

XIV CONGRESO DE CERAMOLOGÍA. QUINTA COMUNICACIÓN

LAS ASOCIACIONES DE LA ALFARERÍA DE AGOST (ALICANTE)

Ilse Schütz
Museo de alfarería, Agost (Alicante)/Hamburg

Agost, un pueblo en la provincia de Alicante, que es conocido por su típica alfarería blanca, principalmente por los botijos que refrescan el agua (**figura 1**).



Figura 1. „Horno árabe“ con botijos. Museo de Alfarería, Agost (Alicante), 1985. Autor: Marce Morante.

Hasta la segunda mitad del siglo XIX la alfarería de Agost era un oficio a pequeña escala abasteciendo a los pueblos vecinos con vasijas utilitarias como cántaros, bebederos, lebrillos, morteros orzas etc.

Con las mejoras de las carreteras, nuevos medios de transporte como las redes ferroviarias y los barcos a vapor, además de las colonias y la emigración durante el siglo XIX los alfareros encontraron nuevos mercados tanto en el ámbito nacional como en regiones de ultramar.

Si el alfarero antes desarrolla su venta en contacto directo con sus clientes, lo pierde con las distancias largas. La venta se realiza a través de mayoristas y encargos por escrito. Nuevas estrategias de venta se imponen y los alfareros de Agost se sirven de ellas como cualquier otra industria o actividad comercial. Se anuncian en guías comerciales de la provincia, en las guías comerciales de Baililly-Balière etc. y se asocian. Además, es

la época en la que nacen muchas asociaciones con fines muy diversos, ya sean sociales, culturales o comerciales (Schütz, 2006, 45-59; 137-156).

De la alfarería de Agost conocemos cuatro asociaciones a lo largo del siglo XX, tres de ellas con fines comerciales, una de carácter sindical Schütz (2006, 231-235).

Entre las tres asociaciones comerciales la primera, la *Unión Alfarera*, se crea en el año 1911 con una duración ilimitada (**figura 2**). Según artículo 1.3 de los estatutos „El objetivo de la presente es fomentar la industria alfarera de la villa y regular su ejercicio“ (Nota 1, art. I,1-3).



Figura 2. Estatutos de la *Unión Alfarera* de Agost, 1911. Fuente: Ajuntament de Novelda, Arxiu Històric, no. B. 9.426.697.

Otra de ellas es la *Sociedad Unión Alfarera de Agost* de la que tenemos noticia hacia los años 1930 (**figura 3**). No conocemos sus estatutos. Por el contrario, se conservan los de de la *Unión Alfarera S.a. de Petrel* la que en 1929 inscriben cuatro alfareros de este pueblo vecino (Nota 2; Rico, 1996, 45-46). Puesto que tanto los nombres de estas dos asociaciones como los catálogos son iguales (**figura 4**), es de suponer que los estatutos de la *Unión Alfarera* de Agost fuesen similares a los de Petrel.

En ellos el primer objetivo es: „Evitar la competencia actual de los productos de los asociados por medio de la unificación de precios de venta de los productos de las fábricas asociadas“ (Nota 2, art. 3.a).



Figura 3. Estatutos de la *Unión Alfarera S.a.* de Petrel, 1929. Fuente: Registro Mercantil de Alicante, no. 007939.



Figura 4. Arriba: Portada de un catálogo de la Sociedad Unión Alfarera de Agost, hacia 1930. Abajo: Portada de un catálogo de la Compañía Exportadora, Agost hacia 1948, utilizando el modelo de la asociación anterior. Fuente: Archivo Ilse Schütz.

La última de las tres asociaciones comerciales, la Compañía Exportadora de Agost, Petrel y Sax, S. L. se funda en 1947 (figura 5). „La Sociedad tendrá por objetivo la venta y exportación, a los distintos puntos consumidores de España y países extranjeros, de géneros de alfarería fabricados en los pueblos de Agost, Petrel y Sax, procurando acrecentar el prestigio y expansión comercial de dichos productos“. La duración se fija en 10 años con la posibilidad de prórroga (Nota 3, art. 1.2; 1.4).

De esta última asociación se conservan varios documentos e informaciones orales de personas involucradas, lo que permite conocer sus motivos y funcionamiento y compararlo con las uniones anteriores.

La regulación de la venta en las tres asociaciones está establecida en los artículos siguientes:

Unión Alfarera de 1911 (Nota 1)

Artículo 10. „Las ventas del género elaborado en las fábricas de los socios se realizan todas al contado no pudiendo verificarse ninguna en esta plaza ó sea fábrica sin la intervención y autorización de la comisión investigadora“.

Artículo 11. „No podrá realizarse ninguna venta sinó á los precios de la tarifa que para cada pieza forma la Junta General“.

Artículo 12. „Los asociados se obligan á no hacer venta alguna de género á ningún cargador que no sea cliente de los agremiados ó siendolo haya cedido á otro cargador no cliente ó fabricante no agremiado todos ó parte de los géneros comprados“.



Figura 5. Estatutos de la Compañía Exportadora, Agost, 1947. Fuente: Archivo Ilse Schütz.

Artículo 14. „Los asociados se obligan á respetarse recíprocamente los clientes que cada uno tenga: Para lograr el exacto cumplimiento de esta obligación ocho días después de constituida la sociedad presentará cada uno en el domicilio social lista de sus clientes“.

Artículo 15. „Los asociados se obligan a cederse género unos á otros al precio de tarifa cuando les fuesen pedidos no pudiendo negarse á proporcionarlos sin junta causa acreditada“.

Unión Alfarera, S.a. Sociedad mercantil de Petrel de 1929 (Nota 2)

„Tercera - El objeto de la asociación es á saber: a - Evitar la competencia actual en la venta de los productos de los asociados por medio de la unificación de los precios de venta de los productos de los asociados. b - Clasificar los productos alfareros. c - Intensificar la producción y exportación de los mencionados productos en beneficio de las fábricas asociadas. d - Encargarse de la gestión comercial para la venta de los productos de las fábricas que se asocian: Cuarta. - Para el cumplimiento de los fines que constituyen el objeto de esta asociación, las fábricas asociadas facturarán íntegramente sus productos á la „Unión Alfarera S.a. á un precio único que se determinará por la Junta de Gobierno de la Asociación en cualquier época y en vista de los siguientes datos que le serán facilitados por los asociados: - a - Nota de los productos fabricados. - b - Nota de los gastos generados de fabricación. - c - Nota de las amortizaciones y gastos generados, y - d - Nota de las existencias de primeras materias y de los productos en fabricación al final de año. - Quinta: - La Asociación se encarga de realizar todas las ventas de los productos fabricados por los asociados, y que éstos habrán de fabricar, clasificados por clases con arreglo al precio de venta regulado conforme á la base anterior. - Sexta. - Las fábricas asociadas no podrán realizar directa ni indirectamente venta alguna de sus productos ni aún en el caso de recibir directamente pedidos de compradores sinó que trasladarán estos á la Unión Alfarera S.a. para que los cumpli-

mente. – Novena – Cuando la demanda de productos sea inferior a la normal producción de las fábricas asociadas, éstas disminuirán su producción por partes iguales hasta obtener el equilibrio“.

Compañía Exportadora de Alfarería de Agost, Petrel y Sax de 1947 (Nota 3)

„Artículo 10. – Para el cumplimiento de sus fines de exportación y venta de productos de alfarería, la Sociedad adquirirá la mercancía efectuando sus compras en las Fábricas de Alfarería...“

Artículo 11. – Cada uno de los socios de la Compañía se compromete de suministrar a ésta, durante el estatutario plazo prefijado de diez años, la totalidad de la producción alfarera

„Artículo 13. – A los clientes-compradores la Compañía les ofrecerá todos los géneros que los socios suministradores tuviesen disponibles para la venta, determinando la fábrica de procedencia y el precio resultante de cada producto ofrecido. No obstante, con el fin de que todos los socios suministradores queden equiparados en lo posible en porcentaje de venta, en relación a la capacidad de producción de las respectivas fábricas, la Compañía ofrecerá y venderá a los clientes-compradores durante el mes de Junio de cada año, a precio mínimo de exportación resultante en tal época, únicamente los productos fabricados por los socios que en relación a su respectiva producción, hubiera tenido menos coeficiente de venta durante el año; este plazo de un mes en favor de los socios suministradores que menos hubieran vendido, podrá prorrogarse cuando las circunstancias excepcionales lo aconsejen...“.

Todos estos artículos atestiguan que el primer objetivo es la promoción de la venta de alfarería, puesto que el género principal producido es el mismo en todos los talleres de Agost, Petrel y Sax, por lo cual las fábricas se encontraron siempre en una situación competitiva.

Mientras que en 1911 cada alfarero asociado realiza la venta directamente en su fábrica

aplicando los precios establecidos por la Junta General, en las asociones posteriores la venta queda enteramente en manos de la asociación según los artículos citados (figura 6).

Figura 6. Factura de la Compañía Exportadora, Agost, 1955. Fuente: Archivo Ilse Schütz.

Los socios de la Compañía Exportadora reciben un número cada uno (figura 7) con el cual el cliente hace su pedido sin conocer el nombre del taller en cuestión. Un Consejo de Vigilancia controla las cantidades de producción establecidas según el número de alfareros trabajando. Aparece en las fábricas y vigila las cocciones autorizadas

Entre todas las fábricas siempre hay algunos cuyo género está menos solicitado que de otras lo que hace parar la producción de las preferidas en el mes de junio hasta que la

venta respectiva a la producción haya llegado a la relación determinada. No extraña que esta condición causara las primeras infracciones de manera que algunos estable-



Figura 7. Compañía Exportadora, Balance de Contabilidad de la alfarería José Payá Maciá, Agost, 1951. Fuente: Archivo Ilse Schütz.

cen otra fábrica bajo otro nombre y fuera de la Compañía Exportadora. Con ella pueden vender toda la producción sin límites. „Feta la llei, feta la trampa“, es el comentario de los alfareros que han conocido esta experiencia.

Seguramente los fines de la Compañía Exportadora son demasiado ambiciosos en su afán social y de igualdad. Por el contrario, los de la Unión Alfarera de 1911 pretenden un régimen demasiado democrático cuando se exige que la Junta de Gobierno, compuesta por todos los asociados, se reúna todos los

domingos y que los acuerdos se tomen por unanimidad según los artículos 22 – 25 (Nota 1):

Artículo 22 – La Junta General es la reunión de todos los asociados.

Artículo 23 – Las Juntas Generales serán ordinarias y extraordinarias.

Tendrá lugar la Junta General ordinaria todos los Domingos en el domicilio de la Sociedad y se reunirá extraordinariamente cuando lo crea necesario la Junta Directiva ó cuando lo soliciten tres socios por lo menos por medio de instancia dirigida a la Junta Directiva

Artículo 24 – Los acuerdos solo serán obligatorios cuando se tomen por unanimidad de todos los socios salvo cuando el acuerdo recaiga sobre la imposición de una multa ó exclusión de algún socio en cuyo caso se prescindirá de su voto.

Artículo 25 – Cuando no asistiera a una reunión de la Junta General la totalidad de los asociados podrán los presentes deliberar y presentar todas cuantas proposiciones consideren oportunas pero los acuerdos que tomen aunque lo sea por unanimidad de los asociados asistentes fuese cualquiera en número solo tendrán carácter de proposición. En dicho caso se consignarán en el acta de la sesión de la Junta General en que fuesen aprobados por los socios asistentes con expresión de esta circunstancia y se notificarán por el Presidente á los socios ausentes en el término de veinte y cuatro horas por medio de cédula por duplicado afin de que enterados presten su aprobación á tales proposiciones ú la recurrieran y logrados esta ó sea la de todos los socios será entonces válido y obligatorio el acuerdo

Mientras que la *Compañía Exportadora* se disuelve poco a poco extraoficialmente antes de cumplir los diez años la *Unión Alfarera de Agost*, probablemente acaba con el inicio de la Guerra Civil en 1936.

A pesar de que estas asociaciones obviamente no tuviesen una larga duración, eran importantes y dejaron sus huellas por lo menos en los catálogos y las listas de precio que los alfareros siguen utilizando (figuras 8-10). Aún hoy se edita una lista de precios anualmente como tomando como modelo la de las asociaciones citadas, si bien que no hay ningún compromiso establecido (figura 11). Al principio todas las asociaciones favorecieron a todos los alfareros por el aumento y mantenimiento riguroso de los precios.



Figura 8. Catálogo de la *Sociedad Unión Alfarera* de Agost, hacia 1930. Fuente: Archivo Ilse Schütz.

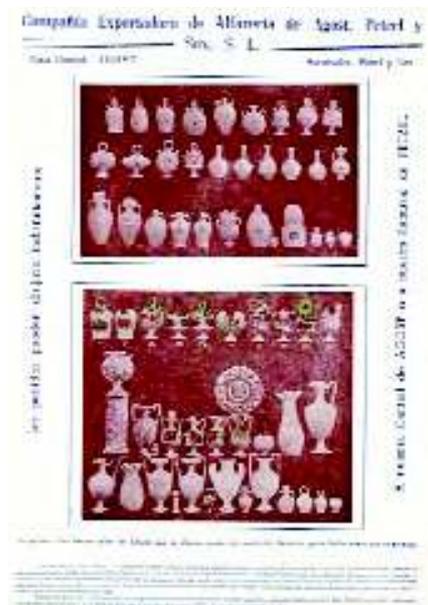


Figura 9. Lista de precios de la *Compañía Exportadora*, Agost, 1950. Fuente: Archivo Ilse Schütz.

Muy diferente a las tres sociedades comerciales es la *Sociedad de Obreros Alfareros y Similares <El Avance>* de Agost (Nota 4), establecida en 1936 y perteneciente a la Unión General de Trabajadores de España (figura 12).

Sus objetivos están redactados en los artículos 1^o – 4^o (Nota 4).

Artículo 1.º Con el nombre de <El Avance>, queda constituida en esta villa de Agost, una sociedad que tiene por objeto el mejoramiento moral y material de sus asociados, y para conseguirlo pondrá en práctica cuantos medios estén a su alcance, conforme a las más sanas reglas de justicia y razón.

Artículo 3.º Podrán pertenecer a esta Sociedad todos los obreros, varones o hembras, del ramo de alfarería de esta villa, como oficiales de rueda, cargadores de borno, peones, acarreadoras, amasadores, tejeors, que-



Figura 10. Lista de precios de la *Compañía Exportadora*, Agost, 1952. Fuente: Archivo Ilse Schütz.

Figura 11. Lista de precios de Industrias Alfareras de Agost, 2008. . Fuente: Archivo Ilse Schütz.

madores, envasadores, bordadoras, contadores de obra, y en general, todos aquellos que directamente intervengan en la fabricación de objetos de alfarería o en los trabajos accesorios, propios de dicha industria.

Artículo 4.^o Los asociados deberán ayudarse mutuamente para que no les falte trabajo y sean respetados sus derechos en todo momento.



Los estatutos están firmados por Miguel Mollá (Chorro, 1893-1965), J. (José) Payá (Maciá, 1904-1995), Ricardo Gironés (Ivorra, 1899-1974), Francisco Román (Vasalo, 1919-1985), Juan Morant (Brotons, 1896-1964), José Martínez (Torregrosa, 1913-1993), E. (Eusebio) Román (Brotons, 1911-1978), Francisco Román (Jover, 1916-1992), Tomás Román (Ivorra, 1917-?), todos ellos hijos y yernos respectivamente de dueños alfareros (Nota 5). En la asociación se admiten *todos los obreros, varones o hembras, del ramo de alfarería*, lo que evidencia su carácter sindical. Seguramente estos fundadores jóvenes se unieron con la esperanza de liberarse un poco del régimen patriarcal (Nota 4, art. 3.^o).

Desgraciadamente, el documento de los estatutos no se conoció en los años 1980 cuando todavía vivían algunos de los fundadores. Mientras que la autora en aquellos años los entrevistó y recogió información sobre la Compañía Exportadora ninguno de ellos mencionó la asociación <El Avance>.

El estudio de las asociaciones de la alfarería de Agost las relaciona con fenómenos de la sociedad fuera del propio aspecto cerámico, por lo cual las investigaciones cerámicas deberían incluir los aspectos culturales, económicos y sociales.



Figura 12. Estatutos de la Sociedad <El Avance> de Agost, 1936. Fuente: Archivo Museo de Alfarería. Agost.

BIBLIOGRAFÍA

RICO NAVARRO, M^a Carmen, *Del Barro al cacharro*. Petrer, 1996.

SCHÜTZ, Ilse, *Agost, ein Töpferzentrum in Europa*. Bamberg, Otto-Friedrich-Universität, 2006.

SCHÜTZ, Ilse, „Verkaufsstrategien am Beispiel der Töpferei von Agost (Alicante, Spanien)“ en Mennicken, Ralph (ed.), *Keramik zwischen Rhein und Maas*. (Beiträge zum 38. Internationalen Hafnereisymposium des Arbeitskreises für Keramikforschung). Raeren (Belgien), 2006, pp. 231-235.

NOTAS

1 Estatutos de la *Unión Alfarera* de Agost, 1911. Ajuntament de Novelda, Arxiu Històric, no. B. 9.426.697.

2 Estatutos de la *Unión Alfarera S.a.* de Petrel, 1929. Fuente: Registro Mercantil de Alicante, no. 007939.

En los documentos aparece el nombre de „Petrel“ que hoy es „Petrer“.

3 Estatutos de la *Compañía Exportadora*, Agost, 1947. Fuente: Archivo Ilse Schütz.

4 Estatutos de la Sociedad <El Avance> de Agost, 1936. Fuente: Archivo Museo de Alfarería, Agost.

5 Para una información completa se añaden los nombres y años de vida entre paréntesis.

XIV CONGRESO DE CERAMOLOGÍA. SEXTA COMUNICACIÓN

SARGADELOS A TRAVÉS DA CERÁMICA

Elisa Pérez Vázquez

O COMPLEXO INDUSTRIAL DE SARGADELOS

En 1806, dous anos despois da súa fundación, comeza a produción na Real Fábrica de Louza de Sargadelos, situada na entón freguesía e hoxe parroquia de Santiago de Sargadelos. A idea, que xorde na mente ilustrada de don Antonio Raimundo Ibáñez (Ferreirola, Santa Eulalia de Oscos, 1749 - Ribadeo, 1809), consistía en construír un complexo industrial que, alén da fábrica de louza, obxecto desta ponencia, incluíría unha siderurxia, unha fábrica de vidros e outra de produtos téxtiles. Estas dúas últimas non chegaron nunca a abrir as súas portas.

Este proxecto industrial baséase nunha moi moderna idea. Antonio Raimundo Ibáñez dáse conta de que existe unha demanda interior de produtos que se importan do estranxeiro -louza inglesa, potes de ferro de Burdeos- e decídese a fabricalos el mesmo. Para iso, levanta as instalacións fabrís ao pé mesmo das materias primas e das fontes de enerxía. E é por este motivo polo que decide construír o complexo en Sargadelos, xa que pretende aproveitar os recursos que o lugar lle ofrecía: depósitos de ferro, arxilas (e, dentro destas, o caolín), cuarzo e pedernais -todo isto como materias primas-; tamén as grandes extensións de monte común e a existencia dos ríos Xunco e Rúa -como fontes de enerxía-. Con obxecto de optimizar os recursos e por Real Orde, acomete unha repoboación do monte para garantir a provisión de madeira -coa que se obtiña carbón vexetal para as fábricas e tamén constrúe no río Xunco unha canle e unha esclusa que proporcionan a enerxía necesaria para mover as máquinas e os muíños. Outro elemento de progreso que introduce nestas fábricas é a división racional do traballo, xa que se separan a parte administrativa e a técnica.

Ibáñez constrúe os edificios que albergan as factorías e un pazo desde o que pode gobernar a súa industria. Tamén dota as instalacións de edificios que servirán de mesón para os operarios, vivendas para técnicos, almacéns, carboeira, e dunha casa para xestionar o complexo (actual Museo Histórico de Sargadelos, tamén coñecido como Casa da Administración).

Por último, importa maquinaria e tecnoloxía estranxeiras e tamén persoal técnico, sobre todo de Inglaterra e Francia, que ensinan á poboación local as técnicas máis modernas, tanto na produción de ferro como na de cerámica.

Son moi numerosos os contributos de Antonio Raimundo Ibáñez á historia da industria na Galiza e, en xeral, no Estado español. Para levar a cabo a súa empresa, tivo que lidar con moitos problemas, xa que topou coa oposición, en primeiro lugar, do clero e da fidalguía dunha ampla zona na área de Sargadelos, que vían ameazadas as súas posesións e os seus ancestrais privilexios. Contodo, a forza máis importante fixérona os campesiños, xa que os seus tradicionais modos de vida houberon de ser cambiados en beneficio do progreso. Por iso, instigados polo clero rural e pola fidalguía, rebeláronse nun motín o 30 de abril de 1798. Os campesiños rexeitaban a instalación das fábricas no lugar, porque os dereitos de explotación do monte bravo común foran cedidos pola concesión Real a Ibáñez. Grazas a este monte subsistían os labradores de menos recursos -que eran a maioría- porque nel pastaba o gando e porque o monte proporcionaba braña, toxo e felga para estrume das cortes e abono para os cultivos; e proporcionaba tamén leña e madeira para os apeiros de labranza, para as casas e para fabricar unha grande diversidade de produtos destinados á venda.

Outra das razóns da oposición veciñal á instalación da fábrica era esta: Ibáñez obrigaba os habitantes do lugar a carretar o carbón desde o monte até as fábricas e, aínda que lles pagaba por esta tarefa, os campesiños queixábanse de que era moi pouca a remuneración que obtiñan por este labor que os tiña afastados dos traballos do campo e que producía un grande desgaste no gando e nos carros.

Toda esta situación desembocou no motín de 1798, co que pretendían destruír o complexo industrial e acabar coa vida do ilustrado Ibáñez. Este conseguiu fuxir de Sargadelos, pero foron arrasadas e queimadas todas as edificacións que levantara, incluído o seu pazo coa capela. A historia remata no xuízo en que os instigadores e os campesiños son duramente castigados. Ibáñez soubo negociar ben e obtivo unha indemnización do Estado que lle permitiu reconstruír as instalacións para volver a producir.

A FIGURA DE DON ANTONIO RAIMUNDO IBÁÑEZ

Fillo dun escribente e dunha dama da fidalguía local, despois de asistir á escola en Ferreirola na súa infancia, puido ter unha formación en Latín, Grego, Matemáticas e Ciencias Naturais estudando cos frades de Vila Nova de Oscos. Cando conta dezaoito anos, trasládase a Ribadeo para traballar ao servizo da casa Guimarán -importante empresa dedicada fundamentalmente ao comercio-, propiedade de don Bernardo Rodríguez Arango y Mon. Á morte deste, en 1767, Antonio Raimundo pasa a ser mordomo da casa e apoderado de don Bernardo Felipe Rodríguez Arango, fillo do finado. Parece ser que Ibáñez empezou a facer fortuna nunha viaxe que fixo a Cádiz en 1773 coa

encomenda de cobrar unhas rendas da familia nese lugar. Estando alí, Antonio Raimundo observou que o aceite de oliva era máis barato que no norte da península, polo que decidiu investir o diñeiro que cobrara polas propiedades dos Rodríguez Arango na compra dese produto e enviouno a Ribadeo por mar. Xa de volta na vila, a familia non quixo facerse cargo de tal empresa e esixíulle o reintegro íntegro do cobro das rendas. O noso home conseguiu vendelo todo obtendo un beneficio do dobre do capital investido, polo que puido devolver o diñeiro aos Rodríguez Arango e aínda puido gardar para si unha pequena fortuna.

Aínda que existen documentos que falan desa viaxe a Cádiz, o episodio do aceite non consta en ningún escrito. Así conta a historia a tradición oral.

En 1774 independízase da familia Guimarán e contrae matrimonio con dona Josefa López de la Prada, coa que tivo dez fillos. Tamén nese mesmo ano é elixido Deputado do Común do Concello de Ribadeo ao tempo que don Joaquín Cester é designado Persoeiro do Común no mesmo cabildo. É este un dato importante xa que a amizade que o unirá a este home, que fora director das Reais Fábricas de Talavera de la Reina, podería ter influido nos seus futuros proxectos industriais. Por estes anos, vai forxando a súa fortuna co comercio de augardente, cereais e liño.

Por volta de 1787 proxecta Antonio Raimundo a creación dun complexo industrial na freguesía de Santiago de Sargadelos. En 1791, despois dunha negativa real en 1788, obtén a Real Cédula de Concesión que lle permite abrir a fábrica de fundición -que comeza a funcionar un ano despois- e explotar os montes comunais de seis leguas de cir-

conferencia en Rúa e Buio. En 1806, cando xa levaba dous anos facendo probas, consegue a correspondente Real Cédula de Concesión para fundar a fábrica de louza “a imitación da de Bristol”. Por último, en 1808 acopla materiais para levantar xunto á fundición unha fábrica de vidros ao tempo que espera a chegada de técnicos e operarios alemáns para comezar a traballar.

Pero a Ibáñez non lle dá tempo de completar a súa obra; en 1809 é asasinado en Ribadeo por un destacamento inglés dirixido polo Xeneral Worster e aliado da tropa española, que entrara na vila para expulsar o



exército francés liderado polo Xeneral Fournier. A dona e unha das súas fillas tamén morren aos poucos días, despois de seren arrestadas polo mesmo exército. A Ibáñez apresárono -acusándoo de afrancesado- cando estaba a fuxir da vila levando consigo parte da súa fortuna en metálico (40.000 reais, segundo Bello Piñeiro). Despois de matalo, pasearon o seu cadáver espidido pola vila e roubáronlle todo o que tiña nese momento, polo que a súa familia ficou nun delicado estado económico após o seu pasamento. Deste xeito rematou a vida dun ilustrado da periferia do Estado español que chegou a ser retratado polo mesmo Goya nunha imaxe que custodia a colección Epstein do Museo de Baltimore (E.E.U.U.). Ademais, ao longo da súa vida, recibiu varios nomeamentos -Comisario de Mariña e Ultramar de Viveiro e da Real Orde de Carlos III-, así como varios títulos nobiliarios dos que non chegou a tomar posesión: Conde de Orbaiceta e Marqués de Sargadelos.

HISTORIA DA FÁBRICA DE LOUZA

Para explicar brevemente cal foi o devir da fábrica de louza seguirase a tradicional división por épocas que a principios do século XX fixera Felipe Bello Piñeiro, primeiro grande estudioso da cerámica antiga de Sargadelos. Chegados aquí, cabe recordar que as persoas interesadas neste tema poden admirar unha grande cantidade e variedade de pezas en coleccións públicas, entre as que destacan as do Museo Provincial de Lugo, do Museo Provincial de Pontevedra, do Museo de Belas Artes da Coruña, do Museo de Bellas Artes de Asturias (Oviedo) e tamén do Museo Histórico de Sargadelos.

1ª época: 1806-1832

Despois do asasinato de Antonio Raimundo Ibáñez, faise cargo das fábricas o seu primo-xénito, José Ibáñez, que será axudado nesta tarefa pola súa esposa, dona Anita Varela, e polo tío materno, Francisco Acevedo. Para dirixir a fábrica de louza traen un portugués, Antonio Correia de Sá. Este abandona o posto en 1829 para establecer en Cervo a súa propia factoría, proxecto que non chega a ver consumado. No cargo é substituído por Hilario Marcos, que procedía de Santo Domingo de la Calzada.

Polo que respecta á produción, nesta época comézase traballando con unha variedade de louza, a “cream-ware”, coñecida polo seu nome inglés porque alí fora descuberta nos mediados do século XVIII. Algúns autores apuntan que a variedade característica da segunda época (a “pearl-ware”) aparece xa nestes momentos, sen embargo outros decántanse por pensar que na primeira etapa só se produce “cream-ware”. Si parece certo que se fan ensaios coa porcelana xa en 1812 e, de feito, a dirección da fábrica dalle o nome de “Real Fábrica de Loza y Porcelana” en 1813. Consegúronse pezas en porcelana dura, fina e de ton branco perla, mais nunca chegou a comercializarse.

O tipo de pezas que se crea é moi variado e abrangue tanto **obra decorativa** -placas conmemorativas e de asunto relixioso; imaxes relixiosas, pías e benditeiras; bustos e ánforas de xardín; floreiros de varios tipos, entre os que destacan os de “dedos” ou “mans”, que serán tan populares durante toda a historia da fábrica; figurinas pintorescas de cans- como **obra utilitaria**: vaixelas e botes de farmacia. Na primeira época a decoración apenas existe e límitase a fileteados en azul ou vermello e tamén a iniciais en ouro.

En 1832 prodúcese a primeira interrupción da produción na fábrica, debido fundamentalmente a problemas económicos. José Ibáñez queixábase de que o novo director, Hilario Marcos, perdía o tempo en facer ensaios inútiles e que non respondía ao gasto nin ás expectativas con que fora contratado.

2ª época: 1835-1842

En 1835 a fábrica volve a abrir as súas portas despois de que a familia Ibáñez establecera unha sociedade con un sevillano, don Antonio de Tapia y Piñeiro. Un ano despois morre José Ibáñez e faise cargo do complexo a súa esposa, dona Anita Varela. A dirección encárgaselle a un francés chegado de Turín, M. Richard, que trae a traballar a Sargadelos persoal técnico francés, andaluz e levantino.

Con respecto á produción, entre 1835 e 1842 renúnciase ás tentativas de conseguir porcelana, fábranse dúas variedades de louza, as xa citadas “cream-ware” e “pearl-ware”. A primeira delas, por ser de menor calidade, véndese a un máis baixo prezo como unha louza de segunda categoría. Por un catálogo de venda de 1837, sabemos que neste período prodúcense pezas pintadas que, como é lóxico, véndense máis caras que as brancas. Debemos sinalar que até o día de hoxe non podemos admirar as mencionadas pezas pintadas nin tampouco as estampadas que, segundo algúns documentos, se produciron xa nesta época.

As formas elaboradas son as mesmas que na primeira época (placas, vaixelas, figurinas...), mais debemos engadir uns tipos de pezas que son exclusivos desta etapa: trátase dos candelabros de unha ou tres luces en forma de torreciñas e dos centros de mesa en forma de castelos. Estas pezas fabricáronse

coa variedade do “pearl-ware”, polo que tiñan unha tonalidade azulada e un acabado final moi brillante.

En 1842 a fábrica padece problemas económicos e ten que suspender a produción. As dificultades legais co socio dos Ibáñez, don Antonio de Tapia y Piñeiro, provocan que a liquidación da sociedade se prolongue até o ano 1844.

3ª época: 1845-1862

En agosto de 1845 a familia Ibáñez arrenda a fábrica por un espazo de quince anos á empresa de don Ramón Piñeiro, que tiña tamén alugada desde cinco anos antes a fábrica de fundición por un prazo de vinte anos. O arrendatario, á súa vez, traspasa os dous arrendos á sociedade de don Luis de La Riva y Compañía, que explotará intelixentemente as dúas fábricas até 1860.

En 1847 é nomeado director un home natural de Burslem e procedente dunha familia moi ligada á fabricación de louza na rexión inglesa do Staffordshire, Mr. Edwin Forester, que permanecerá no cargo até o novo peche en 1862. Con Forester chegamos á etapa de maior esplendor da fábrica de louza, xa que se encarga de incorporar as últimas novidades industriais de Inglaterra: a decoración mecánica e a mellora da calidade das pastas.

Deste período consérvase o maior número de pezas, case todas elas decoradas empregando a técnica do estampado e realizadas, na súa maioría, con dous novos tipos de louza: “China opaca” -ou louza fina feldespática- e louza fina de pedernal. A produción céntrase agora case exclusivamente en obxectos utilitarios como vaixelas e pezas de

tocador, aínda que tamén se fabrican obxectos máis artísticos decorados á man como figuriñas, benditeiras, floreiros de cinco dedos ou os populares mambrús. Son estes vasillas antropomorfas que derivan dun modelo inglés chamado “Toby jug”.

Pero esta época tan esplendorosa tamén chegou á súa fin. Igual que nos peches anteriores, os numerosos problemas legais entre arrendatarios e propietarios provocan que se retrase até 1866 a entrega da fábrica á familia Ibáñez.

4ª época: 1870-1875

É esta a etapa de maiores dificultades para os Ibáñez. Don Carlos Ibáñez, neto do fundador, obstínase en abrir de novo a factoría, o que consegue en 1870 co consentimento dos seus dez irmáns. Axiña lle han de aparecer os problemas económicos e, xa en 1872, vese na necesidade de buscar un socio capitalista que invista o diñeiro preciso para pór a funcionar a fábrica a pleno rendemento. En 1873 don Carlos dá cos accionistas necesarios: Viuda de Atocha e Hijos e don Alejandro Morodo. Deste xeito, os tres forman unha sociedade que se chamará “Ibáñez, Atocha y Morodo”, mais a fábrica xa non consegue saír a flote. Os problemas de liquidez vense acrecentados por outras dificultades: a fábrica quedara xa isolada do resto do Estado español debido ao deficitario das comunicacións terrestres. Por outra parte, a competencia era moi grande porque a política librecambista do Estado desde mediados de século permitía a entrada de grandes cantidades de louza estranxeira. Por se isto fose pouco, a fábrica de Sargadelos perdera moitos dos seus clientes porque durante o período de 1862 a 1870, en que estivera pechada, deixara desatendidas todas as casas

comerciais que se surtían da súa louza. Por último, Sargadelos tamén perde en 1869 a exclusividade de explotación das minas de terras refractarias de San Cibrao e de Burela.

Con respecto á produción, nesta etapa non hai ningunha novidade: fábricase o mesmo tipo de louza que vimos na etapa anterior; coas mesmas pastas, as mesmas formas e os mesmos decorados.

HISTORIA DAS FÁBRICAS DESDE O SEU PECHÉ ATÉ A ACTUALIDADE

Como acabamos de ver, as fábricas pecharon as súas portas -para non as volver a abrir- en 1875, deixando a familia Ibáñez na máis completa ruína. Pouco a pouco, todas as súas propiedades foron embargadas para seren subastadas publicamente. Os donos foran incapaces de afrontar os gastos de mantemento que ocasionaba todo o complexo, que incluía as fábricas, os terreos e o pazo. Deste xeito, a maior parte do patrimonio dos Ibáñez foi parar ás mans da Marquesa de Cienfuegos (dona María Antonia de Madariaga y Muñoz Salazar, viúva de don José de Perterra y Albuerno) e esta legou todo o conxunto a don Javier López y García Bandujo, que conservou a propiedade até 1908.

Antes desta data produciuse unha tentativa de reabertura da fábrica de cerámica, aínda que cambiando a ubicación. Resumimos de xeito esquemático a historia deste breve episodio:

- O 27 de marzo de 1901 créase unha Sociedade Anónima denominada “Cerámica de Sargadelos”. O principal accionista é don Javier López, que ademais aporta á sociedade os edificios das antigas fábricas de Sargadelos e os seus arredores, é dicir,

as instalacións hidráulicas que proporcionaban a enerxía ao complexo industrial construído por Ibáñez.

- En 1903 abre as súas portas en Burela a “Cerámica de Sargadelos” coa intención de fabricar todo tipo de pezas cerámicas, incluída a louza, aínda que nun primeiro momento a produción limitárase a materiais refractarios. A factoría ubicábase en Burela seguindo o consello do novo director técnico da fábrica - don Ciriaco Guisasaola y Vigil- porque esta poboación contaba con porto. Aforrábase o traslado de mercadorías do punto de carga e descarga até á fábrica e tamén se eliminaba o custe que ocasionaba o mantemento dun almacén na zona portuaria. Tamén se tivo en conta a grande riqueza de materias primas que posuía Burela, tanto de arxilas refractarias como de caolín e feldespatos. O novo conxunto estaba o suficientemente cerca de Sargadelos como para aproveitar as antigas instalacións hidráulicas. Fíxose chegar a Burela un tendido eléctrico que traía a enerxía producida pola central situada ao final da canle aberta no século XIX en Sargadelos, central que aproveitaba a caída dun salto de auga duns 11 metros. A finalidade de “Cerámica de Sargadelos” era a de competir co ladrillo inglés, que por aquela altura se importaba en grandes cantidades.
- En febreiro de 1905 analízase en dous proxectos encargados por “Cerámica de Sargadelos” a posibilidade de fabricar louza, tanto branca como pintada e estampada, e tamén a de producir tuberías de gres.
- En marzo de 1905 Ciriaco Guisasaola demanda algunhas concesións, entre elas a subida do soldo; ao non sérenlle concedidas abandona Burela no mesmo ano. Con el, pérdese o proxecto para fabricar louza.

- En 1908 “Cerámica de Sargadelos” é obxecto dun embargo. Francisco Argüelles y Sierra -secretario da fábrica e un dos accionistas maioritarios da Sociedade- adquire por adxudicación xudicial os bens da Sociedade, que incluían as fábricas de Burela e os terreos e instalacións hidráulicas de Sargadelos. Argüelles contribuíra con estes bens a unha nova sociedade: “Leandro Cucurny y Compañía”. Os novos propietarios da fábrica limitáranse a elaborar produtos refractarios, abandonando a idea de producir louza.

A idea de recuperar a produción da louza de Sargadelos non verá a luz até case un século despois do peche da antiga Real Fábrica. O reinicio da actividade conséguese por fin grazas ao esforzo do Laboratorio de Formas, unha institución sen ánimo de lucro fundada en 1963 por dous intelectuais galegos emigrados na República Arxentina: Luís Seoane e Isaac Díaz Pardo. A eles unírase na Galiza o arquitecto Andrés Fernández Albalat. Un dos proxectos do Laboratorio de Formas defendía a restauración da actividade industrial en Sargadelos aproveitando os recursos da zona para satisfacer necesidades -igual que fixera Ibáñez-. Este obxectivo viuse realizado en 1970, cando se inaugura a planta circular da “Fábrica de Cerámica de Sargadelos”. O proxecto fora encargado en 1965 a Albalat e, por suxerencia de Seoane, inspírase nas citanias celtas. Recupérase así unha forma galega que propicia a produción contínua ao tempo que permite separar os espazos sen impedir a comunicación.

En 1972, o complexo industrial complétase coa fundación do “Seminario de Estudios Cerámicos”, o centro que estuda e crea o deseño das pezas de porcelana, tanto na súa forma como na decoración. O informe *Sar-*

gadelos. Pasado, presente y futuro de una experiencia industrial, publicado polo Seminario de Estudios Cerámicos de Sargadelos, explica os puntos en que se concreta a actividade da Fábrica e tamén do mesmo Seminario na seguinte pasaxe, que transcribimos literalmente:

a) *Proxección industrial que fai útil e pragmático o que se vai desvelando.*

b) *Investigación de materiais e tecnoloxía desde a fundación dun Instituto de Minerais que estuda e beneficia materias primas, pasando pola colaboración con centros de investigación de ciencia básica, até o estudio e desenvolvemento técnico de novas industrias.*

c) *Estudo dos sistemas de comunicación que incide no deseño das formas dos obxectos.*

d) *Divulgación e intercambio de coñecementos.*

e) *Investigación libre de formas e tecnoloxía en cursos programados, experiencias e encontros estívolos e iniciativas persoais.*

f) *Fomento dos estudos sargadelianos e apoio a toda manifestación e estudo da cultura galega.*

Chegados aos anos 80, a planta circular tórnanse pequena, polo que Díaz Pardo decide ampliála construíndo a planta rectangular. A nova fábrica de cerámica de Sargadelos produce o vello soño dos Ibáñez, é dicir, a ansiada porcelana. Con ela crea produtos utilitarios -xogos de mesa- e tamén unha grande variedade de obxectos decorativos como figuras, xoias, e un longo etcétera. Produce ademais evolucións de pezas da Real Fábrica de Louza tan significativas como os mambrús ou os floireiros de dedos. Tamén crea pezas conmemorativas, ben por encarga ou ben por iniciativa propia. Os des-

eños inspíranse sempre nas formas tradicionais da arte e da cultura galega en xeral.

A Fábrica de Cerámica de Sargadelos recupera materiais, elementos, formas e tecido humano sempre galegos. Unha das súas peculiaridades é a autarquía nas técnicas, xa que posúe unha tecnoloxía propia con catro patentes para fabricar porcelana.

Con respecto ás instalacións do que foran as Reais Fábricas, os edificios caeron na máis completa ruína desde o seu peche en 1875. En 1878, despois de que foran embargadas todas as propiedades da familia Ibáñez, estas son adquiridas en subasta pública pola Marquesa de Cienfuegos, de Oviedo, que á súa vez, como xa vimos, as lega ao seu sobriño: don Javier López y García Bandujo. Cando en 1903 se abre en Burela “Cerámica de Sargadelos”, a maquinaria que había nas fábricas levouse para a nova factoría e o pouco que a nova sociedade deixou en Sargadelos foi pouco a pouco expoliado até que desapareceron practicamente todos os moldes e pranchas gravadas que no seu día se empregaran na produción de louza. Os edificios foron caendo no olvido e incluso foron dinamitados polo seu propietario, don Javier. O único que se conservou en relativo bon estado até 1917 -data en que as propiedades, exceptuando a Casa da Administración, son adquiridas pola familia Taladriz, actual propietaria- foron o pazo e a Casa da Administración. Os edificios que formaron parte da fábrica de fundición foron adquiridos polo Concello de Cervo en 1980 e na actualidade espérase que poidan ser convenientemente restaurados e conservados de un modo sustentábel. As ruínas do que no seu día fora Real Fábrica de Louza son actualmente de propiedade privada e o seu estado é realmente lamentábel. A Casa da Administra-

ción, propiedade da Consellería de Cultura, é a sede do Museo Histórico de Sargadelos e atópase nun estado aceptábel de conservación; o mesmo ocorre co pazo, de propiedade privada.

Todo o conxunto obtivo a protección do Estado español en 1972, cando foi declarado Conxunto Histórico Artístico grazas á instancia do Laboratorio de Formas. Na actualidade, espérase a aprobación e aplicación dun plano especial para a zona que recoñeza este conxunto como o merece, dándolle unha conservación e unha posta en valor xustas para o lugar que constitúe algo máis que unha ruína xa que no seu día supuxo o inicio da industrialización na Galiza.

BIBLIOGRAFÍA

BELLO PIÑEIRO, F., *Cerámica de Sargadelos*. Edicións do Castro. Sada, 1979 (3ª ed.).

CASARIEGO, J. E., *El Marqués de Sargadelos o los comienzos del industrialismo capitalista en España*. Instituto de Estudios Asturianos. Oviedo, 1974 (2ª ed.).

EQUIPO S. C., *Sargadelos. Pasado, presente y futuro de una experiencia industrial*. Cadernos do Seminario de Estudos de Sargadelos. Edicións do Castro. Sada, 1976.

FILGUEIRA VALVERDE, X., *Sargadelos*. Cadernos do Seminario de Estudos Cerámicos de Sargadelos. Edicións do Castro. Sada, 1997 (3ª ed.).

GONZÁLEZ-POLA DE LA GRANJA, P., *Sargadelos 1798. Un motín en la Galicia de finales del Antiguo Régimen*. Edicións do Castro. Sada, 1994.

GÓMEZ DE LA SERNA, G., *Viaje a Sargadelos*. Ediciones del Castro. A Coruña, 1964.

PENA MOREDA, T., *“Cerámica de Sargadelos” 1901-1908*. Cadernos do Seminario de Estudos Cerámicos de Sargadelos. Edicións do Castro. Sada, 1997.

QUIROGA FIGUEROA, M., *A louza de Sargadelos*. Colección do Museo Provincial de Lugo. Deputación Provincial de Lugo, Servicio de Publicacións. Lugo, 2003.

VILAR CHECA, E., *El Marqués de Sargadelos y su obra*. Ediciones del Castro, A Coruña, 1970.

XIV CONGRESO DE CERAMOLOGÍA. SÉPTIMA COMUNICACIÓN

**"RENTES" E "CANÕES" DOS SÉCS. XVI, XVII E XVIII:
UMA PRODUÇÃO VIDRADA DE PRADO NA BRAGA MODERNA**

María Joana Neves Tomé
Investigadora do CITCEM
Mestranda em Arqueologia na Universidade do Minho

AGRADECIMENTOS

A todos os membros da organização do “XIV Congreso Anual de la Asociación de Ceramología de Galicia, 2009”. Pela sua hospitalidade e generosidade, é uma honra participar nestas Actas.

Aos Laboratórios de Conservação e Restauro e de Fotografia do Museu de Arqueologia D. Diogo de Sousa, em Braga, pelas preciosas ajudas técnicas. Um agradecimento muito especial à Amélia Marques, pela orientação que tem vindo a dar do desenho técnico, e pelo seu carinho e paciência inesgotáveis.

À Dra. Patrícia Moscoso, em particular, e ao Museu de Olaria de Barcelos, pela ajuda indispensável e sempre disponível na pesquisa sobre a questão etnográfica. Aqui, gostaria também de incluir uma palavra de apreço à Dra. Isabel Fernandes, directora do Museu de Alberto Sampaio, em Guimarães, que me tem dado motivação e recursos para prosseguir com o trabalho em mãos.

Ao Gonçalo Cruz, colega de Mestrado e amigo, imprescindível no tratamento informático dos desenhos das peças, e à minha querida amiga Lia Santos, crucial na elaboração das estampas.

Por fim, um agradecimento especial ao Professor Doutor Rui Morais, orientador e amigo que, com muita paciência, impulsionou e reviu este trabalho.

1. INTRODUÇÃO

No decurso da intervenção arqueológica no edifício nº 20-28 da Rua D. Afonso Henri-

ques, na freguesia de Cividade, em Braga, da responsabilidade científica da Unidade de Arqueologia da Universidade do Minho (U.A.U.M.), foi exumada uma grande quantidade de cerâmica da Idade Moderna, actualmente à guarda do Museu de Arqueologia D. Diogo de Sousa (M.D.D.S.), em Braga. Esta amostra, que abrange os universos da porcelana, faiança, cerâmica vidrada e cerâmica comum, provém de estratos arqueológicos datados do séc. XVI até meados do séc. XVIII, e é perfeitamente consistente com os usos da época.

Deste conjunto destaca-se a cerâmica vidrada, próxima em número da cerâmica comum vermelha, e dentro desta categoria cerâmica optou-se por estudar formas conhecidas como “rentes” e “canões”. Esta selecção deveu-se não só à curiosidade da sua morfologia como também ao número considerável de indivíduos proveniente das Unidades Estratigráficas (U.E.s) seleccionadas. É, pois, o objectivo deste trabalho, a apresentação e descrição destas formas, integrando-as na produção vidrada de Prado de época moderna.

Importa aqui contextualizar este centro produtor, no espaço e no tempo. O concelho de Prado fundou-se durante a Alta Idade Média, tendo absorvido muitas vilas e aldeias durante vários séculos, englobando assim territórios que hoje pertencem a Barcelos, Vila Verde e Braga. Trata-se de uma zona barreira riquíssima cuja actividade oleira se regista desde a época romana, como o demonstraram análises laboratoriais a argilas provenientes de *Bracara Augusta*, em 1998 (*apud* MORAIS, 2006, p.32), actividade essa que atinge um notável pico de produção na época medieval (BARROCA, 1993, p.161), mantendo a sua importância ao longo da Idade Moderna. Em

1855, o concelho de Prado foi extinto, sendo as suas freguesias distribuídas pelos concelhos acima mencionados. Barcelos acabou por se destacar como centro oleiro, mas continuando a tradição de Prado. Nesta perspectiva, apesar das constantes referências que serão feitas a Barcelos, a origem dos paralelos etnográficos aqui identificados, deve manter-se em mente o centro produtor de Prado quando se tratam de contextos datáveis dos sécs. XVI, XVII e XVIII, como é o caso das peças que serão apresentadas.

2. A PROBLEMÁTICA DA NOMENCLATURA: ARQUEOLOGIA VERSUS ETNOGRAFIA?

É minha opinião que a Arqueologia deve aliar-se à Etnografia sempre que possível. Não fosse afinal o maior desejo de um arqueólogo conhecer alguém que tivesse vivido no Passado que lhe pudesse descrever com exactidão como as coisas se faziam. Como tal não é possível, os estudos etnográficos são uma preciosa ajuda para os arqueólogos. No caso da cerâmica moderna, este esforço deve ser redobrado, pois, como será demonstrado, em muito contribuem para um melhor conhecimento destas produções. Neste caso, assim que os paralelos etnográficos foram identificados, tratou-se de procurar as terminologias adequadas às formas, recorrendo a vários tipos de fontes de informação, tarefa essa que se provou difícil. À medida que a investigação avançou, a questão tornou-se saber se era ou não correcto usar a denominação actual para peças datadas dos sécs. XVI, XVII e XVIII. De facto, a maioria dos arqueólogos opta por elaborar tipologias, sendo bastante frequente o uso de siglas que combinam a numeração atribuída com o acrónimo da escavação. A atribuição do nome actual às cerâmicas

prende-se assim com o facto de ser difícil e, por vezes até impossível, confirmar os nomes usados na época. Outros autores, no entanto, discordam do uso da terminologia actual por considerarem que nunca será consensual, particularmente devido aos regionalismos – em algumas partes do Norte de Portugal diz-se sertã e no Sul diz-se frigideira, e este é só um dos muitos exemplos para os quais não há acordo. Há ainda aqueles que simplesmente nem pensam que poderá haver paralelos, inundando as publicações com novas tipologias, sem se preocuparem em verificar se alguém já “baptizou” o que estão a tratar.

Mas mesmo quando se descobre o paralelo etnográfico, constata-se que a nomenclatura usada não é sempre a mesma, como foi o caso.

Na obra “A Louça Vidrada de Barcelos” faz-se uma distinção entre o rente e o canão (REMELGADO, 2005, p.72-74). A mesma distinção é feita pelo Museu de Olaria de Barcelos, tendo como fonte de informação um oleiro local, António Figueiredo Faria, natural da freguesia de S. Romão da Ucha. Estas mesmas designações surgiram em conversa com outro mestre do barro, Manuel Fernandes, conhecido como “Pindalho” no lugar de Tomadías na freguesia de Areias de S. Vicente, onde mantém a sua oficina. Curiosamente, na mesma freguesia, obtivemos uma opinião divergente: foi o caso de Maria Soutelo, sobrinha das Irmãs Soutelo, famosas pela sua mestria na pintura de louça, que apelida o rente de Barcelos de canão, nome também adoptado por duas funcionárias do Museu de Olaria de Barcelos com quem tive o prazer de conversar. Esta é, aliás, a única designação utilizada no “Caderno de Especificações para a Certificação da Olaria de Barcelos” (ADERE-

MINHO, 2008), no capítulo dedicado às “Peças características da olaria vidrada” (pp.18-24).

Sendo Barcelos o concelho português com maior número de freguesias e um importantíssimo centro oleiro com raízes ancestrais, poderia supor-se que se trata de uma questão de regionalismos, isto é, da adopção de diferentes termos para a mesma forma, que variam de freguesia em freguesia. Porque se tratará, então, de uma especificação, utilizada entre os artesãos, e apesar das formas serem, efectivamente, diferentes, não é incomum que o vocabulário popular apenas tenha absorvido um dos termos, generalizando-o.

Tendo em conta que este trabalho se propõe a estudar uma amostra arqueológica e não peças etnográficas, o termo ideal seria aquele usado nos sécs. XVI, XVII e XVIII. Ao consultar os “Preços da louça de barro” e da “louça vidrada” de Barcelos, de 1718, publicados pela primeira vez por Isabel Fernandes nas *Actas do IV Encontro de Olaria Tradicional de Matosinhos* (FERNANDES, 1999, p.16 e 20), e sendo esse o mais antigo registo conhecido relativo à venda de louça no concelho de Prado, não foi encontrada referência a nenhum dos termos.

Após a exploração de todos os dados e possibilidades, havia que tomar uma decisão: adoptar um dos termos actuais ou criar uma denominação tipológica totalmente nova. A verdade é que o aprofundamento desta questão afastar-me-ia demasiado dos objectivos propostos para este estudo. Assim sendo, para efeitos deste trabalho e, até novas sugestões, optei pelo termo “rente”, para a forma com asa horizontal, e o termo “canão”, para a forma com pegadas laterais. Segue-se, assim, a proposta de Patrícia Re-

melgado que, até hoje, permanece a única autora que publicou este tipo de peças, sob o ponto de vista etnográfico. No entanto, há que ressaltar o facto de estes termos datarem do séc. XX, pelo que se deve recorrer ao uso de aspas quando aplicados a outros contextos cronológicos.

3. O ESPÓLIO DO Nº 20-28 DA RUA D. AFONSO HENRIQUES, BRAGA

Patrícia Remelgado (2005, p.72) é da opinião que o rente (figura 1) é “em tudo semelhante ao canão” (figura 2), excepto nos elementos de prensão, já que o primeiro apresenta uma asa horizontal, ou “rabo”, e o segundo, duas pegadas coladas ao bordo, e excepto também nas medidas, tendo o rente menos capacidade que o canão. Ainda segundo a autora, apesar de ambas serem formas vidradas utilitárias, específicas para uso culinário, o rente é usado no serviço de molhos, e o canão na preparação de carne. Há ainda outras duas utilizações para os canões que, embora, certamente, não tenha sido o caso dos exemplares da amostra



Figura 1. Rente. Barcelos. Séc. XX. Cerâmica vidrada. 10cm de altura x 18,5cm de diâmetro x 23,6cm de largura. Coleção do Museu de Olaria de Barcelos, Portugal. Fotografia de José Mesquita.

aqui tratada, é importante mencionar: segundo a D. Maria Soutelo, “até há uns anos, mandavam-se muitos para o Porto”, para servirem de recipientes de fundição de ouro, para os ourives, enquanto os oleiros de Barcelos os usavam como recipientes “de apoio, colocados na roda do oleiro, para que este pudesse humedecer as mãos durante a execução das peças” (REMELGADO, 2005, p.74), apelidando-os de “louceiros”.

Os “rentes” e “canões” provenientes desta escavação em estudo são, em muitos aspectos, praticamente iguais aos seus paralelos etnográficos, mas o tempo fez, com certeza, com que algumas características se fossem esbatendo e outras acentuando.

3.1 Estratigrafia e cronologia

De momento, não é possível fazer a descrição e caracterização extensivas das U.E.s, dado que o relatório das escavações ainda se encontra inédito e em processo de revisão. Apesar de ter sido facultado o acesso aos registos de campo e dada a devida autorização



Figura 2. Canão. Irmãs Soutelo, Areias de S. Vicente, Barcelos. Séc. XX. Cerâmica vidrada. 20cm de altura x 35,4cm de diâmetro x 37,5cm de largura. Colecção do Museu de Olaria de Barcelos, Portugal. Fotografia de José Mesquita.

para a elaboração deste trabalho, a lei de exclusividade de publicação não me permite revelar pormenores que ainda não tenham sido tornados públicos por quem detém esse direito, neste caso, o director científico da escavação, Dr. Luís Fontes, o responsável pelos trabalhos de campo, Dr. José Leite, e a entidade científica, U.A.U.M. Contudo, este assunto será tratado com grande detalhe no referido relatório.

Pode dizer-se, sim, é que das centenas de U.E.s, quatro em particular se destacaram, tanto pela quantidade do material cerâmico, como pela sua qualidade, e foi a partir da análise em pormenor destas quatro U.E.s que começaram a surgir resultados. Veja-se, então, a seguinte análise estatística: **(Quadro 1).**

O número mínimo de indivíduos refere-se a ambos os objectos de estudo, ou seja, à soma do número de “rentes” e do número de “canões”, e é obtido através do rácio entre bordos, fundos e asas presentes nas U.E.s, já que não foi recuperada nenhuma peça intacta.

Devido a este último facto, foi necessário recorrer foi necessários onificassem e Ricardo (1995)m-nos sugerir uma cronologia, ainda que lata, nomeadamente atrav à reconstituição gráfica, que mesmo assim não se revelou muito frutífera, e a esses dados se refere a segunda coluna do quadro.

À excepção da U.E. 58 da Sondagem 2, as restantes U.E.s em questão correspondem a enchimentos que decorreram ao longo dos sécs. XVI, XVII e XVIII, não se tratando, portanto, duma estratigrafia muito fina. Este facto impossibilita que estas cerâmicas sejam situadas num momento preciso e estanque. No entanto, os materiais encontrados nestas U.E.s permitiram sugerir esta cronologia, ainda que lata, pelo facto de surgirem acompanhados de faianças: nesta amostra, surgem importações de meados/finais do séc. XVI, nomeadamente de Talavera, Sevilha e Delf, assim como alguns fragmentos da mesma cronologia que poderão ser de produção nacional, tanto da zona de Vila Nova como de Coimbra. Partindo deste ponto, era necessário entender até onde iria a cronologia. A ausência de material

Quadro 1

Sondagem	U.E.	Nº mínimo de indivíduos	Perfis completos reconstituídos
2	2/6	27	-
15	2	-	
33	2	-	
58	3	-	
4	14	28	2
22	5	-	

Quadro 1. Sumário estatístico dos totais de ambas as formas, encontrados na amostra geral.

relevante de época contemporânea levou à determinação do ponto de chegada como os meados do séc. XVIII.

3.2 Os “rentes”

Os “rentes” definem-se como formas de fundo liso, com paredes e bordos reentrantes e uma única asa. Tal como o seu paralelo etnográfico, o vidrado estende-se pelo interior até à parte exterior do bordo, podendo o vidrado escorrer na face externa (Estampa I, nº 1, Estampa II, nº2 e Estampa III). Estas ocorrências decorrem da forma como as peças eram mergulhadas no preparado de

chumbo, sílica e barro diluído, de maneira a não serem totalmente cobertas. Afinal o que se pretendia era a impermeabilização e a maior facilidade de limpeza do interior; de facto, no caso de peças que vão ao fogo, como se verá que é o caso, o vidrado exterior não tinha qualquer efeito prático.

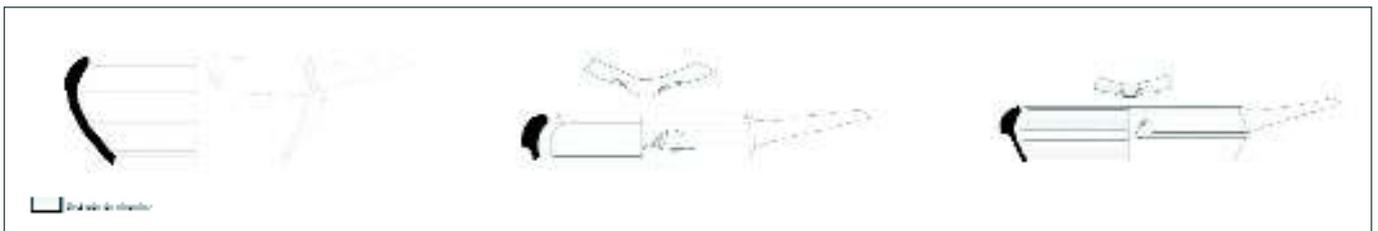
O bordo tem características *sui generis* que o permite distinguir-se de outras formas. Mas quando se lida com fragmentos, deve exercer-se algum cuidado pois estes podem ser confundidos com os bordos de “canões”, a não ser que se conheçam os elementos de prensão. Regra geral, os bordos são bas-

tante fechados e surgem em dois tipos: o bordo mais espesso em martelo ligeiramente reentrante, que forma uma pequena aba inferior, por vezes destacada da parede (Estampa IV, nº 1 e nº 2); e o bordo fino, com uma carena protuberante, que forma um rebordo (Estampa III, nº 1 e nº 2). Mas o elemento mais característico do “rente” é, sem dúvida, a asa horizontal, ou “rabo”. Esta destaca-se de qualquer outro tipo de asa pelo seu fecho delgado e pela forma como termina, num corte contundente mas, provavelmente, feito com os dedos (Estampas I, III e IV). Caracteriza-se também pela sua retilinearidade, ora mais inclinada para

Estampa I. Escala 1:2



Estampa II. Escala 1:3



Estampa III. Escala 1:2



cima, ora mais inclinada para baixo, possivelmente para dar um certo conforto ao utilizador. O “rabo” é sempre colado ao bordo e não moldado a partir dele, como as marcas de impressões digitais nos lados da asa e na sua superfície superior podem comprovar, alterando um pouco, por vezes, a circularidade do diâmetro. Estas asas atingem comprimentos medianos, mais ou menos correspondentes ao raio do bordo, de modo a aguentarem o peso das peças, e possibilitarem, ao mesmo tempo, o seu manejo sobre o fogo. Os vestígios de fuligem e marcas de queimaduras indicam que estas peças não se destinavam exclusivamente ao serviço de alimentos, mas que também eram usadas na sua preparação ao lume (figura 3).

Uma outra característica do “rente” é o bico vertedor, que era moldado a partir do interior do bordo e não aplicado, como é o caso da asa. Aquele era feito com a força do dedo, possivelmente o polegar, criando-se

assim uma saliência exterior que depois era apertada com duas “dedadas” (Estampa II, nº 2 e 3). Em alguns exemplares apenas se identificou o arranque ou preparação do bico (Estampa I, nº 1 e Estampa II, nº1). Infelizmente, os exemplos completos de bico foram encontrados como fragmentos soltos (Estampa II, nº 2 e 3).

As medidas dos exemplares da amostra estudada variam: o maior com 20,8cm de diâmetro e 13,4cm de altura (Estampa I, nº 1), e o menor com 10cm de diâmetro e uma altura estimada de cerca de 6,4cm (Estampa II, nº 3).

4. OS “CANÕES”

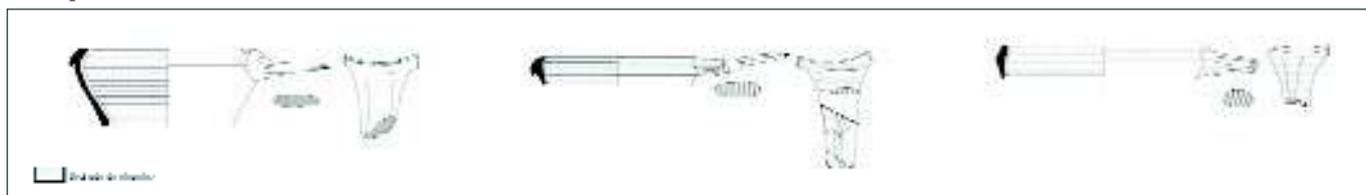
Nesta amostra, só foi possível distinguir um “canão”, através da identificação da marca, em negativo, de uma das pegas, num fragmento solto (figura 4 e estampa V, nº 1). Porque se trata de um único fragmento de



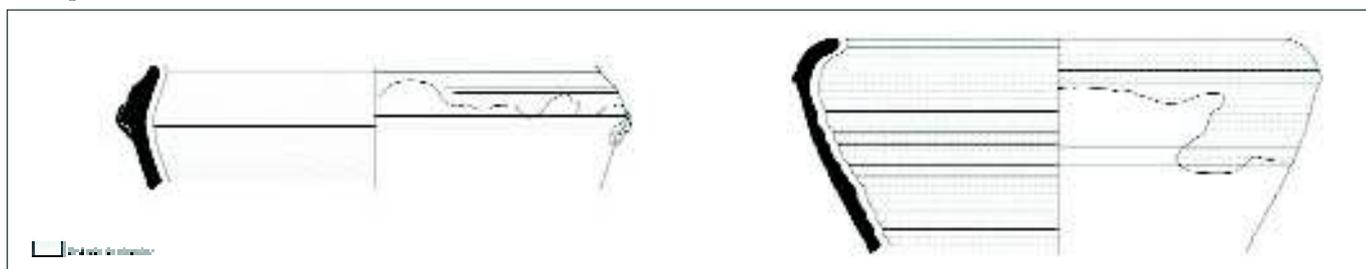
Figura 3. “Rente” dos sécs. XVII/XVIII, visivelmente queimado pelo uso sobre o fogo. Imagem correspondente ao desenho nº 2 da Estampa III. Fotografia de Manuel Santos, M.D.D.S.

bordo, não é possível fazer uma descrição dos “canões” tão pormenorizada como a dos “rentes”. No entanto, observando o paralelo etnográfico e as características que aquele bordo revela, é possível afirmar, com

Estampa IV. Escala 1:3



Estampa V. Escala 1:2



algum nível de segurança, que o aspecto geral não se afastará muito do “rente”. De facto, também aquele é vidrado no interior e no bordo, e muito possivelmente também apresentaria um fundo liso, com paredes e bordo reentrantes. O “canão” apresenta duas pegas laterais que são coladas ao nível do bordo, mas que não permitem a passagem dos dedos, como numa terrina, por exemplo, não se qualificando, portanto, como asas. A sua forma em ómega (□) achatado permite o manuseamento da peça com segurança, ao mesmo tempo que serve a funcionalidade estética. Este fragmento apresenta-se também marcado pelo fogo (é, aliás, graças ao queimado que o negativo da pega ficou tão nítido), à semelhança de grande parte dos fragmentos estudados, constatando-se então que a utilização desta forma também poderia passar pela preparação de alimentos ao lume, tal como os “rentes”.

A morfologia deste bordo é diferente do que observamos nos “rentes”, mas só com um exemplar não é possível afirmá-lo sem reservas. No entanto, há que admitir que a estética contemporânea, provavelmente, ditava uma uniformização destas características, enquanto na Idade Moderna parece haver espaço para a variedade dentro das próprias tipologias.



Figura 4. Fragmento de “canão” dos sécs. XVII/XVIII, com a marca em negativo da pega em ómega (□) achatado. Imagem correspondente ao desenho nº 1 da Estampa V. Fotografia de Manuel Santos, M.D.D.S.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O recurso à Etnografia foi essencial para a elaboração deste trabalho, servindo de fonte de informação para a nomenclatura e usos das peças, mas também como apoio quando os dados físicos faltaram.

As peças modernas deixam notar a produção manual muito mais que as peças etnográficas. Enquanto os exemplares do século passado se apresentam perfeitamente polidos, os dos sécs. XVI, XVII e XVIII não revelam uma grande preocupação em alisar sempre as estrias interiores das paredes ou remover as impressões digitais da colagem da asa, das pegas e do bico. Outra diferença considerável é que as peças etnográficas parecem ser mais abertas, ou seja, com bordos um pouco mais esvasados.

No que ao bico vertedor dos “rentes” diz respeito, poderá tratar-se de uma opção técnica que se foi perdendo, pois não foi observado nenhum exemplar de séc. XX com esta característica. Foi possível ver um bico muito semelhante numa outra peça etnográfica que, inclusivamente, tem uma asa igual à do rente – a frigideira de rabo que, segundo Patrícia Remelgado (2005, p.77), serviria, essencialmente, para fritar ovos. Esta amostra não permite comprovar que todos os “rentes” tinham bico vertedor, mas em princípio, todos os fragmentos de bico com as mesmas características que foram aqui apresentados deverão pertencer a um “rente”, porque, em termos práticos, não faria sentido um “canão” ter bico.

Foram mencionadas, várias vezes, as semelhanças gerais entre uma forma e outra, e desse facto pode inferir-se que a distinção só seria feita no momento final, ou seja, o oleiro

faria vários recipientes com as mesmas características e quando lhes fosse aplicar os elementos de prensão, decidiria os que seriam “rentes” e os que seriam “canões”.

No que aos “canões” concerne, não foram encontradas referências a achados em contextos arqueológicos. Nas intervenções na Casa do Infante, no Porto, por outro lado, está documentado um “rente” com bico vertedor, peça essa classificada como exemplar de “louça de vidrado de chumbo”, datável de séc. XVII, e com uma possível ligação às produções de Prado (REAL; DORDIO GOMES; TEIXEIRA, 1995, p. 182). Conhece-se, ainda, um outro “rente” encontrado no fundo do rio Cávado, ao largo de Esposende, proveniente de um contexto datado por C14 de 1548. Embora esta datação levante algumas reservas, estas duas referências atestam a difusão da louça de Prado, cuja ligação com a Galiza, por exemplo, já foi bem descrita por José Viriato Capela (1992), nomeadamente no período decorrente entre 1750 e 1830.

Apesar da impossibilidade de se fazerem análises químicas às pastas no âmbito deste trabalho, que viriam corroborar a proveniência desta amostra arqueológica, pode sugerir-se, com um nível elevado de certeza, que ela não poderá ter vindo de outro sítio senão do centro produtor de Prado. De facto, se por um lado são muito fortes as semelhanças entre estas formas e as formas barcelenses de séc. XX, por outro, sabemos que a esmagadora maioria da cerâmica usada durante a Idade Moderna em Braga vinha de Prado, o maior e mais próximo centro produtor da cidade. Isto não significa, porém, que a cidade não pudesse ter adquirido cerâmicas com outras proveniências, como por exemplo Aveiro, Lisboa e Coimbra, ou até Espanha e Holanda, como já foi mencionado.

Muito há ainda a fazer, com certeza. Com este trabalho, ainda preliminar, tentou-se contribuir para o estudo e conhecimento das produções de Prado de época moderna. Não foi possível, no entanto, responder a todas as questões. É assim a minha convicção que futuras análises e novos contributos arqueológicos, com amostra maiores, melhores e mais fiáveis, possam contribuir para um melhor conhecimento destas produções.

BIBLIOGRAFÍA

- BARROCA, Mário, (1993), “Centros Oleiros de Entre-Douro-e-Minho. Contributo para o seu inventário e cartografia”, em *Arqueologia Medieval*, vol. 2. Porto, Edições Afrontamento, pp.159-170.
- CAPELA, José Viriato, (1992), *Exportação de louça de Prado para a Galiza (1750-1830)*. Barcelos, Câmara Municipal de Barcelos/Museu de Olaria. Cadernos de Olaria, nº 2.
- FERNANDES, Isabel, (2004), “Do uso das peças: diversa utilização da louça de barro”, em *Actas do IV Encontro de Olaria Tradicional de Matosinhos*. Matosinhos, Câmara Municipal de Matosinhos, pp. 12-39.
- MORAIS, Rui, (2006), “Exemplos da autarcia em Bracara Augusta. A existência de olarias e as produções cerâmicas subsidiárias de outras actividades”, em *A Produção de Cerâmica em Portugal: Histórias com Futuro. Actas do Colóquio, 2006*. Barcelos, Museu de Olaria/Município de Barcelos, 2006, pp.27-92.
- OLIVEIRA, Luís Henrique, (2009), “Caravela seiscentista jaz no estuário do Cávado”, em *Jornal de Notícias*, 2 de Novembro de 2009, p. 16.
- REAL, Manuel; DORDIO GOMES, Paulo; TEIXEIRA, Ricardo, (1995), “Conjuntos cerâmicos da intervenção arqueológica na Casa do Infante – Porto: elementos para uma sequência longa – séculos IV-XIX” em *Actas das 1.ªs Jornadas de Cerâmica Medieval e Pós-Medieval – métodos e resultados para o seu estudo*. Tondela, Câmara Municipal de Tondela, pp. 171-186.
- REMELGADO, Patrícia (2005) – *A Louça Vidrada de Barcelos*. 1ª edição. Barcelos, Câmara Municipal de Barcelos/Museu de Olaria. Coleções do Museu, nº 4.

Documentos On-line

- ADEREMINHO: *Caderno de Especificações para a Certificação da Olaria de Barcelos* [on-line]. Barcelos: ADEREMINHO, 2008, em <<http://www.adereminho.pt/olariadebarcelos/Cad.esp.Olaria%2001%2004%20aprovado.pdf>>. [Consulta: 10 de Novembro de 2009].

XIV CONGRESO DE CERAMOLOGÍA. OCTAVA COMUNICACIÓN

**LA FÁBRICA DE DECORACIONES GALHER
(A CORUÑA)**

Nuria Calo Ramos

INTRODUCCIÓN

Desde que en el siglo XVIII Johann Frederick Böttger descubriera el “secreto” de la porcelana (Wilheim: 1980; Diviš: 1989) que se acabó extendiendo por toda Europa y los ingleses inventaran la loza fina (Quiroga: 2003), fueron muchos los talleres que se abrieron debido a la gran demanda de estos productos, sobre todo por parte de la burguesía. Sin embargo, la durabilidad de dichos talleres dependió mucho de su calidad, originalidad o los diseños. En España, ha sido difícil que los talleres llegasen a tener mucha continuidad como otros europeos (Sèvres), debido a factores como poca proyección más allá de sus fronteras o políticas arancelarias poco favorecedoras (excepto la de 1839).

Hoy en día no es raro que salga en las noticias que una fábrica de loza o porcelana cierre sus puertas o esté pasando por un ERE (Bidasoa, Sargadelos o La Cartuja). Los motivos no han cambiado mucho: la introducción de cerámica de los países asiáticos o sus diseños sobre todo para la restauración; uso de otros materiales como el plástico para la cocina o, la no adaptación de algunos modelos de vajillas a la vida moderna (lavavajillas o microondas). Lamentablemente, esto provoca la progresiva desaparición de un tipo de fabricación artesanal que, a partir de este decenio, sólo podremos observar en los museos.

Por ello, con este artículo, queremos hacer una mención especial a la “Fábrica de decoraciones Galher”, cerrada en el 2001, y a su fundador, Teodoro Gallego Domínguez (1910-2009). Los datos de la fabricación o producción, así como las piezas fotografiadas, han sido facilitados por uno de sus hijos: Teodoro Gallego Huerta.

HISTORIA DE LA FÁBRICA Y DE SU FUNDADOR

D. Teodoro Gallego Domínguez, nació en Vigo en 1910. Antes de la Guerra Civil se trasladó a Madrid, donde aprendió a trabajar en un taller de porcelana, del que no tenemos la referencia. Unos años más tarde, el dueño de este taller se trasladó a Vigo y Teodoro se vino con él.

Por los años ‘50 se mudó a A Coruña, contratado por el dueño de “Almacenes San Nicolás”, por aquel entonces Marcelo Riego, que poseía un taller de decoración en la calle La Fama (cerca de La Marina) y el comercio frente a la iglesia de San Nicolás.

Junto con otro socio, Ángel García Pinedo, abrió un taller, “Cerámicas Riazor”, en Juan Flórez (situado a la altura de la actual iglesia de los Capuchinos), donde dos de sus hijos, Teo y Paco aprenderían la profesión. Allí estarían unos años, hasta que en 1970, deja a su socio para abrir una nueva nave junto con sus hijos: la “Fábrica de Decoraciones Galher”, situada en el Polígono de A Grela, en la calle Isaac Peral nº 10. En ella trabajó aproximadamente hasta los 82 años.



Lám. 1: vista de la fábrica en los ‘80 y a día de hoy (desaparecida).

La fábrica se abrió con la ayuda del consuegro de Teodoro, que puso el dinero para la nave, junto con la parte de Cerámicas Riazor que le correspondía. Empezó con los 2 hijos y 3 empleadas, aunque llegaron a tener 8 empleados en los 90. Al igual que en cualquier taller de porcelana desde el siglo XVIII (Wilheim: 1980), cada empleado tenía un trabajo específico: Paco se encargaba de la administración, Teodoro del horno, y Teo junto con el resto decoraban.

La fábrica cerró definitivamente sus puertas en el 2001, después de unos años difíciles en los que los pedidos mermaban cada vez más. Hoy ya no se conserva ni siquiera la nave, convertida en un edificio de oficinas de tres plantas (Lám. 1).

EL EDIFICIO

Era una nave industrial de dos alturas, con tejado a dos aguas. En la planta baja se situaba el taller con los espacios de trabajo diferenciados (Lám. 2): a la derecha estaban las mesas de trabajo y las estanterías para las piezas; a la izquierda estantes donde se almacenaban los instrumentos de trabajo y al



Lám. 2: interior de la nave.



Lám. 3: mesa de trabajo

fondo el horno. En la planta alta se encontraba la oficina de administración.

Las mesas de trabajo (Lám. 3) eran de madera, rectangulares, con un apoyabrazos en el lateral donde se situaba la torneta. Hacia un lateral se ordenaban los instrumentos necesarios para la decoración, dejando el resto del espacio libre para colocar las piezas. Las tornetas eran de hierro, altas y manuales. Cada trabajador tenía su mesa.

LA PRODUCCIÓN

En la nave no se producía la porcelana o la loza fina. Éstas se compraban ya esmaltadas y en la fábrica sólo las decoraban. La mayor parte del material comprado era loza fina, sobre todo vajillas, aunque también se decoraban piezas ornamentales (jarrones, floreros, bandejas, etc.) hechas en loza fina o porcelana.

Las casas a las que, por medio de viajantes, se compraba la mercancía eran españolas (Lám. 12) (Bidasoa, Oviedo, Gijón, Montgatina, Álvarez, etc.) o alemanas (Lám. 11) (Greidlitz, Eschenbach, Shumann o Schirding). En ocasiones se compraba loza que no venía marcada de fábrica a la que se le colocaba el sello de Galher (Lám. 1).

Para decorar utilizaban las siguientes técnicas:

1. *Calcomanía*: cuando aún trabajaban en Cerámicas Riazor, se hacían a la manera tradicional (Diviš: 1989; Quiroga: 2003): se elaboraban unas planchas de acero donde se grababan los dibujos (Lám. 5). Se impregnan con pintura y colocándoles un papel especial, se pasan por unos rodillos y el dibujo queda grabado en el papel. Éste se pega sobre la pieza, presionando con un tampón con pegamento para fijarlo. Se levanta el papel, se deja secar la pieza y se cuece.

A veces era necesario retocarlas a mano porque al dibujo se le podían formar grietas tras pegarlo y quitarle el papel. Para ello se usaban pinceles y plumillas. Si la calcomanía se coloca en el bizcochado (antes de la 2ª cocción previa al esmaltado), es más resistente.

Cuando abrió Galher, empezaron a existir talleres especializados en la producción en serie de calcomanías sobre papel. A estas fábricas se les solicitaba un modelo de dibujo y éstas mandaban una prueba al decorador. Si la prueba convenía, entonces se pedía un número determinado del modelo de la calcomanía, que llegaba seriada en láminas.

El proceso entonces cambió a un sistema más sencillo: se recortaban las calcomanías, se mojaban en agua, se colocaban sobre la pieza, se secaban y se cocían (Lám. 6).

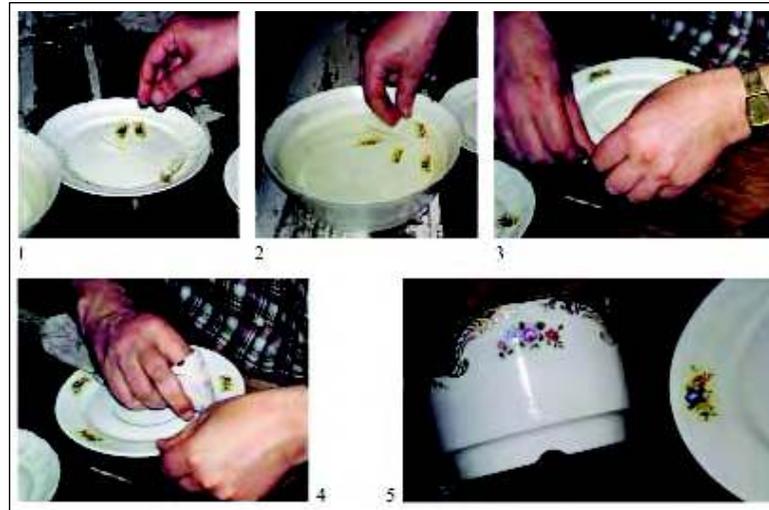
Esto provocó que se dejaran de usar las planchas al igual que contribuyó a un importante ahorro de tiempo.



Lám. 4: 3ª y 4ª cocción.



Lám. 5: plancha para la fabricación de calcomanías.



Lám. 6: proceso de decoración por calcomanía: 1 recortar; 2 mojar; 3 pegar; 4 retocar y secar; 5 antes y después de la cocción.

La temperatura del horno rondaba los 700°C.

Los diseños de los calcos eran:

- Propios: diseñados por Teodoro sobre las planchas, que se usaban mayoritariamente en las vajillas.
- Originales de otras fábricas, traídos por los viajeros, bien de fabricación nacional (cuadros, paisajes, etc. usados para piezas ornamentales) o internacional (diseños alemanes, usados en vajillas).

2. *Fileteado*: con un pincel se aplica *oro líquido* sobre las piezas, ayudándose de una torneta para aplicarlo en el borde (Lám. 7). La cocción no podía pasar de los 700° o el oro se quemaba.

Podía conseguirse liso o con relieve si se aplicaba sobre una calcomanía (Lám. 4), para lo que eran necesarias dos cocciones: una para la calcomanía (3ª cocción) y otra para el oro (4ª cocción).

El oro líquido se compraba a otra fábrica y se transportaba en botellas de vidrio, embaladas en unos bidones.

3. *Estampado por sellos de caucho*: para la aplicación de letras o de decoración geométrica seriada en el borde. Con ellos se aplicaba oro líquido, plata o color, dependiendo del tipo de pedido (Lám. 12).



Lám. 7: aplicación del oro para el fileteado sobre torneta.

Los motivos se diseñaban en la fábrica y luego se encargaban en Imprenta Médica (en la Plaza de Vigo frente a Pestonit).

4. *Grabado al ácido*: se estampaba la pieza con un sello empapado en *betún de Judea*. Una vez seco, con un pincel, se echaba *ácido clorhídrico* mezclado con polvo de betún de Judea. Se dejaba secar a lo largo de un día



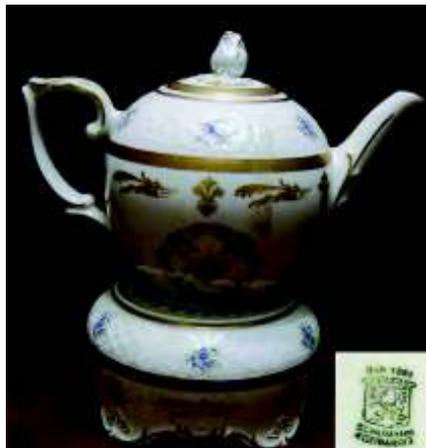
Lám. 8: detalle del horno y del sistema de railes para la circulación de los carros, junto con los elementos refractarios para separar las piezas.



Lám. 9: plato decorado con grabado al ácido y detalle.



Lám. 10: pieza decorativa. En la esquina inferior, detalle de la calcomanía.



Lám. 11: pieza alemana (Shumann). En la esquina inferior, detalle del sello.

y se rociaba con plata líquida de forma que los motivos quedaban en relieve (Lám. 9). Fue una técnica poco empleada, debido a que llevaba mucho tiempo, suponía mucho gasto y era peligrosa.

Una vez aplicada la decoración, se dejaba secar colocándola en un carro, separando las piezas por medio de piezas de material refractario (cilindros, patas de gallo, etc.). Este carro se movía con la ayuda de una carreta a través de un sistema de raíles, situados en la parte trasera de la nave. Por este sistema el carro se movía hacia la zona de carga, se introducía en el horno y, una vez acabada la cocción, por otros raíles se apartaba hacia la zona de enfriado.

El horno (Lám. 8) funcionaba con gas propano, cuyos depósitos estaban situados en el exterior de la nave. Éstos tenían una capacidad de 1000l, lo que daba aproximadamente para unas 16 cocciones. No se llenaba por completo, haciendo cocciones a un 80% de la capacidad. Las cocciones se hacían durante la noche, y por la mañana se abría para que fueran enfriando las piezas y a la vez el calor expulsado calentase la nave, facilitase el secado de la siguiente cocción y sirviera de calefacción al personal.

LA VENTA

El tipo de piezas vendidas eran en su mayoría vajillas de 56 ó 30 piezas, seguidas de juegos de café, té o consomé, floreros, jarrones, platos decorativos o fuentes.

El coste de una vajilla dependía del número de piezas: *“por lo general, en blanco, nos costaba alrededor de una 100.000 pts. una vajilla de 56 piezas, por lo que una vez decorada saldría en el comercio en algo más de 200.000...”*

En la etapa en Cerámicas Riazor, durante un tiempo, se hicieron grandes pedidos para el

chipiélago de las Canarias, decoradas con “Recuerdo de...”, por medio de un sello de caucho. Las formas eran diversas: tazones de desayuno, cuncas de Ribeiro, bols, etc. Teo recuerda que *“llegaba el viajante de las Canarias y hacía un pedido de, por ejemplo, 1000 cazoleitas del nº 9 para tal sitio...”* Se embalaban en cajas de madera y se transportaban todavía en carro hasta el puerto donde esperaba un barco canario.

Los pedidos tenían dos tipos de salidas:

1. Venta directa a los comercios sobre todo en A Coruña.
2. Por medio de viajantes a Madrid, Levante, Galicia, León, Santander, Pamplona o Andalucía.

Lamentablemente, no se conserva nada del tema administrativo (facturas, pedidos, etc.), por lo que nos es imposible tener datos de producción, salarios o gastos con los que poder comparar a nivel económico con otras empresas.



Lám. 12: juego de café (Bidasoa). La cenefa del pocillo y del plato se consigue por medio de estampado con sello de caucho. En la esquina inferior, detalle del sello.

BIBLIOGRAFÍA

- BONET CORREA, A. (1982), *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*. Ed. Manuales de Arte Cátedra. Madrid.
- Caruso, N (1986), *Cerámica viva. Manual práctico de la técnica de elaboración cerámica*. Ed. Omega. Barcelona.
- DEMEL, E. (1979), *La Peinture sur Porcelaine*. Ed. Vilo. Suiza.
- DIVIŠ, J. (1989), *El arte de la porcelana en Europa*. Ed. Libsa. Madrid.
- FATÁS, G.; BORRÁS, G. (2006), *Diccionario de términos de Arte y elementos de Arqueología, Heráldica y Numismática*. Alianza Editorial. Madrid.
- GARCÍA-HORMAECHEA y QUERO, C. (1987), *Porcelana china en España, Tesis doctoral*. Ed. Universidad Complutense. Madrid.
- MARTÍNEZ CAVIRÓ, B. (1973), *Porcelana del Buen Retiro: escultura*. Instituto Diego Velázquez. Madrid. (1983), *La loza dorada*. Ed. Nacional. Madrid.
- MATISSON, S. (2004), *Guía completa del ceramista*. Ed. Blume. Barcelona.
- POCHE, E. (1979), *Porcelain Marks of the World*. Ed. Hamlyn.
- QUIROGA FIGUEROA, M. (2003), *A loza de Sargadelos. Colección do Museo Provincial de Lugo*. Deputación Provincial de Lugo, Servicio de Publicacións. Lugo.
- RAY, A. (2000), *Spanish Pottery (1248-1898)*. V&A Publications.
- SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, M.L. (1989), *Catálogo de Porcelana y Cerámica Española del Patrimonio Nacional en los Palacios Reales*. Vol. I. Ed. Patrimonio Nacional. Madrid.
- WILHEIM MEINSTER, P.; REBER, H. (1980), *La Porcelaine Européene du XVIII siècle*. Ed. Vilo. Suiza.

XIV CONGRESO DE CERAMOLOGÍA. NOVENA COMUNICACIÓN

**SÍNTESIS DE LOS MATERIALES CERÁMICOS PROCEDENTES
DEL YACIMIENTO DE AS ENCROBAS (CERCEDA - A CORUÑA)**

Mario César Vila
PyA Arqueólogos, S.L.P.

Andrés Bonilla Rodríguez
PyA Arqueólogos, S.L.P.

Mario César Vila
pyacesar@gmail.com

Andrés Bonilla Rodríguez
pyarqueologos@gmail.com

1. INTRODUCCIÓN

Hasta fechas relativamente recientes, los materiales cerámicos de uso común realizados durante la Época Medieval y Moderna no han sido objeto de estudios específicos con metodología arqueológica. En el ámbito galaico, esta realidad ha provocado la rareza de trabajos con caracterizaciones tipológicas acerca de las producciones cerámicas posteriores a época romana. La cerámica medieval de uso común es heredera de esta tradición cerámica romana conocida en el noroeste peninsular, directamente vinculada con las producciones locales y regionales de época moderna y que servirán de base hacia el desarrollo de las alfarerías populares, con fuerte arraigo y señas de identidad diferenciadas, conocidas hasta nuestros días.

Con este trabajo se pretende facilitar el conocimiento de algunos tipos de cerámicas de uso común manufacturadas en contextos locales o regionales, así como algún que otro producto cerámico de fábrica exógena, a través de los materiales procedentes de la excavación arqueológica en área realizada en la iglesia de San Román das Encrobas (Cerceda, A Coruña) (**Figura 1**).

Previamente se ha realizado una clasificación de los materiales exhumados según criterios de caracterización y clasificación tecnopológicos. Este análisis ha permitido

diferenciar una serie de producciones que comprenderían un abanico cronológico que llevaría desde la Época Romana –escasos fragmentos, poco significativos y muy rodados– hasta la Edad Contemporánea, si bien el grueso de los materiales y los mejor conservados, corresponden a la Baja Edad Media y a la Edad Moderna. Es por ello por lo que el trabajo se centra en aquellas producciones que han podido ser identificadas gracias a la conservación de elementos formales discriminantes.

Para la clasificación tipológica del repertorio cerámico se ha seguido como modelo nuestro estudio sobre producciones cerámicas tardomedievales y modernas del Castelo da Lúa (Rianxo, A Coruña) (CÉSAR; BONILLA, 2003), del lazareto de San Lázaro (Santiago de Compostela, A Coruña) (BONILLA; CÉSAR, 2005) o más recientemente del chozo de A Mourela (CÉSAR, 2009). En el Castelo da Lúa de Rianxo, fueron diferenciadas una serie de producciones de origen y características diversas, siendo fundamental la documentación de un alfar datado en época moderna y la consiguiente clasificación tipológica de su producción asociada, correspondiente a cerámica común de cocina y mesa.



Figura 1

2. LA IGLESIA DE SAN ROMÁN DAS ENCROBAS

La iglesia de San Román aparece formada por una única nave con ábside rectangular, situando la bibliografía su fábrica original a finales del siglo XII. Presenta acceso al presbiterio a través de arco apuntado de recia con arco fajón en el centro del mismo, ambos sustentados por semicolumnas adosadas con basamentos y capiteles románicos. En la cara norte presenta una puerta antigua, con arco de medio punto sustentado por jambas de arista viva, en cuyo tímpano se representan rosetas y cruz flanqueada por bastones o bá-

culos. Asimismo es de factura antigua la cruz de entrelazos coronando la fachada.

La iglesia sufrió reformas en 1720, momento en el que se amplía la superficie de la planta medieval. Entre los años 1949 y 1950 se efectúan otras obras, que afectaron principalmente a la fachada oeste, ampliando la longitud de la iglesia.

3. CONTEXTO ARQUEOLÓGICOS DE LOS MATERIALES

En la zona del presbiterio y cabecera el reconocimiento efectuado supuso el descubrimiento parcial de las cimentaciones y niveles constructivos románicos, por debajo de un nivel de quemado que afectaba, asimismo, a la zona interna del presbiterio. Respecto a la cabecera del edificio, la excavación y desmontaje de los niveles constructivos modernos dejó al descubierto los horizontes medievales, observándose indicios que apuntaban la existencia de un ábside románico semicircular, embutido en la cara interna del paramento de cierre que conformaba la cabecera plana de la iglesia. En el interior de la nave se comprobó la existencia de varios niveles de enterramientos parcialmente afectados por remociones superficiales debidas a obras y reformas del suelo de la iglesia.

Los trabajos en esta zona dejaron al descubierto la cimentación de la fachada barroca, que servía parcialmente de basamento a la actual, debida a obras realizadas en 1950. El subsuelo de este tramo del edificio poseía una potencia mínima, constatándose que el sustrato había sido rebajado, posiblemente en la fase de obras de 1715. Dicho rebaje supuso el arrasamiento par-



Figura 2

cial de un nivel de enterramientos excavados en la roca (Figura 2). Este nivel de necrópolis, asignable a las fases románica y gótica de la iglesia, aparecía asimismo alterado por los restos de un osario cronológicamente posterior a la reconstrucción barroca, así como por diversos revueltos de material óseo producto de remociones recientes.

Otro sector ocupaba el espacio exterior a las cimentaciones del lado norte. En esta zona fue localizado el sustrato casi a nivel superficial, habiendo sido nivelado con rellenos y pavimentos de saprolita y posteriormente ocupado este espacio con múltiples tumbas

excavadas en la roca, algunas de las cuales presentaban factura antropomorfa. Se registró un sarcófago de granito colocado in situ, que tipológicamente ofrecía una cronología bajomedieval, posiblemente correspondiente a la fase gótica de la iglesia.

La excavación de los restos del edificio tuvo varias fases de trabajo, entre las que se incluyó el desmontaje de las cimentaciones barrocas correspondientes a los muros de la nave reformados en la obra de 1715, a fin de dejar exentas las cimentaciones de la fábrica románica original de la iglesia. Dichos restos antiguos definen la planta primitiva del edificio, así como una fase posterior de reconstrucción. De la planta románica se conservaban íntegramente las cimentaciones correspondientes a la zona del presbiterio, así como el basamento del muro norte de la nave primitiva. Estas estructuras se caracterizan por una disposición peculiar de los elementos que conforman su aparejo, formado por sillarejo y piedra irregular de tamaño pequeño y mediano, cementados con argamasa y que utilizan como base de apoyo su lado más estrecho. La zona central del presbiterio aparecía ocupada por un relleno de piedra y argamasa, similar al empleado en las cimentaciones, cuyo trazado curvo se imbricaba con los laterales románicos.

Teniendo en cuenta la fecha fundacional admitida para la iglesia (1184) y la evidencia de algunos elementos decorativos de traza gótica aparecidos como material reutilizado durante las obras de desmontaje, parece factible suponer que dicha reconstrucción se efectuase a partir de mediados del siglo XIII, acudiendo a una solución constructiva diferente para levantar la nueva cabecera.

La excavación de la base de las estructuras románicas de la cabecera supuso el descu-

brimiento de un nivel de tumbas antropomorfas excavadas en la roca, dispuestas bajo los restos del antiguo ábside semicircular y el relleno existente en la zona del altar. Dichas tumbas, como indica su aparición bajo las cimentaciones románicas, expresan la existencia de un área de inhumación anterior a la propia iglesia, fechable a priori por su factura entre los siglos IX-X y la época de construcción del edificio. Entre dichos enterramientos destaca por su conservación una tumba cubierta con tegulae, dispuesta frente al presbiterio románico.

Una vez levantados los restos del enlosado barroco, se procedió a la excavación de los enterramientos ligados a esa fase del edificio, comprobándose que las inhumaciones allí practicadas aparecían dispuestas en filas

o hileras, expresando el orden seguido por las piedras del enlosado. Por debajo de este nivel aparecía el sustrato, con las improntas de las tumbas medievales muy arrasadas por las obras de 1715.

Por debajo de un nivel de inhumaciones postbarrocas (siglos XVIII al XX), realizadas mediante fosas abiertas en la tierra, aparecía la necrópolis medieval, atribuible a las fases románica y gótica del edificio, consistentes en sepulturas excavadas en la roca, de tamaño y forma variable, apareciendo tumbas de hueco antropomorfo, relacionables fundamentalmente con el periodo románico, enterramientos de cabecera ovalada, pertenecientes en su mayoría a la fase gótica y tumbas de cabecera cuadrangular de adscripción más moderna.

4. LA CERÁMICA COMÚN DE ÁMBITO REGIONAL

Bajo este epígrafe se encuadran producciones comunes de origen autóctono, que engloban tipos característicos de la baja Edad Media (Figura 3) y de la Época Moderna (Figura 4) gallega. Como desgrasantes característicos se distinguen la mica y el cuarzo principalmente, así como chamota ocasionalmente, elaborándose en atmósferas reductoras, oxidantes y mixtas.

La primera de las producciones aparece comúnmente denominada como cerámica gris medieval. Asimismo se han localizado ejemplares de la conocida como cerámica acastañada y ocre (CÉSAR; BONILLA, 2003: 309) o rojizo-anaranjada (PEÑA SANTOS,

Figura 3

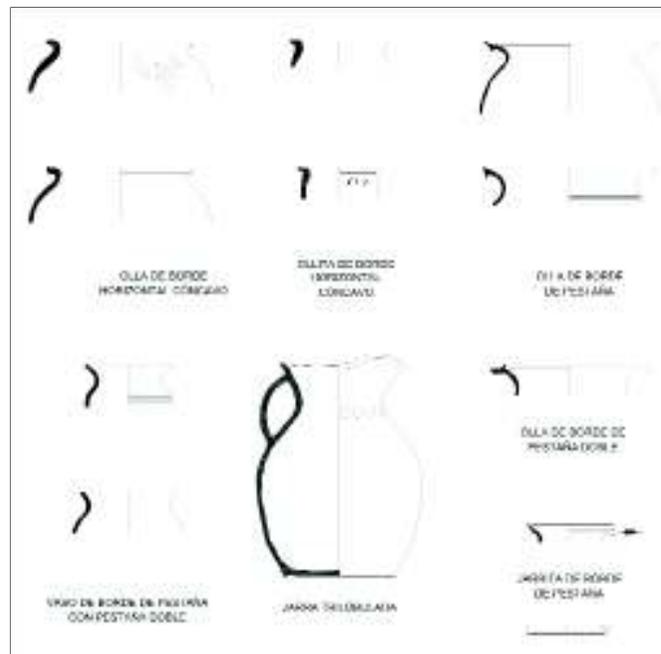
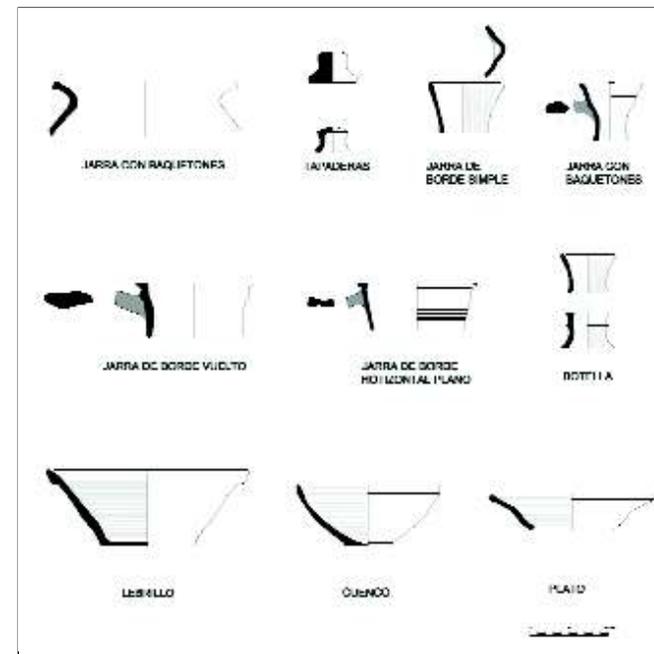


Figura 4



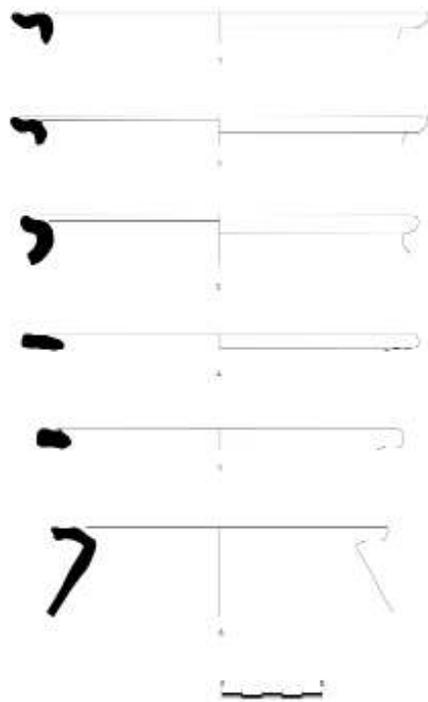


Figura 5

1995: 33) de cronología moderna. Debido a la homogeneidad que presentan las pastas analizadas, así como por motivos de índole práctica, fueron diferenciados cuatro grupos -dos por producción- en función de sus características físicas.

El grupo 1 estaría distinguido por un barro poco trabajado, grosero, de aspecto micáceo, con abundantes partículas de cuarzo y de tamaño variable. Estas partículas no plásticas aparecen mal calibradas generalmente. Son pastas poco elaboradas con numerosas vacuolas, resultando poco compactas y frágiles, por lo que fracturan con facilidad (CÉSAR; BONILLA, 2003: 301).

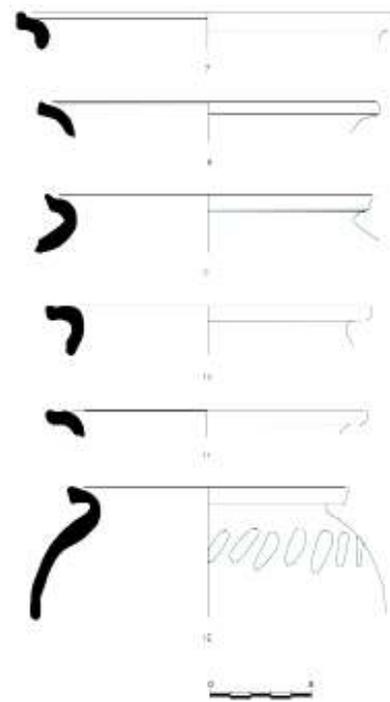


Figura 6

El grupo 2 se corresponde con una pasta gris fina. Las partículas no plásticas se componen de pequeñas micas y cuarzo. Su aspecto es laminado y su estampa más compacta que la anterior, por lo que ofrece una mayor resistencia a la fractura, de corte rectilíneo y limpio (CÉSAR; BONILLA, 2003: 301). Los acabados externos suelen caracterizarse por una serie de alisados, que en algunos casos difuminan las marcas de torno. Éstas sin embargo se reflejan perfectamente en el interior, aspecto sistemático en los ejemplares cerrados que caracterizan estas series.

Un tercer conjunto lo formarían aquellas piezas con pastas de tonalidades que van

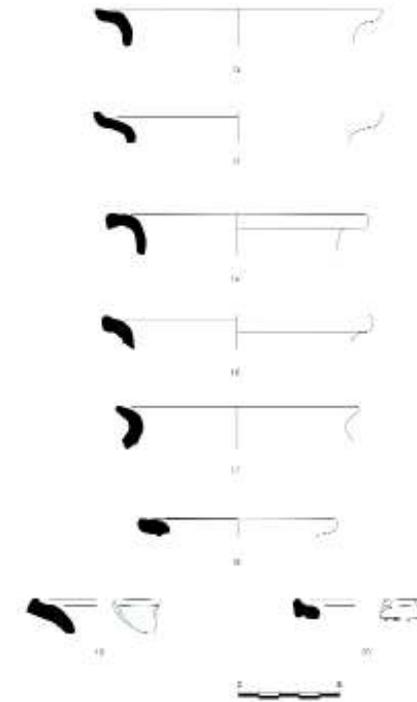


Figura 7

desde los anaranjados-rojizos a los ocre-acastañados y grises, muy compactas, presentando desgrasantes de tamaños variables (CÉSAR; BONILLA, 2003: 309). En este trabajo aparecen diferenciadas como pastas del grupo 3, siendo las incluidas en el grupo 4 aquellas de similares características físicas pero elaboradas en atmósferas reductoras.

El estudio de los materiales recogidos en varias intervenciones efectuadas en yacimientos con niveles medievales y modernos¹, ha permitido el establecimiento de una clasificación tipológica preliminar. A partir de esta propuesta se han catalogado los materiales recogidos en As Encrobas, que a continuación se presentan.

5. LA CERÁMICA COMÚN MEDIEVAL

5.1. Forma olla de borde horizontal cóncavo (Figuras 5-7)

Se identifica este tipo por su característico borde horizontal u oblicuo, cóncavo en su parte interna y rematado en un labio engrosado—relacionado con el ajuste de tapadera, cuerpo globular y base plana (CÉSAR; BONILLA, 2003: 303-305).

Se trata de una forma ampliamente representada en contextos de la plena y baja Edad Media. Su éxito comercial se refleja en la variedad de tamaños existente en los ejemplares documentados, donde se tienen distinguido piezas pequeñas que se asemejan más a vasos con diámetros de borde inferiores a los 10 cm y grandes contenedores cuyos bordes oscilan entre los 30 cm de diámetro.

El grueso de esta colección la componen pastas de los grupos 1 y 2, aunque proporcionalmente fue fabricada mayoritariamente con barros del primer grupo. Estos se caracterizan por poseer numerosas láminas de mica y cuarzo que el fracturar, muestran líneas irregulares con numerosas vacuolas. La parte externa se regulariza de manera somera mediante alisados poco cuidados.

Las técnicas decorativas utilizadas se tratan de incisiones y digitaciones en la cara superior exterior del cuerpo formando series horizontales y acanalados.

Funcionalmente tendría un uso polivalente, si bien la frecuencia de localización de restos de hollín en los ejemplares documentados, indica una utilización característica como olla de cocina, destinada a contenedor y a elaboración de alimentos.

Es un tipo plenamente documentado en contextos de la Edad Media Plena así como en niveles bajomedievales, conviviendo en las últimas fases de la Edad Media con la olla de borde de pestaña.

5.2. Olla de borde de pestaña (Figura 8)

Se caracteriza este tipo conocido en todo el occidente medieval europeo por su característico reborde, que siendo vertical u oblicuo apuntado, posee una prolongación inferior (borde triangular, en T, en bisel, de pestaña, etc). Presenta cuello sinuoso, cuerpo globular y base plana (CÉSAR; BONILLA, 2003: 305). Al igual que el tipo anterior, presenta tamaños muy variables, documentándose ejemplares de apenas 5 cm de diámetro de borde y ollas de más de 20 cm.

Para su utilización se utilizaron pastas características del grupo 2, con pequeñas partículas no plásticas de mica y cuarzo, además de apreciarse puntos negros. El corte lamina presentando resistencia a la fractura. El exterior presenta afinado. Los ejemplares de este tipo no suele aparecer decorados.

Al igual que el tipo anterior, cumpliría función de olla de cocina y almacenaje.

Siendo un tipo característico de finales de la etapa bajomedieval, perdura en Época Moderna.

6. CERÁMICA COMÚN DE ÉPOCA MODERNA

6.1. Olla de borde exvasado (Figura 9, Núms. 30-33)

Se caracteriza este tipo por su borde exvasado oblicuo, cuello estrangulado y cuerpo globular u ovoide, con un perfil de trazo sinuoso

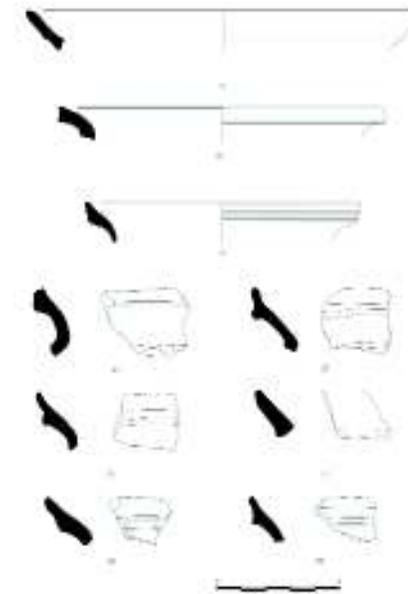


Figura 8

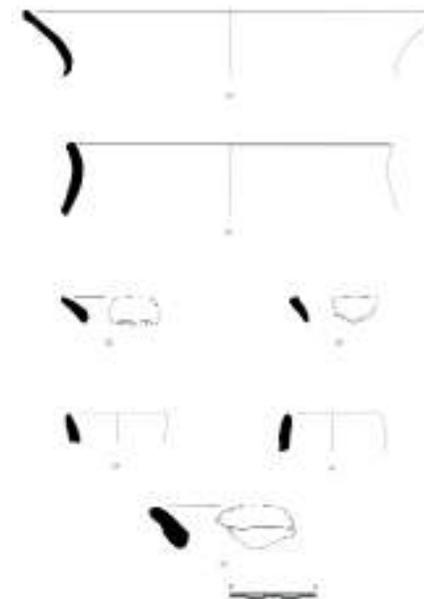


Figura 9



Figura 10

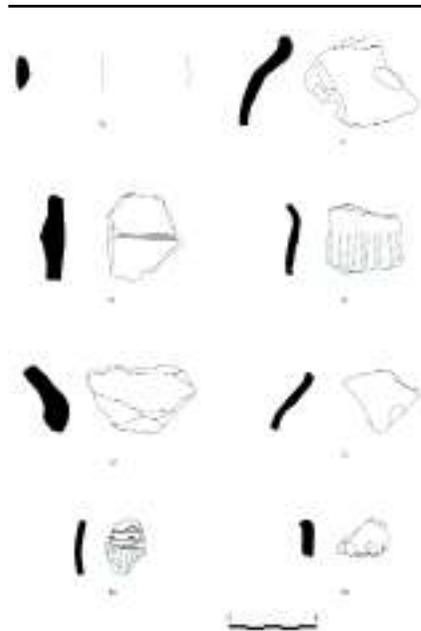


Figura 11

(CÉSAR; BONILLA, 2003: 311). Pastas características del grupo 2 de la cerámica gris y del grupo 3 y 4 de la ocre-acastañada.

6.2. Botella (Figura 9, Núms. 34-35)

Forma definida por presentar boca estrecha y corta, cuello oblicuo tendente a la verticalidad y cuerpo globular (CÉSAR; BONILLA, 2003: 316-317).

El elemento de caracterización formal discriminante se corresponde con la boca, factor que impide establecer criterios generales acerca de sus proporciones. Los ejemplos conocidos se sitúan entre los 5 y los 10 cm de diámetro.

La pasta presenta como componentes no plástico mica, cuarzo y chamota. La parte exterior aparece alisada y cubierta por una aguada.

Suele presentar un baquetón en el cuello. Se han documentado ejemplares con motivos incisos formando líneas horizontales, ondulados o zig-zags. Asimismo es habitual el uso de espatulados y bruñidos exteriores verticales, característicos en tipos cerrados de la cerámica común moderna.

La funcionalidad de esta forma no variaría hasta la actualidad relacionada con la contención y servicio de líquidos.

6.3. Lebrillo (Figura 9, Núm. 36)

Se distingue esta forma por ser una vasija grande o barreño, presentando un baquetón externo a la altura del borde, con paredes rectas y base plana (CÉSAR; BONILLA, 2003: 317).

Los ejemplares de esta forma presentan desgasantes (micas y cuarzos) muy bastos y

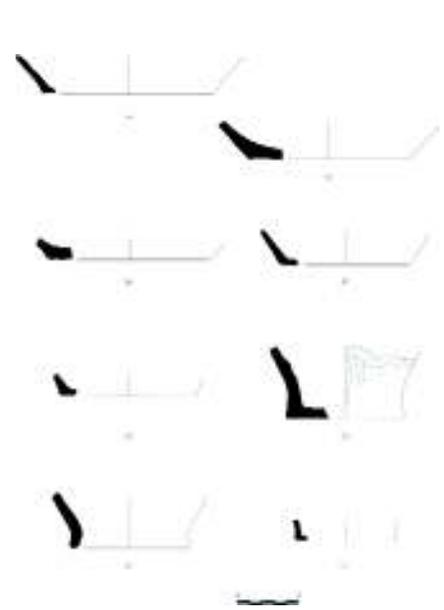


Figura 12

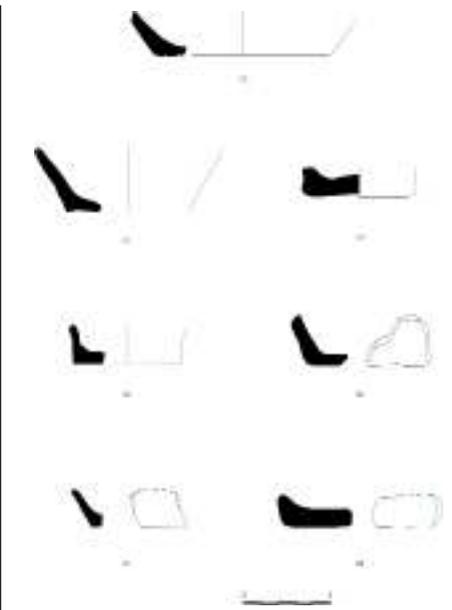


Figura 13

mal calibrados con abundantes vacuolas, elementos que sin embargo, no merman su extremada dureza.

El exterior aparece bruñido y el interior suele estar tratado con espatulados o bruñidos horizontales, sobre una capa de engobe. Los elementos decorativos se suelen disponer en la parte superior del borde, consistiendo en líneas incisas formando ondulados o zig-zags o series de ungulados. Tendría una función polivalente como demuestran los paralelos etnográficos conocidos sirviendo tanto para el servicio de mesa o cocina como para tareas dispares relacionadas con la recogida de carne de cerdo en la manzana así como para el lavado de prendas.

6.4. Jarras (Figura 10)

Se localizaron varios fragmentos de asa correspondientes a jarras de atribución formal indeterminada. Aparecen fabricados con pastas propias de los grupos 1 y 2 característicos de la producción de cerámica común gris medieval, así como otros ejemplares con pastas del grupo 3, adscribiéndose a la producción de cerámica común de Época Moderna.

5.5. Piezas de atribución probable o indeterminada (Figuras 11-13)

Se documentó un grupo heterogéneo de piezas que carecen de elementos formales que permitan su adscripción tipológica. Se corresponden principalmente con tipos cerrados de forma globular y troncocónica con bases planas. Respecto a las pastas, se señala su inclusión en los grupos anteriormente citados. Las decoraciones suelen ser bastante esquemáticas documentándose series de ungulados, baquetones horizontales externos, espatulados generalmente verticales u oblicuos así como reticulados y líneas incisas horizontales y verticales.

6.6. Cerámica pintada

(Figura 14, Núm. 69)

Se conserva un ejemplar con decoración pintada con características físicas y decorativas similares a las de otros individuos localizados en el noroeste peninsular (SUÁREZ OTERO, 1993: Figuras 2-4). Son dos fragmentos de cuerpo de forma globular, probablemente de un vaso. Destaca el escaso grosor de la pieza, de apenas 2 mm y su cocción tipo bocadillo. Todos estos elementos, junto a las características de la pasta –tipo de materiales no plásticos, calibración, cocción, etc– sugieren una fabricación de origen foráneo sin poder precisarse su cronología. Siguiendo los planteamientos expuestos por Suárez Otero (SUÁREZ OTERO, 1993: 81-84), estos tipos pudieron ser fabricados durante la Edad Media Plena, si bien el ejemplar descrito fue localizado en contextos bajomedievales.

6.7. Anforeta (Figura 14, Núm. 70)

Se conserva un fragmento de borde de la denominada “anforeta de indias” o botijuela. El ejemplar presenta una pasta depurada con grano fino y de tono blanquecino. El borde, aunque ligeramente ensanchado, no alcanza el grosor de los ejemplares típicos. Es este un tipo relacionado con el transporte ultramarino fabricado en talleres sevillanos.

6.8. Cerámica Vidriada

(Figura 14, Núms. 71-74)

Se localizaron varios fragmentos de cerámica vidriada, presentando la casi totalidad verde vidriado, a excepción de algún fragmento ocre. Se caracterizan por poseer una pasta muy depurada de aspecto blanquecino-rosado, sobre la que se aplica una cobertura vidriada verde. Los conjuntos que se conocen referentes a los verdes vidriados se realizan mediante la aplicación del óxido de cobre y son característicos de alfares levantinos y del sur peninsular. La cerá-



Figura 14

mica vidriada verde se identifica normalmente como una cerámica de lujo y su pervivencia solía ser mayor que la de la cerámica común.

6.9. Cerámica esmaltada

(Figura 14, Núm. 75)

Se señala la presencia testimonial de un fragmento de plato de cerámica esmaltada blanca, sobre el que se ha realizado una composición decorativa en azul formada por motivos vegetales. La pasta aparece, al igual que en la vidriada, muy depurada, siendo su aspecto blanquecino-rosado. Normalmente se utiliza una cobertura estannífera para la cobertura blanca, sobre la que se aplica óxido de cobalto para conseguir el azul. Al igual que el anterior grupo, esta cerámica tiene una fabricación de origen externo, estando incluida también dentro de la vajilla de lujo.

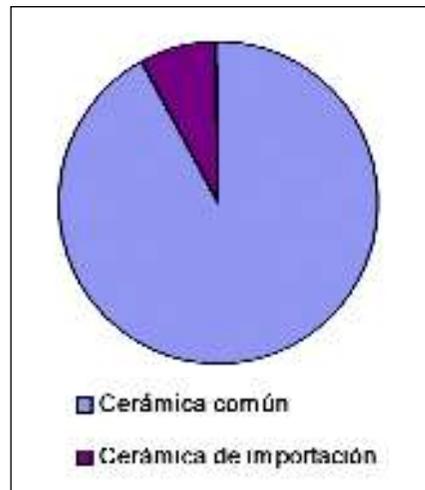


Gráfico 1. Relación porcentual entre cerámica común de origen local y externa



Gráfico 2. Relación porcentual de tipos de Cerámica Común.

7. CONCLUSIONES

7.1. Aspectos metodológicos

El análisis de los materiales cerámicos procedentes de la excavación arqueológica en área realizada en la iglesia de San Román das Encrobas (Cerceda, A Coruña) se ha realizado a partir de la descripción y análisis formal² de los materiales recogidos, para posteriormente elaborar su interpretación y contextualización. Se ha localizado la presencia testimonial de cerámica romana, muy rodada y fragmentada. Ésta aparece mezclada con tipos medievales y modernos fruto de remociones posteriores, pero atestigua la presencia de un sustrato anterior al medieval. La cerámica medieval y moderna ocupa el grueso del conjunto cerámico, sobresaliendo por su número el primer grupo sobre el segundo. Todas las formas, decoraciones, acabados y pastas son característicos de estas producciones. Los resultados obtenidos han permitido ubicar estos materiales en contextos regionales, a través de la correlación con las secuencias estratigráficas, las dataciones radiocarbónicas disponibles y el método tipológico comparativo.

7.2. Descripción y análisis formal

El conjunto del material cerámico de adscripción medieval y moderna recogido en el yacimiento de As Encrobas está formado por 369 piezas, de las cuales 340 -el 92,14% del total- pertenecen a producciones de cerámica común de origen local o regional y 29 -7,85%- a cerámica de fabricación exógena. (Gráfico 1)

El grueso de la cerámica común se compone de un total de 340 fragmentos, pudiendo adscribirse 43 a tipos definidos -12,6% del total- siendo los 297 restantes -87,35%- indeterminados. Dentro del grupo de los indeterminados se ha documentado la presencia de

numerosos fragmentos de cuerpos y bases. Si bien no se han podido incluir dentro de ningún tipo, permiten distinguir el uso generalizado de cuerpos globulares y bases planas, que con toda probabilidad corresponderían a los tipos arriba definidos. Los acabados aparecen bien cuidados, dominando las superficies alisadas y en menor medida los bruñidos. En cuanto a los motivos decorativos, decir que, pese a la escasez de la muestra representada, se documentaron ejemplos de series de líneas incisas, excisas, unguados y baquetones horizontales externos. Todos estos motivos ocupan las partes superiores del cuerpo de las piezas, factor habitual en las producciones medievales. (Gráfico 2)

Las ollas ocupan la mayor parte del conjunto. Se contabilizaron 20 fragmentos de la Forma Olla de borde horizontal cóncavo (46,6% de la muestra), 9 de la Forma Olla de borde de pestaña (20,90%), 4 de la Forma Olla de borde exvasado (9,3%), 2 botellas (4,7%) y un sólo fragmento de la Forma Lebrillo (2,3%). Se contabilizaron 7 fragmentos de asas que indican la presencia de jarras, sin poder ser adscritas a alguna forma definida (16,3%). (Gráfico 3)

La cerámica de importación se compone de un grupo heterogéneo, donde el grueso de la muestra lo ocupa la cerámica verde vidriada. Se recogieron 25 fragmentos de cerámica vidriada (86,2% del total de la cerámica importada), 2 de cerámica esmaltada (6,9%), 1 de cerámica fina pintada (3,4%) y 1 fragmento de anforeta (3,4%).

7.3. Interpretación y contextualización

A partir del análisis ergológico de los materiales de As Encrobas, las características formales y decorativas permiten encuadrar



Gráfico 3. Relación porcentual de tipos de Cerámica Común.

drar crono-culturalmente dichas tradiciones cerámicas y establecer un avance de cara a su contextualización. En el estudio se han tenido en cuenta los condicionantes estratigráficos propios de una necrópolis sometida a remociones continuas. En el caso de As Encrobas esta problemática se agudiza, debido a su uso prolongado en el tiempo, desde Época Antigua hasta la actualidad.

Cabe destacar la presencia, aunque escasa, de materiales encuadrables en la Época Tardorromana. Aparte del material cerámico de construcción típico (tegulae e imbrex), asociado a la construcción de las tumbas más antiguas localizadas (UE 1060, UE 1070, UE 1080, UE 1082), se recogieron algunos fragmentos cerámicos que, pese a un estado muy fragmentario que ha impedido su clasificación tipológica, se han podido encuadrar

en la fase tardorromana debido a las características de sus pastas.

Más numerosa resulta la presencia de cerámica medieval, caracterizada principalmente por las pastas del grupo 1 y 2, y por la presencia de formas típicas de este período como la Olla de borde horizontal cóncavo y la Olla de borde de pestaña. En cuanto a la cerámica importada, se señala la presencia de un fragmento de cerámica pintada fina ubicable en esta fase. Estratigráficamente, estos tipos aparecen en contextos posteriores al incendio de la iglesia datado a mediados del S. XIV, por lo que habría que fechar su cronología entre la segunda mitad del S. XIV y el S. XV.

La cerámica de Época Moderna del yacimiento de As Encrobas, se define de forma general por las pastas del grupo 3 y 4, el uso de acabados especiales para las cerámicas -espatulados, bruñidos, engobes, etc- y por la existencia de formas de origen tardomedieval que perduran durante esta etapa -ollas, jarras y formas abiertas como en el caso de los lebrillos-. Los vidriados y esmaltados se incluyen dentro de esta fase, así como el ejemplar de la producción conocida como "anforreta de indias" o botijuela, relacionada con el comercio de ultramar en los siglos XVI y XVII, fabricado en talleres sevillanos.

BIBLIOGRAFÍA

ALCORTA IRASTORZA, E. J. (2001): *Lycvs Avgvsti*, II. Cerámica común romana de cocina y mesa hallada en las excavaciones de la ciudad. Fundación Pedro Barrié de la Maza, A Coruña.

BONILLA RODRÍGUEZ, A. (1998): Excavación arqueológica en área en la iglesia de S. Román das Encrobas (Cerceda, A Coruña). Memoria final, Santiago de Compostela.

BONILLA RODRÍGUEZ, A. (2003): *Excavación en área en el Castelo da Lúa (Rianxo, A Coruña)*. Memoria final, Santiago de Compostela.

BONILLA RODRÍGUEZ, A.; CÉSAR VILA, M. (2004): *Trabajos arqueológicos en la Iglesia de San Román das Encrobas (Cerceda, A Coruña)*. Memoria técnica, Santiago de Compostela.

BONILLA RODRÍGUEZ, A.; CÉSAR VILA, M. (2005): "Excavación arqueológica en área en el solar de la antigua capilla y lazareto medieval de S. Lázaro (Santiago de Compostela, A Coruña)". *Gallaecia*, 24. Santiago de Compostela: 219-242.

CAILLEUX, A. (1963): *Notice sur le code des couleurs des sols*. Boubée. París.

CASAL, R.; ACUÑA, F.; VIDAL, L.; NODAR, C.; RODRÍGUEZ, A.; ALLES, M^a.J. (2005): "La fortaleza de A Rocha Forte (Santiago de Compostela, A Coruña)". *Gallaecia*, 24. Santiago de Compostela: 193-218.

CÉSAR VILA, M.; BONILLA RODRÍGUEZ, A. (2003): "Estudio de los materiales cerámicos del "Castelo da Lúa" (Rianxo, A Coruña)". *Gallaecia*, 22. Santiago de Compostela: 297-367.

CÉSAR VILA, M. (2009): "Estudo da cerámica e outros materiais arqueolóxicos", *Círculo de engaños: Excavación del cromlech de A Mourela (As Pontes de García Rodríguez, A Coruña)*. Andavira Editora, Santiago de Compostela.

FÁBREGAS VALCARCE, R.; Bonilla Rodríguez, A. (Eds.) (2009): *Círculo de engaños: Excavación del cromlech de A Mourela (As Pontes de García Rodríguez, A Coruña)*. Andavira Editora, Santiago de Compostela.

FARIÑA BUSTO, F. (1974-75): "Contribución ao estudo da cerámica medieval en Galicia". *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XXIX, Fasc. 87-89. Santiago de Compostela: 51-64.

FARIÑA BUSTO, F.; ROMERO, M.; VÁZQUEZ, J. M. (1973): "Nuevos hallazgos de "anforriñas"". *El Museo de Pontevedra*, XXVII. Pontevedra: 72-90.

FRANCO MASIDE, R. M^a. (2000): "Rutas naturais e vías romanas na provincia de A Coruña", *Gallaecia*, 19. Santiago de Compostela, pp. 143-170.

MARTÍNEZ CASAL, J. R. (2006): "A cerámica medieval da fortaleza de A Rocha Forte. Contribución ao seu estudo". *Gallaecia*, 25. Santiago de Compostela: 187-225.

MARTÍNEZ CASAL, J. R. (2007): "Estudio del material ergológico: Cerámica". En: *Moeche, Fortaleza - Museo del siglo. XXI*. Concello de Moeche, A Coruña: 89-116.

NAVEIRO LÓPEZ, J. L. (1986): *Los materiales arqueológicos de la Plaza de María Pita (A Coruña)*, Santiago de Compostela.

PEÑA SANTOS, A. DE LA (1995): "La excavación de 1988 en el Puente del Burgo (Pontevedra). Crónica de una frustración". *Pontevedra, Revista de Estudios Provinciais*, 11, Pontevedra: 21-63.

SÁNCHEZ PACHECO, T. (Coord.) (1999): *Summa Artis, Historia General del Arte*, Vol. XLII. Cerámica española. Madrid.

SOTO ARIAS, P. (1992): *Excavación arqueológica de urgencia en los solares interiores del Antiguo Palacio Provincial (A.P.P.), C/ Riego de Agua N° 37, A Coruña*. Memoria. Vigo.

SOTO ARIAS, P. (1995): *Intervención arqueológica en el solar N°20 de la Plazuela de San Paio de Antealtares, Santiago de Compostela*. Memoria. Coruña.

SUÁREZ OTERO, J. (1993a): "Cerámicas pintadas na Galicia Medieval: os vasos con pintura branca". *Boletín Auriense*, XXIII. Ourense: 71-88.

SUÁREZ OTERO, J. (1993b): "Cerámica levantina en el comercio atlántico bajomedieval: una primera aproximación a sus manifestaciones en el ámbito gallego. I.". *Boletín Auriense*, XXIII. Ourense: 89-99.

SUÁREZ OTERO, J.; Gimeno García-Lomas, R.; Fariña Busto, F. (1989): "La cerámica medieval en Galicia". La cerámica medieval en el noroeste de la Península Ibérica: aproximación a su estudio. Universidad de León. Secretariado de Publicaciones. León: 285-301.

NOTAS

1 Castelo da Lúa (Rianxo, A Coruña), lazareto de San Lázaro (Santiago de Compostela, A Coruña), chozo de A Mourela (As Pontes de García Rodríguez, A Coruña), monasterio de Santa María de Melón (Melón, Ourense) así como en los cascos históricos de las ciudades de Santiago de Compostela y Lugo.

2 En el catálogo de materiales se recoge la información tecnotipológica básica de cada fragmento. Tras el análisis comparativo de las diferentes características de cada pieza se procede a la presentación de un análisis estadístico básico a partir del número de fragmentos recogidos, conscientes de la problemática que este tipo de estadísticas plantea. Se pretende obtener una visión –aunque sesgada, no por ello menos representativa–, de una parte del conjunto de las tradiciones cerámicas presentes en el yacimiento.

XIV CONGRESO DE CERAMOLOGÍA. MESA REDONDA

**EXPERIENCIAS DE RENOVACIÓN
DE LA CERÁMICA INDUSTRIAL EN GALICIA**

Intervienen: Isaac Díaz Pardo, Jaume Coll Conessa, Josep Pérez Camps,
Luis Castaldo, Andrés Varela y Susana González Amado

TEXTO PARA ACTAS

JOSEP PÉREZ CAMPS: Por ahí, mi pregunta iría encaminada, a este punto de vista: ¿Cuál ha sido la relación que ha habido entre los artistas y Sargadelos; y cuáles han sido, sobre todo, los frutos de esa colaboración?.

ISAAC DÍAZ PARDO: ¿Está ya hecha la pregunta?

Vamos a ver qué le cuento aquí a mi amigo. Verdaderamente en la labor que se hizo, no fue lo más importante la relación que hubo, aunque fuera muy importante. Lo que pasa, es que en el conjunto de las cosas que hizo el laboratorio de formas... El laboratorio de formas es una entidad que nace en el exilio bonaerense luego de escuchar a una docena de intelectuales muy importantes que coincidieron allí en Buenos Aires y alguno del Río de la Plata... Luis Tobío que estaba al otro lado, en Montevideo. Bueno, eran gentes muy formadas. Habían tenido puestos científicos, había también artistas, escritores... Esta gente que llevaba allí... cuando yo llego allí. Yo llego en el 1955, pero entablo verdaderamente, intimidad con esta gente, cuatro años después. Bueno, pues se preguntaban “¿Si volvemos otra vez a nuestra tierra?... Si volvemos a España, a Galicia, ¿qué es lo que hacemos?... ¿qué es lo que tenemos que hacer? Y todos estos coincidieron en que lo que había que hacer era recuperar la memoria histórica. Recuperar la memoria histórica, hoy es una Ley; pero es que yo, la primera vez oigo la palabra esta “recuperar la Memoria Histórica” la oigo entre esta gente. Y luego una vez aquí, esta palabra preside una de las secciones que tiene la editorial “Ediciós do Castro”, que es la Sección de Documentos. La serie de documentos que publicamos... Unos 210 en esa serie.

Bueno, eso fue andando así, hasta que llegó el Gobierno éste y lo convirtió en Ley.

Eso nos pareció muy bien. Luis Seoane, porque a Luis ya lo conocía de antes de la guerra, era muchas cosas... Se había hecho abogado. La cosa de los padres, que obligan a los hijos a ser abogados o médicos o cosas así, pero no ejerció nunca verdaderamente. Era una persona que escribía, que pintaba... ¡en fin!... Y yo estaba muy vinculado con él por muchas cosas... en ver el problema... (Yo me estoy alargando mucho ¿no?, pero córtame Ud., o córtame tú. O falar non costa cartos)

Entonces pensamos que, recogiendo estos pensamientos, podíamos hacer una Institución que tratara de recuperar cosas. Por ejemplo, había que recuperar el Seminario de Estudios Gallegos, que por consecuencias de la guerra había... El Seminario de

Estudios Gallegos era semejante al Instituto de Estudios Catalanes. Pero los catalanes tienen mejor suerte que los gallegos ¿comprende? Entonces nosotros hicimos, cuando se volvió aquí, una Institución recogiendo lo que pudimos. Pero oficialmente no se recuperó nada de esta Institución importante que fue el Seminario de Estudios Gallegos. Había que recuperar Sargadelos, que estaba abandonado completamente. Había que crear una Institución que recuperara el movimiento renovador del arte gallego a partir de Castela... Y bueno, todo esto dio lugar a recuperar Sargadelos, crear el Museo Carlos Maside (esa institución de arte contemporáneo), había que crear laboratorios, había que crear centros de investigación... Por eso a la pregunta que me hace usted, yo le digo que hay muchas más cosas. Que esto no fue exactamente una cosa de cerá-



mica. Lo que pasa es que, naturalmente, la cerámica tuvo importancia porque la cerámica, además, se vende. Y eso es muy importante porque hay que vivir.

Y todas esas instituciones que se hicieron, porque se hicieron muchas. Se hizo el Instituto Galego de Información (donde todavía estoy yo resistiendo); se compró un edificio histórico en Santiago, muy importante, firmado precisamente por el que hizo la torre del Reloj (de la catedral). En fin, se hicieron muchas cosas, porque además fueron bien económicamente... Estas cosas económicamente se fueron recuperando. Nunca se pidió dinero a ninguna Institución. Se fue haciendo por sus medios.

Hoy por una serie de razones... porque la Justicia no funciona, y no mete a unos señores en la cárcel... Porque parece que la Justicia es más bien un instituto, una institución para proteger a los ladrones... Puede usted decirlo, no pasa nada, ya le digo yo que no pasa nada. Y porque ellos lo único que quieren, ahí, es que les sigan pagando. Bueno, esta es la cosa.

En Sargadelos no solamente se creó la empresa, la fábrica, sino que al mismo tiempo se creó un seminario, el Seminario de Sargadelos, que ese todavía lo controlo yo. Y este Seminario, el centro de investigación... El Director Tecnológico está aquí, Andrés, que recibió la misma suerte, porque lo primero que hicieron esos bandidos fue echarlo fuera. Primero echaron al Laboratorio de Formas, y después me echaron a mí. Las cosas son así. Una historia de verdaderos delincuentes.

El Seminario hizo las experiencias. Llevaba ya ¿Cuántas experiencias llevábamos?

ANDRES VARELA: Treinta y cinco.

ISAAC DIAZ PARDO: Llevaba treinta y cinco experiencias. Había, no solamente la experiencia de la gente que iba a hacer cerámica, sino que había teatro, había conferencias, había muchas cosas. Verdaderamente eran unos encuentros estivales, y que naturalmente quería ir mucha gente siempre. No se podía dar alojamiento a todo el mundo, porque había mucha gente que quería participar. Entre los invitados siempre había invitados que eran ceramistas. Estaba Castaldo... no, no me olvido de eso... estaba Castaldo, que además me parece que fuiste más de una vez invitado...

LUIS CASTALDO: Por suerte

ISAAC DIAZ PARDO: Bueno, estaba un valenciano de Muchjamel... ya sabes quién es (*dirigiéndose a Andrés Varela)

ANDRES VARELA, y PEREZ CAMPS: Arcadio Blasco.

ISAAC DIAZ PARDO: Arcadio Blasco, que ahora está allí resistiendo en "Muchjamel"

ANDRES VARELA: Muchamiel.

ISAAC DIAZ PARDO: (*risas) sí: Muchamiel.

ANDRES VARELA: Y estaba Enrique Mestre en Valencia.

ISAAC DIAZ PARDO: Enrique Mestre y..., bueno, en fin..., siempre lo mejor.

LUIS CASTALDO: Y Emidio (*por Emidio Galassi), de Italia.

ISAAC DIAZ PARDO: Sí, hubo gentes muy importantes. Y luego siguieron haciendo cosas muy importantes algunos, que se fueron vinculando y que se fueron comercializando. La

labor que se realizó allí es muy importante, recogida en parte en libros. Ahora acaba de hacerse una exposición en Coruña patrocinada por el Ministerio de Cultura sobre la obra, la labor que hizo "Ediciós do Castro"... no, "Ediciós do Castro" no: Del Laboratorio de Formas. Publicó un catálogo muy importante. Bueno, fue una cosa muy importante porque en la Fundación Luis Seoane duró cuatro meses. Estuvo cuatro meses expuesta.

Y, bueno, más o menos, esto es todo lo que yo le puedo a usted decir sobre lo que preguntaba.

JAUME COLL CONESA: Bueno, lo que tengo que decir, si me corresponde la palabra es que lo que yo recuerdo, desde el Bachiller o primeros años universitarios, es que verdaderamente Sargadelos era como un paradigma porque, no solamente era una experiencia relacionada con la cerámica que aportaba diseño, que aportaba honestidad, que aportaba una búsqueda de algo más trascendente que lo que fuera un producto de consumo ordinario, y además detrás de ello estaba Ediciós do Castro que tenía unos libros maravillosos. Realmente era un mundo como fantástico. Yo pienso que, en este sentido, la experiencia del Laboratorio de Formas es singular, de alguna manera se desmarca de lo que han sido los episodios de renovación de la cerámica española históricamente, que son muchas veces fenómenos ligados simplemente a cuestiones de carácter comercial. Estoy hablando ya de experiencias históricas. Quizás un caso un poco peculiar puede ser el caso de la cerámica de Alcora, vinculado con una renovación ideológica como puede ser el espíritu de la Ilustración; la transformación del espíritu de la Ilustración en una Fundación bajo el amparo de la Corona del nuevo Régimen. Bueno que quiero decir que cada experien-

cia tiene sus puntos débiles, sus puntos fuertes y puntos realmente innovadores. Lo que me sorprende verdaderamente, sobre todo, de la personalidad de Isaac detrás de todo esto son las experiencias repetidas en relación con la cerámica, el caso de la Magdalena, Sargadelos... ¿porqué la cerámica?

I.D.P.: Muchas gracias.

A.V.: Te pregunta que por qué empezaste con la cerámica.

J.C.C.: No. ¿Por qué la cerámica?

IDP: ¿Porqué la cerámica?

AV: ¿Porqué la cerámica?...La Magdalena, el Castro, Sargadelos, ¿por qué la cerámica?

IDP: Usted quiere saber cómo empecé yo con la cerámica.

JCC: No, el interés peculiar sobre el mundo de la cerámica.

IDP: Bueno, en la cerámica empecé porque la cerámica de Sargadelos, ya sabe la historia, mataron al Marqués, y luego, en 1875 cerró. No había nada, pero un pintor muy preocupado por otras cosas tuvo una novia cerca de Sargadelos, que lo llevaba a ver las ruinas. Y a lo mejor a ella le interesaba más que él se dejara de tantas ruinas y que la apreciara a ella. Pero lo cierto es que el escribió un libro, escribió un texto que se publicó en una revista que tenía la asociación de Artistas de Madrid sobre arte. Y lo fueron publicando en folletos, sobre la cerámica de Sargadelos. Con una gran emoción, pensando en cómo fue, cómo se destruyó aquello. Porque claro, Sargadelos fue muy importante. El primer mapa geológico que se hace de Galicia, lo

hace un alemán, Guillermo Schulz. Y cuando ese alemán que viene (y estaba trabajando todavía Sargadelos), cuando pasó por Sargadelos, las memorias de él dejan recuerdo de que es una empresa extraordinaria, que tiene mucha importancia. Claro, todas esas cosas que, ¿cómo se dejó? (en efecto, tiene razón Bello Piñeiro, que escribió el libro), ¿cómo se dejó morir así la primera empresa industrial que hubo en Galicia como tal?

Bueno, esto nos animó. Me animó por lo menos a mí, a que algún día había que recuperar Sargadelos. En El Castro, ahí donde fueron ustedes, mi mujer tiene un pazo, tiene una casa allí. Me casé con ella. No fue el mejor negocio (para ella), pero bueno. Entonces vamos montando aquí un tallerito de cerámica para recuperar, ¡a ver!, los caolines de Sargadelos. ¿Cómo así podría funcionar? Pero lo cierto es que se montó un taller, y que inmediatamente tenía cien operarios. ¡Creció una barbaridad!

Yo, por algunas otras razones me marché para la Argentina. En este caso Argentina, intermitentemente porque cada tres meses estaba otra vez aquí porque había que atender al tallerito ese. Y luego después se pensó, en efecto se vio que las tierras aquellas de Sargadelos tenían una virtud grande, esto ... era un caolín ... "felmítico"

AV: Felsítico.

IDP: Felsítico... caolines excepcionales. Esos ya no vuelve a haber otros. Porque luego después viene la comercialización excesiva, se exportaron por todo el mundo y acabaron con las minas del caolín este. Claro que también luego crecieron los elementos técnicos que sustituyeron la falta de tal. Pero hubiese podido hacer las cosas mejor.

Entonces yo me marché a América y nace el Laboratorio de Formas, y de ahí viene la recuperación de Sargadelos, las "Ediciós do Castro" y todas estas cosas. No sé si le habré contestado, y si no, usted me perdona.

JCC: Gracias.

SUSANA GONZÁLEZ AMADO: A ver, Isaac, yo quería preguntarte. Esto que has contado de que empezaste la experiencia, a practicar, a ensayar con las tierras de Sargadelos, yo quería saber de dónde te venían a ti los conocimientos previos para hacer los ensayos sobre esas tierras. Y ¿Qué relación tenías tú con la antigua Cerámica Celta de Diéguez?

IDP: ¿Con los elementos con los que se inició O Castro?

SGA: ¿De dónde te venían los conocimientos de cerámica para poder hacer esos ensayos, y que rápidamente tuvieras cien operarios?

IDP: Sacamos los elementos para llevar adelante O Castro porque yo había hecho Bellas Artes, y ... no sabía nada. Lo primero que hicimos al formar una sociedad en el 48 o algo así, pues fue decir ¿qué hay de cerámica en el país? Pues Madrid. La escuela cerámica de Madrid. Entonces nos pusimos al habla con Alcántara, con Jacinto Alcántara. El hijo de don Jacinto Alcántara, que creara la escuela, de triste recuerdo por varias cosas. Primero por su actuación en tal... Segundo porque... ya sabes que lo mató un alumno. Lo acuchilló.

Nosotros le pedimos ¿qué gentes, y que supieran...? Entonces nos mandó un técnico, que murió ya en Argentina, porque lo lleva-

mos para la fábrica de la argentina: Santos. Que no sirvió para nada porque de cerámica no sabía nada. Pero tuvimos que ir dándole vueltas, buscando por aquí, buscando por allí. Y así fueron naciendo las cosas. Incorporando, no ceramistas en un principio, sino verdaderamente haciéndolas nosotros. Tratando de saber lo que había, lo que había publicado, lo que había tal; y bueno, las cosas fueron andando para adelante. Hubo suerte en el desarrollo comercial de las cosas y se pudieron hacer todas. Jamás le pedimos un real a nadie para hacer lo que se hizo. Todo se hizo por autofinanciación. Eso fue la cosa.

SGA: Y la experiencia de Diéguez en la Cerámica Celta de Pontecesures ¿sirvió de alguna manera?

IDP: ¿Lo qué?

AV: Si tuviste alguna relación con la cerámica Diéguez en los inicios. La cerámica de Diéguez de Pontecesures.

IDP: Sí, con la cerámica Diéguez, sí. Sí tuvimos alguna relación porque nos facilitaba el fedselpato que molía un tal ...y conocía la Cerámica Celta, claro, que la tenían ellos allí. Sí, esas cuantas cosas nos fuimos interesando. Con lo que había, fuimos estudiando las cosas como pudimos y relacionándonos. Luego ya pudimos tener técnicos como Andrés Varela (risas), porque en un principio hacíamos las cosas a ojo ¿eh?. Pero ya, cuando nace Sargadelos (está el antes de nacer Sargadelos), ya está allí incorporado al Castro.

AV: Y resulta que Andrés Varela, que es químico, había hecho la tesis doctoral en Química Orgánica, y nos pusimos a trabajar en los silicatos, que no tienen nada que ver con la química orgánica. Todo un disparate.

LC: Bueno, pero salió bien.

AV: Hasta cierto punto.

J. PEREZ CAMPS: Yo también quería recordar que cuando yo me formaba era cuando se hacían los famosos Seminarios, entonces muchos compañeros míos acudían a ellos, pero también acudían amigos como Luis Castaldo como profesores, y me gustaría preguntar ¿cómo vivió él esa experiencia?

IDP: Quieren preguntarte a ti, ¿no? (*a Luis Castaldo*)

LUIS CASTALDO: Bueno, sí. Antes que aclarar la cuestión de las experiencias, voy a decir que me habéis robado un poco una de las cuestiones que yo quería que Isaac me aclarara. Y aún en mayor medida cuando esta tarde en su propia casa estaba repa-

sando su obra pictórica la cual se me ha manifestado todavía en mucha más amplitud de lo que yo pensaba. Es decir, he comprendido que ha dado mucho por la cerámica indudablemente, pero se ha perdido un gran pintor. Y digo esto porque yo he seguido un trayecto paralelo al que ha seguido Isaac. Es decir, yo también hice Bellas Artes, y por dos motivos distintos, el ha seguido una línea y yo he seguido otra. Tal vez influenciados los dos por la Bauhaus, que en aquellos momentos era una corriente que en toda Europa estaba en pleno auge. Es decir: el diseño aplicado a la funcionalidad. Isaac ha llevado a término ese gran proyecto por medios industriales, mientras que yo me he quedado al margen de esta gran corriente aunque en principio también estaba de acuerdo con ella. Y he utilizado la cerámica como medio de expresión, es decir, como continuación de mis valoraciones creativas.



Pero los dos coincidimos en una cosa: el día que descubrimos la cerámica nos olvidamos por completo de la pintura. Esta es una de las razones: que tuve la suerte, después de haber hecho Bellas Artes, de estar interesado muy vivamente por la pintura mural, por los años setenta, no sé si recordáis que en España se hizo una gran obra, un encargo de Unesco que la ejecutaron Joan Miró y Llorens Artigas. Tuve la suerte en aquellos momentos de entablar una gran amistad con Llorens Artigas y con Antonio Cumella. Y tal vez esto es lo que me forzó a no abandonar, es decir, de utilizar la cerámica exclusivamente como creación, como medio de expresión. Es decir, aunque los dos caminos pueden tener una misma finalidad, son dos líneas completamente diferentes. Esto como iniciación.

En cuanto a mi experiencia en el Seminario de Estudios cerámicos, fue de lo más placentera. Yo no sé si debían ser por allá los años ochenta. ¿Andrés, tú te acuerdas de esto? La primera, porque he participado en varias...

AV: La primera que fuiste tú fue en 1976.

LC: Sí, entonces, cosa inesperada, un día recibí una carta del seminario de Estudios Cerámicos de Sargadelos. Yo, viviendo en Mallorca, recibo una carta del SEC en la cual me invitaban a participar en los cursos que se estaban dando durante el verano. No sabía exactamente de qué se trataba esto y la verdad es que al principio me daba un poco de pereza desplazarme a un sitio que no sabía. Y entonces recibí una carta de Isaac y me decía en estos términos: *“Usted no se preocupe. Está invitado a participar en convivencia con un grupo de alumnos que vienen de distintos países. Si a usted le motiva proporcionarles algunos conocimientos serán bien recibidos. Si ellos están dispuestos a escucharle,*

también dese por satisfecho”. Quiero decir que en aquellos momentos para mí esto era inaudito, y la verdad es que, sin un programa en concreto, transcurrió un mes de convivencia con estudiantes, médicos, arquitectos, de todo tipo... naturalmente ceramistas que querían vivir un periodo en contacto con una industria como era Sargadelos. Con unos medios extraordinarios que estaban puestos a su alcance, porque los medios realmente eran impensables... Que uno pudiera contar con un horno como el que disponían en Sargadelos, de unos caolines abundantes, de unas arcillas a punto y sobre todo, el ambiente como ha dicho Isaac, que formaba parte de esta convivencia. Teatro, filósofos, naturalistas... había prácticamente, según la experiencia, unas seis o siete conferencias o actos que se ejecutaban al mismo tiempo. Es decir, realmente fue un regalo, el cual siempre he agradecido. A partir de ahí, en otras oportunidades, también me manifestaron interés en participar y por supuesto siempre he aceptado revivir esta experiencia. Por lo tanto, lo que yo pienso coincide con lo que dice Jaime, de esa cosa mítica que el también recibía de sus compañeros. Y creo que, durante todos estos años, ha sido una labor muy positiva la que ha desarrollado la fábrica, o el Seminario de Estudios Cerámicos. Que es de agradecer por todos lo que hemos colaborado, tanto los maestros invitados como alumnos porque en definitiva todos participábamos en plano de igualdad... Esto es lo más significativo.

IDP: Pasaron varios miles por allí

AV: Dos mil y pico

IDP: Dos mil y pico... en esos años.

LC: El cambio de pintor a ceramista creo que ya lo ha explicado. Es una de las cuestiones

que me interesaba ciertamente conocer. Por qué razón, ya lo ha dicho Isaac, creo que está bien aclarado. Pero, ¿cuál fue la motivación por la que dejaste definitivamente la pintura?

IDP: ¿Quieres que te conteste a eso?

LC: Si tienes alguna razón para contestarlo...

IDP: No, no... la razón... Vamos a ver una cosa...yo de la guerra...

LC: De la pintura no te interesa hablar. La verdad es que a mí, desde que descubrí la cerámica, dejó de interesarme lo que es propiamente pictórico, es decir una tela, unos colores, unos pinceles... Esto forma parte de... Y pienso que, Isaac, también algo de esto debía de haber en su decisión.

IDP: Bueno, yo lo que quería ser, antes de la guerra, y mi padre también quería, era arquitecto. Bueno, pero después vinieron malos tiempos, y ya no hubo más remedio que venderse como pudimos. Para que les voy a contar todos los dramas que hubo. Entonces, yo, lo que tuve que hacer, fue hacer una cosa más barata. La arquitectura era muy cara. Ya no se podía. Yo no podía ya pensar en eso. Sobre todo antes, la arquitectura era muy cara, porque no había nada más que dos Escuelas de Arquitectura en todo el país. Y salían, creo que unos quince arquitectos al año de esas dos Escuelas. Entonces para entrar en la Escuela esa, tardaban a lo mejor 20 años los arquitectos de aquella época. Hoy hay Escuelas por todos lados, y salen miles de arquitectos. Y no saben qué hacer con ellos. Pues entonces tuve que hacer una cosa más barata que era la pintura. Pero como tenía mucha hambre...

JPC: Pintaba muy bien

IDP: Pues tenía que hacerlo lo mejor posible para poder vivir. Esa es la razón que hay. Me dieron la Beca del Conde de Cartagena, me mandaron a Italia, ... ¡yo que sé! Una serie de cosas... Pero llegó un momento en que la cosa se puso más grave. Que, por un poco, termino en el Valle de los Caídos con un escultor que trabajaba allí que era amigo mío. Y entonces el me decía “*mira se interesa por ti este...*”, que era el arquitecto este...

AV: Ábalos

JPC: No, Ábalos era escultor.

IDP: No. El arquitecto era... ¿cómo se llamaba este?... este que hizo también el monumento de Quijote y Sancho que está en la plaza de Castilla, en Madrid. Bueno, no se acuerda uno de todo. Pero es un arquitecto importante, pero muy apegado al Régimen. Y entonces yo me dije “mira, yo me voy para mi tierra a hacer cacharros, y abandono toda la gloria esa de la “cosa”. Esta es la razón. Tuve que escapar.

LC: Todos tenemos una razón.

IDP: Bueno, y así fue. Nacieron las cosas así. No hay que darle importancia. Yo por lo menos no le doy importancia ninguna. A mis años ya no se le da importancia a nada.

SGA: Bueno. ¿Alguna pregunta más? ¿Alguien quiere hacer alguna pregunta más? Porque si no, pasamos al resto de las ponencias, que aún nos queda trabajo.

ASISTENTE: ¿Qué relación tenía Laxeiro con Sargadelos? ¿Dejó alguna obra?

AV: Preguntan que qué relación tenía Laxeiro con Sargadelos. Si dejó alguna obra.

IDP: Dejó fotografías de Sargadelos. Primero, que en América era una de las personas con las que yo me he llevado muy bien. Ya antes de que marchara él para América (que marchamos casi juntos, en la misma época), ya teníamos una relación estupenda. Hoy estuvisteis en “O Castro” y allí hay un retrato que me hizo en el año cuarenta y siete. Así que tuvimos una buena relación ¿eh? Y también estuvo por Sargadelos.

AV: Pero no dejó nada de cerámica. No salió una pieza de Laxeiro.

IDP: De cerámica, no. El hizo algunas cosas. El hizo algunos diseños de cerámica. Cerámica que se hizo vajilla. Una vajilla.

AV: Y un diablo.

IDP: También una pieza que era una jarra.

AV: Dos o tres cosas hizo.

IDP: Luego se hizo una vajilla que lleva el nombre de cerámica de Sargadelos. Cada uno hizo lo que pudo ¿no? Cada uno hizo lo que pudo y él hizo algunas cosas. No sé si quedará satisfecho ese señor.

ASISTENTE: Se considera que la época gloriosa de Sargadelos es hasta la cuarta época. Usted entiende que a partir de usted, y el Castro y Sargadelos en los años cincuenta, se puede considerar (tras haber pasado sesenta años y el tipo de cerámica que se pinta), que ¿a partir de usted nace la quinta época de Sargadelos? y en ese caso, sería en un sentido amplio o ¿no podría considerarse?

AV (interpretando la pregunta de un asistente): Te preguntan si crees que tú empezaste la quinta etapa de Sargadelos. Hay cuatro etapas primero y cien años después...

IDP: Bueno eso más bien fue una cosa, una idea de Luis Seoane que quiso que, como el historiador este...

AV: Bello Piñeiro

IDP: Bello Piñeiro clasificó las cosas en cuatro etapas, entonces Luis Seoane dijo “vamos a llamarle a esto quinta etapa”... Pero yo no estaba de acuerdo ¿eh? Seoane murió hace 26 años y yo todavía vivo. No me parecía bien porque se entraba en un... no correspondía con las etapas... era más bien la idea de un escritor... Pero se le puede llamar como se quiera.

ASISTENTE: ¿Tuvo alguna colaboración Jacinto Alcántara con Sargadelos?

IDP: No, Jacinto Alcántara no. Jacinto Alcántara nos metió a un señor que después lo “botamos” a..., lo mandamos a la Argentina y murió allí, ya allí. Y que no nos sirvió para nada. Jacinto Alcántara estaba muy ocupado en cosas de... se pegaba mucho al Movimiento, al glorioso Movimiento ese. Y entonces estaba preocupado de todas esas cosas. Eso lo sabíamos nosotros ¿eh? Y luego después lo mató un alumno, lo acuchilló. Entonces no, no tuvo nada que ver. Y es que además lo mató muy pronto el alumno. ¡Fue una cosa!

SGA: ¿Alguna pregunta más? Esta gente ya lleva muchas horas...

JCC: Bueno, agradecemos muchísimo su presencia aquí, su testimonio que ha sido fantástico...

Un gran aplauso.

XIV CONGRESO DE CERAMOLOGÍA

CENTROS DE INTERÉS CERAMOLÓGICO VISITADOS

Museo Os Oleiros José María Kaydeda
Ecomuseo Forno do Forte
Os barreiros de Buño
Centro comarcal de Bergantiños. Museo O Alfar
Colección Luciano García Alén
Museo Etnográfico y Aula da Natureza de Brañas de Valga. Mesía

MUSEO OS OLEIROS JOSÉ MARÍA KAYDEDA

Contacto: 981 610 000
cultura@oleiros.org

O **Museo Os Oleiros José María Kaydeda** nace no ano 1994 froito dun convenio entre o Concello de Oleiros, moi próximo á cidade da Coruña, e José María Kaydeda e Teresa Jorge, propietarios dunha colección de arredor de catro mil pezas. Esta colección é froito do traballo de procura durante trinta anos percorrendo máis de mil douscentos alfares na Península Ibérica e Canarias, podendo visitarse actualmente no **Centro Cultural As Torres** de Santa Cruz, situado na parroquia de Liáns, pertencente

ao Concello de Oleiros. En paralelo e co obxectivo de promocionar a oleiría e todas as súas manifestacións, comezouse a organizar unha feira coñecida como **Alfaroleiros** da que este ano 2010 celebrouse a **XVI edición**. Tivo lugar do 4 ao 8 de agosto. Un ano máis, oleiros de toda a península achegáronse a Oleiros para sementar o parque Luís Seoane de Santa Cruz de tradición e bo facer, permitindo así que o noso Concello fixera honra ao seu topónimo e ás súas orixes. Conxuntamente coa feira celébranse diversos actos culturais, un obradoiro de barro para nenos e expóñense os traballos realizados polos alumnos do obradoiro municipal de oleiría.



ECOMUSEO FORNO DO FORTE

Contacto: 981 711 520
ecomuseo.fornodoforte@malpica.dicoruna.es

El Ecomuseo *Forno do Forte* expone al público la tecnología y modo de vida tradicional de los alfareros de Buño en las 11 estructuras que componen el conjunto. Estas estructuras son las casas/taller, horno, cobertizo y hórreo de varias familias alfareras y de jornaleros. El conjunto fue rehabilitado por la Diputación de A Coruña cuidando cada detalle con el fin de

ofrecer al visitante la posibilidad de retroceder en el tiempo y poder conocer, no sólo como era la vivienda de un alfarero, sino también su oficio y el modo de vida de una familia de principios del s. XX. El Ecomuseo de *Forno do Forte*, gestionado por el Concello de Malpica, ofrece al visitante una visión única sobre la vida tradicional, no sólo por sus espacios originales, sino que además, como en el pasado, trabaja un alfarero igual que siempre se hizo. El Ecomuseo tiene la peculiaridad de permitir al visitante la posibilidad de vivir la experien-



Oleiro traballando

cia de trabajar en un torno y elaborar una pieza de barro con sus propias manos.

Además de mantener los espacios originales tal cual estaban y con el uso que tenían asignado, existen espacios de exposición con todas las formas tradicionales y con piezas del s. XVIII, XIX y primera mitad del s. XX.

Como complemento a la alfarería, también podemos visitar varias salas dedicadas a la agricultura y ganadería, actividad complementaria que en el pasado formaba parte de la vida cotidiana de un alfarero.

Forno do Forte, como su nombre indica, dispone de un horno para cocer cerámica, uno de los hornos más emblemáticos de Buño. Levantado a lo largo del s. XIX, era muy apreciado por la calidad de sus coceduras. El

conjunto que rodea el horno es el más original de la localidad. Alrededor del horno fueron situándose diferentes alfareros que para poder guardar barro, tojo para cocer y otros objetos, construyeron el gran alpendre que cierra el *Forte* por el sur. Dentro del grupo de construcciones también debemos destacar el hórreo (*cabazo*), uno de los mejores conservados de la comarca.

Buño es el pueblo alfarero más relevante de Galicia. Mantiene viva su tradición con más de 20 alfareros que continúan elaborando piezas tradicionales y modernas de gran calidad y cuidado diseño. Serán precisamente los alfareros de esta villa bergantiñana los que, en el siglo XVI, hagan las cañerías para la primera traída de agua que se instale en la ciudad de A Coruña. El visitante dispone de numerosos talleres y tiendas donde puede adquirir las valoradas vasijas.



IX Cocedura Tradicional

LA MATERIA PRIMA Y SU EXTRACCIÓN: OS BARREIROS

El modo tradicional de extracción del barro, para el que se utilizaban técnicas propias de la minería, se llevaba a cabo en verano. Los alfareros definen la época como “*polo San Xoan e ata finais de agosto*”. Algunos hablan también del mes de septiembre. Esta es la época en la que el terreno está más seco y, por tanto la arcilla contiene menos agua. De este modo, el transporte de la materia prima es más sencillo y seca antes para poder depurarla. El lugar utilizado por los alfareros de Buño es el llamado “*Coto dos Barreiros*”, situado a 2 Km del núcleo, en dirección a Malpica. El terreno, antes de formar parte de la actual fábrica de ladrillos, era propiedad municipal, arrendándolo los alfareros. La técnica de extracción tradicional consistía en buscar la “*vena*” o veta de arcilla excavando manualmente. En ocasiones, la veta se encontraba próxima a la superficie, lo que facilitaba su explotación, pero resultaba más habitual tener que cavar profundos pozos y tener que construir galerías para seguir la veta del barro deseado. Los pozos eran de planta circular y recibían el nombre de “*Barreiros*”. Se descendía lo necesario para alcanzar la veta, pudiendo llegarse hasta los 6 m. de profundidad. Una vez localizada, se construía una galería o “*capilla*” siguiéndola. Para evitar los derrumbes se iba entibando las paredes. Los terrones extraídos eran subidos a la superficie por medio de cestos o cubos sujetos a cuerdas.

Los alfareros se unían para realizar esta labor, extrayendo la arcilla necesaria para trabajar



el resto del año. El proceso era denominado “*facer a cosecha*” y englobaba tanto la acumulación como la clasificación de los distintos tipos de arcillas. Cada tipo o calidad de arcilla tiene un nombre específico que vienen dados bien por las características del barro o por el lugar de extracción. Así tenemos nombres como, Fino, Fieitao, Zorra, Sarasa, Do Lourenzo, Da Xacinta, Do Novo, Caróns, Virtude, Queitano, Santoña...

La calidad de las arcillas de Os Barreiros es excepcional, siendo considerado como una de las minas mejores de España por su pureza y ausencia de materiales no plásticos.

En la actualidad, las vetas son descubiertas por palas mecánicas facilitando así el abastecimiento de los alfareros todo el año.

CENTRO COMARCAL DE BERGANTIÑOS. MUSEO O ALFAR

El centro comarcal de Bergantiños, edificio de la Xunta de Galicia cuya gestión está encomendada a la Sociedade para o Desenvolvemento Comarcal de Galicia, se encuentra situado en la parroquia de Buño, corazón de la comarca de Bergantiños. La tradición alfarera –*oleira* de este núcleo es la responsable del protagonismo del barro de Buño en el centro comarcal. Dentro de sus instalaciones y de forma destacada, se encuentra el Área Temática “O Alfar” donde se explica de forma detallada con paneles y con elementos etnográficos el proceso tradicional de elaboración de la cerámica de Buño: desde la extracción en el *barreiro*, seguidas de las fases

de pisado, cribado y amasado para posteriormente ser llevado a la mesa de trabajo – *taboleiro*– del alfarero, que se encargará de crear las piezas que irá almacenando para su cocción en el tradicional horno comunitario.

Este horno, cuya estructura se reproduce en el centro comarcal permitiendo ver la disposición en su interior de las distintas piezas, se recubría con ladrillos verticalmente y su interior se apoyaba en arcos del mismo material. La parrilla que se creaba dejaba unos orificios para permitir el paso del calor. Por la parte opuesta a la boca del fuego, el horno solía tener rebajada la altura y así per-



mitir el acceso al interior para poder cargarlo o sacar las piezas ya cocidas.

Adjunto a esta sala se expone una Colección de Olería Tradicional de Galicia, donación de D. Luciano García Alén y que lleva el título de “Murmuios do Barro”.

En el centro comarcal se exhiben además, tanto la producción y el diseño de los trabajos de los alfareros que actualmente se encuentran en activo, como la medalla de Oro al Mérito de Bellas Artes que recibió la asociación Oleira de Buño en el año 2008.



COLECCIÓN LUCIANO GARCÍA ALÉN

OLERÍA TRADICIONAL DE GALICIA

MURMURIOS DE BARRO **MURMULLOS DE BARRO**

Esta es la historia de un descubrimiento y de un viaje a través del barro, que se inicia y remata en Buño, hace casi 40 años. En la feria de Carballo, junto al “*muro da louza* (loza)”, se produjo un encuentro y una amistad que duraría para siempre.

La vinculación de García Alén con el barro va más allá de un mero estudio de las formas y de una clasificación geográfica de las mismas. Por medio de su investigación, conoció la labor colectiva de un pueblo en el transcurrir del tiempo, pero en su vagar por los caminos germinó una historia de amor a la tierra, a las raíces más profundas de nuestra identidad y a la tradición, al conocimiento que no quedaba en lo superficial sino que ahondaba en las formas, en los usos, en la funcionalidad, hasta hacerse el mayor conocedor de la olería tradicional gallega.

El trabajo de recogida de información, hizo nacer una historia de amistad con las gentes del barro, una amistad intensa, que lo hizo partícipe de sus alegrías y decepciones, y una historia de caminos recorridos para ir descubriendo un mundo desconocido, olvidado y poco valorado, y desentrañar el hilo de barro que lo tejía y descubrir Buño, Gundivós, Loñoá das Olas, Portomourisco, Mondoñedo, Santomé, A Guarda, Bamio, Prado,

Rubiá, Betanzos, Lestrobe, Narón, Samos, Meder, Tioira, Niñodaguía y Bonxe.

Esta colección es fruto de todas estas historias, y delante de cada una de las piezas que la componen, podemos escuchar los murmullos del tiempo y acercarnos a algo más que a meros objetos utilitarios realizados por una sociedad rural que no contaba con métodos industriales y confeccionaba estos productos porque los necesitaba para su subsistencia cotidiana.

Las piezas están clasificadas según su funcionalidad, su diseño, y su decoración, para que se pueda ver la riqueza y variedad de usos y formas de la olería tradicional gallega.

En “*O Sentido das Olas*” se habla de cómo el uso que se le daba a cada pieza va a caracterizar y definir su forma; será más robusta cuando sirva para conservar líquidos o sólidos, mientras que las utilizadas para comer o beber, serán más manejables y fáciles de limpiar, como por ejemplo el “*canabro*” para el vino de Tioira, con sus asas que permiten poner una cuerda y facilitar así su transporte, o la “*pota do almorzo*” de Mondoñedo, en la que se llevaba la comida al que trabajaba en el campo, por lo que tenía colgada una cuchara de una de las asas, y una servilleta atado a sus dos asas servía para agarrarla, o la “*meleira*” de Gundivós, provista de un relieve para que no se perdiera la miel.

En el segundo apartado, **“O rumor do barro”**, se escogieron las piezas por la singularidad de su diseño, por lo que se muestran formas que van más allá de la mera utilidad y sorprenden por su diseño, como son los casos del *“pucheiro de mel”* de Portomourisco, que tiene una sa y un borde gruesos para que no rompan, ya que el producto que guarda es muy estimado, o el del *“cántaro para o viño”* de Bamio, que lleva una agujero para indicar la altura de una “arroba”.

La última parte trata sobre **“O sabor do lume”**, y le presta atención especial a los aspectos decorativos y a los acabados de las

piezas. Algunos cacharros presentan ornamentaciones sencillas, como la “pucheira” de Portomourisco, o trazos con barro de diferente color, como una *“cunca”* o el *“porrón”* de Prado, otros utilizan motivos lineales y florales con dibujos de animales que se hacen en las fuentes de Buño, otros emplean los vidriados en el interior para aislar los alimentos, como el *“xerro de bigotes”* de Gundivós.

Las piezas hablan por sí mismas, con independencia de su origen geográfico, y sólo así, vistas de modo aislado, podemos escuchar los murmullos del barro.

MUSEO ETNOGRÁFICO Y AULA DA NATUREZA DE BRAÑAS DE VALGA. MESÍA - A CORUÑA



El Centro y la laguna desde el bosque de Sauces

Contacto: 981 687 001
correo@consellodemesia.es

En el lugar de Brañas de Valga (Mesía - A Coruña) existía antes del año 2004 un curioso enclave en el que separadas por no más de 500 m coincidían una *barreira* (yacimientos de barro) abandonada y ya completamente naturalizada, una *barreira* en activo, una fábrica de ladrillos cerrada desde hace más de 20 años y una *barreira* recientemente abandonada y parcialmente inundada pero aún desprovista de vegetación.

En esta última *barreira* se abre en 2009 un nuevo espacio público formado por un entorno natural y un Centro de Interpretación y Museo Etnográfico.

Los terrenos, áridos, se ajardinan y naturalizan, y la zona inundada de la antigua explotación se asegura con un pequeño dique y se inunda completamente, creando un estanque artificial. Éste se revegeta facilitando una colonización natural posterior. En la actualidad está poblado por peces, anfibios y aves silvestres.



1. Laguna y Museo-Centro de Interpretación
2. Barreira en activo
3. Barreira antigua naturalizada
4. Fábrica cerrada de ladrillos

El Centro de Interpretación y Aula de Naturaleza tiene un enfoque original y didáctico. En la planta de acceso, acoge una exposición fija sobre la evolución del entorno y de su paisaje, y nos acerca a la biodiversidad de un humedal creado por el hombre: la historia de las *barreiras*, abandonadas y en uso. Expone la importancia de la actividad industrial actual, heredera de anteriores generaciones de *telleiros*, hacedores de *tellas* (tejas).

El Museo Etnográfico presenta una completa colección de cerámica tradicional gallega, procedente de las cuatro zonas geográficas actualmente activas en Galicia: Buño (A Coruña), Gundivós y Bonxe (Lugo) y Niñodaguía (Ourense).

Consta de más de 70 piezas, reproducciones hechas por artesanos locales de los antiguos tipos de piezas tradicionales que se fabricaban o fabrican en cada zona *oleira*. No se incluyen piezas de autor ni nuevas tipologías de uso ornamental.

La colección pretende reunir en una única exposición todas las tipologías de piezas que se llegaron a fabricar para cada uso relacionado con el vino, el aceite, la matanza, la miel y otros, y de las que se conservan referencias.

Con todo ello, este Centro espera conservar viva la memoria histórica de los trabajos relacionados con el barro en Mesía y en Galicia, y contribuir a divulgar y valorar su recuerdo.



Sala de cerámica tradicional

Al descender a la planta sótano, bajo el nivel del agua, nos adentramos en el reino de las arcillas, material que algún día ocupaba ese espacio en donde nos hayamos, formadas a lo largo de millones de años, extraídas de sus yacimientos para convertirse en cerámica, y que acompañan la evolución de la humanidad. Aquí, mediante paneles explicativos y dioramas, recorreremos espacios expositivos dedicados a los elementos que intervienen en la cerámica.

En La Tierra, se divulga la naturaleza de las arcillas y su origen. El Agua mezclada nos permite modelarlas, trabajarlas (como ha-

cían los antiguos *telleiros* y *oleiros*). El Fuego las transforma en Cerámica gracias al horno, asistiendo a la evolución tecnológica del hombre intentando dominar este elemento. Y por último renacen al Aire, que acompañó su secado y jugó con las llamas, para darnos un sinfín de productos, frutos del ingenio del hombre. De las cerámicas tradicionales a las cerámicas más evolucionadas, altamente especializadas que permiten avances en todo tipo de ciencias. La generosidad de las arcillas es tan grande que incluso cuando ya han sido explotadas por el hombre, nos devuelven un hábitat más rico que el de partida.

El Centro acoge visitas organizadas de escolares y público general, que pueden realizar diversos trabajos en el taller-laboratorio del Aula.

En la actualidad el Ayuntamiento de Mesía trabaja para poder mantener y mejorar las instalaciones, empeño difícil en un ayuntamiento pequeño, pero que afronta con convicción e ilusión, buscando los recursos necesarios para que sea posible. Cada niño sensibilizado medioambientalmente y hacia las arcillas y los oficios que las trabajan, es una inversión de futuro. Los beneficios los disfrutaremos todos.



Interior del Centro de Interpretación. Sala 1

XIV CONGRESO DE CERAMOLOGÍA

CRÓNICA DEL
XIV CONGRESO DE CERAMOLOGÍA

PEQUEÑA CRÓNICA VISUAL PARA EL RECUERDO

Porque entre todos hemos hecho realidad este Congreso, queda esta pequeña “crónica visual” para el recuerdo. Confíemos que agradable.

Porque intentamos suplir los problemas de organización, fruto de la inexperiencia, con trabajo y cariño desde la Organización. Y en general nos disculpasteis.

Por todo ello, gracias.

Y como no solo de ponencias vive el hombre (ni la Ceramología), también recordamos esos otros momentos... Compartir comidas, asiento, autobús: el encuentro humano que es tan importante o más, porque

nacen nuevas colaboraciones, y germinan futuros proyectos. Algunas fotos no son muy buenas, pero eso no es lo importante. Sí lo que cuentan.

Hemos recorrido algunos de los centros de interés ceramológico. Quedan más, y os convidamos a volver a Galicia y descubrirlos.

Hoy este libro es una realidad, semilla para que en unos cuantos años salgan a la luz nuevas investigaciones y tal vez se organice otro Congreso en esta tierra. La última página queda en blanco, para que vosotros la escribáis. Mientras, cualquier época es buena para seguir conociendo nuestra Cerámica.

No os guardéis el secreto. Id y contadlo.

Por siempre. En el recuerdo.

PRIMERA JORNADA



Mesa inaugural. Susana González Amado, Elena Fabeiro, Ángel García Seoane y Jaume Coll Conessa



Sede del Congreso. Centro Cultural As Torres. Museo dos Oleiros José M^a Kaydeda. Santa Cruz de Liáns, Oleiros - A Coruña



Recepción de los congresistas. ¡Gracias a los colaboradores Antón Román y Dolores López Polo!



Luciano García Alén, Isaac Díaz Pardo y Jaume Coll Conessa



1ª Ponencia. Luciano García Alén



Gracias a Andrés Varela por su intervención improvisada (¡un atraco!)



1ª Comunicación.
Susana González Amado



Asistentes



Asistentes



Presentación de publicaciones:
Juan Olives Orrit



Comida en Oleiros. Luciano García Alén,
Isaac Díaz Pardo, Luis Castaldo.



Tiempo de conocerse, de compartir...



Nuevos contactos, futuros proyectos...



Visita a la fábrica de Cerámicas do Castro (Grupo Sargadelos), en Sada (A Coruña)



Recorrido por el interior de las instalaciones de Cerámicas do Castro (Grupo Sargadelos), guiados por M^a José Fernández. ¡Gracias por las explicaciones!



Charla coloquio. Josep Pérez Camps, Luis Castaldo, Isaac Díaz Pardo, Andrés Varela, Jaume Coll Conessa y Susana González Amado



2ª Comunicación.
Ilse Schütz

SEGUNDA JORNADA



2ª Ponencia. Josefa Rey Castiñeira



2ª Comunicación. Rui Manuel Lopes de Sousa Morais



3ª Comunicación. María Josefa Diéguez Montes



4ª Comunicación. Purificación Soto Arias y Mónica Montero Borrazás



Visita guiada a las *barreiras* de Buño:
Paco Doval y Antonio Pereira



Fábrica de Cerámicas El Progreso al fondo



Laguna de las *barreiras* de Buño (Malpica de Bergantiños - A Coruña)



Comida en Buño (Malpica de Bergantiños.
A Coruña)
Palabras José Ramón Varela Rey, Alcalde de
Malpica de Bergantiños



Visita guiada al Centro *O Alfar* de Buño
(Malpica de Bergantiños - A Coruña)



Exposición de los alfareros actuales de Buño
(Malpica de Bergantiños - A Coruña)



Demostración de olería de Buño
(Malpica de Bergantiños - A Coruña)
en el Ecomuseo do Forno do Forte.



Explicaciones de Paco Doval sobre el horno comunitario de O Forno do Forte. Buño (Malpica de Bergantiños - A Coruña)



Explicaciones de Paco Doval sobre el conjunto etnográfico de O Forno do Forte. Buño (Malpica de Bergantiños - A Coruña)



3ª Ponencia. Eva Vidal Pan



Presentación de publicaciones. Alfonso Romero y Santi Cabasa

TERCERA JORNADA



Visita guiada al *Museo Etnográfico e Aula da Natureza* de Brañas de Valga, Mesía (A Coruña) por Susana González Amado



Visita guiada al *Museo Etnográfico e Aula da Natureza* de Brañas de Valga, Mesía (A Coruña) por Susana González Amado



4ª Ponencia.
Juan Martínez Tamuxe



Aspecto general de la carpa de demostraciones.. ¡¡¡El diluvio!!



Cabaqueiros de O Rosal (Pontevedra)



Demostraciones de olería: Josefa Lombao Ferro (Bonxe, Lugo), Agustín Vázquez Ferreiro (Niñodagua, Ourense), Tomás López González (Gundivós, Lugo)



Mariano Iglesias Castro, Alcalde de Mesía; María Nava Castro Domínguez, Directora Xeral de Comercio; Luciano García Alén, Susana González Amado, Jaime Coll Conessa



Clausura del Congreso a cargo de María Nava Castro Domínguez, *Directora Xeral de Comercio. Consellería de Industria e Comercio. Xunta de Galicia.*



Demostración en vivo de *Os Cabaqueiros* de O Rosal



Comida en Mesía (A Coruña)
Palabras de despedida del Alcalde de Mesía, Mariano Iglesias Castro.

