

## Cerámica española y cerámica tunecina: la conexión morisca\*

CLARA ILHAM ÁLVAREZ DOPICO

*Investigadora «Marie Curie – Clarín Cofund» de la Ficyt  
Universidad de Oviedo*

Me propongo aquí esclarecer un aspecto de la influencia morisca en la producción cerámica tunecina bajo una nueva perspectiva. Cuando se evoca la huella morisca en Túnez y, por añadidura, la transmisión de técnicas y conocimientos de la comunidad exiliada en la nueva tierra de acogida, suele ser habitual la alusión a la cerámica así como al papel que los moriscos habrían desempeñado en los alfares de la capital de la Regencia. Se trata, en efecto, de un tema recurrente, y, aunque tal influencia resulta innegable, nunca ha sido estudiada con argumentos adecuados. Muy al contrario, se ha venido repitiendo una especie de leyenda con la implícita consideración de los moriscos como depositarios (y transmisores) de un saber secular de la España islámica. Se hace necesario abandonar el tópico y, al margen de la virtualidad de este apriorismo, es preciso afrontar el análisis de la propia producción cerámica con el fin de establecer los elementos materiales y formales de tal influencia. Sólo así podremos establecer

---

\* Este texto fue presentado en el congreso celebrado en el Colegio de España de la Cité Universitaire de París en el año 2009. Al revisarlo para su publicación hemos podido actualizarlo y añadir referencias de algunos estudios publicados desde entonces.

el verdadero alcance de esa «conexión morisca» entre la cerámica tunecina y española, a partir de la identificación de las manifestaciones concretas de la impronta de la comunidad hispano-islámica expatriada en el gremio de alfareros tunecinos.

A pesar del silencio de las crónicas tunecinas del siglo XVII, ya de por sí lacónicas por lo que se refiere a la llegada misma de los refugiados, la consulta de documentación de archivo permite rastrear la presencia de los moriscos en los talleres cerámicos de la ciudad de Túnez, conocidos como *Qallalín*<sup>1</sup>. A partir de esos testimonios podemos establecer un punto de partida documental para contextualizar, desde otros supuestos, el estudio de las aportaciones de los moriscos exiliados a la cerámica tunecina. No obstante, como acabamos de indicar, quienes se han ocupado hasta ahora, de manera más o menos incidental, de la cuestión (historiadores del exilio morisco y de la ciudad de Túnez, tratadistas de la arquitectura, el arte y el urbanismo tunecinos o especialistas en cerámica) se han limitado a evocar el binomio moriscos-cerámica, aceptado como una petición de principio, sin detenerse en más consideraciones. Hagamos pues repaso y balance de los mismos antes entrar en el meollo de la cuestión.

### MORISCOS EN TÚNEZ Y CERÁMICA: UN TÓPICO A REVISAR

Si prestamos atención a la historiografía sobre la acogida en Túnez de los expulsados de España a partir de 1609, comprobamos que el tema ha sido abordado por los estudiosos como un hecho que se inscribe en un discurso más amplio sobre la huella morisca en la Regencia. Así, el historiador tunecino Hassan Hosni Abdul-Wahab,

---

<sup>1</sup> Sobre los talleres cerámicos tunecinos y su producción, en particular, la azulejería, véase ahora mi tesis doctoral: CLARA ILHAM ÁLVAREZ DOPICO, *Qallaline. Les revêtements céramiques des fondations beylicales tunisoises du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Universidad Sorbonne – Paris IV, 2010. En lo sucesivo adoptamos el término *Qallalín* (naturalizado en francés como *Qallaline*), sobre el cual véase más abajo, n. 27.

el primer historiador contemporáneo que se ocupó de las aportaciones de los refugiados en el país de acogida<sup>2</sup>, señala que los moriscos

«ils réussirent à écouler leurs produits, qui portaient sur la fabrication des šāšiyas (tarbouches tunisiens), des soieries et des faïences vernissées»<sup>3</sup>,

no sin hacerse eco del laconismo de las fuentes coetáneas<sup>4</sup>. A su vez, J. D. Latham, en su destacable estudio de 1957 sobre las emigraciones andalusíes en Túnez, menciona la cerámica, entre otras actividades desarrolladas por los industriosos moriscos, como testimonio de «l'initiative et l'adresse des Andalous»<sup>5</sup>, aunque recomienda algunas

---

<sup>2</sup> En comunicación presentada al Congreso de Orientalistas, celebrado en Argel en 1908, publicada algunos años más tarde: HASSAN HOSNI ABDUL-WAHAB, «Coup d'œil général sur les apports ethniques étrangers en Tunisie», *Revue Tunisienne*, 24 (1917), págs. 305-316 y 371-379; el texto fue reproducido en *Les Cahiers de Tunisie*, XVIII, núms. 69-70 (1970), págs. 149-169, y también como folleto independiente: Túnez (Universidad de Túnez), 1971, 23 págs. La parte consagrada a los moriscos fue extractada, bajo el mismo título, en M. Epalza y R. Petit (eds.), *Recueil d'études sur les Moriscos Andalous en Tunisie*, Madrid (Dirección General de Relaciones Culturales), 1973, págs. 16-20 (citamos por esta edición).

<sup>3</sup> ABDUL-WAHAB, «Coup d'œil général sur les apports ethniques étrangers en Tunisie», pág. 18.

<sup>4</sup> «Il est surprenant que les historiens arabes contemporains de ces événements n'y fassent pas allusion et ne mentionnent que très laconiquement l'immigration des Maures» (ABDUL-WAHAB, «Coup d'œil général sur les apports ethniques étrangers en Tunisie», pág. 19, n. 3), advirtiendo de la excepción de «le petit paragraphe que leur réserve» el cronista Ibn Abī Dīnār. Se refiere a su *Kitāb al-mu'nis fi a bār Ifrīqiya wa-Tūnis* (acabado en 1681), que dedica unas pocas líneas, al final de la sección consagrada al periodo de 'Uṭmān Dey, a la llegada de los moriscos a Túnez, su acogida favorable por el gobernante, así como a su instalación en diversos lugares del país, con la mención de algunas actividades agrícolas (plantación de viñas e higueras, huertas) y al allanamiento de los caminos para el tránsito de las novedosas carretas, pero que nada dice, por cierto, acerca de la cerámica. De esta crónica existe una traducción española, realizada en Túnez, en 1727, por un descendiente de moriscos originario de la Roda de la Mancha (Mohamed El Tahager de Urrea), a instancias del trinitario Francisco Ximénez, cuya copia manuscrita se conserva en la Real Academia de la Historia (BUDINAR, *Historia de Túnez*, RAH, ms. 9/6016, en el fol. 115 figura un breve pasaje sobre los moriscos). El propio Ximénez preparó luego otra versión a partir de la literal mencionada (igualmente autógrafa en la RAH: ms. 9/6015), que ofrece numerosos añadidos e interpolaciones suyas, como la que sigue en el pasaje en cuestión: «los moriscos artifices empezaron luego a exercitar sus artes», con mención expresa de los «alfahareros», entre «otros oficios que ennoblecieron la ciudad en brebe tiempo» (fol. 155 r).

<sup>5</sup> J. D. LATHAM, «Towards a study of Andalusian Immigrations and its place in Tunisian History», *Les Cahiers de Tunisie*, V (1957), págs. 203-252, traducido al francés como «Contribution à l'étude des immigrations andalouses et leur place dans l'histoire de la Tunisie», en

cauteladas al respecto<sup>6</sup>. Sin embargo, al volver sobre el caso veinte años después (1977), declaraba sin reservas que

«la céramique est un autre domaine où l'on dit que les Morisques excellèrent. Là encore, bien des indices semblent le confirmer, car il est indéniable que des céramistes andalous travaillent à Tunis»<sup>7</sup>,

apostillando a continuación: «et nous avons la preuve qu'ils étaient en relation avec ceux de Marseille»<sup>8</sup>.

Por los mismos años, Hans-Joachim Kress, en un estudio sobre la geografía cultural de Túnez, escribía que, merced a los moriscos,

«la céramique connut un nouvel essor, surtout grâce à l'importation des techniques jusque-là inconnues de la glaçure, de l'émail et de la faïence (Nabeul, Tunis-Quellaline)»;

y añade que

«l'introduction des tuiles de toiture colorées à glaçure bleuâtre (tun. Jalliz) et des carreaux en céramique eut sa répercussion dans le caractère de l'architecture et du bâtiment»<sup>9</sup>.

---

M. Epalza y R. Petit (eds.), *Recueil d'études sur les Moriscos Andalous en Tunisie*, 1973, págs. 21-63 (la cita, en la pág. 61). A nuestro propósito, es interesante señalar que, en nota (*ibidem*, n. 317), Latham llamaba la atención sobre la siguiente observación de R. BRUNDSCHVIG: «la poterie vernissée de Nabeul... ne remonte certainement pas... au moyen âge: elle a dû être introduite plus tardivement par les musulmans chassés d'Espagne» (*La Berbérie Orientale sous les Hafsides des origines à la fin du xv<sup>e</sup> siècle*, vol. II, París, 1947, pág. 233).

<sup>6</sup> Pues, añade «mais, malgré les apparences, il est plus prudent de réserver notre jugement» (*ibidem*, pág. 61).

<sup>7</sup> J. D. LATHAM, «Muçt'afa de Cardenas et l'apport des 'morisques' à la société tunisienne du xvii<sup>e</sup> siècle», en *Études sur les morisques andalous*. Recueillies par Slimane Mostafa Zbiss, Abdelhakim Gafsi-Slama, Mohammed Boughanmi y Mikel de Epalza, Tunis (Institut National d'Art et Archéologie), 1983, págs. 157-178 (cita, en la pág. 177); el estudio se había publicado originariamente en una serie biográfica: Ch.-A. JULIEN (ed.), *Les Africains*, París (Edition Jeune Afrique), 1977, vol. VII, págs. 210-209.

<sup>8</sup> Aunque no hace mención explícita, parece tener en cuenta los testimonios fehacientes (luego volveremos sobre ello) de la rica documentación dada a conocer, extractada y resumida por PIERRE GRANDCHAMP, *La France en Tunisie au xvii<sup>e</sup> siècle. Inventaire des archives du consulat de France à Tunis de 1582 à 1705*, 10 vols., Tunis (Imprimerie Rapide), 1920-1933.

<sup>9</sup> HANS-JOACHIM KRESS, «Éléments structuraux 'andalous' dans la genèse de la géographie culturelle de la Tunisie», en *Études sur les morisques andalous*, 1983, págs. 129-155 (las citas,

Así pues, la idea de la influencia morisca en la cerámica tunecina aparece reiterada en los estudios sobre el exilio morisco en Túnez, a la vez que el asunto se presenta como una evidencia que no parece exigir más explicación ni aclaración.

Por su lado, estudiosos de la arquitectura y urbanismo del Túnez beylical se han hecho eco de afirmaciones parecidas. Así, Jacques Revault, en su conocida monografía sobre la arquitectura doméstica tunecina de los siglos XVII y XVIII, publicada en 1967, declaraba que

«hors des murs de la cité, l'industrie céramique de Qallâlîne établie à proximité de Bab Souïka, allait aussi bénéficier de l'intervention des Morisques»<sup>10</sup>,

mientras que en su estudio sobre la gran sinagoga de Túnez (1963) manifiesta que

«d'origine andalouse, les potiers de Quellaline étaient réputés dans la fabrication des carreaux de faïence, des jarres et vaisselles décorées»<sup>11</sup>.

En el mismo sentido, el historiador Paul Sebag, a zaga del primer artículo de Latham citado anteriormente, indica que

«on s'accorde généralement à leur attribuer un rôle dans le développement du tissage de la soie, du tannage des cuirs, de la confection des selles, de la fabrication des carreaux de faïence...»<sup>12</sup>.

Más recientemente, Ahmed Saadaoui, especialista del urbanismo y la arquitectura del Túnez otomano, asegura que los moriscos

---

en la pág. 147); anteriormente, con el mismo título, el texto había aparecido en *IBLA. Revue de l'Institut des Belles-Lettres Arabes*, 145 (1980), págs. 3-45. Se trata de la versión francesa realizada por el R. P. Jean Ferron de un estudio aparecido originariamente en alemán: «"Andalusische" Struktural element in der kulturgeographischen Genese Tunesiens», *Marburger Geographische Schriften*, 73 (1977), págs. 237-284.

<sup>10</sup> JACQUES REVAULT, *Palais et demeures de Tunis (xvi<sup>e</sup> - xviii<sup>e</sup> siècles)*, Paris (CNRS), 1967, pág. 63.

<sup>11</sup> J. REVAULT, «La Grande Synagogue de Tunis», *Cahiers de Tunisie*, 41-42 (1963), pág. 23, n. 54.

<sup>12</sup> PAUL SEBAG, *Tunis au xvii<sup>e</sup> siècle. Une cité barbaresque au temps de la course*, Paris (Éditions L'Harmattan), 1989, pág. 51.

«furent pour beaucoup dans l'essor de l'industrie céramique qui s'était établie au voisinage de leur quartier à Kallaline»,

para concluir que «la céramique architectural leur doit également beaucoup»<sup>13</sup>.

En parecidos términos se expresa André Raymond en su obra de síntesis sobre la época muradí, al considerar «brillante» la contribución «apportée par les Andalous à l'architecture et à la décoration des monuments», a la vez que declara que

«la fabrication des carrelages de faïence émaillée était connue dès l'époque hafside, mais les Andalous ont contribué au renouvellement du décor émaillé dont l'utilisation s'est généralisée à l'époque mouradite»<sup>14</sup>.

Ahora bien, hay que destacar que todos estos estudios sobre geografía urbana, arquitectura o historia de la ciudad de Túnez se refieren al asunto de manera tangencial y siempre con consideraciones apriorísticas, de manera que la cuestión de la influencia morisca aparece, según ya indicamos, como mera petición de principio; a este respecto, la afirmación de André Raymond no puede ser más elocuente, cuando tras señalar que

«la contribution des Andalous aux activités proprement économiques a été si considérable qu'elle a été souvent relevée»,

apostillaba: «et ne nécessite donc qu'une mention assez brève ici»<sup>15</sup>.

Si atendemos ahora a la consideración del asunto por parte de los ceramólogos, observamos que la «cuestión morisca» y la supuesta influencia de esta comunidad en la producción de *Qallalín* no parecen haber recibido tampoco un enfoque más adecuado. Los estudios dedicados a la cerámica tunecina se limitan a repetir las afirmaciones ya vistas, sin contrastarlas con las evidencias materiales ni con los datos

<sup>13</sup> AHMED SAADAOU, *Tunis ville ottomane: trois siècles d'urbanisme et d'architecture*, Tunis (Centre de Publications Universitaires), 2001, pág. 20.

<sup>14</sup> ANDRÉ RAYMOND, *Tunis sous les mouradites. La ville et ses habitants au XVII<sup>e</sup> siècle*, Tunis (Cérès Éditions), 2006, pág. 87.

<sup>15</sup> RAYMOND, *Tunis sous les mouradites*, pág. 87.

que se pudieran obtener de otras fuentes. El estudio de la azulejería tunecina de época moderna se nos presenta, por tanto, muy descontextualizado, con interpretaciones apriorísticas y de valor bastante dudoso, formuladas de manera acrítica aunque comúnmente admitidas. Así, el arqueólogo Adnan Louhichi, especialista en cerámica medieval que se ha interesado también por la producción de *Qallalín* de los siglos XVII y XVIII, afirma, respecto a unos paneles cerámicos conservados en el museo del Bardo (FIG. 1), que

«le contexte socioculturel de la Tunisie du XVII<sup>e</sup> siècle invite plutôt à y voir l'œuvre d'un artisan andalou, riche de la culture de l'Espagne musulmane où se mêlent tous les courants artistiques du monde musulman»<sup>16</sup>,

dando a entender que el lenguaje artístico de los artesanos moriscos sería una especie de síntesis del arte andalusí, es decir, del arte islámico de la península Ibérica.

Interpretaciones como esta de Louhichi son ejemplo bien significativo del alcance de esa «leyenda» sobre los moriscos que, a la vez, nos da la clave del porqué de la misma. Dado que los moriscos fueron los últimos musulmanes de España, es decir, del mitificado al-Andalus, con las connotaciones de gloria que el término evoca en el imaginario colectivo<sup>17</sup>, se establece una sobredimensión del legado morisco, a modo de una herencia (sobrevalorada) que daría continuidad al vínculo de las conexiones tunecinas con la península Ibérica (árabo-islámica). Los moriscos serían además los últimos revitalizadores de la tradición andalusí, continuadores, en cierta manera, de

---

<sup>16</sup> ADNAN LOUHICHI, «La céramique de Qallaline», *Couleurs de Tunisie, 25 siècles de céramique*, Paris (Institut du Monde Arabe), 1995, págs. 183-253 (cita, en la pág. 190), y en análogos términos se expresa este autor en otras obras: *De Raqqada à Qallaline (900-1900). L'art de vivre en Tunisie à travers la céramique*, Nabeul (Neapolis Céram Éditions), 2000, pág. 77, y *Céramique islamique en Tunisie. École de Kairouan. École de Tunis*, Tunis (Institut National du Patrimoine), 2011, pág. 166.

<sup>17</sup> Y aun como «paraíso perdido» (*al-firdaws al-mafqūd*), tópico de tanto arraigo entre los intelectuales árabes, desde que lo acuñara el escritor y político egipcio Aḥmad Zakī Pacha (1867-1934), tras su visita a España, en el transcurso de su viaje por Europa de 1892; véase HANI EL ERIAN EL BASSAL, «Aḥmad Zakī Pacha y su viaje al paraíso perdido (al-Andalus)», *eHumanista/IVITRA*, 7 (2015), págs. 321-334.

las migraciones que, desde la Península, se suceden en Túnez desde el siglo XIII<sup>18</sup>. En el tópic (y en la ecuación *moriscos* = *al-Andalus*) viene, indiferenciado y amalgamado, tanto el esplendor de las épocas más florecientes de la civilización andalusí como el periodo epigonal de la cultura residual morisca. La importancia de la recurrentemente atribuida influencia andalusí en la artesanía tunecina explicaría, en cierta medida, esa supuesta continuidad. Baste recordar la tradición en torno a la figura de Sīdī Qāsim al-Ġallīzī, a quien se considera introductor de la técnica de los azulejos de *cuerda seca* en el Túnez hafsi<sup>19</sup>; y, sin solución de continuidad, la figura de Sīdī Qāsim (siglo xv) enlazaría la tradición andalusí medieval con la comunidad morisca de principios del siglo xvii.

En realidad, quienes se han ocupado de la historia general de la cerámica tunecina<sup>20</sup> han abordado el estudio de la azulejería desde

<sup>18</sup> Véase LATHAM, «Contribution à l'étude des immigrations andalouses».

<sup>19</sup> Se trata del santo Abū l-Fāḍl Qāsim Aḥmad aṣ-Ṣadaḥī al-Fāsi, muerto en 1479, en cuya *nisba* al-Ġallīzī queda patente su profesión de alfarero. Las numerosas referencias a su legendaria historia dan cuenta del arraigo de esta tradición: HENRI SALADIN, *Tunis et Kairouan*, Paris (Librairie Renouard), 1908, pág. 3, y *Manuel d'art musulman. I. L'Architecture*, Paris (A. Picard), 1927, pág. 309; GEORGES MARÇAIS, *Manuel d'art musulman. L'architecture. Tunisie, Algérie, Maroc, Espagne, Sicile*, Paris (A. Picard), 1927, pág. 894, y *Les villes d'art célèbres. Tunis et Kairouan*, Paris (Librairie Renouard), 1937, págs. 97-98; REVAULT, *Palais et demeures de Tunis (xvi<sup>e</sup> - xvii<sup>e</sup> siècles)*, pág. 69, nota 4; DALU JONES, «Qallaline Tile Panels: Tile Pictures in North Africa, 16th to 20th century», *Art and Archaeology Research Papers*, 1978, págs. 1-30, nota 19; ABDELAZIZ DAOUATLI, «La céramique ifriqiyenne du ix<sup>e</sup> au xv<sup>e</sup> siècle», en *La céramique médiévale en Méditerranée occidentale x<sup>e</sup> - xv<sup>e</sup> siècles [Valbonne, 11-14 septembre 1978]*, Paris (CNRS), 1980, pág. 201; *Poteries et céramiques tunisiennes*, Tunis (Institut National d'Art et Archéologie), 1979, pág. 9, y «La céramique ifriqiyenne du viii<sup>e</sup> au xvi<sup>e</sup> siècle», *Couleurs de Tunisie. 25 siècles de céramique*, Paris (Institut du Monde Arabe), 1995, pág. 181; ANTONIO ALMAGRO GORBEA, *Tres monumentos islámicos restaurados por España*, Madrid (Instituto de España), 1981, págs. 95-96; LOUHICHI, «La céramique de Qallaline», pág. 189; NERMIN KURA, *Tunisian Tiles Ottoman Inspiration from the 16th to the 19th centuries*, tesis doctoral, Universidad de Ankara, 1995, pág. 14; BASILIO PAVÓN MALDONADO, *España y Túnez: arte y arqueología islámica*, Madrid (AECI), 1996, pág. 37; ABDELATIF MRABET, «Introduction à l'étude de la céramique architecturale d'Ifriqiya : état de la question. Données archéologiques et ethnoarchéologiques», *La céramique médiévale en Méditerranée [Actes du VI congrès de l'AIECM2, Aix-en-Provence 13-18 novembre 1995]*, Aix-en-Provence (Narration Éditions), 1997, pág. 597.

<sup>20</sup> Al presente disponemos de tres obras de conjunto fundamentales sobre la historia de la cerámica islámica en Túnez: ABDELAZIZ DAOUATLI, *Poteries et céramiques tunisiennes*, Tunis

una perspectiva en cierto sentido ucrónica, sin tener debidamente en cuenta las circunstancias diversas de épocas distintas, dando por supuesto, por ejemplo, un *continuum* entre las importaciones medievales de *cuerda seca*<sup>21</sup> y la azulejería moderna del siglo XVIII. Sin duda, esta laguna viene condicionada por la ausencia de testimonios datados para el siglo XVI, así como por el escaso número de obras cerámicas de las que nos conste que fueron realizadas a lo largo del siglo XVII. Bajo tales supuestos, Louhichi, al evocar los antecedentes de la afamada azulejería tunecina del siglo XVIII, no duda en señalar que

«la céramique de Qallaline déjà empreinte par les apports andalous depuis le XIIIème siècle, allait s'ouvrir à ces nouveaux courants [*es decir, otomana e italiana*]»<sup>22</sup>.

Por su parte, Abdelaziz Daoulati señala que

«Mais l'exode en Tunisie de plus de 80.000 Maures chassés par Philippe III ne fit qu'accentuer les apports andalous des siècles derniers et la tradition andalouse envahit tous les domaines de l'art et de la technique»<sup>23</sup>.

Se identifica, se asimila y queda adscrita, pues, de manera inequívoca la aportación morisca con la tradición andalusí. Pero, además de las incongruencias históricas, tales afirmaciones están lejos de ser confirmadas por los testimonios materiales.

---

(Institut National d'Art et Archéologie), 1979; *Couleurs de Tunisie. 25 siècles de céramique*, Paris (Institut du Monde Arabe), 1995; y ADNAN LOUHICHI, *Céramique islamique de Tunisie. École de Kairouan. École de Tunis*, Tunis (Institut National du Patrimoine), 2011.

<sup>21</sup> Conviene señalar que las importaciones de *cuerda seca* y la posible producción local son asunto que aún resta por estudiar debidamente y para el que posiblemente haya que retrasar su cronología. Su reemplazo induce a error en su datación y, como ha señalado ALMAGRO GORBEA, «por lo que se conoce de este tipo de azulejos en España, de donde son originarios, no parece que pueda mantenerse la tradición que atribuye a Sidi Qasim la fabricación de los bellos azulejos de cuerda seca que quedan en el monumento, pues los motivos empleados parecen no ser anteriores a la primera mitad del siglo XVI» (*Tres monumentos islámicos restaurados por España*, pág. 127).

<sup>22</sup> A. LOUHICHI, *De Raqqada à Qallaline (900-1900). L'art de vivre en Tunisie à travers la céramique*, Nabeul (Neapolis Céram Éditions), 2000, pág. 46.

<sup>23</sup> DAOULATI, *Poteries et céramiques tunisiennes*, pág. 10.

Muy al contrario, hace ya algunos años que Henri Amouric y Lucy Vallauri, en el marco de su estudio sobre el comercio de la azulejería catalana en el Mediterráneo occidental (y a la vista de la presencia de motivos decorativos españoles en la cerámica tunecina), afirmaban de manera inequívoca que

«il faudrait sans doute en finir avec la légendaire qui fait de Qallaline depuis la fin du Moyen Âge, le dépositaire des secrets de la faïence d'Al-Andalus, après l'expulsion des morisques d'Espagne»<sup>24</sup>.

Por mi parte, en mi tesis doctoral sobre la azulejería tunecina establezco una cronología de esta producción a partir, entre otros elementos de estudio, de su filiación estilística<sup>25</sup>. Con tal motivo, he tenido ocasión de inventariar y catalogar más de doscientas composiciones diferentes de azulejos seriados conservados *in situ* en la arquitectura de época beylical. A la vista de este catálogo, y a partir de análisis de los distintos modelos, parece viable abordar, con datos fehacientes, el estudio de la aportación morisca a los alfares tunecinos en un sentido bien distinto al que se viene considerando.

### ALFAREROS MORISCOS EN TÚNEZ

Vayamos al meollo del asunto. ¿Qué hay de cierto en la presencia morisca en los alfares tunecinos? Si bien la ciudad de Túnez constituye un centro productor de cerámica desde el siglo XIII, será en el siglo XVII cuando los talleres de la capital adquieran una mayor dimensión y su producción pudo abastecer de azulejos tanto las necesidades de la actividad edilicia local como las demandas de las regencias vecinas de Argel y Trípoli de Berbería. Fue entonces, a principios de ese siglo, cuando los alfares del arrabal de Bâb Suwîqa, cuya instalación

<sup>24</sup> HENRI AMOURIC, LUCY VALLAURI y JEAN-LOUIS VAYSETTES, *Vanités de faïence. Entre Provence et Languedoc, carreaux de céramique espagnols. xv<sup>e</sup> - xviii<sup>e</sup> siècles*, [Museum Arlaten, 18 novembre 2000 - 18 mars 2001], Arles (Musée Départemental d'Ethnographie), 2001, pág. 123.

<sup>25</sup> ÁLVAREZ DOPICO, *Qallaline*.

se remonta a época hafsí<sup>26</sup>, reciben el nombre de *Qallalín*<sup>27</sup>. La presencia de yacimientos de arcilla y pozos de agua, así como el carácter no urbano de la zona *extra muros* hasta bien entrado el siglo XVII, posibilitaron la ampliación y el desarrollo de estos talleres<sup>28</sup>.

Precisamente en el barrio de Bab Souika se instaló mayoritariamente la comunidad morisca en la capital. El crecimiento urbano y el desarrollo económico del suburbio septentrional de Túnez están ligados, desde las primeras décadas del siglo XVII, a la instalación allí de esta comunidad. Es lógico pensar que la actividad cerámica no habría sido una excepción y que el auge de dicha actividad se debió, en parte, al aporte técnico de los moriscos. En efecto, según ha puesto de relieve André Raymond, una población mayoritariamente de moriscos, unido a la circunstancia de la instalación de los talleres cerámicos en el seno del barrio, así como la propiedad de la mayoría de los locales y de los depósitos del barrio en manos de los inmigrados hispanos y, por último, la preponderancia de los moriscos en la vida económica del barrio, fueron factores todos ellos que parecen indicar el papel preminente de esta comunidad en el gremio de alfareros<sup>29</sup>.

Por otra parte, aunque no encontramos ninguna referencia explícita a los talleres de *Qallalín*, testimonios coetáneos, como el del

---

<sup>26</sup> RAYMOND, *Tunis sous les Mouradites*, pág. 242.

<sup>27</sup> El término *Qallalín* es forma tunecina de plural (*qallālīn*) del nombre de profesión árabe *qallāl* 'alfarero', del que –con el artículo– procede el español *alcaller* (vid. JOAN COROMINAS, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid [Gredos], 1980, s. v. *alcaller*). Véase también el topónimo *Alcalalí* (del mismo origen) en la comarca de la Marina Alta en la provincia de Alicante.

<sup>28</sup> La denominación *Qallālīn* sobrevive en la toponimia urbana: *nahǧ el-F āḥāriyya* ('calle de los Alfareros') discurre paralela a varios solares utilizados como improvisado aparcamiento para coches y a la plazoleta *El Kallaline* donde se encuentra la escuela *El Kallaline*, fundada hacia 1880 para la escolarización de los hijos de los alfareros. A las inevitables transformaciones de las primeras décadas del siglo XX se suma un importante proyecto de reordenación urbanística de los años 1980, con la construcción del mercado cubierto *El Kallaline*, destinado a la venta de verduras y pescado, y de un pasaje subterráneo. Estas obras hubieran permitido realizar una prospección en la zona para localizar los hornos y conocer la organización de los talleres y del zoco. A día de hoy no parece realizable este estudio.

<sup>29</sup> RAYMOND, *Tunis sous les Mouradites*, págs. 242-244, sobre el suburbio de Bab Souika en el siglo XVII.

trinitario holandés Pierre Dan (158?-1649) en 1637, informan, no obstante, del papel jugado por los moriscos en las manufacturas tunecinas:

«Quelques Maurisques, de ceux qui en l'an mille six cens neuf & dix furent chazés d'Espagne, y ont lanté force vignes, & peuplé la campagne, où ils ont basty des Villages & des Bourgs, & appris à ceux du país plusieurs sortes de mestiers, par où la ville de Tunis s'est fort enrichie»<sup>30</sup>.

E igualmente en las primeras décadas del siglo XVIII, el trinitario toledano fray Francisco Ximénez de Santa Catalina (1685-1758), fundador y director del Real Hospital de San Juan de Mata en la medina de Túnez entre 1720 y 1735, escribe que «muchas de estas manufacturas traxeron los moriscos espelidos de España», para añadir a continuación que

«en los alfahares se fabrica de todo género de barro llano vidriado, y con barnices de diversos colores»,

y aclara: «como el que se trabaxa en España en la Puente del Arzobispo»<sup>31</sup>.

Además, no debemos pasar por alto el hecho de que los moriscos exiliados en Túnez provenían en buena medida de Aragón, los

---

<sup>30</sup> PIERRE DAN, *Histoire de Barbarie et de ses corsaires divisée en six livres par le R. P. F. Pierre Dan, Ministre et Superieur du Convent de la Ste. Trinité et Redemption des Captifs, fondé au Chateau de Fontaine-bleau, Bachelier en Theologie, de la Faculté de Paris*, Paris (Chez Pierre Rocolet, Imp. & Libr. ordin. du Roy), 1637, pág. 152.

<sup>31</sup> FR. FRANCISCO XIMÉNEZ, *Colonia Trinitaria de Túnez*, edición de Ignacio Bauer y Landauer, Tetuán (Tipografía Gomariz), 1934, pág. 27. Es de suponer que las palabras citadas de Ximénez (libro 1.º, cap. II, § 61 y 62) fueron escritas durante su estancia en Túnez, cuando comenzó la redacción de la obra, de la que tanto se benefició allí el viajero Peyssonnel, especialmente en lo referido a los moriscos (*vid.* ÁLVAREZ DOPICO, «La *Colonia Trinitaria* de Francisco Ximénez: un source pour la *Relation* du médecin marseillais J.-A. Peyssonnel», en *Empreintes espagnoles dans l'histoire tunisienne*. Études réunies par S. Boubaker et Clara I. Álvarez Dopico, Gijón (Trea), 2011, págs. 105-168); aunque la obra fue concluida tras su vuelta a España y no antes de cinco años después de su regreso, pues el autor menciona en un par de ocasiones «este año de 1740» (págs. 102 y 108, §§ 402 y 415; preciso así las noticias incompletas sobre el asunto de nuestro artículo antes citado, pág. 135, n. 96).

conocidos como *tagarinos*<sup>32</sup>. Y conviene recordar que poblaciones enteras dedicadas a la alfarería, como la localidad aragonesa de Muel, emprendieron en 1609 el camino del exilio que les llevaría probablemente a Túnez<sup>33</sup>. A este propósito es bien conocido el testimonio del cartógrafo portugués Juan Bautista Labaña (1555-1624) quien, en octubre de 1610, recorre la región para realizar un mapa por encargo de la Diputación del reino de Aragón y describe Muel como

«un lugar do Marques de Camaraça, despovoado por que delle se foraõ maes de mil mouriscos, e ficaraõ só 16 vezinhos»<sup>34</sup>.

Tales testimonios y semejantes circunstancias han inducido a pensar que «la tradición alfarera española heredada de generación en generación pasó también a Túnez de la mano de los moriscos expulsados», como escribe Olatz Villanueva<sup>35</sup>. Esta autora establece, en base a identidades onomásticas, una relación entre alfareros castellanos de Valladolid y familias tunecinas<sup>36</sup>. Señala que varios apellidos tunecinos pueden ponerse en relación con otros de la ciudad de Valladolid y, más concretamente, con los de algunos alfareros del barrio de Santa María. Se refiere a apellidos presentes en la comunidad morisca tras el decreto de conversión de 1502, como es el caso de la familia *Téllez* o

---

32 *Tagarinos* (del árabe *tagrī*, ‘fronterizo’), véase LATHAM, «Contribution à l’étude des immigrations andalouses», pág. 47, nota 192, y COROMINAS, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, s. v. *tagarino*.

33 Sobre los alfares de Muel, véase MARÍA ISABEL ÁLVARO ZAMORA, «La cerámica de Muel: su etapa mudéjar», *Actas del I Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel, 1981, págs. 121-129, y *Cerámica aragonesa decorada: desde la expulsión de los moriscos a la extinción de los alfares (siglos XVII – comienzos del XX)*, Zaragoza (Libros Pórtico), 1978.

34 JUAN BAUTISTA LABAÑA, *Itinerario del reino de Aragón*, Zaragoza (Diputación Provincial de Zaragoza), 1895, pág. 3. Labaña proporciona alguna otra noticia sobre la actividad cerámica de los expulsados: el 12 de febrero de 1611 visita la villa de Calcena y menciona, entre otras minas, «outra de Alcofer [sin duda errata por alcofor, ‘antimonio’], que te a Expulção dos mouriscos se beneficiava, Servindo Com mto proveito para o vidrado que elles faziao» (pág. 122).

35 OLATZ VILLANUEVA ZUBIZARRETA, «Los moriscos en Túnez», en Mercedes García-Arenal y Gerard Wieggers (dirs.), *Los moriscos: expulsión y diáspora. Una perspectiva internacional*, Valencia (Universitat de València), 2013, pág. 379.

36 O. VILLANUEVA ZUBIZARRETA, «Camino de Berbería. El exilio forzoso de los moriscos vallisoletanos en 1610», *Investigación Histórica*, 26 (2006), págs. 61-80.

de la familia *Mansilla*, ambas dedicadas a la alfarería. En documentos tunecinos del siglo XIX aparecen nombres como *Mansiya*, *Minsiyya*, *Masilla*, lo que ha llevado a Villanueva a vincularlos con aquellas familias vallisoletanas<sup>37</sup>. Constata igualmente esta investigadora que en la documentación tunecina aparece también el nombre de Juan de *Benavides*, apellido éste de una familia morisca de Valladolid con dos generaciones de alfareros, Juan, el padre, y sus hijos Álvaro y Francisco, apodado este último El Piñonero<sup>38</sup>.

Sin embargo, será la documentación de los archivos de la cancillería del consulado de Francia en Túnez, ya citados, la que nos permita conocer algunos de los protagonistas moriscos de la historia de los alfares tunecinos, en fechas próximas a la expulsión. Uno de los registros nos informa de la existencia, en 1643, de un taller de azulejos en las afueras de la capital; debido a su endeudamiento, el alfarero marsellés André Haudouin cede su taller al tagarino Allix Rebouillon, quien se compromete a «mantenerla [*la fábrica*] como un buen padre de familia», a la vez que se acuerda también el pago de las deudas pendientes en moneda y en especie, especificando el número de azulejos endeudados<sup>39</sup>. La lectura de diferentes registros permite además conocer la actividad de este taller morisco entre 1630 y 1648. Podemos mencionar también el contrato de rescate firmado, en 1630, entre el romano Cocchi y el morisco Stamamet, ambos ceramistas. Ese mismo año, el alfarero morisco Antonio de Luna, llegado desde Francia pocos meses antes, otorga un poder para recibir en Brignoles el importe de un trabajo realizado en Tolón. Y en fin, también en 1630, se registran los nombres de Alfonso de Luna y Stamamet ben Alli Andaluso, ambos alfareros que especifican su oficio como vidriador y azulejero<sup>40</sup>.

---

<sup>37</sup> VILLANUEVA ZUBIZARRETA, «Camino de Berbería», pág. 72.

<sup>38</sup> VILLANUEVA ZUBIZARRETA, «Camino de Berbería», pág. 72.

<sup>39</sup> GRANDCHAMP, *La France en Tunisie au XVII<sup>e</sup> siècle*, vol. 5, documento de 29 de marzo de 1643. Sobre las implicaciones económicas de este caso, véase SADOK BOUBAKER, *La Régence de Tunis au XVII<sup>e</sup> siècle: ses relations commerciales avec les ports de l'Europe méditerranéenne, Marseille et Livourne*, Zaghuan (CEROMA), 1987, pág. 161.

<sup>40</sup> GRANDCHAMP, *La France en Tunisie au XVII<sup>e</sup> siècle*, vol. 5, 20 de mayo de 1650 y 7 de marzo de 1630. La importancia de las noticias sobre los moriscos contenidas en las actas del

Estos nombres (Allix Rebouillon, Mamet Ben Alli Andalusi, Stamatet Andalusi, Alfonso de Luna, quizás también los Téllez, los Mansilla y los Benavides mencionados por Olatz Villanueva, y, sin duda, las familias de otros alfares castellanos y aragoneses expulsadas de España) formarían, presumiblemente, parte del contingente de ceramistas moriscos activos en los talleres de *Qallalín* en las primeras décadas de siglo XVII.

Por contra, las actas de la cancillería del consulado de Francia no contienen ninguna referencia a los alfares moriscos para la segunda mitad del siglo XVII y, a partir del siglo XVIII parece difuminarse su presencia pues ni las obras cerámicas firmadas ni la documentación de archivo parecen revelar ningún nombre de raigambre hispánica entre los alfareros. No se trataría pues de un monopolio, como fue el caso de otros gremios<sup>41</sup>. A este propósito, el silencio ulterior respecto a la presencia de descendientes de moriscos en los talleres cerámicos no sería de extrañar ni tal ausencia documental negaría tampoco la presencia de algunos en tal actividad, pues, para el mismo siglo XVII, ha sido señalada la evolución y diversificación de las actividades desempeñadas por la comunidad morisca motivada, sin duda, por su progresiva asimilación por la sociedad tunecina<sup>42</sup>.

Ahora bien, más arriba tuvimos ocasión de citar un testimonio coetáneo del trinitario fray Francisco Ximénez, que vivió en Túnez

---

consulado francés en Túnez ya fue puesta de relieve por MÍKEL DE EPALZA, «Moriscos y andalusíes en Túnez durante el siglo XVII», *Al-Andalus*, 34 (1969), págs. 247-327.

<sup>41</sup> Bien conocido es el caso de la fabricación de la *chechia* o bonete tunecino (véase SOPHIE FERCHIOU, *Techniques et sociétés. Exemple de la fabrication des chéchias en Tunisie*, Paris, Musée de l'Homme, 1971), en cuyo léxico técnico era notoria la presencia de los términos de origen español. Véase PAUL TEYSSIER, «Le vocabulaire d'origine espagnole dans l'industrie tunisienne de la chechia», *Bulletin Hispanique* [= *Mélanges offerts à Marcel Bataillon par les hispanistes français*], LXIV bis (1962), págs. 732-740; reeditado en Miguel de Epalza y Ramón Petit (eds.), *Études sur les moriscos andalous en Tunisie*, págs. 308-316; y también, HANS-RUDOLF SINGER, «Das arabische und das romanische Element in der Fachsprache der tennischen Fesmacher», *Zeitschrift für arabische Linguistik*, 3 (1979), págs. 28-46.

<sup>42</sup> Sobre la diversificación de las actividades económicas de los moriscos, véase SADOK BOUBAKER, «L'apport économique des morisques en Tunisie», *Actas del coloquio internacional «Los moriscos y Túnez»* [= *Cartas de la Goleta*, n.º 2], Túnez, 2009, págs. 129-138.

entre 1720 y 1735, acerca de la presencia morisca en los alfares tunecinos y la relación de algunas técnicas con la cerámica española<sup>43</sup>. Pues bien, en otra obra suya (concretamente en el volumen primero de la *Historia del Reyno de Túnez*), vuelve sobre el asunto exactamente en los mismos términos:

«En los Alfahares se fabrica de todo género de barro llano vidriado y con barnices de diversos colores, como el que se trabaxa en España en la puente del Arzobispo»<sup>44</sup>,

si bien ahora se expresa en sugerentes términos acerca de la habilidad técnica para el modelado de ciertos productos:

«No ha muchos años que se hacían finchanas<sup>45</sup> o tazas tan delgadas, transparentes y hermosas, que como un espexo se podía mirar en ellas».

Y a mayor abundamiento, sobre la suerte de tal técnica, apostilla que

«la muerte de los moros andaluces fue la causa de que esta fábrica se acabasse».

Como sabemos que la *Historia del Reyno de Túnez* fue escrita en los años finales de la vida de Ximénez, en el convento de Dosbarrios (Toledo), donde fallecería hacia 1758, ya jubilado de su misión como Predicador, esa aclaración «no ha muchos años» podríamos entenderla como el periodo final de su estancia en Túnez, en todo caso, por los años de su estancia en la regencia norteafricana.

<sup>43</sup> Sobre el momento del testimonio de Ximénez, véase *supra*, nota 31.

<sup>44</sup> FRANCISCO XIMÉNEZ, *Historia del Reyno de Túnez*, *Real Academia de la Historia*, ms. 9/6019, fol. 16 r; previamente había señalado: «Los Moriscos que vinieron de España por el edicto de Phelipe III dado en 18 de henero de 1610 hicieron florecer las artes...», y en otro lugar de la misma obra les dedica Ximénez un entusiasta párrafo, que etiqueta al margen «costumbres de los Moros Andaluces», donde declara: «Los Moros Andaluces son siempre más civiles y corteses que los demás habitantes de este reyno», y se extiende en el inventario de otras cualidades, como la laboriosidad («trabaxadores»), que atribuye a sus orígenes («en una palabra, tienen las mismas costumbres que se hallan en los españoles») y tras mencionar algunas actividades, declara: «y trabaxaron otras manufacturas que traxeron de España» (*ibidem*, fol. 72 v).

<sup>45</sup> Del árabe (a su vez de origen persa) *finğān* ‘taza (espec. para café)’, de donde procede el turco *fincan*; en algunas áreas, como en Túnez, se utiliza la variante *finğāl*; no obstante, el término que ofrece Ximénez parece remitir a la forma árabe más autorizada *finğāna*.

A la vista de este nuevo testimonio de Ximénez parece pues razonable concluir que la presencia de los moriscos (y sus descendientes) en los alfares tunecinos, aunque atenuada a lo largo del siglo XVII, alcanzaría las primeras décadas del siglo XVIII para luego desaparecer.

#### LA ESTÉTICA ESPAÑOLA COETÁNEA Y SU TRANSMISIÓN

Pero si la presencia morisca en los alfares tunecinos en el siglo XVII parece no admitir dudas, nada ha sido dicho sobre cuál fue realmente su aportación ¿Qué técnicas, qué formas y qué composiciones viajaron con el saber hacer de estos alfareros? Conviene entonces dirigir nuestra mirada a los alfares españoles y tener en cuenta la presencia en los mismos de mano de obra morisca en los años anteriores a la expulsión<sup>46</sup> y, de la misma manera, prestar atención a la producción realizada en los talleres peninsulares en la segunda mitad del siglo XVI y principios del XVII, es decir, en las décadas anteriores a la expulsión de los moriscos.

Es bien sabido que tanto en Aragón<sup>47</sup> como en Valencia<sup>48</sup> y en el valle del Duero<sup>49</sup> la alfarería fue una actividad en manos de musulmanes (mudéjares en origen, luego moriscos), circunstancia que explica la pervivencia de la estética de tradición andalusí<sup>50</sup>. En otros

---

<sup>46</sup> ÁLVARO ZAMORA, «Materiales, técnicas, artífices y sistemas de trabajo: la cerámica mudéjar», en *Actas del III Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel (Instituto de Estudios Turolenses), 1989, págs. 621-645.

<sup>47</sup> Véanse los estudios de ÁLVARO ZAMORA sobre los distintos talleres cerámicos de Aragón, así como su obra de conjunto *La cerámica aragonesa*, Zaragoza (CAI), 1999.

<sup>48</sup> MARÍA PAZ SOLER, «Cerámica valenciana» en Trinidad Sánchez Pacheco (dir.), *Cerámica española* [= *Summa Artis*, t. XLII], Madrid (Espasa Calpe), 2007, págs. 137-178.

<sup>49</sup> MANUEL MORATINOS GARCÍA y OLATZ VILLANUEVA ZUBIZARRETA, «Los alcarrer moriscos vecinos de Valladolid», *VII Congrès International sur la Céramique Médiévale en Méditerranée (Thessaloniki, 1999)*, Atenas, 2003, págs. 351-362

<sup>50</sup> «[En Valencia] son islámicos casi todos sus productores y esta adscripción a una etnia o más bien una cultura y religión, se trasluce en las obras. Son pues, piezas plenamente mudéjares, realizadas por musulmanes bajo el poder cristiano» (SOLER, «Cerámica valenciana», pág. 138).

centros peninsulares de producción cerámica la estética de tradición mudéjar también estaba presente; es el caso de Cataluña donde, aunque los alfareros eran cristianos viejos, la producción no obstante estaba influida por la de Manises<sup>51</sup>. En cuanto a los talleres sevillanos, Alfonso Pleguezuelo señala que la producción de «azulejos seriados de fuerte sabor mudéjar se prolonga como única oferta más allá de mediado el siglo [XVI]»<sup>52</sup>. Así pues, podemos concluir que el «mudejarrismo» (digámoslo así) era la nota dominante en la cerámica española de la primera mitad del siglo XVI.

Ahora bien, a lo largo de esa centuria, y especialmente en el entorno a la corte de Felipe II, la estética renacentista italiana se impone en el panorama cultural peninsular. Una fuente de inspiración de las nuevas corrientes estéticas son los tratados de arquitectura que llegan a España de forma directa (consecuencia del dominio español en gran parte de Italia) a través de traducciones o bien, de forma indirecta, por los tratadistas españoles que se hacían eco de las nuevas corrientes. Sin duda, la obra más difundida en Europa a finales del siglo XVI fue la de Sebastiano Serlio (1475-1554), conocida como *I sette libri dell'architettura*, que fue publicada entre 1537 y 1552. Los libros III y IV (de especial interés para la ornamentación) fueron traducidos al castellano por Francisco Villalpando e impresos en Toledo en 1552 (y reeditados en 1563 y 1572)<sup>53</sup>. La huella de la obra de Serlio es perceptible en el diseño de detalles compositivos y ornamentales de la azulejería seriada talaverana<sup>54</sup>.

---

<sup>51</sup> MARÍA ANTONIA CASANOVAS, «Cerámica arquitectónica catalana de época medieval y renacentista», en *La ruta de la cerámica*, Castellón (ASCER), 2000, pág. 74.

<sup>52</sup> ALFONSO PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, «Azulejos de Sevilla», en *La Ruta de la Cerámica*, 2000, pág. 46.

<sup>53</sup> JOSÉ RAMÓN PANIAGUA SOTO, *Sebastián Serlio y su influencia en la arquitectura española (la traducción de Francisco Villalpando)*, Madrid (Universidad Complutense), 1991, y «Sobre la teoría de la arquitectura en España en el siglo XVI. Fecha y fuentes de la traducción castellana del tratado de arquitectura de Sebastián Serlio», *Anales de Historia del Arte*, 6 (1996), págs. 141-152.

<sup>54</sup> Aspecto señalado, entre otros, por INOCENCIO VICENTE PÉREZ GUILLÉN, *Cerámica arquitectónica valenciana: los azulejos de serie (siglos XVI-XVIII)*, Valencia (Consell Valencià de Cultura), 1996, págs. 57-58.

Otra fuente de inspiración fueron los repertorios de motivos ornamentales. Como es sabido, la ornamentación manierista europea se nutre de la desarrollada en las *logge* vaticanas por Rafael (1483-1520) y su discípulo Giovanni da Udine (1487-1564)<sup>55</sup>, que combinaba motivos clásicos y diseños de grutescos<sup>56</sup>. Este nuevo lenguaje se constituye como modelo en la obra del pintor manierista Rosso Fiorentino, a quien se atribuye la galería de Francisco I del palacio de Fontainebleau y su programa decorativo<sup>57</sup>; e igualmente en el repertorio publicado por Francesco di Pellegrini, que actuó como auxiliar de aquél en la decoración de estucos<sup>58</sup>. Del taller de grabadores de Fontainebleau salen reproducciones de las decoraciones del propio palacio<sup>59</sup> y la nueva estética se divulga ampliamente por Europa. La importancia de estos primeros repertorios de motivos ornamentales para las artes decorativas coetáneas y posteriores fue notable.

Por lo que se refiere a la cerámica, ya en la primera mitad del siglo XVI tales motivos se emplean en las grandes piezas de Faenza y Urbino. Simultáneamente, las series grabadas se difundirán amplia-

---

<sup>55</sup> Una primera reproducción de las composiciones de las *logge* del Vaticano, iniciadas por Bramante en 1514 y completadas por Rafael con decoraciones en estuco de Giovanni di Udine, se debe a los grabadores Giovanni Ottaviani (1735-1808) y Giovanni Volpato (1733-1803). Se trata de la serie titulada *Loggie di Raffaele nel Vaticano*, Roma (Nella Stamperia di Marco Pagliarini), 1772-1777. Las sucesivas ediciones de estas estampas coloreadas a mano influirían de forma decisiva en el desarrollo del gusto neoclásico de la época.

<sup>56</sup> Las composiciones de Rafael se inspiran en la pintura romana imperial a raíz del descubrimiento de la Domus Aurea de Nerón. Véase la tesis de NICOLE DACOS, *La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance*, London (Warburg Institute), 1969.

<sup>57</sup> Giovanni Battista di Jacopo (1494-1540), llamado Rosso Fiorentino, llegó a Francia en 1530; acerca de su obra en Fontainebleau, véase THIERRY CRÉPIN-LEBLOND y VINCENT DROUET, *Le roi et l'artiste: François I<sup>er</sup> et Rosso Fiorentino. Catalogue de l'exposition, Château de Fontainebleau, du 23 mars au 24 juin 2013*, Paris (Éditions de la RMN – Grand Palais), 2013.

<sup>58</sup> FRANCESCO DI PELLEGRINI es autor de *La fleur de la science de pourtraicture et patrons de broderie. Façon arabicque et italique*, Paris (Jacques Nyverd), 1530; edición facsimilar con una introducción de Gaston Migeon en Paris (J. Schemit), 1908; entre los primeros estudios sobre este artista, véase LOUIS DIMIER, «François Pellegrin (Francesco di Pellegrino), peintre et sculpteur de Fontainebleau», *Annales de la Société historique et archéologique du Gâtinais*, 19 (1901), págs. 27-36.

<sup>59</sup> Véase el trabajo clásico de FÉLIX HERBET, *Les graveurs de l'école de Fontainebleau*, Fontainebleau (Chez Maurice Bourges), 1896-1902, 5 vols.

mente por toda Europa y, por supuesto, en España. Aunque es difícil precisar cuál de los numerosos repertorios impresos se utilizó en los talleres de Talavera de la Reina, las similitudes con la obra de los grabadores antuerpienses Cornelis Floris (1514-1575), formado en Roma y considerado el creador del grutesco flamenco<sup>60</sup>, y Cornelis Bos (h. 1506-1564), son evidentes. Este último estuvo activo en Groninga, en la imprenta de John Liefvrick, que estudió y grabó las decoraciones de las *logge* vaticanas en 1548. Por otra parte, el conocimiento de esas estampas en España puede relacionarse con el establecimiento en Castilla, hacia 1550, del ceramista Hans Floris, que sería nombrado más tarde azulejero real, hermano del citado Cornelis Floris y, por tanto, presumible difusor de tales novedades y, en concreto, de la obra de su hermano en la azulejería talaverana<sup>61</sup>.

En efecto, fueron los maestros ceramistas flamencos los que introdujeron esta nueva moda en la corte española. En Castilla, la renovación técnica y estética se atribuye a la presencia del citado ceramista Hans Floris (Amberes, c. 1520 – Talavera de la Reina, 1567), conocido en España como Juan Flores, quien, a partir de 1563, al servicio de Felipe II, realiza en los hornos de Talavera obra de azulejería para el palacio del Pardo, la Casa Real del Bosque de Segovia y el Alcázar madrileño, obras hoy perdidas<sup>62</sup>. Otro ceramista flamenco, prove-

---

<sup>60</sup> Véase la serie *Pourtraicture ingenieuse de plusieurs façons de masques*, Amberes (Chez Hans Liefvrick), 1555, dieciocho grabados de Frans Huys según dibujos originales de Cornelis Floris.

<sup>61</sup> Fue ALICE WILSON FROTHINGHAM quien primero señaló la importación de esos modelos flamencos y la influencia de tales repertorios en la cerámica de Talavera, en sus obras «Talavera pottery decoration based on designs by Stradanus», *Notes Hispanic*, 3 (1943), págs. 97-117, y especialmente en *Tile panels of Spain, 1500-1650*, New York (The Hispanic Society of America), 1969, págs. 50-52, 54, 62 y 63. Véase también MARÍA BRAÑA DE DIEGO, «Notas acerca de las fuentes de inspiración artística de los ceramistas talaveranos», *Arte Español*, 1951, págs. 254-257; MERCEDES VALDIVIESO RODRIGO, *La influencia del grabado flamenco en la cerámica de Talavera. El ciclo de la Vida de María en la ermita de Nuestra Señora del Prado*, Alcobendas (Galea), 1991. En otro orden de cosas, acerca de la influencia de los grabados flamencos en la platería castellana, véase VICENTE MÉNDEZ HERNÁN, «El obispo don Pedro Ponce de León y el relicario de plata de la catedral de Plasencia, una obra del orive Lorenzo Mesurado», *Norba-Arte*, XXII-XXIII (2002-2003), pág. 361.

<sup>62</sup> Sobre la figura de Hans Floris, una de las primeras menciones se debe al asturiano JUAN AGUSTÍN CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas*

niente de Amberes, fue Frans Andries, que se instaló en Sevilla<sup>63</sup>. Tras la muerte de Floris, la principal figura de los talleres talaveranos fue su discípulo Juan Fernández, azulejero real<sup>64</sup>. También es bien conocida la obra de otros ceramistas como José de Oliva (considerado discípulo de Fernández), Hernando de Loaysa<sup>65</sup>, Juan de Vera<sup>66</sup>, Bartolomé y

---

*artes en España*, Madrid (Imprenta de la Viuda de Ibarra), 1800, tomo II, págs. 128-129. La más reciente biografía se debe a ALFONSO PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, *Diccionario biográfico español*, Madrid (Real Academia de la Historia), 2018 (en red, <http://dbe.rah.es>, s. n. Floris, Juan). Son muchos los autores que se han interesado por la obra de Floris. Véase FROTHINGHAM, *Tile panels of Spain*, pág. 48; BALBINA MARTÍNEZ CAVIRÓ, «Cerámica toledana», en Sánchez Pacheco (dir.), *Cerámica española*, págs. 291-304, y «Azulejos talaveranos del siglo XVI», *Archivo Español de Arte*, 44, núms. 173-176 (1971), págs. 283-293. Sobre la estancia de Juan Flores en Plasencia y su obra en esa ciudad y en otras localidades de la provincia de Cáceres, véase FLORENCIO JAVIER GARCÍA MOGOLLÓN, «Los paneles de azulejería conservados en la parroquia de Cañaverál (Cáceres) y el maestro flamenco Juan Flores», *Norba-Arte*, XVIII-XIX (2001), págs. 51-65, y ÁNGELES GARCÍA BLANCO, «Unos azulejos fechados y firmados en Garrovillas (Cáceres)», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 36 (1970), págs. 173-191. Sobre su etapa madrileña, véanse los trabajos de A. PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, «Los azulejos del pavimento de la capilla de los Benavente en Medina de Rioseco: una posible obra de Juan Flores», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, t. 64 (1998), págs. 289-307, así como «Juan Flores (ca. 1520-1567), azulejero de Felipe II», *Reales Sitios*, 37, n.º 146 (2000), págs. 15-25, y «Flores, Fernández y Oliva: tres azulejeros para las obras reales de Felipe II», *Archivo Español de Arte*, LXXV, n.º 298 (2002), págs. 198-206.

<sup>63</sup> CLAIRE DUMORTIER, «Frans Andries, ceramista de Amberes en Sevilla», *Laboratorio de Arte*, 8 (1995), págs. 51-60.

<sup>64</sup> Sobre la figura del maestro Juan Fernández, véase DIODORO VACA GONZÁLEZ y JUAN RUIZ DE LUNA ROJAS, *Historia de la cerámica de Talavera y algunos datos sobre la de Puente del Arzobispo*, Madrid, 1943, págs. 291-292; FROTHINGHAM, *Tile Panels in Spain*, pág. 53 y sigs.; MARÍA BRAÑA DE DIEGO, «La cerámica de El Escorial», *El Escorial, 1563-1963. IV Centenario de la Fundación del Monasterio de San Lorenzo El Real*, vol. 2: *Arquitectura, Arte*, Madrid (Ediciones Patrimonio Nacional), 1963, págs. 583-562; ÁNGELES GARCÍA BLANCO, «Dos altares de azulejos inéditos del taller de Juan Fernández en Valdastillas (Cáceres)», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, LXXVIII (1975), págs. 463-483; MÓNICA MALO CERRO, *Azulejería en Castilla y León. De la Edad Media al Modernismo*, tesis doctoral, Universidad de Valladolid, 2001, págs. 114-115.

<sup>65</sup> VACA GONZÁLEZ y RUIZ DE LUNA ROJAS, *Historia de la cerámica de Talavera*, págs. 175 y 185 y sigs.; MORATINOS GARCÍA y VILLANUEVA ZUBIZARRETA, «Nuevos datos sobre la obra en Valladolid del maestro azulejero Hernando de Loaysa», *Goya*, 271-272 (1999), págs. 205-212; MALO CERRO, *Azulejería en Castilla y León*, págs. 124-128.

<sup>66</sup> Vecino de Toledo, Juan de Vera sustituye a Juan Fernández como encargado de la cerámica de El Escorial y realiza los zócalos del Alcázar de Segovia. Sobre la figura del ceramista Juan de Vera, véase ANTHONY RAY, «Juan de Vera, azulejero toledano», *Toletum*, 28 (1995), págs. 144-149, y MALO CERRO, *Azulejería en Castilla y León*, págs. 142-143.

Gabriel García o Alonso de Figueroa y Gaitán, que trabajaron en los alfares de Talavera y Toledo<sup>67</sup>. Como es bien sabido, la azulejería toledana alcanzó una gran difusión en toda la Península. Es también el caso de la producción azulejera de Sevilla donde, junto a ceramistas como Cristóbal de Augusta, a quien se relaciona en última instancia con el flamenco Frans Andries, trabajó un grupo de ceramistas al que se debe la fuerte italianización de la cerámica sevillana de tradición mudéjar local, como el taller de los hermanos Tomasso y Giuseppe Pesaro, junto a la llamada Puerta de Goles<sup>68</sup>.

Por otra parte, como vamos a ver, hay que señalar que con la itinerancia de estos ceramistas y la difusión de sus labores, los talleres peninsulares se fueron haciendo eco de las novedades renacentistas: a Talavera y Puente del Arzobispo seguirán los talleres castellanos más tarde, luego los aragoneses y, finalmente, los alfares catalanes y valencianos. La impronta renacentista acabará imponiéndose en los alcalleres peninsulares en los que la presencia de mano de obra (mudéjar y) morisca era notable, como ya vimos anteriormente. La mención de algunos casos significativos nos permitirá ilustrar claramente este proceso.

En Valladolid, una de las capitales del reino y pujante foco de una escuela artística, los alfareros son cristianos nuevos en su mayoría, es decir, moriscos convertidos tras el decreto de 1502. Pues bien, aquí llegará el ya citado Hernando de Loaysa, maestro talaverano instalado a partir de 1583 en el barrio de Santa María, antigua morería de la capital vallisoletana, que colabora con los alfareros locales<sup>69</sup> y

---

67 MARTÍNEZ CAVIRÓ, «Cerámica toledana», pág. 301.

68 ALFONSO PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, «Regalos del galeón. La porcelana y las lozas ibéricas de la Edad Moderna», *Filipinas, puerta de Oriente. De Legazpi a Malaspina* [Catálogo de la exposición, Museo San Telmo, San Sebastián, 22 octubre 2003 – 18 enero 2004], Barcelona (Lunwerg Editores), 2003, págs. 131-146, pág. 135 y «Cerámica de Sevilla (1248-1841)», en T. Sánchez Pacheco (ed.), *Cerámica española*, págs. 367-369.

69 M. MORATINOS GARCÍA y O. VILLANUEVA ZUBIZARRETA, «La azulejería del siglo XVI en Castilla. De los maestros locales de la arista a la difusión de la técnica pintada por parte de Hernando de Loaysa», *Faenza*, XVIII/1-3 (2007), págs. 43-54 (pág. 48); y sobre los talleres vallisoletanos, véase de esta misma autora, «Los alcalleres moriscos vecinos de Valladolid», en

difunde las composiciones talaveranas que ya habían incorporado los modelos renacentistas. En el caso de Aragón, cuyos talleres cerámicos estaban en su totalidad en manos de moriscos, cabe destacar la figura de Cristóbal Vitver de Augusta, ceramista bávaro que, a su paso por el reino entre 1550 y 1575, establece relación con los alfareros aragoneses y se asocia con Íñigo de Tendilla, «maestro de azulejos moro de Cadrete»<sup>70</sup>. Igualmente podemos señalar el caso de Lorenzo de Madrid, maestro toledano activo en la región aragonesa a finales del siglo XVI<sup>71</sup>.

Así pues, la producción de los talleres peninsulares a finales del siglo XVI refleja el conocimiento y la asimilación de las nuevas corrientes artísticas del humanismo italiano; y en el transcurso de ese proceso el éxito de las producciones de Talavera y Puente del Arzobispo impondrá un modelo de gran éxito y una cierta homogeneidad en las producciones cerámicas peninsulares<sup>72</sup>.

Por tanto, en este contexto general es razonable pensar que, tras la expulsión de la minoría hispano-islámica entre 1609 y 1614, algunas de aquellas familias moriscas, dedicadas en su tierra de origen a la alfarería desde generaciones, llevarían su antiguo oficio a su nueva tierra de acogida y notoriamente a la regencia otomana de Túnez. Y consecuentemente, su producción cerámica en el exilio tunecino

---

Charalambos Bakirtzis (ed.), *Actes du VII Congrès International sur la Céramique Médiévale en Méditerranée (Thessaloniki, 1999)*, Atenas (Ed. de la Caisse des Recettes Archéologiques), 2003, págs. 351-362.

<sup>70</sup> M.ª ISABEL ÁLVARO ZAMORA, *La cerámica aragonesa*, Zaragoza (CAI), 1999, pág. 252.

<sup>71</sup> M.ª ISABEL ÁLVARO ZAMORA, «Técnicas y tipologías cerámicas aplicadas a la arquitectura aragonesa de los siglos XIII al XVII. Relaciones con el resto de las producciones peninsulares», *V Congreso de Arqueología Medieval Española, Valladolid, 1999*, Valladolid (Junta de Castilla y León), 2011, vol. 2, pág. 846.

<sup>72</sup> MARÍA DEL CARMEN PESCADOR DEL HOYO, «La loza de Talavera y sus imitaciones del siglo XVII», *Archivo Español de Arte*, 38 (1965), págs. 245-260; A. PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, «'Lozas contrahechas'. Ecos de Talavera en la cerámica española», *Cerámica de Talavera de la Reina y Puente del Arzobispo en la Colección Bertrán y Musitu*, Barcelona (Museo de Cerámica de Barcelona), 2001, págs. 37-53, así como «Sevilla y Talavera: entre la colaboración y la competencia», *Laboratorio de Arte*, 5 (1992), págs. 275-293, sobre la relación de Talavera con otros centros de producción.

no puede ser sino reflejo de las corrientes y modas de la cerámica española de finales del XVI. Tal parece, en definitiva, la situación que se advertía en Túnez, un siglo después de la expulsión, según el testimonio antes citado y que repetirá en más de una ocasión el toledano fray Francisco Ximénez<sup>73</sup>, el primero en relacionar la cerámica con la presencia morisca en aquel país<sup>74</sup>.

#### UN CASO ILUSTRATIVO: EL FLORÓN ESCURIALENSE

El análisis de un ejemplo bien característico nos permitirá ver claramente este proceso de transmisión de motivos de la cerámica española a Túnez. Me refiero al caso de la composición que contiene, sobre el eje de simetría diagonal, un acanto flanqueado por zarcillos simétricos en oposición a una banda de cuarto de círculo recorrida por perlas, modelo éste muy abundante en la producción tunecina a lo largo del siglo XVII. El diseño de esta composición manierista fue ideado por el ya citado Juan Fernández, maestro alfarero del rey Felipe II. En 1570, este ceramista originario de Talavera de la Reina recibió un encargo para el monasterio de El Escorial, cuyo contrato, firmado entre el maestro azulejero y fray Antonio de Villacastín, maestro de obras, especifica el motivo («de florón»), el número de azulejos y las condiciones de compra de «nuebe mill azulejos de los de floron principal» junto a otros de otro tipo (lámina II); y se precisaba:

«los cuales se obliga de darlos puestos en el Monesterio de San Lorenço el Real, a su costa (...) escoxidos de buenos colores solamente de blanco y azul<sup>75</sup> e derechos y sanos, sin desportilladura alguna, e que no sean cascados ni recoçidos, ni crudos»<sup>76</sup>.

<sup>73</sup> Véase *supra*, notas 31 y 44.

<sup>74</sup> Véase *supra*, nota 4.

<sup>75</sup> Supone BALBINA MARTÍNEZ CAVIRO, *Cerámica de Talavera de la Reina*, Madrid (Instituto Diego Velázquez), 1969, págs. 20-21 y 28-29, que Felipe II, llevado por su predilección por la porcelana china, quiso que la bicromía en azul y blanco dominase en los zócalos de El Escorial. Sobre la colección real de cerámica de China, Urbino y Caffagiolo, véase Sánchez-Pacheco (dir.), *Cerámica española*, pág. 313.

<sup>76</sup> BRAÑA DE DIEGO, «La cerámica en El Escorial», pág. 590, documento conservado en el Archivo del Ayuntamiento de El Escorial, legajo 6, vol. 2, fol. 17.

El origen de esta composición de abolengo serliano, llamada «de florón», data pues de 1570<sup>77</sup>. Además de su empleo en El Escorial, María Braña ha señalado que también se utilizó en fundaciones reales como los monasterios de las Descalzas Reales y La Encarnación, o de las Trinitarias Descalzas, en Madrid. Aparece también en los zócalos de las iglesias de Mejorada y de Santorcaz (Valladolid); en los zócalos de la basílica de Nuestra Señora del Prado de Talavera de la Reina; en la iglesia de la Virgen de Gracia en Velada (Toledo); en los frisos de Santo Domingo el Real, Santo Domingo el Antiguo y de la Concepción Franciscana de Toledo, la iglesia de Mombeltrán en Ávila y las capillas de los Santos Varones y de San Miguel de la catedral de Córdoba; y también en el Convento de la Concepción de Beja, en Portugal<sup>78</sup>. Por otra parte, la presencia de este motivo ha permitido en ocasiones atribuir obras de azulejería al maestro Fernández o a talleres bajo su influencia<sup>79</sup>.

Conocemos además que, en 1574, tuvo lugar la compra de varios miles de azulejos talaveranos con destino a los zócalos de la Sala Nova del Palacio de la Generalitat del Reino de Valencia, entre los que se encuentran el florón escurialense en versión policroma<sup>80</sup>, y que ese mismo año se producirían copias del florón en el taller valenciano de Hernando de Santiago<sup>81</sup>. En Sevilla, a su vez, se produce una ver-

---

<sup>77</sup> Sobre un posible antecedente del motivo creado por Juan Fernández, véase MALO CERRO, *Azulejería en Castilla y León*, págs. 292-293.

<sup>78</sup> BRAÑA DE DIEGO, «La cerámica en El Escorial», pág. 592.

<sup>79</sup> FLORENCIO JAVIER GARCÍA MOGOLLÓN, «Los desaparecidos retablos de azulejería talaverana de Piornal y su relación con los de Valdastillas y el de la ermita placentina de San Lázaro», *Norba-Arte*, xvi (1996), pág. 372.

<sup>80</sup> SALVADOR ALDANA FERNÁNDEZ, *El palacio de la Generalitat de Valencia*, Valencia (Consell Valencià de Cultura), 1992, págs. 15-41 y pág. 126 (donde el autor transcribe la documentación relativa a la compra); se trata de azulejos talaveranos policromos de 13,5 x 13,5 cm. Véase además TEODORO LLORENTE OLIVARES, *Valencia. Sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia*, Barcelona, 1889, pág. 43; MANUEL GONZÁLEZ MARTÍ, *Cerámica del Levante español. Alicatados y azulejos*, Barcelona, 1952, vol. II, pág. 35; SALVADOR MIQUEL, «Rajola decorada», *Butlletí Informatiu de Ceràmica*, 22 (1984), págs. 51-77, pág. 54; y PÉREZ GUILLÉN, *Cerámica arquitectónica valenciana*, vol. 2, pág. 9, n.º 2.

<sup>81</sup> En referencia a estos mismos, PÉREZ GUILLÉN afirma que «los azulejos seriadados importados de Talavera no van a tener repercusión directa en la futura producción local» (*Cerámica arquitectónica valenciana*, vol. 1, pág. 61), aunque en otro lugar de su obra identifica copias del

sión igualmente policroma de este modelo y buen ejemplo son los azulejos que adornan el palacio sevillano de la Condesa de Lebrija, provenientes del desaparecido convento de San Agustín de Sevilla, fechados por Sancho Corbacho entre 1575 y 1580<sup>82</sup>. Por esta misma época, en Portugal se realizan copias del florón escurialense en azul y blanco y también policromas<sup>83</sup>. Sabemos además que se trata también de una de las composiciones empleadas abundantemente en el valle del Duero<sup>84</sup>: el antes citado Hernando de Loaysa, maestro talaverano instalado en Valladolid en 1580, utilizó esta composición en un gran número de obras realizadas por encargo del obispo de Palencia en esta diócesis a finales del siglo XVI<sup>85</sup>. Finalmente, encontramos también

---

florón escurialense, de factura más tosca, que supone imitaciones procedentes de los hornos del ceramista local Hernando de Santiago, próximos al Portal de la Mar en Valencia (*Cerámica arquitectónica valenciana*, vol. 2, pág. 9, n.º 3).

<sup>82</sup> ANTONIO SANCHO CORBACHO, *La cerámica andaluza. Azulejos sevillanos del siglo XVI*, Sevilla (Laboratorio de Arte), 1948, pág. 39, plancha 64. Señala Sancho Corbacho que este modelo se da en Sevilla, a finales del siglo XVII, en blanco y azul en un zócalo de las capillas laterales de la parroquia sevillana de Santa Catalina. Para un estudio más detallado, véase ALFONSO PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, «Las cerámicas del palacio de la Condesa de Lebrija», *Museo-Palacio de la Condesa de Lebrija*, Sevilla (Ediciones El Viso), 2002, págs. 119-143. Para una interpretación de la decoración del palacio, véase ANTONIO URQUÍZAR-HERRERA, «Les décors intérieurs de la Casa de la Condesa de Lebrija à Séville entre célébration d'une identité régionale et affirmation d'une lignée familiale», en S. Costa, D. Poulot y M. Volait, *The Period Romms. Allestimenti storici tra arte, collezionismo e museologia*, Bolonia (Bononia University Press), 2016, págs. 169-178; en las págs. 177-178 el autor transcribe en anexo el manuscrito de la *Descripción de la casa de Sevilla calle Cuna...*, donde doña Regla Manjón y Mergelina (1851-1937) evoca los «graciosos y fantásticos azulejos» de su casa sevillana.

<sup>83</sup> Hemos visto dos ejemplares en el Museu Nacional do Azulejo de Lisboa, inv. MNAz-855, panel fechado en el primer cuarto del siglo XVII, 170 x 110 cm. Igualmente el Museo da Rainha D. Leonor, en Beja (Portugal), conserva también varios ejemplares, sin número de inventario.

<sup>84</sup> MANUEL MORATINOS GARCÍA y OLATZ VILLANUEVA ZUBIZARRETA, *Azulejería en la clausura monástica de Valladolid*, Valladolid (Diputación de Valladolid), 2005, pág. 97, fig. 1, y pág. 108, fig. 1; y también de los mismos autores, «Nuevos datos sobre la obra en Valladolid del maestro azulejero Hernando de Loaysa», *Goya*, 271-272 (1999), págs. 205-212.

<sup>85</sup> Manuel Moratinos hace el inventario de estos trabajos e identifica azulejos «de florón» en la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de Tudela de Duero, en las iglesias de Nuestra Señora de la Asunción de Velilla, Santa María de Overuela, San Pedro de Langayo, Santiago de Fuentes de Duero, San Justo de Manzanillo, San Pedro de Tamariz de Campos, Terceruelo y Amusquillo de Esgueva. Moratinos supone que otras obras, con características similares, se encuentran en Olivares de Duero y en Torre de Peñafiel; véase M. MORATINOS GARCÍA, «La

esta composición en los zócalos de la Sala del Consistorio Nuevo del Palacio de la Diputación de Barcelona, realizados en 1596 en Manresa (Barcelona) por Lorenzo de Madrid, maestro talaverano discípulo de Juan Fernández<sup>86</sup>.

Se trata, como se ha podido ver, de una composición enormemente exitosa y emblemática de la España imperial, que alcanzó gran difusión y resonancia<sup>87</sup>.

Pues bien, de la mano de los alfareros moriscos, que tantas veces habrían dibujado este motivo, llegaría sin duda a Túnez tras su expulsión. Allí se produciría y reproduciría tal diseño en los talleres de *Qallalín* a lo largo de todo el siglo XVII y aún a principios del siglo XVIII<sup>88</sup>, aunque habitualmente se propone (de manera equivocada) una cronología más tardía para este modelo, fechándolo incluso a finales del siglo de esta última centuria<sup>89</sup>. Los ejemplares producidos en Túnez son azulejos de pequeñas dimensiones, que oscilan entre los 8 x 8 y los 10 x 10 cm, con notable espesor que alcanza en ocasiones los 2,5 cm, y una policromía basada en el amarillo de antimonio, el verde de cobre, el azul de cobalto y el marrón de manganeso para perfilar los motivos. Aunque el dibujo de líneas gruesas y contornos redondeados está simplificado, los azulejos tunecinos son fieles a la

---

azulejería: de la decoración andalusí a la estética renacentista», *Arte mudéjar en la provincia de Valladolid*, Valladolid (Diputación de Valladolid), 2007, pág. 43.

<sup>86</sup> MARÍA ANTONIA CASANOVAS, «Cerámica arquitectónica catalana de época medieval y renacentista», en *La ruta de la cerámica*, 2000, pág. 78.

<sup>87</sup> A título de curiosidad, cabe mencionar la producción historicista que del florón escurialense realizó el alfarero Juan Ruiz de Luna y Rojas (Noez, 1863 – Talavera de la Reina, 1945) para el pintor Joaquín Sorolla y Bastida (Valencia, 1863 – Cercedilla, 1923), que diseñó para su casa madrileña una salita de inspiración escurialense revestida de azulejos con tal motivo; véase VACA GONZÁLEZ y RUIZ DE LUNA, *Historia de la cerámica de Talavera de la Reina*, pág. 315, y CARMEN PADILLA MONTOYA, *Catálogo de cerámica. Museo Sorolla*, Madrid (Ministerio de Cultura), 1992, pág. 87.

<sup>88</sup> ÁLVAREZ DOPICO, *Qallaline*, 2010, págs. 639-641, cat. n.º 155 «Renaissant 'H'».

<sup>89</sup> Véase MOHAMED MESSAOUDI, *Apogée du jelliz tunisien. Qallaline du XVI<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle. Carreaux de revêtement mural de demeures tunisoises*, Tunis (Espace Driba), 1995, pág. 26, fig. 52. El catálogo de venta de la subasta de Christie's de París (abril de 2005) reproducía cuatro azulejos tunecinos de florón de 10 x 10 cm (lote 475) fechados a finales del siglo XVIII.

composición original y sólo introducen, en ocasiones, variaciones en detalles secundarios. El color, plano y sin sombras, mantiene la combinación original de colores, aunque también se conocen ejemplares con la inversión de los mismos (lámina III).

En efecto, los florones tunecinos recorren los zócalos de la arquitectura religiosa, como los de la *zāwiya* de Sīdī Qāsim al-Ġallīzī (lámina IV); de la arquitectura funeraria, como en el caso de la *turba* o mausoleo de Muḥammad Lāz<sup>90</sup> o la *turba* de Qāra Muṣṭafā Dey, hoy desaparecida pero de la que conservamos fotografías anteriores a su demolición en los años 1960<sup>91</sup>; es habitual en la arquitectura doméstica, como la desaparecida *qubba* del palacio beylical del Bardo<sup>92</sup>, el Dār Lamīn Šāhid de la medina de Túnez, cuya *sqīfa* y *qbū* de la sala principal están cubiertos de florones, o el Dār Romḍān Bey.

Este último caso es tal vez el mejor ejemplo, entre todos los citados, del empleo del florón en la arquitectura muradí pues se trata de un palacio excepcionalmente bien conservado. En su estudio fundamental de 1967, Jacques Revault constata las modificaciones superficiales realizadas en las primeras décadas del siglo xx<sup>93</sup> pero desde entonces el palacio no parece haber sufrido cambios sustanciales<sup>94</sup>.

<sup>90</sup> Un estudio detallado del edificio en AHMED SAADAoui, *Architecture et art funéraires. Sépultures des deys et des beys de Tunis de la période oytomane*, Túnez (Centre de Publication Universitaire), 2010, págs. 68-75; respecto a la azulejería, el autor se limita a señalar que se trata de «carreaux de faïence polychrome d'un bel effet» (pág. 70).

<sup>91</sup> A. SAADAoui, *Tunis ville ottomane*, 2001, págs. 165-182.

<sup>92</sup> Son numerosos los ejemplares de azulejos depositados en los sótanos del palacio beylical del Bardo, procedentes de los derribos realizados a finales del siglo XIX en el marco de las obras de habilitación del entonces Musée Alaoui, hoy Museo Arqueológico Nacional del Bardo. En 2003 pude examinar y hacer un inventario de estos materiales, en colaboración con el museo, con una ayuda de la Fundación Carolina (AECID – MAE). Otros ejemplares conservados en colecciones museísticas no están fechados: tal es el caso de un panel de cuatro azulejos expuesto en el Musée National de la Céramique Sidi Kacem al-Jallizi de Túnez, sin número de inventario, así como los conservados en el Quai Branly de París, n.º inv. 74.1962.0.638 y 74.1962.0.657, no expuestos y provenientes de la colección del desaparecido Musée des Arts d'Afrique et d'Océanie. Véase el catálogo de mi tesis: ÁLVAREZ DOPICO, *Qallaline*, 2010, págs. 639-641, cat. n.º 155 «Renaissant 'H'».

<sup>93</sup> REVAULT, *Palais et demeures de Tunis*, págs. 244-257 y figs. 100, 123 y 131.

<sup>94</sup> Muy al contrario, su propietario ha sabido proteger el palacio con vistas a una próxima restauración. Agradezco a Si Kamel Rekik, gran conocedor de la cerámica de *Qallalin* que

Construido por Romḍān Bey al-Murādī, quien gobierna brevemente la regencia entre 1696 y 1699, el palacio se destina en 1724 a residencia del futuro °Alī Bāšā Bey<sup>95</sup>. Aunque su nuevo propietario introduce cambios a principios del siglo XVIII, éstos parecen haberse limitado a la primera planta<sup>96</sup>, de manera que la distribución interna del *srāya* o casa principal es la original y la *sqīfa*, así como algunas estancias en torno al patio central, conservan la decoración de finales del siglo XVII.

La rica decoración de la *sqīfa* contrasta con la sobriedad de la *drība* encalada que la precede. Se trata de una estancia rectangular cuyas puertas de comunicación están enfrentadas. La parte inferior de los muros está recorrida por una *dukkāna* o bancada, con nichos bajo la misma, realizada en piedra calcárea. Por encima de la misma discurre un zócalo de azulejos con una misma composición que se repite en los cuatro lados de la estancia: se trata de un panel central de azulejos que componen una trama de polígonos estrellados que evocan el *zallīġ* o marquetería cerámica<sup>97</sup>, presente en otros palacios del siglo XVII<sup>98</sup>, enmarcado por dos bandas de azulejos de florón, de 9 x 9 cm y con disposición radial (láminas V y VI). En los ángulos de la estancia se disponen columnas con capiteles compuestos<sup>99</sup> sobre los que reposan arcos apuntados. Sobre la azulejería se dispone una rica

---

me permitiera la visita de este palacio sobre cuya decoración preparo, con su generosa colaboración, un estudio detallado.

<sup>95</sup> De la cual se evadiría °Alī Bāšā en 1725. Sobre la nominación de °Alī b. Muḥammad como bāšā y las circunstancias que motivan la guerra de 1725-1730 véase la crónica de Muḥammad al-Sagīr b. Yūsuf, *Al-Mašra' al-mulki: fi salṭanat awlād °Alī Turkī*, ed. de Aḥmad al-Tuwīlī, Túnez, 4 vols., 1998-2009; trad. francesa de M. Lasram y Victor Serres: MOHAMMED SEGHIR BEN YOUSSEF, *Mechra al-melki: chronique tunisienne pour servir à l'histoire des quatre premiers beys de la famille Husseinite*, Tunis (Imprimerie Rapide), 1900.

<sup>96</sup> «Lorsqu'Ali-Pacha eut achevé de s'installer dans sa maison, il monta au premier étage, qui était élevé, et qu'il trouva conforme à ce qu'il désirait. Il y fit encore diverses constructions, et bien qu'il fut déjà très haut, il y fit installer encore une salle d'où l'on pouvait voir ce qui se passait au-dehors» (BEN YOUSSEF, *Mechra el-melki*, pág. 26).

<sup>97</sup> ÁLVAREZ DOPICO, *Qallaline*, 2010, cat. n.º 1 «Entrelacs 'A'», págs. 473-475.

<sup>98</sup> CLARA I. ÁLVAREZ DOPICO, «La marqueterie céramique dans la Tunisie mouradite (XVII siècle)», *Liño*, 17 (2011), pág. 81-90.

<sup>99</sup> Jacques Revault define estos capiteles como hispano magrebíes y localiza otros ejemplares similares en Dār el-Mrābeṭ.

decoración de estuco esculpido que cubre el tímpano de los arcos y la parte superior de los muros con una sucesión de arquillos ciegos y una trama geométrica. Una inscripción en caligrafía *nashī* remata los muros y recorre todo el perímetro de la *sqīfa*. La cubierta es de casetones de madera policromada. Todos los elementos que componen la decoración de la estancia se articulan de forma armoniosa y el florón escurialense, protagonista de esta composición, aparece como un elemento totalmente asimilado por la arquitectura local de época muradí.

Pero más allá de la presencia del motivo escurialense en la ciudad de Túnez, podemos aun añadir una última etapa en la difusión de esta composición: los azulejos tunecinos fueron demandados para el ornato de la arquitectura de las regencias vecinas<sup>100</sup>. En Argel documentamos el uso frecuente del florón de procedencia tunecina<sup>101</sup>, tanto en la arquitectura oficial<sup>102</sup> como en la doméstica<sup>103</sup>. Y en época más reciente, es frecuente en la decoración orientalista que reciben a finales del siglo XIX y principios del XX, las villas otomanas de los alrededores (*fabṣ*) de Argel. En este caso, es difícil determinar la procedencia de tales piezas pues, con frecuencia, se combinan azulejos adquiridos en Túnez con materiales recuperados durante las demoliciones de la casba de la capital argelina<sup>104</sup>.

<sup>100</sup> ÁLVAREZ DOPICO, *Qallaline*, 2010, págs. 339-417, capítulo 5 «Qallaline au-delà des murailles de Tunis».

<sup>101</sup> Véase GÉNÉRAL ANDRÉ BROUSSAUD, *Les carreaux de faïences peintes dans l'Afrique du Nord*, Paris (Plon), 1930, lámina 4-A; M. MESSAOUDI, *Apogée du jelliz tunisien*, 1995, pág. 26, fig. 52; ZOHRA AISSAOUI, *Carreaux de faïence et demeures à l'époque ottomane en Algérie*, Alger (Éditions Barzakh), 2007, pág. 107.

<sup>102</sup> Sobre los ejemplares conservados en el Palacio del Bardo de Argel, véase ʿABD AL-ʿAZĪZ AL-ʿARĪŠ, *Az-zallīḡ fi l-ʿimārāt al-islāmiyya bi-l-Ġazāʾir fi ʿaṣr at-turkī. Dirāsa aṭariyya fan-niyya*, Argel (al-Muʿassasa al- waṭaniyya li-l-kitāb), 1990, pág. 117, n.º 41, y pág. 367, fig. 23.

<sup>103</sup> Es el caso de Dār ʿAzīza, uno de los palacios más antiguos de la casba de Argel, de cuya azulejería podemos ver muestras en LUCIEN GOLVIN, *Palais et demeures d'Alger à la période ottomane*, Aix-en-Provence (Édisud), 2003, págs. 30-39; y véase también ZOHRA AISSAOUI, *Carreaux en Algérie*, Alger (Éditions Barzakh), 2007, pág. 54.

<sup>104</sup> CLARA. I. ÁLVAREZ DOPICO, «Une nouvelle tradition: la céramique algéroise à l'aube du XX<sup>e</sup> siècle», *ABE Journal. Architecture Beyond Europe*, 13 (2018), págs. 65-96.

También encontramos los florones de fabricación tunecina en Trípoli (Libia), en el pórtico de la sala de oraciones de la mezquita Šā'ib al-<sup>c</sup>Ayn<sup>105</sup> o en el complejo de la mezquita Aḥmad Bāšā Qaramanlī, de 1738<sup>106</sup>.

Y de la misma manera, disponemos de numerosos testimonios de la exportación de azulejería de *Qallalín* desde el puerto de Túnez al delta del Nilo. Es el caso de la mezquita de Ibrāhīm Tarbāna, construida en 1685 en el barrio otomano de Alejandría<sup>107</sup>, que conserva revestimientos cerámicos en el nicho del *mibrāb*, en el muro de la *qibla* y en la portada de la sala de oraciones (lámina VII)<sup>108</sup>. En Rosetta, varios palacetes otomanos conservan azulejería tunecina del siglo XVII y encontramos varios ejemplares del florón tunecino en el muro qibla de la mezquita Šalāḥ Agā Duqmaqsīs, construida en 1702<sup>109</sup>. Finalmente, en El Cairo, el palacete otomano Bayt Kritliyya conserva un panel de azulejos tunecinos en su *qā'a* o sala de recepción, que contiene también varias muestras del florón<sup>110</sup>.

<sup>105</sup> A. M. RAMADAN, *Reflections upon Islamic Architecture in Libya*, Tripoli (Ministry of State the Arab Republic of Libya), 1975, fig. 11.

<sup>106</sup> SALVATORE AURIGEMMA, «La moschea di Ahmad al-Qaramanli in Tripoli», *Dedalo*, VII (1927), págs. 492-513. Véase también A. M. RAMADAN, *Reflections upon Islamic Architecture in Libya*, Tripoli, 1975; y ALI M. AL-BALLUSH, «Preliminary investigations on tile panels in some Libyan religious and secular buildings and on similar tile panels in Tunisia, Algeria and Egypt», *Lybia Antiqua. Annual of the Department of Antiquities of Libya*, I (1995), págs. 135-150.

<sup>107</sup> Sobre la arquitectura del barrio otomano de Alejandría, véase MILENA ANNALORO y GUIRÉMI LANGE, *Alexandrie: une architecture ottomane*, Marsella (Parenthèses), 2011.

<sup>108</sup> Los revestimientos cerámicos de la sala de oraciones han sufrido modificaciones en el curso de las últimas restauraciones, según pude constatar en febrero de 2006, pero la distribución del pórtico parece ser la original. Sobre esta mezquita, véase DORIS BEHRENS-ABOUSEIF, «Notes sur l'architecture musulmane d'Alexandrie», en Christian Decobert y Jean-Yves Empereur (dirs.), *Alexandrie médiévale*, Le Caire (Institut Français d'Archéologie Orientale, Collection Etudes Alexandrines, 3), 1998, págs. 101-113. Trata de la decoración cerámica de esta mezquita alejandrina CLAUDE PROST, *Les revêtements céramiques dans les monuments musulmans de l'Egypte*, Le Caire (Institut Français d'Archéologie Orientale), 1917, quien supone que los azulejos «proviennent d'une fabrication locale ou ont été importés du Moghreb» (pág. 50).

<sup>109</sup> Sobre la mezquita Šalāḥ Agā Duqmaqsīs, véase BERNARD O'KANE, *The Mosques of Egypt*, Cairo (The American University in Cairo Press), 2016, págs. 274-277.

<sup>110</sup> Construida en 1631, Bayt Kritliya es hoy la sede del Gayer Anderson Museum, que toma su nombre del general Robert Grenvill Gayer-Anderson Pasha (1881-1945), que restauró el palacete y residió en él entre 1935 y 1942.

Estos ejemplares de manufactura tunecina son, por tanto, un testimonio más de la amplia difusión alcanzada por el florón escurialense. Y aún, a manera de epígonos, podemos señalar que los florones tunecinos darían lugar a su vez a copias historicistas de distintas manufacturas tunecinas modernas<sup>111</sup>, e incluso algunas francesas especializadas en una producción historicista de inspiración oriental, como las casas de Desvrès, en el norte, o de Martres-Tolosane, en el sur de Francia.

### OTRAS COMPOSICIONES MANIERISTAS

Ahora bien, el florón escurialense no será la única composición manierista introducida por los moriscos en los alfares tunecinos. Hemos podido identificar una veintena de composiciones, de clara inspiración castellana, adoptadas por los talleres de *Qallalín* y reproducidas durante todo el siglo XVII<sup>112</sup>. En todas ellas observamos las mismas características: se respeta la composición y la policromía original, pero se simplifica el dibujo, se redondean las formas y se perfilan con una gruesa línea de manganeso (lámina VIII).

Además de estas mencionadas, prestaremos también atención a otra composición más compleja (un panel cerámico) de la que conocemos varios ejemplares de idéntica traza, aunque con variaciones en el color. Sin duda, los cinco ejemplos que conocemos de dicha composición fueron realizados a partir de una misma plantilla, procedimiento este que permite trasladar con exactitud el dibujo a la

---

<sup>111</sup> A finales del siglo XIX, los talleres «Awled Chemla» en Túnez y «Maison Tissier» en Nabeul realizan las primeras copias del florón y, a día de hoy, esta composición está presente en la mayor parte de los catálogos de las industrias cerámicas tunecinas.

<sup>112</sup> Véase el catálogo de azulejería seriada tunecina de nuestra tesis doctoral ÁLVAREZ DOPICO, *Qallaline*, catálogo, núms. 155 a 170. Volvemos sobre el asunto en el artículo «De Talavera de la Reina à Qallaline. La datation de la production tunisoise à partir des importations céramiques», en Sauro Gelichi (dir.), *IX Congrès de l'Association Internationale d'Étude de la Céramique Médiévale en Méditerranée*, Firenze (All'Insegna del Ciglio), 2012, págs. 529-534; y más recientemente en el trabajo «Des origines espagnoles de l'ornement céramique d'époque beylicale», en AHMED SAADAoui (ed.), *Les couleurs de la ville: la faïence et l'architecture à Tunis*, Tunis (Presses Universitaires de Tunis), 2020, en prensa.

superficie de los azulejos mediante el estarcido de polvo de carbón. Se trata de un panel cuadrado de grandes proporciones, compuesto por trescientos veinticuatro azulejos de 8 x 8 cm. Sobre el fondo azul cobalto se despliega una elegante composición radial de *ferroneries*, veneras, sarmientos y cordones. Los motivos están realizados en blanco y amarillo con pequeños detalles en verde. Parece que estos paneles estaban destinados a ornar el pavimento de las estancias más nobles, a modo de alfombras cerámicas: tal es el caso de Dār El Hedrī en la medina de Túnez<sup>113</sup>; hemos constatado, no obstante, que otro ejemplo de esta tipología compositiva decora los muros de un *qbū* o alcoba, como es el caso de Dār Belḥağ<sup>114</sup>; conocemos asimismo un fragmento, formado por apenas dieciséis azulejos, que se corresponden con la parte central de la composición, hoy reutilizado como frontal de pozo en una casa de la Rue du Riche de la medina de Túnez; y otros dos ejemplares se conservan, fuera de contexto, en el museo del Bardo<sup>115</sup> (lámina IX). La complejidad de la composición y su originalidad respecto a la producción de *Qallalín* del siglo XVII plantea dudas respecto a su lugar de producción. Sin embargo, las proporciones, los colores y los motivos empleados en todos ellos parecen apuntar a su abolengo hispánico.

Parece pues razonable vincular los citados paneles de esta composición tunecina con los frontales cerámicos de altar, de estética manierista e inspirados en brocados, realizados en los alfares castellanos, como vamos a ver. Estas composiciones aparecen ya en el siglo XVI en Sevilla, realizadas en azulejería de arista. En tal sentido, es bien conocido el acuerdo capitular del 3 de octubre de 1509 por el cual el cabildo metropolitano dispone que en los altares de la catedral de Sevilla

---

<sup>113</sup> REVAULT, *Palais*, 1967, fig. 42.

<sup>114</sup> Este palacio, situado en el número 17 de la Rue du Tamis, hoy convertido en restaurante, conserva la azulejería original de una de sus alcobas.

<sup>115</sup> ÁLVAREZ DOPICO, *Qallaline*, 2010, cat. P n.º 17 «Renaissance ‘A’» y «Renaissance ‘B’», págs. 719-721; MELLITI, *Céramique dans la médina de Tunis*, 2008, n.º PQ35, pág. 157.

«se fagan frontaleras de azulejos de manera que parezcan frontales, porque las fiestas pongan los frontales buenos que tienen»<sup>116</sup>,

de lo que se deduce que se recomienda el uso de frontaleras cerámicas, por su fácil mantenimiento, frente a los tejidos<sup>117</sup>.

Hacia 1580 aparecen los primeros frontales de altar realizados en Talavera de la Reina. La obra talaverana de *ferronerías*, brocados y roleos de vid, en bicromía azul y amarilla, se prolonga hasta principios del siglo XVII<sup>118</sup>. Algunos frontales talaveranos se conservan hoy en San Andrés de Talavera de la Reina; en las iglesias parroquiales de San Pedro de Garrovillas (Cáceres), atribuido a Jan Floris y fechado en 1559, y en las de Viandar de la Vera y Valverde de la Vera (Cáceres)<sup>119</sup>; o en la capilla de la Inmaculada Concepción de la catedral de Córdoba, atribuido a Hernando de Loaysa y fechado en 1588. Entre los ejemplos más tardíos, y por tanto más próximos a la expulsión de los moriscos, podemos señalar los frontales de la capilla de Nuestra Señora del Reposo en la iglesia sevillana de San Martín (1614), la iglesia abulense de Gutierre Muñoz de mediados de siglo, así como algunos otros hoy conservados en el Museo Arqueológico Nacional<sup>120</sup>.

<sup>116</sup> Texto dado a conocer por JOSÉ GESTOSO Y PÉREZ en «Cerámica sevillana», conferencia leída en la Academia de Bellas Artes de Sevilla en abril de 1888, y posteriormente en el Ateneo de Madrid, que fue editada póstumamente en el *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, t. XXVII (1919), págs. 2-19 (cita en pág. 12).

<sup>117</sup> Ha sido interpretado en tal sentido por JOSÉ VILLAAMIL Y CASTRO, «Ornamentación cerámica puesta en el Castillo de la Rocha por el arzobispo compostelano don Lope de Mendoza», *Mobiliario litúrgico de Galicia en la Edad Media*, Madrid (Nueva Imprenta de San Francisco de Sales), 1907, pág. 38; PLATÓN PÁRAMO, *La cerámica antigua de Talavera*, Madrid (Imprenta Clásica Española), 1919, pág. 220; MALO CERRO, *Azulejería en Castilla y León*, 2001, pág. 270; NURIA MARÍA FRANCO POLO, «El patrimonio azulejero extremeño al sur del Tajo: Alcántara, Garrovillas de Alconétar, Santiago del Campo y Berzocana», *Paisajes culturales entre el Tajo y el Guadiana*, Cáceres (Universidad de Extremadura), 2018, págs. 147-162.

<sup>118</sup> FROTHINGHAM, *Tiles Panels in Spain*, págs. 37 y 64. Véase la datación tardía de algunas obras talaveranas propuesta por DOMINGO MONTERO APARICIO, *Frontales de azulejos en las iglesias de la Vera*, Badajoz (Diputación Provincial de Badajoz), 1975, págs. 9-11.

<sup>119</sup> MONTERO APARICIO, *Frontales de azulejos en la Vera*, 1975.

<sup>120</sup> PÁRAMO, *La cerámica antigua de Talavera*, 1919, pág. 329; EMILIO CAMPS CAZORLA, *La cerámica medieval española*, Madrid (Publicaciones de la Escuela de Artes y Oficios), 1943, pág. 60; MALO CERRO, *Azulejería en Castilla y León*, 2002, pág. 272.

Es indudable que estos frontales talaveranos tuvieron una gran difusión, cuya influencia alcanzó a Portugal<sup>121</sup> y Flandes<sup>122</sup>, y parece más que razonable suponer que su composición fue el modelo seguido en la ejecución de los paneles antes mencionados de los alfares de *Qallalín*.

Merecerá la pena, por último, mencionar igualmente el esquema de composición que modula los frisos cerámicos de azulejería muradí (y, en particular, un elemento presente en los mismos), que habría que relacionar igualmente con los españoles de finales del siglo XVI y principios del XVII. Téngase en cuenta que la decoración cerámica pretende, en ambos casos, emular el efecto estético de las tapicerías<sup>123</sup>, lo cual explicaría la similitud de las formas compuestas por la combinación de azulejos y las desplegadas en los paños murales<sup>124</sup>. Pues bien, al igual que los de la Península, la decoración cerámica de época muradí presenta siempre un mismo patrón: la división de la superficie en paneles rectangulares, la combinación de fondos de azulejos idénticos con paneles de carácter pictórico, una banda superior e inferior que remata y enmarca todo el zócalo; y un rasgo característico y singular, sobre el que queremos llamar ahora la atención, son las finas bandas negras que contornean y delimitan todos los elementos de la composición.

---

<sup>121</sup> Véanse los frontales de inspiración talaverana de la capilla del Santo Cristo da Fala en la Iglesia de las Albertas de Lisboa (hoy Museu Nacional de Arte Antiga), fechado a finales del siglo XVI, la azulejería del convento de los Remedios de Évora o, ya más tardíos, los frontales de San Sebastian del Paço do Lumiar en Lisboa (1628) y del convento de Santa Teresa de Jesús en Carnide (1650). Véase ANNE BERENDSEN, *Tiles, a general history*, Londres (Faber and Faber), 1967, pág. 224; FROTHINGHAM, *Tile Panels in Spain*, pág. 71; MALO CERRO, *Azulejería en Castilla y León*, pág. 271.

<sup>122</sup> BEREDSEN, *Tiles*, pág. 128.

<sup>123</sup> La organización interna de los zócalos españoles ha sido descrita por A. PLEGUEZUELO, «Cerámica de Sevilla (1248-1841)», en Sánchez Pacheco (dir.), *Cerámica española*, 2007, págs. 365-366.

<sup>124</sup> Por otra parte, no deja de ser significativo constatar que los términos empleados en el mundo hispánico para nombrar los revestimientos cerámicos guardan relación con el mundo textil: es el caso de *pañó* en España o de *alfombras* en Perú (FROTHINGHAM, *Tile Panels in Spain*, pág. 79).

De todo ello existen numerosos ejemplos peninsulares<sup>125</sup>: Castilla, Extremadura, Andalucía, así como portugueses, que encuentran su correlato en Túnez en casos como los revestimientos de la *Turba* de <sup>c</sup>Azīza <sup>c</sup>Oṭmāna (lámina X).

Este esquema basado en el uso de listones o bandas negras se mantendrá en época beylical y lo encontramos, casi inmutable, en la azulejería de los siglos XVIII y XIX; e incluso se exportará, junto a los azulejos de *Qallalín*, a las regencias vecinas de Argel y Trípoli de Berbería<sup>126</sup>.

#### A MODO DE CONCLUSIÓN

A la luz de todas estas evidencias, podemos ahora considerar de otra manera la aportación de los moriscos a la cerámica tunecina, agentes de la inequívoca transmisión de modelos hispánicos que se va a traducir, a la larga, en la adopción de un nuevo lenguaje ornamental en la regencia, de gran difusión en el Magreb, a partir de la insólita presencia, en la azulejería tunecina de la primera mitad del siglo XVII, de las composiciones renacentistas españolas.

La revisión del tópico de la herencia morisca en Túnez nos ha permitido cuestionar la pretendida continuidad del legado de al-Andalus. Muy al contrario, noticias sobre la presencia de algunos exiliados en los talleres de la capital así como la consideración, bajo el punto de vista estilístico, de la azulejería tunecina y su comparación con la cerámica española nos ha permitido descubrir la ascendencia hispánica de algunos motivos de la cerámica arquitectónica de Túnez (notoriamente el llamado florón escurialense), para poner de relieve el papel efectivo (que no legendario) de los moriscos como transmisores de la estética de la España del Renacimiento.

Por otra parte, la aparición en Túnez de motivos cerámicos de abolengo hispánico habla a las claras de la permeabilidad por parte

---

<sup>125</sup> FROTHINGHAM, *Tile Panels in Spain*, pasim.

<sup>126</sup> ÁLVAREZ DOPICO, *Qallaline*, págs. 415-417.

de los moriscos exiliados de diversas prácticas y manifestaciones culturales de la sociedad cristiana peninsular.

En efecto, el caso de la cerámica no es un fenómeno aislado y debemos relacionarlo con otros procesos de asimilación por aquella minoría de manifestaciones culturales de la España cristiana, antes y después de su expulsión. No estará de más recordar, por aludir a la cultura escrita, que los mudéjares y moriscos aragoneses adoptaron tempranamente la forma estrófica de la *cuaderna vía* (véase el *Poema de Yúçuf*) y disfrutaban incorporando y haciendo suyas algunas obras del acervo literario hispánico y europeo, como la novelita caballeresca *París y Viana* o los *Dichos de siete sabios de Grecia*<sup>127</sup>, que circularon en versión aljamiada entre los moriscos, muestra inequívoca de la permeabilidad de la minoría cripto-islámica a modelos de la España cristiana. En el mismo sentido, y ya de la época del exilio, cabe mencionar el caso notable del tratado conocido ahora como *Discurso de los dos caminos*, cuyo autor, un morisco anónimo refugiado en Túnez, acredita un excelente conocimiento de la literatura española coetánea, en particular, de Lope de Vega, de quien era declarado admirador, aunque nunca lo mencione por su nombre<sup>128</sup>.

---

<sup>127</sup> Véase ÁLVARO GALMÉS DE FUENTES, *Estudios sobre la literatura española aljamiado-morisca*, Madrid (Fundación Ramón Menéndez Pidal), 2004, págs. 141-202. En el mismo sentido, podemos mencionar también la utilización por los moriscos aragoneses de repertorios de terapéutica de la España cristiana, según ha puesto de relieve JUAN CARLOS VILLAVARDE AMIEVA, «Recetarios médicos aljamiado-moriscos», *Alle radici dell'Europa. Mori, giudei e zingari nei Paesi del Mediterraneo occidentale. Volume II: secoli XVII-XIX*, a cura di Felice Gambin, Florencia (SEID), 2010, págs. 299-318.

<sup>128</sup> *Tratado de los dos caminos* (Ms. S 2 de la colección *Gayangos, Biblioteca de la Real Academia de la Historia*). Edición, notas lingüísticas y glosario por Álvaro Galmés de Fuentes. Preparado para la imprenta por Juan Carlos Villaverde Amieva, con un estudio preliminar de Luce López-Baralt, Madrid – Oviedo (UCM, Seminario Menéndez Pidal – Universidad de Oviedo, Seminario de Estudios Árabo-Románicos), 2006, especialmente el estudio preliminar y, en particular, págs. 135-160. En el mismo sentido, podemos añadir ahora el peculiar uso que, en su poema de polémica religiosa *Contradiction de los catorce artículos de la fe cristiana, missa y sacrificios*, el exiliado Ibrahim Taybili, alias Juan Pérez (al parecer, autor también del mencionado *Tratado de los dos caminos*), hace del prólogo y versos de la *Vida, excelencias y muerte de San José* (Toledo, 1604) de José de Valdivielso, según ha puesto de relieve recientemente TERESA SOTO GONZÁLEZ, «Poetics and Polemics: Ibrahim Taybili's Anti-Christian

Y, en fin, formas arquitectónicas como el *mihrab* renacentista de la mezquita de Testour en el valle del Mejerda<sup>129</sup> y otras realizaciones edilicias de Túnez del XVII, nos enseñan que los moriscos expatriados llegaron al destierro bien pertrechados con los más diversos saberes, modelos y manifestaciones artísticas de la tierra española que se vieron obligados a abandonar a principios de aquella centuria.

---

Polemical Treatise in Verse», en Mercedes García-Arenal and Gerard Wiegers (eds.), *Polemical Encounters Christians, Jews, and Muslims in Iberia and Beyond*, Pennsylvania (Penn University Press), 2018, págs. 331-356.

<sup>129</sup> CLARA I. ÁLVAREZ DOPICO, «Le mihrab de la Grande Mosquée de Testour. Une affirmation d'hispanité», *Huellas literarias e impactos de los moriscos en Túnez y en América Latina* [Actas del XI congreso de estudios moriscos], Zaghouan (Fondation Temimi), 2005, págs. 45-58.



LÁMINA I: Paneles cerámicos de *Qallalín* de la primera mitad del siglo XVIII. Túnez, Museo Arqueológico del Bardo, sin número de inventario. Parecen haber sido realizados a partir de un mismo estarcido pero introducen variantes en los motivos y el color.

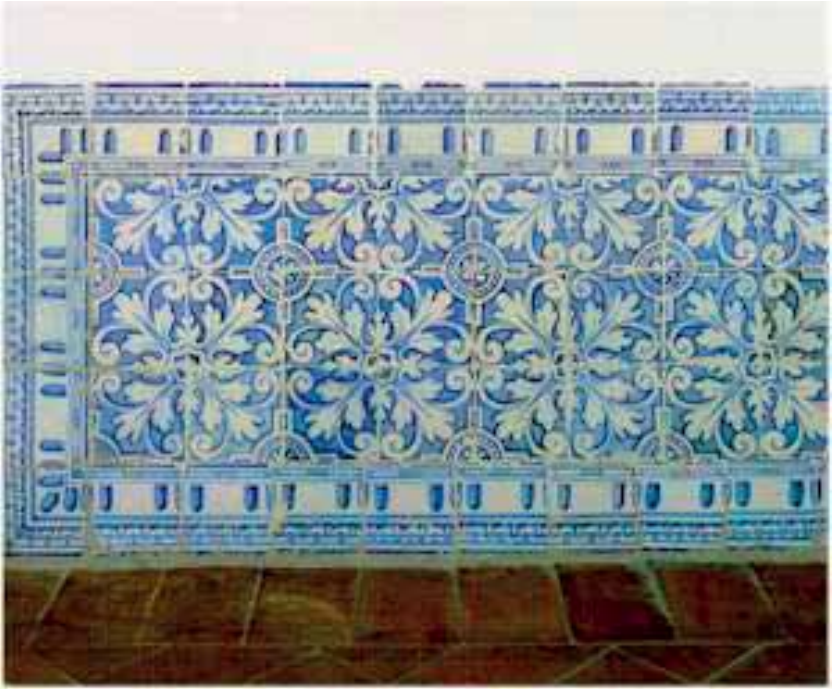


LÁMINA II: Azulejería del monasterio de El Escorial.



LÁMINA III: Composición «de florón» concebida por el talaverano Juan Fernández, maestro azulejero de Felipe II, para el ornamento del Monasterio de El Escorial.



LÁMINA IV: Azulejos de *Qallalín* de finales del siglo xvii. Túnez, Museo de la Cerámica de Sīdī Qāsīm al-Ġallīzī, sin número de inventario.



LÁMINA V: Dār Romḍān Bey, *sqīfa*.



LÁMINA VI: Dār Romḍān Bey, detalles de la azulejería de la *sqifa*.



LÁMINA VII: Mezquita Ibrāhīm Tarbāna, construida en 1097 h. / 1685 d. C., situada en el barrio otomano de Alejandría.



LÁMINA VIII: Otras composiciones de inspiración castellana producidas por los talleres tunecinos durante el siglo XVII.



LÁMINA IX: Pavimento cerámico de *Qallalín*, finales del siglo xvii. Museo Arqueológico Nacional del Bardo, Túnez, sin número de inventario.



LÁMINA X: Turba 'Azīza 'Oṭmāna, azulejería de época muradí donde se observan los listones negros que dividen la superficie.