

Los Jarrones de la Alhambra

SIMBOLOGÍA Y PODER

GRANADA, CAPILLA Y CRIPTA DEL PALACIO DE CARLOS V
CONJUNTO MONUMENTAL DE LA ALHAMBRA Y GENERALIFE

Octubre 2006 - marzo 2007



P.C. Monumental de la Alhambra y Generalife
CONSEJERÍA DE CULTURA

El jarrón de las Gacelas

Estudio técnico

RAMÓN FRANCISCO RUBIO DOMENE

Son abundantes los estudios que se han realizado sobre este jarrón y sobre la loza dorada, y numerosos los especialistas que coinciden en que aún quedan campos y cuestiones sin resolver sobre esta producción cerámica¹. Siendo todavía más escasos los trabajos que contribuyen al mundo de la cerámica desde el punto de vista de los resultados de estudios y análisis practicados, poco habituales en este tipo de piezas². Desde el mundo de la ciencia tenemos a nuestra disposición un amplio conjunto de técnicas instrumentales de análisis, mediante las cuales se pueden obtener multitud de resultados, siendo en la actualidad cada vez más selectivas y aportando resultados a los problemas planteados en este campo³.

Con el fin de realizar una puesta en valor de estas piezas, se deben efectuar intervenciones de restauración que permitan conocer en detalle la pieza, y a su vez poder elegir la técnica analítica que se adecue más a las posibilidades de ésta. Análisis que contribuirán a realizar patrones de estudio, donde se establecerán asociaciones de pastas, marcos cronológicos, centros de producción, etc., pero todo ello desde un campo interdisciplinar que permita llegar a conclusiones consensuadas donde se derroquen algunos mitos. Aquí presentamos algunos de los resultados obtenidos tras la intervención de restauración llevada a cabo en el jarrón de las Gacelas [cat. 1], donde además de exponer conclusiones tras estudios organolépticos, se muestran resultados de análisis, que mediante micromuestras nos han permitido avanzar más en el conocimiento de este tipo de producciones.

El gran reto en la elaboración de una pieza de estas características comienza por la selección y preparado del barro; fases necesarias en las que se eliminan impurezas no deseadas en la arcilla, y por medio del amasado se consigue una pasta uniforme

y compacta. Debido al tratamiento de la fractura que recorre todo el cuerpo principal del jarrón de las Gacelas, se ha podido observar cómo el barro de este jarrón está compuesto por una arcilla seleccionada de grano fino con materiales esquistosos, rica en óxidos e hidróxidos de hierro que dan el tono rojizo y a la vez aumentan su plasticidad. Aparece un cuerpo con algunas vacuolas de distribución irregular, donde apenas encontramos caliches. Además, destacan los desgrasantes, como la chamota, de un tono rojo intenso de grano fino y medio (materiales que aparecen como una constante en la ejecución de este tipo de piezas, como muestran los fragmentos clasificados como pertenecientes al segundo jarrón desaparecido) [fig. 1].

Este desgrasante destaca por su alta plasticidad en piezas de difícil secado, evitando deformaciones y roturas, y consiguiendo un equilibrio entre plasticidad y resistencia al choque térmico. Con este tipo de pasta, y mediante el uso del torno, eran levantadas las paredes de su cuerpo principal hasta conseguir el perfil definitivo, donde sorprende el delgado grosor de sus paredes en comparación con el tamaño de la pieza, que va desde los 18 a los 25 mm en las partes más gruesas de su cuerpo, sin tener en cuenta las asas y el cuello, que serían agregados en una última fase [fig. 2].

Por la cantidad y tamaño de desgrasantes, en el torneado de la pieza se producían irregularidades por las manos del alfarero al encontrarse estos áridos, por lo que la pieza finalmente recibía un tratamiento superficial de alisado para regularizar la textura de la superficie [fig. 3]. A esta operación también contribuiría la aplicación de la primera capa estannífera, que con su blancura y opacidad llega en ocasiones a decenas de micras.



Fig. 1 Granos de desgrasante en la matriz cerámica de un fragmento del jarrón de la Banda. Granada, Museo de la Alhambra

Fig. 2 Corte estratigráfico de la pasta chamotada, en la fractura de la panza del jarrón de las Gacelas

Más tarde entra en acción el fuego, que transforma el barro en material cerámico, donde se deben alcanzar altas temperaturas, con la dificultad de homogeneizar la cavidad del horno. Es aquí donde comienzan las dificultades de estas grandes piezas, donde las densidades de las pastas, fórmulas de los esmaltes, grados de cocción, etc., son determinantes para una buena ejecución. Más aún en piezas como ésta, donde además del blanco del fondo y el reflejo metálico interviene el azul cobalto como tercer color. Como ejemplo de esas dificultades técnicas, esta pieza está colmada de ellas, pero aun así no se destruyó y se consideró como pieza única.

Algunas de estas dificultades comenzaban por mantener la verticalidad de la pieza en el horno, lo que provoca su sujeción mediante puntos de anclaje en las zonas altas de su panza, donde se muestran las marcas dejadas con este fin. Estos puntos no presentan vidriado, pues eran eliminados una vez finalizaba el proceso de sus varias cocciones, pero sí presentan capa vítrea en el contorno de estas lagunas donde descargaba el pincel en sus varias aplicaciones [fig. 4]. Continuaban las dificultades en mantener la temperatura del horno apropiada, que evitase alteraciones sobre los vidriados, como plegados por efecto del calor o abrasiones con textura de piel de naranja [figs. 5 y 6].

La observación de algunos de estos fallos nos habla de su técnica de cocción. Los chorreones nos indican que después de aplicar el blanco estannífero y una vez seco, encima se aplica el azul en una capa muy fina con poca carga, para no mover la capa inferior. Estas dos decoraciones se fijan en una segunda cocción, lo que ha provocado en algunos casos que al licuarse la primera capa blanca de estaño (que es más gruesa y espesa en las zonas horizontales del jarrón), ésta se mueva y provoque chorreones arrastrando el azul cobalto que descansa encima [fig. 7].

Estos barridos del azul no podrían darse si ya tuviésemos fijado el blanco en una cocción anterior. El resultado de esta segunda cocción es que el tono azul cobalto rellena espacios sin ceñirse a unos contornos específicos, quedando una decoración donde se sitúan los motivos pero solamente con manchas sutiles aunque muy seguras.

Posteriormente será aplicado el reflejo metálico en la última y tercera cocción, realizada en atmósfera reductora, donde se perfilan las manchas de los tonos azules aplicados anteriormente, y se completan los dibujos independientemente de los barridos provocados por los chorreones. En esta fase se fija también el resto de motivos en reflejo metálico, como los temas geométricos y epigráficos. Los fondos blancos y azules se completan con



Fig. 3 Textura de la superficie del jarrón de las Gacelas y morfología de desgrasantes bajo su capa vítrea



Fig. 4 Marcas de uno de los puntos de anclaje en panza del jarrón de las Gacelas



Figs. 5 y 6 Plegados por efecto del calor y abrasiones con textura de piel de naranja en el vidriado del jarrón de las Gacelas

pequeños trazos de fino pincel en espiral. Fase muy paralela a la alquimia, donde los recetarios juegan con los elementos de cobre, plata, mercurio, alumbre, etc., para llegar a conseguir una serie de irisaciones de color oro, donde la gama cromática abarca los tonos amarillos, verdosos, azulados o púrpura.

Evidentemente esta calidad de motivos y destreza en el trazo implican una mano experta que solamente los años han podido ir nutriendo de grandes recursos para llegar a conseguir una seguridad extrema, que hace posible que toda esta abigarrada decoración pueda haber sido realizada a mano alzada, donde solamente se han valido de algunas herramientas, como el compás, que ha servido para aumentar aún más la perfección y ajuste de los motivos de medallones localizados en el arranque de su cuello [fig. 7], donde han quedado las marcas del puntero metálico. Recurso que se repetirá en algunas piezas, como en el gollete de la Hispanic Society of America [cat. 14], y en el fragmento de jarrón del Museum für Islamische Kunst de Berlín [cat. 5].

En la fase de limpieza, dentro de su operación de restauración, se pudo comprobar que su decoración estaba enmascarada por una capa de suciedad superficial que cubría el tono original de los colores, ocultando las irisaciones del reflejo metálico [fig. 8]. La limpieza realizada en todo su conjunto eliminó una ligera capa de suciedad, la cual fue sometida a estudios analíticos donde se llevó a cabo una identificación cualitativa de las fases minerales presentes en la muestra de polvo mediante difracción de rayos X. Sólo se han detectado dos minerales. El más abundante corresponde a un oxalato cálcico bihidratado, de fórmula $C_2CaC_4O_7 \cdot 2H_2O$, conocido como weddellita [fig. 9]. Entre sus componentes también puede encontrarse yeso, como es el caso presente, donde han aparecido pequeños restos de este mineral ($CaSO_4 \cdot 2H_2O$). Estos oxalatos cálcicos son los componentes mayoritarios de un acabado considerado por algunos como pátina, conocida con el nombre de *scialbatura* en italiano. Puede adoptar diversos colores desde el marrón hasta el rojizo, rosa o amarillento, y aparecer sobre diversos materiales de cierta antigüedad, por lo que su presencia en este jarrón no indica claramente su origen, como veremos a continuación.

Actualmente los estudios sobre el origen y la presencia de estas pátinas, además de no ser concluyentes, despiertan verdaderas pasiones entre los investigadores, como dejó ver el Segundo Simposio Internacional sobre Pátinas de Oxalatos (1996)⁴. Sobre su origen se manejan dos hipótesis: por un lado se cree que la presencia de estos oxalatos es debida al metabolismo de ciertas algas



Fig. 7 Reverso del jarrón de las Gacelas [cat. 1]

o líquenes, donde sus excreciones de ácido oxálico reaccionan con algún componente calcáreo. Por lo que básicamente esta teoría se apoya en que la pieza hubiese estado ubicada en el exterior. Circunstancia que se cumple, pues por los datos que se tienen, el abate Bertaut de Rouen indica que ya en 1659 el jarrón estuvo expuesto en espacios exteriores como el jardín de los Adarves⁵, al menos hasta el año 1782, donde se sigue situando en este jardín⁶, por lo que probablemente permaneció en el exterior más de ciento veinte años. Y se cree poco probable que en este jardín, levantado por el marqués de Mondéjar en el siglo XVII, existiesen zonas cubiertas o porticadas. Posteriormente sería trasladado también a una ubicación exterior, aunque bajo techo, como es el pórtico norte del patio de los Arrayanes, donde aparece constancia de él ya en 1792⁷.

La segunda teoría sobre el origen de esta pátina se basa en que pueda ser el producto alterado de un tratamiento previamente utilizado, tipo aceites, que al aplicarse mantienen su transparencia pero con el tiempo viran tras su oxidación y pueden reaccionar en presencia de calizas. Por tanto, se podría tratar en origen como un tratamiento de acabado (sobre lo cual no tenemos referencia alguna). O de un tratamiento a posteriori como resultado



Fig. 8 Cromatismo del vidriado blanco y azul e irisaciones del reflejo metálico aparecido bajo las primeras catas de limpieza realizadas en el jarrón de las Gacelas

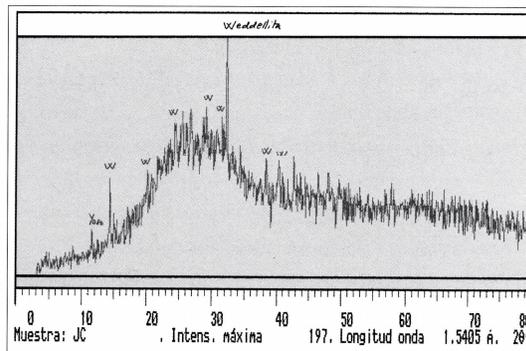
de una restauración. No se tiene constancia sobre intervenciones de restauración realizadas en esta pieza, pero sí se sabe que en 1873 se describe con una sola asa⁸. Ningún documento refiere la fractura que actualmente presenta, y donde únicamente encontramos referencia a ella es en las primeras fotografías atribuidas a Leon & Levy [cat. 88], que datan de la segunda mitad del siglo XIX. Siendo difícil fijar una fecha exacta, probablemente se intervino con posterioridad a 1880, con el fin de devolverle su posición vertical. En la intervención realizada se ha podido constatar la ausencia de adhesivos en el perfil de su rotura, lo que indica que se realizó una unión donde se procuró que encajase lo máximo posible sin aumentar la unión de su fractura. Para ello, una vez montado, se intentó trabajar por la única vía de acceso, el cuello, utilizando la escayola como único adhesivo, aunque debido a la largura y estrechez, la mano humana sólo consiguió recubrir el cuello y ensuciar el cuerpo inferior, sin lograr el objetivo de depositar esta escayola en la fractura.

Es muy interesante destacar la presencia de oxalatos sobre material cerámico, hasta ahora no muy conocida⁹, y más aún en una pieza tan emblemática como el jarrón de las Gacelas. Por ello se debe prestar máxima atención en las operaciones de restauración y contar con la posibilidad de encontrar esta pátina sobre otras piezas de cerámica del tipo jarrones, de manera que podamos acercarnos a determinar el origen de éstas.

En la serie de estos vasos de la Alhambra, son el de Hornos [cat. 4], junto con el jarrón de las Gacelas y el que parece ser formó pareja de éste, actualmente fracturado y en parte perdido, al que podrían pertenecer los fragmentos del Museo de la Alhambra [cat. 16] y el fragmento y cuello de la Hispanic Society [cat. 14 y 16], junto con el vaso de la Freer Gallery [cat. 11], los que técnicamente presentan un nivel superior por la complejidad al introducir el azul cobalto. Podemos situarlos en una producción más tardía dentro de esa manufactura local, que, tras conseguir el dominio de la técnica del esmalte crudo con decoraciones en dorado, investiga con este tercer color azul, no siendo muchos los talleres que se atreviesen con la elaboración de este tipo de piezas, aunque este juego de colores ya era conocido por los artesanos en la creación de piezas más pequeñas en vajilla doméstica.

Despierta nuestra admiración la perfección de líneas conseguidas en el trazo de su cuidada decoración. La contemplación de la gran variedad de motivos que en él se representan, deja ver la creación de una mano que se mueve guiada por un diseño tras un estudio previo de los espacios y motivos a representar. Con respecto a otros jarrones, en éste podemos ver grandes espacios delimitados por líneas que se mantienen paralelas a lo largo de su recorrido y motivos como la decoración externa de las ovas de su cuerpo inferior, con repetición de motivos casi simétricos, y una rica variedad de detalles que más parecen surgir de una plantilla de impresión que de una mano artesanal. La técnica utilizada en estas decoraciones contaría con pinceles de pelo de animal, plumas de aves y otra serie de recursos artesanales que permitiesen la realización, por ejemplo, de los trazos que contornean el ataurique de las ovas, que mantiene constante su grosor

Fig. 9 Presencia mayoritaria de weddellita y pequeñas trazas de sulfato cálcico reflejadas en el difractograma según el análisis realizado



a lo largo de sus múltiples formas. Además, introducen técnicas como el esgrafiado en los enmarques de los triángulos epigráficos de la parte inferior y motivos de las gacelas, técnica ya utilizada en el siglo XI en la cultura fatimí¹⁰.

Destaca la gran variedad de motivos representados, donde, a pesar de los esquemas nazaríes de repeticiones simétricas, aparece una variedad de detalles. Entre ellos encontramos, por ejemplo, motivos epigráficos en cursiva (al igual que en el de Hornos y la panza de la Freer Gallery, que se diferencian del resto de vasos de la Alhambra en que alternan epigrafía tanto en cursiva como en cúfica), diversas trazas geométricas (de las cuales algunas de ellas son utilizadas en otros jarrones de la misma tipología), motivos de animales como las gacelas (siendo este jarrón el único que representa motivos de animales junto con el jarrón de la Freer Gallery de Washington y uno de los fragmentos de jarrones desaparecidos), variados elementos de atauriques (que también se repiten en otros jarrones de esta serie), o vegetales tan interesantes como la piña y la palmeta, motivos que no se localizan en el resto de la serie de los vasos de la Alhambra, pero que han sido ampliamente representados en otro tipo de materiales y piezas cerámicas como en la fuente de loza en azul y dorado del siglo XIV perteneciente al período nazarí ubicada en el Museo de la Alhambra [cat. 28], entre otras. Toda una serie de motivos y pequeños detalles que requerirían de estudios más profundos, donde se mostrasen su evolución, relaciones y representación en la loza dorada según las técnicas de aplicación, siempre con un hilo conductor, los jarrones de la Alhambra, que contribuiría a establecer centros de producción, maestros y talleres artesanales.

A diferencia de otras tipologías similares de tinajas o jarrones, su uso era meramente decorativo. Idea que se apoya en varias observaciones. Por un lado, la riqueza de motivos y esmerada perfección en la técnica del dorado encarece la creación de cualquier objeto cerámico, más aún de estas dimensiones, lo que evidencia su función como pieza meramente decorativa y realizada por encargo de una clase noble, probablemente de la realeza, por lo que ha sido admirada a lo largo de la historia a pesar de haber padecido épocas de abandono¹¹, lo que ha favorecido que el estado de conservación que actualmente presentan sus materiales sea bastante aceptable. Desde otro punto de vista, la ausencia de vidriados en su interior técnicamente no favorece la retención de líquidos, y como se ha podido comprobar en el transcurso de su limpieza, en su cara interior no han aparecido indicadores que delaten la presencia de éstos. Al mismo tiempo se ha com-

probado la ausencia de sales tanto solubles como insolubles según los test practicados, por lo que se rechaza la idea de su reutilización como contenedor de líquidos o sólidos.

Además de las alteraciones producidas por su devenir histórico, con sus trasiegos y cambios expositivos, una de las mayores alteraciones que presenta este jarrón ha sido provocada en parte por el método de manipulación que sobre él se realizó. Debido al peso y gran tamaño de esta pieza, para trasladarla de un lugar a otro en algún momento se desplazó rodándola sobre su panza en un suelo irregular. Por ello, actualmente en uno de sus laterales presenta numerosas faltas de vidriado y algo de su pasta cerámica, con una distribución aleatoria, donde no se aprecia alteración química por eflorescencias salinas, caliches o levantamientos en escamas por defecto de técnica en una mala cocción. Estas faltas solamente se localizan en una de las caras del jarrón, lo que indica que la alteración además pudo haber sido provocada por su roce con el muro que la abrigaba, por acciones vandálicas, o por la acción de rodar, que sólo se realizó en contadas ocasiones hasta que se produjo la fractura que en esta misma altura divide el jarrón en dos mitades. Apoyamos esta teoría al observar la fractura limpia de todo su perímetro, donde no presenta ningún indicio de impacto o golpe. En estos movimientos pudo perder también parte del asa que actualmente presenta.

La escasez de este tipo de piezas se explica por las grandes dificultades técnicas que implica la creación de estos grandes vasos. Es por ello que, desde mi admiración por las dificultades superadas en la ejecución, considero que como transmisores de nuestra historia son merecedoras de una máxima atención, al ser consciente de estar contemplando los pocos ejemplos que la tecnología de esa época pudo crear.

- 1 Malpica Cuello, 2000.
- 2 Fernández Navarro, 2000.
- 3 Doménech Carbó *et al.*, 2001.
- 4 *Oxalate Films*, 1996.
- 5 Pérez López, 2006.
- 6 Archivo del Patronato de la Alhambra y Generalife (APAG), L-176/13.
- 7 APAG, L-171/28.
- 8 APAG, L-311/2.
- 9 Colombo *et al.*, 1996.
- 10 Martínez Caviro, 1983.
- 11 Davillier, 1861.