

M^a Isabel Álvaro Zamora



Equipo 

Dirección:

Guillermo Fatás y Manuel Silva

Coordinación:

M^a Sancho Menjón

Redacción:

Álvaro Capalvo, M^a Sancho Menjón, Ricardo Centellas

Publicación nº 80-18 de la
Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón

Texto: M^a Isabel Álvaro Zamora

Ilustraciones: M^a Isabel Álvaro y J. M. Gimeno (figs. 2 y 3)

Portada: Fragmento de un grabado de J. Seul (segunda mitad del s. XVIII)

I.S.B.N.: 84-88305-84-2

Depósito Legal: Z. 578-99

Diseño: VERSUS Estudio Gráfico

Impresión: Edelvives Talleres Gráficos

Certificados ISO 9002



ÍNDICE



LA CERÁMICA: FABRICACIÓN Y VENTA	5
ESPECIALIDADES CERÁMICAS TRADICIONALES	19
La tinajería y cantarería manual	21
La cantarería de torno	28
La ollería	40
La cerámica estannífera	53
La producción cerámica hasta 1610	54
La vajilla	54
La cerámica de aplicación arquitectónica	63
La producción cerámica después de 1610	70
La vajilla	70
Azulejería, cerámica de uso arquitectónico y lápidas	79
Léxico	83
Alfares tradicionales extinguidos y vivos	86
Museos	93
Bibliografía básica	94

La
Cerámica:
fabricación y venta



El término cerámica nos sirve para designar cualquier producción hecha en tierra cocida, sean cuales sean su composición, técnica o calidad. Las cualidades de la arcilla determinaron el desarrollo de los oficios cerámicos, es decir: su capacidad de hidratación, que permite obtener el barro; su plasticidad, que posibilita darle formas diversas, y su dureza y resistencia, que se alcanzan tras la cocción y dan lugar a su variada funcionalidad. A partir de estas cualidades innatas de la tierra, el hombre ha ido experimentando modos distintos de modelar el barro (a mano, a torno, con moldes), ha descubierto formas diversas para su refuerzo y ornamentación (cordones, incisiones, engalbas, óxidos), ha explotado la consistencia porosa del barro cocido o la ha eliminado mediante cubiertas impermeabilizantes (barnices de plomo o estaño) y ha inventado técnicas sofisticadas con las que darle una apariencia lujosa o una forma delicada (la tonalidad metálica de la loza dorada o las fórmulas de la porcelana).

Todo esto no son sino algunas de las conquistas de una historia de la cerámica que el hombre ha ido trazando a partir del dominio de los cuatro elementos: tierra, agua, aire y fuego, imprescindibles para la obtención de un objeto útil. Pero a su vez, la cerámica conquistó la vida humana, de forma que llegó a estar presente durante siglos en todo el ciclo vital del hombre, desde el nacimiento a la muerte, en un sinfín de objetos absolutamente necesarios.

Es precisamente de aquí de donde parte la orientación de este libro, con el que se pretende acercar al lector el oficio alfarero, sus técnicas de trabajo y artífices, así como las distintas especialidades obradas en Aragón: la tinajería manual, la cantarería, la ollería y la cerámica decorada.

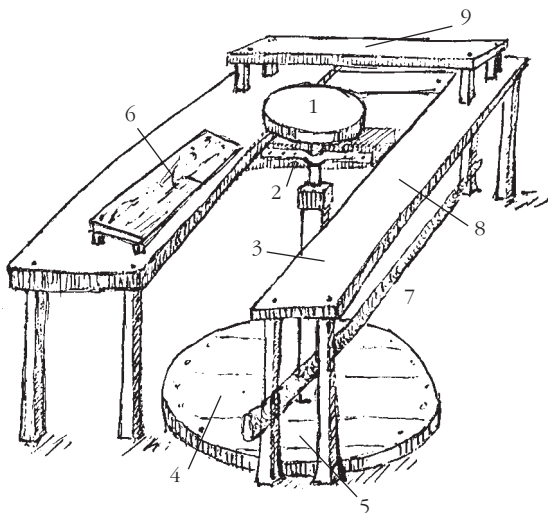
La cerámica precisó de un lugar de trabajo que genéricamente conocemos como **obrador**. No hubo casi nunca dos obradores iguales, pues su localización, entidad productiva y especialidad fueron causas determinantes de sus variantes en dimensión y forma, o de la necesidad de un tipo concreto de espacios y útiles de trabajo. En cualquier caso, si hacemos una reconstrucción ideal, podemos decir que la puesta en marcha de uno de estos talleres estuvo unida a la existencia de arcillas adecuadas y de agua abundante, a la par que de un mercado consumidor y de alfareros conocedores del oficio. Además, su localización preferente fue la de la periferia de las poblaciones, donde hubiera espacios amplios y se pudiese trabajar sin molestar a sus habitantes, cerca, con frecuencia, de alguna vía de comunicación que favoreciese la salida de la obra. Como ejemplo de esto último pueden citarse los obradores de Zaragoza y Huesca, que estuvieron en su mayoría situados en las parroquias de San Pablo y San Martín; los de Muel, buena parte de los cuales se ubicaron en el extrarradio de la villa, cerca del camino que conducía hasta los mercados de la capital, o los de Almonacid de la Sierra, Calatayud y Morata de Jalón, que los tuvieron en sus antiguas morerías,

en su límite o en el exterior de sus recintos amurallados. A veces, la agrupación de obradores dio lugar a auténticos barrios alfareros, como sucedió en Villafeliche con los de Los Portillos o San Roque y el de San Antón, o como todavía puede verse en Tobed, cuyas ollerías constituyeron un núcleo separado del pueblo, al otro lado del río Grío.

Todo obrador se compuso de un espacio abierto y algunas construcciones anejas. El primero formaba una era o corral, con un pozo y las balsas en las que se elaboraba el barro (cuando eran necesarias); en este lugar se depositaban las piezas para su oreo y secado. Alrededor estaban los hornos, el taller de trabajo cerrado con el torno y los molinos (cuando se requerían), varios espacios para almacenar la arcilla, la leña y la obra acabada o para guardar las caballerías y algunos útiles y, casi siempre, la vivienda familiar. A este modelo de taller corresponden los últimos obradores de Teruel (barrio de San Julián); así sabemos que eran los de cantarería de Zaragoza y así son los todavía visitables de Fuentes de Ebro o Magallón, por citar sólo algunos ejemplos.

Hubo, además, otro tipo de obrador—cueva caracterizado por tener el taller excavado en un montículo de tierra, que ofrecía la ventaja de mantener la temperatura sin grandes variaciones a lo largo de todo el año (Muel), y hubo otros que explotaron las condiciones naturales del terreno para situar instalaciones tan imprescindibles como las bal-

LA RUEDA O TORNO (torno tradicional de pie)



1. Rueda o disco superior (*plato, pan de rueda, cabeza*).
2. Puntal metálico que une el eje a la rueda superior (*la birla*).
3. Eje vertical de madera (*eje o árbol*).
4. Rueda inferior (*vuelo, volante*).
5. Punto de apoyo (no visible) del puntal metálico del eje que atraviesa la rueda inferior (*el punto*).
6. Asiento del alfarero.
7. Estribo o tabla para apoyar el pie con el que no se trabaja.
8. Mesa para colocar los útiles de trabajo.
9. Tabla para depositar las piezas.

(A partir de un dibujo de Cipriano Piccolpasso, 1548).

sas, aprovechando la pendiente hacia el río que facilitaba la eliminación del agua sobrante (Tobed).

Entre los útiles básicos de un obrador deben destacarse dos: el torno, necesario en todas las producciones salvo en la manual, y el horno. El **torno o rueda** usado en Aragón fue el de pie, compuesto por dos discos de madera unidos por un eje vertical; el eje transmitía desde el disco inferior al superior el movimiento de rotación originado por el pie del alfarero. Este torno se modernizó en algunos centros a partir de comienzos del siglo XX, al incorporarle un pedal o motor eléctrico.

En cuanto a los **hornos**, los tradicionales fueron de tiro vertical con dos cámaras superpuestas: la inferior, excavada en parte o en su totalidad en el suelo, tenía una boquera para echar el combustible y un piso alto con orificios por los que pasaban calor, humo y llamas a la cámara superior; en esta última se depositaba la obra a cocer, introduciéndola por una puerta que se tabicaba y abría antes y después de cada cochura. Fueron construcciones de adobe, ladrillo y piedra, con contrafuertes de refuerzo y cierre con bóveda fija. La bóveda tuvo, en las producciones estanníferas, una chimenea central y varios orificios laterales que servían para controlar bien la cochura; mientras que, en las especialidades comunes, poseía una sola abertura (tinajerías manuales) o presentaba un techo abierto, por lo que se disponía un cierre provisional antes de

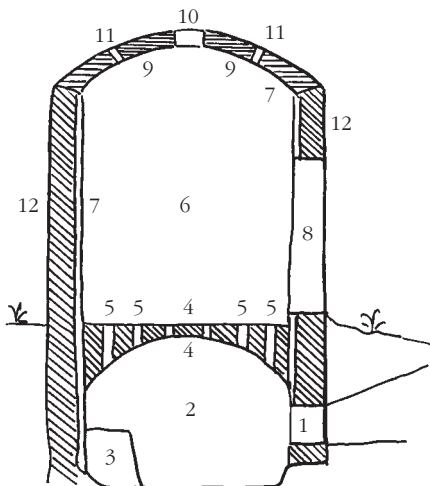
cada cocción a base de varios mantos de cascotes (cuando se cocía alfarería o ladrillos y tejas, en centros como Tamarite y Albelda, entre otros). Su planta pudo ser cuadrada o rectangular (en los hornos de tipo morisco), o bien circular (algunos de tinajería manual, como Calanda, y otros en los que se usaron cajas cilíndricas para preservar las piezas en la cocción, como los de Villafeliche a partir de los siglos XVII y XVIII). Su tamaño y capacidad también cambiaron según se cociera juguete (primera cochura) o se vidriara el barniz; los mayores eran, a veces, comunales (Calanda, Gea). Finalmente, hay que indicar que, a pesar de que la cámara baja es la de combustión y la superior la de cocción, en algunos alfares se coció también en la primera, separando en este caso las piezas del fuego directo mediante un tabique que se hacía y deshacía en cada cochura (Uncastillo y Sos); habitualmente era allí, además, donde se cocían los truedes en los obradores de vajilla (Teruel).

Como excepción hay que anotar el hallazgo en Aragón de otros modelos de horno, de tiro vertical y con una sola cámara, de modo que la combustión se efectuaba en un hueco central bajo y las piezas se colocaban en estantes montados en filas sucesivas sobre su pared. Se trata de hornos de época taifal hallados en Zaragoza, relacionables con otros islámicos de tradición irania (siglos X y XI).

Los obradores de vajilla tuvieron, además, hornos de barniz, de tamaño más pequeño y compuestos de una

HORNO CERÁMICO

(de cocer, enfiar, hornar o quemar las piezas)



TIPOLOGÍA: dos cámaras superpuestas, tiro vertical y bóveda fija.

1. Abertura de carga del combustible (*boca, boquera, collarete*).
2. Cámara de combustión (*fogaina, olla, bogar*).
3. Mesa o banco (*cocción piezas y trueques*).
4. Bóveda de la olla y suelo del horno (*cribillo, tablado*).
5. Aberturas de comunicación (*cañonadas*).
6. Cámara de cocción (*borno*).
7. Recubrimiento interior aislante (*pared del borno, forro*).
8. Puerta de carga (*localización variable; se tabicaba antes de la cocción*).
9. Bóveda fija (*la capa*).
10. Abertura o chimenea central (*pendón, la olla, bumeral grande*).
11. Orificios radiales de control de la cocción (*bumerales*).
12. Pared exterior.

cámara de combustión y una mesa; ambas se abrían al exterior mediante sendas boqueras y estaban comunicadas entre sí lateralmente. En la primera se fundían el plomo y el estaño hasta obtener el acercol, masa compacta que, una vez molida, era la base del vidriado estannífero.

Los obradores pudieron tener también **molinos**. Éstos fueron necesarios tan sólo en las especialidades que usaban algún tipo de barniz y óxidos colorantes para la decoración. En cuanto a los molinos de barniz, los hubo de tracción animal (con dos piedras, el ruego o solera y la muela o volandera), pero fue más frecuente que existiera uno de uso general en la propia población o en alguna otra localidad próxima (de tracción hidráulica, como los harineros), al que acudían los alfareros para moler su barniz; así está documentado en Teruel, Muel (se conservan todavía restos), Villafeliche y Morata de Jalón, siendo en algunas ocasiones empleados para la moltura de diferentes barnices (al de Morata iban los ollereros de Almonacid, Alpartir y Tobed y los vajilleros de Muel).

Más sencillo era el molino de colores, usado para triturar los minerales empleados en la decoración (el zafre o azul de cobalto, u otros) y que fue habitual en todos los obradores de vajilla (Muel, Teruel, Villafeliche). Era pequeño y estaba compuesto por dos piedras horizontales, la inferior fija y la superior móvil (ruego y muela), a la que se daba vueltas mediante un mango vertical. Para este mismo fin hubo también morteros de piedra de gran tamaño.

Para poder llevar a cabo una producción cerámica había que adquirir todos los materiales necesarios para su obra. Se comenzaba con la obtención de la **arcilla**, que era extraída de terreros, barreros, canteras o minas cercanas, buscando con preferencia la que se desprendía por causa de las lluvias o el deshielo, aunque a menudo había que cavar para sacarla. Los centros de mayor entidad lo fueron precisamente por la calidad de esta materia prima. Así sucedió en Teruel y Villafeliche, que contaron con tierras muy diferentes, empleadas solas o mezcladas para las distintas producciones (de la vajilla fina a la cantarería, la tinajería o la fábrica de ladrillos y tejas). Por el contrario, algunos alfares tuvieron siempre problemas con la calidad de sus tierras (Barbastro). La práctica transmitida de padres a hijos permitía saber qué tipos de arcillas debían mezclarse para obtener un buen barro: puede servir de ejemplo el caso de Codos, cuyos olleros unían una tierra “fuerte” y otra “floja” para lograr un barro con la plasticidad adecuada para poder trabajarlo en la rueda. Para conseguir la arcilla hubo que pagar a veces por el derecho de extracción, lo que en ocasiones produjo las quejas de los convecinos de los alfareros, debidas a los hoyos que dejaban en el terreno (Huesca).

Otro material básico fue la **leña**, que había que almacenar antes de cada cochura. Lo más frecuente fue emplear monte bajo, es decir romeros y aliagas, aunque también se aprovecharon sarmientos de las viñas, pino, olivo, orujo,

cáscaras de almendras, pinochas, paja, restos de serrerías y, en general, el combustible que cada zona proporcionaba, siempre que sirviera para la cocción. La leña también supuso un gasto añadido, salvo que se tuviera derecho adquirido para sacarla de los montes de cada término.

Algunos alfares necesitaron **engalbas** para la decoración, es decir tierras colorantes, que pudieron extraer en su propio término (la rojiza empleada en Huesa del Común) o comprar en lugares más alejados (las amarillas y verdes usadas en María de Huerva, traídas de Albalate y Encinacorba). Los productores de vajilla estannífera emplearon óxidos colorantes, que, como el de cobalto, podían proceder de las cercanías (en Teruel, de la mina de San Blas o de la laguna de Tortajada), de otras localidades aragonesas (en Muel, de Gistain) o de otras zonas peninsulares (en Teruel, de Chóvar).

También se compraban los ingredientes de los **bar-nices**, como el plomo usado en el vidriado de ollas y vajilla (éste, de mayor pureza) y el estaño necesario para toda cubierta estannífera. El alto precio de estos materiales y de algunos óxidos hizo que fuera habitual la práctica de que se los adelantasen los mismos mercaderes que se quedaban con la vajilla para su comercialización posterior.

El oficio de alfarero se aprendió tradicionalmente “de abajo a arriba”, pasando de aprendiz a maestro. Este ascenso profesional estuvo regulado por los **gremios** de las

diferentes especialidades constituidos en los principales centros cerámicos (Teruel, Villafeliche, Muel, Almonacid de la Sierra, Huesca o Zaragoza). Los gremios controlaron toda la actividad del oficio, para lo cual redactaron ordenanzas, eligieron cargos para su gobierno, establecieron contratos de aprendizaje y exámenes de maestría, supervisaron la calidad y cantidad de obra, impidieron la entrada o negaron la competencia de los maestros no agremiados, adquirieron materias primas a precios ventajosos, firmaron contratos de arrendamiento de toda o parte de la producción para su comercialización posterior, velaron por los maestros enfermos y sus viudas y establecieron las celebraciones con las que anualmente rendían culto a sus patronos (santas Justa y Rufina y San Hipólito). Vigilaron también el mantenimiento de las técnicas tradicionales, siendo con frecuencia el elemento inmovilista que impidió aceptar novedades o realizar cambios, favoreciendo así el declive de estos oficios. Fueron derogados en el siglo XIX.

La **comercialización** de la obra constituyó el último eslabón del trabajo cerámico, dominando tres formas de venta: directa, por encargo y por medio de mercaderes. La venta directa la hicieron los propios alfareros en su obrador o llevándola por los mercados más cercanos. La venta por encargo contó con un acuerdo previo entre comprador y vendedor, que a veces quedó registrado ante notario (en azulejerías y vajilla se fijaban precios, medidas, colores y temas ornamentales, proporcionándose incluso modelos o

muestras). La que se hacía por medio de mercaderes fue una fórmula bastante habitual en las olleras y centros de vajilla estannífera, ya que éstos acostumbraron a adelantar a los alfareros materiales, dinero e incluso alimentos por la obra a realizar, gastos que, de otro modo, su precaria economía no habría podido asumir. Estos mercaderes orientaron a menudo la producción cerámica estannífera, cambiando modas, obligando a hacer determinadas piezas o traspasando alfareros de un centro a otro, siempre en función de sus propios intereses, acordes con la demanda del mercado consumidor.

La cerámica tradicional produjo objetos imprescindibles para la vida cotidiana que cumplieron una función determinada, aunque en algunas especialidades se tuviera también muy en cuenta lo ornamental. Por esta razón, los concejos municipales velaron porque hubiera siempre todo tipo de cerámica en los mercados, contrataron alfareros para que la produjeran cuando faltaba y controlaron sus precios.

La decadencia de los oficios del barro comenzó en el siglo XIX, al no haber sabido adaptarse a las nuevas formas de organización del trabajo e investigación técnica, y se precipitó en el siglo XX, debido a los cambios en los modos de vida, la emigración a las ciudades y la aparición de nuevos materiales. La cerámica dejó de ser útil y, por ello, su producción dejó de ser necesaria.

Especialidades
cerámicas
tradicionales



LA TINAJERÍA Y LA CANTARERÍA MANUAL



Se denomina así a la producción cerámica obtenida por urdido, técnica que —sin torno— da forma al barro manualmente, con la ayuda de útiles sencillos.

El tinajero o cantarero comenzaba su labor triturando la tierra con un cilindro de piedra (el rollo, ruego o ruello) tirado por una caballería, la pasaba después por un cedazo que eliminaba sus impurezas y le añadía seguidamente agua, con la que hacía el barro que, una vez amasado con pies y manos, guardaba en un lugar húmedo del obrador. Para fabricar las piezas se valía de dos útiles de barro cocido: un soporte cilíndrico que le servía de mesa (el mozo o pie) y un disco que, colocado sobre el anterior, constituía la superficie directa de trabajo (el anidal, asiento, molde o pie). Para obrar una vasija modelaba gruesas tiras de barro (marreles, tiras o rollos) y las disponía concéntricamente sobre una base del mismo material, formando así una pared que unía con los dedos y golpeaba con una paleta y broquel o mediante sencillas palas de madera, con las que estiraba y modelaba el barro hasta obtener la forma deseada. Esta técnica requirió alternar las fases de trabajo (los tiempos o veces) con otras de descanso, en las que el seca-

do parcial del barro (oreo) daba consistencia a la pared; ello permitía la repetición del proceso hasta completar la altura total de la vasija, que quedaba terminada con la adición final de asas y caños, el alisado de su superficie exterior y la aplicación de la decoración elegida. Esta última pudo ser de tres tipos: incisa, o sea, grabada sobre el barro tierno mediante sellos, cañas o cualquier instrumento punzante; superpuesta, que añadía tiras u otras decoraciones de barro pegadas, y pintada, en la que se empleaban engalbas u óxidos colorantes con los que se realizaba un dibujo.

La técnica del urdido permitió obtener vasijas de pared porosa, muy consistentes, materialmente adecuadas para las diversas funciones domésticas a las que esta producción cerámica se orientó. Entre sus tipologías sobresalieron las tinajas, empleadas para contener agua, aceite y vino; los cocios, cuezos, cuencos o coladores, imprescindibles para hacer la colada; los cántaros y otras vasijas de agua, como la cántara (mayor que el anterior), el rallo o botijo-rallo (que incorporaba una rejilla en su boca), el medio cántaro (más pequeño que aquél) o el botejón de campo (de boca más estrecha), empleados para el acarreo, servicio y bebida de este líquido; las parras y parretas, usadas sobre todo para guardar aceitunas; los lebrillos y terrizos para el lavado, para la matacía y para hacer mondongos; los morteros para la cocina (menos funcionales que los impermeabilizados); las macetas para flores y adorno; los

soportes de cántaros, para recoger el agua que éstos rezumaban, y los juguetes, que repetían algunas de las formas anteriores y estaban destinados a los niños. Se hicieron también bebederos y comederos para animales.

A estas formas más antiguas se unieron otras con las que los últimos alfareros activos intentaron adaptarse a la demanda de los consumidores del siglo actual, tales como las botejas redondas o de tractorista (que eran botijos bajos), ánforas y jarros meramente decorativos o incluso vasijas antropomorfas, sin ninguna relación con la producción tradicional. En algunos alfares se hicieron igualmente tuberías, codos, registros de conducción de agua y fregaderos.

La alfarería manual tuvo importantes centros de producción en las tres provincias aragonesas. En Teruel sobresalieron los obradores de Calanda, por la extensión de su obra y por su influencia sobre la producción de algunos alfares oscenses (Sarsamarcuello), y los de Gea de Albarra-cín, si bien se trabajó también con esta técnica en Cabra de Mora, Cantavieja, Mora de Rubielos, Rafales y Teruel capital, en cuyo Fuero, concedido tras su reconquista, se citaba ya esta manufactura entre las industrias locales.

En Huesca se obró esta especialidad en Sarsamarcuello, Nueno, Abiego, La Puebla de Castro, Fonz, Cuatro-Corz, Alcampel y Castillonroy, tratándose de una obra fundamentalmente tinajera.

En Zaragoza la producción se concentró sobre todo en torno al río Aranda, en Sestrica, Illueca, Jarque, Tierga y Tabuena, aunque también se trabajó manualmente en otros centros, como en Zaragoza capital.

Entre sus piezas más representativas figuran las **tinajas**, obradas en diferentes medidas; destacan las de mayor tamaño realizadas sólo por encargo, tales como los tinajones de Sestrica, que podían llegar a tener hasta 300 o 400 litros de cabida. Dentro de la variedad de sus perfiles sobresale la originalidad de las tinajas de Calanda: éstas presentan en sus medidas mayores una pared quebrada, que evidencia sus diferentes tiempos de fabricación, y una decoración a base de tiras de barro digitadas, motivos incisos (círculos grabados sobre el barro tierno) y trazos pintados rojos o negruzcos (fig. 1). En el resto de los alfares turolenses se usaron con preferencia las dos primeras formas ornamentales, sabiendo que los cantareros de Gea de Albarracín ponían marcas diferenciadoras en sus piezas, para distinguirlas al sacarlas de los hornos comunales, y sellos con el nombre de la localidad en el caso de su producción más tardía.

Por su parte, la tinajería oscense presenta perfiles y tipos de decoración parecidos a los de la producción turolense de Calanda, destacando la personalidad de las tinajas antiguas de Abiego por la variedad de motivos estampillados con que se decoraban (círculos seguidos y punteados,

aspas o retículas). En cuanto a los alfares zaragozanos, Sestrica y los centros de su entorno elaboraron una tipología de tinaja totalmente distinta a las anteriores: podía ser lisa, estar total o parcialmente cercillada (en este caso, presentaba cordones horizontales de refuerzo) o bien decorarse con sencillos motivos incisos (líneas rectas u onduladas; v. fig. 2).



*Fig. 1. Tinaja de Calanda
(Col. particular)*



*Fig. 2. Tinajón de Sestrica (Col. J. M.
Gimeno, Sta. Cruz de Grío)*

Los **cocios o coladores** se distinguieron por su forma de media tinaja, decorándose igual que las piezas precedentes. Se hicieron en diferentes tamaños, aptos para poder colar entre una y cuatro canastas de ropa, si bien los



Fig. 3. Orza de Jarque (Col. J. M. Gimeno, Sta. Cruz de Grío)

hubo también más pequeños, empleados para otros usos (adobo o fritura, en Gea).

El **cántaro** fue otra de las tipologías de mayor demanda, destacando entre su producción los modelos de Calanda, Abiego y Sestrica (figs. 4 y 5). El primero se distinguió por su perfil globular, con boca pequeña, dos asas planas y una decoración pintada a base de trazos ondulados e, incluso, flores, iniciales o nombres en sus tamaños más pequeños y en piezas de encargo. El segundo, con dos asas, resultaba tan panzudo como el cántaro calandino, si bien era más achatado y carecía normalmente de decoración. El tercero se diferenciaba de los anteriores por su forma bitroncocónica, con base y boca estrechas y una sola asa; su perfil sería imitado en otras cantarerías de torno (Daroca, María de Huerva, Villafeliche, Magallón, Ateca y Fuentes de Ebro).

Destacaron también las **orzas** hechas en las cantarerías zaragozanas (Jarque, fig. 3), en forma de pequeñas tinajas con dos asas y destinadas a guardar miel u otros alimentos; así como las **terrizas** y **terrizones**, empleados, entre otras cosas, para la matacía (Gea, Sestrica).

Finalmente, deben añadirse otras tipologías de **función religiosa**, como las pilas de agua bendita y lavatorios de sacristía, que se obraron hasta al menos el siglo XVIII y destacaron por su recargada decoración a base de tiras de barro superpuestas y motivos estampillados, en la que pervivía la tradición medieval y mudéjar, adaptada, en algún caso, al gusto naturalista barroco. Quedan interesantes muestras procedentes de Sestrica en las ermitas de Trasobares (1696), Jarque (1722), Mesones de Isuela, Embid de la Ribera y Viver de la Sierra, y también en la parroquial de Castillonroy, donde hay una pila de probable producción local.



Fig. 4. Cántaros de Abiego (Col. particular)



Fig. 5. Cántaros de Sestrica (Col. particular)

LA CANTARERÍA DE TORNO



Designamos así a la alfarería de agua hecha a torno, técnica que la diferencia de la especialidad cerámica anterior. La introducción del torno requirió la utilización de una arcilla más plástica que la empleada para el urdido y permitió una elaboración más rápida de las piezas, un menor grosor de sus paredes y una mayor regularidad, variedad y complejidad de formas.

Las cantarerías aragonesas emplearon el torno tradicional de pie, que sólo tardíamente fue modificado con la adición de un pedal o motor eléctrico. Precisaron un barro colado, hecho en balsas (con excepciones, como Huesa del Común), sin impurezas, que era depositado en el barrero o pudridero del obrador. De allí se extraía cada día una porción, para ser amasada en forma de pella, con la que se trabajaría en la rueda. Para ello, el cantarero aprovechaba el movimiento de rotación que él mismo producía al hacer girar con el pie la rueda inferior del torno. Entonces hundía sus dedos en la pella, formaba la pared de la pieza, la estiraba, la abría o la cerraba a voluntad, según la forma que quería obtener.

Se ayudaba de útiles simples: un barreño con agua en el que humedecía las manos, un fragmento de vasija con la

que curvaba la pared, algún trozo de caña o tela con los que rebajaba, alisaba u horadada su superficie; un hilo o alambre con el que cortaba la pieza una vez concluida y algunas tablas de madera, sobre las que iba depositando la obra hecha para que se oreara antes de acabarla (colocación de cuello, asas o vertedores y decoración) o para que se secara antes de llevarla al horno. Estas dos fases de trabajo (el colado del barro y el torneado de las piezas) fueron básicamente iguales a las iniciales de las siguientes especialidades cerámicas (ollería y vajilla estannífera).

La producción cantarera recibía la decoración antes de su única cochura; decoración que podía ser moldurada (hecha en el propio torno), incisa (sobre la pared tierna), pintada (con engalba u óxido) o, muy raramente, superpuesta (con algún motivo ornamental en barro). Con la cocción final se conseguía el juagueteadado, escaldado o bizcochado de la pieza, que le daba la resistencia y la calidad porosa necesaria para mantener fresca el agua que luego debería contener.

Muchas fueron las cantarerías aragonesas productoras de una amplia variedad de vasijas destinadas al acarreo, almacenado y bebida del agua (v. el índice de alfares). El **cántaro**, su tipología principal, presentó como constantes básicas las de tener una cabida fija (la medida normal del grande era de diez litros), una boca de llenado amplia y una o dos asas para su traslado; si bien, a la vez, pudo

adaptarse a perfiles diferentes que respondieron tanto a un uso específico (su modo de acarreo desde la fuente o el río hasta la casa: sobre la cabeza, en el hueco entre el brazo y la cadera o en la mano) cuanto al gusto de los cantareros (que era asumido como propio por la colectividad receptora).



Fig. 6. Cántaro de Huesca del Común (Col. particular)

De la variedad de modelos hechos en Aragón pueden destacarse algunos ejemplos. Entre los **cántaros turolenses**, sobresale la belleza del de Huesca del Común (fig. 6), con cuerpo alargado, boca estrecha y corta y dos asas altas y redondeadas. Se decoró con una engalba roja aplicada con pincel-peine, con el que se dibujó un motivo de “ramas o alas”. Esta fórmula ornamental parece formalmente vinculada con la de la cerámica ibérica, que también pervivió en otras cantarerías, entre ellas en la de Tronchón (fig. 7). Precisa-

mente en este alfar se produjo otro modelo de panza redondeada, cuello cilíndrico ancho y alto y dos asas que se pegaban dejando una huella oval; iba decorado con dos pinceladas cruzadas en V o aspa bajo las asas. Por su parte, el cántaro de Cantavieja, de perfil similar al anterior, se distinguió por decorarse con una larga mancha de barniz de

plomo cruzada sobre la panza, para lo que se aprovechaba el mismo barniz empleado en la fabricación de ollas. El cántaro de Cabra de Mora fue más estilizado, con cuello estrecho y corto y dos asas adheridas en su apoyo mediante sucesivas digitaciones, que resultaron ser su única forma ornamental. Este mismo modelo es el que se repitió, con algunas variantes, en Rubielos de Mora, Valbona, Mora de Rubielos o Alcaine, cantarías entre las que hubo un frecuente intercambio de alfareros, aunque todas presenten notas personales en la forma de recortar el apoyo de las asas o de unir éstas al cuello, abrazándolo mediante un anillo.



*Fig. 7. Cántaro de Tronchón
(Col. particular)*

Los **cántaros oscenses** presentaron mayor unidad, destacando el de Huesca (fig. 8) por su cuerpo panzudo, cuello cilíndrico y dos asas, que se decoró con manganeso en el espacio comprendido entre estas últimas y la boca; en este fragmento de pared se trazaron líneas paralelas y motivos vegetales simples, como “la tenaza” o algunos temas florales. En realidad, la función de esta decoración fue la de servir de marca con la que distinguir fácilmente

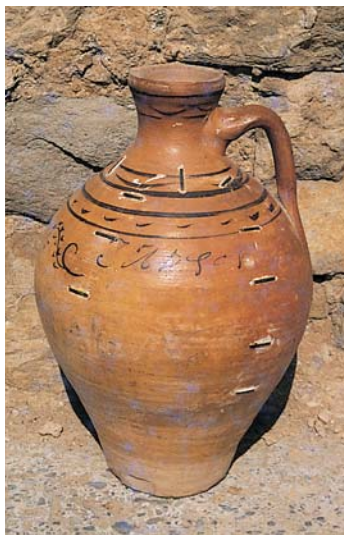


Fig. 8. Cántaro de Huesca
(Col. J. M. Gimeno, Sta. Cruz de Grío)

sus tres diferentes medidas. Muy parecidos en perfil y ornamentación fueron los cántaros de Tamarite de Litera, Albelda y Jaca e, incluso, el de Aso Veral, que imitó por proximidad a los de Jaca; todos ellos se ornamentaron con líneas paralelas, eses o puntos pintados en negro. Frente a éstos, el cántaro de Fraga tuvo un diseño distinto; se conoce la creación de hasta tres modelos sucesivos, con un cuello más alargado que el de los precedentes que solía estrecharse hacia la boca. Los más antiguos tienen el cuello decorado con molduras torneadas y un pequeño vertedor marcado en el frente, o bien muestran una decoración pintada que alterna líneas paralelas, ondulaciones y ochos: de este modo los inmortalizó el pintor Miguel Viladrich en sus cuadros regionalistas conservados en la Hispanic Society de Nueva York. El modelo más reciente de cántaro fragatino se adaptó a la forma de los de Lérida, con una decoración de líneas pintadas, debido a que buena parte de su producción se vendía en Cataluña.

Entre los **cántaros zaragozanos** hubo también una gran variedad de formas. Los cántaros de las Cinco Villas compusieron un grupo bastante homogéneo, al presentar

siempre cuello cilíndrico y un asa y estar decorados en negro con líneas y ondulaciones (Uncastillo y Ejea), a las que podían añadirse en ocasiones “ramos”, las iniciales del nombre del cantarero y el lugar de producción (Sos, fig. 9). En Lumpiaque se creó un cántaro de cuello corto moldurado, con una sola asa, si bien se hizo otro distinto de arroje que, por estar destinado a contener el almíbar de miel, se vidrió por el interior (fig. 10). El cántaro de Alhama de Aragón tuvo también una única asa, con la peculiaridad de marcarse con una, dos o



*Fig. 9. Cántaro de Sos del Rey Católico
(Col. particular)*

tres rayas incisas cada uno de sus tres tamaños, de modo que se distinguieran bien en su venta. En cuanto a Villafeliche, Daroca, María de Huerva, Villanueva de Jiloca y Ateca, produjeron otros cántaros grandes, con dos asas unidas mediante una moldura que abrazaba el cuello (botijón o cántaro de dos asas), aunque se hicieron a la vez otros modelos con una sola asa, tanto de boca ancha como estrecha (Ateca, Villafeliche). En Fuentes de Ebro (fig. 11)



*Fig. 10 Cántaros de arrope de Lumpiaque
(Col. J. M. Gimeno, Sta. Cruz de Grío)*

en negro con líneas rectas y onduladas, como algunos de los fragatinos.

Hubo también gran variedad de **botijos**. El más característico en Aragón fue el llamado rallo (Magallón, Fuentes de Ebro; v. fig. 11) o rajo (Uncastillo), boteja (Tamarite), botija de rallo (Huesa del Común), barral o cantareta (Fraga) y cántaro de reja (Rubielos de Mora); se trataba de una especie de cántaro pequeño al que se añadía un pitorro para beber y un filtro o cierre de barro agujereado en la boca, que permitía tomar un agua aromatizada si se colocaba un tomillo entre éste y la boca de llenado (La Almolda). Algunos centros se especializaron en la producción de

se torneó un cántaro de panza alta, con cuello corto moldurado del que salían sus asas, cuya única decoración fue la raya incisa que se grababa en el de tamaño mediano para distinguirlo de los demás. Finalmente, el cántaro de La Almolda tuvo dos asas, cuello cilíndrico y en ocasiones repié, pintándose

esta pieza, tal como sucedió en Magallón, donde se realizó la mayor variedad de modelos: sus obradores eran por ello conocidos como “la rallería”. El rallo aragonés fue imitado en otros alfares españoles, como Agost (Alicante), para venderlo en nuestros mercados.

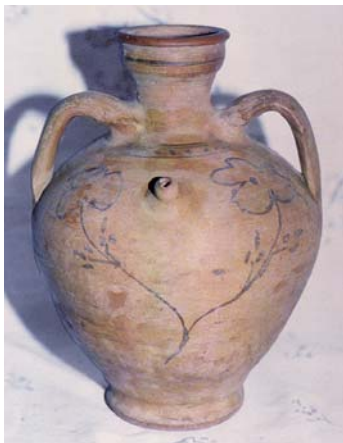
Variantes tipológicas fueron el botijo de pico (documentación turolense) o botijo de chorro (Huesa del Común), que era una especie de cántaro estilizado con caño vertedor. Parecidos serían el botijo alforjero, alargado para llevarlo en la alforja (Alhama), o los diferentes modelos destinados al campo, como la boteja de siega (Tamarite), la segadora (Albelda), el barral de mont (Fraga) y las botijas ginebro, calabacica y pastora (Fuentes de Ebro), que tuvieron casi siempre vertedor, base estable y tamaño manejable (fig. 11).



*Fig. 11. Cántaro, botijas ginebro y pastora, rallo y botija cbata.
Fuentes de Ebro (Col. particular)*

Esta directa relación entre forma y función está igualmente presente en otros modelos de la misma tipología, como el botijo cantimplora (Montoro), la botija chata (Fuentes, v. fig. 11) o la botija cenacho (Magallón), piezas todas ellas planas, con boca y asas altas, calculadas para pasarles un cordel y llevarlas colgadas en el carro.

Otros botijos fueron de adorno, haciéndose por ello más pequeños y decorados. Así sucedió con el barral bonito o “de novia” (Fraga), que formaba parte del ajuar de boda, con repié, boca ondulada y pitorro adornado; o también con los botijos llamados rameados o “de ramo y pie” (Tamarite, Albelda —fig. 12—, Ejea), que iban pintados e incluían el nombre de su dueña. Hubo además botijos domésticos “de engaño” (provistos de varios caños, aunque sólo uno era vertedor), entre los que destacaron el botijo castillo (Magallón) y la botija de picos o de Santa Quiteria (La Almolda), que solían llevar una decoración pintada de ramas, pájaros, iniciales y nombres. La misma función tuvieron los botijos



*Fig. 12. Botijo rameado de Albelda
(Col. J. M. Gimeno, Sta. Cruz de Griño)*

decorado y de torre (Cabra y Rubielos), que añadieron, además, decoraciones modeladas en barro en las asas.

Otra pieza de agua fue la cantarilla (Villafeliche y María) o jarra (Ejea), que tenía vertedor y un asa.

Las cantarerías aragonesas adoptaron tardíamente la tipología del botijo levantino, caracterizado por tener un asa redonda y alta, además de boca y pitorro laterales. La mayor variedad de ellos se obró en Magallón, donde, de acuerdo con su perfil, fueron denominados botijo de copa, de copa y lujo, de pera, redondo y puñero o de niño. Otros centros hicieron distintos modelos de esta misma tipología, como el botijo catalán o el de Santander, fabricados en Ateca y María, o el de gallo, de toro y algunos antropomorfos propios de Tamarite, Villafeliche o María (los hubo dedicados a las santas Justa y Rufina, patronas de los alfareros).

Se torneó, además, otro botijo de aro, forma existente en la cerámica vidriada aragonesa desde al menos el siglo XVI (Villanueva de Jiloca, Muel) y, finalmente, no faltó una absurda adaptación de esta forma a las nuevas condiciones de vida con la creación del botijo-boina o de nevera, que aplanó el perfil del levantino para que cupiera en el frigorífico, suprimiendo así su cualidad esencial de mantener fresca el agua por la natural aireación de su pared porosa (Magallón, Villafeliche). Hubo asimismo otros botijos vidriados, llamados por ello “de invierno”.

Entre las formas de introducción reciente se encuentran las botellas de agua o de café, realizadas para dichos establecimientos y balnearios (Tamarite, Fraga, Magallón).

Pero la cantarería histórica se destinó también a **otras funciones** bien distintas, tal como se acredita en la documentación zaragozana del setecientos. Así, los cantaricos y cantaricas de lechero fueron usados en la venta de leche; las peruleras o parras, para guardar alimentos (aceite y aceitunas); y los parrones, para el ordeñado y esquilado y para los sombrereros, seguramente para ablandar la piel con la que éstos trabajaban. Fabricaron rejillas portátiles usadas como hornillos o braseros de invierno, como los que llevaban los niños a la escuela (Rubielos), y también medidas de alimentos, como las de aceite o vino, que, con capacidad fija, eran empleadas para la venta de aquéllos. Tornearon también terrizos y lebrillos de variada utilidad doméstica, servicios y orinales de uso higiénico, tiestos para flores (muy frecuentes los de clavelinas) y coberteras de todas las medidas, destinadas a tapar cualquiera de los recipientes citados.

Para los niños produjeron juguetes, que repetían en pequeño algunas de las formas domésticas, y huchas, que eran denominadas también urtadineros, fortaineros o ladriolas. Para los más pequeños se hicieron chifletes, pitos, richiñoles o rosiñoles, o sea, silbatos con los que se animaban festividades como la del Corpus (Zaragoza en el siglo XVIII, Alcañiz, Teruel, Tronchón).

Se dio igualmente forma a tejas para beber animales y bebederos de palomas y “pájaros gorgoritos” (siglo XVIII), tipología que amplió su variedad de perfiles, entre los siglos XIX y XX, con otros bebederos de dos piezas, de cazoleta y de sifón (Fraga, Magallón, Tamarite y Daroca, entre otros). Dentro de una utilidad distinta, se diseñaron caracoleras, vasijas agujereadas que competían con las tradicionales de cestería (Fraga).

Las cantarerías produjeron también tuberías para la conducción de agua (cilíndricas y encajadas entre sí) y arcaduces, y llegaron a hacer hasta tabaqueras, nombre dado a las cazoletas para el tabaco de las pipas (Zaragoza, siglo XVIII).

LA OLLERÍA



Se denomina así la alfarería de fuego hecha casi siempre con barro colado, a torno y vidriada con barniz de plomo (barniz de ollas, alcohol o alcohol de hoja).

Este barniz se obtiene de la galena o mineral de plomo (sulfuro de plomo), que en las ollerías antiguas se trituraba en un molino y mezclaba con arena en polvo, aunque desde finales del siglo XIX comenzó a adquirirse la mezcla ya preparada (casi siempre procedente de Linares). El mineral pulverizado se diluía en agua y en él se bañaban las piezas por inmersión o vertimiento, recubriendo su anverso y reverso o, al menos, su cara útil. Se acostumbró a realizar este proceso antes de su segunda cocción, sobre piezas jugueteadas, si bien en algún centro se hizo una sola cochura que servía para cocer a la vez barro y barniz (Mora, Rubielos, Valbona o Cabra); esta simplificación coincidió casi siempre con un momento de crisis productiva que precisaba el abaratamiento de la obra, aunque ello supusiese empeorar su calidad (Torrijo de la Cañada).

El barniz de plomo aportó a la ollería las cualidades que su funcionalidad requiere, es decir, la impermeabilizó, eliminando la porosidad del barro cocido, y le dio un aspecto vítreo, suave e incoloro, aunque éste pudiera teñirse aña-

diendo alguna engalba u óxido. Por otra parte, tanto la cocción como la colocación de las piezas en el horno determinaron variantes de color, de modo que las ollas que estaban más altas adquirirían un color de royo a melado; las del centro, entre royo y verde, a puntos o “a corros”; y las de abajo, verde (Tobed). Su decoración (incisa, de cordones de barro superpuestos o pintada) se solía realizar sobre las vasijas crudas, siendo además una nota típica de la ollería la obtención (no buscada) de contrastes matéricos entre las zonas vidriadas y no vidriadas de su pared, que iban del brillo y suavidad de las primeras a la textura mate y áspera de las segundas, quemadas por la exposición al fuego en el caso de las piezas usadas.

La ollería se realizó en obradores especializados (v. el índice de alfares), aunque hubo otros que compatibilizaron esta técnica con otras producciones cerámicas (Daroca, Villafeliche, Lumpiaque, Huesca, Cantavieja o Zaragoza), pues para los olleros era fácil iniciar la obra de vajilla estannífera por conocer bien las técnicas de obtención y cochura del barniz. Así lo hicieron experimentalmente, en su etapa final, los alfareros de Daroca, Lumpiaque y Torrijo de la Cañada.

Los olleros dieron forma a un extenso muestrario de piezas de variada funcionalidad doméstica, religiosa, funeraria y arquitectónica, dentro de las cuales destaca, por su volumen, la obra destinada al fuego y a la conserva de ali-

mentos. Así, las tipologías esenciales de fuego fueron el **puchero** y la **cazuela**, conocidos también como olla y perol (figs. 13, 14, 15 y 18). Las cazuelas y peroles se caracterizaron por ser anchas y bajas, con amplia boca, en tanto que los pucheros y las ollas eran más estilizados y altos. Sus tamaños más grandes se destinaron a la conserva, función que quedó a menudo incluida en su denominación (como los “peroles matacerdos” de Teruel), llamándose orzas a las vasijas más grandes destinadas a esta función, tal como se hacía en Benabarre o Tobed (podían tener hasta 45 litros de cabida).



Fig. 13. Olla de Bandaliés, c. 1900, Mariano Carrera (Col. J. Abiό, Bandaliés)

Por sus diferentes medidas, cada una de estas vasijas olleras recibió distintos nombres, variables según los alfares, y en conjunto compusieron auténticas baterías de cocina que iban completadas con sus correspondientes coberteras, cerradas o agujereadas para facilitar su aireación. Así, entre las mercaderías olleras vendidas en las tiendas de Zaragoza en 1610 se ci-

taban las siguientes vasijas de fuego y conserva: entre las cazuelas, la grande para cocer una cabeza de ternera, la grande de tamaño inferior y la mediana; la cazolica pequeña, el cazolico y el cazuelo y, entre las ollas, la grande de cuatro asas de cabida de un cántaro (diez litros), la grande llamada de pierna, la mediana de un cuarto de cántaro, la de dos asas y la de un asa.

Encontramos otra muestra en la producción tradicional, extinguida, de Jaca y Tobed: así, en el alfar oscense se hicieron hasta diez tamaños sucesivos de pucheros que, de mayor a menor, eran: la olla de dos asas o puchero grande; el mediano con un asa, como todos los siguientes; el presero, para hacer caldo con una presa o ave; el de a diez, de unos dos litros, que, para distinguirlo de los de similar medida, llevaba una raya incisa a manera de marca; el de a jarro, que era de un litro; el de a medio jarro; el de viuda, al que también se colocaba un distintivo inciso para no confundirlo con los de similar tamaño; el chiquirrín; el de menudencia grande y el de menudencia pequeña. En Tobed, por su parte, además de las ollas y pucheros de diferentes medidas (conocidos allí con otros nombres), se obraron cazuelas que, de mayor a menor, eran: la mondonguera, de entre cinco y diez litros de cabida; la de almud o de a seis, de un litro y medio; la de a nueve, novena o conejera, de un litro; la de a dos, de tres cuartos de litro; la presera, de medio litro; la veintidosena, de entre un cuarto y medio litro, y la miajera o bolicha, de hacia un



Fig. 14. Jarro ("1857") y cazuela ("Agapito Narro. 1845") de Tobed (Col. J. M. Gimeno, Sta. Cruz de Grió)

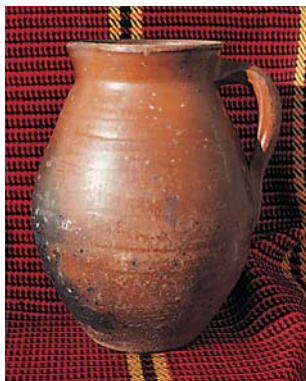
cuarto de litro, que era la más pequeña y se empleaba para hacer la comida de un niño.

Todas estas piezas, tanto las destinadas al fuego como las de conserva, pudieron reforzarse mediante un alambrado que

era tejido por hojalateros itinerantes, los mismos que grababan cualquier vasija de barro rajada o rota. Para estas manipulaciones precisaban únicamente alambre, un alicate y un taladro, además de una mezcla pastosa (a base de cal viva y sangre de cebón) que les servía para rellenar cualquier grieta. Se trataba pues, en un caso, de reforzarlas para garantizar su duración y, en otro, de remendarlas para que siguieran en uso, tareas que resultaban perfectamente acordes con una economía de escasos recursos, tan diametralmente opuesta a la vigente en la sociedad de consumo actual.

La forma de los pucheros, cazuelas, ollas, peroles u orzas estuvo siempre determinada por su función, a pesar de lo cual los diferentes alfares o zonas alfareras dieron su personal versión de cada una de estas piezas. Citemos como ejemplo el caso de los pucheros y peroles (cazuelas) de las ollerías turolenses, que se distinguen del resto de los

aragoneses porque tanto unos como otros adoptaron un perfil que recuerda al de una jarra con vertedor y una o más asas, con la variante de que los primeros tenían una forma más estilizada que los segundos (así en Teruel, Mora, Rubielos, Cabra y Montoro, v. fig. 15). La mayoría de estos pucheros y peroles carece de decoración, pero algunos recibieron una ornamentación de líneas paralelas incisas, marcadas con un instrumento punzante sobre el barro tierno, aprovechando la rotación del torno (Valbona). Por su parte, las ollerías oscenses, entre ellas las de Naval y Bandaliés (fig. 13), decoraron las medidas más grandes de estas vasijas a cordoncillo: se trataba de superponer tiras de barro digitadas sobre la pared exterior, formando líneas rectas, paralelas u onduladas, espirales y círculos, motivos “en árbol o en cortina”, o bien de pegar protuberancias o pezones del mismo material. Esta fórmula ornamental pudo combinarse con otras decoraciones incisas y pintadas (estas últimas, en negro o amarillo) con dibujos de eses, espirales, ondulaciones e incluso con las iniciales del nombre del alfarero, dispuestas a manera de marca. En algún caso, como sucedió en Benabarre, pudo aplicarse



*Fig. 15. Puchero de Mora de Rubielos
(Col. particular)*

una cubierta de barniz de plomo con efectos jaspeados. En cuanto a las olleras zaragozanas, usaron igualmente de estas mismas soluciones decorativas (así en Almonacid y Tobed, fig. 14) pero, como en los obradores de Huesca, dominó otro tipo de ornamentación más simple, pintada, sobre todo a base de puntos amarillos aplicados con una caña recortada, o bien se dejaron las piezas monocromas en el color del barniz (verde, verde-melado o negro).

Además de las tipologías indicadas, hubo **otras formas de vasijas de uso doméstico**, algunas de las cuales imitaron las de otros centros peninsulares. Así, se hicieron cazuelas besugueras, de base plana y disposición oblonga con dos asas (Almonacid). Se produjeron también torteras, nombre dado a las vasijas redondas, de base pequeña y plana y pared exvasada, bajas, anchas y abiertas, con dos o más asas pequeñas, que se obraban en diferentes medidas y eran utilizadas para cocinar en fuego y horno, desde sopa a verdura, asado u otras viandas. Cuando se colocaban en la mesa, todos comían directamente de ellas, aunque las había también pequeñas, en cuyo caso se empleaban a modo de platos, existiendo con diferentes perfiles en todo Aragón (Almonacid, Codos, Santa Cruz de Moncayo, Tobed, Villafeliche, Alpartir, Ateca). En alguna ollera, donde también se las denominó tarteros, las hacían incluso rectangulares y en forma de platos para huevos (Daroca), en tanto que en otras se conocía como tortero o esculla a las más pequeñas, con un asa y vertedor de pellizco en el

borde (Teruel); también se llamaba cazuelas bajas a las de esta forma destinadas a hacer el arroz (Rubielos de Mora).

Una variante de las mismas, distinguible por tener la base redondeada y una corta pared vertical, era conocida en algunos centros como tortera catalana (Alpartir). Se obraron asimismo marmitas u ollas catalanas, similares a las ollas de tipo Breda o Quart (Gerona), de pared alta, ligeramente cerrada hacia arriba, base redondeada y boca amplia con dos asas, que se vidriaban sólo por el interior (Crivillén, Alcorisa, Bandaliés, Daroca). Además, se fabricaron otros modelos de orza o parra, pensados exclusivamente para conserva y vidriados por su cara útil, quedando sin cubierta el exterior, a excepción del espacio en torno a la boca; figuran entre ellas las comercializadas en Daroca, María y Lumpiaque, alfar este último que las torneó en siete medidas de entre seis y doce litros de cabida, de acuerdo con lo cual tenían entre dos y cuatro asas altas.

Los olleros produjeron otras piezas de cocina, como las aceiteras, que en sus medidas mayores solían tener boca trebolada, un asa y cuerpo panzudo, bien globular (Jaca, Torrijo o Almonacid) o bien cilíndrico con base muy ancha (Montoro, Alcorisa o Cantavieja; v. fig. 16). Estas piezas turolenses se caracterizaban también por las variadas y atractivas tonalidades de sus vidriados, que podían transparentar varias coloraciones de engalbas e, incluso, añadir pinceladas de otra entonación; era, asimismo, frecuente



*Fig. 16. Aceitera de Cantavieja
(Col. particular)*



*Fig. 17. Escurridera y pichela de Naval
(Ermita de San Hipólito, Castejón de
Sobrarbe)*

que su cubierta plumbífera se aplicara exteriormente a mandil, con lo que contrastaba con la textura áspera y porosa del barro (Teruel). Fueron comunes las vinagreras, reconocibles por su cuello esrecho y alto y por llevar caño vertedor separado (Tronchón); los morteros, que precisaron siempre de una gruesa base de barro que garantizara su estabilidad; los saleros, sencillos o decorados, generalmente cilíndricos y con asas; las escurrideras, de perfil semicircular o paredes rectas y base plana, siempre agujereadas, con pequeños asideros o sin ellos (fig. 17); los anafres u hornillos en forma de cazuelas con orificios, en los que se depositaban las brasas que mantenían caliente el alimento del puchero; los envasadores de diferentes medidas, que imitaban a los de hojalata; o

los cazos, de forma redondeada o trebolada con mango más o menos largo (Teruel, Benabarre, fig. 18).

Para otros fines hubo terrizos y lebrillos, llamados terrizas y lebrillas en sus tamaños más grandes (fig. 18). Un alfar especializado en su producción fue el de Lumpiaque, que los hizo en seis medidas que iban numeradas de la primera a la sexta y recibían una designación acorde con su utilidad. Así, el terrizo más pequeño era el lavamanos; le seguían el de hierbas pequeño y el de hierbas grande o fregadero (lavado de la verdura y vajilla); el de sangre (para recoger la sangre del cerdo en la matanza); el mondonguero corriente y el arrobero (para la matacía y para hacer morcillas). Éstos se vidriaban sólo por el interior, destacando sobre su baño rojizo unas bandas amarillas en el borde; el número de bandas estaba en directa relación con la medida de cada pieza, por lo que servían de marca para distinguir sus diferentes tamaños.

Se hicieron, además, varias tipologías de vajilla de mesa, como las jarras y jarros (fig. 14) para servir agua, vino y leche, de diferentes perfiles, con vertedor en el lado opuesto al que estaba el asa, o en el frente para ver cómo se escanciaba su contenido (Teruel); iban vidriados sólo en su tercio superior externo (Tronchón) o sin impermeabilizar en su pared baja, que era aquélla por la que el ollero los sujetaba cuando les daba el baño de barniz. Entre las tipologías conocidas sobresalen, por su peculiar diseño,



Fig. 18. Puchero, terriza, anafre, escurridera, cazuelas y envasador de Benabarre (Col. particular)

las pichelas de Naval, que eran jarras con vertedor añadido, redondeado y saliente, lo que las diferenciaba de los jarros redondos carentes de pico escanciador (fig. 17).

En la mesa, las horteras se usaron para servir y tomar la ensalada. Se obraron fuentes, platos y soperas, a veces por encargo, como las del ajuar de boda (con iniciales), cuya decoración dependía del precio pagado (Bandaliés).

Se hicieron también cazoletas o tazones con asa destinados a beber caldo (Jaca), cafeteras y juegos de café, algunos con la fecha y nombre del alfarero («1878, Alejos Guardia» de Benabarre); porrones que imitaban a los de vidrio (Codos), hueveras en forma de copa o de platillo con soporte (Benabarre y Teruel), chocolateras, jarros y tazones de engaño, palilleros, botijos de invierno y de adorno,

cuchareros, salvamanteles de aro y licoreras (Almonacid, Tobed, Alpartir, Benabarre, Daroca, María, Villanueva de Jiloca) y, excepcionalmente, probetas para pesar mostos (Almonacid).

Otras vasijas sirvieron como envases de alimentos, como las mieleras y los cántaros de arropo (Tobed, Lumpiaque), razón por la cual debían ir impermeabilizados.

Hubo además piezas de uso higiénico, como los bacines u orinales altos (Montoro, Tobed, Teruel), denominados también servicios o servidores de cama cuando eran bajos (Zaragoza). Otra utilidad importante fue la de los caloríferos, en forma de botella cilíndrica con un asa alta, empleados para calentar las sábanas. Más tardía sería la manufactura de escupideras, que imitaban las realizadas en las fábricas de loza fina, puestas de moda a partir del siglo XIX; se hicieron también secantes, que contenían la arena que se echaba para secar la tinta de los escritos o cartas, y palmatorias para velas.

Vinculadas con las celebraciones religiosas, se encargaron vajillas para las ermitas, destinadas a las comidas festivas y marcadas a veces con el santo de su advocación (como las pichelas, escurrideras y platos realizados en Naval para la ermita de San Hipólito en Castejón de Sobrarbe, v. fig. 17), así como vajillas para cofradías, tales como los jarros en los que bebían los cofrades del Santo Cristo de Almonacid, que iban personalizados con un espino o árbol

alusivo, o como las jarras con las que repartían caridad el día de su fiesta, dando tortas y sirviendo con ellas el vino.

Algunas olleras obraron lápidas y cruces de cementerio con artísticos diseños moldeados y modelados por sus propios artífices (Alpartir, obra de los Val). También, aunque de forma menos habitual, elaboraron piezas domésticas de adorno, tales como figuras, jarrones o todo tipo de vasijas moldeadas, entre las que destacaron las de los últimos olleros de Alpartir, que llegaron incluso a vender sus moldes a otros alfares próximos (Torrijo, Villarroya y Tobed).

No menos tradicional fue la realización de todo tipo de juguetes para niños, e, incluso, de belenes, éstos casi siempre por encargo (Benabarre).

Finalmente, los olleros produjeron piezas arquitectónicas y de construcción, desde canalizaciones y baldosas (Zaragoza, Almonacid) a tejas vidriadas con barniz plúmbeo, blancas, amarillas y royas como las hechas en Lumpiaque para la reparación de las cúpulas de San Antonio de Alagón y del Pilar de Zaragoza.

A toda esta producción, llegada hasta el siglo XX, se unirían aún otras piezas creadas antes de la extinción de estas alfarerías. Entre ellas, los tortilleros, platos con solero saliente pensados para dar vuelta a la tortilla en la sartén; las horteras con jarros, que imitan las vajillas para hacer la “queimada” de otros centros peninsulares, y también jarros decorativos, ceniceros o macetas (Naval).

LA CERÁMICA ESTANNÍFERA



Llamamos así a la cerámica hecha con barro colado, torneada o moldeada, vidriada con barniz blanco de estaño y decorada de diferentes maneras, que constituye la más compleja técnica cerámica realizada en Aragón. Las especialidades anteriores proporcionaron una obra funcional en la que la decoración tuvo un papel secundario; ésta que ahora veremos, sin embargo, buscó unir lo útil y lo ornamental, variando formas y decoraciones de acuerdo con la evolución técnica y el gusto imperante.

El barniz de estaño es una de las aportaciones islámicas a la cerámica peninsular y tiene como ingredientes básicos el plomo y el estaño; el primero la impermeabiliza y le proporciona un acabado brillante y suave, en tanto que el segundo le añade opacidad y blancura, con lo que se consigue un fondo ideal sobre el que trazar sus decoraciones pintadas con óxidos colorantes o con la fórmula del dorado. Su complejidad de fabricación, que precisó entre dos y tres cochuras, requirió contar con hornos perfeccionados, de forma que la abertura o cierre de los orificios de su bóveda posibilitara un mejor control de la cocción, tanto de la oxidante (usada para el juagueteadado de las piezas y vitrificación del barniz) como de la reductora (exclusiva de la loza dorada).

El número de alfares de esta especialidad fue reducido e, incluso, dentro de él los hubo de larga tradición productiva (Teruel, Muel o Villafeliche) o de trabajo breve o esporádico, generalmente derivado de los centros anteriores (la obra “tipo Muel” hecha en Mozota, Botorrita y Zaragoza). Sus dos principales especialidades, la vajilla y la azulejería, siguieron la evolución de la moda: este hecho, unido al movimiento de alfareros entre los distintos centros, dio lugar a la homogeneidad de su producción, que también manifestó peculiaridades diferenciadoras, perceptibles sobre todo en la obra salida de los centros principales.

El discurrir histórico de esta cerámica entre los siglos XIII y XX muestra dos momentos diferenciados: la etapa mudéjar, hasta la expulsión de los moriscos aragoneses en 1610 (circunstancia que condujo al vacío de los alfares por la marcha de quienes habían monopolizado los oficios del barro), y una segunda etapa desarrollada hasta el siglo XX, en la que con la repoblación de los obradores llegaron nuevas técnicas, formas y decoraciones europeas.

LA PRODUCCIÓN CERÁMICA HASTA 1610

La vajilla

Entre los alfares activos destacaron Teruel, Calatayud, Muel, Cadrete, María de Huerva, Morata de Jalón, Villafeliche y, esporádicamente, Zaragoza y Huesca. En ellos se

produjo una amplia tipología de piezas, de muy diversa funcionalidad, que fue aumentando en número con el tiempo y modificando sus perfiles según las influencias recibidas. De manera global, se puede decir que comprendió: vajilla de mesa (platos, escudillas y cuencos, salseras, saleros, bandejas con cazoletas incorporadas, jarros y jarras o cantarillos), de cocina (morteros, aceiteras, orzas, terrizos, coberteras y cazos), soportes para iluminación (candelas), recipientes de uso higiénico (orinales), piezas de escritorio (tinteros, escribanías), vasijas de adorno (flores), juguetes (silbatos, figuras modeladas y vajillas de tamaño menudo), envases farmacéuticos (botes, orzas), ajuares de hospitales, conventos y cofradías (desde vajilla a orinales marcados o numerados) y piezas religiosas (pilillas benditeras y pilas bautismales), algunas de las cuales estuvieron destinadas a la comunidad judía (en Teruel, las lámparas de *hanukkah*). Las más importantes series cerámicas de esta etapa son la verde-morada, la azul y la dorada, denominaciones que se corresponden con los colores de su decoración.

El gran productor de la vajilla verde-morada fue Teruel, que, junto con otras especialidades, inició su actividad en la primera mitad del siglo XIII, gracias a la excelencia y variedad de sus tierras. Sus piezas fueron pronto solicitadas desde lugares alejados de dentro y fuera de Aragón. Se trata de una cerámica mudéjar pintada en verde y morado (cobre y manganeso), con un bicolorismo derivado de las

cerámicas andalusí, califal cordobesa y taifal zaragozana, que habría de recibir ahora nuevas influencias almohades, debido a la llegada de moros procedentes del Levante tras la reconquista de Valencia (1238). Esta loza de Teruel adquirió una personalidad propia cuyos rasgos generales coinciden con los de las otras cerámicas verde–moradas peninsulares, sobre todo con la de Paterna.

Su derivación de la cerámica hispanomusulmana anterior resulta evidente en muchos de sus temas, en sus composiciones y concepción estética y en la combinación de vidriados de estaño blanco y de plomo verde o melado para cubrir el anverso y el reverso de algunas piezas, tal como se había hecho desde las primeras vajillas cordobesas. Por otra parte, sus decoraciones coinciden con las que aparecen en las demás artes de revestimiento mudéjares, sobre todo en la carpintería (techumbre de la catedral de Teruel, último tercio del siglo XIII). Así, vemos dibujados animales reales y fantásticos (aves, dragones, conejos, leones o caballos) y figuras humanas en diseños esquemáticos (rostros inscritos en círculos) o naturalistas próximos al gusto gótico (hombres, mujeres, frailes). Hay temas vegetales como el ataurique (hoja de acanto estilizada) y el *hom* o árbol de la vida islámicos (en forma de piña), así como hojas acorazonadas, roleos, espigas, flores y capullos. Los diseños geométricos aparecen tanto como tema principal (lacerías, círculos y óvalos anudados, dameros), cuanto como motivo de relleno o de cenefa en el borde de las pie-

zas (espirales, eses, cuadrículas). No faltan los trazados epigráficos, algunos de los cuales son letras cúficas degeneradas que repiten el nombre de Dios (*Allah*) y dedicatorias piadosas (*al-yumn*: la felicidad); así como un variado repertorio heráldico (escudos verdaderos y decorativos) y de motivos arquitectónicos (torres, arcos lobulados, enladrillados de relleno) (fig. 19).

Buena parte de estas decoraciones transmitía un mensaje simbólico que reflejaba conceptos recogidos en la poesía musulmana, alusivos a la búsqueda de la felicidad por medio de la sensualidad, el placer, el poder y la riqueza. Con todos estos motivos ornamentales se plasmó el jardín del Paraíso, repleto de especies olorosas, tal como lo describe el Corán (el árbol de la vida, las aves alusivas a la inmortalidad o la felicidad, representada por las figuras que tocan instrumentos y danzan); también se utilizaron ideografías, entre las que figuran símbolos apotropaicos, como la mano de Fátima (la *khamsa*), el



Fig. 19. Plato de Teruel, s. XIV (Museo de Teruel)

sello de Salomón (la estrella de seis puntas) o las continuas alusiones, directas o indirectas, al Único Creador (los cuatro arcos que señalan los cuatro ríos del Paraíso, los siete círculos con los que se alude a los siete cielos creados por Dios, o su nombre, recordado por medio de los signos epigráficos).

A partir del último cuarto del siglo XIV se inició la influencia de Manises, coincidiendo con el desarrollo de este alfar, que pasó a convertirse en el director de la moda cerámica mudéjar. Comienza entonces la serie azul (cobalto), renovándose a la vez la tipología de la vajilla y sus repertorios ornamentales. Se imitaron los temas de la loza dorada valenciana, trazándose piñas persas de derivación malagueña, hojas de perejil y helecho o atauriques carnosos enrollados, junto con otros motivos zoomorfos (león, águila), alguna figura humana, escudos, letras e inscripciones góticas («Ave María Gratia Plena»). A partir de finales del siglo XV, un nuevo gusto sustituye al anterior, por influencia de las vajillas de metal: de sus modelos se toman los gallones y protuberancias en relieve o pintadas, así como los temas menudos que imperan en sus decoraciones (solfas, espigas, margaritas, flores de cardo, pestañas o inscripciones religiosas abreviadas).

Pero, a diferencia de lo que sucedió en otros alfares españoles, en Teruel la serie azul no desplazó a la verde-morada, que subsistió adoptando este mismo muestra-

rio en una versión más descuidada y popular. Es sobre todo ahora, entre finales del siglo XV y comienzos del XVI, cuando se producen algunas de sus más bellas piezas: grandes alcuzas, jarras, orzas y pilas bautismales en las que se unen la rotundidad de sus pesados perfiles y la fuerza de sus rápidos dibujos ornamentales. Estos últimos están siempre basados en la repetición o alternancia de uno o más motivos, en el uso contrastado de pinceles de diferente grosor, en la oposición de espacios repletos de decoración y vacíos, o también en la proximidad de diferentes texturas (la de la cubierta brillante y blanca del barniz de estaño con la áspera y rojiza del barro visible) (fig. 20).

La serie azul turolense habría de seguir en el siglo XVI este mismo proceso simplificador, adaptando a facturas rápidas el personal trazado de sus temas vegetales y geométricos.

En los alfares zaragozanos se manifestó esta misma influencia de Manises. Es el caso de Calatayud, centro citado por Alidrisí (1154) como productor de loza dorada y del que sigue habiendo testimonio documental entre los siglos XIII y XVI. En el siglo XV parece haberse revitalizado la técnica del reflejo metálico, alcanzando un prestigio tan reconocido que se la ponía como modelo a imitar en Huesca (1483), al contratar su Concejo a un alfarero para que la obrara durante unos años en la ciudad. Por esta documentación sabemos cómo era su vajilla de mesa,



Fig. 20. Orza de Teruel, s. XV
(Museo de Teruel)

cuyas decoraciones seguían las del tipo “Malega” (Málaga) puestas de moda por Manises, con temas vegetales, como las hojas de carrasca.

Desde finales del cuatrocientos alcanzó un gran renombre la obra de Muel, que extendió su influencia en el siglo XVI por los alfares próximos de Cadrete, María de Huerva o Zaragoza y por los más alejados de Villafeliche y Morata de Jalón. La movilidad

e intercambio de alfareros, así como los intereses económicos de los mercaderes (que monopolizaron el negocio de la compraventa de cerámica) propiciaron una producción bastante homogénea en técnicas, tipologías de piezas y repertorio ornamental, que alcanzó un gran desarrollo en coincidencia con el declive de Manises.

En esta vajilla de Muel o “tipo Muel” destacaron dos series cerámicas: la azul y la dorada. Los “malegueros” (nombre dado a los continuadores de la producción andalusí de Málaga) que las obraron conocían bien las técnicas de obtención del barniz estannífero y del azul de cobalto y, sobre todo, al igual que los antes mencionados alfareros

calatayubíes, dominaban la última y más compleja fórmula de la loza dorada. Ésta es conocida a través del relato de Enrique Cock, arquero de Felipe II, que la anotó a su paso por Muel en 1585. La mezcla de sus ingredientes (plata, cobre, bermellón y almagre unidos con vinagre) se aplicaba con una pluma sobre las piezas ya vidriadas y los dibujos así trazados adquirirían una tonalidad dorado–plateada, verdosa o rosada después de su tercera cocción a fuego reductor.

El muestrario decorativo de esta vajilla evolucionó desde los primeros temas de directa imitación de Manises a otros cada vez más personales, aunque siempre dentro del gusto general que orientó esta producción dorada en todos los alfares de la antigua Corona de Aragón. En Muel se combinó a menudo el dorado con azul y verde, pudiendo enriquecerse algunas piezas con la adición de decoraciones moldeadas, pintadas en este último color.



*Fig. 21. Cantarillo de Muel, s. XVI
(Col. Y. Iglesias, Madrid)*



*Fig. 22. Escudilla de Muel, s. XVI
(Museo de Zaragoza)*

La concepción estética de sus composiciones es mudéjar, por el *horror vacui*, el tratamiento plano y superficial dado a los motivos, el gusto por los ritmos de repetición y alternancia, las disposiciones en simetría o las combinaciones en positivo–negativo dadas a un mismo tema. Dentro de la sucesión de series ornamentales, algunas piezas presentan gallones o tetones en relieve (imitando a Manises) y dibujos trazados con pincel–peine, pinceles de distinto grosor o plumas; dominan los repertorios vegetal y geométrico, con múltiples modelos de hojas antinaturalistas (por su tratamiento simplificado) y menudas flores doradas, margaritas de largos pétalos y piñas; o bien dameros, eses y cuadrículas, unidos a veces a inscripciones religiosas abreviadas, hojas y motivos en negativo (algunos recordatorios de otros diseños epigráficos cúficos) y sartas de círculos anillados, muy próximos a los llamados “ojos de pavo real”, uno de los temas más antiguos de la loza dorada islámica. Se dibujaron también animales, sobre todo aves zancudas, y, más excepcionalmente, conejos, lechuzas o algunos cuadrúpedos (figs. 21 y 22).

Entre las piezas conservadas destacan las expuestas en el Instituto Valencia de Don Juan de Madrid y en el Museo de Cerámica de Barcelona (cantarillos, platos, escudillas, florero y pila bautismal), así como una terriza fechada (1603) y firmada en Muel, propiedad de la Walters Art Gallery de Baltimore. Casi todas las formas abiertas de esta

vajilla dorada (platos, escudillas, cuencos) se decoraron también por su reverso.

Paralelamente, los mismos escudilleros (como también se les denominó) produjeron otra vajilla decorada en azul, combinada a veces con verde o morado (fig. 23). El repertorio ornamental es similar al anterior, de dibujo más rápido, existiendo otras series azules comunes decoradas con motivos geométricos simples.

La cerámica de aplicación arquitectónica

Esta funcionalidad cerámica desempeñó un importante papel en la definición de la arquitectura mudéjar aragonesa, que no puede entenderse sin la conjunción de este material y el ladrillo. Los primeros ejemplos, fechados entre mediados y finales del siglo XIII, son los de las torres de Santo Domingo en Daroca, Santa María en Ateca, San Miguel en Belmonte de Calatayud y San Pedro y Santa María de Mediavilla en Teruel. En todas ellas encontramos la aplicación de piezas vidriadas monocromas (verdes, negras y meladas), obradas casi siempre para este fin ornamental (aunque haya también ataifores de vajilla, como en Ateca) y situadas en puntos concretos de su paramento exterior, siguiendo una localización planificada.

Esta fórmula decorativa tiene su precedente en el arte andalusí y muestra coincidencias con el uso de la cerámica

en otras formas del mudéjar peninsular (Toledo), aunque es en Aragón donde adquirió un desarrollo más extenso y personal, manifestando desde sus inicios las notas características, que habrían de alcanzar su más madura expresión en los ejemplos turolenses del primer cuarto del siglo siguiente. Así, en las torres de San Martín y El Salvador (fig. 24) y en el ábside de la iglesia de San Pedro se amplió el repertorio de piezas cerámicas (discos, columnillas compuestas por varias piezas y rombos a los que se unen estrellas de ocho puntas con sus marcos, crucetas y puntas de flecha), vidriadas en dos colores (verde y blanco) y salpicadas por toda su extensión mural de acuerdo con las pautas estéticas islámicas, es decir: rellenando los fondos de las labores de ladrillo, enmarcando cada uno de los tapices



*Fig. 23. Plato de Muel, s. XVI
(Col. Y. Iglesias, Madrid)*

ornamentales y ligándose con las estructuras arquitectónicas en el perfilado de arcos y alfices y en la configuración de fustes. Las aplicaciones cerámicas actúan, en fin, como elemento unificador que aporta al conjunto la impresión de decoración colgada y superficial, ya que el color, el brillo y la luz de la cerámica desmaterializan los

volúmenes arquitectónicos: es la plasmación de la “estética de la fragilidad” islámica con la que se expresa el carácter percedero de toda obra humana, pues para el musulmán “sólo Dios permanece”. Esta fórmula ornamental tuvo numerosas derivaciones y fue el modelo que se siguió en el mudéjar aragonés coetáneo y posterior (torres de La Magdalena y San Gil en Zaragoza, de La Almunia de Doña Godina, Longares y Morata de Jiloca). Sólo en algún caso excepcional se substituyó esta tipología cerámica por platos decorados de vajilla (torres de Pina de Ebro y Terrer, segundo cuarto y finales del siglo XIV).

La tipología de piezas vidriadas monocromas planas sirvió también para el revestimiento de suelos, unidas a veces a otras piezas bizcocha-

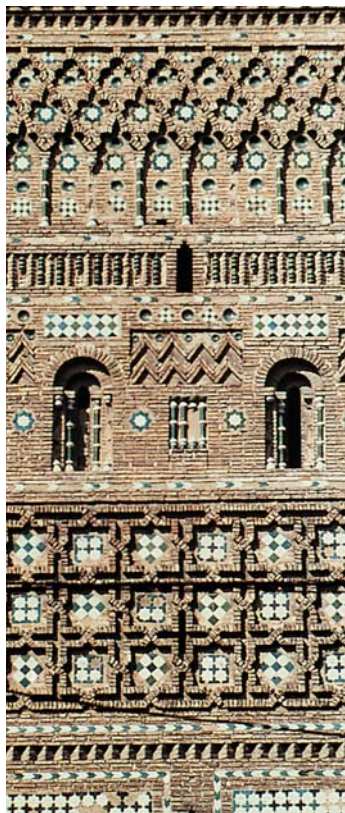


Fig. 24. Detalle de la Torre del Salvador (Teruel, s. XIV)

das con las que se formaron alfombras de dibujos geométricos, entre las que destaca la solería de la capilla del castillo de Albalate de Arzobispo (primera mitad del siglo XIV).

El prestigio de los obradores turolenses hizo que recibieran encargos de los reyes de Aragón (Martín V, en 1402, para su palacio de Barcelona), a la vez que en el palacio de la Aljafería se experimentaban otras técnicas de revestimiento de suelos basadas en la combinación de aljez (yeso) y azulejos (1382, Pedro IV).

A partir de trescientos adquirió especial desarrollo la azulejería estannífera pintada a pincel, coincidiendo con el éxito de la producción de Manises. La arquitectura mudéjar aragonesa acogió esta nueva técnica, adaptándola a la decoración de exteriores con el mismo fin desmaterializador ya comentado en los ejemplos de Teruel. Muestra de ello es el muro de la Parroquieta de La Seo de Zaragoza (arzobispo Lope Fernández de Luna, 1378–1379), obra singular en la que se unieron las piezas típicamente aragonesas con la azulejería pintada heráldica y menudos alicatados sevillanos, realizados éstos por dos maestros llegados desde la capital andaluza (Garcí y Lop Sánchez); también destacan las obras patrocinadas por el Papa Luna entre finales del siglo XIV y principios del XV (San Pedro Mártir de Calatayud y La Seo de Zaragoza), que compaginaron las dos primeras técnicas citadas e imitaron la tercera solución cerámica sevillana, adaptándola al gusto local.

En realidad, los maestros de la arquitectura mudéjar continuaron utilizando siempre de la misma manera la cerámica en las decoraciones exteriores, si bien fueron aceptando nuevas técnicas, como la azulejería de arista que se impuso en el siglo XVI (torre de Santa María de Utebo, 1544).

La azulejería estannífera se pintó en Teruel en los mismos colores de su vajilla, es decir, en verde–morado y en azul, realizando encargos de la entidad del suelo de la capilla del Palacio Arzobispal de Zaragoza (Dalmau de Mur, 1446). También se obró en los alfares zaragozanos (Muel, Zaragoza), de donde saldrían las solerías hechas para el palacio de los Reyes Católicos en la Aljafería (1492–1495). Los pavimentos —hoy restaurados— del salón del trono y salas anejas dan testimonio de lo que fueron sus recubrimientos cerámicos originales, que formaban composiciones geométricas con piezas bizcochadas, vidriadas monocromas y azulejos estanníferos pintados en azul y morado, en los que se recogía parte del repertorio ornamental puesto de moda por Manises; en ellos aparecían, además, las primeras experimentaciones conducentes a la obtención de la azulejería de arista. Algunos de sus motivos se repetirían poco después en los azulejos de esta técnica obrados en Muel.

Desde comienzos del siglo XVI se impuso esta última azulejería, denominada de arista o cuenca (fig. 25) y, coin-

ciendo con el auge constructivo de Zaragoza y otras ciudades aragonesas, se prodigó por edificios civiles y religiosos en forma de solerías, arrimaderos y decoraciones exteriores (suelos de la iglesia del monasterio de Veruela, arrimaderos de la Parroquieta de La Seo, óculos de la casa de los condes de Morata y torrecillas laterales de la Lonja en Zaragoza).



Fig. 25. Arrimadero de arista, Muel, s. XVI
(Iglesia de la Virgen de Tobed)

El éxito de esta azulejería tuvo directa relación con su facilidad de fabricación, pues sus decoraciones, estampadas con moldes de madera, quedaban en relieve, se bañaban después con barniz de estaño y se coloreaban sus huecos con distintos óxidos (verde, morado, azul y melado) sin precisar para ello de pintores expertos. Su producción, centrada en los alfares mudéjares zaragozanos (Muel, Cadrete, María de Huerva, Zaragoza y, por extensión, Huesca y quizás Villafeliche y Morata

de Jalón), fue muy homogénea debido al intercambio de alfareros y al empleo de unos mismos modelos y moldes. Su repertorio ornamental combinó temas de tradición islámica con el nuevo lenguaje renacentista y se unió, a menudo, con azulejos de cartabón (también de arista, divididos diagonalmente en dos partes, blanca y verde). Con sus piezas cuadradas y rectangulares se compusieron cuadros decorativos en suelos (a veces, dispuestos sobre aljez) y muros, perfilados generalmente por cenefas en forma de basamento y remates. De esta azulejería se han conservado algunos ejemplos únicos por el empleo de modelos que no volverían a repetirse en otros encargos, tales como la solearía de la capilla Zaporta en La Seo de Zaragoza (1569) o el arrimadero del palacio de los condes de Morata en Saviñán (segunda mitad del s. XVI).

La azulejería de arista subsistió en Aragón hasta mediados del siglo XVII, incluso después de la expulsión de los moriscos, mientras que en el resto de los alfares peninsulares fue desplazada hacia mediados del quinientos por otra azulejería pintada en policromía. Además de los ejemplos citados, se conservan muchas muestras de sus diferentes formas de aplicación: en la torre de Utebo y suelo de la capilla del Sacramento de la catedral de Huesca (ambos de 1544), en la ermita de Santa Lucía de Campillo de Aragón y en las parroquiales de Tobed, Aniñón y Fuentes de Jiloca (finales del siglo XVI) o en la capilla del tras-sagrario

de la iglesia de San Miguel de los Navarros en Zaragoza (1603–1604).

Paralelamente subsistió la producción de azulejería pintada, con la que se compusieron también lápidas funerarias en las que se representaba al difunto yacente, añadiendo una inscripción con su nombre y año de la muerte (Teruel).

LA PRODUCCIÓN CERÁMICA DESPUÉS DE 1610

La vajilla

Con la forzada marcha de los moriscos, en 1610, los obradores aragoneses quedaron vacíos, lo que supuso la carencia de todo tipo de objetos cerámicos de uso diario en los mercados locales. La demanda de esta producción imprescindible determinó la rápida búsqueda de nuevos alfareros por parte de los concejos municipales, que velaban por el bien de los ciudadanos, y de los señores temporales que, como dueños de algunos de los principales centros de fabricación (Muel y Villafeliche, del marquesado de Camarasa), protegían los beneficios que les aportaban sus obradores. Así, muy pronto llegaron a Aragón maestros expertos en las diferentes especialidades cerámicas, tanto originarios de otros territorios de la Corona (sobre todo catalanes) y castellanos, cuanto extranjeros, especialmente italianos (de Albisola, Génova y Savona).

Ellos fueron los responsables del cambio de gusto que llevó, desde un mudejarismo arraigado (citado en la documentación como la “obra antigua del tiempo de los moros”) a una nueva estética europea.

En esta etapa continuaron activos con igual entidad los centros de Teruel y Muel; la producción de este último alfar mantuvo una estrecha relación con la obrada en Villafeliche y Morata de Jalón, así como con la realizada en Cadrete, Botorrita, Mozota y Villanueva de Huerva, que tendrían una actividad más esporádica. En algún momento se obró también este tipo de cerámica en Daroca, Belchite, Huesca, Barbastro, Alcorisa, Lumpiaque, Torrijo de la Cañada, Gea de Albarracín y Tronchón.

La vajilla siguió siendo el género más abundante producido en estos obradores, que continuaron elaborando las tipologías conocidas de uso diario (renovadas ahora en sus perfiles), así como otras formas requeridas para nuevas funcionalidades. Hecha en diferentes calidades (fina, entrefina y común), la vajilla englobó piezas tan variadas como platos y fuentes, algunos de los cuales copiaban modelos propios de las vajillas de metal (“la moda de plata”); escudillas tradicionales de orejas y conquillas hemiesféricas (tazones), casi siempre decoradas por ambas caras a imitación de las porcelanas chinas; cuencos; fruteros y salvillas; jarros y jarras; saleros, especieros y azucareros; formas totalmente nuevas, como las jícaras y mancerinas (vaso y

soporte para servir el chocolate); barrales y cántaros vidriados; tinteros y escribanías; aguamaniles; terrizos, aceiteras y morteros; bacías para el afeitado, orinales y servicios; botes y orzas farmacéuticas; pilillas benditeras y placas devocionales domésticas; pilas bautismales y lavatorios de sacristía e, incluso, portapaces y portaviáticos; tardíamente, escupideras y pisteros y, como siempre, toda la cerámica necesaria para conventos, hospitales y cofradías, así como juguetes infantiles.

La procedencia de los alfareros llegados a Aragón y su movilidad explican la extensión y unidad de las nuevas series cerámicas creadas a partir de la segunda década del siglo XVII, sobre todo las obradas en los alfares zaragozanos. Así, a partir de la primera mitad del seiscientos

aparecen series de influencia catalana y talaverana. La primera de ellas está presente en orlas tan características como la de “la corbata” y otras de tipo geométrico, y la segunda en la imitación de las series tricolor (azul–naranja–morado) y de los helechos, con repetición de la misma policromía castellana o derivaciones de ella y



Fig. 26. Pila bautismal de Morata de Jalón, bacía 1661 (Iglesia de Arándiga)

de su típica cenefa de eses alargadas y rombos cruzados por aspas, que suele ir unida a un cuadro central con algún personaje (figura, busto) o animal (león).

En Zaragoza, Villafeliche y Morata de Jalón se siguió muy de cerca el cromatismo original talaverano, pudiendo ser ejemplo de ello las pilas bautismales realizadas en este último alfar (parroquiales de Arándiga y Morata, hacia 1661 y 1698; v. fig. 26). En Teruel se recibieron estas mismas decoraciones, pero se pintaron en azul.

Como personal derivación de lo anterior se produjeron, entre la segunda mitad del siglo XVII y parte del XVIII, otras series muy populares en Muel, calificables también como “tipo Muel” por haberse obrado —con algunas variaciones— en otros alfares como Villafeliche, Botorrita o Morata de Jalón. Este repertorio decorativo se trazó sólo en azul o en combinaciones de azul, verde y morado e incluso amarillo, repitiendo varian-



Fig. 27. Plato de Muel, s. XVII
(Col. Gajón, Zaragoza)



Fig. 28. Platos de Teruel, s. XVII
(Col. particular)

tes sencillas de unos mismos temas dibujados con pinceles finos y gruesos, especialmente helechos y espigados, matas florales, escamas, cruces patadas o animales (pájaro, pez), dispuestos en composiciones que diferenciaban centro y orla o creaban un motivo único de gran tamaño (fig. 27).

Se hicieron, además, otras series heráldicas, con escudos bordeados por cueros recortados, con el nombre del dueño y el año de fabricación (Muel y Teruel).

En el siglo XVII comenzó también otra serie azul de motivos chinoscos, que habría de pervivir hasta finales del XVIII en Teruel, Muel y Villafeliche (fig. 28). A través de ella llegaban los temas orientalizantes en boga en Europa, como imitación de las porcelanas chinas importadas por las Compañías de Indias; las interpretaciones hechas en Aragón se aproximan a las italianas de los alfares de Liguria, traídas por los maestros venidos desde Albisola, Génova y Savona. Se trata de un muestrario exótico de motivos vegetales menudos (matas de aspecto lacustre con espigas y pequeñas flores) con los que se compusieron paisajes poblados por pájaros, ciervos, conejos y otros animales —posados, saltando o pastando— e, incluso, algunas edificaciones, entre ellas las de forma de pagoda.

La personalización de este repertorio en Aragón dio lugar a la serie de la hoja-ala (debido al aspecto que presenta su hoja más repetida), que tuvo diferentes versiones en los obradores turolenses y zaragozanos citados. Su evo-

lución en el setecientos llevó hacia un tratamiento, en algunos casos, más naturalista y, en otros, más simplificado. Teruel hizo una segunda versión de esta serie, mucho más popular, en su ya tradicional bicromía verde–morada.

Entre fines del siglo XVII y el XVIII se desarrolló también otro repertorio italiano llegado por la misma vía, relacionado en este caso con la serie de temas historiados de Savona. Sus composiciones, copiadas de dibujos y grabados, tuvieron una intención decididamente naturalista, plasmándose paisajes con figuras que incluían desde niños desnudos jugando (Muel) a personajes situados entre árboles esponjados y casas, tomados de los grabados del francés Jacques Callot (soldados, figuras femeninas, escenas de caza, en Teruel; v. fig. 29).

Otras series de gusto barroco, presentes en las producciones de los tres grandes alfares aragoneses del siglo XVIII (Teruel, Muel, Villafeliche), fueron las de temas vegetales naturalistas: roleos de hojas de acanto en positivo o en reserva, o bien grandes flores y hojas carnosas aplicadas en cenefas y centros, entrelazadas o formando cuadros aislados. Esta temática se trazó tanto mediante un juego pictórico claroscuro, que aportaba sensualidad y volumen a las formas, cuanto bajo una simplificación esquemática, que no por ello eliminaba su vitalidad. Ambas fórmulas coexistieron, de manera que pudieron ser dibujadas por los mismos decoradores, tal como aparecen en las vajillas



Fig. 29. Frutero de Teruel, s. XVIII
(Col. Altabella, Aguaviva)

difundida por Alcora. La imitación de la loza de esta fábrica castellanense (fundada en 1727 por el noveno conde de Aranda) estuvo propiciada por dos razones básicas: por un lado, por la procedencia aragonesa de su propietario y de algunos de sus más destacados pintores (como los Causada, activos entre Zaragoza, Alcora y Muel) y, por otro, por el intento de paliar la competencia que suponía la difusión de esta vajilla en la capital aragonesa y en otras ciudades de Aragón.

de Villafeliche: ejemplo de una y otra son la pila bautismal de la iglesia de Ricla, hecha en 1722 (fig. 30), y la vajilla con grandes matas florales esquemáticas dibujadas sobre fondos rellenos de menudos temas vegetales (como los “mistos”) y animales (pájaros o conejos).

En el setecientos llegó también la moda francesa

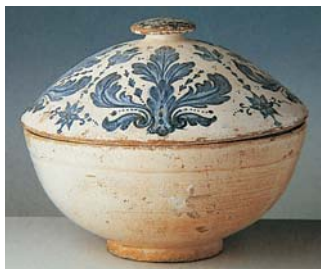


Fig. 30. Pila bautismal de Villafeliche, 1722 (Iglesia parroquial de Ricla)

Las series de influencia alcoreña se pintaron en azul o en una policromía que copiaba los tonos pastel de la fábrica (verde, amarillo–naranja), imitándose las decoraciones de mayor éxito de su primera y segunda etapas, tales como las puntillas de estilo Berain, el muestrario chinesco introducido por Olerys, las cenefas de tipo Rouen, los pequeños ramilletes denominados “de pintura ramito”, sus asas y decoraciones moldeadas y la llamada “fauna de Alcora” (figuras y salseras en forma de perdiz, Muel). Como ejemplos en Aragón pueden destacarse las salvillas, fruteros, mancerinas y saleros “de perros” hechos en Teruel, las bellas pilas bautismales obradas en Muel (iglesias de Magallón, La Muela o Muel) y la delicada loza producida en Villafeliche, compuesta básicamente por jícaras y tazas de



*Fig. 31. Fragmentos de jícaras de Villafeliche, s. XVIII
(Museo de Cerámica de Barcelona)*

finísimas paredes, en las que se dibujaron caligráficas puntillas y menudos paisajes con pájaros (fig. 31) o se imitó la sobria blancura de su tierra de pipa y otros vidriados monocromos (verde turquesa, rosa o negruzco). En Teruel, la inspiración alcoreña derivó hacia otras series propias de gran rapidez de ejecución y efectismo que pervivirían hasta muy avanzado el ochocientos.

Finalmente, con el siglo XIX se inició la decadencia de la cerámica estannífera, que condujo a su casi total extinción en el XX. En esta etapa última se produjo un descenso general de la calidad de la vajilla y una tendencia simplificadora en sus decoraciones, encaminada a abaratar los productos.

En Teruel subsistieron hasta el final sus dos series (azul y verde-morada), para las que se crearon orlas y decoraciones simples, tales como las cenefas de ondas o de alternancia de rayas y puntos, o bien motivos centrales de animales, objetos y nombres, que muestran una espontaneidad en sus trazados casi *naïf* (cuencos, morteros, alcuzas).

En Muel y Villafeliche destacaron sus series a pincel de temas vegetales y geométricos de trazado rápido, así como la obtenida mediante plantillas (motivos de floreros, animales, nombres) y la pintada con tampones, conocida popularmente como serie de “las perras”, que, en azul o policromía, dieron lugar todavía a bellos ejemplos de pilas

bautismales (Ibdes, Figueruelas o Chodes) y alegres vajillas domésticas (platos, tazas, cántaros vidriados, soperas, botijos y jarras), algunas con inscripciones y nombres.

Azulejería, cerámica de uso arquitectónico y lápidas

Estas modalidades constituyeron la otra gran producción de los centros de cerámica estannífera. Por una parte pervivieron algunas tipologías de la etapa anterior, como la azulejería de arista, que se mantuvo hasta la segunda mitad del siglo XVII (arrimaderos de Las Fecetas de Zaragoza y de la iglesia de Mezalocha), así como la combinación de aljez coloreado en rojo y azulejos para suelos. Subsistió también la fábrica de tejas planas de vidriado monocromo (pizarras), como las hechas en el siglo XVI para las Casas de la Diputación del Reino en Zaragoza, que en esta época fueron el cierre colorista preferido de muchas torres y cúpulas (las hechas en Muel para la torre de Báguena, 1760–1761).

Lo nuevo fue la generalización de la técnica pintada a pincel, introducida por los alfareros llegados tras la expulsión de los moriscos. Desde mediados del seiscientos, los azulejeros de Muel la producían para La Seo y las Casas de la Ciudad de Zaragoza.

Sin embargo, los mejores conjuntos barrocos de esta azulejería se hicieron en el siglo XVIII, sobresaliendo los

de Muel: presbiterio de la ermita de la Virgen del Castillo y capilla del Santo Cristo de Fuendejalón, 1747 (fig. 32); capilla de la Virgen de la Malanca en Torrelapaja, 1766; ermita de la Virgen de la Fuente y frontal de altar de las santas Justa y Rufina en la iglesia de Muel. Para su fábrica



Fig. 32. Arrimadero de Muel, 1747 (Ermita de la Virgen del Castillo, Fuendejalón)

se empleó una restringida policromía, copiándose sus composiciones y marcos de grabados (con motivos de rocallas, cortinajes, jarrones y flores, máscaras, niños desnudos, frutas y pájaros), al igual que las diferentes iconografías de la Virgen y santos. Similar habilidad mostraron los azulejeros de Muel en la producción de los paneles devocionales (Virgen del Rosario y la Dolorosa) colocados en los exteriores urbanos de la villa y de otras localidades próximas.

También Villafeliche produjo azulejos, entre los que destacaron los que repiten los motivos de su vajilla, con personajes, ramos de flores carnosas, pájaros y conejos saltando, formando pequeños cuadros paisajísticos (capilla bautismal de la iglesia de San Andrés de Calatayud).

En Teruel tuvo la azulejería diversas aplicaciones, haciéndose desde piezas con variados diseños vegetales para suelos y paños murales, hasta temas historiados de gran complejidad insertados en una decoración general mayor, como los del camarín de la ermita de la Virgen del Molino en Santa Eulalia del Campo (de gusto rococó, con la historia de Judit) o los de la antigua iglesia de los Escolapios de Albarracín (con motivos alusivos a San José). En los obradores turolenses, como en el resto de los aragoneses, se fabricó otra azulejería ornamental para edificios religiosos o civiles, paneles religiosos dedicados a los santos de mayor devoción (Santa Bárbara, San Roque, San Antonio Abad, San Pascual Bailón), *via crucis* y exvotos. La

producción de azulejería, con decoraciones cada vez más simples, se mantuvo hasta finales del siglo XIX o principios del XX (uso de plantillas, tampones y pincel).

Se hicieron también azulejos de rotulación urbana para identificar edificios, indicar el nombre de plazas y calles y numerar las casas. Esta función se inició a partir del Decreto Real por el que se colocaron en Zaragoza (1770) y en otras ciudades, siendo renovadas sus piezas en los siglos siguientes.

Finalmente, otra funcionalidad de este género cerámico es la constituida por las lápidas funerarias, con las que se dejaba memoria del nombre del difunto y de la fecha de su muerte, añadiendo otros motivos pintados, bien fúnebres (calavera, reloj, féretro), bien relativos al fallecido (retrato, cualidades, anécdotas) o de simple decoración, iguales en este caso a los de la vajilla. El Museo de Teruel guarda un buen número de estas lápidas, así como otros ejemplos de azulejería de revestimiento arquitectónico y piezas devocionales correspondientes a esta última etapa de producción.

LÉXICO



Alfar Obrador alfarero. Por extensión, centro en el que se produce cerámica.

Anidal (asiento, molde, pie) En la tinajería manual, plato de barro cocido que se colocaba sobre el “mozo” para urdir sobre él las piezas.

Balsas Albercas de obra, situadas a diferente altura y comunicadas por una boquera, en las que se mezcla tierra y agua y se decanta el barro obtenido, eliminando impurezas.

Barniz de plomo Usado en la ollería. Cubierta vítrea, transparente, brillante e impermeabilizadora, cuyo principal ingrediente es el plomo, además de arena y sal común.

Barniz de estaño Usado en la cerámica decorada. Cubierta vítrea, brillante, opaca, blanca e impermeabilizadora, cuyos principales ingredientes son el plomo y el estaño, además de arena y sal común.

Bizcochar (cocer bizcocho, juaguetear, escaldar) Primera cocción de una vasija de barro que da lugar a una pared porosa.

Cercillar En tinajería manual, reforzar y decorar las piezas con cercillos o tiras de barro dispuestas horizontalmente.

Cruda Pieza no cocida.

Dorada, loza (reflejo metálico) Cerámica decorada con tonalidades doradas, plateadas o rojizas, según una técnica inventada en la Mesopotamia islámica en el siglo IX. Suele tener cobre y plata en su fórmula y se cuece a fuego reductor, con baja temperatura y mucho humo.

Engalba (engobe) Tierra natural que, triturada, diluida en agua y aplicada sobre una pieza, la colorea en diferente tonalidad, según sean sus componentes minerales. En ollería sirvió también para teñir el barniz de plomo.

Horno Construcción usada para la cochura cerámica. Su tipología más común es el horno de tiro vertical con dos cámaras superpuestas (combustión y cocción) y una bóveda fija con chimenea central y, a veces, respiraderos radiales. Su planta y dimensión varían, habiéndolos abiertos sin bóveda. Otro tipo de horno es el de barniz, más pequeño, con dos cámaras comunicadas lateralmente y abiertas al exterior por boqueras, empleado para la fusión del plomo y estaño, ingredientes básicos del barniz estannífero.

Mozo (pie) En la tinajería manual, soporte cilíndrico de barro cocido, con dos escotaduras laterales para facilitar su traslado, usado como mesa de trabajo.

Obrador Lugar de trabajo del alfarero.

Óxido colorante Mineral en polvo empleado como color, que, según su clase, da diferente tonalidad (cobalto, azul; manganeso, morado; cobre, verde).

Paletear En cantarería manual, golpear la pared de barro con una paleta de madera para dar forma por urdido a una pieza.

Pella (pastón, masón o pilón de barro) Cilindro de barro amasado que se coloca en el torno para hacer las piezas.

Testar (escombrera, casquera, tiestal) Lugar donde se vierten los desechos de obradores y hornos.

Torno (rueda) Instrumento mecánico del que se vale el alfarero para dar forma a las vasijas, aprovechando el movimiento de rotación que él mismo impulsa con el pie. El más usado fue el torno de pie, compuesto por dos ruedas de madera unidas por un eje vertical de hierro.

Truede (trébede, traude, atifle) Soporte de barro cocido de tres brazos, que separa las piezas en la cochura y que al quitarse deja tres puntos marcados en las mismas.

Urdido Técnica de trabajo manual consistente en trabar tiras de barro para obtener una vasija, uniéndolas con los dedos o con instrumentos simples (palas, paletas y broqueles de madera). Se usa en tinajería y cantarería manual.

ALFARES TRADICIONALES EXTINGUIDOS Y VIVOS



El signo * indica que se trata de un alfar extinguido.

Abiego* Tinajería y cantarería manual.

Abizanda* Probable ollería.

Alagón* Cantarería de torno.

Albelda* Cantarería de torno.

Alcampel* Tinajería manual.

Alcaine* Cantarería de torno.

Alcañiz* Cantarería de torno y ollería.

Alcorisa* Cantarería de torno, ollería y, temporalmente, cerámica estannífera.

Alfamén* Ollería.

Alhama de Aragón Cantarería de torno y ollería. Trabaja Eduardo Muela cerámica tradicional y moderna.

Almolda, La* Cantarería de torno.

Almonacid de la Sierra* Ollería.

Alpartir de la Sierra* Ollería.

Ambel* Ollería.

Aso Veral* Cantarería de torno y ollería.

Ateca Cantarería de torno y ollería. El último alfarero, Jerónimo Martínez —ya jubilado—, mantiene el obrador y trabaja esporádicamente.

Ayerbe* Ollería.

Bandaliés Ollería. Trabajan Julio Abiό e hijos. Existe un Museo Municipal de Cerámica.

Barbastro* Cantarería de torno, ollería y, temporalmente, cerámica estannífera.

Bárboles* Cantarería de torno.

Beceite* Cantarería de torno.

Belchite* Temporalmente, cerámica estannífera.

Belmonte de Calatayud* Probable cantarería de torno.

Benabarre* Ollería.

Biescas* Ollería.

Botorríta* Cerámica estannífera.

Borja* Cantarería de torno.

Bronchales* Alfar de *terra sigillata* romana, con moldes conservados en el Museo de Teruel.

Cabra de Mora* Tinajería manual, cantarería de torno y ollería.

Cadrete* Cantarería de torno, ollería y cerámica estannífera.

Calaceite* Improbable ollería.

Calamocho* Cantarería de torno y ollería.

Calanda Tinajería y cantarería manual. Viven dos alfareros jubilados, Pascual Labarías y Antonio Bondía, que han formado a otros que trabajan en la Escuela de Cerámica Virgen del Pilar (desde 1995).

Calatayud* Cantarería de torno, ollería y cerámica estannífera.

Calcena* Probable producción de cerámica estannífera.

Cantavieja* Tinajería manual, cantarería de torno y ollería.

Castillonroy* Tinajería manual.

Codos* Ollería.

Contamina Parte de la obra tradicional de Alhama de Aragón y Tobed subsiste en el taller de José Luis Palacín, que obra también cerámica moderna.

Crivillén* Cantarería de torno y fundamentalmente ollería.

Cuatro–Corz* Tinajería manual.

Chodes* Cantarería, probablemente manual.

Daroca* Cantarería de torno, ollería y cerámica estannífera.

Ejea de los Caballeros* Cantarería de torno.

Encinacorba* Ollería.

Fonz* Tinajería manual.

Foz* Tinajería y cantarería manual.

Fraga Cantarería de torno. Trabajan los sucesores de José Arellano (M^a Carmen Arellano y Joaquín Javierre) y Arturo Margalló, que compaginan las producciones tradicional y moderna.

Fuentes de Ebro Cantarería de torno. Mantienen sus obradores Alfonso y Antonio Gayán, así como Alfonso Soro, que alterna la producción tradicional con otros tipos de obra.

Fuentes de Jiloca* Posible cantarería de torno y ollería.

Gea de Albarracín* Tinajería manual, cantarería de torno, ollería y, ocasionalmente, cerámica estannífera.

Gotor* Ollería.

Huesa del Común* Cantarería de torno y algo de ollería.

Huesca* Cantarería de torno, ollería y cerámica estannífera.

Illueca* Tinajería y cantarería manual.

Jaca* Cantarería de torno y ollería.

Jarque* Tinajería y cantarería manual.

Lumpiaque* Cantarería de torno, ollería y, temporalmente, cerámica estannífera.

Magallón Cantarería de torno. Mantienen sus obradores Ángel Borobia y Manuel Salvador, que trabajan esporádicamente lo tradicional.

Maluenda* Alfarería de especialidad no precisada.

María de Huerva Cantarería de torno, ollería y cerámica estannífera. Realiza algunas de las piezas tradicionales Reyes Herrero, hija del último alfarero, Juan Herrero.

Mazaleón* Dudosa producción alfarera no precisada.

Montoro* Cantarería de torno y fundamentalmente ollería.

Monzón* Alfarería, posiblemente cantarería de torno y ollería.

Mora de Rubielos* Tinajería manual, cantarería de torno y ollería.

Morata de Jalón* Cerámica estannífera, cantarería de torno y dudosa manual.

Mozota* Cerámica estannífera.

Muel Cerámica estannífera. Subsiste en parte lo tradicional en el Taller–Escuela de Cerámica y a través de varios ceramistas que hacen copias y recreaciones de la obra antigua.

Naval Ollería. Mantienen sus obradores Francisco Buetas y Ángel Echevarría, trabajando con este último su hijo David.

Nueno* Tinajería manual.

Orihuela del Tremedal* Alfarería, posiblemente cantarería de torno y ollería.

Puebla de Castro, La* Tinajería manual.

Rafales* Cantarería de torno y quizás manual.

Rubielos de Mora* Cantarería de torno y ollería.

Santa Cruz de Moncayo* Ollería.

Santa Cruz de Grío* Ollería.

Sarsamarcuello* Tinajería manual.

Sestrica* Tinajería y cantarería manual.

Sos del Rey Católico* Cantarería de torno.

Tabuensa* Posible cantarería manual.

Tamarite de Litera Cantarería de torno. Mantiene su obrador Luis Gruas.

Terrer* Posible cantarería de torno.

Teruel Tinajería manual, cantarería de torno, ollería y cerámica estannífera. Subsiste por la actividad de Cerámica Punter, instalada en el polígono industrial.

Tierga* Tinajería y cantarería manual.

Tobed Ollería. Mantiene su obrador José María Quero.

Torrijas* Cantarería de torno.

Torrijo de la Cañada* Ollería y, temporalmente, cerámica estannífera.

Tórtoles* Posible cerámica estannífera.

Trasmoz* Posible ollería y cerámica estannífera.

Tronchón* Cantarería de torno, ollería y, temporalmente, cerámica estannífera.

Uncastillo* Cantarería de torno.

Valbona* Cantarería de torno y ollería.

Villafeliche Cantarería de torno, ollería y cerámica estannífera. Subsiste en parte la obra tradicional con Manuel Gil, hijo de alfarero, que hace también cerámica moderna.

Villanueva de Gállego* Desde 1952 se hizo cantarería derivada de la de Tamarite de Litera.

Villanueva de Huerva* Cerámica estannífera.

Villanueva de Jalón* Posible cantarería manual.

Villanueva de Jiloca* Cantarería de torno y ollería.

Villarroya de la Sierra* Ollería.

Zaragoza* Tinajería manual, cantarería de torno, ollería y cerámica estannífera.

Zuera* Cantarería de torno.

MUSEOS



ZARAGOZA. Museo (Casa Albarracín, Parque)

TERUEL. Museo

BARCELONA. Museo de Cerámica. Palacio de Pedralbes

MADRID. Museos Nacional de Artes Decorativas, Arqueológico
Nacional, Sorolla e Instituto Valencia de Don Juan

SITGES. Museos Cau Ferrat y Maricel

VALENCIA. Museo Nacional de Cerámica

VIC. Museo Episcopal

VILLAFRANCA DEL PENEDES. Museo

BIBLIOGRAFÍA BÁSICA



ALMAGRO, M. y LLUBIÁ, L. M.: *C.E.R.A.M.I.C.A. Aragón-Muel*, Barcelona, 1952.

—*La cerámica de Teruel*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1962.

ÁLVARO ZAMORA, M. I.: *Cerámica aragonesa I*, Zaragoza, Librería General, 1976 y 1980.

—*Cerámica aragonesa decorada*, Zaragoza, Libros Pórtico, 1978.

—*Alfarería popular aragonesa*, Zaragoza, Libros Pórtico, 1980.

—*Léxico de la cerámica y alfarería aragonesas*, Zaragoza, 1981.

—*La cerámica de Teruel*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1987.

—“Cerámica aragonesa”, en VV. AA., *Cerámica española*, SUMMA ARTIS, Madrid, Espasa-Calpe, 1997.



1. **Aragón y Europa** • Servicio EuroCAI
 2. **La Santa Capilla del Pilar** • A. Ansón y B. Boloqui
 3. **Los Tapices de La Seo de Zaragoza** • Equipo de Redacción Cai100
 4. **Los botánicos aragoneses** • Vicente Martínez Tejero
 5. **El traje tradicional en Aragón** • Jesús A. Espallargas
 6. **La economía agroalimentaria en Aragón** • Luis Miguel Albisu
 7. **Baltasar Gracián. La iluminada brevedad** • Ignacio Izuzquiza
 8. **La matacía** • José Ramón Marcuello
 9. **La Navidad en Aragón** • Equipo de Redacción Cai100
 10. **Los monasterios de Aragón** • Agustín Ubieto
 11. **El Cid en Aragón** • Alberto Montaner
 12. **Diseño industrial. Una perspectiva aragonesa** • Juan M. Ubierno
 13. **El clima de Aragón** • José María Cuadrat
 14. **El nacimiento de Aragón** • Juan F. Utrilla
 15. **Marcial** • Concha García Castán
 16. **La industria en Aragón** • Adolfo Ruiz Arbe
 17. **Los fotógrafos aragoneses** • Carmelo Tartón
 18. **La cerámica aragonesa** • M^a Isabel Álvaro Zamora
-
19. **El escudo de Aragón** • Equipo de Redacción Cai100
 20. **La medicina del siglo XVII en Aragón** • Asunción Fernández Doctor
 21. **Gaspar Sanz, el músico de Calanda** • Álvaro Zaldívar
 22. **El retablo de la catedral de Huesca** • Equipo de Redacción Cai100
 23. **El Ebro** • Amaranta Marcuello
 24. **Magdalena, Navarro, Mercadal** • Ascensión Hernández
 25. **Los fósiles en Aragón** • Eladio Liñán

26. **El reino de Saraqusta** • M^a José Cervera Fras
27. **Emprender en Aragón** • Benito López Sánchez
28. **El Real Zaragoza** • José Miguel Tafalla Radigales
29. **Ramón J. Sender** • José-Carlos Mainer Baqué
30. **Los vinos aragoneses** • Juan Cacho Palomar
31. **El folclore musical en Aragón** • Ángel Vergara Miravete
32. **Toreros aragoneses** • Ricardo Vázquez Prada
33. **La Feria de Muestras de Zaragoza** • Javier Rico Gambarte
34. **Gargallo, Conday, Serrano** • Ángel Azpeitia Burgos
35. **La población aragonesa** • Severino Escolano Utrilla