LOS VASOS DEL PALACIO DE GELDO.

FORMA, DECORACIÓN Y SIMBOLISMO EN LA "OBRA ASPRA" DEL SIGLO XV

ENRIC FLORS







LOS VASOS DEL PALACIO DE GELDO FORMA, DECORACIÓN Y SIMBOLISMO EN LA "OBRA ASPRA" DEL SIGLO XV

ENRIC FLORS

















© De la edición: eDitARX

© Del texto: Enric Flors

© De las ilustraciones: ARX. Arxivística i Arqueologia SL

© Del dibujo y proyecciones de los vasos PG-S20-S3/1; PG-CE-C2/1, PG-S16/19; PG-S0-S1/01: Daniel Sanfeliu Lozano, Alejandro Vila Gorgé y Rubén López Catalá (Soluciones Arqueológicas CB)

ISBN 978-84-941758-0-0

Depósito Legal: CS 326-2013



PRESENTACION	7
SUMMARY	10
INTRODUCCIÓN	11
CAPÍTULO 1 LAS INTERVENCIONES ARQUEOLÓGICAS	
EN EL PALACIO DE GELDO	14
BREVE MARCO HISTÓRICO	15
LAS OBRAS DE RESTAURACIÓN Y EL HALLAZGO DE LOS VASOS	19
EL CASTILLO-PALACIO DE GELDO	19
UN HALLAZGO INESPERADO	31
LA INTERVENCIÓN ARQUEOLÓGICA	33
LA PRIMERA FASE DE EXCAVACIÓN	33
El Salón o Sala 0. El Sondeo 1	36
El Salón o Sala 0. El Sondeo 2	40
La Sala 20. El Sondeo 3	42
La Sala 20. El Sondeo 4	43
La Sala 17. El Sondeo 5	45
La Sala 17. El Sondeo 6	46
La Sala 18. El Sondeo 7	48
La Sala 18. El Sondeo 8	49
UN HALLAZGO BASTANTE PREDECIBLE. SEGUNDA FASE	54
El Corredor-Escalera. La Cata 1	55
El Corredor-Escalera. La Cata 2	55
El Corredor-Escalera. La Cata 3 Norte	57
El Corredor-Escalera. La Cata 3 Sur	60
El Salón o Sala O. La Cata "Pilar Salón"	61

CAPÍTULO 2 ESTUDIO FORMAL DE LOS VASOS	62
TIPOS Y DATOS MÉTRICOS	63
SERIE CÁNTARO (I)	66
Tipo I. Cántaro de boca circular	66
Tipo II. Cántaro de boca en tulipa	67
Tipo III. Cántaros de cuatro asas	69
Tipo IV. Cantarilla	70
SERIE JARRO (II)	70
Tipo I.	70
SERIE ORZA (III)	71
Tipo I.	71
REPRESENTACIÓN DE TIPOS Y DISTRIBUCIÓN	72
CAPÍTULO 3 DECORACIÓN Y SIMBOLISMO. LA PERVIVENCIA	
ANDALUSÍ FRENTE A LA NOVEDAD GÓTICA	74
CARACTERÍSTICAS GENERALES	75
LOS MOTIVOS DECORATIVOS	87
MOTIVOS LINEALES SIMPLES (A)	87
Horizontales (1)	87
Verticales (2)	88
Mixtos (3)	88
MOTIVOS LINEALES MÚLTIPLES (B)	88
Horizontales (1)	88
Verticales (2)	90
Mixtos (3)	91
MOTIVOS VEGETALES (C)	94
Cruciformes ojivales insertos en círculos (1)	94
Hojas sagitadas (2)	94
Palmetas (3)	95
Flores lobuladas (4)	95

Hojas trifoliadas (5)	95
Hojas cordiformes (6)	95
Espiga (7)	98
MOTIVOS SIMBÓLICOS (D)	98
Mano de Fátima o Hamsa (1)	98
Nudo de Salomón complejo (2)	98
Alafias (3)	98
Jardín del Paraíso (4)	101
Rosácea (5)	101
ZOOMORFOS Y ANTROPOMORFOS (E)	101
Ave (1)	101
Escena de cetrería (2)	103
MICROELEMENTOS (F)	110
Puntos (1 / 2 / 3)	110
Lágrimas (4)	111
Espirales (5)	111
LOS ESQUEMAS DECORATIVOS Y EL LENGUAJE SIMBÓLICO	112
LOS GRUPOS DE ESQUEMAS DECORATIVOS	114
Grupo I	115
Grupo II	115
Grupo III	119
Grupo IV	119
Grupo V	119
Grupo VI	123
Grupo VII. Cántaros de la Mano de Fátima	124
Grupo VIII. Cántaro del Jardín del Paraíso	126
Grupo IX. Cántaro del Nudo de Salomón	129
Grupo X. Cántaro del ave	137
Grupo XI	139
Grupo XII	140

RELACIÓN ENTRE ESQUEMAS Y TIPOS	141
EL CONJUNTO CERÁMICO Y EL PROBLEMA DE SU DATACIÓN	144
ACOTANDO EL MARCO CRONOLÓGICO	160
CAPÍTULO 4 APROXIMACIÓN A LA EVOLUIÓN	
DEL PALACIO	166
LAS BÓVEDAS COMO CONTEXTOS CERRADOS	167
DATOS CONFUSOS EN LAS HISTORIA DE XELDO	172
UNA PRIMERA HIPÓTESIS SOBRE LA EVOLUCIÓN DEL PALACIO	177
LAS FASES DEL PALACIO DE GELDO	177
CAPÍTULO 5 OPERACIÓN MEDINACELI.	
HISTORIA DE UN EXPOLIO	188
EL ROBO DE PIEZAS	190
EL EFECTO MARIPOSA	195
INCAUTACIÓN Y RUEDA DE PRENSA	199
BIBLIOGRAFÍA	204

PRESENTACIÓN

Por varias razones, me complace enormemente poder presentar este innovador trabajo centrado en el lote de cántaros medievales, hallados en el palacio de Geldo, que fueron usados como materiales constructivos para relleno de bóvedas "a la romana". En primer lugar porque se trata de un conjunto excepcional que posee un elevado interés material al tiempo que plantea aspectos históricos relevantes. En segundo lugar porque el libro ofrece un estudio meticuloso, profundo y muy documentado, en el que su autor desmenuza todos los componentes que son de interés y de aplicación para obtener la máxima información histórica desde el campo de la arqueología: materialidad, contexto cultural, conexión con el inmueble, análisis e interpretación iconográfica y finalmente implicaciones históricas de todo ello. En tercer lugar, y en este caso no menos baladí, porque la edición en la que se presenta el estudio nos abre las puertas a un nuevo universo de comunicación, investigación y difusión de la información al aprovechar los recursos que las NT de la sociedad de la información ponen a nuestra disposición. Este aspecto cobra aún mayor significación en un momento en que la edición clásica del libro ha entrado en crisis y ha venido a ser substituida por ediciones digitales o por información que se encuentra dispersa en ese universo virtual de nodos interconectados con información binaria, interpretables por nuestros ordenadores que nos la hacen inteligible. La potencia de los nuevos formatos permite que un libro, en principio finito y limitado, se expanda de forma inusitada en ese universo a través de hiperenlaces textuales o nos ofrezca imágenes, sonido, restituciones en 3D relacionadas con la materia en estudio y enlaces a las actuales redes sociales web 2.0 y abra futuras vías hacia la integración web 3.0. Esa es quizás una de las especiales singularidades de ese nuevo formato que enriquece la experiencia formativa del lector y la capacidad de adquirir conocimientos, de sumar aparato crítico y de aportar otras informaciones o visiones que complementan lo que haya podido quedar en el tintero. No estamos ante un libro en pdf, sino ante un universo de posibilidades en expansión que además puede ofrecerse a un precio contenido, que en parte amortiza las cotidianas inversiones domésticas o empresariales que hacemos en este campo de la informática — nada pequeñas por otra parte — tanto para nuestro quehacer diario, como para nuestro disfrute u ocio personal.

Volviendo al asunto central, que es el fantástico conjunto de cántaros estudiado en esta publicación, descubrimos su consabido uso como material constructivo intentando dar utilidad a bienes fallidos que nacieron para

contener líquidos como vino, agua o aceite, en un contexto productivo señorial. Volviendo a antiguos conceptos sobre funcionalidad que nos propusimos tratar en varias propuestas sobre transferencia cultural entre el mundo islámico y el cristiano a partir de las cerámicas, propuestas que generaron debate en el campo semántico que al final opacificaron el aspecto central de nuestra propuesta que era analizar los contextos identificables de función y uso de las propias cerámicas para extraer más información sobre la sociedad. Hablábamos entonces de que los objetos tendrían por concepto funciones y usos primarios así como reutilizaciones en funciones y usos secundarios. En este caso nos encontramos que estos cántaros representan un uso primario — al fin por casi por decantación — y no secundario, para el que su formalidad no es precisa, ya que son utilizados en una lógica salida de mercado en una función arquitectónica, en principio impropia, como relleno de bóveda. Existen otras piezas — las jarritas de bóveda romanas de los hornos de Sallèles d'Aude o los cilindros musulmanes de la mezquita de Córdoba — que son concebidas únicamente para uso constructivo. La utilización de formas cerámicas como cántaros o ánforas para esta finalidad hunde sus raíces en la arquitectura de la antigüedad y fue recuperada por el mundo gótico, tal como estudió hace ya tiempo el ilustre profesor Joan Bassegoda, al que perdimos poco más de un año atrás. Los cántaros de Geldo nos hablan de esa función compartida con rellenos de bóveda de la catedral de Barcelona, Santa María del Mar o Santa María de Manresa que usan material inutilizables en su función original por fallos en su proceso de producción. En otros casos se trata de piezas reutilizadas en un uso secundario, ya cumplido su uso primario como contenedor de transporte, como en Santa María de Alicante o como en la catedral de Palma de Mallorca. ¿Quién iba a sospechar que el palacio de Geldo, un edificio medieval privado, sería un eminente caso representativo de esa técnica? ¿Quién iba a sospechar que tras ello íbamos a descubrir un centro de producción de cerámica medieval necesariamente situado en sus proximidades, fuera Segorbe, el propio Geldo u otro lugar cercano? ¿Quién iba a suponer que en éste se realizaran piezas con acabado ordinario y sin calidad artística — tal vez para un uso mercantil ordinario —, junto a otras de dibujo minucioso de gran calidad, con temas heredados que hunden sus raíces en el ideario musulmán y conectan con la cerámica decorativa contemporánea de mayor precio, como era la loza dorada? Sabíamos que Segorbe era un núcleo alfarero y por ende una población importante desde época medieval, sede episcopal relacionada con Albarracín. También feudo de los Luna, con especial esplendor en el siglo XIV cuando María de Luna y Martín el Humano decidieron impulsar en su

término la cartuja de Vall de Crist. Sabemos hoy también de su relación con la cerámica local con Paterna — abastecedora del mercado urbano de Valencia como cap i casal del reino — y sospechamos la posible conexión en la trasferencia de conocimientos cerámicos entre los antiguos mudéjares de Albarracín, los de Paterna y tal vez el papel bisagra que pudo jugar Segorbe como ciudad importante del dominio señorial de los Luna, donde algunos dicen incluso que nació la reina María de Luna, hija del conde Lope de Luna y de su segunda esposa Brianda de Got, miembro de la familia del papa Clemente V. Algunos de nuestros cántaros podrían ser contemporáneos a esa época dorada de Segorbe. Otros, a momentos posteriores en los que el poder del señor de Geldo se afianza, ya coincidiendo con el predominio artesanal de Manises como creador de modelos en la cerámica. Todo ello añade una complejidad interpretativa que nos hace preguntar quién fue primero ¿El huevo o la gallina? Más allá del interés del hallazgo y de la calidad de las cerámicas, creemos que el magnífico estudio que se presenta en esta obra abre nuevos interrogantes de gran alcance en la historia de la cerámica valenciana que quizás futuras investigaciones puedan aclarar. Por ello, queremos desde aquí dar nuestra enhorabuena a Enric Flors como autor y también felicitarle por la idea innovadora de ofrecer su estudio con las posibilidades de las nuevas herramientas del siglo XXI. Le deseamos el mayor éxito y le animamos a seguir descubriendo secretos de nuestro pasado que sin duda mejorarán nuestro futuro.

Jaume Coll Conesa

Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias "González Martí"

SUMMARY

The Geldo Palace, also known as Castle-Palace of the Dukes of Medinaceli, because it belonged to this noble family after its union to the Casa de Segorbe in 1676, is located in Plaza del Horno, in the historical centre of Geldo (Castellón) occupying a total area of 760,16 m², 629,00 m² of those belonging to the building and the rest belonging to a garden in the back. In the summer of 2005, the consolidation works of the palace exposed a great deal of pitchers with manganese decoration which filled the vaults in the two upper floors. On the first floor, some pitchers had been left with dusty land and one of the vaults still had remaining straw. On the other hand, the vases on the second floor had been joined with lime mortar and gravel and consequently the excavation had to be done using hammers and chisels.

After making eight explorations in the spots where the vases had been located, all the vases from the first floor were extracted, and the pieces which had been piled in the lounges without archaeological control were recovered. As regards the vases located in the second floor, their joining with mortar and their excellent state of conservation led us to propose a future musealization in situ, so they were not extracted and the explorations were provisionally protected and covered with wooden planks so the works could continue.

Shortly after our intervention, there was a plundering of a jar, two pitchers with lines of manganese and an invaluable pitcher with four handles profusely decorated with vegetable and symbolic motives, which was reported to the authorities.

At the end of the same year, when the restoration works were still going on, we were told that more vases had appeared in the staircase area of the palace, so a second intervention had to be done in this sector and this made us to reconsider other five explorations.

In the first chapter of this monograph we enclose the complete study of the archaeological intervention, with the description of the initial state and the excavation of each exploration. In the second chapter the typology analysis of the shapes from their metric study is presented. In spite of the great number of documented vases, we can just distinguish three formal series: the pitcher, the jar and the drug jar.

The third chapter is about the study of the decorative elements and their layout in the vases which present three different decorative techniques: painted with manganese, sgraffito with manganese and combed decoration. We should add a fourth technique, firing decoration, although the documented motif doesn't belong to the decorative scheme of the vase. In order to do the study of the decoration, a table of motives has been done which have been grouped in six big families and identified by an alphanumeric code which facilitates their codification. Among all the decorative motives which were studied we can emphasize the vegetable and geometrical elements, and also the symbolic elements (Hamsa, Solomon's knot, etc.) describing in detail falconry scenes made by the incising technique. In the fourth chapter we make a proposal about the great different phases of construction of the building from the comparison of the documentary data with those provided by the ceramic register.

Finally, the fifth chapter includes the hidden aspects of the plundering experienced in 2005 and the recent recovery of some of the stolen pieces, eight years later.

INTRODUCCIÓN

En el verano de 2005, las obras de consolidación del edificio conocido como Castillo-Palacio de Geldo, dejaron al descubierto un buen número de cántaros decorados en manganeso que rellenaban los senos de las bóvedas de las dos plantas superiores. En la primera planta, habían sido depositados junto con tierra arenosa y uno de los senos conservaba incluso restos de paja; en cambio, los vasos de la segunda planta habían sido trabados con mortero de cal y gravas, por lo que su excavación tuvo que realizarse mediante el uso de martillos y cinceles.

Tras realizar ocho sondeos en los puntos donde se habían localizado los vasos, se extrajeron todos los de la primera planta, y se recuperaron los fragmentos que habían sido amontonados en la salas tras el primer vaciado sin control arqueológico. En cuanto a los vasos localizados en la segunda planta, su trabazón con mortero y su buen estado de conservación, nos llevó a proponer una futura musealización *in situ*, por lo que no se extrajeron, y los sondeos fueron provisionalmente protegidos y cubiertos con tablones de madera con el fin de que prosiquieran las obras.

Poco tiempo después de nuestra intervención, se produjo el expolio de un jarro, dos cántaros decorados con trazos en manganeso y un valiosísimo cántaro de cuatro asas profusamente decorado con motivos vegetales y simbólicos, cursándose la pertinente denuncia.

Ya hacia finales del mismo año, con las obras de restauración aún en curso, se nos comunicó que habían aparecido más vasos en el corredor de la escalera del palacio, por lo que se realizó una segunda intervención en este sector que nos llevaría a replantear otros cinco sondeos.

El Capítulo 1 de esta monografía se centra en el desarrollo de la intervención arqueológica, con la descripción del edificio y de los resultados obtenidos en cada sondeo.

En el Capítulo 2, se presenta el análisis tipológico de las formas a partir de sus valores métricos, ocupándonos del estudio de los elementos decorativos y de su disposición en los vasos en el Capítulo 3. Recientemente tuvimos la oportunidad de presentar un primer avance de esta investigación en el 16 Congreso de la Asociación de Ceramología, celebrado en Agost (Alicante) del 2 al 4 de diciembre de 2012, por lo que en breve se publicará un artículo en las actas de dicho congreso (Flors, ep.).

En el Capítulo 4, realizamos una propuesta provisional sobre las grandes fases constructivas del edificio a partir del cotejo de los datos documentales con los aportados por el registro cerámico.

Finalmente, el Capítulo 5 recoge los entresijos del expolio sufrido en 2005 y de la recuperación de una parte de las piezas robadas, ocho años más tarde.

Queremos mostrar nuestro agradecimiento a todas aquellas personas que, de un modo u otro, han participado en este estudio. El proyecto de consolidación del edificio fue dirigido por el arquitecto Enrique Martín Gimeno, quien nos proporcionó los planos del Palacio para nuestro trabajo y nos facilitó en todo momento nuestra labor durante las fases de excavación.

La ejecución de las obras estuvo a cargo de la empresa Estudio Métodos de la Restauración SL. Estamos en deuda con Marcos Roca, su director técnico, por todas las horas compartidas recorriendo el palacio, mostrándonos de manera entusiasta todos los detalles arquitectónicos que nos ayudarían a comprender mejor los aspectos evolutivos del edificio. Igualmente quiero expresar mi agradecimiento a Eva Cueco por su disposición y amabilidad, y por habernos puesto todas las facilidades para el traslado definitivo de las piezas para su depósito en el Museo de Segorbe (Castellón).

La intervención arqueológica fue desarrollada por la empresa ARX. Arxivística i Arqueologia SL y estuvo bajo nuestra dirección. En ella colaboraron los arqueólogos Joan Palmer y Enrique Estevens, encargándose éste último del dibujo manual de los perfiles y decoración de la mayor parte de los vasos, así como de la vectorización de los planos de la segunda fase de la intervención. Los planos de la primera fase fueron realizados por el autor, así como el tratamiento y vectorización final de las piezas que aparecen en esta publicación. A este respecto, cabe mencionar el trabajo desarrollado por Alejandro Vila, Rubén López y Daniel Sanfeliu (Soluciones Arqueológicas CB) en el dibujo y proyecciones de los vasos más complejos: Cántaro del Jardín del Paraíso (PG-S20-S3/01); Cántaro del ave (PG-CE-C2/01), Cántaro de la cetrería (PG-S16/19) y el vaso expoliado y finalmente recuperado, Cántaro del Nudo de Salomón (PG-S0-S1/01).

También queremos manifestar nuestro más sincero agradecimiento a la restauradora Marta Reina por haber realizado la limpieza y montaje de los dos primeros cántaros mencionados para su dibujo y estudio final.

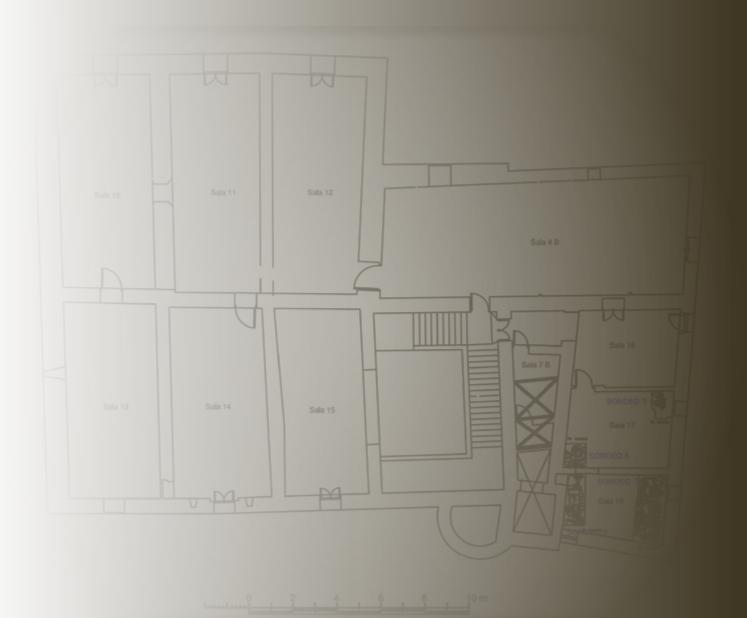
Estamos en deuda también con Carmen Marcos por sus observaciones y revisión del presente texto, así como por haber colaborado en todo el proceso de limpieza final, fotografiado y embalaje de los vasos para su traslado al Museo de Segorbe.

Queremos agradecer también a Jaume Coll, director del Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí y presidente de la Asociación de Ceramología, que nos diera la oportunidad de presentar un avance de este trabajo en el pasado congreso de Agost (Alicante) y que accediera a realizar la presentación de este libro. Sus aportaciones sobre los aspectos decorativos y los problemas cronológicos de las producciones cerámicas medievales valencianas han sido realmente provechosas. Tampoco queremos olvidar que ha ejercido un papel fundamental en todo el proceso que ha llevado a la feliz recuperación de varias de las piezas expoliadas.

En este mismo sentido, quiero agradecer a Josep Casabó, inspector territorial de la Dirección General de Patrimonio Cultural Valenciano, su eficaz iniciativa y colaboración en las indagaciones sobre el robo, así como a José Salvador Romero, jefe del equipo de investigación del SEPRONA de la Comandancia de Castellón, cuya labor ha sido fundamental en la recuperación final de los vasos.

Capítulo 1

LAS INTERVENCIONES ARQUEOLÓGICAS EN EL PALACIO DE GELDO



BREVE MARCO HISTÓRICO

La historia de Geldo, situado en el Alto Palancia, en el interior de la provincia de Castellón, se encuentra muy ligada a la de su vecina Segorbe. Son muy escasas las noticias históricas del enclave, destacando la primera mención que se hace en el *Llibre del Repartiment* (12 de julio de 1248):

Garcie Petri d'Osa, turrim que vocatur Selda, que est in termino de Sogorbio, cum X jovatis eidem contiguis.

Et domos in Sogorbio de Exem Azemem, cum stabulo.

Et unum ortum trium fanecatarum.

Ita quod in vita sua predicta non vendat.

IIII idus julii.

Arxiu de la Corona d'Aragó. Barcelona. Cancelleria Reial. Registro 6, f. 39r. (Arxiu virtual Jaume I, 2006).

Habrá que esperar a inicios del siglo XV para volver a encontrar nuevas referencias, en este caso ya como lugar de Xeldo. Las noticias refieren a este lugar como propiedad de la familia de los Valterra en 1404 y, pocos años después, en 1416, Xeldo será adquirido por un rico comerciante, Bernat Sorell, quien a partir de éste momento pasará a ser el I señor de Geldo (Ortín, 2001, 135).

Desde este momento, como detallaremos más adelante, la propiedad de Xeldo continuará en manos de la familia Sorell hasta que en 1495 pasa a manos de D. Enrique de Aragón y Pimentel, más conocido como el Infante Fortuna (Ortín, 2001, 126-128).

La zona se verá afectada por las revueltas mudéjares en los dominios del duque de Segorbe, de Benaguacil y de Espadán en 1526, produciéndose el motín del arrabal de la ciudad de Segorbe como respuesta al real decreto de conversión firmado por el emperador Carlos V en ese mismo año.

Tras el episodio de las Germanías y de la conversión forzosa de los moriscos, a manos primero del obispo de Segorbe Fr. Gilabert Martí (de 1500 a 1530), y continuada por su sucesor D. Gaspar Jofré de Borja, se producirá una reconstrucción de los dominios señoriales durante el ducado de D. Alfonso de Aragón y Sicilia.

Ya en la segunda mitad del siglo XVI, Segorbe se verá nuevamente afectada por el largo pleito entre la ciudad y Dña. Juana Folch de Cardona y sus herederos, debido a la extinción de la rama masculina de la casa de Aragón-Cardona en 1575. Así, tras la muerte del IV duque de Segorbe, D. Francisco Ramón Folch de Cardona, la ciudad intentara liberarse de su condición señorial y recuperar su condición de villa real, lo que enfrentará a la ciudad de Segorbe con Dña. Juana Folch de Cardona, en un pleito que se prolongará con sus herederos hasta 1619.

El 15 de febrero de 1576 se realizó un inventario exhaustivo de los bienes del señorío, en el que se detallan todos los objetos existentes en cada una de las estancias del castillo de Segorbe, del palacio de Segorbe, "...así como de la casa que el duque poseía en Geldo" (Pérez, 1998, 202). Dicho inventario fue realizado por Francisco Vicente Jordán, escribano de la Real Audiencia y debieron hacerse tres copias, una para los archivos reales y otras dos para el canónigo D. Miguel de Vilanova y el noble D. Juan Vives de Cañemás, ambos procuradores del ducado en ese momento (Pérez, 1998, 202). Aunque no hemos conseguido localizar dicho inventario, sabemos también a través de Pablo Pérez que el duque poseía un pequeño depósito de armas en Geldo (Pérez, 1998, 208).

Durante este periodo, Segorbe y los territorios de su señorío estuvieron en manos de la corona, lo que se conoce como "real secuestro" que, en palabras de Pablo Pérez García (1998, 201), "...permitió a Segorbe disfrutar de una menor presión fiscal durante más de cuarenta años, facilitando la expulsión de la comunidad morisca del arrabal en 1609".

Poco tiempo después, en 1611, Enrique Folch de Cardona otorgará la carta puebla al municipio de Geldo, si bien será un año más tarde cuando se dicte una nueva carta firmada por los procuradores D. Enrique Ramón Folch de Cardona, duque de Segorbe, D. Andrés Ruiz Puente y D. Antonio Villalta (Fundación Casa Ducal de Medinaceli, ADM Segorbe leg. 6, ramo 34, n. 1), que será considerada la verdadera acta fundacional de Geldo.

Sabemos que en 1621, Joan Bautista de Larralde y Bastan, lugarteniente del gobernador de la ciudad y ducado de Segorbe, realiza el inventario de todas las llaves y paños existentes en la casa palacio del lugar de Geldo, que fueron entregadas a Honorato Muñoz, baile de dicho lugar (Fundación Casa Ducal de Medinaceli, ADM Segorbe leg. 97, ramo 2, n. 325).

Segorbe, pese a ser un importante núcleo de cristianos viejos, se verá afectado económicamente por la expulsión de los moriscos y no será hasta último tercio del siglo XVII cuando el dominio señorial se revitalice gracias a la

política matrimonial de la casa ducal que iniciará un periodo de ampliación de territorios y de nuevos títulos nobiliarios. Así, en 1676, las casas de Segorbe y Medinaceli se unieron formando uno de los patrimonios nobiliarios más importantes de este siglo. A partir de este momento, el ducado de Segorbe pasará a depender de la Casa de Medinaceli gracias al matrimonio de D. Juan Francisco de la Cerda y Enriquez de Rivera con Dña. Catalina Antonio Folch Cardona y Aragón, primogénita y heredera de las Casas de Denia-Lerma, Segorbe-Cardona y Comares, después de la sentencia de la Audiencia de Valencia en 1675.

La Guerra de Sucesión afectará la estabilidad económica y política de Segorbe, por lo que el final de la contienda supondrá un despegue económico importante que se centrará en la autosuficiencia y en el establecimiento de un mercado local de carácter rural.

Ya durante el segundo tercio del siglo XVIII, la casa de Medinaceli experimentará nuevas incorporaciones patrimoniales que fortalecerán su posición.

Como ejemplo de la importancia social del edificio objeto de la intervención, cabría citar la costumbre de los Obispos de Segorbe que, cuando iban a tomar posesión de su sede, pernoctaban la noche antes en este palacio para, a la mañana siguiente, entrar a lomos de un burro en la ciudad de Segorbe. Esta tradición será seguida hasta finales del siglo XIX, siendo el Obispo Massanet el último en cumplir con esta tradición (Martín, 2003, 17).

A lo largo del siglo XX, las noticias que poseemos sobre el edificio objeto de estudio explicarían en gran medida el grado de deterioro alcanzado. Fue usado como café y casino, con salón para banquetes, como almacén municipal, albergó actividades relacionadas con la industria textil, fue sede del Ayuntamiento, museo, dividido en cinco viviendas destinadas a familias necesitadas, discoteca y sede de asociaciones locales.

Aunque fue declarado BIC en 1985, no será hasta 2005 cuando se acometan las primeras obras de restauración que serán nuevamente retomadas en 2012 con el fin de rehabilitar la escalera del patio principal.



LAS OBRAS DE RESTAURACIÓN Y EL HALLAZGO DE LOS VASOS

EL CASTILLO-PALACIO DE GELDO

El Palacio de Geldo, también conocido como Castillo-Palacio de los Duques de Medinaceli¹ por haber pertenecido a esta familia nobiliaria tras su unión con la Casa de Segorbe en 1676, se sitúa en la Plaza del Horno, en el centro histórico de Geldo (Fig. 2), ocupando una superficie total de 760,16 m², de los cuales 629,00 m² pertenecen al edificio y el resto corresponde a un huerto o jardín situado en su parte posterior (Martín, 2003, 3).

A pesar de su denominación oficial de castillo-palacio, debemos aclarar que no se trata de un castillo; si bien se construye a partir de una torre cuadrangular, ésta queda prácticamente integrada en su fachada perdiendo su función inicial. Tampoco se trataría en esencia de un palacio, ya que, como bien hace notar Arturo Zaragozá, "Este título se reservaba para la residencia del rey, del obispo o, en algún caso, para las sedes del consejo municipal." (Zaragozá, 2000, 211). Estaríamos en realidad ante un alberch², una casa, primero burguesa y luego señorial, si bien en nuestro texto usaremos los términos casa y palacio para referirnos a ella.

En el momento de la intervención arqueológica se encontraba en la primera fase de adecuación y consolidación de sus estructuras. Se trata de un edificio que cuenta con tres plantas. Siguiendo los planos realizados por el arquitecto Enrique Martín Gimeno, utilizaremos su numeración de los espacios que estableció para el proyecto de restauración (Martín, 2003) y que en su día usamos para la intervención arqueológica.

¹ En realidad coincidimos con la opinión de nuestro colega Vicente Palomar en que el edificio debería ser conocido como la casa-palacio de los Duques de Segorbe, ya que en 1495 el señorío de Xeldo, y con él su palacio, es comprado por D. Enrique de Aragón y Pimentel, conocido como el Infante Fortuna, X señor de Segorbe y I duque de Segorbe. La unión de las Casas de Segorbe y Medinaceli se produce en 1676, con lo que el lugar de Xeldo pasará a manos de esta familia, es decir, más de un siglo después de la construcción del edificio. Como curiosidad, existe un documento, con fecha de 1 de agosto de 1659, por el que Rafael Cabrera, en nombre del duque de Segorbe, vende a Mariano Arnau un edificio pequeño que se titula casa-palacio en el pueblo de Geldo, si bien desconocemos si se trata del mismo edificio y, en dicho caso, cuándo pasa a manos de la Casa Ducal de Medinaceli.

^{2 &}quot;Edificio o construcción urbana destinado a habitación o vivienda". (Gómez-Ferrer, 2002, 27). Véase también la aclaración respecto al uso de los términos casa y alberch realizados por Gómez-Ferrer (2005, 115).



Figura 2.- Localización del municipio de Geldo, en la provincia de Castellón.

Aunque las noticias históricas que nos permitirían dilucidar su evolución constructiva son muy escasas, los trabajos de restauración realizados 2005 en permitieron observar cómo las diferentes transformaciones habían debilitado de tal modo estructura principal del edificio que, en un momento indeterminado, posiblemente durante el periodo barroco, parece

suprimirse la tercera planta, la andana del palacio, construyéndose una cubierta a dos aguas y reforzando el perímetro exterior mediante un muro ataludado realizado con mampostería de cal³ (Figs. 3 y 4).

La configuración en planta (Fig. 5) permite observar una adecuación extraña a una torre preexistente, a partir de la cual se desarrolla el edificio en sucesivas ampliaciones hasta conformar la planta actual. Esta torre marca la línea de fachada sur, y a ella se anexan las salas 8 y 9, ambas con bóvedas de cañón corrido en las que se aprecian dos arcos fajones. Sobre estas bóvedas se replantearon los sondeos 5, 6, 7 y 8⁴. Continuado con la planta baja, la Sala 8 es, en realidad, un aljibe, que sería reutilizado como cubo de vino y sobre el cual se ubicaría finalmente una capilla.

La fachada, desde la torre hacia el norte no sigue su misma orientación, desviándose un poco hacia el Oeste, originando como consecuencia que la Sala 7, que comunica con la torre, presente un desarrollo trapezoidal. Esta sala muestra una bóveda rebajada en el tramo de mayor anchura y se cubre el tramo oeste y la propia torre con bóveda aristada de ladrillo tabicado.

³ Agradecemos a Marcos Roca, restaurador que dirigió los trabajos realizados por EMR S.L., la información aportada a este respecto.

⁴ Como luego veremos, los sondeos correspondientes a las bóvedas de estas salas se realizaron en la planta superior. Sobre la Sala 8 se encuentra la 16, donde se recuperaron restos de vasos que habían sido extraídos sin control arqueológico. La Sala 9 sustenta las salas 17 y 18, en cuyos senos se excavaron los sondeos mencionados.



Figura 3.- Vista desde el noroeste del Palacio de Geldo antes de las obras de restauración.



Figura 4.- Vista desde el suroeste del Palacio de Geldo tras la restauración.

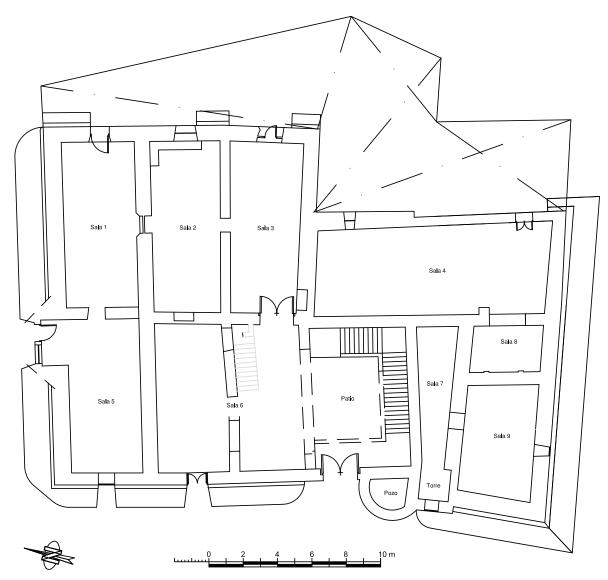


Figura 5.- Plano de la planta baja del Palacio de Geldo.

Desde la entrada principal, resuelta al exterior con arco adintelado de ladrillos, la organización se distribuye en torno a un patio descubierto (Fig. 6) en el que se sitúa una escalera en ángulo ocupando dos de sus esquinas. A diferencia de muchas de las casas señoriales de este periodo, la escalera no es de piedra, sino de ladrillo y yeso, resuelta en dos tramos, el primero hasta el entresuelo, cubierta bajo el arco escarzano que sustenta la naya Este⁵, y el segundo, al descubierto, hasta la planta noble.

Junto a la puerta se localiza un pozo, inicialmente al exterior del edificio pero que será finalmente incorporado al mismo mediante la construcción de una estructura vertical semicircular que asemeja una torre desde el exterior, adosada a la torre cuadrangular que quedaría así oculta por su cara

⁵ Sobre este arco se ubica la galería Este, donde se realizaron las catas 1 y 2 de la segunda fase de la intervención arqueológica.

Norte. Gracias a las fotos previas a la restauración y a la planta realizada por Enrique Martín, vemos que la parte inferior de la torre estaba tapada por la estructura ataludada; los trabajos de restauración permitieron descubrir en este punto una puerta sobreelevada de acceso al interior de la torre, cuyo remate superior es un rebaje que corta los sillares en forma de triángulo, a modo de frontón de estilo renacentista.

Continuando en dirección norte, dos nuevas salas se disponen en perpendicular a la fachada principal (salas 5 y 6 según la nomenclatura establecida por Enrique Martín), a las que se anexarán con posterioridad otras tres salas en la parte trasera (salas 1, 2, y 3) con la misma orientación; siguiendo la descripción desde el patio, un gran arco escarzano permite el paso a un espacio compartimentado, la Sala 6, donde se ubicaba una escalera⁶ que comunica con las dependencias del entresuelo. Entre las salas 5 y 6 no existía un paso directo, por lo que el acceso a la primera se realizaba desde la calle o bien dando un rodeo por las salas 3, 2 y 1.



Figura 6.- Escalera del patio.

⁶ La escalera que se conservaba no era la original y se encontraba en muy mal estado, por lo que fue eliminada durante la restauración.

Mencionar que en la Sala 3, se abre una puerta sobreelevada que da a la parte trasera de la casa donde se encontraría el huerto o jardín del palacio. El conjunto se cierra por el Sureste con una crujía en paralelo a la fachada principal, la Sala 4, si bien no lo hace mediante la continuación de la fachada trasera, sino que arranca en paralelo desde la mitad del muro de carga de la Sala 3, creando un retranqueo que deja un área libre que debió formar parte del huerto o jardín mencionado. Las salas 1, 2 y 4 presentan pequeñas ventanas enrejadas como única entrada de luz.

En el proyecto de consolidación original, el arquitecto Enrique Martín había previsto la realización de varios sondeos arqueológicos en esta planta baja en un total de seis áreas: las dos primeras se realizarían a ambos lados de la cisterna o aljibe (Sala 8). Una tercera área propuesta se correspondería con la torre; la cuarta afectaría al pozo anexo integrado en el edificio; un quinto sondeo se ubicaría en el patio de la escalera; finalmente, se proponía una sexta intervención en la Sala 3, en un punto en el que al parecer y según informaciones orales, se trata de una dependencia que ha sido rellenada con escombros varias veces, dato que se puede comprobar si tenemos en cuenta que la Sala 4, con la que se comunica, presenta un acusado cambio de nivel de cota.

Siguiendo los cánones de este tipo de casas palaciegas valencianas, toda esta planta baja alojaría diversos servicios como "...el establo, las bodegas — el celler — y la leñera." (Zaragozá, 2000, 209).

Subiendo por la escalera principal llegamos al rellano, realizado con pavimento de ladrillos en espiga, donde se abren dos puertas. La de la izquierda (Fig. 7), decorada con arco carpanel y conopial sobre baquetones y realizada en yeso, da paso a la estancia situada sobre la Sala 4B⁷ que presenta dos ventanucos sobre la fachada trasera y una ventana sobre la cara sur (véase la planta del entresuelo, Fig. 8). Desde la puerta, situada en la esquina Noroeste de la habitación, se accedería a las tres dependencias del ala Este (salas 12, 11 y 10), todas ellas provistas de ventanas centrales sobre la fachada trasera.

⁷ En los planos originales no se da número a esta sala ni a su correspondiente en la planta noble, por lo que le asignamos el mismo número seguido de las letras, 4 B (entresuelo) y 4 C (planta noble). Lo mismo ocurre con la pequeña sala trapezoidal que recibirá el 7 B en el entresuelo, si bien en la planta noble no se ha numerado como dependencia al formar parte de la galería que rodea el patio.



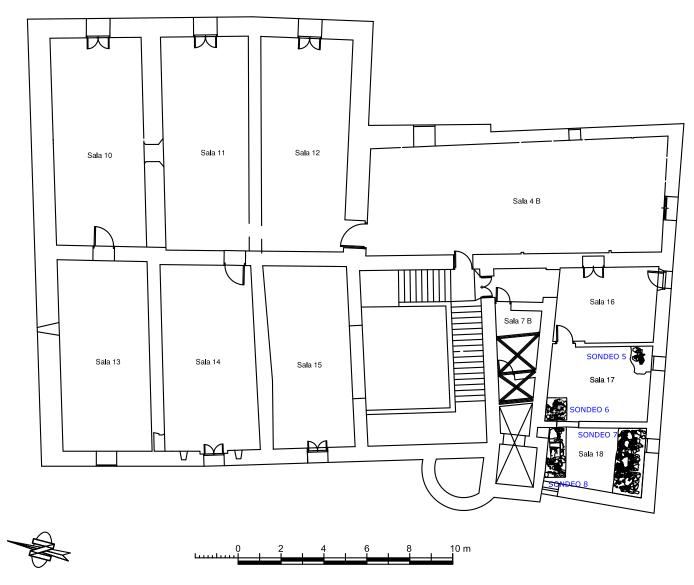


Figura 8.- Plano del entresuelo con la localización de los sondeos arqueológicos.

El paso de la Salas 11 a la 10 se resuelve mediante una puerta situada en el centro del muro de carga y, de igual modo, otra puerta centrada permite el paso a la Sala 13, en cuyo paño norte se abre una saetera. Las salas 13, 14 y 15 consiguen su iluminación a través de ventanas centradas recayentes a la fachada principal de la casa.

Volviendo al rellano de la escalera, la puerta sur permite el acceso a la sala trapezoidal situada sobre la Sala 7 (Sala 7B, *vid*. Nota 7). Esta pequeña sala, de apenas 36 m², presenta un primer tramo con bóveda rebajada sobre la que se replantearían las Catas 3 Norte y 3 Sur y que permitirían la recuperación de varias vasijas (*vid. infra*), presentándose un segundo tramo con bóveda de crucería de yeso sobre el que no se documentaron restos de vasijas en sus senos.

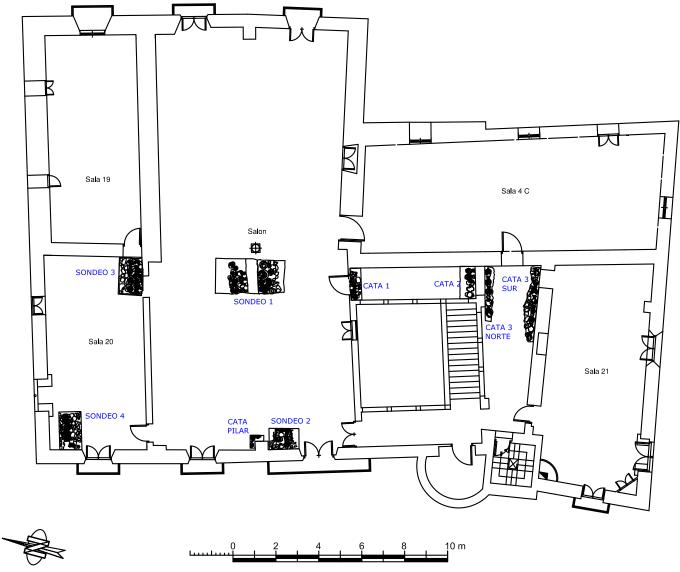


Figura 9.- Plano de la planta noble con la localización de los sondeos arqueológicos.

Frente a la entrada desde la escalera, existe otra puerta que da paso a la Sala 16, y desde ésta se accede a dos nuevas habitaciones, la 17 y la 18, cuyas puertas se sitúan siempre en una esquina. Estas tres salas cuentan con aberturas al exterior, ventanas de reducido tamaño localizadas en un lateral de cada habitación, concretamente en su esquina Sureste, si bien la Sala 18, frente a la puerta, presenta además otra ventana recayente a la fachada principal del edificio.

Si continuamos subiendo por la escalera principal llegamos a la planta noble (Fig. 9), concretamente a la naya, un corredor perimetral con antepecho sobre el que se sustentan arcos de medio punto sobre pilares cuadrados sin basa y con capiteles troncopiramidales (Figs. 10 a 12). Como ya se ha comentado, en esta galería, que en nuestra intervención denominamos corredor-escalera, se realizaron varias catas sobre los senos de las bóvedas



Figura 10.- Vista de los arcos de la naya Oeste.

del entresuelo. Desde ella se accede a una gran sala, la 21, en cuyo techo se conservan restos de un envigado de madera policromado en azul, carmesí y dorado que denotan la nobleza habitación. de esta En la fachada sur de esta sala se abre una ventana ajimezada con columnilla central y dos arquillos trebolados (Fig. 13) — las llamadas finestres de corbes documentación en la medieval — con sus correspondientes asientos de piedra en el interior conocidos como festejadors.

La galería tiene dos entradas que nos

conducen al Salón o "cambra major" (Zaragozá, 2000, 209). Esta amplia dependencia, de 175 m², está presidida en su centro por una columna de forja y presenta cuatro grandes ventanas con balcón³, dos recayentes a la fachada principal y otras dos a la parte trasera, sobre el jardín de la casa. En este espacio se realizaron varios sondeos y, como luego veremos, se aplicaron dos técnicas constructivas de las bóvedas bien diferenciadas al Este y Oeste del muro central de carga sobre el que se apoya la columna central. Las obras de restauración también permitieron descubrir y recuperar una fantástica ventana ajimezada con columnillas de piedra³, de tres arquillos apuntados y tracería lobulada, recayente al patio central (vid. Fig. 1).

⁸ Los balcones, realizados en el siglo XIX (Martín, 2001, 154) fueron eliminados durante la restauración.

⁹ Se considera que este tipo de ventanas se realizan con piedra numulítica procedente de Gerona (Español, 2009).



Figura 11.- Vista de los arcos y del óculo de la naya Sur.



Figura 12.- Vista de los arcos y del óculo de la naya Sur tras la restauración.



En el Salón existen tres puertas: la primera de ellas, situada en la esquina Noreste, se halló durante las obras de restauración y está realizada en yeso y rematada con arcos conopiales sobre baquetones; esta puerta permitía el paso desde el Salón a la Sala 19, en cuyas bóvedas no aparecieron restos de vasijas. Las otras dos puertas comunican el Salón con la Sala 20, donde se replantearon dos sondeos que aportaron nuevos datos sobre las técnicas constructivas del edificio. Uno de los sondeos se llevó a cabo en la esquina Noroeste, prácticamente a los pies de otra ventana ajimezada y festejador idénticos al de la Sala 21; el otro sondeo se replanteó en la esquina contraria, donde se sitúa una puerta en yeso con arco carpanel que comunica con la Sala 19, y otra, de cronología reciente, que permite el acceso al Salón.

UN HALLAZGO INESPERADO

La aparición de los vasos cerámicos en los senos de las bóvedas de las plantas superiores nos obligó a replantear la intervención prevista, relegando los sondeos arqueológicos inicialmente proyectados para centrarnos en la documentación y recuperación de las vasijas localizadas mediante la excavación de varios sondeos puntuales.

Como ya se ha comentado, a través de la escalera del patio se accede al entresuelo, donde se ubican las salas 16, 17 y 18. Los trabajos que se estaban efectuando en la sala 16 habían sacado a la luz diversos vasos cerámicos que originalmente se disponían a lo largo de los senos de la bóveda. La sala 17 había sido parcialmente vaciada a excepción de dos ángulos, uno de ellos junto a la puerta de acceso a la sala 18, en la que se advertían fragmentos de otros vasos cerámicos que afortunadamente todavía no habían sido extraídos. Cabe destacar, por lo que se pudo apreciar durante nuestra primera visita, que en estas tres salas los vasos cerámicos estaban cubiertos con rellenos de tierra y restos de fibras vegetales.

Volviendo nuevamente a la escalera, se accede a la planta noble, donde se encuentra el Salón y las salas 19 y 20. La sala 19 había sido vaciada y no se documentaron restos cerámicos en los senos de la bóveda.

En la Sala 20, justo en el ángulo de las puertas que permiten el acceso a la Sala 19 y al Salón, se comprobó que sí existían vasos cerámicos, realizándose otra cata en el ángulo contrario de la sala donde también se había constatado la presencia de un recipiente cerámico trabado con mortero de cal, por lo que la sala no había sido vaciada.

Del mismo modo, el Salón había sido vaciado en toda su parte Este hasta la medianera que divide esta gran sala en dos, marcada por una columna central; en esta parte, los senos de las bóvedas se resuelven con una sucesión de pequeñas cámaras transversales abovedadas como sistema de aligeramiento de las cargas de las dos grandes bóvedas (Fig. 14). En la parte Oeste, coincidiendo con la Sala 20 y con la divisoria de las salas de la planta inferior al Salón, se había comprobado la existencia de vasos cerámicos en dos puntos: junto a la columna central y en el ángulo Oeste junto al balcón principal.

A pesar de que la solución proyectada inicialmente para la consolidación de las paredes, requería llevar a cabo el vaciado completo de los senos de las bóvedas, con la finalidad de evitar la extracción de las vasijas depositadas como elemento estructural del edificio, la dirección facultativa propuso la realización de una solera que permitiera atar las paredes perimetrales sin necesidad de vaciar los senos de las bóvedas de la segunda planta.



Figura 14.- Vista del Salón de la segunda planta con el sistema de cámaras transversales abovedadas.

LA INTERVENCIÓN ARQUEOLÓGICA

En el verano de 2005, se abrieron ocho sondeos arqueológicos en los puntos en los que las obras de restauración habían dejado al descubierto restos de diversos vasos cerámicos, recuperándose todos los fragmentos cerámicos que se encontraban amontonados tras el vaciado de la Sala 16, con el objetivo de completar el estudio tipológico del conjunto cerámico.

Finalizados los trabajos de excavación, se nos comunicó a finales del mismo año que la continuación de las obras en el corredor de la escalera habían deparado nuevos restos de vasos cerámicos, por lo que nos personamos para comprobar los hechos y, tras comunicarlo a la Dirección Territorial, se realizó una segunda fase de excavación en dicha área.

LA PRIMERA FASE DE EXCAVACIÓN

La primera fase de la intervención se inició en la segunda planta, en la que se replantearon un total de cuatro sondeos (Fig. 9):

- Sondeo 1: localizado en el centro del Salón, era el de mayores dimensiones (3,50 x 1,50 m) ya que debía abarcar los vasos cerámicos que se observaban en las dos pequeñas catas abiertas en los senos recayentes al muro de carga central. Este muro separaba dos senos de bóveda y fue renombrado como Sondeo 1a al Sur del muro y Sondeo 1b al Norte del mismo.
- Sondeo 2: también en el Salón, en el ángulo entre el pilar y la ventana que da a la Plaza del Horno, con unas dimensiones de 1 x 1,50 m. Los vasos de este sondeo pertenecen al mismo seno de bóveda que los documentados en el Sondeo 1a.
- Sondeo 3: situado en la Sala 20, junto a la puerta que da acceso al Salón, presenta unas dimensiones de 1 x 1,50 m.
- Sondeo 4: en el ángulo contrario de esta misma sala se abrió otro sondeo de 1 x 1 m.

Durante esta primera fase no se abrirían más sondeos en la segunda planta, pasándose a continuación al replanteo de las áreas de intervención de la primera planta (Fig. 8), en la que se había realizado un vaciado completo de la Sala 16 (Fig. 15):



Figura 15.- Restos de vasos cerámicos tras el vaciado de la Sala 16 sin control arqueológico.

- Sondeo 5: emplazado en el ángulo sureste de la Sala 17, presenta una forma totalmente irregular al corresponderse con uno de los senos de bóveda vaciados sin control arqueológico. Sus dimensiones aproximadas son de 1,30 x 1 m.
- Sondeo 6: ubicado en la misma sala, pero en el ángulo contrario, al lado de la puerta. Como en el caso anterior, el resto del seno de la bóveda había sido vaciado, quedando este espacio reservado con el propósito de facilitar el acceso a la Sala 18. Junto a los vasos que se observaban en el corte de este sondeo existían un buen número de fragmentos que fueron recuperados para su estudio, pero desconocemos a qué seno de la bóveda pertenecen (Fig. 16). Las medidas aproximadas del sondeo son 1,10 x 1 m.
- Sondeo 7: ubicado en el seno sur de la bóveda de la Sala 18, donde se había levantado la totalidad del pavimento quedando los vasos bajo un montón de escombros (Fig. 17). Este sondeo ocupa todo el seno de la bóveda, con una longitud de 3,14 m y una anchura de 1,30 m.



Figura 16.- Sondeo 6. Como puede apreciarse, aparecen un buen número de fragmentos cerámicos incompletos fuera de contexto mientras que únicamente quedaba intacto el espacio junto a la puerta para facilitar el acceso a la Sala 18.



Figura 17.- Vista general del seno Sur de la bóveda de la Sala 18

- Sondeo 8: Como en el caso anterior, ocupará la totalidad del seno Norte de la bóveda de la Sala 18. La irregularidad de la sala hace que las dimensiones del sondeo difieran del anterior, siendo excavada un área de 2,35 x 0,90 m.

El Salón o Sala 0. El Sondeo 1

Como ya se ha indicado anteriormente, los vasos cerámicos documentados en la segunda planta presentaban una trabazón con mortero de cal y grava, lo que dificultó enormemente su excavación, ya que el único medio viable para su correcta excavación pasaba por la utilización de cinceles y elementos percutores manuales (Fig. 18).



Figura 18.- Trabajos de excavación en el Sondeo 1a.

El resultado del Sondeo 1 fue la aparición de una serie de vasos cerámicos de diferente tipología, dispuestos en hileras en torno al muro de carga central de esta gran sala (Fig. 19). Aunque el Salón es diáfano, este muro es el que separa las salas 14 y 6 de la primera planta y sirve de apoyo a sus bóvedas. El sondeo fue dividido en dos: el Sondeo 1a se corresponde con el lado Sur y se relaciona con la construcción de la bóveda de la Sala 6; el Sondeo 1b, su lado Norte, estará en relación directa con la construcción de la bóveda de la Sala 14.



Figura 19.- Vista general del Sondeo 1. A la derecha del muro, Sondeo 1a y a la izquierda el 1b.

El conjunto excavado proporcionó excelentes resultados, ya que, casualmente, se agrupan aquí todas las formas cerámicas recuperadas durante la intervención, destacando por su carácter excepcional el Cántaro del Nudo de Salomón (PG-S0-S1/O1), de cuatro asas rematadas con apéndices y profusamente decorado con motivos geométricos y vegetales, todos ellos en manganeso. Este vaso fue objeto de expolio durante los trabajos de restauración del edificio y recuperado finalmente hace apenas unos meses (vid. Capítulo 5).

En el Sondeo 1a (Fig. 20 y 22) se documentaron diez vasos, si bien no fueron extraídos, con la excepción del jarro que se encontraba dentro de la orza (PG S0-S1/15) y el cántaro mencionado que fue objeto de expolio. El vaso que aparece bajo el corte estratigráfico no llegó a ser excavado en su totalidad. A su lado, trabando la base de una orza colocada boca abajo, aparece un fragmento que podría pertenecer a otra pieza del mismo tipo. El cántaro que fue objeto de expolio, se disponía en perpendicular al muro, con





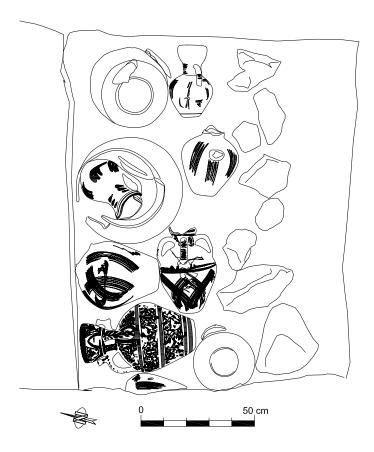


Figura 22.- Planta del Sondeo 1a.



Figura 23.- Planta del Sondeo 1b.

la boca cegada por el mismo con el objetivo de que no entrase el mortero de cal en su interior. Como iremos viendo, esta disposición de los vasos se repetirá en múltiples ocasiones, quedando las bocas tapadas por el muro, como en este caso, por la base del vaso contiguo o, en ocasiones, por la colocación de piedras, fragmentos de ladrillos o de yeso.

Otro cántaro de cuatro asas, aunque de menores dimensiones, se colocó paralelo a la bóveda, en cerrándose el espacio un cántaro al que le falta la boca. A continuación aparece la mitad superior de una orza que había sido rellenada con algunos fragmentos cerámicos que quedaron parcialmente trabados con el mortero y un jarro dispuesto horizontalmente con el propósito de cerrar la boca de la orza.

A continuación aparece otro cántaro sin boca y una pequeña cantarilla, cerrándose el espacio con la base de una orza dispuesta boca abajo que podría pertenecer a la anteriormente descrita.

En cuanto al Sondeo 1b, situado al otro lado del muro (Figs. 21 y 23), se documentaron hasta 12 vasos trabados con mortero de cal. En este caso, la homogeneidad de las formas ha permitido una disposición más práctica de los vasos con el fin de aligerar el peso de la bóveda. Así, cuatro cántaros del mismo tipo se disponen en perpendicular al muro, quedando cegadas sus bocas por el mismo.

A sus pies, una segunda hilera formada por una cantarilla y dos cántaros medianos dispuestos en paralelo al muro, cierran sus bocas consecutivamente con la base de la anterior. En el espacio con el muro de cierre se colocaron las partes superiores de dos cántaros con la boca hacia arriba. El hueco existente entre éstos y el muro de carga debió producirse cuando se cimentó la columna central que apoya sobre el muro perimetral de cierre de esta fase constructiva.

Finalmente, una tercera hilada de vasos de menor tamaño, una cantarilla y dos jarros, se disponen nuevamente con el fin de rellenar el seno de esta bóveda. El cuanto al jarro que se observa en el centro, también fue expoliado y hasta la fecha no ha sido recuperado.

El Salón o Sala 0. El Sondeo 2

El Sondeo 2 se realizó en el ángulo entre el pilar central del salón y la ventana (Figs. 24 a 26). En este sondeo se documentaron un total de siete cántaros que siguen el mismo tipo de disposición que la observada para el Sondeo 1b, aunque aquí únicamente se constatan dos hileras de vasos cerámicos.

Figura 24.- Replanteo inicial del Sondeo 2. En el ángulo junto al pilar se había picado el pavimento sin control arqueológico.





Figura 25.- Vista general del Sondeo 2 tras su excavación.



Desde la pared exterior, el primer cántaro está incompleto, faltándole la base, si bien la parte superior del cuerpo desaparecido es consecuencia de la cata previa la intervención arqueológica. а Junto a éste, aparece otro cántaro incompleto al que le falta la boca. A continuación, un cántaro que, sin duda, es una pieza defectuosa, pasada de cocción y carente de un asa; y a su izquierda en la foto (Fig. 25), un cántaro decorado el motivo de la hamsa, repitiendo un modelo que encontraríamos más tarde en otras salas (vid. Capítulo 3).

La segunda hilada, en paralelo a la bóveda, registró tres cántaros colocados nuevamente con la base cerrando la boca del siguiente, faltando la base del último cántaro.

La Sala 20. El Sondeo 3

Los trabajos prosiguieron en la estancia contigua denominada Sala 20, en la que se realizaron dos intervenciones. La primera de ellas fue el Sondeo 3, situado junto a la puerta de la Sala 20 y en el cual se documentaron diez cántaros y el fragmento de boca de un undécimo cántaro (Figs. 27 y 28).

Al igual que ocurría con los vasos del Salón, las piezas de este sondeo se encuentran trabadas con mortero de cal formando dos hiladas. La primera de ellas, la forma una sucesión de seis cántaros, cuya boca se cierra contra el muro que separa esta sala del Salón, faltándole ésta a los dos vasos centrales, mientras que una boca suelta rellena el hueco resultante entre el último cántaro y el muro de cierre Sureste, sobre el que se ubica la puerta que da acceso a la habitación contigua, la Sala 19, en la que no se localizaron vasos durante el vaciado de sus bóvedas.



Una segunda hilada se dispone en perpendicular al muro Este, colocando las piezas de modo que la base de una, tapa la boca de la siguiente, con la única salvedad del primero de los cántaros que se colocó en oblicuo con el objetivo de ocupar al máximo el espacio del vano de la bóveda. A continuación, una tercera hilada del relleno lo forman varios bloques, como ya se había podido constatar en el Sondeo 1a.

Aunque se pretendía dejar in situ las piezas de este sondeo, tras el expolio se decidió extraer el cántaro de cuatro asas (PG-S20-S3/1) decorado con motivos como cartelas con motivos simbólicos, alafias y rosetones inscritos en un círculo (vid. Capítulo 3).

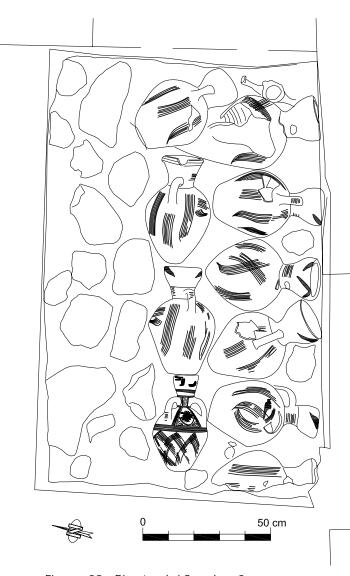


Figura 28.- Planta del Sondeo 3.

La Sala 20. El Sondeo 4

En el ángulo contrario de la sala, junto a la ventana ajimezada en cuyo interior se localiza un festejador (Fig. 29), se excavó el Sondeo 4, en el que al igual que en los anteriores sondeos, se registraron diversas formas cerámicas



Figura 29.- Esquina junto al festejador donde se replanteó el Sondeo 4.

decoradas en manganeso, dispuestas en función de los espacios dejados por el seno de la bóveda de la estancia inferior.

En este sondeo se registraron un total de seis piezas, formando una única hilada en perpendicular al muro de cierre de esta fase del edificio.



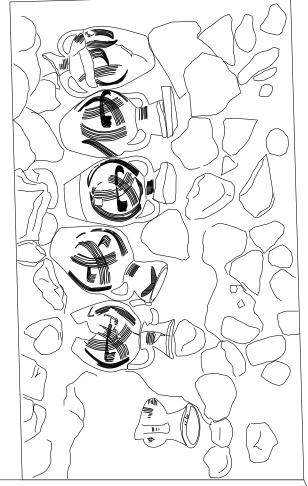


Figura 30.- Vista general del Sondeo 4 tras su excavación.

En este caso, las bases de las primeras cinco piezas vistas de Oeste a Este (en la Fig. 30 de izquierda a derecha) apoyan contra el muro, mientras que la sexta, a la que le falta la boca, es la única dispuesta en sentido contrario. La solución adoptada en este caso para evitar la entrada de mortero en el interior de los vasos es la colocación de bloques o fragmentos de ladrillo, elementos que también son usados como relleno para acabar de cubrir el vano de la bóveda.

Continuando con el orden seguido en la descripción de este sondeo, la tercera pieza se rompió en

0 50 cm Figura 31.-

Figura 31.- Planta del Sondeo 4.

varios fragmentos durante la excavación, por lo que más tarde se remontaron *in situ* con pegamento para realizar el levantamiento planimétrico del sondeo (Fig. 31). Este sondeo también se vio afectado por el expolio, siendo robada esta misma pieza y la quinta.

La Sala 17. El Sondeo 5

Las siguientes intervenciones arqueológicas se llevaron a cabo en el entresuelo, concretamente en las salas 17 y 18.

Como ya se ha comentado, en el ángulo Sureste de la Sala 17 que no había sido vaciado por los operarios, se realizó el Sondeo 5. A diferencia de los sondeos de la planta superior, en esta sala las piezas se encontraban depositadas entre un relleno de tierra arenosa suelta y restos de yeso que recubrían los vasos y el espacio dejado entre los mismos (Fig. 32), lo que ha provocado que el índice de fracturación sea superior al de las piezas documentadas en la planta noble.

Como se observa en la figura 33, en este ángulo únicamente se recuperaron cuatro cántaros, ya que el resto del seno de la bóveda había sido vaciado sin control arqueológico. Parecen haber estado dispuestos formando dos hiladas:



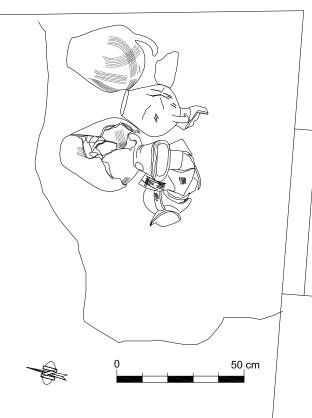


Figura 33.- Planta del Sondeo 5.

una primera en perpendicular a la bóveda, con las bases orientadas hacia la misma, mientras que en la segunda hilada, uno de los vasos sitúa su base entre los hombros de los dos cántaros conservados, colocándose el cuarto en paralelo a la bóveda. Desafortunadamente, su extracción sin control arqueológico no nos permite aportar más datos con respecto a la disposición de los vasos en este vano.

La Sala 17. El Sondeo 6

En el ángulo contrario de esta misma sala, junto a la puerta que da acceso a la Sala 18, se había reservado un espacio mínimo con el fin de facilitar el paso entre ambas



estancias, lo que permitió que esta área, a la que llamamos Sondeo 6, fuera documentada durante nuestra intervención.

En este seno de la bóveda, los vasos cerámicos se encontraban formando parte de un potente relleno de paja, con algunos bloques calizos que ayudaban a calzar las piezas que fueron cubiertas con una capa de mortero de cal de aproximadamente 20 cm de espesor, sobre la cual se realizaría el enlucido final que actuaría como pavimento de la sala. Como puede observarse en la foto (Fig. 34), tanto los vasos, como las piedras y la superficie de la bóveda, aparecen con visibles manchas ennegrecidas cuyo origen debe estar relacionado con la emisión de metano y dióxido de carbono producido durante el proceso de digestión anaeróbica de la materia orgánica.

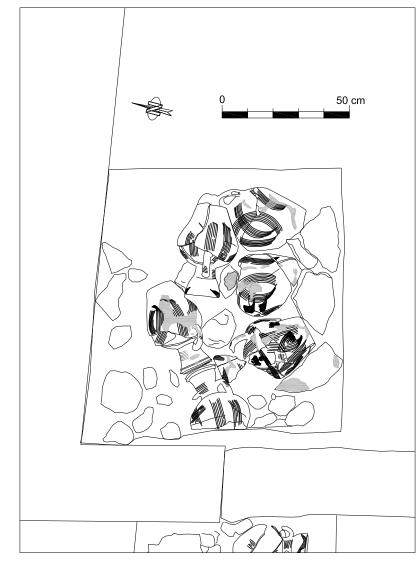


Figura 35.- Planta del Sondeo 6.

Junto a los vasos que se observaban en el corte de este sondeo existían un buen número de fragmentos que recuperamos para su estudio, aunque no podemos asegurar que todos ellos pertenezcan a este seno de la bóveda.

En este caso se conservaban seis cántaros *in situ*, cuya disposición (Fig. 35) vendría a confirmar la técnica de colocación de los vasos observada en el sondeo anterior. Así pues, una primera hilada formada por tres cántaros, apoyan su base en perpendicular a la bóveda, disponiéndose tres lajas de piedra como trabazón; los otros tres cántaros se disponen en paralelo a la bóveda, estando los dos primeros en diagonal con las bocas enfrentadas, destacando uno de ellos por presentar una anormal coloración anaranjada que relacionamos con un defecto de cocción.



Figura 36.- Área de replanteo del Sondeo 7 antes de la intervención arqueológica.

La Sala 18. El Sondeo 7

En la parte sur de la Sala 18 se realizó el Sondeo 7, que ocupaba todo el seno de la bóveda. Cuando iniciamos la intervención, el pavimento había sido picado en su totalidad, si bien no se habían retirado los escombros (Fig. 36), lo que nos permitió documentar la disposición de las piezas allí ubicadas.

Como ya ocurría en la sala contigua, los vasos cerámicos están cubiertos por tierra, trozos de yeso e incluso algunas lajas calizas sueltas dispuestas entre las piezas a modo de calzo, en ocasiones cubriendo algunos vasos con el fin de rellenar y nivelar el mortero que formaría el pavimento de la sala (Figs. 37 a 39).

En este sondeo se recuperaron un total de 24 piezas (23 cántaros y una orza), así como fragmentos sueltos de otros dos cántaros y de una segunda orza.

Los vasos se disponen formando tres hiladas, y por su situación, parece ser que primero se colocaría la fila central, disponiendo los cántaros en perpendicular a la bóveda y con las bocas apuntando hacia la pared. La hilada más cercana a ésta dispone los cántaros en oblicuo, con las bocas apuntando hacia el centro, de modo que se acomodan entre las bocas, cuellos y hombros de la hilada central; sólo uno de los cántaros, al que le falta la boca, se dispone en sentido contrario, mientras que la orza se coloca en paralelo a la pared.

Finalmente, la tercera hilada presenta los cántaros en paralelo a la bóveda, alternado sus orientaciones y algunos de ellos apoyándose sobre las bases de los cántaros centrales.



Figura 37.- Planta del Sondeo 7.

La Sala 18. El Sondeo 8

El seno de la bóveda situado junto a la entrada de la Sala 18, Sondeo 8, se puede dividir en tres partes.

En primer lugar, junto a la puerta, aún se conservaban los restos del pavimento original bajo el que se localizaron dos cántaros bastante bien conservados y restos de un tercero embebido en el mortero de una escalera (Fig. 40); lo mismo ocurría en el extremo contrario, donde también se documentaron otros dos vasos cerámicos (Fig. 41), mientras que la parte central se corresponde con una reforma que afectó al pavimento y a los restos de las piezas contenidas en el vano de la bóveda.

Aquí, en un momento indeterminado, se practicó un vaciado para construir una escalera que comunicaba esta habitación con la Sala 9, situada en la planta baja (Figs. 42 y 43). El muro de cierre está realizado con mampostería y ladrillos trabados con mortero de cal y gravas y los dos escalones conservados están enlucidos con mortero de yeso gris.















Figura 42.- Vista del tramo central del Sondeo 8.

Con posterioridad, este acceso será cegado y rellenado con escombros, siendo tapado definitivamente con una capa de mortero de yeso blanco superpuesto a los restos del pavimento original que cubría los vanos de la bóveda.

Si bien no hemos podido determinar el de la momento construcción de la escalera, en el relleno de su cierre se documentaron varios restos de estucos y molduras de yeso, un par de fragmentos de loza azul y de loza dorada, una canica de barro, una posible mano de mortero, fragmentos de cerámica vidriada moderna, y una moneda que nos proporciona la datación post quem del relleno de amortización tras el cegado de la escalera. Se trata de un maravedí de cobre de Fernando VII con la leyenda en el anverso:

FERDIN · VII [D · G] HISP · REX 1830.

Figura 43.- Planta del Sondeo 8.



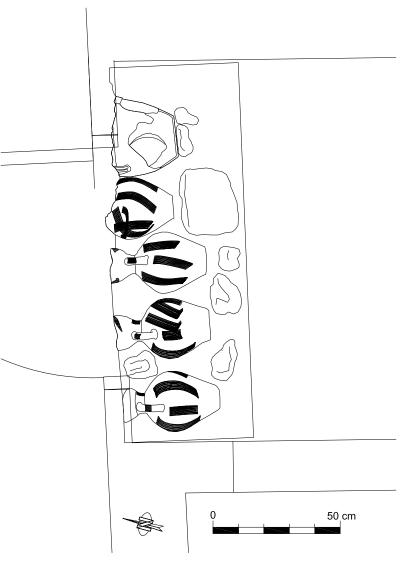
UN HALLAZGO BASTANTE PREDECIBLE. SEGUNDA FASE

Como ya se ha comentado, tras la primera fase de intervención, ya a finales de 2005 se nos comunicó que en las obras de restauración del corredor de la planta noble habían aparecido nuevas piezas, por lo que nos personamos en el lugar con el fin de realizar una primera inspección.

Tras informar a la Dirección Territorial de Patrimonio se reanudaron los trabajos en este sector, donde se replantearon un total de cinco sondeos que, en esta ocasión, recibieron los nombres de Cata 1, Cata 2, Cata 3 Norte, Cata 3 Sur y Cata Pilar Salón (véase su ubicación en la Fig. 9).

- La Cata 1 se realizó en la naya Este, junto a la puerta de acceso al Salón, y presenta unas dimensiones de 1,50 x 0,5 m.
- En la parte contraria, al final de este tramo de corredor, junto al escalón que permite el acceso a la naya Sur, se abrió la Cata 2 con unas dimensiones de $1,50 \times 0,75 \text{ m}$.





- La Cata 3 Norte se ubica justo al otro lado de la Cata 2, con una anchura cercana a los 0,40 m y una longitud de 2,50 m.
- La Cata 3 Sur presenta unas dimensiones de 3,50 m por un máximo de 0,60 m de ancho, ocupando el otro seno de la bóveda de este tramo de galería.
- La Cata Pilar Salón se ubica junto al pilar Oeste del Salón, rodeando una de sus esquinas y sus dimensiones son de tan solo 0,65 x 0,60 m.

Figura 45.- Planta de la Cata 1 del Corredor-Escalera.

El Corredor-Escalera. La Cata 1

En esta cata se registraron cuatro cántaros (uno de ellos sin boca) y restos de una orza colocados en perpendicular a la entrada de acceso al Salón (Figs. 44 y 45). Como ya habíamos documentado en los sondeos de esta segunda planta, los vasos cerámicos también se encontraban trabados con mortero de cal y gravas, algunos mampuestos y trozos de yeso.

El Corredor-Escalera, La Cata 2

Durante la visita de inspección, se habían identificado varios fragmentos esparcidos de una nueva pieza singular (PG-CE-C2/01) decorada con esgrafiado sobre manganeso (Fig. 46).

Ante el temor de un nuevo expolio, se retiraron los fragmentos sueltos, entre los cuales destacaba uno decorado con un ave, mientras que el resto del vaso fue cubierto nuevamente con tierra a la espera de iniciar la excavación arqueológica





Esta alteración previa de los restos del cántaro provocó que uno de los fragmentos, decorado con un friso con motivos vegetales, se colocara en vertical en lugar de mantener su original posición horizontal, por lo que tras la limpieza y excavación de los restos del vaso que se habían mantenido en el lugar se realizó el dibujo de la planta reflejando en realidad la posición secundaria de los fragmentos (Figs. 47 y 48).

Realizada la planta y tras la extracción de los restos del cántaro, se prosiguió con la excavación del resto del sondeo (Fig. 49).

Como puede observarse, los cinco cántaros hallados en este sondeo se alineaban en perpendicular al muro del siguiente tramo de corredor, con las bocas apoyadas contra el mismo.

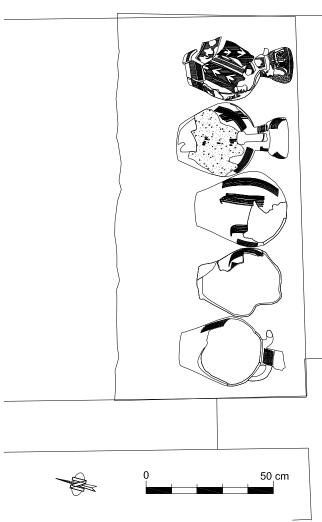


Figura 48.- Planta de la Cata 2 del Corredor-Escalera.

El relleno que traba las piezas era de mortero de cal y gravas, aunque en esta ocasión los huecos no habían sido rellenados con mampuestos o fragmentos de yeso.

El Corredor-Escalera, La Cata 3 Norte

Siguiendo el corredor en su tramo contiguo se abrió la Cata 3, que se subdividió en dos catas: la Cata 3 Norte y la Cata 3 Sur (Figs. 50 y 51).

En la Cata 3 Norte (Fig. 52) se recuperaron cinco nuevos cántaros dispuestos en una única hilera en paralelo a la bóveda, presentando todos ellos la misma orientación, con las bocas orientadas al Este, hacia el final del corredor contra el muro de cierre de esta fase constructiva. Todos los cántaros se encontraban trabados con mortero de cal y gravas, apareciendo varios fragmentos de yeso de reducido tamaño que formaba parte del relleno.







Figura 50.- Vista general de la Cata 3 del Corredor-Escalera. A la izquierda la Cata 3 Norte y a la derecha la Cata 3 Sur.

Figura 51.- Planta de la Cata 3 del Corredor-Escalera.







El Corredor-Escalera. La Cata 3 Sur

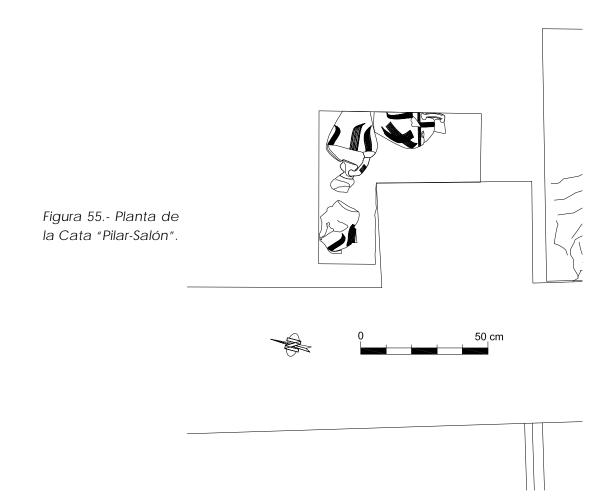
Como en el caso anterior, los ocho cántaros registrados se encuentran dispuestos en paralelo al seno de la bóveda, siguiendo exactamente la misma orientación y disposición, de modo que la base de uno cierra la boca del siguiente, encontrándose igualmente trabados con mortero de cal y gravas, si bien en esta ocasión el relleno lo forman también algunos mampuestos y fragmentos de ladrillos macizos dispuestos como trabazón (Fig. 53).





El Salón o Sala 0. La Cata "Pilar Salón"

Finalmente, junto al pilar oeste del Salón, en una abertura destinada a albergar unos anclajes, aparecieron restos cerámicos que confirmaban la presencia de nuevos vasos en este seno de la bóveda. Se replanteó un pequeño sondeo adaptado a la forma de la esquina, en el que se hallaron tres cántaros más que no fueron extraídos (Figs. 54 y 55).



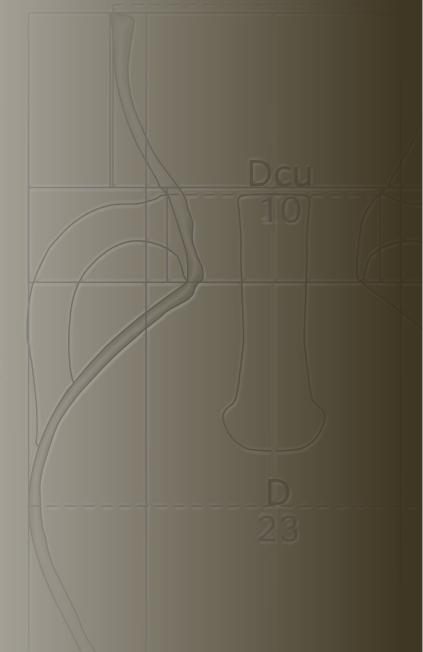
Capítulo 2

ESTUDIO FORMAL DE LOS VASOS

h4

h3

H 38'6 h2



TIPOS Y DATOS MÉTRICOS

La excavación de los diversos sondeos realizados en el Palacio de Geldo estuvo mediatizada por los trabajos urgentes de restauración que se estaban llevando a cabo en el edificio, por lo que los datos obtenidos no son fruto de un estudio sistemático, sino de una intervención de urgencia condicionada por las necesidades de la obra en curso. Esta situación, pone de manifiesto nuevamente que las intervenciones arqueológicas se ven sujetas, a menudo, a la improvisación y buena voluntad de las partes implicadas, más que a una planificación científica coherente, lo que provoca que la información resultante se encuentre sesgada y, en ocasiones, descontextualizada. Como ya hemos visto, los primeros "hallazgos", son fruto de una serie de catas y vaciados iniciales realizados sin control arqueológico, por lo que de un buen número de piezas tan solo conocemos la sala a la que pertenecen, e incluso en un caso, la pieza que hemos llamado PG-0, desconocemos su procedencia.

Con el fin de facilitar la identificación de los vasos extraídos, la sigla que identifica cada pieza está formada por el código de la intervención: PG (Palacio de Geldo); seguido de la sala a la que pertenece (S16, S17, S18, S20, S0 para el Salón y CE para el Corredor-Escalera); a continuación, separado por un guion, se indica el número de Sondeo: S1, S3, S5, S6, S7, S8 (de los sondeos 2 y 4 no se extrajo ninguna pieza); o en el caso de la segunda fase de la intervención, el número de Cata: C1, C2, C3N y C3S (de la cata nombrada como Pilar Salón tampoco se recuperó ningún vaso).

Como ya se ha comentado, no se extrajeron todas las piezas documentadas en los sondeos, limitándonos a la recuperación de aquellas que necesariamente se veían afectadas por las obras previstas, e incluso se planificó acondicionar las catas realizadas en el Salón para su musealización in situ.

Por todo ello, la tipología que presentamos se basa en las piezas recuperadas, si bien aparecen más formas que no han sido incluidas en la tipología al tratarse de fragmentos recuperados en el relleno pero sin funcionalidad de aligeramiento de la carga de la bóveda. Este es el caso de los escasos fragmentos informes de loza azul, loza dorada, cerámica vidriada (cazuela) y bizcochada (lebrillo y tapadera), amén de otros fragmentos de cronología posterior recuperados en el relleno de amortización del Sondeo 8 (mano de mortero, moneda, etc.) y que no se incluyen en el presente estudio.

Así pues, debido a las características del conjunto de vasos depositados en los vanos de las bóvedas, el estudio tipológico apenas recoge tres series formales: cántaro, jarro y orza. En total hemos podido adscribir 119 vasos a sus tipos, subtipos y variantes, de los cuales 83 han sido extraídos, 29 permanecen *in situ* y 7 fueron expoliados¹ (Fig. 56). Además se han recuperado otras 10 piezas que, al no estar completas (a la mayoría les falta la boca), se han adscrito a su tipo de modo aproximado, mientras que otras 12 piezas, igualmente fragmentadas, permanecen *in situ*, con lo que estaríamos hablando de un conjunto de 141 vasos cerámicos registrados hasta la fecha.

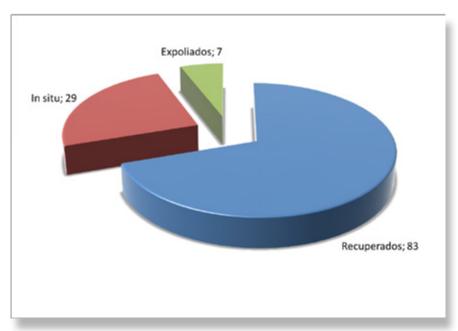


Figura 56.- Relación de piezas documentadas en el Palacio de Geldo.

tipología La que presentamos a continuación se basa en el estudio morfométrico de las tres series formales documentadas. Para ello se han tomado diversas medidas siguiendo la modulación de los vasos que puede observarse a partir de la figura 58. En primer lugar se ha tomado la altura

total del vaso (H) y de sus diferentes puntos de inflexión: h1, desde la base hasta el diámetro máximo (D); h2, entre D y el arranque del cuello; h3, altura del cuello y su diámetro (Dcu) desde el punto de arranque de las asas; y finalmente, la altura de la boca (h4) y su diámetro (Dbo).

De este modo, tras agrupar las series formales, las medidas de los diferentes vasos nos han permitido establecer varios tipos y subtipos que se recogen en la tabla de formas de la figura 57 y que pasamos a describir a continuación.

¹ Durante el expolio de 2005 se constató la desaparición de cuatro piezas: el cántaro de cuatro asas decorado con elementos simbólicos del Sondeo 1a; un jarro del Sondeo 1b; y dos cántaros del Sondeo 4. No obstante, la incautación de piezas realizada por el SEPRONA en 2013 permitió la recuperación del cántaro del Sondeo 1a y de otros tres cántaros de los que se desconoce exactamente la sala de la que proceden (*vid*. Capítulo 5).

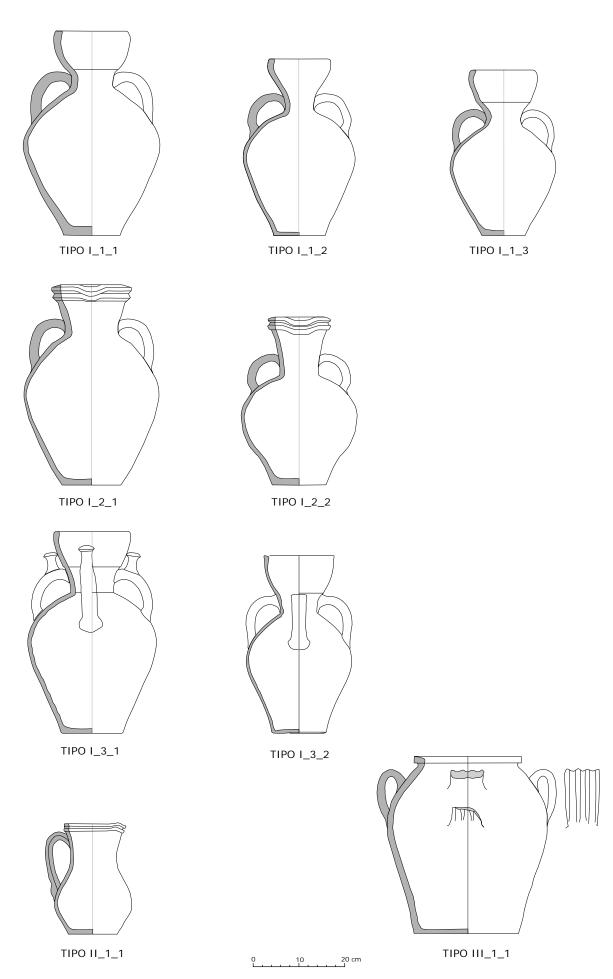


Figura 57.- Tabla de formas de los vasos documentados en el Palacio de Geldo.

SERIE CÁNTARO (I)

Vaso destinado a la recogida, transporte y almacenaje de agua, puede ser asociado al servicio de diferentes labores domésticas como la mesa, el baño, la lavandería, el baño, la cocina o incluso como despensa de diversos productos, etc. (Menéndez, 2005a, 4). En la intervención de Geldo se trata de la serie más numerosa y se han podido determinar cuatro tipos con sus correspondientes subtipos. Para ello se han tomado diversas medidas cuyo perfil tipo se representa con la media de sus mediciones en las figuras que ilustran este capítulo.

Tipo I. Cántaro de boca circular

Dentro de la Serie I, el primer tipo es el cántaro de boca circular y dos asas. Formalmente se caracteriza por presentar una base plana y maciza y un cuerpo ovoide que se distingue por tener un diámetro dos veces y medio mayor que el de la base.

A partir del diámetro máximo, las paredes convergen hasta el arranque de un cuello diferenciado y, en ocasiones, marcado por una línea de unión con la boca. Dicha boca es circular y de paredes cóncavas que se cierran en su parte superior con un labio grueso y redondeado. Las dos asas parten desde el estrangulamiento del cuello hasta la parte superior del galbo, siempre por encima del diámetro máximo, siendo gruesas y de sección ovalada.

Subtipo 1

Es el de mayores dimensiones y su capacidad es de 13 litros (Fig. 58). Con una altura que ronda los 45 cm — su media es de 44,8 cm —, la base presenta un diámetro superior a los 12 cm (12,4 cm para el ejemplo del perfil tipo). Las medias para las diferentes alturas son las siguientes: h1, 19,8 cm; h2, 12,4 cm; h3, 4,2 cm; y h4, 8,4 cm. El diámetro máximo se encuentra en los 30 cm, mientras que el del cuello es aproximadamente una tercera parte (9,4 cm) y la boca presenta valores cercanos a los 16 cm.

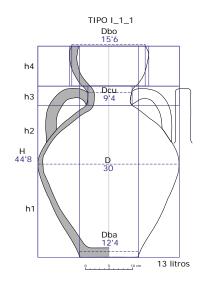


Figura 58.

TIPO I_1_2

Subtipo 2

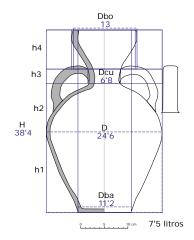


Figura 59.

De tamaño mediano y con una capacidad aproximada de 7,5 litros, se caracteriza por presentar una boca similar a la anterior pero más abocinada, situándose su inflexión de cierre en el tercio superior (Fig. 59). Como el anterior, presenta el labio redondeado y su diámetro de boca está en torno a los 13 cm. La altura total de este tipo es de 38,4 cm, y si bien mantiene valores cercanos al anterior en su galbo (h1, 17 cm; h2, 10,2 cm), su menor diámetro (24,6 cm) y la reducción de su cuello (h3, 3 cm y Dcu de 6,8 cm) le proporciona una apariencia más esbelta,

manteniendo la altura de su boca (h4, 8,2 cm). En cuanto al diámetro de la base, se reduce un poco respecto al tipo anterior (Dba, 11,2 cm).

Subtipo 3

Formalmente es más similar al Subtipo 1, siendo el de menor tamaño de los tres, por lo que su capacidad se ve reducida a los 6 litros (Fig. 60). Con una altura total de 36 cm, su cuerpo es un poco más achatado (h1, 14,4 cm y h2, 9,2 cm), aunque su cuello, marcado nuevamente por una ligera inflexión, presenta mayor altura (h3, 5,4 cm), siendo su diámetro de 8,2 cm. La boca se desarrolla del mismo modo que en el Subtipo 1, si bien se reduce en altura (h4, 7 y Dbo 13,4 cm). En cuanto al diámetro máximo, mantiene valores similares al Subtipo 2 (23,2 cm), al igual que la base que se reduce hasta los 9,4 cm.

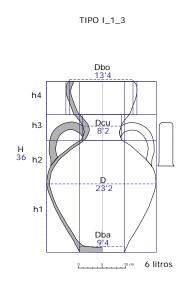


Figura 60.

Tipo II. Cántaro de boca en tulipa

Dentro de la Serie Cántaro nos encontramos con un nuevo tipo caracterizado por una boca que abre en tulipa, con un reborde moldurado con labio plano biselado al exterior y pico vertedor realizado mediante pellizco. Formalmente el cuerpo presenta características muy similares al tipo anterior y su estudio morfométrico nos ha permitido distinguir dos subtipos.

Subtipo 1

Es el de mayores dimensiones de este tipo y el de mayor capacidad para la forma cántaro, con valores que oscilan entre 14 y 14,4 litros (Fig. 61). El desarrollo morfométrico de su cuerpo es coincidente con el Tipo I_1_1. Así, su altura media está en los 43,8 cm de media (apenas un centímetro menos que su homólogo), mientras que las alturas de su cuerpo (h1, 19,8 cm y h2, 13,2 cm) son muy similares. No obstante, la diferencia formal de su cuello hace que éste sea más alto (h3, 6,8 cm) siendo su diámetro también mayor (Dcu, 11,6 cm). En cuanto a su boca, claramente definida, es de menor altura

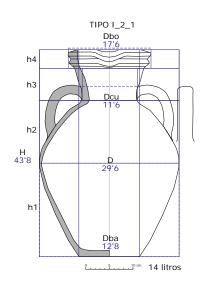


Figura 61.

(h4, 4 cm) y su diámetro vuelve a ser mayor que los del Tipo 1 (Dbo, 17,6 cm). Por último, el diámetro máximo de su cuerpo y el de su base mantienen los mismos valores que el Tipo I_1_1 (D, 29,6 y Dba, 12,8 cm) lo que hace difícil diferenciar los tipos cuando falta la boca.



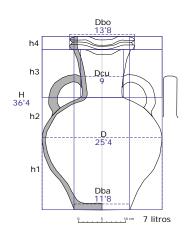


Figura 62.

Subtipo 2

Con el mismo tipo de boca que caracteriza a este grupo, el Subtipo 2 es de menor tamaño (H, 36,4 cm), quedando definido por un largo y estilizado cuello (h3, 10 cm; Dcu, 9 cm) y un cuerpo de proporciones achatadas (h1, 15,2 cm; h2, 8,4 cm; y D, 25,4 cm) con una base bastante amplia (Dba, 11,8 cm). En cuanto a la boca, mantiene valores similares a las piezas de menor tamaño del tipo anterior (Dbo, 13,8 cm), siendo el de menor altura de boca (h4, 2,8 cm) de los cántaros documentados. Por último, cabe destacar que su morfología abultada hace que las

asas presenten un recorrido más circular al partir del tercio inferior del cuello. En cuanto a su capacidad, la media se sitúa en torno a los 7 litros (Fig. 62).

Tipo III. Cántaros de cuatro asas

Este tipo está claramente emparentado con el Tipo 1, diferenciándose por la presencia de cuatro asas, en ocasiones provistas de apéndices en su parte superior, además de distinguirse por su compleja decoración.

Subtipo 1

Representado por el cántaro PG-S0-S1/01 que fue expoliado del Sondeo

1a y por el cántaro esgrafiado PG-CE-C2/01, cuyos datos métricos nos han servido para establecer el perfil tipo (Fig. 63). Su forma es prácticamente idéntica al Subtipo I_1_1, con diámetros similares, tanto del máximo (D, 28 cm), como de la base (Dba, 13,4 cm) y de la boca (Dbo, 16 cm). La altura total es de 44 cm, siendo su galbo similar al tipo comentado (h1, 20 cm y h2, 10,8 cm), mientras que su cuello está más marcado y su boca es un poco menor (h3, 5,6 y h4, 7,6 cm), siendo el diámetro de su cuello algo inferior al de la base (Dcu, 11,6 cm). A pesar de ser formalmente similar al Subtipo

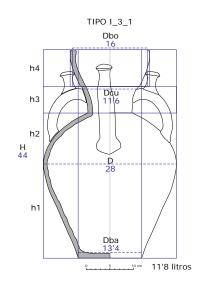


Figura 63.

I_1_1, su cuerpo, un poco más estilizado, reduce su capacidad que se sitúa en los 12 litros. Como ya se ha comentado, en la parte superior de las asas encontramos un apéndice vertical de sección anular, con la parte central más estilizada que su base y están rematadas por una protuberancia de tendencia cónica, aunque achatada en su extremo superior. Las dos piezas que forman este tipo son las que presentan mayor profusión decorativa.



Dbo 15 h4 h3 H38'6 h2 Dcu h1 Dba 12

Figura 64.

Subtipo 2

Presenta valores muy similares a las del Subtipo I_1_2. Con una altura total de 38,6 cm, su cuerpo es un poco más estilizado (h1, 15,6 cm; h2, 10,4 cm y D, 23 cm) siendo la base un poco mayor (12 cm). El cuello presenta valores superiores a los del Tipo 1 (h3, 4,4 cm y Dcu, 10 cm) siendo su boca abocinada como su homóloga pero con el labio biselado hacia el interior. La altura de la boca es de 8,2 cm (ver Subtipo I_1_2) y su diámetro es un poco mayor (Dbo, 15 cm).

Como el tipo anterior, presenta cuatro asas, aunque desprovistas de apéndices (Fig. 64). En cuanto a su capacidad es la misma que la del Subtipo I_2_2 , es decir, 7 litros.

Tipo IV. Cantarilla

Hemos reservado este tipo a una forma más reducida que las anteriores, de la que se documentaron tres ejemplares en el Sondeo 1, aunque no llegó a extraerse ninguno de ellos. Se caracteriza por presentar una base anillada marcada por una ranura (Fig. 21); su cuerpo es abombado con un cuello estrecho y recto desde donde arranca la boca de paredes cóncavas y labio redondeado. Según los datos de la planimetría, su altura está en torno a los 32 cm y su diámetro es de 19 cm aproximadamente. Su inclinación en el relleno no nos permite extrapolar datos métricos más precisos por lo que no se presenta esta forma en la tabla tipológica general.

SERIE JARRO (II)

El jarro o *picher* según algunos documentos medievales, se empleaba sobre todo en el servicio de vino en la mesa, si bien podían ser usados para el servicio de agua, o incluso de aceite o de miel (Villanueva, 2003-2006, 272) Apenas se documentaron tres jarros, uno de los cuales, localizado en el Sondeo 1b, fue expoliado; otro, bastante fragmentado y que apareció a su lado, permanece *in situ*, mientras que el tercero fue recuperado dentro de la orza del Sondeo 1a como parte de su propio relleno, siendo el único que hemos podido estudiar y que nos ha servido para establecer sus medidas (Fig. 65).

Como se ha dicho, esta serie está formada de momento por un único tipo, por lo que hemos decidido mantener la clasificación seguida para los cántaros y asignar un único subtipo, si bien el jarro expoliado parece ser un poco más esbelto y en el futuro podrían determinarse nuevos tipos.

Tipo I.

Subtipo 1

La altura de esta pieza es de 24 cm y presenta una base plana con un diámetro de 10,8 cm. De cuerpo piriforme, su parte inferior es de menor altura que la superior (h1, 6,2 cm; h2, 9,6 cm), siendo su diámetro máximo de 17 cm. No presenta un cuello diferenciado, abriéndose hacia

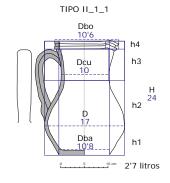
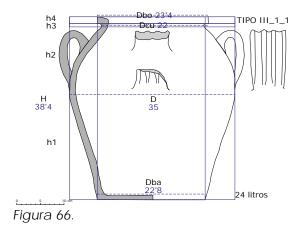


Figura 65.

la boca para conseguir un perfil sinuoso; la altura del cuello es de 6,6 cm y su diámetro de 10 cm. En cuanto a la boca, está bien marcada y, como ya ocurría con los cántaros del Tipo 2, aparece moldurada y con un pico vertedor a pellizco de 2,8 cm situado en la parte contraria al asa. El labio es plano y el diámetro de la boca se asemeja al de la base (Dbo, 10,6 cm). Presenta un asa que arranca de la parte inferior del borde y llega al diámetro máximo. En cuanto a su capacidad, la del ejemplar estudiado se estima en 2,7 litros.

SERIE ORZA (III)

Se trata de contenedores destinados al almacenaje de diversos productos, lo que la convierte en un vaso propio de despensa. Al tratarse de una pieza más voluminosa, suele aparecer fragmentada; así por ejemplo, en el Sondeo 1a documentamos el tercio superior de una orza — en cuyo interior se encontraba el jarro que acabamos de describir — y dos bases colocadas boca abajo, una de las cuales podría pertenecer a esta orza y que permanecen *in situ*. Se extrajeron dos piezas, una en la Cata 1 del Corredor-Escalera que se encontraba muy fragmentada, y la que usamos como tipo para nuestro estudio de la que faltan algunos fragmentos de una de sus caras, recuperada en el Sondeo 7 de la Sala 18 (Fig. 66). Como en el caso anterior, mantenemos tipo y subtipo ya que únicamente hemos podido estudiar el ejemplar que se presenta en esta tipología.



Tipo I.

Subtipo 1

Esta orza tiene una altura de 38,4 cm, por lo que es de menor altura que los cántaros de mayor tamaño; a pesar de ello, sus características formales le confieren una mayor capacidad que alcanza los 24 litros. Presenta cuatro asas

de cinta acanaladas y anchas (7,2 cm), situadas en la parte superior del cuerpo cuyo diámetro máximo es de 35 cm. La base es plana y grande (Dba, 22,8 cm), y desde ella se abren las paredes hasta el diámetro máximo (h1, 22,2 cm, D, 35 cm), punto de inflexión desde el cual vuelven a cerrarse creando un perfil sinuoso (h2, 14,2 cm). El cuello apenas está formado por un estrangulamiento (h3, 0,6 cm, Dcu, 22 cm) sobre el que descansa un borde macizo (h4, 1,4 cm) con el labio biselado hacia el interior, siendo su diámetro de 23,4 cm.

REPRESENTACIÓN DE TIPOS Y DISTRIBUCIÓN

Como ya se ha comentado, se han podido adscribir un total de 119 vasos cerámicos a sus tipos, subtipos y variantes que se reparten del siguiente modo (Fig. 67).

Dentro del grupo de los vasos de mayor volumen hay que citar en primer lugar las orzas, de las que se recuperaron dos ejemplares y se registraron otras tres en el Sondeo 1a, si bien una de las bases, como ya se ha dicho, podría pertenecer a la boca de la orza del mismo sondeo, aunque a efectos del presente estudio las hemos considerado como ejemplares distintos. Este conjunto representaría el 4% del total estudiado.

Los cántaros de mayor volumen son los más numerosos (61%), destacando los de boca circular (Tipo I_1_1) que representan el 41% del total de los vasos, seguidos a bastante distancia por su análogo de boca en tulipa (Tipo I_2_1) que alcanza un 18% del total, si bien la presencia de cántaros de cuatro asas es muy reducida (Tipo I_3_1, apenas un 2%).

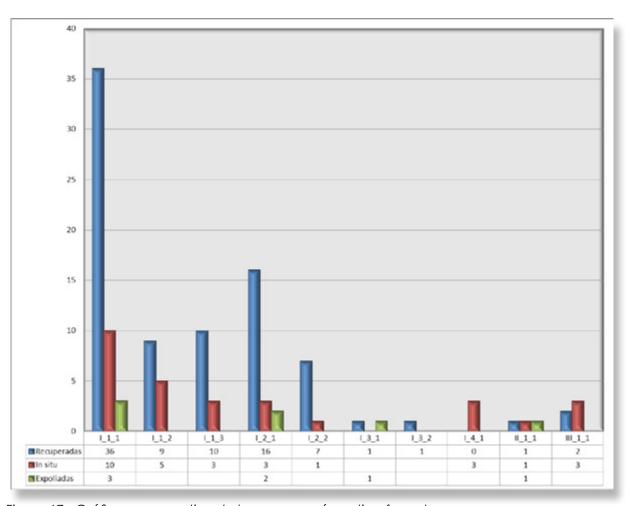


Figura 67.- Gráfico comparativo de los vasos según su tipo formal.

Les siguen los cántaros de boca circular de tamaño medio y pequeño, es decir, los tipos I_1_2 (12%), I_1_3 (11%) y su homólogo de pico vertedor I_2_2 (7%), a los que hay que añadir los cántaros pequeños de cuatro asas identificados como Tipo I_3_2 con tan solo un ejemplar (1%). Este grupo de cántaros representará el 30% del conjunto documentado.

Entre los vasos de menor tamaño encontraríamos las tres cantarillas no extraídas y por ello no incluidas en la tabla tipológica y los tres jarros, conjunto que en el cómputo total apenas alcanzaría el 6% de los vasos estudiados.

Así pues, nos encontramos con un predominio de los cántaros de mayor volumen, con una distribución muy repartida en todas las salas, adecuando los vasos según su forma y tamaño con el objetivo de cubrir el máximo espacio posible en los senos de las bóvedas.

El tipo mejor representado, el I_1_1, se registra en todas las salas en las que se han realizado sondeos y, como veremos en el siguiente capítulo, sus motivos y esquemas decorativos nos permitirán argumentar que nos encontramos ante un conjunto cerámico homogéneo procedente de un mismo taller alfarero.

Capítulo 3

DECORACIÓN Y SIMBOLISMO.

LA PERVIVENCIA ANDALUSÍ FRENTE A LA NOVEDAD GÓTICA



CARACTERÍSTICAS GENERALES

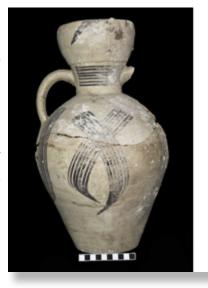
Los vasos recuperados en el Palacio de Geldo, se corresponden con producciones bizcochadas de uso común sobre las que se han aplicado tres técnicas decorativas diferentes:

- pintados en manganeso
- esgrafiado sobre manganeso
- incisión a peine

A estas tres técnicas debemos añadir una cuarta, la incisión ante cocción, si bien el motivo documentado no forma parte del esquema decorativo del vaso.

La decoración en manganeso es la técnica aplicada sobre cántaros y jarros. Con la excepción de unos pocos cántaros que presentan una decoración más elaborada, los motivos decorativos son composiciones simples que se presentan por igual en el anverso y el reverso de cada pieza y que están formadas por una repetición de elementos lineales en los que predomina el uso de un pincel de siete colas.

En alguna ocasión, como el vaso PG-CE-C3S/11 (Fig. 68), uno de los elementos, quizás descuido, por no ha sido trazado, o bien una presentar cara puede una pequeña variante con respecto a la otra (PG-S18-S7/20, 69). Únicamente se ha documentado un cántaro, PG-CE-C2/02 (Fig. 70),



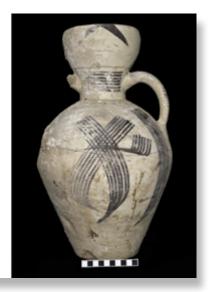


Figura 68.- PG-CE-C3S/11.

cuya decoración se ha realizado con un pincel de seis colas, en el que las líneas están más separadas, si bien sigue la misma composición decorativa que el resto.

Esta decoración simple puede combinarse excepcionalmente con un elemento decorativo de carácter simbólico, como por ejemplo la Mano de Fátima o *hamsa*, representada cuatro veces en el cántaro PG-S17-S6/09.





Figura 69.- PG-S18-S7/20.





Figura 70.- PG-CE-C2/2.

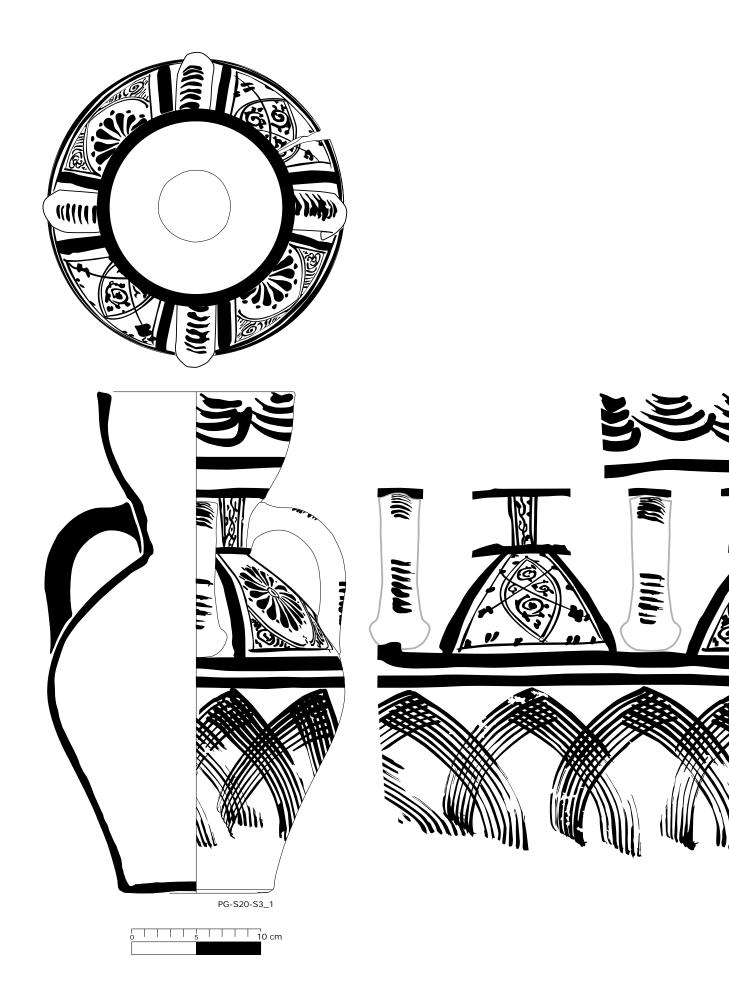
Una decoración más profusa se presenta en el "Cántaro del Jardín del Paraíso" (PG-S20-S3/01, Fig. 71), que combina diversos elementos simbólicos en su parte superior, siendo el vaso expoliado PG-S0-S1/01, al que hemos llamado "Cántaro del Nudo de Salomón" (Fig. 72), el único ejemplar completamente decorado con una estructura horizontal de frisos rellenos con elementos finamente trazados.

El "Cántaro del ave" (PG-CE-C2/01, Fig. 73) es el único de los hallados en el Palacio de Geldo al que se le ha aplicado un esgrafiado sobre el manganeso; el vaso, profusamente decorado, presenta también una estructura decorativa horizontal con el predominio de elementos vegetales en reserva que son perfilados exteriormente mediante el esgrafiado, elementos zoomorfos en los que los trazos sirven para definir sus partes, y microelementos que rellenan la composición.

La técnica incisa a peine se aplica exclusivamente a las orzas, representando elementos lineales horizontales muy simples y sin que se combinen con otras técnicas decorativas.

Por último, se ha documentado una escena incisa realizada antes de la cocción del cántaro, si bien como ya se ha comentado, no forma parte de su esquema decorativo — decoración en manganeso con pincel de siete colas cuyos trazos cubren la incisión —. Se trata del "Cántaro de la cetrería" (PG-S16/19, Fig. 74), al que se le dio la vuelta y, casi a la altura de la base, se ejecutó un boceto a modo de ensayo, cuyo tema es más propio de un plato: una escena de cetrería.

Presentamos el estudio individual de los motivos decorativos registrados en el conjunto cerámico de Geldo, para pasar a continuación al análisis de los esquemas decorativos y su complejidad simbólica.



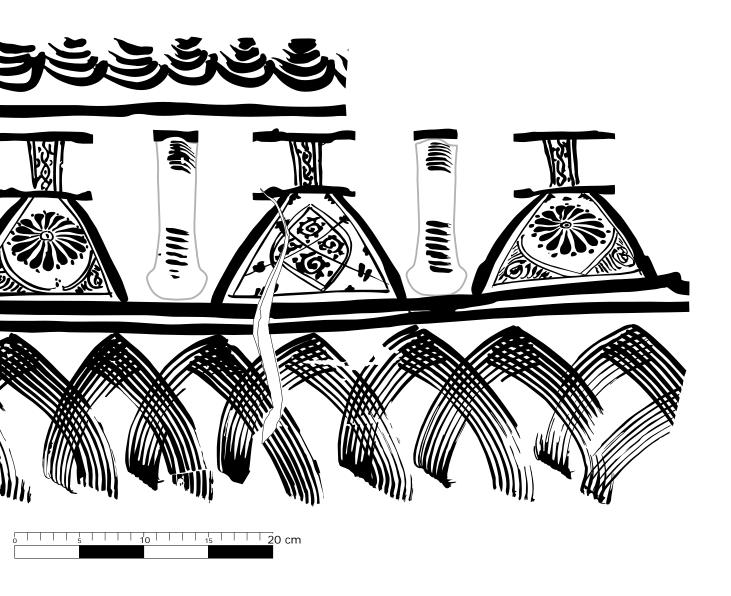
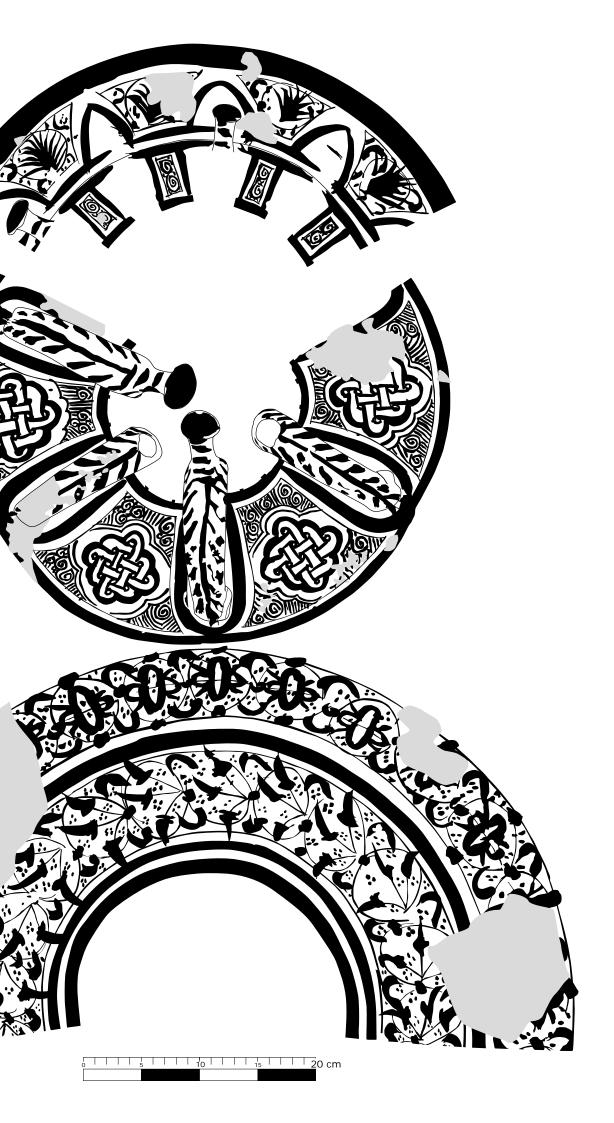
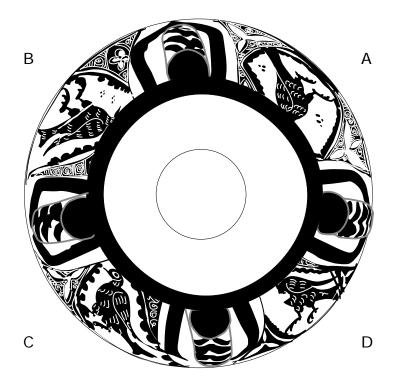


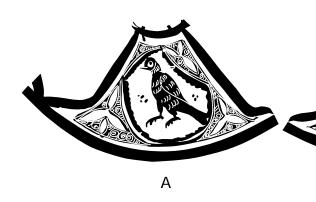


Figura 72.- Cántaro del Nudo de Salomón.

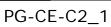






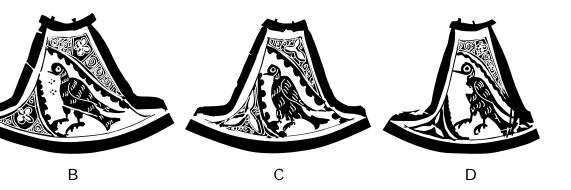


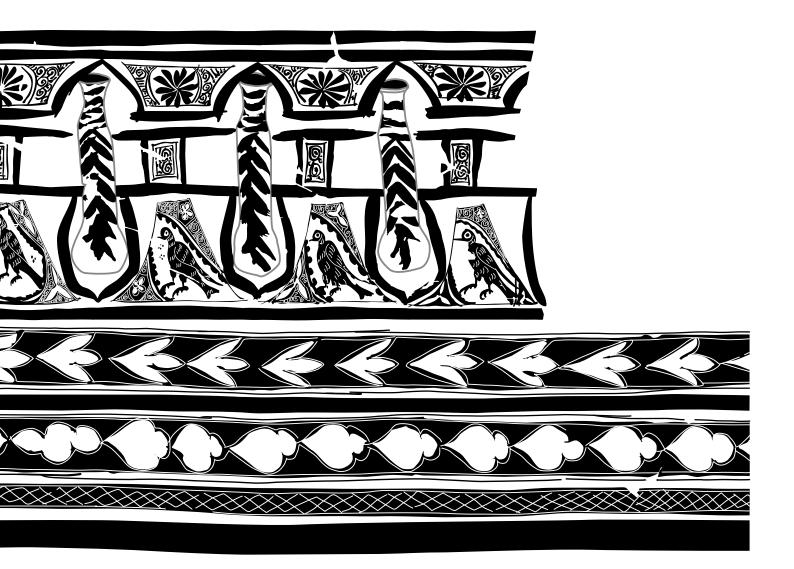


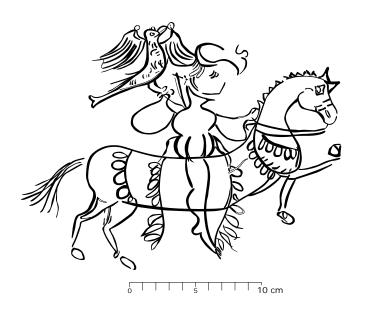












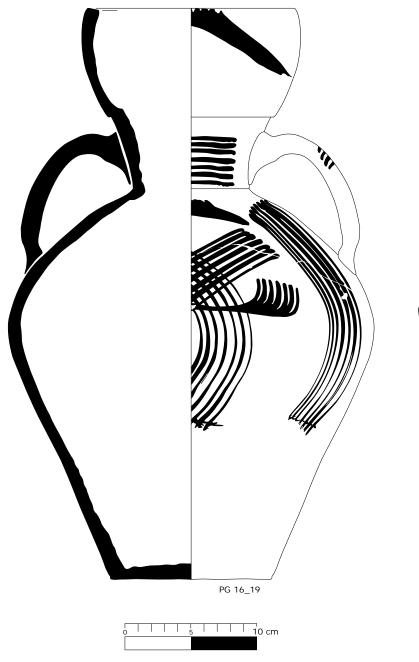
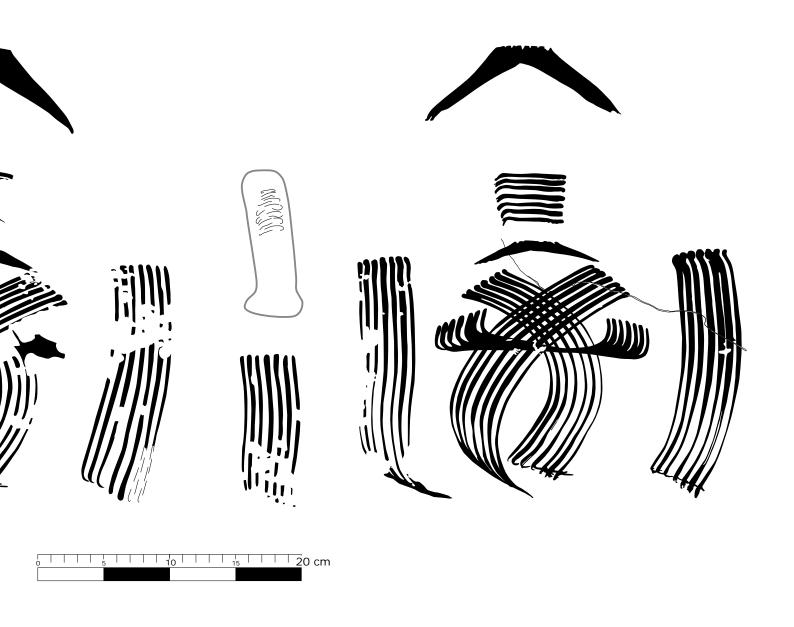




Figura 74.- Cántaro de la cetrería.



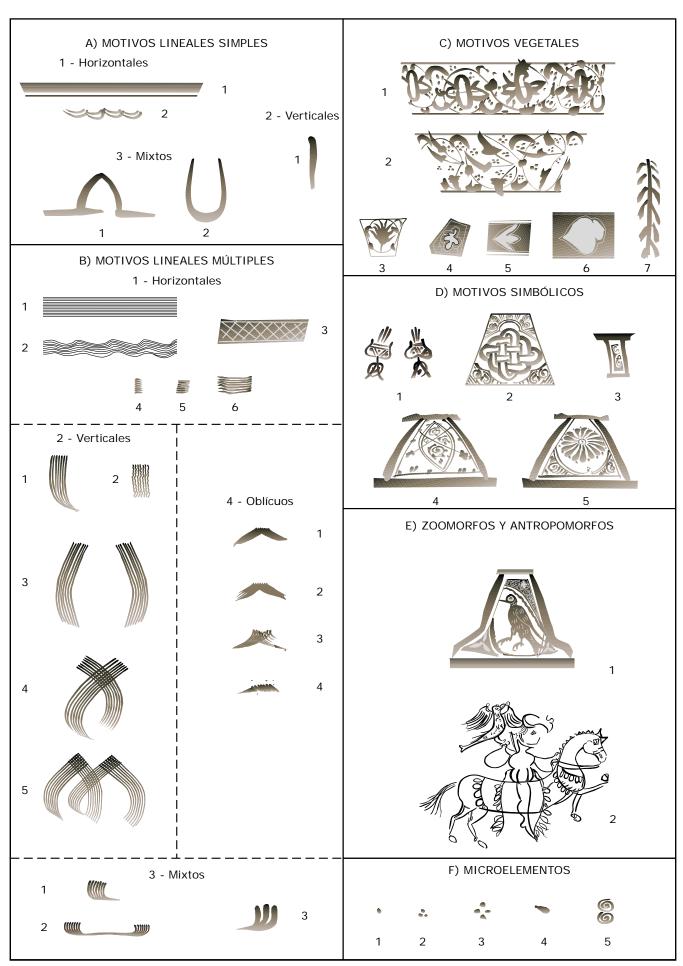


Figura 75.- Tabla de motivos decorativos.

LOS MOTIVOS DECORATIVOS

Con el fin de realizar el estudio de la decoración, se ha elaborado la tabla de motivos que puede verse en la figura 75. Estos elementos han sido agrupados en seis grandes familias sin tener en cuenta la técnica con la que han sido realizados y han sido identificados mediante un código alfanumérico que facilita su codificación.

En este apartado se tratan los diferentes motivos de modo individual y meramente con fines descriptivos, entendiendo que sólo la composición final mediante la combinación de estos elementos, formando esquemas bien definidos, son el único modo de aproximarse al lenguaje decorativo empleado por el artesano que los creó.

Con el objetivo de facilitar su descripción y codificación, observar las frecuencias de uso, su ubicación en los vasos, etc., los motivos han sido agrupados de un modo genérico bajo nombres como "vegetales", "microelementos", "simbólicos", etc., a sabiendas de que unos y otros pueden tener significados simbólicos de manera intrínseca, sobre todo cuando son analizados como parte de la composición global del vaso (véase el apartado de los esquemas decorativos).

Así pues, únicamente en el caso de la escena de cetrería, cuya representación no forma parte del esquema decorativo del vaso, se analiza de modo independiente en este bloque.

MOTIVOS LINEALES SIMPLES (A)

Horizontales (1)

Bandas y filetes (A.1.1)

Se distribuyen en boca, cuello y cuerpo delimitando frisos horizontales que contienen otros elementos. Aunque se trata de un motivo muy simple, no es muy frecuente, apareciendo únicamente en los vasos que presentan una estructura horizontal de la decoración (Cántaro del Nudo de Salomón y Cántaro del ave).

Dos bandas horizontales en paralelo sobre el diámetro máximo, sirven para dividir el esquema decorativo superior con elementos simbólicos, del inferior, como en los Cántaros de la Mano de Fátima (por ejemplo el PG-S17-S6/09) o en el Cántaro del Jardín del Paraíso (PG-S20-S3/01).

En el caso del jarro recuperado en el interior de la orza del Sondeo 1a (PG-S0_15), el labio está decorado con una banda de manganeso.

Guirnaldas (A.1.2)

Hemos llamado guirnaldas a la superposición de segmentos curvos invertidos con un recorrido horizontal que se presenta en el borde del Cántaro del Jardín del Paraíso. No se han registrado más casos para este motivo.

Verticales (2)

Pincelada vertical simple (A.2.1)

Este sencillo motivo se aplica al asa de los jarros (PG-S0-S1/15), si bien en alguna ocasión, sirve de complemento a los trazos cortos realizados sobre las asas de los cántaros (por ejemplo en PG-S18-S7/03, Fig. 80).

Mixtos (3)

Arco apuntado (A.3.1)

Se ha documentado este motivo cuatro veces en la boca del Cántaro del Nudo de Salomón y en el Cántaro del ave. En ambos casos, un eje horizontal sirve de base al arranque de cada arco uniéndolos entre sí, mientras que el arco apuntado enmarca visualmente el apéndice del asa. A su vez, el espacio en reserva entre cada arco es ocupado por una cartela trapezoidal en la que se incluye un motivo simbólico.

Arco invertido (A.3.2)

En los mismos cántaros, desde el arranque del cuello hasta el hombro, se dibuja un arco invertido alrededor de las asas, redondeado en el caso del Cántaro del Nudo de Salomón y con una ligera inflexión y más apuntado en el cántaro esgrafiado, sirviendo de separación de las cartelas trapezoidales que enmarcan el motivo simbólico principal del vaso.

MOTIVOS LINEALES MÚLTIPLES (B)

Horizontales (1)

Banda incisa a peine (B.1.1)

Se presenta en las orzas formando bandas horizontales continuas excepto en el punto en el que se colocan las asas. En la orza que hemos podido reconstruir

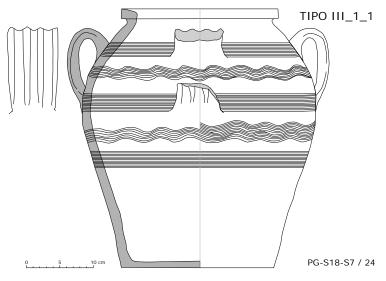


Figura 76.

(PG-S18-S7/24, Fig. 76), tres bandas horizontales alternan con otras dos bandas ondulantes que siguen la misma disposición.

Banda incisa a peine ondulante (B.1.2)

Combinada con la anterior complementa la decoración de las orzas documentadas. En el

caso de la banda ondulante inferior, parte del vaso presenta una doble banda, por lo que su grosor es desigual en su recorrido por el cuerpo del vaso.

Banda reticulada (B.1.3)

Únicamente encontramos este motivo en el Cántaro del ave, en el que la decoración reticulada se consigue mediante el esgrafiado aplicado sobre el manganeso. Como luego veremos, se trata de un motivo bastante frecuente en las jarritas esgrafiadas más tempranas de Paterna (Mesquida, 1991, 306, lám. 1, 308, lám. 2).

Trazos (B.1.4 / B.1.5 / B.1.6)

Se crean con una simple pincelada de longitud variable en sentido horizontal realizada con un pincel de siete colas. Los trazos más cortos (B.1.4) se distribuyen en las asas de los cántaros; en ocasiones pueden presentarse dos pinceladas separadas en una misma asa (PG-S17-S5/03, Fig. 81), superpuestas aumentando el número de trazos, o combinarse con un trazo vertical simple (PG-S18-S7/03, Fig. 80). En los cántaros del Tipo 2, el labio plano se decora con cuatro trazos cortos enfrentados (Fig. 77).

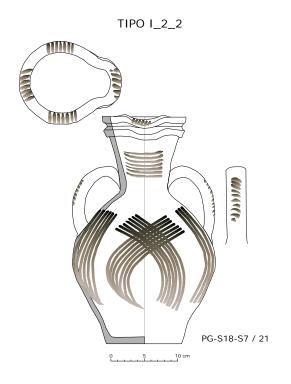


Figura 77.

También aparecen algunos trazos un poco más largos (B.1.5) en el cuerpo de los cántaros decorados con esta técnica, completando así la decoración vertical (PG-S16/12 o también PG-S17-S5/03, Fig. 81). Por último, los trazos de mayor longitud (B.1.6) se sitúan en el cuello, tanto en el anverso como en el reverso del cántaro, remarcando de este modo la escena frontal de cada vaso.

Verticales (2)

Trazo vertical (B.2.1)

Trazo largo realizado con pincel de siete colas que ocupa el centro del cuerpo, marcando el eje central del vaso. Suele acabar en punta, uniendo sus extremos en la parte inferior y hacia la derecha, aunque en alguna ocasión su inclinación final se desvía hacia la izquierda.

Aparece entre trazos de pares curvos (PG-S16/09), habitualmente entre trazos en aspa (PG-S18-S7/01, Fig. 78), y ocasionalmente puede estar dividido en dos (PG-S17-S6/09).

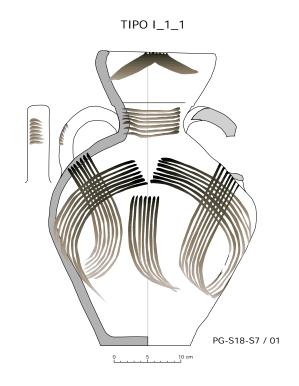


Figura 78.

Trazo vertical ondulante (B.2.2)

Solo se ha registrado en el cántaro PG-CE-C2/05 que reproduce el mismo esquema decorativo de un cántaro hallado en Paterna (vid. infra).

Trazos de pares curvos (B.2.3)

Situados en los laterales en ambas caras, sirven para enmarcar el motivo central (Figs. 77, 80, 81). Este motivo es frecuente en los cántaros, perdurando hasta la actualidad (Gil, Benedito, 1993, 118).

Trazos en aspa (B.2.4)

Se sitúan también en el cuerpo, como elemento central entre trazos de pares curvos (Fig. 77), o bien en los laterales realzando el motivo central que, salvo contadas excepciones, será un trazo vertical (Fig. 78).

Trazos en arco apuntado (B.2.5)

Los trazos se disponen en la parte inferior del cuerpo cuando en el hombro aparecen otros elementos decorativos, como en el Cántaro del Jardín del Paraíso, o bien se convierten en el tema central del vaso ocupando todo el cuerpo (Fig. 79).

Mixtos (3)

Trazos en palmeta (B.3.1 / B.3.2 / B.3.3)

Con la excepción del jarro, que presenta tres colas de considerable grosor (B.3.3, Fig. 75), el resto están realizados con pincel de siete colas y pueden aparecer aislados (B.3.1) como en PG-S17-S6/08 (ver la tabla de

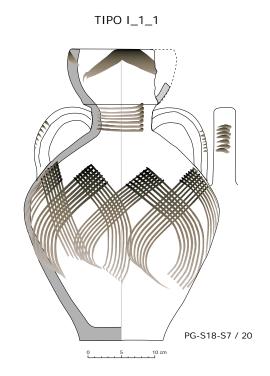
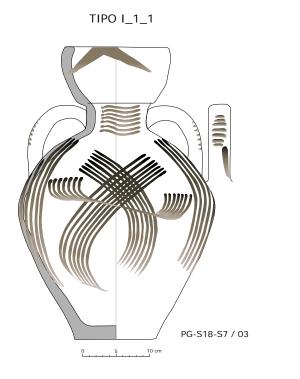


Figura 79.

esquemas decorativos Fig. 93), donde se muestran dos de estos elementos entre trazos en aspa, si bien lo más frecuente es que aparezcan enfrentados (B.3.2) unidos por el eje horizontal (PG-S18-S7/06, Fig. 80) y ligeramente inclinados hacia la derecha.



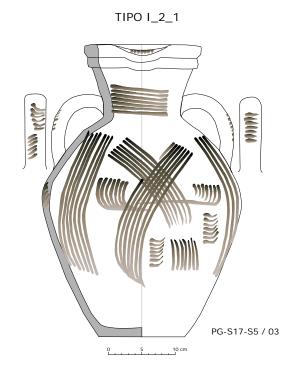


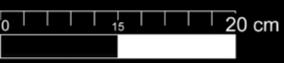
Figura 80. Figura 81.

91

Figura 82.- Proyección de los frisos del Cántaro del Nudo de Salomón.







)-S1_1

En otras ocasiones, los trazos en palmeta enfrentados se han realizado en dos movimientos, por lo que no llegan a unirse, como en el caso del cántaro PG-S17-S5/03 (Fig. 81) en el que se encuentran desplazados uno sobre el otro.

Oblicuos (4)

Trazos macizos realizados mediante dos pinceladas en ángulo (B.4.1), que en ocasiones presenta varios flecos en sus extremos (B.4.2), o bien el motivo deja entrever que se ha realizado con un pincel de múltiples colas (B.4.3). En algún caso, como en PG-S17-S6/07, presenta una disposición horizontal y se acompaña de puntos aislados. Estos motivos se localizan en el borde de los cántaros de los tipos I.1 y con frecuencia aparecen ocupando la parte central superior del cuerpo.

Este motivo está presente en las producciones de "obra aspra" más temprana producida en Paterna (Mesquida, 2001, 137, Fig. 107; Mesquida, 2002a, 136, Fig. 7).

MOTIVOS VEGETALES (C)

Cruciformes ojivales insertos en círculos (1)

Decoración compleja horizontal enmarcada entre filetes, documentada sobre el Cántaro del Nudo de Salomón (Fig. 82). El motivo es repetitivo, y está compuesto por un círculo que rodea un elemento vegetal de tipo esquemático, formado por una elipse vertical inscrita en su centro que se sobrepone a otra elipse horizontal; ambas elipses están divididas por una línea horizontal muy fina y desde cada uno de los cuatro puntos exteriores de unión de ambas elipses surge un trazo oblicuo, mientras que los espacios vacíos se rellenan con microelementos de puntos individuales o agrupados frecuentemente de tres en tres.

Cada círculo descrito enlaza con el siguiente utilizando un arco superior y otro inferior, ambos de de considerable grosor, existiendo un trazo grueso e irregular en el punto de contacto de los círculos, en tanto que los espacios en reserva, son decorados con agrupaciones de puntos o de puntos aislados.

Hojas sagitadas (2)

En el tercio inferior del mismo vaso, y separado del motivo anterior por una banda horizontal, aparece un nuevo friso enmarcado por dos finos filetes. En este caso, el relleno decorativo está formado por una temática vegetal formada por agrupaciones de tres flores de hoja sagitada dispuestas hacia la izquierda, cuyos tallos se unen para formar un motivo circular de trazo fino que las rodea, uniéndose al siguiente grupo con otra gruesa pincelada, repitiéndose nuevamente la unión superior e inferior mediante arcos de trazo grueso en todo el desarrollo del friso (Fig. 82).

La composición se rellena con microelementos de puntos aislados y agrupaciones de tres y cuatro puntos.

Palmetas (3)

En la boca del mismo vaso (Fig. 86), bajo la línea horizontal del labio, aparece una secuencia de cuatro cartelas trapezoidales que enmarcan, como motivo principal, una palmeta inscrita en un círculo y trazos de relleno; las cartelas van apoyadas sobre una línea gruesa horizontal de la que salen arcos apuntados que las separan.

Flores lobuladas (4)

Sobre el hombro del Cántaro del ave, como relleno en las cartelas dos y cuatro, se documentan un par de pequeñas flores lobuladas en reserva que se han perfilado exteriormente mediante esgrafiado (Fig. 88).

Hojas trifoliadas (5)

Sobre el mismo vaso y también con la técnica del esgrafiado, se perfilan exteriormente una serie de hojas trifoliadas dejadas en reserva. Estas hojas se dibujan de perfil, en horizontal y apuntando hacia la izquierda, formando la banda central del vaso bajo el diámetro máximo (Fig. 83).

Las encontramos también como relleno en los ángulos inferiores de las cartelas que enmarcan el motivo principal del vaso que es el ave (Fig. 88), aunque en este caso se trazan con las hojas abiertas vistas desde arriba.

Hojas cordiformes (6)

Bajo la banda anterior aparece un nuevo friso, formado en esta ocasión por una serie de hojas cordiformes dispuestas en sentido horizontal y apuntando hacia la izquierda; las hojas se rematan con un estrangulamiento que forma un lóbulo en su parte derecha. Como en el caso anterior, el motivo de la hoja aparece en reserva y se perfila exteriormente mediante la técnica del esgrafiado (Fig. 83).



Figura 83.- Proyección de los frisos del Cántaro del ave.

TIPO I_1_2

Figura 84.- Cántaro de la serie de la Mano de Fátima.

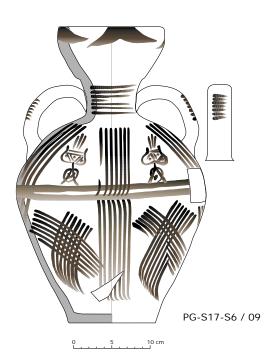




Figura 85.- Representación del motivo de la Mano de Fátima en el PG-S17-S6/9.



Su ejecución en el trazo es bastante pobre, con irregularidades en la forma que hace que en una de las hojas presente dos estrangulamientos que la hacen más alargada, quizás como solución al cierre de la decoración en un punto en el que el espacio en reserva era mayor.

Espiga (7)

Las cuatro asas del Cántaro del Nudo de Salomón se decoran en su parte más ancha con una línea vertical pintada en manganeso de la que arrancan pequeños trazos oblicuos hacia abajo (Fig. 86). En el Cántaro del ave (Fig. 88), las asas, también de sección ovalada, los trazos oblicuos no están unidos a una línea vertical, si bien en ambos casos estarían formando un motivo espigado.

Sobre las asas aparecen protuberancias de forma anular rematadas en forma cónica y pintadas igualmente con trazos cortos en manganeso.

MOTIVOS SIMBÓLICOS (D)

Mano de Fátima o Hamsa (1)

Se ha documentado como motivo principal en tres de los vasos recuperados (PG-S17-S6/09, Figs. 84 y 85; PG-CE-C3S/12 y PG-CE-C3S/10) así como en un cuarto cántaro que se dejó *in situ* en el Sondeo 2. En todos los casos aparece representada cuatro veces en el hombro de cada cántaro.

Nudo de Salomón complejo (2)

En esencia se trata de una variante del nudo de Salomón que se forma a partir de dos lazos ovales entrelazados. En nuestro caso, el nudo se presenta más complejo, al añadir un tercer lazo de forma cuadrada que se entreteje con los anteriores (Fig. 86). El nudo se ve rodeado por una doble línea pentalobulada, y los espacios de los ángulos de la cartela trapezoidal en la que se inserta se rellenan con microelementos de trazos y espirales.

Alafias (3)

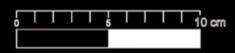
Se han documentado alafias en los cuellos del Cántaro del Nudo de Salomón (Fig. 86), en el Cántaro del Jardín del Paraíso (Fig. 87) y en el Cántaro del ave (Fig. 88). Se trata de motivos pseudo-epigráficos insertos en cartelas rectangulares que reproducen el lema *al-afiya*, la felicidad (Coll, 2009, 83).





Figura 87.- Proyección del hombro y boca del Cántaro del Jardín del Paraiso.

PG S20_S3_1



Jardín del Paraíso (4)

En el interior de una cartela trapezoidal situada en el hombro del Cántaro del Jardín del Paraíso (Fig. 87), aparece un óvalo con los extremos apuntados formado por una doble línea, que se encuentra dividido en cuatro partes por dos líneas que se cruzan en su centro y cuyos extremos se rematan con pares de trazos que las atraviesan. Cada uno de los espacios en que queda dividido el óvalo presenta como microelementos de relleno una espiral rodeada de puntos, mientras que en su exterior aparecen pequeños trazos junto al filete que forma la cartela.

Rosácea (5)

Ocupa también un lugar central en el Cántaro del Jardín del Paraíso (Fig. 87), y de nuevo, en la boca del Cántaro del ave (Fig. 88). En el primer caso, se trata de dos rosáceas localizadas en el hombro del cántaro, formando parte de la decoración simbólica principal. La cartela trapezoidal que engloba el motivo, trunca un doble círculo que únicamente envuelve el motivo central por su parte inferior, mientras que el espacio entre este y la cartela se rellena con sendas espirales y trazos. El motivo vegetal está formado por un punto central rodeado de un círculo del que salen 16 y 14 pétalos, y entre los pétalos se representan puntos como microelementos que rodean la flor.

En el segundo caso, se presentan cuatro rosáceas localizadas en la boca del cántaro. Están trazadas en manganeso y el número de pétalos que las componen es variable (13, 12, 11, y 11) y, con la excepción de la primera que queda en reserva, el resto se unen en su centro. Los pétalos se encuentran inscritos en un círculo, incompleto en su parte superior e inferior y cuyo cierre lo forma la cartela trapezoidal que contiene el motivo; el espacio restante de la cartela se rellena con espirales y trazos.

ZOOMORFOS Y ANTROPOMORFOS (E)

Ave (1)

Este motivo lo hallamos representado en dos vasos: uno como elemento simbólico en el Cántaro del ave (Fig. 88), y en otra ocasión formando parte de la escena de cetrería que se detalla más adelante.

El ave del cántaro aparece representada cuatro veces en el hombro como escena principal del vaso.



PG CE_C2_1



Figura 88.- Proyección del hombro y boca del Cántaro del ave.

Se encuentra en el interior de una cartela trapezoidal enmarcada en sus esquinas por espacios poligonales rellenos con espirales, flores lobuladas y hojas trifoliadas; estos espacios se refuerzan con trazos gruesos borlados y agrupaciones de puntos como microelementos que acompañan al ave.

El ave se pinta en manganeso, dejando el iris en reserva que se realza con un punto central que definiría la pupila. Presenta el pico recto, y en uno de ellos se ha trazado una línea horizontal esgrafiada que divide la parte superior de la inferior. El cuello viene marcado por un trazo esgrafiado al igual que el ala, mientras que el plumaje se consigue mediante trazos curvos más cortos, presentando patas bien definidas, garras y cola marginada.

Escena de cetrería (2)

Sobre el cántaro decorado en manganeso PG-S16/19, al que hemos llamado Cántaro de la cetrería, aparece una escena ejecutada mediante la técnica de la incisión. Se trata de un boceto que, a juzgar por su composición, debió ser un ensayo para otra pieza, posiblemente un plato. Para ello, se apoyó el vaso sobre su boca y en el tercio inferior del cántaro se plasmó una escena de cetrería a caballo; tras el ensayo, se pintó el cántaro con los trazos de manganeso realizados con pincel de siete colas, por lo que el manganeso cubre parte del dibujo inciso (Fig. 89 y 90).

La escena está formada por tres figuras: caballo, jinete y ave rapaz. La composición (Fig. 91) presenta un relativo naturalismo, aunque dado el soporte y las dificultades de su ejecución mediante la incisión del dibujo sobre una superficie curvada, puede considerarse de gran destreza técnica.

Representa un caballo al paso, con una de las patas delanteras levantadas y con la mano extrañamente flexionada hacia arriba; la cola del caballo se representa suelta y extendida, mientras que parece llevar las crines trenzadas, o en todo caso, cortas y bien marcadas hacia arriba.



Figura 89.- Superposición aproximada del dibujú inciso sobre el cántaro.

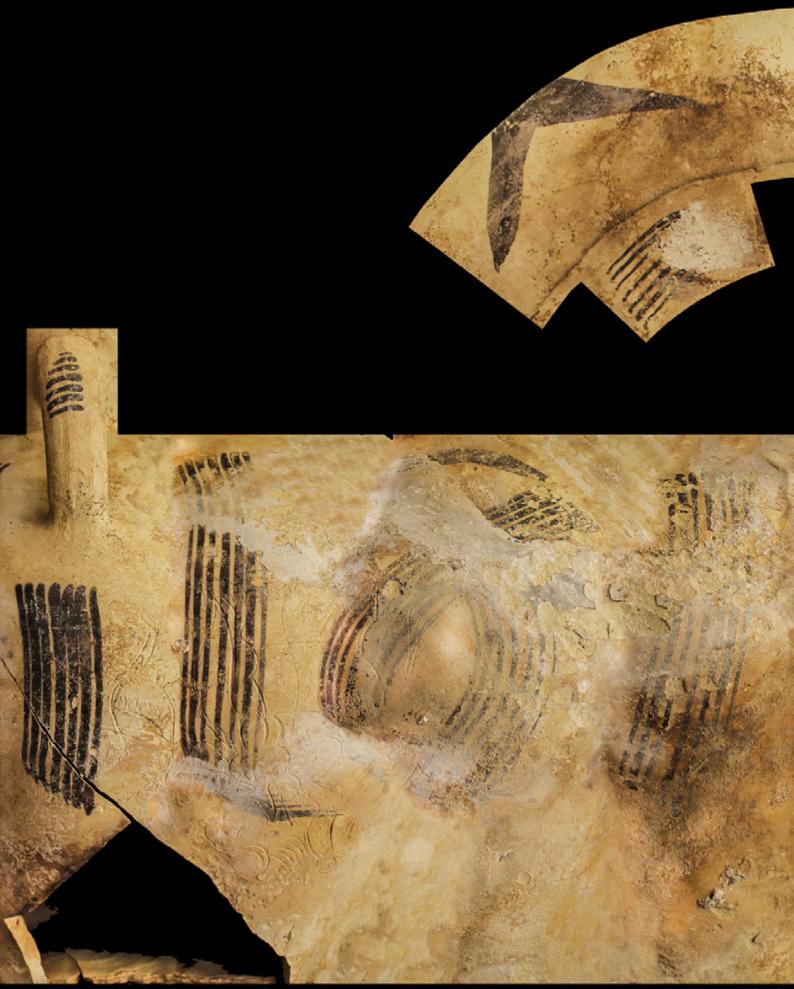


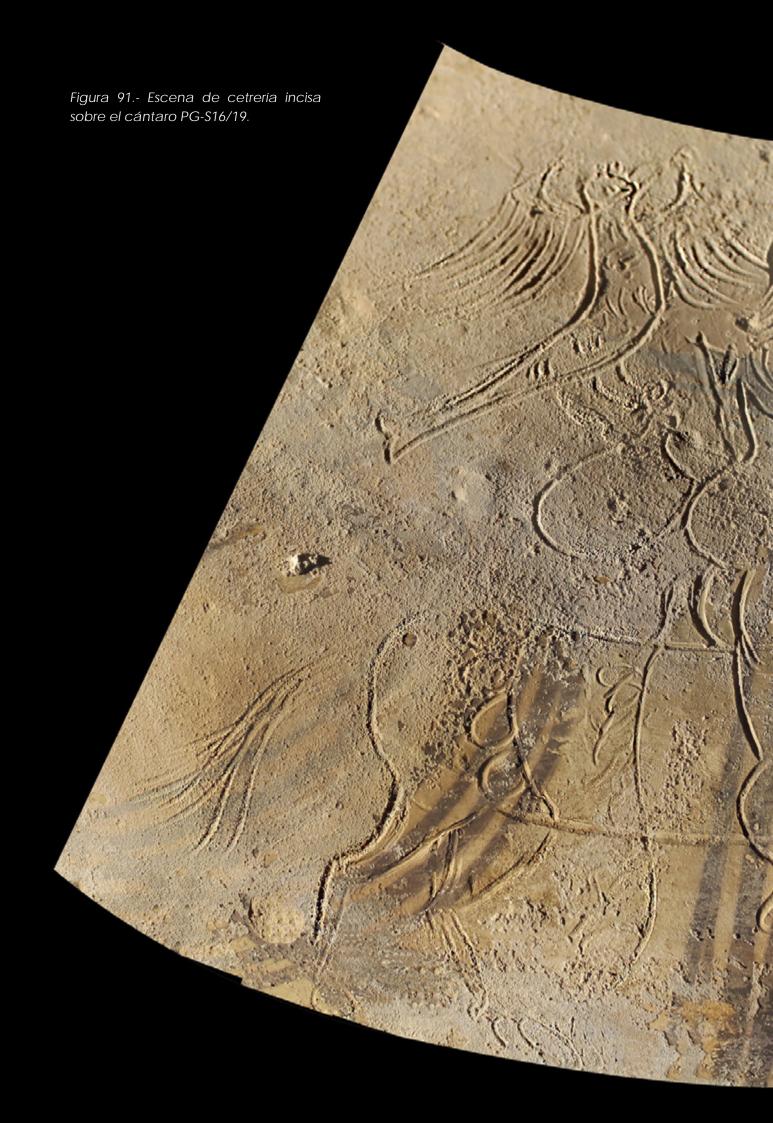
Figura 90.- Proyección del Cántaro de la Cetrería.

PG S



16_S19

10 cm





Al tratarse de trazos incisos, la interpretación de los elementos individuales que visten el caballo se hace algo confusa. En primer lugar, vemos que el hocico se ciñe con la muserola, del que sale el bocado y las riendas que llegan hasta el punto de unión con el brazo del jinete. Alrededor del pecho lleva un petral del que parecen colgar cinco pinjantes, adornos metálicos que formarían parte de la guarnición del caballo. Estos elementos servirían además para indicar la "...propiedad de una familia concreta, eran portadores de un alto valor simbólico y de prestigio y, según su forma, atribuían una perfección o virtud a quien los llevaba, en el caso del caballo, el vigor y la velocidad." (Veiga, 2011, 1); e incluso pudieron llegar a tener significación de rango militar según su número (Zozaya, 2011, 54). No obstante, dada la indefinición de la escena incisa, no podemos descartar que puedan corresponderse con otros elementos ornamentales a modo de borlas de tela o similar.

Una segunda línea de petral se remata del mismo modo pero se le añaden seis trazos que parecen salir desde el petral y que, de algún modo, nos recuerda a los seis cascabeles que aparecen en una de las ilustraciones del Beato de Gerona (Zozaya, 2011, 60, Lám. 2b). El mismo motivo que cubre el petral aparece también rodeando el anca del caballo, igualmente ribeteada con cinco pinjantes; este ataharre quizás debería haber sido representado en horizontal, rodeando los ijares del caballo, como es frecuente en este tipo de representaciones (Zozaya, 2011, Armengol, Déléry, Guichard, 2013), para cumplir con su misión de servir de sujeción a la silla, albarda o albardón.

En el centro y bajo una silla apenas definida, se cubre el lomo del caballo con una larga cobertura a modo de mantilla larga que presenta ribete adornado con flecos.

Sobre el caballo monta el jinete a horcajadas, sujetando las riendas con su mano derecha, mientras extiende su brazo izquierdo sobre el que se posa el ave. El jinete lleva un tocado con visera apuntada sobre la cabeza y corta por detrás, dejando entrever sus cabellos, mientras que las facciones de la cara no han llegado a dibujarse. Parece vestir un jubón, camisa o quizás una hopalanda corta, con el cuello puntiagudo, redondeándose en el cuerpo y ceñida a la cintura, con amplias mangas al vuelo que se cierran en el puño. Desde la cintura, el vestido vuelve a abrirse creando cuatro pliegues tubulares que podrían corresponderse con la parte inferior de la hopalanda, la cual se superpone a las calzas ceñidas que siluetean la pierna derecha, completamente extendida, sin que exista separación entre las calzas y el calzado, que es puntiagudo (vid. Astor, 1999).

Por detrás del cuerpo del jinete surge una línea más gruesa acabada en forma de T y una más fina y curvada, de difícil interpretación, pero que podría relacionarse con un arma, quizás un estoque que podría ir sujeto a la espalda o más probablemente al arzón de la silla de montar.

El ave, posiblemente un halcón o un azor, se está posando con sus garras sobre el brazo izquierdo del jinete, torciendo su cuerpo hacia arriba con la cabeza levantada y las alas replegadas en ángulo, reproduciendo el movimiento de un ave de presa cuando frena la velocidad de su vuelo para posarse sobre el brazo del halconero.

La cetrería es un tradicional método de caza de origen milenario que fue declarado Patrimonio Inmaterial de la Humanidad en 2010. Quizás las representaciones más antiguas en la península puedan rastrearse en la cerámica ibérica turolense (Marín, 1994), siendo conocidos dos cálatos con escenas de montería en las que los jinetes, montados y armados con lanzas, se valen de perros para azuzar a las presas; en el caso del cálatos del Cabezo de Alcalá de Azaila, varias aves rapaces parecen atacar los ciervos objeto de la cacería. En otro cálato, en este caso del Castelillo de Alloza (Teruel), las aves atacan directamente a lo que parece ser un conejo perseguido por un perro lebrel.

Aunque su interpretación no está exenta de problemas, se han presentado diversas interpretaciones que no estarían relacionadas necesariamente con escenas de caza. Así por ejemplo, en el caso de las emisiones monetales de *Sekaiza*, en las que el jinete se acompaña de un ave rapaz, han sido interpretadas como escenas de desfile (Gozalbes, 2006, 311).

Habrá que esperar hasta el siglo VI para encontrar nuevas representaciones con "...várias cenas de caça com um cavaleiro empunhando um falcão." (Lopes, 2008, 38) identificados en un mosaico del complejo arqueológico de Mértola, con una representación que parece ser idéntica a otro mosaico excavado en Hergla (Túnez) mencionado por el mismo autor.

La práctica de la cetrería se extenderá sobre todo a partir del periodo visigodo con el uso predominante de azores y se afianzará en la península ibérica durante el periodo andalusí, que aportará el manejo de los halcones a esta modalidad cinegética cuya práctica se reflejará en tratados como el del príncipe D. Juan Manuel en el siglo XIV (Ceballos, 2011,22).

La cetrería en el mundo andalusí estaría revestida de una fuerte carga simbólica y espiritual (Zozaya, 2012b, 459, Lám. 3, Figs. 32-33) al

considerarse que "...el "jinete halconero" es una representación del Jefe de la Comunidad musulmana, que tiene, de alguna manera, la obligación de ser "mártir" por la fe. Podemos seguir secuencias en cerámica que nos presentan todas las fases, desde que el halcón (alma) va en el brazo del jinete hasta el momento en que cae muerto, y vuela sobre el caballo (lám. 3.34) hacia el árbol del Paraíso..." (Zozaya, 2012b, 460). Este simbolismo se pone de manifiesto cuando desaparece el jinete y es el ave la que cabalga el caballo, como en el conocido ataifor de Madinat Ilbira (Granada), o más recientemente en el recuperado en Sant Jaume de Fadrell, en Castellón (Collado, Nieto, 2008) que ha sido estudiado en profundidad por Pau Armengol, quien interpreta las aves como águilas que encarnan al soberano y por tanto podría relacionarse con una representación del poder político (Armengol, Déléry, Guichard, 2013, 44).

La escenificación de escenas de cetrería son poco frecuentes, alcanzando en ocasiones cotas de gran belleza, como el marco de marfil del *Museum für Islamische Kunst* de Berlín, datado en el siglo XI y que constituyen "...un auténtico relato de los placeres de la vida principesca..." (Barrucand, 2012, 92-93, Fig. 27).

Más en consonancia con esta filosofía lúdica y como representación de la riqueza y los placeres nobiliarios, cabría enmarcar las representaciones de caza del periodo bajomedieval en el que se encuadra nuestro vaso. A este respecto, cabe mencionar el hecho de que la escena en sí misma es un símbolo de poder; el jinete viste a la moda, "...distintivo por excelencia de los caballeros, y también de aquellos que trataban de imitarlos, los ciudadanos honrados o burgueses." (García Marsilla, 2008, 778) mientras ejercen el "...arte que dentro de las cinegéticas era la más refinada, la más cara — halcones y azores costaban una fortuna y se importaban de lugares tan lejanos como Túnez o Alemania — y, por ello, la que se consideraba como más propia de las clases pudientes." (García Marsilla, 2008, 783).

MICROELEMENTOS (F)

Puntos (1 / 2 / 3)

Como ya hemos visto, en las piezas con decoración compleja, los espacios interiores de los frisos y cartelas se rellenan con diversos microelementos, siendo los más frecuentes los puntos, bien aislados (F.1), o en grupos de tres (F.2) y de cuatro puntos (F.3).

Lágrimas (4)

Hemos llamado lágrimas a una serie de pinceladas horizontales y en grupos de tres, con forma de gotas. Se han documentado únicamente en el cuello de los jarros, tanto en el expoliado del Sondeo 1b como en el recuperado del interior de la orza del Sondeo 1a (Fig. 92).

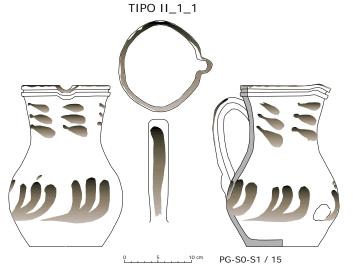


Figura 92.

Espirales (5)

Finalmente, otro de los microelementos documentados en los cántaros con mayor profusión decorativa son las pequeñas espirales que rellenan los espacios vacíos de las cartelas, tanto pintados como esgrafiados.

LOS ESQUEMAS DECORATIVOS Y EL LENGUAJE SIMBÓLICO

Tras la reconquista cristiana se sentarán las bases de la nueva sociedad feudal, no sin integrar algunas de las estructuras técnicas y tradiciones andalusíes, originado un sincretismo cultural que, en buena parte, ha pervivido hasta nuestros días. No en vano, de los tres hornos artesanales que perduraban en Segorbe a finales del siglo XX, el de José Escrig, el de Vicente Gil y el de José Magdalena, sólo queda éste último, quizás con el apropiado nombre de Alfarería La Esperanza.

Si bien la mayor parte de la producción reciente es más decorativa que funcional, queremos destacar que en los años 90 aún podíamos encontrar cántaros de tipología y decoración similar a los documentados en Geldo. Así, aún podemos encontrar documentación gráfica de una carga de horno con cántaros muy similares a los de nuestros tipos I_1 y I_2 (Gil, Benedito, 1993, 103 y 118).

Uno de los elementos de fusión cultural del periodo bajomedieval se da en el afianzamiento de procesos técnicos y decorativos de las producciones cerámicas que incluirá nuevas formas (Martí, Pascual, 1995), estilos y símbolos al gusto de la nueva sociedad cristiana que, a su vez, absorberá elementos que le son ajenos, dotándolos en ocasiones de nuevos significados. Así pues, el periodo se caracterizará por una "...hibridación original que está presente en todas sus manifestaciones artísticas, desde la arquitectura a las artes decorativas." (Álvaro, 2006, 315) que en las zonas reconquistadas recibirá el nombre de arte mudéjar.

Es frecuente la construcción de esquemas decorativos mediante la agrupación de determinados motivos y su estudiada disposición en el vaso, con claras connotaciones simbólicas que permiten transmitir ideas y creencias como referencia inequívoca de un sincretismo religioso y moral que se revela a través del arte gótico-mudéjar. En este sentido, estamos totalmente de acuerdo con Juan Zozaya cuando describe esta pervivencia de símbolos entre culturas diferentes:

"La sucesión de culturas no significa que una cultura sea sustituida de un día para otro por otra. Generalmente se trata de un proceso lento, paulatino, que permite, pues la transmisión de símbolos, su mutación significativa, so (sic) conversión estilística y, finalmente, su supervivencia o supresión." (Zozaya, 2012, 11).

Esta concepción se pone de manifiesto en los vasos recuperados en el Palacio de Geldo, cuya procedencia debería situarse en las inmediaciones del municipio, muy probablemente en la vecina Segorbe, de larga tradición alfarera. Aunque desde el punto de vista arqueológico no se han realizado estudios sobre sus alfares, la documentación histórica nos permite afirmar que el "dret de olleries" era arrendado anualmente, por lo que se conocen una buena cantidad de nombres diferentes de los arrendadores de este derecho durante todo el siglo XV, todos ellos de origen andalusí (Cervantes, 1998, 145).

En este sentido, no podemos pasar por alto que la decoración constituye un elemento superfluo, al margen de la funcionalidad de los vasos, con lo que la aplicación de determinados elementos decorativos lo convierten en un soporte destinado a transmitir un lenguaje simbólico culturalmente definido, por lo que su estudio nos acercará al modo de pensar de la comunidad que lo creó.

Como hace notar María Isabel Álvaro "...en las artes decorativas mudéjares se continúan las técnicas y sistemas de trabajo de las artes decorativas andalusíes..." sobre todo en el caso de la cerámica, el yeso y la madera, donde puede rastrearse claramente la "...continuidad del repertorio ornamental y la concepción estética islámica" (Álvaro, 2006, 316), manifestada a través del horror vacui y la perduración de elementos como los motivos epigráficos esquematizados, la hamsa o Mano de Fátima, u otros como las representaciones alusivas al Jardín del Paraíso.

Por tanto, la interpretación de las composiciones decorativas deberán entenderse desde la óptica cultural de cada grupo humano ya que, como apunta Juan Zozaya, los símbolos tendrán una "...traducción visual, que puede ser más o menos abstracta, pero siempre comprensible por el fiel, que tiene, por definición, acceso a sus claves." (Zozaya, 2012, 455).

No obstante, debemos entender que el significado de un mismo símbolo puede diferir según quien lo perciba, lo que convierte al arte gótico-mudéjar en una amalgama de significados cuya lectura puede ser totalmente distinta para quien la ha generado — el artesano de raigambre andalusí — y su receptor final, el cliente que adquiere el vaso en cuestión — en este caso, cristiano —.

Esto nos lleva a la pervivencia en la transmisión de algunos elementos simbólicos de claro origen andalusí que pueden haber perdido su significado primigenio; a representaciones idénticas con significados diferentes; o a la

inclusión de nuevos símbolos como reflejo del cambio de poder. De este modo, podremos observar motivos que parecen tener un carácter ya más decorativo que simbólico, como las alafias y los motivos epigráficos cúficos que irán dejando paso a los nuevos motivos epigráficos góticos. En otras ocasiones, se mantendrán representaciones cuya significación simbólica diferirá bastante de sus precedentes, como el ave o las escenas de cetrería; y por último, los nuevos gustos propiciarán la inclusión de temas totalmente nuevos, como serán los escudos y castillos tan habituales en la vajilla de mesa de este momento.

Teniendo en cuenta el repertorio identificado en los cántaros de Geldo, se observa una primacía de elementos decorativos que entroncan con el modo de pensar andalusí, como son las representaciones relacionadas con el Jardín del Paraíso, palmetas, alafias o las manos de Fátima, entremezclados con otros símbolos ancestrales (puntos, espirales, motivos espigados, trazados ondulantes y retículas, etc.), o en todo caso, ampliamente representados en momentos previos a la cultura andalusí y con múltiples significados (aves, rosáceas, nudo de Salomón).

Otro motivo de larga tradición sería la escena de cetrería del cántaro PG-S16/19, cuyos aspectos formales nos remiten ahora a la nueva cultura nobiliaria, identificado como tal a partir de los ropajes del caballero y de los arreos de su montura más que por el motivo en sí, que como ya se visto, puede ser rastreado al menos desde el periodo ibérico. Dado que esta escena no forma parte del esquema decorativo del vaso, podemos concluir que la producción de cántaros documentada en el Palacio de Geldo, obedece en su conjunto a una concepción mudéjar en la que prima la tradición cultural andalusí, cuya carga simbólica parece dirigida, en origen, al seno de una comunidad que estaba siendo absorbida lentamente. Curiosamente, los cántaros acabarían formando parte de un símbolo del nuevo poder imperante: la construcción de una casa-palacio como manifestación del triunfo burgués que aspira a obtener un rango nobiliario.

LOS GRUPOS DE ESOUEMAS DECORATIVOS

Se han diferenciado un total de doce esquemas decorativos (Fig. 93), si bien la simpleza formal de los seis primeros no nos permite hablar de simbolismo; otro tanto ocurre con los Grupos XI y XII, que han sido aislados atendiendo a su diferente configuración formal y composición decorativa (jarro y orza).

El Grupo VII agrupa una serie de vasos en los que aparece el símbolo de la *hamsa*, mientras que los Grupos VIII, IX y X, lo forman piezas que han sido individualizadas por su singularidad, profusión decorativa y combinación de elementos simbólicos.

Detallamos a continuación los diferentes esquemas decorativos registrados en los vasos recuperados del Palacio de Geldo. Se han documentado 141 vasos, si bien el estudio de los esquemas decorativos no ha podido ser aplicado a la totalidad del conjunto: en primer lugar, se han descartado los vasos que permanecen *in situ*, los tres vasos expoliados que aún no han sido recuperados, y todas las piezas que, por estar incompletas, no han podido ser adscritos a su tipo formal, lo que suma un total de 54 vasos no incluidos en esta parte del estudio.

De los 87 vasos restantes, un total de 69 piezas pudieron ser reconstruidas para su dibujo y estudio (79%) y en ellos se basan los datos y estimaciones porcentuales de este apartado.

Así pues, el conjunto de 69 vasos reconstruidos y estudiados en este apartado representa únicamente el 49% del total registrado. A pesar de ello, los datos aportados marcan una tendencia bastante representativa en cuanto a la predominancia de unos esquemas decorativos sobre otros. Únicamente en el caso de los Cantaros de la Mano de Fátima habría que aumentar su representatividad como se indicará en su apartado correspondiente.

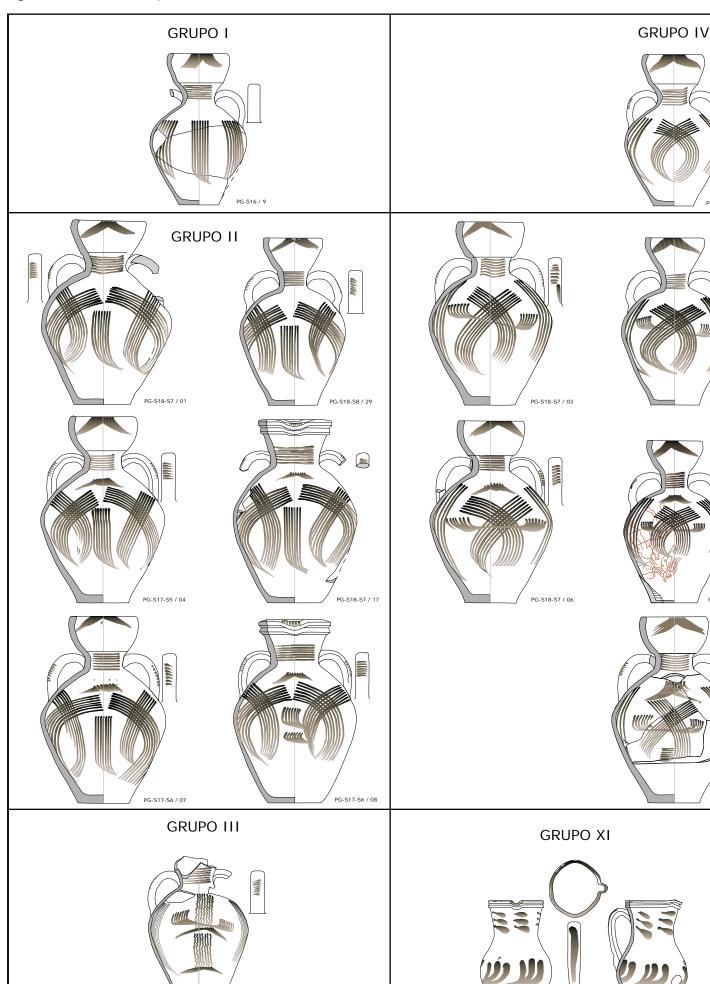
Grupo I

Se trata del esquema decorativo más simple y se ha aplicado a un cántaro del tipo I_1_3 (Figs. 93 y 94). La boca se decora con un motivo lineal oblicuo (B.4.1) y el cuello, como una constante que veremos repetida en todos los cántaros, con trazos lineales múltiples horizontales (B.1.6). El esquema decorativo del cuerpo se crea a partir de trazos verticales de pares curvos (B.2.3) que enmarcan un trazo vertical central (B.2.1).

Grupo II

Con 15 cántaros, es el segundo grupo con mayor número de ejemplares para un esquema decorativo, representando el 22% de los cántaros estudiados. Se aplica sobre los tipos de mayores dimensiones, en especial sobre el I_1_1, con 10 ejemplares, el I_2_1 con tres piezas y el I_1_2 con dos vasos.

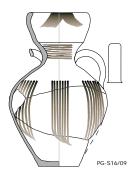
Figura 93.- Tabla de esquemas decorativos.



PG-CE-C2 / 5



GRUPO I



GRUPO II

Repite la decoración de boca y cuello para los tipos de boca circular (Figs. 93 a 95), mientras que los de boca con pico vertedor decoran su labio con trazos (B.1.4). El motivo principal del cuerpo son dos motivos de trazos verticales en aspa (B.2.4) que enmarcan un trazo vertical (B.2.1), el cual puede verse sustituido por trazos mixtos en palmeta aislados (PG-S17-S6/08), mientras que el motivo central superior, cuando aparece, es oblicuo (B.4.1) o una de sus variantes (B.4.2, B.4.3, B.4.4). Las asas, como en la mayoría de cántaros, se decoran con una pincelada de trazos horizontales cortos (B.1.4).

Grupo III

Únicamente se presenta en un cántaro (PG-CE-C2/05; Figs. 93 y 95). Aunque no conserva la boca, parece pertenecer al tipo I_1_3; en cuello y asas repite los mismos elementos que el resto. El cuerpo presenta un motivo central formado por un trazo vertical ondulante (B.2.2), separado en dos por palmetas enfrentadas y un trazo oblicuo, y rematado por un segundo trazo oblicuo en su parte inferior, confiriéndole cierto aire antropomorfo al motivo que se ve enmarcado por pares curvos.

Para este esquema decorativo hemos encontrado paralelos en los alfares de Paterna con cronologías tempranas (Coll, 2009, 69, Fig. 123), así como otros ejemplares muy similares, aunque sin las palmetas enfrentadas, en las Ollerías Menores de Paterna (Mesquida, 2002a, 202, Fig. 72). También es frecuente la presencia del tramo vertical ondulante, acompañado de otros elementos que recuerdan vagamente este esquema, aplicado tanto en jarros (Mesquida, 2002a, 250, Fig. 116), como en cántaros (Mesquida, 2002a, 251, Fig. 117).

Grupo IV

Este grupo se caracteriza por presentar como motivo principal un elemento vertical en aspa entre pares curvos, mientras que cuello, boca y labio reproduce los motivos habituales (Figs. 93 y 96). Este esquema se documenta en los tipos de menor tamaño, en cinco casos para la forma I_1_3 y en seis ocasiones sobre el tipo I_2_2. Con 11 ejemplares, representa el 16%, siendo el tercer esquema decorativo mejor representado.

Grupo V

Con un total de 33 cántaros (48%), se convierte en el esquema decorativo más repetido (Figs. 93, 96 y 97). Labio, borde y cuello siguen los mismos cánones según sean de boca circular o con pico vertedor.

GRUPO II



GRUPO III

GRUPO IV

GRUPO V

GRUPO V



GRUPO VI

El tema central del cuerpo es como el del Grupo IV, aspa entre pares curvos, pero en esta ocasión, en la parte inferior al cruce de trazos que forman el aspa, se le añade un trazo de palmetas enfrentadas.

Este motivo central se verá completado con un trazo oblicuo centrado en su parte superior, y en ocasiones, la parte inferior puede presentar algunos trazos horizontales de tamaño medio (B.1.5).

El tipo que mejor representa este esquema son los cántaros de mayor tamaño: el tipo I_1_1 con 17 ejemplares, seguido del I_2_1 con nueve casos; le sigue el I_1_2 con seis cántaros y uno se representa en la forma I_1_3.

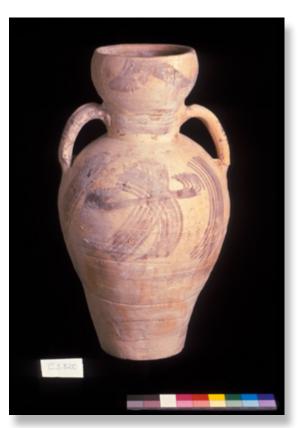


Figura 98.- Cántaro procedente de las bóvedas de la iglesia de Santa María (Alicante). Museo Arqueológico de Alicante. Archivo Gráfico MARQ.

Este mismo esquema decorativo lo encontramos en un cántaro recuperado en las bóvedas de la iglesia de Santa María de Alicante (Fig. 98) y sería equivalente a nuestro tipo I_1_1. En este caso presenta la misma composición decorativa ejecutada con pincel de seis colas (Menéndez, 2005a, 9, Lám. 7; 2011, 138, Fig. 7.2; 2011, 139, Fig. 9) y ha sido atribuida a los talleres alfareros de Paterna con una amplia datación que, en el caso de Santa María abarcaría la segunda mitad del siglo XV¹ (Menéndez, 2011, Fig. 34).

Grupo VI

Se ha documentado tan solo en dos cántaros del tipo I_1_1 (3%), en los que el motivo central está presidido por arcos apuntados (Figs. 93 y 97), si bien en el caso del cántaro PG-S18-S7/20, una de sus caras es diferente (*vid*. Fig. 69), presentando tres motivos en aspa y un trazo oblicuo en su parte superior.

¹ Agradecemos a José Luis Menéndez sus comentarios personales sobre la pieza y por facilitarnos la fotografía del cántaro.

Grupo VII. Cántaros de la Mano de Fátima

Este grupo se ha reservado para el cántaro PG-S17-S6/09, decorado con el motivo de la Mano de Fátima (Fig. 99), si bien hay fragmentos de otros dos cántaros incompletos (PG-CE-C3S/12 y PG-CE-C3S/10) que presentan este mismo esquema decorativo y un cuarto cántaro que permanece in situ en el Sondeo 2².

Pertenece a la forma I_1_2 y en la boca, el motivo oblicuo que vemos representado para los de este tipo se repite cuatro veces. Cuello y asas reproducen los mismos elementos decorativos, trazos B.1.6 en el cuello y B.1.4 en las asas, mientras que el cuerpo se ve definido por un esquema en cruz, con dos bandas horizontales (A.1.1) que separan la parte superior de la inferior a la altura del diámetro máximo, división que, como veremos, se repetirá en el siguiente grupo.

El motivo central, un trazo vertical, divide la escena en dos tanto en el anverso como en el reverso; el motivo principal, la representación del símbolo de la Mano de Fátima, se sitúa en la parte superior, a ambos lados del trazo vertical, mientras que la parte inferior presenta un motivo en aspa a cada lado del eje vertical. El mismo esquema se repite en ambas caras y se encuentra enmarcado por trazos de pares curvos.

Al tratarse de un motivo simbólico muy habitual, los paralelos formales para la *hamsa* constatada en los vasos de Geldo deben buscarse en su esquematismo, lo que no está directamente relacionado con la técnica aplicada (trazos de manganeso) ya que podemos encontrar ejemplos similares sobre un candil de Teruel en verde y morado (Álvaro, 2006, 339, Fig. 17), siendo un motivo muy frecuente en las producciones de Paterna (Mesquida, 2001, 377, Fig. 114; 2002, 196, Fig. 66), destacando sobremanera el conocido como "Cántaro de novia" procedente de las Ollerías Menores de Paterna (Mesquida, 2002a, 204-205, Fig. 74).

La *hamsa*, o cinco, representado simbólicamente por una mano abierta, ha sido identificado con los pilares del Islam³: testimonio, oración ritual,

² Cántaro situado en la esquina inferior izquierda de la Fig. 25. La documentación de cuatro cántaros adscritos a este grupo nos permite hablar de una serie que, a pesar de ser poco frecuente, no son piezas únicas como las pertenecientes a los Grupos VIII, IX y X, sobre todo los dos últimos.

³ Según algunos autores, la posición de la mano simbolizaría además la escritura de la palabra "Allah" (Zozaya, 2012a, 16).



Figura 99.- Cántaro de la serie de la Mano de Fátima.

limosna, ayuno y peregrinación⁴ e incluso con las cinco personas sagradas de esta religión: Mahoma, Fátima, Alí, Hasan y Husein (Pedrosa, 2001, 3), siendo un símbolo muy extendido que actúa como elemento de protección para prevenirse del mal de ojo y no solo es representada en cerámica, sino que la podemos encontrar pintada o esculpida sobre puertas, son habitualmente usadas como colgantes incluso en la actualidad, y ha llegado a formar parte de la gestualidad protectora: "Por ejemplo, la expresión Khamsa fi ayni-k (cinco en tu ojo), se pronuncia extendiendo la mano abierta contra la fuerza maléfica, devolviendo con este gesto el maleficio al origen." (Villalobos, 1990, 54). Su influencia cultural ha sido tan grande que han llegado a calar en otras religiones como símbolo de protección y paz.

Grupo VIII. Cántaro del Jardín del Paraíso

Se ha reservado este esquema decorativo para el cántaro PG-S20-S3/01. Pertenece al tipo I_3_2 y se caracteriza por presentar cuatro asas que se decoran con pares de trazos horizontales cortos situados en su parte superior e inferior, dejando el centro en reserva (Figs. 100 y 101). En la boca encontramos una decoración de trazos horizontales curvos — guirnaldas — en grupos de cuatro, realzados por una banda horizontal.

El cuello, entre dos bandas horizontales, presenta cuatro cartelas verticales con alafias (D.3). Una doble banda horizontal divide la parte superior del cuerpo de la inferior, destacando la superior por contener dos cartelas trapezoidales por cara que enmarcan dos motivos de carácter simbólico: una representación del Jardín del Paraíso (D.4) y una rosácea (D.5), ambos complementados con microelementos de relleno formados por trazos cortos y espirales. La parte inferior remata el esquema decorativo con trazos de arcos apuntados (B.2.5).

Dentro de la temática simbólica relacionada con el Paraíso, tanto cristiano como musulmán, nos encontramos con la representación esquemática de un jardín primigenio, por lo general circular o cuadrangular, dividido en cuatro partes y de cuyo centro nacen los Cuatro Ríos del Paraíso, representados por cuatro líneas que se ven rematadas en los ángulos con los árboles del Paraíso (Menéndez, 2010, 121; Zozaya, 2009, 301, Zozaya, 2012a).

⁴ Juan Zozaya describe estas obligaciones: "1) recitar la "Shahada" o profesión de fe; 2) la oración cinco veces al día como mínimo; 3) el azaque ("zakat") o limosna 4) El ayuno en el sagrado mes de Ramadán, en que no se puede comer ni beber ni tener relaciones sexuales durante el día y 5) el "Hadjdj" o peregrinación a la Meca, al menos, si se puede, una vez en la vida." (Zozaya, 2012a, 16).



Figura 100.- Cántaro del Jardín del Paraiso.



Este motivo se presenta con frecuencia en la cerámica bajomedieval inscrito en un círculo, como en la escudilla en verde y morado del Castillo de Guardamar (Menéndez, 2010, 113, Fig. 4) o en otro plato decorado con la misma técnica (Menéndez, 2010, 114, Fig. 5), y también inscrito en un cuadrado (Lerma, 1992, 70, Fig. 29).

La representación de la flor rodeada por puntos e inscrita en un círculo es un tema recurrente al menos desde el siglo XIII, si bien con variantes: en ocasiones los puntos forman un círculo exento a la flor; puede variar el número de pétalos (seis, siete u ocho y sus múltiplos de dos) e incluso puede aparecer mediante la técnica del calado, como en el ya citado "Cántaro de novia" de Paterna (Mesquida, 2002a, 204-205, Fig. 74) o sobre azul y dorado (Mesquida, 2002a, 235, Fig. 101), etc.

Motivo radial representado en multitud de culturas y periodos históricos, ha sido considerado siempre como un símbolo profiláctico y benefactor.

La asociación formada por los dos temas principales, el Jardín del Paraíso y la rosácea, muestra claras connotaciones simbólicas que sincretizan diversas tradiciones, en especial la andalusí y la cristiana, donde se imbrican las iconografías derivadas del mito del Jardín Primigenio, en la que destacan los cuatro ríos, los árboles del Paraíso o las flores de loto como símbolo de lo eterno (Zozaya, 2009; 2012a), recordándonos las creencias que basan sus modelos de conducta en la promesa de una vida eterna después de la muerte.

Grupo IX. Cántaro del Nudo de Salomón

Este grupo se ha reservado para otro *unicum*, el cántaro expoliado PG-S0-S1/01. Pertenece a la forma I_3_1 y también presenta cuatro asas, en esta ocasión decoradas con un motivo espigado y rematadas con apéndices cónicos igualmente pintados (Figs. 102 y 103).

Labio y borde se adornan con una banda horizontal, mientras que en la boca, un motivo central en arco apuntado sirve para enmarcar los apéndices de las asas, a la vez que separa las cartelas con palmetas inscritas en círculos y acompañadas de microelementos.

Hay que mencionar un detalle sobre la boca, ya que se trata del único cántaro del conjunto estudiado que posee restos de lo que debió ser un filtro, situado en el interior de la boca en el punto de unión con el cuello (Fig. 104).





La rotura de este filtro y de uno de los apéndices de las asas⁵ pudo ser el motivo por el cual se desestimara esta pieza y acabara como parte del relleno de las bóvedas del Palacio de Geldo.

El cuello, como en el caso del grupo anterior, está formado por cartelas verticales, solo que aquí las alafias se convierten en espirales. En esta ocasión,

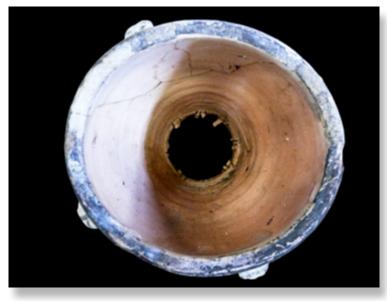


Figura 104.- Cántaro del Nudo de Salomón. Detalle del interior de la boca.

una banda y un filete separan el tercio superior del cuerpo en su diámetro máximo, realzando el motivo central que consiste en cuatro cartelas trapezoidales en las que se inscribe un nudo de Salomón complejo (D.2), acompañado de microelementos de relleno formados por trazos y espirales (Fig. 105). Las asas, decoradas con un motivo en espiga y rodeadas por un arco curvo invertido que deja su interior en reserva, sirven de delimitación a las cartelas centrales. La parte inferior del cuerpo se divide en dos frisos horizontales separados mediante bandas y filetes,



Figura 105.-Detalle del motivo del Nudo de Salomón.

uno superior formado por cruciformes ojivales insertos en círculos y otro inferior formado por hojas sagitadas rodeadas por círculos, en ambos casos rellenos por microelementos de trazos curvos, puntos aislados y agrupaciones de puntos. La composición se cierra en su parte inferior con una doble banda horizontal.

⁵ El corte del apéndice del asa que falta está manchado de la cal del mortero, lo que probaría la antigüedad de la rotura. En cuanto al filtro, la rotura aparece limpia y podría deberse a que no entró mortero dentro de la pieza al estar la boca protegida por su colocación contra el muro medianero que sustenta la bóveda.



Figura 106.- Mosaico de la casa de La Sènia (La Vila Joiosa, Alicante).

La palmeta es un motivo recurrente dentro de las producciones de loza azul, donde suele ocupar un espacio central 1992, (Lerma, 110. Fig. 63; 113, Fig. 68; Mesquida, 2002a, 222, Fig. 88) o formando parte de una composición radial (Lerma, 1992, 108, Fig. 60; 113, Fig. 67; 115, Fig. 71, 119, Fig. 77; Mesquida, 2002a, 221, Fig. 87), apareciendo

también de un modo muy esquemático en producciones de verde y negro (Mesquida, 2002a, 162, Fig. 33).

En cuanto al motivo del Nudo de Salomón, es habitual desde el periodo prerromano y aparece en la musivaria paleocristiana de todo el Mediterráneo, como en la villa romana de La Olmeda (Palencia), documentándose también con multitud de variantes durante el periodo medieval en iglesias como la de Santa María de Ujué (Navarra), donde es interpretado como símbolo de la Sabiduría (Ozcáriz, 2011, 174).

Este elemento decorativo se encontraba bien representado en *Illici*, en la desaparecida villa romana de Algorós II (Hacienda de Diego Pascual) y que fueron dibujados por Aureliano Ibarra, estando presente también en los mosaicos de las habitaciones F y G (Ruiz Roig, 2001, 65, Figs. 22 y 23) y en el llamado mosaico de la danza de la habitación J (Ruiz Roig, 2001, 68, Fig. 24).

En la actualidad aún pueden verse en los mosaicos del *apodyterium* de los baños de la villa romana de Xauxelles, en la ciudad romana de *Allon* (La Vila Joiosa, Alicante), que han sido datados hacia finales del siglo III (Abad, Gutiérrez, Doménech et al. 2011-2012, 25), así como en la llamada casa de La Sènia, donde se identifica el mismo motivo inserto en un rombo (Fig. 106).

También en la misma población, en concreto en la villa romana de Torre-La Cruz, se extrajeron varios mosaicos entre los que se encuentra el mismo motivo inserto en un rombo (Espinosa, 1990, 235, Fig. 9, 1).



Figura 107.- Mosaico de la basílica paleocristiana de La Alcudia de Elche.

Se localiza igualmente en la basílica paleocristiana de La Alcudia de Elche (Fig. 107), y según Pavón, este tipo de composiciones, presentes en los mosaicos romanos, bizantinos y paleocristianos, acabarán pasando al arte califal omeya de Córdoba (Pavón, 2001, 187 y 196, Fig. 5), usándose en ocasiones como base para sus propias composiciones, como queda reflejado en las tracerías de Madīnat al-Zahrā (Pavón, 2001, 188 y 202, Fig. 9, 7).

No hemos podido hallar paralelos sobre la cerámica gótico-mudéjar valenciana para el Nudo de Salomón complejo representado en el cántaro PG-S0-S1/01, si bien hemos encontrado motivos similares, ejecutados con una traza oblicua en su centro, sobre dos platos nazaríes (Acién, 1979, 229, Lám. 2.2; 231, Lám. 3.1), así como un nudo simple sobre un fragmento procedente de antiguas intervenciones realizadas en el área de Fustat (El Cairo), que se encuentra depositado en el Victoria and Albert Museum de Londres; este fragmento en concreto pertenece al cuello de un jarrón de la Alhambra que encuentra sus paralelos más próximos en "...las dos vasijas completas que se encuentran en la Iglesia de la Virgen del Paradiso di Mazzara del Vallo." (Rosser-Owen, 2012, 175, Fig. 11).

Simbólicamente, el Nudo de Salomón complejo nos remitiría nuevamente al cordón de la eternidad, al no tener principio ni fin.

Diferentes tipos de hojas envueltas por su tallo y rellenos con microelementos de agrupaciones de puntos los podemos encontrar representados desde momentos tempranos sobre producciones de verde y negro de los talleres paterneros (Mesquida, 2002a, 170, Fig. 41; 172, Fig. 43), siendo elementos frecuentes en las primeras producciones de la loza dorada valenciana (Coll, 2012, 329, Fig. 7.2 a 7.6).

Un motivo muy similar lo encontramos en un plato de loza azul de Valencia, aunque en esta ocasión el elemento vegetal es una hoja de helecho (Lerma, 1992, 106, Fig. 57), como relleno de un tema zoomorfo en una escudilla (Lerma, 1992, 114, Fig. 69) y también sobre loza dorada como parte de un friso decorativo en un bacín (Lerma, 1992, 167, Fig. 119).

Aunque no es habitual, palmetas envueltas por su tallo y unidos a su precedente por trazos gruesos también lo encontramos en la "obra aspra" de Paterna, en concreto sobre un alfabeguer datado entre los siglos XIV y XV (Mesquida, 2002a, 233, Fig. 99).

En cuanto al motivo de los puntos, en especial las agrupaciones de tres puntos, han sido interpretadas como elementos profilácticos y de abundancia (Lerma, 1992, 53-54).

Este magnífico vaso nos remite de nuevo al sincretismo gótico-mudéjar, con su característico *horror vacui*, en el que se entremezclan elementos geométricos con otros de corte más naturalista. A pesar de que el tema simbólico principal, el nudo de Salomón, se encuentra nuevamente localizado en el hombro de la pieza, la profusión decorativa del vaso nos obliga a observarlo en su conjunto, a diferencia de los dos grupos anteriores en los que la parte inferior presentaba diseños muy simples.

Las asas, como luego veremos con el Cántaro del ave, se adornan con un motivo espigado dispuesto hacia abajo. A este respecto, Juan Zozaya llama la atención sobre un elemento clave, "...un concepto de perspectiva para su comprensión, pues los trazos no se entenderían lateralmente, sino apicalmente, que es como se vería la cantimplora a la sombra de la vegetación, en el suelo, al ir a cogerla..." (Zozaya, 2012b, 301). Considerando esta visión, el motivo espigado se convierte en una representación del "Árbol de la Vida", con toda su carga simbólica que nos remite nuevamente al concepto de la eternidad.



Grupo X. Cántaro del ave

También recoge un caso único, el del cántaro con decoración esgrafiada PG-CE-C2/01, perteneciente a la forma I_3_1. En este vaso, la boca es similar a la anterior, con un motivo en arco que separa las cartelas trapezoidales que ahora exhiben una rosácea inscrita en un círculo, mientras que el resto de la cartela se rellena con microelementos de trazos y espirales (Figs. 108 y 109).

El cuello repite el tema de las cartelas verticales con espirales, pero ahora, el tema central que ocupa la parte superior del vaso está formado por cartelas trapezoidales con un motivo zoomorfo de carácter simbólico (Fig. 110).

Las cartelas se encuentran rellenas con microelementos de relleno formados por trazos y espirales, alternando hojas trifoliadas en las cartelas primera y tercera con hojas lobuladas en la segunda y cuarta.

La parte inferior del cántaro se cubre con dos frisos de temática vegetal, el superior con hojas trifoliadas y el inferior con hojas cordiformes, rematando la composición con una banda horizontal esgrafiada con un motivo reticulado (B.1.3) y una banda lisa.

Es curioso constatar que parecen haber intervenido dos manos en la decoración de este vaso; así, los esgrafiados de relleno formados por trazos y espirales presentan una ejecución firme en dos de las cartelas de las aves – las de la izquierda en la proyección de la Fig. 88 – mientras que las de la tercera cartela son de baja calidad técnica y en la cuarta no han llegado a realizarse los esgrafiados de una de las esquinas. Esto mismo parece verse en los esgrafiados de los frisos inferiores, lo que no hace más que confirmar la dificultad que representa esta técnica decorativa.

En este cántaro nos volvemos a encontrar con elementos simbólicos, como la rosácea inserta en un círculo que ya analizamos en el Cántaro del Jardín del Paraíso.

Según Amigues, la espiral, junto con el círculo, puede ser considerada "...la figura básica que representa el tiempo..." (Amigues, 1995, 153). Éste mismo autor la relaciona directamente con los elementos pseudoepigráficos como las alafias (Amigues, 1995, 155), lo que queda patente en el Cántaro del Nudo de Salomón y en el Cántaro del ave, donde las cartelas del cuello están rellenas con pares de espirales enlazadas y acompañadas de otros microelementos.



Figura 109.- Cántaro del ave. Detalle de la boca.

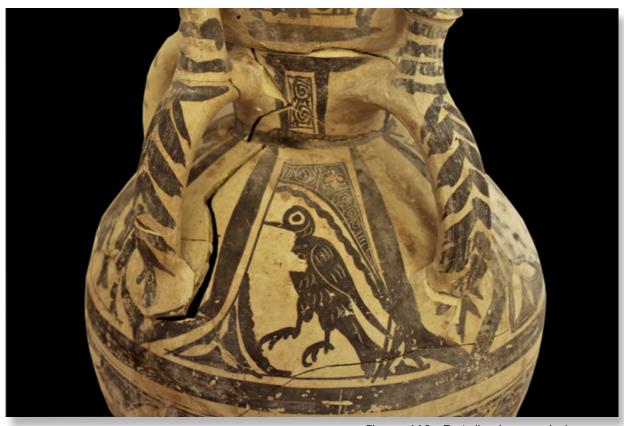


Figura 110.- Detalle de una de las aves.

En cuanto al ave, en el mundo andalusí es interpretada como símbolo del alma (Lerma, 1992, 53). No obstante, el tipo de ave también presenta connotaciones simbólicas bien definidas. En el caso del cántaro estudiado, el tipo de pico, la forma de las alas y la cola, podrían estar representando una tórtola, ave que en la cultura grecolatina era símbolo de fidelidad, y que a partir del *Physiologus*, los bestiarios medievales la convertirían en el símbolo de la viudez (Deyermond, 2004, 95; Lambea, Josa, 2006, 57). Por otro lado, según se desprende de la literatura medieval y de la antropología, estaba bastante arraigada la costumbre de los matrimonios temporales, tradición pagana que será combatida por la Iglesia, entre otros, mediante el uso de símbolos como la tórtola que se erigirá en el símbolo de fidelidad por excelencia (Burke, 1983, 291).

Quizás sea esta última interpretación, la de la fidelidad, la que, unida a los símbolos relacionados con el paso del tiempo y otros elementos protectores, nos permitan entender este cántaro en el marco de un lenguaje cargado de connotaciones simbólicas relacionadas con un vínculo conyugal.

Grupo XI

Se trata de un esquema decorativo muy simple aplicado a los jarros, realizado con trazos gruesos y pincel de tres colas (Fig. 111). El labio se decora con una banda y el asa presenta un único trazo vertical (A.2.1). En el cuello la decoración está formada por agrupaciones de tres trazos aislados horizontales (lágrimas, F.4) mientras que el motivo del cuerpo se reduce a tres gruesos trazos en palmeta. Este esquema se asemeja al que plasman algunos jarros paterneros, como un ejemplar que ha sido fechado por su investigadora en la primera mitad del siglo XIV (Mesquida, 2006, 118, Lám. 71, Fig. 2).



Figura 111.- Tres vistas del jarro PG-S0-S1/15.

Grupo XII

Reservado para las orzas, presenta un decoración muy simple realizada a peine. En el ejemplar estudiado, la composición es horizontal y se ejecuta mediante bandas alternas de líneas horizontales rectas y ondulantes realizadas a peine (Fig. 112).

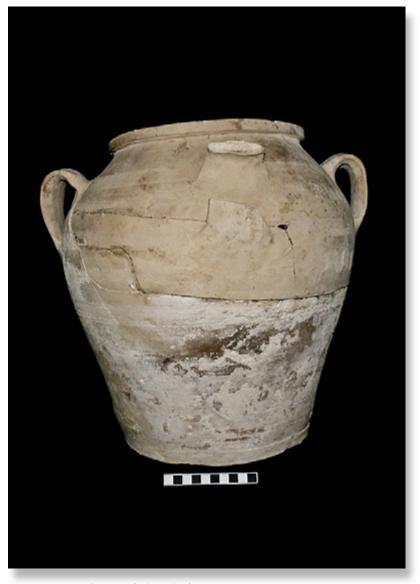


Figura 112.- Orza PG-S18-S7/24.

RELACIÓN ENTRE ESQUEMAS Y TIPOS

Dentro del estudio decorativo debemos destacar la relación existente entre los motivos y las formas tipológicas de los vasos recuperados.

Como ya hemos visto, las orzas documentadas son las únicas piezas cuya decoración se realiza mediante la técnica de la incisión a peine, mientras que en el resto de formas, los motivos son pintados con manganeso, con la única excepción del Cántaro del ave que además presenta esgrafiado.

Los esquemas decorativos de los cántaros son combinaciones de trazos que se aplican de manera indistinta a la forma que recibe la decoración, al menos cuando existe una representatividad suficiente en el número de cántaros documentados, como ocurre con los del Grupo V. No obstante, se observa un predominio de ciertos esquemas que son aplicados de manera preferente en ciertos tipos, con pequeñas variaciones de sus elementos según sea el tamaño de la forma, además de existir ciertos motivos que se disponen siempre en el mismo lugar. Así por ejemplo, en los cántaros del tipo I_1, aparece siempre el motivo oblicuo en ambas caras de su boca⁶, mientras que los del tipo I_2 se decoran con cuatro pinceladas de trazos sobre el labio plano. Por lo demás, ambos tipos y sus variantes presentan trazos horizontales en asas y cuellos.

En cuanto a la combinación de elementos que forman los esquemas dominantes, parece existir una predilección de composiciones según el tamaño del vaso. Así por ejemplo, vemos que los tipos de mayor tamaño, el I_1_1 y el I_2_1, pertenecen en su mayoría al Grupo V (Fig. 113), seguidos del esquema decorativo del Grupo II.

Los cántaros del tipo I_1_2 presentan idéntica tendencia, con predominio de los grupos V y II.

Serán los cántaros de menor tamaño los que rompan con estos modelos predominantes; así, el tipo I_2_2 se decora exclusivamente⁷ con el esquema del Grupo IV, siendo este mismo grupo el preferido para los cántaros del tipo I_1_3, si bien se ha documentado un ejemplar de este tipo perteneciente al Grupo V.

⁶ Con la excepción de la serie de Cántaros de la Mano de Fátima que presentan cuatro trazos oblicuos.

⁷ Recordamos que el estudio se basa en un total de 69 vasos, por lo que nuevas excavaciones podrían modificar los datos que aquí presentamos.

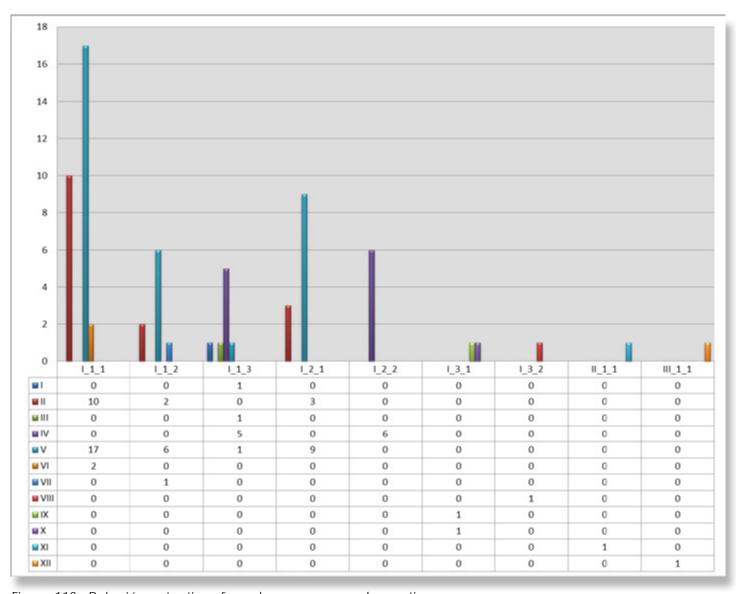


Figura 113.- Relación entre tipos formales y esquemas decorativos.

También a esta forma pertenecen los dos cántaros que se han usado para aislar los esquemas decorativos de los grupos I y III.

Respecto al Grupo VI, los dos cántaros documentados pertenecen al tipo I_1_1, mientras que el Cántaro de la Mano de Fátima estudiado se adscribe al tipo I_1_2.

En cuanto a los grupos de mayor complejidad decorativa, se asocian a los cántaros de cuatro asas (tipos I_3_1 y I_3_2), que en los de mayor tamaño se rematan con apéndices en las asas, siendo decoradas con motivos en espiga. En el cuerpo predomina la composición horizontal, con frisos profusamente ornamentados ocupando la mitad inferior del vaso.

Este tipo de vasos muestran elementos comunes, como la presencia de alafias en el cuello o las cartelas trapezoidales enmarcando elementos simbólicos, si bien en el Cántaro del Jardín del Paraíso, del tipo I_3_2, observamos una mayor sencillez en su composición, sobre todo en su mitad inferior, donde se plasman trazos en arco apuntado. A este respecto, queremos recordar que en el Sondeo 1a (Fig. 114) permanece *in situ* un cántaro de este mismo tipo y decoración en cuello (alafias) y parte inferior (trazos en arco apuntado), si bien la cara vista de la pieza — aún incrustada en el mortero —, no conservaba decoración en el hombro, a excepción de un par de trazos verticales.

Como conclusión al estudio de los esquemas decorativos, observamos una fuerte predominancia de los grupos V y II, percibiéndose una fuerte unidad en el conjunto no exenta de pequeñas variantes, en ocasiones motivadas por el propio espacio disponible en el vaso a decorar. Únicamente las piezas con mayor barroquismo, el Cántaro del ave y el del Nudo de Salomón, podrían ser consideradas como piezas "especiales", quizás encargos realizados exprofeso que, debido a fallos de cocción, no llegaron a entregarse a sus destinatarios. Afortunadamente para nosotros.



Figura 114.- Cántaro con el motivo de los arcos apuntados en el Sondeo 1a.

EL CONJUNTO CERÁMICO Y EL PROBLEMA DE SU DATACIÓN

Como se ha comentado con anterioridad, hemos encontrado paralelos muy similares para algunos de los elementos y composiciones desarrolladas en los cántaros de Geldo. Al tratar los esquemas decorativos, mencionábamos algunos de ellos sobre distintos soportes de diversos periodos cronológicos y de algunas piezas representativas de las diferentes producciones de la loza gótico-mudéjar.

En este apartado trataremos de abordar el encuadre cronológico de estos elementos y composiciones decorativas, aportando nuevos ejemplos procedentes de diversos talleres cerámicos⁸ que complementan la visión general del conjunto estudiado, sin olvidar el problema que supone el establecimiento de cronologías basándonos únicamente en los rasgos estilísticos de vasos individualizados, ya que como veremos, muchos de los elementos trazados tienen una gran aceptación y se mantienen durante largos periodos.

Para empezar tenemos el vaso PG-S16/09, cántaro que ha servido para aislar el esquema decorativo más simple de los recuperados en Geldo: el **Grupo I** (Fig. 94).

A pesar de su sencillez, no es tan frecuente en nuestro conjunto como cabría esperar; hallamos un paralelo similar sobre un cántaro incompleto recuperado en las bóvedas de la Iglesia de Santa María de Alicante (Menéndez, 2011, 138, Fig. 7.3), adscrito a las producciones de Paterna de finales del siglo XV y principios del XVI, si bien como el mismo autor menciona, esta forma tipológica se documenta en varias iglesias catalanas entre los siglos XIV y XV (Menéndez, 2011, 141). De hecho, realizado con tres trazos, encontramos el mismo esquema sobre una serie de cántaros de Paterna del siglo XIV que presentan un perfil más en consonancia con nuestros tipos formales (Coll, 2009, 80, Fig. 159).

⁸ Aunque son conocidos un gran número de talleres cerámicos para este periodo, la mayor parte de las referencias publicadas hasta la fecha se refieren a los centros de Paterna y Manises por su fabricación de loza fina. El conjunto de "obra aspra", sin duda mucho más abundante, suele quedar relegado a meras indicaciones documentales de los centros alfareros que la producían (Coll, 2008, 155; 2009, 55) sobre los que no se han realizado estudios específicos, o a ejemplos concretos de piezas que, de un modo u otro, han llegado bastante íntegras y son incluidas en los catálogos generales que tienen como objeto presentar la loza fina. Se echan en falta pues, estudios monográficos de talleres, hoy aún desconocidos, como los de Segorbe (Cervantes, 1998, 145), Altura o Navajas, por citar centros productores cercanos al lugar de nuestro hallazgo.

Algo semejante ocurre con otro vaso de esta misma intervención alicantina que es equiparable a nuestro Tipo I_1_1, y que está decorado con el esquema decorativo de nuestro **Grupo V** (Figs. 96 y 97). La decoración de esta pieza (Fig. 98) está realizada con pincel seis colas (Menéndez, 2011, 138, Fig. 7.2) y en el estudio de su forma tipológica se le atribuyen dos variantes que han sido asociadas a los talleres de Paterna con una cronología de los siglos XIV y primera mitad del XV, mencionando la existencia de paralelos que indicarían que estos tipos se seguirán fabricando hasta bien entrado el siglo XVI, lo que coincidiría con su presencia en los últimos senos de la cubierta de esta iglesia, construidos con posterioridad a 1490.

Creemos que la pieza de Santa María que presenta nuestro esquema decorativo identificado como del Grupo V debe ser datado con anterioridad, por lo que estaríamos ante una pieza residual, como muchas de las recuperadas en las bóvedas de Santa María (véase la tabla cronotipológica propuesta en Menéndez, 2011, 159). Ello no es extraño si consideramos que la existencia de piezas de "obra aspra" de cronología anterior a la propia construcción de esta iglesia, está sobradamente argumentada por la investigación sobre el heterogéneo conjunto empleado como relleno de sus bóvedas (Menéndez, 2011, 162).

El tercer vaso para el que hemos podido hallar paralelos claros es el PG-CE-C2/05, pieza que define el **Grupo III** de nuestros esquemas decorativos. Encontramos este mismo esquema en un cántaro de Paterna que presenta el mismo número de trazos en su ejecución y al que también le falta la boca, cuya datación ha sido situada en el siglo XIII (Mesquida, 2006, 32, Lám. 8, Fig. 3).

En otro ejemplar de Paterna, esta vez completo, vemos que presenta la típica boca de borde recto divergente de los cántaros paterneros cuyos últimos estudios convienen en datar en la segunda mitad del siglo XIII (Coll, 2009, 69, Fig. 123). La única diferencia decorativa estriba en que este ejemplar está pintado con pincel de seis colas mientras que, como ya hemos visto, los cántaros hallados en Geldo, a excepción de uno, siempre presentan siete trazos. Por lo demás, la disposición de los elementos sobre el vaso es la misma, con lo que nuestro esquema decorativo III puede considerarse como una perduración del surgido en Paterna durante la segunda mitad del siglo XIII, con claras pervivencias durante los siglos XIV y XV (Mesquida, 2006, 333, Lám. XXIX, Figs. 2 y 3).

A pesar de compartir el mismo esquema decorativo, — por otra parte excepcional en nuestro conjunto —, y a la existencia de otros cántaros en

los alfares de Paterna con pequeñas variantes sobre este mismo esquema decorativo⁹, habida cuenta de que los cántaros recuperados en el Palacio de Geldo presentan cuellos y bocas que están más en consonancia con las formas de los siglos XIV y de la primera mitad del XV (Coll, 2009, 80, Fig. 159; 96, Fig. 195; Mesquida, 2002a, 227, Fig. 93; 228, Fig. 94; 229, Fig. 95; 251, Fig. 117; Fernández Izquierdo, 2012, 84, Fig. 7; Mesquida, 2006, 148-153), la fecha propuesta del siglo XIII nos parece demasiado temprana para nuestro ejemplar.

Algo similar ocurre con el **Grupo VII**, nuestra serie de cántaros con el motivo de la Mano de Fátima. Si bien este motivo es el que le da especificidad a la serie, la estructura decorativa del vaso puede encontrar sus inicios en un cántaro de Paterna fechado en el XIII (Mesquida, 2006, 80, Lám. 37, Fig. 8) que presenta la misma distribución en cruz, con motivos en aspa en su parte inferior y enmarcados entre pares curvos.

No obstante, no podemos pasar por alto la pervivencia de otros motivos decorativos tan frecuentes en la "obra aspra" de Geldo como son los trazos **oblicuos** en boca y parte superior del cuerpo, los **trazos horizontales** en el cuello y asas, y los trazos mixtos como las **palmetas enfrentadas** en los cántaros y las **palmetas de trazo grueso**, motivos cuyos precedentes pueden hallarse en las cantarillas de Paterna desde la segunda mitad del XIII¹⁰ si bien en estas producciones iniciales se desarrollan de un modo muy esquemático, por lo general formando agrupaciones de tres trazos bastante separados. Estos esquemas se mantendrán con variaciones hasta bien entrado el siglo XV (Mesquida, 2002a, 136, Fig. 7; 138, Fig. 9; 199, Fig. 69; 251, Fig. 117; Coll, 2009, 69, Fig. 124).

Por tanto, los motivos decorativos más simples y frecuentes en los vasos de Geldo, no nos permitirían establecer una cronología ajustada para el conjunto cerámico estudiado al comprender una horquilla cronológica de más de dos siglos. Afortunadamente, la intervención realizada ha permitido recuperar cinco vasos con una rica decoración que contiene motivos que pueden rastrearse, aunque no siempre, en la loza gótico-mudéjar valenciana.

⁹ Véase como ejemplo el cántaro publicado en Mesquida, 2002a, 202, Fig. 72 al que únicamente le falta el motivo de las palmetas enfrentadas.

¹⁰ Mesquida los retrotrae hasta el siglo XII (Mesquida, 2002a, 136, Fig. 7; 138, Fig. 9), si bien habría que encuadrarlos en la segunda mitad del siglo XIII (Coll, 2009, 69). Como ya se ha comentado con anterioridad, algunos de estos elementos decorativos y su organización en los cántaros perduran en los alfares segorbinos hasta el siglo XX (Gil, Benedito, 1993).

El primer motivo a tener en consideración y que nos remite directamente a la tradición alfarera andalusí es el de la **Mano de Fátima**. Este motivo es frecuente en la cerámica gótico-mudéjar de los siglos XIII y XIV, apareciendo en piezas tan conocidas como el Cántaro de Novia de Paterna, fechado en la segunda mitad del siglo XIII, que además presenta el motivo de la rosácea realizado mediante calado (Mesquida, 2002a, 204-205, Fig. 74); o en el plato en verde y negro con el escudo de Aragón y Luna, "...atribuido al enlace de Violante de Aragón, nieta de Jaime I, con Lope de Luna, celebrado en 1339." (Coll, 2008, 156, Fig. 8).

Se trata de un motivo simbólico ampliamente usado como decoración de los vasos, tanto sobre "obra aspra" como en la vajilla de loza de las producciones más tempranas realizadas en los talleres paterneros (Mesquida, 2002a, 196, Fig. 66). Su popularidad es tal, que está presente en la práctica totalidad de las producciones de loza de este periodo: verde y negro (Lerma, 1992, 66, Fig. 20; Mesquida, 2001, 366, Fig. 103; 167, Fig. 38; Manzanedo, 2010, 174, Fig. 73; 176-177, Fig. 74; 180-181, Fig. 76), en la loza de turquesa y manganeso (Mesquida, 2001, 166, Fig. 37; Manzanedo, 2010, 178-179, Fig. 75) y en distintas series de la loza azul (Mesquida, 2001, 377, Fig. 114; Lerma, 1992, 118, Fig. 76), siendo muy usado hasta las postrimerías del siglo XIV, momento a partir del cual, tiende a desaparecer en las producciones doradas del Grupo Pula, según se deduce de los bacini localizados en las iglesias italianas (García Porras, 2003, 291-292), si bien aún podremos rastrear versiones muy esquematizadas de la Mano de Fátima sobre loza azul durante todo el siglo XV (Coll, 2009, 95; Mesquida, 2002a, 270, Fig. 133; 2002b, Lám. XLV). De hecho, durante el siglo XVI se promulgarán diversas leyes que pretendían acabar con los usos y costumbres de la población mudéjar, siendo conocida la pragmática de Carlos V de 1526, en la que se incluye la prohibición de este tipo de representaciones profilácticas; a pesar de ello, y quizás por el largo plazo otorgado para su cumplimiento, cuarenta años, se seguirán usando, al menos en forma de colgantes, como se deduce de la lectura del Sínodo de Guadix de 1554 en el que se prohíbe el uso y fabricación de estos símbolos (Mendiola, 2012, 55). Cabe decir que la transferencia del simbolismo protector de la Mano de Fátima ha pervivido hasta nuestros días al modificarse ligeramente su forma, pasando a la cultura cristiana con la mano cerrada (Villalobos, 1990, 58); las aldabas con forma de mano cerrada que encontramos en muchas puertas de nuestra geografía provienen de aquí y en la actualidad se pueden encontrar aldabas que claramente representan la *hamsa*.

Otro de los motivos que nos remite al mundo andalusí son las **alafias**, elementos muy presentes en las producciones de verde y negro y en la loza en dorado y azul, sobre todo en las del Grupo Pula, con cronologías del segundo tercio a finales del siglo XIV (Coll, 2009, 75; Mesquida, 2002a, 214, Fig. 81), manteniéndose en las series clásicas convertidas en bandas de alafias gruesas trazadas en azul (Lerma, 1992, 169, Fig. 122; Mesquida, 2002a, 214, Fig. 81; Coll, 2009, 84, Fig. 165) que llegan hasta los años cuarenta del siglo XV.

Estas series se caracterizan además por la proliferación de **microelementos de relleno** como las **agrupaciones de puntos** y las espirales, apareciendo juntos en multitud de piezas.

En la "obra aspra" de Paterna, encontramos un gran número de vasos en los que los puntos sirven para rellenar otros elementos: cartelas y triángulos con un punto grueso en su interior (Mesquida, 2002a, 204-205, Fig. 74); puntos pequeños rellenando las manos de Fátima (Mesquida, 2002a, 196, Fig. 66); formando alineaciones como refuerzo de la composición (Mesquida, 2002a, 228, Fig. 94; 229, Fig. 95); y habitualmente, rodeando otros elementos circulares formados por goterones de barniz turquesa en las piezas esgrafiadas (Mesquida, 2001, 421, Fig. 158; 422, Fig. 159).

No obstante, las agrupaciones de puntos — por lo general de tres en tres —, son características de las producciones en verde y negro de la serie clásica y suelen asociarse a temas antropomorfos, zoomorfos y fitomorfos (Mesquida, 2002a, 152, Fig. 23; 154, Fig. 25; 155, Fig. 26; 169, Fig. 40; 170, fig. 41; 172, Fig. 43; Lerma, 1992, 68, Fig. 25; 71, Fig. 31; 72, Fig. 32; Coll, 2009, 72, Fig. 129). Aunque encontraremos puntos como relleno en la loza azul, las agrupaciones de tres y cuatro puntos no son frecuentes, reencontrándolas en las producciones de la loza valenciana malagueña dorada primitiva (Lerma, 1992, 132, Fig. 83; 135, Fig. 88; Coll, 2012, 323, Fig. 2.1; 329, Fig. 7) y en la loza valenciana dorada clásica gótica como elemento de relleno de representaciones antropomorfas (Mesquida, 2002a, 216, Fig. 83; 239, Fig. 105).

Fn cambio. rara vez aparecen las espirales en las piezas bizcochadas pintadas con manganeso o sobre las aún esgrafiadas, У menos las de pequeño tamaño empleadas como relleno. por lo que el uso de estos microelementos debemos rastrearlo a partir de las

producciones más tempranas de la loza de verde y negro turolense de la segunda mitad del XIII (Coll, 2009, 70).

Siendo un elemento muy común, las espirales usadas como relleno se harán muy frecuentes entre la loza valenciana malagueña dorada¹¹, producción que ha sido fechada con precisión por Jaume Coll entre 1326 y 1332-1348 (Coll, 2012, 315). Parece manifestarse su desaparición como elemento de relleno en las producciones del Grupo Pula (Coll, 2009, 75), si bien las encontraremos en la loza azul simple de tipo naturalista a lo largo del último cuarto del siglo XIV, y al menos hasta la primera década del XV (Coll, 2009, 78). No obstante, estos microelementos son un motivo de larga duración que también veremos plasmados en las producciones de la loza azul compleja.

A este respecto, no podemos pasar por alto que, tanto en el Cántaro del ave como en el del Nudo de Salomón, las espirales aparecen acompañadas de múltiples trazos que complementan el relleno; en ocasiones, como en el Cántaro del ave, dos paralelas separan las espirales; en el Cántaro del Nudo de Salomón, los trazos cubren los huecos dejados por las espirales, e incluso en la primera metopa (la de la izquierda en la Fig. 103), podemos ver como los trazos verticales surgen de debajo de la espiral, lo que recuerda a las composiciones de espirales y paralelas que empiezan a aparecer con la loza dorada y azul clásica (Coll, 2009, 76) y que se mantendrán en las series de inspiración musulmana con cronologías que abarcarán los últimos años del siglo XIV y los primeros del XV (Coll, 2009, 84; Mesquida, 2002a, 238, Fig. 104) y en la loza azul compleja de este mismo momento (Mesquida, 2002a, 248, Fig. 114).

¹¹ Sobre los precedentes orientales de estos microelementos puede verse Coll, 2012, 330 y 337.

Otros motivos simbólicos como la rosácea rodeada de puntos o la representación esquemática del Jardín del Paraíso documentados sobre el cántaro PG-S20-S3/01, guardan relación con motivos similares.

Para los trazos en arco situados en su boca a los que hemos convenido

en llamar **guirnaldas**, no hallamos paralelos en la "obra aspra", si bien pueden derivar de las pinceladas unguladas dobles que aparecen en algunas teteras de Paterna de la segunda mitad del XIII (Mesquida, 2001, 450, Fig. 167; 2002, 201, Fig. 71).

El tema principal del vaso que simboliza el **Jardín del Paraíso** se localiza sobre todo en escudillas y platos decorados en verde y negro, llegando a alcanzar altas cotas de esquematización (Lerma, 1992, 70, Fig. 29; Manzanedo, 2010, 72-77, Figs. 22 a 24); incluso la serie reticulada con

trazos en cruz centrales del Castillo de Guardamar se consideran representaciones

de los árboles del Paraíso (Menéndez, 2010-2011, 113, Fig.4 y 114, Fig. 5), si bien esta serie puede presentar más de un motivo cruciforme (Manzanedo, 2010, 60-71, Figs. 16 a 21).

En cuanto a la **rosácea**, la encontramos en el ya mencionado Cántaro de Novia de Paterna y en otros cántaros esgrafiados (Mesquida, 2001, 420,

Lám. 157), si bien no presentan paralelos exactos en su representación sobre los cántaros pintados en manganeso de este periodo, por lo que es probable que debamos emparentar este motivo con algunas piezas de la serie verde y negro evolucionada (Mesquida, 2002a, 151, Fig. 22; Manzanedo, 2010, 42-43, Fig. 7) y, obviamente, con algunas de las composiciones radiales de la loza valenciana dorada del Grupo Pula (Coll, 2009, 75, Fig. 140; Mesquida, 2001, 278, Lám. 15; 279, Lám. 16; 280, Lám. 17).

En cuanto a los elementos vegetales destacados en Geldo tenemos las palmetas, inicios esquemáticos cuyos los podemos encontrar en las producciones de verde y negro Paterna (Mesquida, 2002a, 162, Fig. 33) y entre los motivos representados en la loza

simple geométrica como parte de composiciones radiales (Coll, 2009, 77, Fig. 145; Mesquida, 2002a, 221, Fig. 87). No obstante, el tipo de palmeta representado en el Cántaro del Nudo de Salomón entroncaría directamente con las palmetas de aspecto naturalista; la gran profusión decorativa y los elementos naturalistas de este vaso nos permitirían establecer paralelos más ajustados con la series de la loza azul compleja que arrancará en el tercer cuarto del XIV y con la serie gótico-naturalista de final de siglo, perdurando a lo largo del XV (Lerma, 1992, 119, Fig. 77; Coll, 2009, 78, Figs. 146, 147 y 148; Mesquida, 2002a, 222, Fig. 88; 244, Fig. 110; 245, Fig. 111; 247, Fig. 113; 248, Fig. 114).

En el caso del Cántaro del Ave y del Cántaro del Nudo de Salomón, nos encontramos con que los motivos principales plasmados en sus bocas, la rosácea y la palmeta, se encuentran insertos en cartelas trapezoidales separadas por arcos apuntados. Ambos vasos se caracterizan por presentar cuatro asas provistas de apéndices superiores que son los elementos que se ven enmarcados por los arcos apuntados pintados sobre la boca.

El uso de **cartelas** rectangulares y trapezoidales sirve para enmarcar el motivo principal de la boca en algunos cántaros esgrafiados de las primeras producciones de Paterna (Mesquida, 2001, 207, Fig. 168) y en la loza en verde y negro, sobre formas como los jarros (Mesquida, 2002a, 159, Fig. 30; 160, Fig. 31), el aguamanil de las gacelas procedente de la alfarería VIII de Paterna (Mesquida, 2002a, 165, Fig. 36), o sobre la base de una lámpara de la alfarería IV (Mesquida, 2002a, 171, Fig. 42), usando en este último un par de trazos verticales como elemento separador de las cartelas.

En el Cántaro del ave, podemos observar que el motivo principal se encuentra en el interior de una cartela trapezoidal, y además se rodea por trazos gruesos borlados que se adecúan al espacio reservado para el ave, composición que nos recuerda enormemente a la del aguamanil de las gacelas de Paterna, donde trazos similares rodean la figura zoomorfa (Mesquida, 2002a, 165, Fig. 36).



En cambio es más extraño encontrar ejemplos en los que el motivo de enmarque sean **arcos apuntados** como los de nuestros cántaros. Los arcos apuntados los podemos encontrar formando parte de un friso continuo en la boca de una tetera en dorado y azul de Paterna (Mesquida, 2002a, 177, Fig. 48), o bien formando parte de composiciones radiales centrales, como en el plato 60.453 del Museo Arqueológico Nacional (Mesquida, 2002a, 214, Fig. 81), o bien creando una superposición de arcos que forman cenefas en el plato 176 del Instituto Valencia de Don Juan (Mesquida, 2002a, 215, Fig. 82), ambos atribuibles a las producciones de loza valenciana dorada y azul clásica que pueden datarse entre 1375 y 1410.

En el Cántaro del ave destacan dos frisos en los que se plasman hojas, **trifoliadas** en el superior y **cordiformes** en el inferior. Su particularidad radica en que se trata de una sucesión de elementos aislados, dejados en reserva sobre una banda de manganeso y perfilados exteriormente mediante la técnica del esgrafiado. No hemos encontrado paralelos semejantes entre las producciones esgrafiadas de Paterna, donde los frisos reproducen trazas geométricas como la **banda horizontal reticulada** que vemos en el friso inferior de este mismo vaso.



La producción de piezas esgrafiadas sobre manganeso de la Paterna del XIII continúa a lo largo del XIV, en ocasiones combinadas con goterones de barniz turquesa (Amigues, Mesquida, Soler, 1991, 306, Fig. 1.2; Coll, 2009, 79-80, Fig. 156, la data en el segundo cuarto del siglo XIV) y según algunos

autores, las producciones esgrafiadas continuarán al menos hasta mediados del siglo XV (Amigues, Mesquida, Soler, 1991, 314).

El motivo de las hojas cordiformes lo encontramos en un tallador en verde y negro de Paterna, donde aparecen envueltas por su tallo (Mesquida, 2002a, 172, Fig. 43), si bien no hemos encontrado hojas aisladas semejantes en el resto de producciones. Algo semejante ocurre con las hojas trifoliadas de perfil como las de nuestro vaso, que podemos encontrar esporádicamente en algún vaso como la escudilla de loza dorada de las Ollerías menores de Paterna, fechada entre el siglo XIV y la primera mitad del XV (Mesquida, 2002a, 212, Fig. 79), si bien tampoco las encontramos formando frisos.



Otros elementos vegetales destacables son las hojas lobuladas, presentes en el Cántaro del ave, así como los motivos en espiga, que podemos localizar en la "obra aspra" de Paterna de los siglos XIII, XIV y primera mitad del XV (Mesquida, 2002a, 228, Fig. 94), así como en las series clásicas de loza en verde y negro (Lerma, 1992, 58, Fig. 7; 64, fig. 17; 75, Fig. 35) fechadas en la primera mitad del siglo XIV y que nos remiten nuevamente a la inspiración andalusí, si bien son igualmente frecuentes "...en miniaturas románicas o góticas." (Coll, 2009, 71, Fig. 127).



En cuanto a los precedentes de los frisos de **hojas sagitadas**, podrían hallarse en las producciones iniciales de la loza valenciana malagueña dorada primitiva, donde ofrecen un aspecto un poco más lobulado, formado parte del relleno de la escena antropomorfa protagonista, envueltas por sus tallos con puntos gruesos — en nuestro caso los puntos gruesos sirven de nacimiento de los tallos —, y acompañadas de microelementos de agrupaciones de tres puntos (Coll, 2012, 323, Fig. 2.1).



También encontramos un motivo similar en un tallador en verde y negro, como ornamento complementario al jinete armado con escudo y espada que ocupa la zona central, (Mesquida, 2002a, 155, Fig. 26). Así pues, aun siendo un motivo poco frecuente, vemos que es de larga perduración, ya que lo encontramos en las producciones iniciales de la loza valenciana dorada clásica gótica (Mesquida, 2002a, 239, Fig. 105) y no podemos pasar por alto el parecido formal que guardan estas hojas con las de la llamada serie de la castaña, típica del segundo tercio del siglo XV (Coll, 2009, 93; 94, Fig. 192).

Si bien no hemos encontrado ningún paralelo exacto para el motivo principal que forma el friso de **cruciformes ojivales** insertos en círculos del Cántaro del Nudo de Salomón, su esquema compositivo básico, el de los **círculos unidos entre sí mediante gruesos trazos en arco** — que también se repite en el friso inferior envolviendo las hojas sagitadas —, lo hemos hallado en un alfabeguer de Paterna datado de modo genérico entre el siglo XIV y la primera mitad del XV (Mesquida, 2002a, 233, Fig. 99).



Esta misma composición la vemos en una jarrita con repié en la base, procedente las bóvedas de la Iglesia de Santa María de Alicante (Menéndez, 2011, 135, Fig. 3) y que ha sido datada a través de los paralelos de la ciudad de Valencia en el siglo XIV. Pero se trata nuevamente de un desarrollo decorativo de gran perduración en diferentes yacimientos arqueológicos si nos atenemos al hallazgo de un cántaro que presenta dos frisos separados por bandas y filetes, recogiendo la misma composición de círculos unidos por un trazo grueso en el superior (Menéndez, 2011, 138, Fig. 7.8); éste cántaro fue hallado en el cuarto tramo de la bóveda de esta misma iglesia, sector fechado con posterioridad a 1490, por lo que estratigráficamente podemos hablar de perduraciones que nos pueden llevar, al menos, hasta los primeros decenios del siglo XVI. No obstante, creemos que este tipo de frisos buscan su inspiración en bandas de tipo geométrico y vegetal que arrancarán con

la loza dorada del estilo malagueño (Lerma, 1992, 137, Fig. 91; Coll, 2012, 328, Fig. 6.8), de donde pasarán a las del Grupo Pula y a las series clásicas y se desarrollan también en la loza azul coetánea (Mesquida, 2002b, 218, Lám. XIV, 1; 221, Lám. XVII, 3; 222, Lám XVIII, 3; 224, Lám. XX, 2).

En este mismo vaso se reproduce el motivo simbólico que le da nombre, el Nudo de Salomón complejo, para el que, como ya hemos referido, tanto en su representación simple de dos lazos, como el complejo de tres lazos, lo encontramos con frecuencia en la musivaria romana. Como hemos apuntado anteriormente. hallamos paralelos sobre la loza gótico-mudéjar valenciana y mucho menos dentro de la "obra aspra" de este periodo, si bien no podemos pasar por alto la existencia de un azulejo en relieve

formado por cuatro nudos simples enlazados entre sí, cuyas bandas están rellenas de espirales, trazos y reticulados, y que formaría parte del pavimento heráldico de los Cabrera (Coll, 2009, 104, Fig. 207). En otro caso, en un alicer de ocho puntas encontramos un nudo de Salomón simple de estilo geométrico, con los extremos apuntados (Coll, 2009, 105, Fig. 211) muy del estilo nazarí.

Aun así, identificar el motivo aislado sobre vasos cerámicos no es tan habitual. La forma simple del nudo la encontramos en el solero de un *bacino* en verde y marrón localizado sobre la fachada de Ss. María e Ambrogio de Marimondo, en la provincia italiana de Milano, cuya construcción ha podido ser datada entre 1182/86 y el año 1296, momento de finalización de la fachada en la que se incrustan los *bacini* (Blake, 1984, 532; Lám. CCLX).

Variantes del mismo motivo, complementados con otros motivos y rellenos reticulares, los encontramos sobre la loza incisa del Castello di Montaldo di Mondovì en niveles datados en la primera mitad del siglo XIV (Cortelazzo, 1984, Lám. XLVI, 52 y 36; Lám. XLIX, b y g).

Finalmente, encontramos otro *bacino* en verde y marrón, en esta ocasión sobre la fachada de San Giovanni di Avigliana, (Borgone Susa, Torino) en la

que se representa como motivo principal un Nudo de Salomón de dos lazos con características formales en su trazo que lo asemejan bastante al nuestro. El conjunto de *bacini* de esta iglesia se data a mediados de los años treinta del siglo XIV (Cortelazzo, 2011, 133, Fig. 25).

Los paralelos geográficamente más cercanos a nuestro Nudo de Salomón hay que buscarlos sobre las producciones de loza dorada nazarí, lo que vendría a remarcar la singularidad de esta pieza.

El motivo en cuestión ocupa el centro en sendos platos de loza dorada malagueña del periodo nazarí, fechados a través de sus caracteres epigráficos por Manuel Acién en la primera mitad del siglo XIV (Acién, 1979, 234). En este caso, los lazos se caracterizan por su marcado geometrismo, con los extremos de los nudos más apuntados, y por añadir un pliegue oblicuo en su centro que lo hace más complejo aún (Acién, 1979, 229, Lám. 2.2; 231, Lám. 3.1).

Como se ha indicado con anterioridad, un nudo de Salomón de dos lazos, también de lados angulosos siguiendo la estética geométrica nazarí, se encuentra representado sobre un fragmento de la colección del Victoria and Albert Museum de Londres, perteneciente al cuello de un gran vaso de la serie de los jarrones de La Alhambra. El fragmento procede de las excavaciones realizadas en Fustat (El Cairo) y encuentra sus paralelos con el vaso de Mazzara del Vallo (Palermo) (Rosser-Owen, 2012, 175, Fig. 11)¹², vaso que junto al depositado en el Instituto Valencia de Don Juan de Madrid, han sido clasificados dentro de los jarrones del "primer periodo" que abarcaría los sultanatos de Muhammad I, 1232-1273, y de Nasr, 1309-1314 (Aranda, 2007, 6). Durante el segundo período, fechado entre 1314 y 1354, se producirán otros jarrones que mantienen una composición horizontal similar a los del primer periodo, como el conocido Vaso de la Cartuja de Jerez del Museo Arqueológico Nacional, o el Vaso del Salar, depositado en el Museo del Ermitage de San Petersburgo, entre otros (Aranda, 2007, 6). Es indudable que estamos ante piezas excepcionales, verdaderas obras de arte nazarí que ejercerán una gran influencia en la vajilla fina coetánea¹³ y

¹² Puede verse el video del Proyecto REMAI de las investigaciones sobre estas piezas en http://www.youtube.com/watch?v=kCZKxZDJ22E. El resto de vídeos con las conferencias de los ponentes pueden verse en http://www.youtube.com/user/remaipag/videos?shelf index=0&view=0&sort=dd

¹³ Un buen ejemplo lo constituye el plato 176 del Instituto Valencia de Don Juan (Mesquida, 2002a, 215, Fig. 82), o el de los pavones enfrentados del mismo Instituto (Coll, 2009, 84, Fig. 164), catalogados como Loza Valenciana clásica de inspiración musulmana, cuyas composiciones son muy similares a las de las producciones nazaríes.

que serán imitados¹⁴, aunque sin llegar a alcanzar las cotas de destreza y la calidad de las series originales¹⁵.

Teniendo en cuenta que el motivo del Nudo de Salomón complejo lo encontramos en platos malagueños del mismo periodo, salvando las más que obvias distancias en cuanto al soporte, técnica y calidad en su ejecución, la composición de frisos horizontales separados por bandas y filetes en los que se plasma la decoración vegetal de nuestro cántaro, en especial el friso de hojas sagitadas, puede ser un lejano eco de los frisos de atauriques, igualmente separados por bandas y filetes, característicos de los jarrones de la Alhambra del segundo periodo.

En cuanto a los zoomorfos, el motivo del **ave** está bien representado en la loza en verde y morado de Valencia (Lerma, 1992, 59, Fig. 8; 65, Fig. 18; 68, Fig. 25 y 70, Fig. 28), asociado en ocasiones a un pez como símbolo del triunfo del cristianismo sobre la fe del Islam (Coll, 2009, 72, Fig. 129). En los vasos de Paterna aparecen algunos motivos zoomorfos esgrafiados como son palomas y patos, siendo los pertenecientes al orden de los Columbiformes (palomas y tórtolas) los que entroncan con el simbolismo cristiano, motivo también representado sobre la loza azul de tipo gótico naturalista (Coll, 2009, 79, Fig. 153).

Para finalizar, como exponente del nuevo poder nobiliario, la figura humana pasa a formar escenas de corte mundano, con representaciones de caballeros en combate o en episodios de caza mayor y cetrería. Las **escenas de cetrería** en la península ibérica son un símbolo de poder heredado del periodo califal, siendo representadas no solo en la cerámica, sino también sobre marfil,

¹⁴ A este respecto puede verse el ejemplar CE1/7843 del Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí, fechado entre 1380 y 1420: http://ceres.mcu.es/pages/Visor?AMuseo=MNC&Ninv=CE1/07843&accion=4

¹⁵ Estos vasos siempre han tenido gran aceptación, siendo conocidas sus influencias en producciones posteriores. En la actualidad continúan realizándose vasos decorativos inspirados en estas series y reproducciones de alta calidad como las del taller de Miguel Ruíz Jiménez: http://www.miguelruizjimenez.com/alhambra.html

tejidos, pinturas, yeserías y labradas en piedra (Monzón, Martín, 2005). Entre los paralelos para los jinetes, cabe destacar el fragmento de plato de loza dorada perteneciente a la colección de cerámica española del *British Museum*, cuya procedencia ha sido asignada a los talleres de Manises del siglo XV, en la que el jinete va ataviado con un vestido que, en esencia, se corresponde con el de

nuestro caballero (Wilson, 1995, 343, Fig. 28.4).

Pero lo que nos interesa a efectos cronológicos es la **vestimenta** de nuestro caballero. Los estudios más recientes sobre la moda medieval coinciden en que, a mediados del siglo XIV y muy especialmente tras el episodio de peste que asolará Europa en 1348, se producirá un drástico cambio que afectará la forma de vestir. Aparecen ahora el jubón y la jaqueta, prendas cortas bien constatadas sobre todo a partir de 1370

(Sigüenza, 1998, 356; Martínez, 2003, 44) que conllevarán un alargamiento de las calzas hasta la cintura que, hasta ese momento, tan solo cubrían el pie y la pierna hasta la mitad del muslo (Descalzo, 2007, 82; Platero, Moreno, 2006, 64); además, los cambios en la moda militar son seguidos de cerca en la vida civil masculina y ahora también hace aparición la hopalanda, "...prenda suelta, vueluda y de amplias mangas..." destinadas a ambos sexos, que en las mujeres siempre fue larga y en los hombres fueron

"...largas, cortas hasta media pierna y muy cortas." (Descalzo, 2007, 83). La moda del momento tenía preferencia por "...las formas alargadas y puntiagudas..." haciendo que el remate de capuchas y capirotes se alargara mientras que en los peinados se llevaba igualmente "...la melena larga con el pelo retirado de la frente." (Platero, Moreno, 2006, 64).

Esta moda perdurará al menos hasta mediados del siglo XV, como podemos ver en una representación de San Sebastián del Museu Nacional d'Art de Catalunya fechada entre 1445 y 1455 (García Marsilla, 2008, 777, Fig. 1), momento a partir del cual llegarán a la Corona de Aragón las modas italianas que se implantarán durante la segunda mitad de la centuria (Sigüenza, 1998, 358).

Así pues, podemos concluir que nuestro caballero representado en el Cántaro de la cetrería, iría a la última moda entre los últimos decenios del XIV y los primeros del XV.

ACOTANDO EL MARCO CRONOLÓGICO

Tras haber desglosado y analizado un total de 55 aspectos decorativos que caracterizan los vasos recuperados en el Palacio de Geldo (ver propuesta de paralelos de la Fig. 130), nos encontramos frente a un amplio marco cronológico. Si tenemos en consideración la totalidad de los elementos, su vigencia habría que encuadrarla, como mínimo, entre el último decenio del siglo XIII y los primeros del siglo XV.

La pervivencia de los elementos y esquemas decorativos más simples es explicable si consideramos aspectos como la sencillez y rapidez en su ejecución, algo necesario en un proceso de fabricación masivo de piezas para uso cotidiano y de reducido coste. Ello no significa que no evolucionen los gustos formales, o que carezcan de un sello propio más o menos localista, lo que podría revelar claras diferencias entre las múltiples áreas de producción, por desgracia aún desconocidas. Por ello se hace imperioso, por un lado, la localización y estudio de testares, y por otro, la revisión de los fondos conocidos y bien datados en los que, salvo contadas excepciones, la "obra aspra" suele ser relegada al cajón de sastre de la cerámica común, demasiadas veces catalogada de manera invariable como procedente de Paterna y apenas visible en las publicaciones.

El conjunto estudiado es lo suficientemente amplio como para haber podido advertir claras diferencias entre las formas de los cántaros de Geldo y los ejemplares conocidos de los talleres paterneros, sin olvidar aspectos más sutiles como el número de trazos, o la preferencia en la ubicación de los motivos pintados que generan esquemas decorativos fácilmente aislables, susceptibles de codificación y de análisis de distribución geográfica, ya que podrían estar manifestando diferencias entre centros de producción, e incluso entre talleres de un mismo centro y de sus redes de distribución.

Así, a pesar de la larga tradición de algunos de los esquemas decorativos aplicados sobre la "obra aspra", en ocasiones es posible rastrear sus orígenes, pervivencias y préstamos entre áreas más o menos próximas, evidenciando estilos que manifiestan variaciones periódicas parejas a las de la vajilla de mesa, más aún si tenemos en cuenta que este tipo de vasos se realizaban en los mismos centros de producción.

En el caso de los cántaros de Geldo, hemos tenido la fortuna de recuperar unas pocas piezas que pueden ser consideradas como excepcionales, ya que los motivos plasmados son idénticos, o al menos, muy similares a los que se

están realizando sobre la loza gótico-mudéjar coetánea. A este respecto, es importante considerar que la transferencia de un mismo motivo entre vasos de formas y acabados diferentes es muy permeable, por lo que debemos tener presente que la "obra aspra" no es más que otro tipo de soporte sobre el que plasmar los motivos que están siendo aplicados sobre la loza, azulejos, socarrats, o incluso maderas, telas y pinturas coetáneas.

Si observamos la tabla propuesta en la figura 130, veremos que existe un notable predominio de elementos que son profusamente usados entre 1350 y 1420. Obviamente estamos hablando de aspectos decorativos que deben ser considerados de manera global, por lo que realizar acotaciones temporales es arriesgado debido a la multiplicidad de variantes que pueden presentar los elementos considerados de manera aislada. Es por ello que, tras observar las tendencias marcadas de manera gráfica, habremos de contemplar otros factores cuyo peso específico nos puede acercar más al momento de producción de los vasos estudiados.

Según las investigaciones de García Porras, estaríamos en un momento en el que se observa el principio de una paulatina sustitución de los elementos simbólicos de origen andalusí por otros motivos decorativos plenamente góticos en la vajilla fina, conviviendo en ocasiones sobre un mismo vaso¹⁶. Apoyándose en los trabajos de Berti sobre las piezas pisanas, este autor fecha este proceso a partir de 1390 (García Porras, 2003, 292; Berti, 1998, 249), momento a partir del cual se observará, por ejemplo, un enrarecimiento del motivo de la Mano de Fátima en la loza dorada. No obstante, ya hemos visto cómo dicho elemento pervive en la loza azul, con un esquematismo muy propio del estilo manifestado en la serie de Geldo.

Al contrario ocurre con las cartelas de alafias, en las que observamos un renacer en las series clásicas de loza dorada a través de la influencia nazarí, cobrando protagonismo mediante sus trazos gruesos en cobalto, mientras que en el conjunto de Geldo, los finos caracteres pseudo-epigráficos de las cartelas del Cántaro del Jardín del Paraíso, desaparecen para convertirse en espirales en el Cántaro del ave y el del Nudo de Salomón. A ello hay que añadir las interrelaciones de otros elementos simbólicos entre las culturas andalusí y cristiana, cuyas expresiones artísticas en motivos como el Árbol de la Vida, el Jardín del Paraíso o la representación de aves, se pueden leer desde las dos creencias.

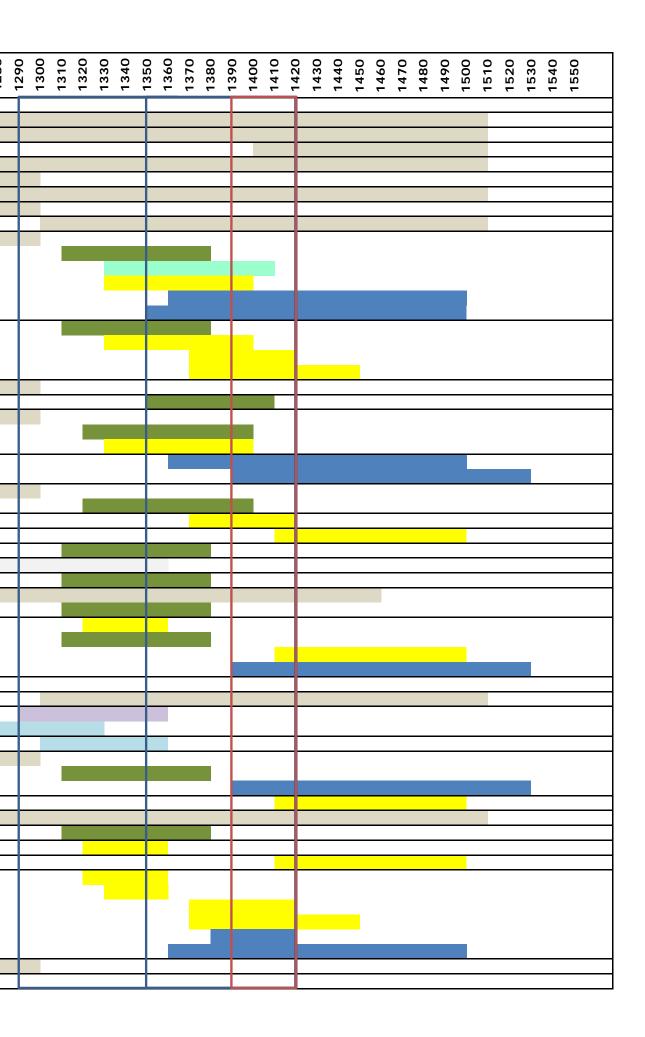
¹⁶ A este respecto, recordar los platos de brionia con el anagrama IHS "...en caracteres islamizantes que permiten leer "al-Mulk" invirtiendo la inscripción..." (Coll, 2009, 86-87 Fig. 173).

Elementos y esquemas decorativos de Geldo	Producción	1250	1260	1270
Trazos horizontales en cuello	OAP			
Oblicuos en boca y cuerpo (esquemáticos, 3-4 líneas)	OAP			
Oblicuos en boca y cuerpo (de trazo grueso)	OAP			
Trazos en palmeta enfrentados	OAP			
Trazos en palmeta de pincelada gruesa (jarros)	OAP			
Esquema decorativo Grupo I	OAP			
Esquema decorativo Grupo III	OAP			
Esquema decorativo Grupo V	OAP			
Mano de Fátima Cartelas de Alafías	OAP			
	LVVNC			
	LVTM			
	LVDP			
	LVAC			
	LVAE			
	LVVNC			
	LVDP			
	LVDC			
Guirnaldas	LVDCM OAP			
Jardín del Paraíso	LVVNX			
Rosácea	OAP			
	LVVNE			
	LVDP			
Palmetas naturalistas	LVAC			
	LVAG			
Cartelas trapezoidales	OAP			
	LVVNE			
Arcos apuntados	LVDC			
Hojas trifoliadas	LVDCG			
Hojas cordiformes	LVVNC			
Retícula esgrafiada	OAE			
Hojas lobuladas	LVVNC			
Espiga (Árbol de la Vida)	OAP			
	LVVNC			
Hojas sagitadas	LVMD			
	LVVNC			
	LVDCG			
	LVAG			
Frisos de cruciformes ojivales				
Círculos unidos entre sí mediante gruesos trazos en arco	OAP			
	bacini			
Nudo de Salomón simple	nazarí			
Nudo de Salomón complejo	nazarí			
	OAP			
Ave (paloma / tórtola)	LVVNC			
	LVAG			
Escena de cetrería	INDCC			
Escena de cetrería	LVDCG			
Escena de cetrería	OAP			
Escena de cetrería Microelementos de relleno: Agrupaciones de puntos	OAP LVVNC			
	OAP LVVNC LVMD			
	OAP LVVNC LVMD LVDCG			
	OAP LVVNC LVMD LVDCG LVMD			
	OAP LVVNC LVMD LVDCG LVMD LVDMA			
Microelementos de relleno: Agrupaciones de puntos	OAP LVVNC LVMD LVDCG LVMD LVDMA LVDC			
	OAP LVVNC LVMD LVDCG LVMD LVDMA LVDCC LVDCM			
Microelementos de relleno: Agrupaciones de puntos	OAP LVVNC LVMD LVDCG LVMD LVDMA LVDCC LVDCM LVDCM			
Microelementos de relleno: Agrupaciones de puntos	OAP LVVNC LVMD LVDCG LVMD LVDMA LVDCC LVDCM			

Microelementos de relleno: Lágrimas

OAP

Figura 130.- Tabla de elementos y esquemas decorativos y propuesta cronológica.
Sitúe el cursor sobre el acrónimo de la producción para ver su significado.



Algo similar ocurre con la escena de cetrería, ampliamente desarrollada en ambas culturas, si bien en este caso la representación naturalista de la vestimenta de los jinetes y atavíos del caballo, permiten separar ambos mundos sin dificultad. Serán los ropajes, como elementos cambiantes según las influencias de cada momento, los que nos permitirán ajustarnos un poco más al momento de producción de los vasos, al situarnos claramente en un momento posterior a 1370. Será a partir de ese momento cuando se constate un progresivo acortamiento de las prendas superiores favoreciendo el consiguiente alargamiento de las calzas hasta la cintura que ya manifiesta nuestro caballero.

Por otro lado, no hay que perder de vista el aspecto de las diferentes composiciones, aún con el fuerte peso de la influencia andalusí, pero siguiendo los cánones estéticos iniciales de la loza azul compleja propia de finales de siglo, que entroncan con las primeras manifestaciones de la loza azul de estilo gótico naturalista con el que arrancará el siglo XV.

En nuestra opinión, dentro del conjunto del Palacio de Geldo, el Cántaro del Nudo de Salomón es el modelo estético que marcará esta transición, manteniendo elementos como el propio nudo o las cartelas de alafias, ahora trocadas en espirales, hojas sagitadas entre círculos unidos mediante trazos gruesos y rellenos de puntos, y a la vez definido por la presencia de palmetas de tipo naturalista y espirales asociadas a trazos formando paralelas, elementos que podemos encontrar en un plato de loza azul del Museo Nacional de Cerámica decorado con atauriques, palmetas y rellenos de espirales y paralelas (Coll, 2009, 93, Fig. 189), y en otras piezas de la loza azul en los que estos elementos se combinan para formar las composiciones que definen este estilo decorativo de transición de siglo¹⁷.

A este respecto, los hallazgos más antiguos con el tema de las espirales y paralelas pueden rastrearse en las "...escudillas halladas en una fonda medieval de l'Hospitalet de l'Infant cuyo contexto data de los últimos años del siglo XIV" y en el Castell Formós de Balaguer destruido en 1413 (Coll, 2009, 84).

El cambio hacia un gusto plenamente gótico se produce de manera paulatina en la vajilla más lujosa, introduciendo nuevos elementos decorativos y simbólicos como las inscripciones y anagramas con letras góticas que

¹⁷ Véanse por ejemplo las piezas publicadas por Mesquida, 2002b, en pp. 220 ss: Lám. XVI, Figs. 2, 3 y 4; Lám. XVII, Fig. 3; y Lám. XVIII a XXI

arrancan durante el primer decenio del siglo XV y que se manifiestan a partir de la segunda década, popularizándose los temas fitomórficos basados en las flores de brionia, las hojas de perejil, las flores de puntos o las hojas de helechos, estando presentes otros temas de corte heráldico como las conocidas coronas, elementos todos ellos ausentes en el conjunto estudiado.

En conclusión, nos encontramos ante una producción de "obra aspra" que debería enmarcarse entre las postrimerías del siglo XIV y los primeros decenios del siglo XV, *circa* 1390-1420. A falta de datos documentales que nos permitan concretar más el momento de producción de este conjunto de vasos, deberemos analizar otros aspectos relacionados con la propia historia del edificio que, como ahora veremos, parecen indicar que la colocación de los vasos en las bóvedas del Palacio de Geldo, pudo llevarse a cabo a finales del segundo decenio del siglo XV.

Capítulo 4

PROXIMACIÓN A LA EVOLUCIÓN DEL PALACIO

LAS BÓVEDAS COMO CONTEXTOS CERRADOS

La colocación de vasos cerámicos como relleno de los senos de las bóvedas, tiene como objetivo el aligeramiento de la carga, actuando como pequeñas cámaras de aire. Esta técnica se conoce desde época romana, si bien proliferará su uso durante el periodo medieval, conociéndose cuantiosos casos de catedrales e iglesias donde ha sido empleada; una buena relación de edificios góticos en los que se han recuperado abundantes vasos la encontramos en Cataluña (Bassegoda, 1989; Riu De Martín, 1992; Beltrán de Heredia, 2006) y también en Andalucía (Amores, Chivert, 1993; Barrionuevo, 2008-2009; Pleguezuelo, Librero, Espinosa, *et al.* 1999), donde se documentan hasta bien entrado el siglo XVIII.

Por desgracia, buena parte de los hallazgos proceden de intervenciones antiguas, como las promovidas por el Plan de Regiones Devastadas realizadas sobre edificios religiosos durante los años cincuenta — un ejemplo cercano lo tenemos en la propia Catedral de Segorbe —, por lo que en la mayor parte de los casos se carece de datos arqueológicos.

Intervenciones más recientes han permitido empezar a valorar la importancia de estos conjuntos de vasos, no solo desde el punto de vista estructural — disposición de las piezas cerámicas, cubrición de la boca para evitar que se introduzca el mortero, tipo de restos incluidos en el relleno de las bóvedas, etc. —, sino también como elementos de estudio de las producciones cerámicas registradas, del establecimiento de las diferentes fases constructivas de los edificios a partir del análisis pormenorizado de los vasos y su distribución espacial, y otros que han permitido aportar datos relacionados con las redes de intercambio comercial inferidos a través de los conjuntos cerámicos documentados (Riu de Martín 1992; Riu, Riu de Martín, 1995; Amores, Chisvert, 1993; Barrionuevo, 2008-2009; Beltrán de Heredia, 2006; Pleguezuelo, Librero, Espinosa *et al.* 1999, Menéndez, 2010).

Un buen ejemplo de este tipo de intervenciones arqueológicas y de los correspondientes estudios sobre material cerámico recuperado en la Comunidad Valenciana es el de la Iglesia de Santa María en Alicante (Borrego, Saranova, 1994; Menéndez, 2005a, 2005b, 2010, 2011). No obstante, debe tenerse en cuenta que estos grandes edificios, como la Iglesia de San Agustín o el Colegio del Patriarca, ambos en Valencia, donde también hay noticias de la aparición de vasos cerámicos (Bassegoda, 1989, 32), como en el caso alicantino, han proporcionado de forma mayoritaria vasos de almacenaje y

transporte, recipientes de gran volumen muy adecuados al tamaño de los vanos de las bóvedas de estas construcciones.

En el caso del Palacio de Geldo, las bóvedas de cañón presentan unas dimensiones más modestas y "...son extraordinariamente planas, funcionando más bien como auténticos forjados. Son un verdadero alarde técnico, ya que los muros no están proporcionados para aguantar empujes tan grandes." (Iborra, 2012, 613).

La forma plana de estas bóvedas condicionaría sin duda el tipo de vasos escogidos para su relleno, por lo que no encontramos grandes contenedores como en el caso de las iglesias mencionadas, sino que sus vanos han sido rellenados con piezas de menor tamaño, lo que nos ha permitido documentar y recuperar un importante número de cántaros, muchas veces incompletos — en ocasiones falta algún asa, en otros la boca, etc. — y abundantes piezas con defectos de cocción — deformados o con roturas parciales, ennegrecidos, etc. — (Figs. 131 y 132).

Se trataría por tanto de piezas con un radio de producción cercano a la obra en curso, ya que se busca obtener un precio a bajo coste, en ocasiones incluso a cambio del porte de las mismas (Bassegoda, 1989, 31), y aunque determinadas obras de mayor envergadura realizarán encargos exprofeso para la misma, en nuestro caso podemos observar que se ha recurrido a la recogida de piezas desechadas por el artesano debido a defectos y roturas durante su proceso de cocción.

A este respecto, debemos mencionar el análisis realizado por Carmen Riu de Martín (2004) sobre diversos inventarios y subastas de bienes de ceramistas y vidrieros de Barcelona, que nos permite observar la práctica sobre el almacenaje de este tipo de productos defectuosos con el objetivo de darle un uso constructivo:

"Como dato relevante existía el "fractum" u obra rota o en mal estado, que guardaban para su venta, aunque parezca raro. Recordemos que éste servía para llenar las bóvedas de iglesias y otras construcciones de la época. Tanto Antoni Rosell, como Maria lo poseían en grandes cantidades: 5 "grosses" (unas 720 piezas) y 6 "grosses" y 6 docenas (unas 732 más 72 piezas. O sea 804 obras) respectivamente; lo cual no resulta extraño, pues se trataba de la reunión de los productos defectuosos correspondientes a muchas cocciones debida a un mal secado o a una cochura errónea. Recordemos que las circunstancias en las que se efectuaba la manufactura

y las características de la cocción condicionaban un elevado grado de obra defectuosa: con deformaciones, roturas o grietas en las cerámicas, lo cual impedía su venta en el comercio normal." (Riu de Martín, 2004, 333).

El conjunto de vasos analizado debió producirse en un taller cercano a Geldo, probablemente en un alfar de Segorbe, donde las influencias y tradiciones artesanas revelan un incipiente sabor gótico en sus elementos decorativos que se fusiona con otros de fuerte influencia andalusí, nada extraño si consideramos que en Segorbe el arrendador del "dret de olleries" es siempre musulmán, lo que parece dar a entender "...que la actividad alfarera se centraba en esta parte de la población segorbina" (Cervantes, 1998, 144).

Estaríamos pues ante contextos cerrados cuyas piezas nos aproximarían al momento de su producción, por lo que, cuando existen, los documentos notariales en los que se detalla su compra constituyen un factor clave para el establecimiento de fechas ajustadas. Por desgracia, para el caso del Palacio de Geldo, hoy por hoy no disponemos de la documentación de archivo que permitiría establecer una cronología concreta del momento de construcción de esta fase del palacio, con lo que la ubicación de las piezas en el seno de las bóvedas, una lectura general de los elementos arquitectónicos, así como las formas y ornamentación de los cántaros, se convierten en los factores clave que nos permitirán acercarnos, aunque sea con un margen de incertidumbre mayor del deseado, al momento de fabricación de los vasos documentados y a su depósito final durante los trabajos de construcción del edificio objeto de estudio.



Figura 131.- Ejemplos de roturas y fallos de cocción.



Figura 132.- Ejemplos de roturas y fallos de cocción.

DATOS CONFUSOS EN LAS HISTORIA DE XELDO

Las referencias documentales sobre Geldo son realmente escasas; como ya se ha comentado con anterioridad, las primeras noticias las encontramos en el Llibre del Repartiment:

Garcie Petri d'Osa, turrim que vocatur Selda, que est in termino de Sogorbio, cum X jovatis eidem contiguis.

Et domos in Sogorbio de Exem Azemem, cum stabulo.

Et unum ortum trium fanecatarum.

Ita quod in vita sua predicta non vendat.

IIII idus julii.

Arxiu de la Corona d'Aragó. Barcelona. Cancelleria Reial. Registro 6, f. 39r. (Arxiu Virtual Jaume I, 2006).

"A García Péreç d'Osa, la torre que s'anomena Selda, que está en el terme de Sogorb, amb deu jovades contigües el mateix; i les cases d'Exem Azemen, amb un estable, a Sogorb, i un hort de tres fanecades, a condició que no venga en vida les susdites possesions. 12 de juliol." (Martín, 2001, pág. 152).

Ya no tenemos más noticias sobre el lugar de Xeldo (Geldo) hasta que en 1404 pasará a ser propiedad de la familia de los Vallterra. En 1416 es adquirida por un rico comerciante valenciano, Bernat Sorell, quien se convertirá en el I señor de Xeldo (Ortín, 2001, 135, Iborra, 2012, 435).

A partir de este punto se da un baile de fechas y nombres en la bibliografía consultada que ha generado una gran confusión entre los distintos autores que mencionan a esta familia, o se refieren a sus títulos y posesiones.

El erudito del siglo XVII Onofre Esquerdo, quien escribió una genealogía sobre las principales familias valencianas, nos indica que la dinastía se inicia con Tomás Sorell (Esquerdo, 2001, 184)¹, si bien las investigaciones actuales coinciden en señalar que la documentación notarial confirma que se trataría en realidad de Bernat Sorell, nombre con el que identificaremos al primero

¹ En realidad, como solía ser frecuente en este tipo de genealogías, Esquerdo pretende emparentar a la familia Sorell con un antepasado que habría sido uno de los protagonistas de las conquistas de Valencia y Mallorca bajo las órdenes de Jaime I (Esquerdo, 2001, 183-184; Iborra, 2012, 472).

de esta saga² de origen catalán, "...tintorer de oficio..." y emigrado a Valencia en busca de nuevos mercados (Iborra, 2012, 473).

Esquerdo nos relata una fantástica historia en la que este primer Sorell será el protagonista de un hecho fortuito que incrementará su ya considerable fortuna: ni más ni menos que el hallazgo de veinte mil ducados en el interior de unos barriles de pólvora y de índigo que compró a unos "moros de paz" en 1414. Según dicha leyenda, este dinero le serviría para comprar varias posesiones, entre ellas el lugar de Xeldo en 1416 (Esquerdo, 2001, 184-185).

Algunos autores dicen que esta compra la realizaría Tomás Sorell en 1464 (vid. infra), dato éste que aparece en la ficha oficial de bienes inmuebles de la Conselleria de Cultura³, siendo un error que se arrastra en buena parte de las páginas web que hemos podido consultar sobre Geldo, como la página oficial del propio ayuntamiento⁴.

Según Onofre Esquerdo, Bernat Sorell (su Tomás Sorell) muere en 1438 (Esquerdo, 2001, 185), fecha que también ha sido desmentida en estudios recientes que la sitúan en el año 1453 (Zaragozá, Iborra, 2004, 57), concretamente el 3 de junio de dicho año (Iborra, 2012, 475).

Bernat tuvo tres hijos, Pere, Jaume y Tomás, y por su testamento de 1433 sabemos que poseía dos casas en Valencia y el señorío de Xeldo. A Jaume le corresponderían la factoría de tintes y casa de Valencia, mientras que señorío y censos se reservarían a los otros dos hermanos (Iborra, 2012, 533). Tras el fallecimiento de Pere y según se desprende del codicilo de 1453, año de la muerte de Bernat Sorell, "...no se alteró el reparto de los bienes entre los dos hijos que le habían sobrevivido. Seguramente no era necesario si los dos hermanos se entendían bien y mantenían una relación cordial. La mejor prueba de ello es que Jaume Sorell firma su testamento como Señor de Xeldo, cuando esta propiedad tendría que haber recaído en sus dos hermanos o, tras la muerte de Pere, en Tomas." (Iborra, 2012, 533).

Nos parece interesante constatar que, al margen de la relación que pudiera existir entre los dos hermanos, según este documento Jaume es el

² Para más información sobre el linaje de la familia Sorell, recomendamos consultar el magnífico trabajo realizado por Federico Iborra (2012, pp. 471-ss).

^{3 &}lt;u>http://www.cult.gva.es/dgpa/bics/Detalles_bics.asp?ldlnmueble=1393</u>

⁴ http://www.geldo.es/content/palacio-duques-medinacelli

nuevo señor de Xeldo tras la muerte de su padre en 1453, aunque por muy poco tiempo, ya que Jaume fallece en 1454, pasando todas las posesiones a manos del último de la familia, Tomás Sorell. El breve lapso de tiempo explicaría por qué en la bibliografía consultada será Tomás y no Jaume quien haya sido tradicionalmente considerado como el II señor de Xeldo.

Tomás Sorell y Sagarriga, compra el señorío de Sot en 1464 (Zaragozá, Iborra, 2004, 57; Giner, 2007, 420; Iborra, 2012, 478), que también era propiedad de los Vallterra, y quizás de ahí derive la mencionada confusión en la ficha de Conselleria y en las diversas páginas web consultadas como hemos mencionado con anterioridad.

Llegado este punto, debemos añadir que según Onofre Esquerdo sería en 1474 cuando "...pudo comprar el lugar de Sot..." (Esquerdo, 2001, 185) y en 1480 compraría Albalat de Codinats (Esquerdo, 2001, 185), noticia esta última confirmada por el documento de compra e inventario de Albalat de Codinats (Rodrigo, 1978; Giner, 2007, 413; Iborra, 2012, 479), que pasará a llamarse Albalat dels Sorells.

Tras la muerte de su hermano Jaume, Tomás reclamó ante el notario parte de los materiales de construcción que se reflejan en el inventario de 1453 y que se encontraban en la casa que Jaume se estaba construyendo en Valencia⁵. Este documento es fundamental para nosotros al atestiguar que una parte de dichos materiales procedían de otra vivienda construida por esta familia, concretamente, la casa de Geldo.

Los materiales objeto de la reclamación se encontraban "...en la dita casa [de Valencia] e en la carrera fusta preparada per obra del alberch de Cheldo la qual fusta es de aquella XII carregues de fusta que Jacme Sorell compri d'En Johan de Murcia a deu de Juny, any MCCCCLI per quaranta quatre lliures tres sous, e de les quals XII carregues fou convertida alguna partida obra del alberch de Valencia en la qual es la dita fusta. (Iborra, 2012, 530-531).

Así pues, a partir del documento aportado por Iborra, sabemos que en 1451 se estaría realizando algún tipo de obra en el palacio de Geldo y que, al menos la madera, fue comprada por Jaume Sorell. En este punto, debemos volver al testamento de Bernat fechado en 1433, por el que Jaume debería ser el heredero de la factoría de tintes y casa de Valencia, reservándose los

⁵ Esta casa es la que más tarde se conocerá como Palacio de Mossen Sorell.

censos y el señorío de Geldo a los otros dos hermanos; pero veinte años más tarde, Jaume Sorell parece mantener la casa de Valencia, en cuyas obras sabemos que está aprovechando parte de un cargamento de madera que adquirió originalmente para las obras de la casa de Geldo, lo que unido al documento en el que firma su testamento como señor de Xeldo, vendría a confirmarnos que, en un momento no determinado entre 1433 y 1451, Jaume se habría convertido de hecho en el II señor de Xeldo.

Siguiendo a Zaragozá e Iborra, Tomás Sorell, heredero final tras la muerte de su hermano, cedió el señorío de Xeldo a su sobrino Bernat Martí Sorell Aguiló en 1470 con motivo de su boda con Elionor de Cruilles, sobrina de su mujer con idéntico nombre (Zaragozá, Iborra, 2004, 57; Iborra, 2012, 480).

Tomás Sorell fallecerá sin descendencia en 1485 (Zaragozá, Iborra, 2004, 57)⁶, por lo que todas sus posesiones pasan a manos de su sobrino Bernat Martí Sorell Aguiló.

Bernat, el nuevo señor de Geldo, desempeñó el oficio de militar y "...al menos desde 1481 aparece nombrado con el prenotado de Mossen..." (Iborra, 2012, 483). Según Zaragozá e Iborra, Mossen Sorell realizaría importantes reformas en su casa solariega de Valencia, construyó el palacio fortaleza de Albalat dels Sorells" "...y reformó las antiguas casas que poseía en los lugares de Xeldo y Sot." (Zaragozá, Iborra, 2004, 59), si bien no hemos encontrado ningún documento que permita precisar el tipo de obras que se estaban realizando en Xeldo.

Ya en 1495, el hijo de Mossen Sorell, Baltasar Sorell Cruilles, recibe el señorío de Xeldo con motivo de su matrimonio (Iborra, 2012, 498) y se convierte así en el nuevo señor de Xeldo, aunque por poco tiempo, como se deduce de la copia de la Escritura de Concordia a través de la cual, Bernat, junto con su hijo Baltasar, venden el lugar de Xeldo al señor infante D. Enrique II con fecha de 30 de noviembre de 1495 (Ortín, 2001, 126-128;

⁶ Zaragozá e Iborra indican que han podido contrastar esta fecha, desmintiendo así la de 1491 ofrecida por Onofre Esquerdo.

⁷ Mateu Rodrigo atribuye la obra de este palacio a Tomás Sorell, señor de Albalat desde 1480. Entre esa fecha y la de su muerte, acaecida en 1485, realizaría obras de reforma "...d'acord amb el gust artístic de la seua època, en una construcció preexistent." (Rodrigo, 2009, 39). La realización de estas obras estarían confirmadas "...per l'inventari dreçat el 21 de gener de 1486 pel seu nebot i hereu Bernat Sorell, que la construcció es trobava en un estat bàsicament acabat..." (Rodrigo, 2009, 42).

Iborra, 2012, 498). Esta venta "...implicaría también la entrada de una gran liquidez en las cuentas de los Sorell, que serviría para pagar la estancia en tierras castellanas pero que también se podría emplear en reformar las residencias familiares de Valencia y Albalat." (Iborra, 2012, 680).

Desde este momento, el lugar de Xeldo pasa a manos de D. Enrique de Aragón y Pimentel, conocido como el Infante Fortuna, X señor de Segorbe y I duque de Segorbe y las rentas proporcionadas a partir de ahora por el señorío de Xeldo servirán para financiar la construcción del monasterio de los Jerónimos de Ntra. Sra. de la Esperanza (Palomar, 1995, 15-16).

Aunque ya más tardío, existe un documento con fecha de 1 de agosto de 1659, por el que Rafael Cabrera, en nombre del duque de Segorbe (vid. Nota 1), vende a Mariano Arnau un edificio pequeño que se titula casapalacio en el pueblo de Geldo, por 3750 reales de vellón (Fundación Casa Ducal de Medinaceli, ADM Segorbe leg. 6, ramo 37, n. 1).

Por último, se tiene constancia documental de la realización de obras entre 1825 y 1826 en las casas que el duque de Medinaceli poseía en Segorbe y Geldo (Fundación Casa Ducal de Medinaceli, ADM Contaduría General leg. 48, ramo 2, n. 1).

UNA PRIMERA HIPÓTESIS SOBRE LA EVOLUCIÓN DEL PALACIO

Como ya se ha comentado, no se han realizado estudios arqueológicos programados para el establecimiento de las fases y evolución constructiva del Palacio de Geldo, por lo que esta aproximación debe entenderse como una primera — y tal vez arriesgada hipótesis —, que únicamente pretende encuadrar el contexto cronológico de los cántaros estudiados como una fase más del ciclo formativo de este singular yacimiento arqueológico.

A falta de documentos específicos que pudieran corroborar los datos, nuestra primera propuesta se basa en las observaciones realizadas durante la intervención arqueológica, limitada a los sondeos realizados sobre las bóvedas de un reducido número de salas. Los datos del registro, unidos al estudio de las piezas, a su ubicación espacial y a la presencia de determinados elementos constructivos del palacio, nos han permitido plantear algunas hipótesis de trabajo que pueden ayudar a explicar la evolución de un edificio caracterizado por presentar multitud de reformas debido a su continuado uso.

Se trata pues, de una primera aproximación entre los datos y su posible relación con la escasa documentación histórica existente, y obviamente, debería ser contrastada mediante el estudio de los paramentos, fábricas de construcción, estilos arquitectónicos, excavaciones y estratigrafías murarias, que habrían de ser realizados antes de proseguir con unos necesarios trabajos de restauración que pueden acabar enmascarado el registro que nos daría a conocer la evolución de este interesante edificio.

LAS FASES DEL PALACIO DE GELDO

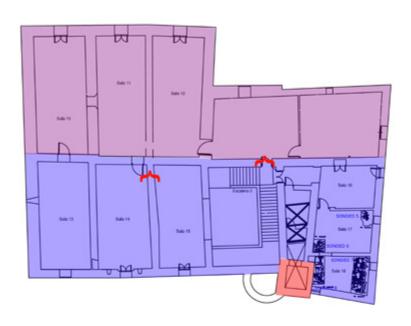
Nuestra propuesta se resume en la existencia de tres grandes fases que se presentan en la figura 133. Como iremos detallando, algunos elementos individuales, como por ejemplo la escalera del patio, el ornamento de algunas puertas y ventanas, etc., pueden sustituir estructuras anteriores o modificarlas hasta hacerlas irreconocibles, por lo que las fases planteadas deben entenderse como una propuesta de las sucesivas ampliaciones que ha sufrido el edificio, sin que podamos entrar en detalles constructivos aislados que precisarían de un estudio multidisciplinar mucho más complejo.

La **primera fase** comprendería la torre rectangular, (Fig. 133), cuya estructura ha sufrido grandes alteraciones durante la ampliación del edificio y sus múltiples reformas.

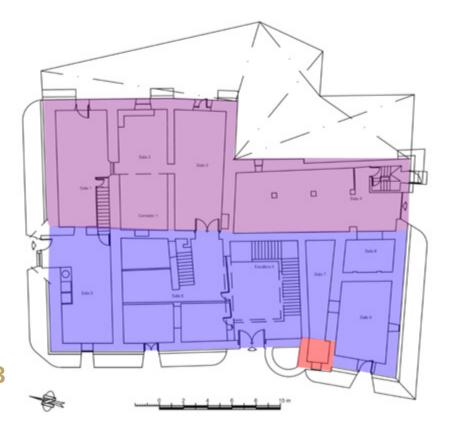


Figura 133.-Fases propuestas.

PLANTA NOBLE



ENTRESUELO



PLANTA BAJA

Puertas

* Matacán

FASE 3

FASE 2

FASE 1

Como ya hemos visto con anterioridad, las primeras noticias documentales provienen del Llibre del Repartiment, donde se nos habla de la existencia de una torre situada en el término de Segorbe, conocida con el nombre de Selda: "...turrim que vocatur Selda, que est in termino de Sogorbio..."



Figura 134.- Vista parcial de la fachada Oeste del Palacio de Geldo.

No tenemos más noticias de esta torre de origen andalusí, ya que el documento no aporta datos sobre su ubicación exacta, ni de su forma, fábrica, o de la más que probable presencia de edificaciones asociadas a la misma. La existencia de esta torre podría estar relacionada con una fortificación de control, una atalaya o almenara dependiente de la *madina* de Segorbe (Palomar, Lozano, 2008, 181) situada en un punto que permitiera el control del paso del Palancia en la ruta turolense.

Este tipo de torres aisladas podían contar con otras construcciones anexas como un aljibe e incluso un cercado alrededor que permitiera un refugio temporal a modo de albacara; en muchos casos, con el paso del tiempo acabarán surgiendo edificaciones estables a su alrededor, convirtiéndose a veces en alquerías fortificadas, y en ocasiones conformarán núcleos de población que perdurarán hasta nuestros días.



Figura 135.- Torre cuadrangular y puerta de acceso.

m, conservando una altura de 9'60 m. Este hecho podría emparentarla con otro tipo de estructuras turriformes como los alminares (Gurriarán, Gómez de Avellaneda, Sáez, 2002), si bien presenta características defensivas que no permiten tal comparación. Así por ejemplo, la puerta de acceso (Fig. 134) ubicada en la fachada oeste, se encuentra colgada a tres metros de altura y en la última planta presenta una aspillera que confirmaría carácter defensivo (Fig. 135).

Está realizada íntegramente de sillares de piedra caliza porosa que en la zona se conoce popularmente como "tosca". Lo más interesante es que la fábrica de sillares, visible únicamente Figura 136.- Detalle de la sillería en la parte en la fachada oeste y en algunos inferior de la puerta de acceso a la torre.

Este tipo de torres, según su tamaño, solían presentar varias plantas, muchas veces realizadas con entrevigados de madera cuya circulación interior contaba con trampillas y escaleras móviles, y entre otros aspectos, se caracterizan por situar la puerta de entrada colgada a cierta altura con el objetivo de protegerse de un eventual asalto (Pavón, 1999, 288 ss.).

Es de destacar la singular esbeltez de nuestra torre, siendo que este tipo de fortificaciones presentan frentes, por lo general, superiores a los cuatro metros de lado, mientras que nuestra torre muestra unas dimensiones en planta realmente modestas, de apenas 2,80 x 2,40



puntos del interior de la torre⁸ presenta un aparejo a soga y tizón (Figs. 135 y 136), alternando por lo general una soga con uno o dos tizones, tipo de aparejo que, proveniente del mundo clásico, pasó "...a la arquitectura andalusí de los siglos VIII-IX y X." (Pavón, 1999, 571) y cuyo uso predominante en la construcción de Madīnat al-Zahrā' le valdrá el calificativo de "...aparejo real o califal." (Azuar, 1995, 131).

Aunque es tentador relacionar esta torre con la *turrim que vocatur Selda* mencionada en el Llibre del Repartiment, no se han realizado las intervenciones necesarias que permitan confirmar o desmentir este extremo, por lo que dilucidar sus aspectos cronológicos y comprobar si existían dependencias anexas coetáneas, son temas que deberían abordarse de manera prioritaria en futuras intervenciones, no pudiendo aportar más datos de momento, ya que la parte inferior de la torre queda oculta por el refuerzo ataludado que envuelve el palacio y las estancias construidas durante la segunda fase del edificio.

A la **segunda fase constructiva** (Fig. 133) le corresponden los hallazgos de "obra aspra" objeto de la actual investigación.

En páginas precedentes ya hemos descrito cómo el espacio definido por las salas 8 y 9, con gruesos muros perimetrales de mamposteríaº en planta baja y obra de ladrillo en las plantas superiores, siguen la misma orientación de la torre, creando un ligero retranqueo de 40 cm respecto a la misma y anulando su fachada sur. En cambio, la fachada principal del edificio no arranca desde el otro lado, creando una fachada corrida como hubiera sido lo lógico, sino que en esta ocasión se desplaza 1'70 m para arrancar desde la esquina noreste de la torre, cambiando ligeramente su orientación. La única explicación lógica a este extraño quiebro de la fachada es que el pozo situado junto a la torre ya existiera en este momento de la construcción del edificio. En el caso, más que probable, de que estuviéramos ante un pozo de uso comunal, la nueva casa no podría anularlo cerrándolo tras su fachada; no al menos hasta que ese derecho dejara de ser comunal, posiblemente tras la apertura de un nuevo pozo en los alrededores, y el propietario del

⁸ De momento no se han realizado trabajos de restauración en el paramento interior de la torre, por lo que muchos puntos quedan enmascarados por enlucidos de diversos periodos.

⁹ La cara externa de estos muros está oculta en su planta baja por el refuerzo ataludado realizado con mampostería. Dado que no se realizaron intervenciones en esta planta, los únicos datos fiables sobre la fábrica de estos muros provienen del Sondeo 8 de la Sala 18, donde pudimos comprobar este extremo (vid. Fig. 41).

palacio pudiera incorporarlo a su edificio. Desconocemos el momento exacto en el que el pozo lindante con la pared del palacio queda anexado al mismo mediante la construcción de la actual estructura semicircular de tapial, pero en todo caso debió producirse en una fase posterior a la de esta primera casa señorial¹⁰.



Figura 137.- Vista de la escalera del patio.

Además, el pozo estará condicionando, no solo la orientación de la fachada, sino también la propia distribución interna de la casa; por lo general, los pozos suelen encontrarse dentro del patio, en una zona más o menos central, e incluso en ocasiones, bajo la escalera. La preexistencia del pozo y el hecho de que se construya la fachada pegado al mismo, aunque dejándolo al exterior, nos invita a plantear la posibilidad de que existiera una previsión

¹⁰ No hemos incluido el pozo en ninguna de las fases por esta misma razón. La estructura que envuelve el pozo se realizó de forma pareja al levantamiento de su brocal que llega hasta la planta noble, dejándose una puerta de acceso en el patio y otra en dicha planta. Además existe una abertura en el interior de la torre que da acceso al pozo en la planta superior, posiblemente abierto durante la reforma renacentista a juzgar por el tramo de escalera que se construye en este momento en el interior de la torre, de idéntica fábrica a la escalera del patio de mediados del XVI. Estas complejas remodelaciones no podrán ser comprobadas sin la realización de los análisis de estratigrafía muraria pertinentes, por lo que no dejan de ser observaciones provisionales sin pruebas arqueológicas.

de futura apropiación del pozo, al que se tendría acceso desde el interior del nuevo edificio, por lo que el espacio inmediato sería planificado desde el primer momento como el área de patio descubierto en el que se construirán las escaleras que darán acceso a las plantas superiores.

Los últimos trabajos de restauración realizados parecen confirmar que la actual escalera es obra de mediados del XVI, con lo que necesariamente sustituirá una escalera preexistente de la que no tenemos datos, si bien creemos que debió ubicarse en el mismo lugar que la actual.

El primer tramo de la actual escalera está cubierto por un gran arco, de algo más de cinco metros y medio, que sustenta la naya Este (Fig. 137), sobre la que se realizaron las catas 1 y 2. En la naya Sur, las catas arqueológicas permitieron la recuperación de vasos en ambos senos de las bóvedas, concretamente en el tramo situado más al Este, mientras que en el tramo Oeste no se constataron restos cerámicos. Si observamos la planta, vemos que este último tramo coincide en el entresuelo con una bóveda de crucería con nervios de yeso y con una bóveda aristada en la planta baja, lo que obedecería a una reforma posterior.

En estos momentos estaríamos hablando de una casa, un *alberch* según aparece en la documentación medieval, que comprendería toda la parte Oeste del actual Palacio de Geldo. Las transformaciones posteriores han alterado la fachada principal y anulado la fachada trasera, destacando el hecho de que mientras realizábamos nuestra intervención en la Sala 20, en un agujero practicado en la pared que separa la Sala 19 del Salón (asterisco en la figura

133) pudimos observar la existencia de un matacán embebido en el muro medianero (Fig. 138), anulado con la ampliación correspondiente a la tercera fase del palacio.

Este elemento no será el único que le dé un aspecto señorial a esta primera casa, ya que la sala situada al Norte (Sala 20) y la situada al Sur (Sala 21) presentan en sus fachadas



Figura 138.- Matacan anulado por la ampliación del palacio.



Figura 139.- Ventana ajimezada de la fachada Sur.

ventanas ajimezadas con su correspondiente festejador (Figs. 139 y 140). Ventanas de idéntica tipología se encuentran presentes en un buen número de edificios coetáneos, como la lonja y casa de la villa de Catí, que "Fue construido entre 1417 y 1437 por el maestro Bernat Turó, de Traiguera." (Zaragozá, 2000, 194).

Así pues, en lo concerniente a la segunda fase del palacio, que corresponde con bóvedas en las que se han recuperado los vasos analizados, no tenemos elementos arquitectónicos que nos permitan afinar demasiado la cronología de su construcción, por lo que las formas cerámicas y su decoración se convierten



Figura 140.- Ventana ajimezada de la fachada Norte.

en el único elemento que puede arrojar un poco de luz al respecto.

Carecemos igualmente de fuentes documentales que nos indiquen quién lo construyo, ya que tan solo nos consta la compra del lugar de Xeldo por la familia de los Valterra en 1404, y poco más tarde su adquisición en 1416 por parte de Bernat Sorell, a quien la historiografía considera el I señor de Geldo. Por tanto, no contamos con pruebas que permitan avalar cuál de estas dos familias realizó la construcción de esta primera casa, y tan siquiera podemos descartar que se hubiese iniciado la construcción pocos años antes de la primera adquisición. No obstante, creemos bastante probable que fuese Bernat el promotor de estas obras, sobre todo si tenemos en cuenta que se trata de un burgués, afincado en Valencia, que compra un lugar de reducido

tamaño — apenas 0'50 km² frente a los 107'52 km² de su vecino Segorbe — pero a todas luces suficiente como para establecer un pequeño señorío, lo que de algún modo justificaría la construcción de un edificio acorde con su nuevo estatus social.

La ampliación del *alberch* durante la **tercera fase** comprenderá las dependencias de la zona Este del edificio, como puede verse tanto en la planta como en la fachada norte, donde se observa la línea de unión de ambas fases (Fig. 141).



Figura 141.- Vista general de la fachada Norte donde se advierte la ampliación del edificio.

En esta tercera fase, la solución adoptada para las bóvedas es diferente, tal y como pudimos observar durante los trabajos de excavación en el Salón de la planta noble. En esta parte del palacio, la colocación de vasos en los vanos es sustituida por tabiques abovedados realizados con ladrillos de barro cocido y dispuestos en perpendicular a las bóvedas principales (Fig. 142), consiguiendo así una secuencia de cámaras de aire que aligeran notablemente el peso de la estructura (sobre la técnica de la construcción tabicada puede verse Huerta, 2006).



Figura 142.- Vista del Salón. En primer término el Sondeo 1. Al fondo, bóvedas de la tercera fase de ampliación del palacio.

Ambas fases se encuentran separadas por el muro central que en la sala noble ha sido sustituido por un pilar de fundición. Estamos de acuerdo con Iborra quien observa que "...es posible que en la otra dirección ya se hubieran suprimido los muros, creando una o dos vastas estancias de cerca de 9 x 10 metros. Estas luces explicarían la presencia de dos enormes tirantes de 36 palmos (8,15 m) entre las piezas de madera que había en la casa de Jaume Sorell y que procedían del material destinado a las obras de Xeldo." (Iborra, 2012, 613).

En lo concerniente a las puertas, éstas no se ubican en el centro de las salas sino en sus laterales, en el encuentro con los muros de cierre, y sus marcos, realizados en yeso, presentan arcos carpaneles, conopiales y mixtilíneos característicos del último cuarto del siglo XV, (Fig. 143) localizándose algunas de estas puertas en este sector del edificio (Fig. 133). También de yeso son los nervios que decoran la bóveda de crucería ya mencionada, un espacio reducido que tal vez fue usado como capilla privada. Estos nervios tienen un marcado carácter ornamental y "... podrían formar parte de la prefabricación y seriación que a su vez tuvo lugar en el ámbito

de la cantería del siglo XV." (Giner, 2007, 414). Como ya hemos dicho, sobre esta bóveda no aparecieron vasos.

Como podemos ver, son abundantes los elementos arquitectónicos tardogóticos realizados en yeso, característicos del último cuarto del siglo XV. Este tipo de puertas recogen las influencias del círculo de maestros de Pere Compte (Giner, 2007, 419), y se encuentran presentes, entre otras propiedades de esta familia, en el castillo-palacio de Sot de Ferrer, en el de Albalat dels Sorells, y por supuesto, en el fastuoso palacio de *Mossen* Sorell en Valencia (Zaragozá, Iborra, 2004, 72).

Estos elementos podrían responder a las reformas que *Mossen* Sorell estaba realizando en sus casas de Sot y de Xeldo en los años ochenta del siglo XV (Zaragozá, Iborra, 2004, 59), por lo que, teniendo en cuenta que algunas de las puertas en yeso recuperadas en el palacio de Geldo se ubican sobre la tercera fase de construcción, ésta debería estar ya construida o cuando menos sería coetánea a este momento. Creemos que la ampliación del

alberch se corresponde con la documentación que nos ofrece Iborra, gracias quien sabemos que Jaume Sorell, en 1451, compra una partida de madera "... per obra del alberch de Cheldo..." (Iborra, 2012, 530-531). No obstante, el engalanamiento de puertas y otros elementos en yeso, tan a la moda de finales de siglo, debió producirse con posterioridad a 1470, momento en que Tomás Sorell cedió el señorío de Xeldo a su sobrino Bernat con motivo de su boda con Elionor de Cruilles.

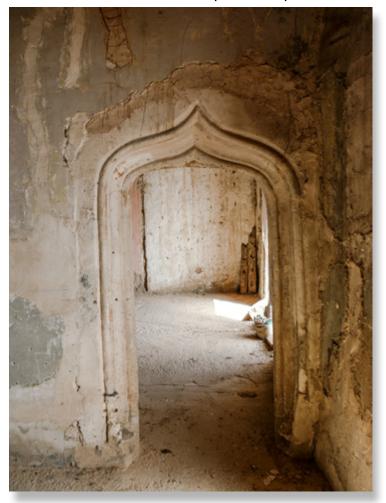


Figura 143.- Puerta que comunica el Salón con la Sala 19. Aparece cegada en la esquina superior izquierda de la foto anterior.



OPERACIÓN MEDINACELI.

HISTORIA DE UN EXPOLIO

s 22 de abril 2013

VANGUARDIA.com

Ediciones - Quiaro

de 4 vasijas del Siglo XV, impunes por

ABÍAN SIDO ADQUIRIDAS POR COLECCIONISTAS PRIVADOS

Recuperan cuatro vasijas cerámicas del siglo XV robadas del Palacio de dedinaceli de Geldo Este capítulo pretende contar, de modo un poco más ameno, el episodio del expolio de varias piezas del Palacio de Geldo y la recuperación de cuatro de los cántaros. Como no pretende ser un informe policial, ni un estudio científico, he considerado redactarlo en primera persona con el fin de recalcar el carácter anecdótico de algunos de los momentos vividos y, por supuesto, lo escribo como lo recuerdo, con impresiones y comentarios puestos en boca de sus protagonistas que no pueden ser exactos ya que no se me ocurrió, — ni siquiera se me pasó por la imaginación —, tomar notas, rellenar fichas, ni nada similar que permita darle un enfoque "serio y científico" a lo que considero una experiencia más propia de una charla informal entre colegas que comparten una cerveza, que el epílogo de una monografía.

Obviamente me apoyo en los informes realizados en su momento para cursar las denuncias procedentes y se incluyen fotografías y recortes de la prensa seria; no obstante, en la medida de lo posible, he evitado dar nombres de algunas de las personas a las que aludiré de manera genérica, mientras que ha sido inevitable mencionar los de otros protagonistas de esta historia que, a buen seguro, son conocidos de la mayor parte de los lectores por su trayectoria profesional.

EL ROBO DE PIEZAS

Como ya he dicho antes, la primera fase de la intervención arqueológica se realizó entre julio y agosto de 2005. Las piezas localizadas en la planta superior estaban totalmente cubiertas con mortero de cal y gravas, por lo que el habitual trabajo de excavación se convirtió en un duro proceso de cincelado de cada pieza hasta una profundidad media, pero sin llegar a extraerlas.

A medida que íbamos rebajando los diferentes sondeos teníamos más datos sobre lo que podían albergar las bóvedas de esta planta y especulábamos sobre el número de cántaros que podrían llegar a ser expuestos si se realizaba algún día su adecuación museográfica. A ojo de buen cubero, estimábamos cifras cercanas a los trescientos vasos por descubrir, lo que no debe andar lejos de la realidad para esta segunda planta, aunque con los datos actuales me atrevería a subir la apuesta a los cuatrocientos... sin contar con las bóvedas del entresuelo. ¡Todo un museo bajo nuestros pies!

Dada la importancia del hallazgo, la dirección facultativa y la empresa responsable de los trabajos de restauración procedieron a reforzar las medidas de seguridad del edificio mediante el cambio de cerraduras de la puerta principal, el cegado con ladrillos de todas las puertas traseras de acceso al palacio y el refuerzo con planchas metálicas de las ventanas de la planta baja. Lo que procedía a continuación era seguir con las complejas obras proyectadas para la preservación del edificio, por lo que dimos por concluido nuestro trabajo hasta nueva orden.

En la tarde del 11 de octubre me informaron por teléfono de que la noche anterior habían entrado a robar al Palacio y se habían llevado "el cántaro bueno¹". Cuando llegué allí me encontré con un nutrido grupo de personas que rodeaban el Sondeo 1, entre ellos, dos miembros de la Guardia Civil, ya que desde el propio Ayuntamiento se había cursado la primera denuncia. Tras las presentaciones, saqué los planos de campo y comprobamos el desaguisado: no sólo se habían llevado "el cántaro bueno" sino también un jarro y otro par de cántaros "de los normales".

En efecto, como puede comprobarse en las fotos que realicé ese mismo día, del Sondeo 1a, faltaba el Cántaro del Nudo de Salomón, ("el bueno") mientras que del Sondeo 1b, había desaparecido un jarro decorado

¹ Así es como llamábamos de modo cariñoso al Cántaro del Nudo de Salomón.

en manganeso (Figs. 144 y 145). Las otras dos piezas expoliadas eran del Sondeo 4 (Fig. 146), dos cántaros "de los normales": uno era del tipo I_2_1 y estaba completo; el otro cántaro, del tipo I_1_1, se rompió durante el proceso de excavación y fue remontado y pegado con el fin de proceder al dibujo de la planta, permaneciendo en su sitio a la espera de la integración museográfica del conjunto.



Figura 144.- Sondeo 1a tras el expolio del Cántaro del Nudo de Salomón.



Figura 145.- Vista del Sondeo 1b de donde se sustrajo un jarro.

Hechas las fotos, limpié un poco por encima los restos de mortero dejados por los expoliadores y encontré uno de los apéndices del Cántaro del Nudo de Salomón que guardaría temporalmente "como prueba" por si aparecía el vaso en algún momento. También encontré un par de fragmentos con restos de pegamento de la pieza remontada del Sondeo 4.



Figura 146.- Sondeo 4 tras el expolio de dos de los cántaros.



Figura 147.- Puerta tapiada por la que supuestamente se colaron los ladrones.



Figura 148.- Detalle del agujero practicado.

Tras un breve recorrido por el resto de los sondeos para comprobar que no faltaran más piezas, fuimos a la parte trasera del palacio donde me enseñaron el agujero por el que, presuntamente, se habían metido los ladrones (Figs. 147 y 148). En cuanto lo vi, me salió del alma: "muy pequeño, ¿no?". Como luego expondría en el informe de denuncia para la Conselleria y el SEPRONA: "Al parecer, un número indeterminado de individuos había abierto un boquete sobre una puerta tapiada con ladrillos que se encuentra ubicada en la parte trasera del palacio, siendo esta zona la única parte que no cuenta con vecindario por la existencia de un antiguo batán."

Aunque obviamente no lo recogí en el informe de la denuncia, ya que no correspondía dar mi opinión personal, siempre manifesté mis dudas sobre el modo de acceso al palacio por parte de los expoliadores, opinión que compartían mis colegas y otros compañeros a quienes les mostré las fotos.

Aunque no pretendo ser detective, la lógica estratigráfica y la lógica común — tampoco se requería ser un Sherlock Holmes — siempre me llevó a pensar que el robo de las piezas fue realizado desde dentro y no a través del agujero practicado con el fin de desviar la atención. La localización y forma de la abertura, la disposición de los restos de ladrillos esparcidos, así como la presencia de varios bloques al otro lado de la pared (Fig. 149) que dificultaban aún más el acceso, unido al reducido tamaño del agujero, hacían bastante inviable que fuese éste el punto por el que se accedió al interior del edificio.

Por un lado, los avezados ladrones apenas se molestaron en romper dos ladrillos huecos dispuestos de canto, dejando aristas cortantes en la parte superior e inferior; eso sí, dejaron dos "pruebas" bien a la vista para que se supiera que ese había sido el punto de entrada. La primera "prueba" era el canto rodado usado como martillo para romper la pared (Fig. 148), perfectamente arrinconado junto al agujero y manchado del rojo ladrillo; raro es usar una piedra cuando debían llevar consigo martillos y cinceles con el objetivo de extraer las piezas. La segunda "prueba", más ocurrente si cabe, fue la de dejar bien marcada la huella de una bota junto al agujero de la entrada (Fig. 150); curiosamente, una única huella y en el sentido de entrada al interior del edificio, a pesar de que, por la puerta principal del palacio no podían salir, ya que se cerraba con candado desde afuera.

Así, aunque pusieron imaginación y ciertas ganas, consideraron suficiente el agujero realizado como para justificar el asalto al palacio. Como ya he dicho, siempre me pareció pequeño, ya que apenas rompieron dos hiladas

de ladrillos de 12 cm de alto, con lo que el agujero apenas presentaba una altura de unos 24 cm, o menos, debido a las aristas. Si tenemos en cuenta que el diámetro máximo de los cántaros robados es de 30 cm, a menos que los rompieran en pedazos no me salen las cuentas...

Estas lógicas sospechas se verían confirmadas años más tarde, cuando una "red causal de acontecimientos" relacionados con mi trabajo me llevó a tropezar con un cántaro que sin duda procedía del palacio de Geldo.



Figura 150.- Huella dejada por los ladrones.

² Borja Vilaseca: "Las casualidades no existen" EL PAÍS. Archivo, Domingo, 6 de marzo de 2011. [http://elpais.com/diario/2011/03/06/eps/1299396413_850215.html]

EL EFECTO MARIPOSA

A mediados de 2012 se me presentó la oportunidad de profundizar en el estudio de los cántaros de Geldo, que llevaban un retraso vergonzoso que había que subsanar, ya que era preciso publicar este preciado hallazgo. En ese momento me encontraba enfrascado en el inventario de los restos cerámicos andalusíes de Torre la Sal (Cabanes, Castellón)3 entre los que destacaban algunos fragmentos de posible origen mallorquín junto con otras importaciones. Ante las dudas que me surgían, quería contrastar la información que me estaban aportando estos materiales con varios colegas de Castellón y Valencia que habían realizado intervenciones en zonas rurales más o menos próximas, y aprovechaba la ocasión para mostrarles el trabajo que estaba realizando sobre los cántaros. En una de estas enriquecedoras charlas sobre el material andalusí, en concreto la que mantuvimos4 con Jaume Coll, director del Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí, le manifesté mi interés en publicar el estudio que estaba realizando sobre los vasos de Geldo y le mostré las fotos y dibujos de las piezas. Me invitó a que presentara este trabajo en un congreso que se celebraría en breve en la localidad de Agost, una reunión que sería el inicio de la recuperación de algunos de los vasos robados, entre ellos "el cántaro bueno".

De este modo, presenté el trabajo realizado hasta ese momento — y las fotos de las piezas expoliadas —, en el 16 Congreso de la Asociación de Ceramología, celebrado en Agost (Alicante) del 2 al 4 de diciembre de 2012.

Como parte de dicho Congreso, por la tarde, los asistentes tuvimos la oportunidad de visitar una impresionante colección privada de vasos cerámicos de época moderna y contemporánea, adquiridos en anticuarios de todo el territorio nacional, perfectamente organizados y catalogados. Tras visitar varias salas, nos sirvieron un refrigerio en el patio y cuando estaba atacando mi cuarto trozo de "coca de tomata" (de las mejores que he comido), un par de colegas que asistían al congreso salieron de una sala y me anunciaron la buena nueva: "Enric, en esa sala hay un cántaro idéntico

³ De los trabajos de Torre la Sal ya se ha publicado una extensa monografía y varios artículos, si bien quedan pendientes de publicación exhaustiva los materiales ibéricos y los andalusíes, que esperamos publicar el próximo año en esta misma editorial.

⁴ Agradezco a mis colegas Daniel Sanfeliu y Alejandro Vila que me acompañaran en algunas de estas visitas y por supuesto, estoy en deuda con todos aquellos que compartieron su experiencia conmigo, tanto personalmente como a través del correo electrónico, en un intercambio de información que ha sido numeroso y siempre gratificante para mí.

a los que has presentado esta mañana". Y tan idéntico... incluso conservaba restos del mismo tipo de mortero de cal adherido (Fig. 151).



Figura 151.- Cántaro expuesto en la colección privada aliantina.

Salí en busca de Jaume y le comuniqué el hallazgo y de inmediato volvimos a entrar. Desde luego no había dudas, así que me dijo que hablaría con el propietario de la colección para ponerle al corriente. Mientras tanto se había formado ya un corrillo de gente alrededor del cántaro y uno de los asistentes me aseguró que había más vasos como ese en manos de otros coleccionistas.

Al día siguiente, durante la visita a varios hornos cerámicos de Agost, se me acercó otro asistente al congreso que me contó que hacía pocos años había comprado un cántaro idéntico a un anticuario de Castellón. Se ofreció a colaborar en lo que fuera menester, dándome su tarjeta y poniéndose a mi disposición para lo que necesitara,

mostrándose muy preocupado ya que no sabía que la pieza adquirida era fruto de un expolio arqueológico.

De vuelta a Castellón, me dirigía a primera hora de la mañana a informar a Josep Casabó, inspector territorial de la Dirección General de Patrimonio Cultural Valenciano, sobre el episodio de Agost, cuando me llamó Jaume. Tras haber hablado con el propietario de la pieza de Alicante, de inmediato le facilitó el nombre del anticuario que le vendió el cántaro y la dirección de su tienda en Castellón.

En cuanto llegué al despacho del inspector, éste ya había sido puesto al corriente por Jaume y tras contarle los detalles del hallazgo, Josep Casabó, mucho más curtido que yo en estas lides, tomó una decisión inmediata: "¡Vamos a hacerle una visita al anticuario!"

Y nos fuimos "de compras". El plan era sencillo: nos haríamos pasar por compradores a la busca de un jarro o un cántaro de Paterna para hacerle un regalo a un conocido nuestro aficionado a las antigüedades. Así pues, tras abrirnos la puerta, Josep entabló conversación con el propietario de la tienda mientras yo me paseaba husmeándolo todo para ver si encontraba alguna pieza más de Geldo.

Josep se mostró interesado en que nos mostrara alguna pieza medieval pintada con rayas en negro, de los siglos XIV o XV y en cuánto costaría. Como una pieza así debía estar fuera del alcance de nuestro bolsillo, nos mostró un pequeño cuenco de loza con unos motivos un tanto extraños, si mal no recuerdo, en verde y negro; nos aseguró que la pieza era medieval... o al menos parte de ella, ya que al parecer solo la mitad era original, mientras que la otra mitad había sido realizada por su restaurador, sin que se notara la diferencia. En efecto, como más tarde convenimos, no se podía notar la parte antigua de la pieza... porque toda ella debía haber sido realizada por su restaurador.

En vista de la insistencia de Josep en que buscábamos un cántaro decorado en manganeso, nos hizo pasar al taller, donde había piezas de todo tipo, incluyendo una especie de orza de color rojizo decorada con óxido férrico, que nos aseguró que era del periodo ibérico. Ahí sí que no tuvimos dudas en que dicha pieza debería estar en el Museo de Bellas Artes de Castellón... concretamente en la sala en la que se expone una conocida colección de piezas falsas.

Tras volver a insistir en el tipo de pieza que buscábamos, por fin se sinceró y nos dijo que ese tipo de vasos eran muy difíciles de encontrar, ya que se vendían de inmediato, incluso antes de llegar a la tienda. Por lo visto, cuando alguien les llamaba para venderles una pieza, se acercaban personalmente, y tras un breve reconocimiento, sacaban unas fotos con el móvil y las enviaban a varios clientes para que hicieran su oferta. Debe ser un buen negocio porque, según nos aseguró, la mayor parte de las veces, las piezas ni siquiera llegaban a exponerse en la tienda. Y como ejemplo nos mencionó que hacía algún tiempo salió a la venta una partida de "vasos de bóveda" del estilo de los cántaros de Paterna y que incluso uno de ellos tenía como motivo una "Mano de Fátima".

Confieso que esto me alarmó. Entre los vasos de Geldo recuperamos tres cántaros decorados con el motivo de la *hamsa* o Mano de Fátima y un cuarto cántaro se dejó *in situ* en el Sondeo 2 del Salón.

En ese momento, me vino a la cabeza de inmediato que la pieza de la colección alicantina, a pesar de ser de la misma forma tipológica e idéntica en su esquema decorativo a una de las piezas expoliadas del Sondeo 4, no podía ser el mismo cántaro, al no presentar las mismas líneas de rotura. Ésto, unido al comentario del anticuario sobre un cántaro con la Mano de Fátima, me hizo temer que hubieran podido continuar expoliándose más piezas de los sondeos durante los últimos años.

Tras la visita al anticuario, volví a mi despacho para redactar el informe de denuncia correspondiente, y días más tarde fuimos a realizar una visita de inspección al Palacio de Geldo con el fin de comprobar los sondeos. Afortunadamente, las piezas documentadas en los sondeos permanecían en su sitio... incluida la de la Mano de Fátima.

INCAUTACIÓN Y RUEDA DE PRENSA

Tras haber informado al SEPRONA de la Guardia Civil, se iniciaron los primeros contactos con los coleccionistas con el objetivo de recuperar las piezas robadas y obtener información sobre el paradero del resto de vasos expoliados. En este proceso, el propio Jaume Coll actuó como intermediario, acompañando incluso a los inspectores hasta Alicante para mediar en la entrega de la pieza identificada. Semanas después, tras entrar en contacto telefónico con el coleccionista de Barcelona, se incautaría el segundo cántaro, en ambos casos con la colaboración de los propietarios de las piezas, quienes habían adquirido legalmente los vasos a un anticuario sin saber que procedían de un expolio arqueológico.

Tras la incautación, Josep y yo nos acercamos a la Comandancia de la Guardia Civil con el fin de comprobar las dos piezas y firmar la correspondiente diligencia de identificación de los vasos incautados. El cántaro de Barcelona era idéntico al de Alicante, tanto en su forma tipológica como en su esquema decorativo (Fig. 152); a pesar de ello, tampoco el cántaro de Barcelona se correspondía con alguno de los dos cántaros expoliados del Sondeo 4, por lo que necesariamente debían provenir de otro sondeo o de una habitación en la que no se había realizado ninguna intervención arqueológica.



Figura 152.- Cántaros incautados en Alicante y Barcelona.

En la conversación mantenida con José Salvador Romero, Jefe del Equipo de Investigación del SEPRONA que dirigía la operación, nos informó sobre las pesquisas que se estaban realizando con el objetivo de recuperar el Cántaro del Nudo de Salomón, que apuntaban nuevamente hacia el anticuario de Castellón.

Apenas un mes después recibí la llamada de Salvador para que acudiera con Josep a la Comandancia. Habían recuperado otros dos cántaros... y uno de ellos era el "cántaro bueno". En cuanto llegué a Conselleria, Josep ya me estaba esperando en la puerta y nos dirigimos a la Comandancia. Y allí, sobre la mesa del despacho del agente estaban los dos cántaros (Fig. 153). Al parecer, durante todos estos años habían permanecido en manos del anticuario. Al Cántaro del Nudo de Salomón le habían pegado un fieltro en la base, imagino para no rayar el mueble de su casa sobre el que estaría expuesta la pieza, quizás a la espera de una buena puja por parte de algún comprador.



Figura 153.- El "cántaro bueno" y otro de los normales recuperados un mes después.



Figura 154.-Rueda de prensa para la entrega de oficial de los cántaros.

Figura 155.- De izquierda a derecha, Manuel Santamaría, alcalde de Geldo; Juan José Miralles, jefe de la Comandancia de la Guardia Civil; David Barelles, subdelegado del Gobierno en Castellón; y Ferrán Olucha, director del MBAC.



Según informaron en rueda de prensa el subdelegado del Gobierno en Castellón, David Barelles, y el teniente coronel y jefe de la Comandancia de la Guardia Civil de Castellón, Juan José Miralles, los cántaros habían sido robados "...por trabajadores de una empresa de reformas" y habrían pasado por varias manos hasta acabar en las colecciones privadas mencionadas.

Según nos detalló Salvador más tarde, parece ser que dos operarios de origen rumano que trabajaron eventualmente en el Palacio de Geldo, se llevarían las piezas del edificio. Éstos se las venderían a un intermediario, quien a su vez las revendería a un anticuario de Sagunto (Valencia).

Más tarde, el anticuario de Castellón ejercería de intermediario entre varios coleccionistas, quienes fueron revendiendo dos de los cántaros hasta que, nuevamente en sus manos, realizaría una última venta directa de las dos piezas incautadas a los coleccionistas de Alicante y Barcelona.

A pesar de que el delito de robo y el de receptación han prescrito por haber pasado más de cinco años, gracias a las investigaciones del SEPRONA, se ha ido tirando del hilo hasta recuperar cuatro cántaros expoliados, entre ellos el magnífico Cántaro del Nudo de Salomón, aunque no puedo evitar que me quede cierto mal sabor de boca...

Del Sondeo 1b desapareció un jarro que no ha sido recuperado; del Sondeo 4, dos cántaros "de los normales", uno del tipo I_2_1 que tampoco ha sido recuperado. En cuanto al cántaro del tipo I_1_1, — el que se nos rompió y remontamos provisionalmente con pegamento —, aunque es idéntico en forma y esquema decorativo a los de Barcelona y Alicante, no se corresponde con ninguno de ellos; mientras que el tercer cántaro de este mismo tipo recuperado en Castellón presenta un esquema decorativo diferente (Grupo I). O lo que es lo mismo, de las cuatro piezas que sabíamos que habían sido robadas, se ha recuperado una y han aparecido otras tres que debieron salir de otra parte del Palacio... y creo saber de dónde, aunque no podré asegurarlo hasta que se realicen nuevas intervenciones: la segunda fase de la excavación vino motivada por la apertura sin seguimiento arqueológico de las nayas Este y Sur; en ésta última, en la Cata 3 Sur aparecieron ocho cántaros, mientras que la Cata 3 Norte, tras el quinto cántaro, el espacio restante únicamente estaba cubierto por escombros del mortero levantado durante las obras (Figs. 50 y 51). Aun así, no puedo descartar la posibilidad de que los cántaros recuperados pertenezcan a alguna otra sala... después de todo, parece ser que aún circula por ahí un cántaro con la Mano de Fátima...













Abad - Astor

ABAD, L., GUTIÉRREZ, S., DOMÉNECH, C., ESPINOSA, A., GRAU, I., MORATALLA, J., PRADOS, F., SALA, F. (2011-2012): Tres décadas de proyectos e investigaciones arqueológicas en la Universidad de Alicante. CuPAUAM, 37-38, Madrid, pp. 15-38.



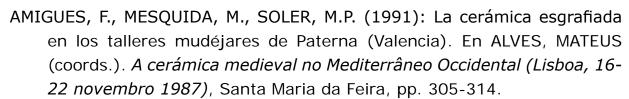
ACIÉN, M. (1979): Los epígrafes en la cerámica dorada nazarí. Ensayo de w cronología. Mainake, 1, Málaga, pp. 223-234.



ÁLVARO, M. I. (2006): Las artes decorativas mudéjares en Aragón: la cerámica. En LACARRA (coord.). Arte mudéjar en Aragón, León, Castilla, Extremadura W y Andalucía. Colección Actas, Arte, Zaragoza, pp. 315-348.



AMIGUES, F. (1995): La cerámica gótico-mudéjar valenciana y las fuentes de inspiración de sus temas decorativos. En GUERRARD, GUTIÉRREZ, VINCE (eds.). Spanish Medieval Ceramics in Spain and the British Isles. BAR International Series, 610, Oxford, pp. 141-158.





AMORES, F. DE, CHIVERT, N. (1993): Tipología de la cerámica común bajomedieval y moderna sevillana (ss. XV-XVIII): I, La loza quebrada W de relleno de bóvedas. SPAL, 2, Sevilla, pp. 269-325.



ARAGUAS, P. (1999): Voûte à la Rousillon. Butlleti de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, 13, Barcelona, pp. 173-185.



ARANDA, G. (2007): Jarrón nazarí llamado de La Cartuja de Jerez. Pieza del mes. Ciclo 2006-2007. Los mensajes de la cerámica. Museo Arqueológico W Nacional, Madrid, 12 pp.



ARMENGOL, P., DÉLÉRY, C., GUICHARD, P. (2013): La safa de Sant Jaume de Fadrell. Museu de Belles Arts de Castelló, Diputació de Castelló, Castellón de la Plana, 73 pp.

ARXIU VIRTUAL JAUME I (2006): Documents d'època medieval relatius a la Corona d'Aragó. [En línea] [http://www.jaumeprimer.uji.es/cgi-bin/ noticia.php?referencia=28052007]. [Consulta 16 julio 2012].



ASTOR, M. (1999): Valencia en los siglos XIV y XV. Indumentaria e imagen. Colección "Estudis", 15. Ayuntamiento de Valencia, Valencia, 362 pp.

Azuar - Ceballos

AZUAR, R. (1995): Las técnicas constructivas en al-Andalus. El origen de la sillería y del hormigón de tapial. En *V Semana de estudios medievales.* w Nájera 1 al 15 de agosto de 1994, Logroño, pp. 125-142.



BARRIONUEVO, F. J. (2008-2009): "Loza quebrada" del relleno de bóvedas de los claustros de Santo Domingo de Jerez de la Frontera. Revista de W Historia de Jerez, 14-15, Jerez de la Frontera, pp. 255-285.



BARRUCAND, M. (2012): El arte del califato fatimí: ¿arte mediterráneo o arte oriental? En BORRÁS, CABAÑERO (coords.). La Aljafería y el Arte del Islam Occidental en el siglo XI. Actas del Seminario Internacional celerado en Zaragoza los días 1, 2 y 3 de diciembre de 2004), Zaragoza, pp. 65-96.



BASSEGODA, J. (1989): La construcción de las bóvedas góticas catalanas. Boletín Académico. Escola **Técnica Superior de Arquitectura da Coruña**, 11, A W Coruña, pp. 30-38.



BELTRÁN DE HEREDIA, J. (2006): La ceràmica de les voltes del convent de Sant Agustí de Barcelona. Noves formes per la tipologia de la ceràmica comuna baix medieval de Barcelona. Arqueología Medieval: revista catalana d'arqueologia medieval, 2, Barcelona, pp. 46-67.



BERTI, G. (1998): I rapporti Pisa-Spagna (al-Andalus, Maiorca) tra la fine del X ed il XV secolo testimoniati dalle ceramiche. En Atti del XXXI Convegno Internazionale della Ceramica di Albisola, Florencia, pp. 241-253.

BLAKE, H. (1984): La ceramica meridionale nel nord italia. En FONTANA, VENTRONE (dirs.). Atti del Convegno La Ceramica medievale di San Lorenzo Maggiore in Napoli nel quadro della produzione dell'Italia centromeridionale e i suoi rapporti con la ceramica islámica. Napoli, Basilica di San Lorenzo Maggiore, 25-27 giugno, 1980, Napoli, pp. 527-555.



BORREGO, M., SARANOVA, R. (1994): Envases cerámicos recuperados en las bóvedas de la Iglesia Santa María: Alicante, importante enclave comercial W mediterráneo en el bajo medievo. LQNT, 2, Alicante, pp. 181-198.



BURKE, J. F. (1983): La cuestión del matrimonio en el Libro del Buen Amor. En KOSSOFF, D., AMOR Y VÁZQUEZ, KOSSOFF, R., GEOFFREY (eds.). Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Madrid, pp. 285-291.



CEBALLOS, J. (2011): Historia, evolución y panorama actual de la cetrería. En CEBALLOS, JUSTRIBÓ (eds.). Manual básico y ético de cetrería. Avium, W Madrid, pp. 12-25.



Cervantes - Español

- CERVANTES, F. J. (1998): La herencia de María de Luna. Una empresa feudal en el tardomedioevo valenciano. María de Luna, VII. Ayuntamiento de Segorbe, Segorbe, 291 pp.
- COLL, J. (2008): La loza decorada en España. Ars Longa: Cuadernos de Arte, 17, Valencia, pp. 151-168.
- COLL, J. (2009): La cerámica valenciana. Apuntes para una síntesis. Asociación Valenciana de Cerámica, Ribarroja del Túria, 301 pp.
- COLL, J. (2012): Aspectos técnicos, formales y decorativos de la loza dorada valenciana del siglo XIV. Las series iniciales. En REMAI. Actas del I Congreso Internacional Red Europea de Museos de Arte Islámico (Granada, 25 al 27 de abril de 2012), Granada, pp. 311-343.
- COLLADO, O., NIETO, E. (2008): Memoria de la excavación arqueológica realizada en el yacimiento de «Sant Jaume de Fadrell» dentro del proyecto de construcción de la nueva carretera de acceso al puerto de Castellón. Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura, LXXXIV, Castellón de la Plana, pp. 399-435.
- CORTELAZZO, M (1984): La ceramica grafitta del Castello di Montaldo di Mondovi: un servizio da tavola in ceramica fine della prima metà del XIV secolo. Estratto da Quaderni della Soprintendenza Archielogica del Piemonte, 3, Torino, pp. 107-136.
- CORTELAZZO, M (2011): Tecnologia, iconografia e fascino simbolico: i bacini in ceramica graffita del campanile della chiesa di San Giovanni. En NESTA W (dir.). La Chiesa di San Giovanni di Avigliana, Borgone Susa, pp. 109-151.
- DESCALZO, A. (2007): Apuntes de moda desde la prehistoria hasta época moderna. Indumenta. Revista Museo del Traje, 0, Madrid, pp. 77-86.
- DEYERMOND, A. (2004): La tradición de los bestiarios en la antigua lírica popular hispánica. En PIÑERO (coord.). De la canción de amor medieval a las soleares: Profesor Manuel Alvar in memoriam (Actas del Congreso W Internacional "Lyra minima oral III", Sevilla, 26-28 de noviembre de 2001), Sevilla, pp. 87-100.
- ESPAÑOL, F. (2009): Las manufacturas arquitectónicas en piedra de Girona durante la baja edad media y su comercialización. Anuario de Estudios W Medievales (AEM), 39/2, julio-diciembre 2009, Barcelona, pp. 963-1001.

Espinosa - García

- ESPINOSA, A. (1990): Los mosaicos de la villa romana de Torre-La Cruz (Villajoyosa, Alicante). *CuPAUAM*, 17, Madrid, pp. 219-253.
 - W
- ESQUERDO, O. (2001): *Nobiliario Valenciano*, tomo I. [En línea] [http://bivaldi.gva.es/es/catalogo imagenes/imagen.] cmd?path=1000386&posicion=1]. [Consulta 18 septiembre 2013].
 - W
- FERNÁNDEZ IZQUIERDO, A. (2012): Un cargamento de cerámicas medievales en la costa de Almassora (Castellón). *Quaderns de Prehistòria y Arqueologia de Castelló*, 30, Castelló de la Plana, pp. 79-89.
- FLORS, E. (ep.): Vasos recuperados en las bóvedas del Palacio de Geldo. Series formales, esquemas decorativos y elementos simbólicos. En COLL (dir.). Actas del 16 Congreso de la Asociación de Ceramología, (Agost, Alicante, 2-4 de diciembre de 2012).
- FUNDACIÓN CASA DUCAL DE MEDINACELI (2012): Ficha ISAD Escritura de población del lugar de Geldo..., ADM Segorbe leg. 6, ramo 34, n.

 1. [En línea] < http://www.fundacionmedinaceli.org/archivo/ficha.aspx?id=13850> [Consulta 22 abril 2013]



FUNDACIÓN CASA DUCAL DE MEDINACELI (2012): Ficha ISAD Inventario realizado por Joan Bautista de Larralde..., ADM Segorbe leg. 97, ramo 2, n. 325. [En línea] < http://www.fundacionmedinaceli.org/archivo/ficha.aspx?id=13061> [Consulta 22 abril 2013]



FUNDACIÓN CASA DUCAL DE MEDINACELI (2012): Ficha ISAD Escritura otorgada ante el escribano Mariano García..., ADM Segorbe leg. 6, ramo 37, n. 1. [En línea] < http://www.fundacionmedinaceli.org/archivo/ficha.aspx?id=13853> [Consulta 22 abril 2013]



GARCÍA MARSILLA, J. V. (2008): Los santos elegantes. La iconografía del joven caballero y las polémicas sobre el lujo en el arte gótico hispano. En GARCÍA MAHÍQUES; ZURIAGA (eds.). Imagen y cultura. La interpretación de las imágenes como Historia cultural, vol. 1, Valencia, pp. 775-786.



GARCÍA PORRAS, A. (2003): La pérdida paulatina de la identidad islámica en la primera cerámica valenciana decorada con azul y dorado. Una aproximación inicial. En *Cerámicas islámicas y cristianas a finales de la Edad Media. Influencias e Intercambios, (Ceuta, 13-16 noviembre, 2002)*, Granada, pp. 277-299.

Gil - Lambea

- GIL, M., BENEDITO, R. (1993): *Aproximación a las artesanías del Alto Palancia*. Colección Madrija, 1. Fundación "Caja Segorbe"-Bancaja, Segorbe, 186 pp.
- GINER, M. I. (2007): El yeso en la arquitectura tardogótica valenciana. En ARENILLAS, SEGURA, BUENO, HUERTA (eds.). Actas del Quinto Congreso Nacional de Historia de la Construcción, Burgos, 7-9 junio 2007, Madrid, pp. 411-421.



- GÓMEZ FERRER, M. (2002): *Vocabulario de arquitectura valenciana. Siglos XV al XVII*. Colección "Estudis", 18. Ajuntament de València, Valencia, 289 pp.
- GÓMEZ FERRER, M. (2005): Patios y escaleras de los palacios valencianos en el siglo XV. En LALINDE (coord.). *Historia de la Ciudad, IV. Memoria urbana, València*, Valencia, pp. 114-141.
- GÓMEZ FERRER, M.; ZARAGOZÁ, A. (2008): Lenguajes, fábricas y oficios en la arquitectura valenciana del tránsito entre la Edad Media y la Edad Moderna. (1450-1550). *Artigrama, Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, 23, Zaragoza, pp. 149-184.



GOZALBES, M. (2006): Jinetes sin escudo. Las representaciones ecuestres de la Citerior. *NVMISMA*, 250, Madrid, pp. 295-317.



GURRIARÁN, P., GÓMEZ DE AVELLANEDA, C., SÁEZ, A. (2002): El alminar califal de la Ermita de Santiago del Camino en Medina Sidonia (Cádiz). *Arqueología y Territorio Medieval*, 9, Jaén, pp. 127-163.



HUERTA, S. (2006): Introducción: La construcción tabicada y la teoría cohesiva de Rafael Guastavino. En HUERTA (ed.). *RAFAEL GUASTAVINO. Escritos sobre la construcción cohesiva y su función en la arquitectura*, Madrid, pp. XV-LXII.



IBORRA, F. (2012): La Casa de la Ciudad de Valencia y el Palacio de Mosén Sorell. De la memoria nostálgica a la reivindicación arquitectónica de dos episodios perdidos del Siglo de Oro valenciano. Tesis doctoral, tomo 1. Universitat Politècnica de València, Valencia, 842 pp.



LAMBEA, M., JOSA, L. (2006): La música y la poesía en cancioneros polifónicos del siglo XVII (V). Cancionero poético-musical hispánico de Lisboa, vol. II. Sociedad Española de Musicología, CSIC, Madrid, 301 pp.

Lerma - Menéndez

- LERMA, J. V. (1992): La loza gótico-mudéjar en la ciudad de Valencia. Monografías del Museo Nacional de Cerámica y de las Artes Suntuarias "González Martí", 1. Ministerio de Cultura, Madrid, 185 pp.
- LOPES, V. (2008): A arquitectura e os mosaicos do complexo baptismal de Mértola. Revista de História da arte, 6, Lisboa, pp. 32-41.



- MANZANEDO, E. (2010): La cerámica verde y manganeso de Paterna. Museu Municipal de Ceràmica de Paterna, Paterna, 199 pp.
- MARÍN, M. C. (1994): Cetrería en el mundo ibérico. ORDÓÑEZ, SÁEZ (coords.). Homenaje al Profesor Presedo, Sevilla, pp. 267-281.
- MARTÍ, J., PASCUAL, J. (1995): Tradición e innovación en el repertorio formal de la cerámica valenciana bajomedieval. En GUERRARD, GUTIÉRREZ, VINCE (eds.). Spanish Medieval Ceramics in Spain and the British Isles. BAR International Series, 610, Oxford, pp. 159-175.
- MARTÍN, E. (2001): El palacio de los duques de Medinacelli de Geldo. *Instituto* de Cultura del Alto Palancia, Boletín nº 13, Segorbe, pp. 152-157.
- MARTÍN, E. (2003): Adecuación y consolidación del Palacio de los Duques de Medinaceli de Geldo. Memoria del proyecto, Segorbe, 120 pp.
- MARTÍNEZ, M. (2003): Indumentaria y sociedad medievales (ss. XII-XV). En la España Medieval, 26, Madrid, pp. 35-59.



MENDIOLA, M. I. (2012): Trayectoria y perfil de una minoría a través de las transmisiones patrimoniales por causa de matrimonio en Granada en el 🥡 siglo XVI. Tesis Doctoral. Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), Madrid, 402 pp.



MENÉNDEZ, J. L. (2005a): Ollas, cántaros y cerámicas de uso común en el Reino de Valencia. La obra aspra de las bóvedas de la iglesia de Santa María. En BEVIÀ, AZUAR (coords.). Santa María descubierta. W Arqueología, arquitectura y cerámica. Excavaciones en la iglesia de Santa María de Alicante (1997-1998), Alicante, pp. 2-35.



MENÉNDEZ, J. L. (2005b): Apuntes para el estudio de contenedores cerámicos medievales: las tinajas de las bóvedas de la iglesia de Santa María de Alicante. En BEVIÀ, AZUAR (coords.). Santa María descubierta. W Arqueología, arquitectura y cerámica. Excavaciones en la iglesia de Santa María de Alicante (1997-1998), Alicante, pp. 2-49

Menéndez - Palomar

MENÉNDEZ, J. L. (2010): Cerámicas de transporte y comercio en la Basílica de Santa María de Alicante. Producción y distribución. Arqueología W Medieval, 11, Porto, pp. 225-253.



MENÉNDEZ, J. L. (2010-2011): Producción cerámica medieval y colonización feudal: A propósito de un lote de cerámicas procedente del castillo de Guardamar (ss. XIII-XIV). En ABAD (coord.). Guardamar del Segura, W Arqueología y Museo: Museos municipales en el MARQ, Alicante, pp. 170-185.



MENÉNDEZ, J. L. (2011): La cerámica medieval de la Basílica de Santa María de Alicante. Arqueología, arquitectura y cerámica de una excavación arqueológica insólita en España. BAR International Series, 2378, Oxford, pp. 133-162.



- MESQUIDA, M. (2001): Las Ollerías de Paterna. Tecnología y producción. Volumen I. Siglos XII y XIII. Ajuntament de Paterna, Paterna, 447 pp.
- MESQUIDA, M. (2002a): La cerámica de Paterna. Reflejos del Mediterráneo. Generalitat Valenciana, Valencia, 423 pp.
- MESQUIDA, M. (2002b): La vajilla azul en la cerámica de Paterna. Ajuntament de Paterna, Paterna, 252 pp.
- MESQUIDA, M. (2006): La ceràmica de l'aigua. Ajuntament de Paterna, Paterna, 352 pp.
- MONZÓN, F., MARTÍN, C. (2005): El antiguo convento de Santa Fe de Toledo. Bienes Culturales. Revista del Instituto del Patrimonio Histórico Español, W 6, Madrid, pp. 53-76.



- ORTÍN, J. M. (2001): Aproximación a la historia de Geldo. Instituto de Cultura del Alto Palancia, Boletín nº 13, Segorbe, pp. 126-136.
- OZCÁRIZ, P. (2011): Estudio de los grafitos. En LAZCANO (coord.). Santa María de Ujué, Pamplona, pp. 170-181.



- PALOMAR, V. (1995): El monasterio de Jerónimos de Nuestra Señora de la Esperanza (Segorbe). Resultado de las excavaciones de 1992. *Instituto* de Cultura del Alto Palancia, Boletín nº 1, Segorbe, pp. 9-26.
- PALOMAR, V., LOZANO, L. (2008): Diez años de arqueología en Segorbe. 1998-2008. Ayuntamiento de Segorbe, Segorbe, 233 pp.

Pavón - Rosser

- PAVÓN, B. (1999): *Tratado de arquitectura hispano-musulmana. II. Ciudades y fortalezas.* CSIC, Madrid, 729 pp.
- PAVÓN, B. (2001): El lazo 6 de La Alcudia (Elche), el primer ejemplo conocido de Occidente. Las tramas hexagonales en el arte árabe. *Al-Qantara*, XXII, Madrid, pp. 171-204.
- PEDROSA, J. M. (2001): Religiosidad popular. Iconografía de la "mano de Fátima" y de las llaves. Plato de cerámica mudéjar, siglo XIV. Pieza del Mes (Abril 2001), Ciclo 1999-2001. Creencias, mitos y símbolos religiosos. Museo Arqueológico Nacional, Madrid, 8 pp.
- PÉREZ GARCÍA, P. (1998): Segorbe a través de su historia. Despegue económico y cambio social en la capital del Alto Palancia. Mutua Segorbina de Seguros a Prima Fija, Segorbe, 402 pp.
- PLATERO, A., MORENO, M. (2006): Panorama de la indumentaria en los siglos XIII y XIV. Del pellote a la jaqueta. *AKOBE. Conservación y Restauración de Bienes Culturales*, 7, Vitoria-Gasteiz, pp. 62-67.
- PLEGUEZUELO, A., LIBRERO, A., ESPINOSA, M., MORA, P. (1999): "Loza quebrada" procedente de la Capilla del Colegio-Universidad de Santa María de Jesús (Sevilla). *SPAL*, 8, Sevilla, pp. 263-292.
- RIU DE MARTÍN, M. C. (1992): Las piezas cerámicas halladas en las bóvedas de las iglesias barcelonesas del siglo XIV. *Acta Historica et Archaeologica Mediaevalia*, 13, Barcelona, pp. 375-424.
- RIU DE MARTÍN, M. C. (1995): Las cerámicas medievales catalanas. En GUERRARD, GUTIÉRREZ, VINCE (eds.). *Spanish Medieval Ceramics in Spain and the British Isles.* BAR International Series, 610, Oxford, pp. 113-126.
- RIU DE MARTÍN, M. C. (2004): Vida cotidiana de los ceramistas y vidrieros barceloneses. *Anuario de Estudios Medievales*, 34/1, Barcelona, pp. 307-355.
- RODRIGO, M. (1978): El castillo de Albalat dels Sorells en el siglo XV. Noticias de un inventario de la época. *Valencia Atracción*, 53, Valencia, pp. 8-9.
- RODRIGO, M. (2009): Els senyors medievals d'Albalat dels Sorells i la construcció del castell. Nota cronològica. *Saitabi*, 59, Xàtiva, pp. 37-69.
- ROSSER-OWEN, M. (2012): «From the Mounds of Old Cairo»: Spanish ceramics from Fustat in the collections of the Victoria and Albert Museum. En REMAI.

Ruiz - Zozaya

- Actas del I Congreso Internacional Red Europea de Museos de Arte Islámico (Granada, 25 al 27 de abril de 2012), Granada, pp. 163-187.
- RUIZ ROIG, E. (2001): Los mosaicos de Illici y del Portus Illicitanus. Historia. Serie Minor, 53. Consell Valencià de Cultura, Paiporta, 124 pp.
- SELMA, S. (2005): *El Alto Palancia en época islámica.* María de Luna IX. Ayuntamiento de Segorbe, Segorbe, 200 pp.
- SIGÜENZA, C. (1998): La vida cotidiana en la edad media: la moda en el vestir en la pintura gótica. En DE LA IGLESIA (coord.). La vida cotidiana en la Edad Media: VIII Semana de Estudios Medievales: Nájera, del 4 al 8 de agosto de 1997, Nájera, pp. 353-368.
- VEIGA, A. M. (2011): *Pinjante.* Pieza del mes, Marzo 2011. Museo Arqueolóxico Provincial de Ourense, Ourense, 4 pp.
- VILLALOBOS, R. (1990): La representación de la Mano de Fátima en lámparas y candiles. En GIMÉNEZ I SANTOS, MESQUIDA, VILLALOBOS. *Candelers i cresols medievals*, Paterna, pp. 54-59.
- VILLANUEVA, C. (2003-2006): Estudio de la producción y comercialización de la cerámica bajomedieval entre los reinos de Aragón y Valencia. Anales de la Universidad de Alicante. Revista de Historia Medieval, 14, Alicante, pp. 249-287.
- WILSON, T. (1995): Spanish Pottery in the British Museum. En GUERRARD, GUTIÉRREZ, VINCE (eds.). *Spanish Medieval Ceramics in Spain and the British Isles*. BAR International Series, 610, Oxford, pp. 339-351.
- ZARAGOZÁ, A. (2000): Arquitectura Gótica Valenciana. Siglos XIII-XV. Monumentos de la Comunidad Valenciana. Catálogo de monumentos y conjuntos declarados e incoados, tomo I. Generalitat Valenciana, Valencia, 244 pp.
- ZARAGOZÁ, A., IBORRA, F. (2004): El palacio de mosén Sorell en la historia de la ciudad. En *Historia de la ciudad III. Arquitectura y transformación urbana en la ciudad de Valencia*, Valencia, pp. 56-72.
- ZOZAYA, J. (2009): Evolución iconográfica de unos temas ornamentales andalusíes. En ZOZAYA, RETUERCE, HERVÁS, JUAN (eds.). Actas del VIII Congreso Internacional de Cerámica Medieval en el Mediterráneo, Ciudad Real, pp. 299-312.

Zozaya

ZOZAYA, J. (2011): Militares en iluminaciones y marfiles: una visión del ejército califal. En CRESSIER, MONTILLA, SÁNCHEZ, VALLEJO (coords.). Miscelánea de historia y cultura material de al-Andalus: Homenaje a Maryelle Bertrand. Cuadernos de Madinat al-Zahra, 7, Córdoba, pp. 43-63.



ZOZAYA, J. (2012a): Símbolos. En Os signos do quotidiano. Gestos, marcas e símbolos no al-Ándalus. Catálogo da exposição, Mértola, pp. 11-21



ZOZAYA, J. (2012b): Muerte y transfiguración en la cerámica islámica. En GELICHI (dir.). Atti del IX Congresso Internazionale sulla Ceramica W Medievale nel Mediterraneo, Borgo San Lorenzo, pp. 455-460.





NOTA DE LA EDITORIAL

Los enlaces bibliográficos están activos en la web en el momento de la edición del presente libro.

e-DitARX no se hace responsable de posibles cambios en los enlaces o de su eliminación definitiva por parte de los administradores responsables de las páginas enlazadas.



