

## Las artes en al-Ándalus

Sus trayectorias, imaginarios y recuperaciones  
posteriores en el Museo de Arte Español Enrique Larreta  
Volumen I

**Nadia Mariana Consiglieri (Directora)**



## **Las artes en al-Ándalus**

Sus trayectorias, imaginarios y recuperaciones posteriores  
en el Museo de Arte Español Enrique Larreta

---



COLECCIÓN PUENTES **CP**

Serie Extensión y Formación **SEF**

## **Las artes en al-Ándalus**

Sus trayectorias, imaginarios y recuperaciones  
posteriores en el Museo de Arte Español

Enrique Larreta

Volumen I

Nadia Mariana Consiglieri (Directora)



Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad de Buenos Aires



**FILO:UBA**  
Facultad de Filosofía y Letras

---

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS DE LA UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES**

---

**Decano**  
Ricardo Manetti

**Vicedecana**  
Graciela Morgade

**Secretario General**  
Jorge Gugliotta

**Secretaria de Extensión  
Universitaria y Bienestar  
Estudiantil**  
Ivanna Petz

**Secretaria de Asuntos  
Académicos**  
Sofia Thisted

**Secretaria de Posgrado**  
Claudia D'Amico

**Secretario de Investigación**  
Jerónimo Ledesma

**Secretario de Hacienda  
y Administración**  
Leandro Iglesias

**Secretario de Hábitat  
e Infraestructura**  
Nicolás Escobari

**Secretario de  
Transferencia  
y Relaciones  
Interinstitucionales  
e Internacionales**  
Martín González

**Subsecretaria de Políticas  
de Género y Diversidad**  
Ana Laura Martín

**Subsecretario  
de Políticas Ambientales**  
Jorge Blanco

**Subsecretaria  
de Bibliotecas**  
María Rosa Mostaccio

**Subsecretario  
de Publicaciones**  
Matías Cordo

**Consejo Editor**  
Virginia Manzano  
Flora Hilert  
Marcelo Topuzian  
María Marta García Negroni  
Fernando Rodríguez  
Gustavo Daujotas  
Hernán Inverso  
Raúl Illescas  
Matías Verdecchia  
Jimena Pautasso  
Grisel Azcuy  
Silvia Gattafoni  
Rosa Gómez Rosa  
Graciela Palmas  
Sergio Castelo  
Aylén Suárez

**Directora de imprenta**  
Rosa Gómez

---

**Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras  
Colección Libros de Filo**

© Facultad de Filosofía y Letras (UBA) 2024

Subsecretaría de Publicaciones

Puan 480 - Ciudad Autónoma de Buenos Aires - República Argentina

Tel.: 4432-0606 int. 167 - [info.publicaciones@filo.uba.ar](mailto:info.publicaciones@filo.uba.ar)

[www.filo.uba.ar](http://www.filo.uba.ar)

Las artes en al-Ándalus : sus trayectorias, imaginarios y recuperaciones  
posteriores en el Museo de Arte Español Enrique Larreta : volumen I /  
Nadia Mariana Consiglieri ... [et al.] ; Dirigido por Nadia Mariana Consiglieri. -  
1a ed - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Editorial de la Facultad  
de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, 2024.  
400 p. ; 20 x 14 cm. - (Puentes / Extensión y formación)

ISBN 978-631-6597-07-6

1. Arte. 2. Islamismo. 3. Museos. I. Consiglieri, Nadia Mariana, dir.  
CDD 700.9

# Índice

<b>Introducción</b>	9
<i>Nadia Mariana Consiglieri</i>	
<b>PARTE 1</b>	15
<hr/>	
<b>Palabras preliminares</b>	17
<i>Delfina Helguera</i>	
<b>Capítulo 1. Reflejos de diversidad cultural</b>	19
<i>Patricia Nobilia</i>	
<b>Capítulo 2. Al-Ándalus a la vuelta de la esquina</b>	27
<i>Fernando Luis Martínez Nespral</i>	
<b>Capítulo 3. Fusiones e hibridaciones</b>	45
<i>Nadia Mariana Consiglieri</i>	

## **PARTE 2. Catálogo de piezas** 67

---

Mobiliario 69

---

**1. Bargeño andaluz** 70  
*Silvana Folgueral*

**2. Contador** 92  
*Silvana Folgueral*

**3. Arquita hispano-morisca** 108  
*Verónica Melina Velazco*

**4. Mesita hispano-morisca** 122  
*Verónica Melina Velazco*

Cerámica 133

---

**5. Fuentón o cuenco** 134  
*Silvana Folgueral*

**6. Plato o fuente** 151  
*Silvana Folgueral*

**7. Jarra con asa salomónica** 167  
*Silvana Folgueral*

**8. Bacia o bandeja con escotaduras** 180  
*Marisa Brandariz*

**9. Salvilla** 194  
*Marisa Brandariz*

**10. Macetero** 205  
*Verónica Melina Velazco*

<b>11. Tinaja</b>	217
<i>Marisa Brandariz</i>	
<b>12. Brocal de pozo</b>	234
<i>Marisa Brandariz</i>	
Azulejos	243
<hr/>	
<b>13. Azulejo</b>	244
<i>Marisa Brandariz</i>	
<b>14. Azulejos decorados en blanco y azul cobalto</b>	254
<i>Marisa Brandariz</i>	
<b>15. Alicatado, motivo "pajaritas" nazaries</b>	265
<i>Carolina Silvana Loj</i>	
<b>16. Cerámica de revestimiento arquitectónico</b>	274
<i>Carolina Silvana Loj</i>	
<b>17. Losetas</b>	288
<i>Carolina Silvana Loj</i>	
Fuentes	299
<hr/>	
<b>18. Fuente de los Sapos o Fuente de las Ranas</b>	300
<i>Carolina Silvana Loj</i>	
<b>19. Fuente azul</b>	314
<i>Carolina Silvana Loj</i>	
Objetos de metal	323
<hr/>	
<b>20. Lámpara o sahumador de bronce</b>	324
<i>Marisa Brandariz</i>	

Dibujos	335
<b>21. Dibujo de Aixa bailando. Autor: Alejandro Sirio.</b>	
<b>Serie "La Gloria de Don Ramiro"</b>	336
<i>Verónica Melina Velazco</i>	
<b>22. Dibujo de Aixa tomando un baño. Autor: Alejandro Sirio.</b>	
<b>Serie "La Gloria de Don Ramiro"</b>	350
<i>Verónica Melina Velazco</i>	
<b>Anexo</b>	359
<b>Bibliografía</b>	373
<b>Sobre lxs autores</b>	393

# Introducción

*Nadia Mariana Consiglieri*

Entre los siglos VIII y XV, gran parte del territorio ibérico estuvo bajo el dominio del islam. Hacia 711, el norte cristiano se vio invadido por las tropas musulmanas que asentaron su poder a lo largo de ocho siglos en el centro y sur peninsulares. De los omeyas al reino nazarí, diversos grupos y facciones gobernaron esos territorios, estableciendo su religión, costumbres y cultura a partir de situaciones de choque y confrontación, pero también de intercambio y convivencia con los cristianos.

Las manifestaciones materiales y visuales producidas en al-Ándalus fueron múltiples y alcanzaron una amplia repercusión en las artes de los siglos posteriores. Su arquitectura religiosa y palaciega, orfebrería, eboraria, textiles, cerámica y miniatura estuvieron en relación intrínseca con los fundamentos del islam. Abundantes diseños zoomorfos, fitomorfos y geométricos aparecen plasmados en diversas materialidades y técnicas, e incluso en diversos ambientes, espacios y construcciones, los aspectos multisensoriales cumplieron un considerable rol discursivo.

Esta encrucijada cultural entre cristianismo e islam se manifestó en gran medida en producciones visuales

y objetos que circularon de una cultura a otra, en los que operaron transformaciones, intervenciones y mixturas, así como mecanismos ideológicos de apropiación y asimilación del enemigo religioso pensado como “otredad” dominada.

En los siglos posteriores al fin del dominio islámico en la Península Ibérica, muchas de las bases del arte gestado en al-Ándalus perduraron y fueron a su vez transformadas en otras variantes de las que se nutrieron las expresiones mudéjares y moriscas. Así, fueron entretejiéndose diversos imaginarios que más tarde, especialmente en el siglo XIX, se nutrieron de visiones románticas y orientalistas, derivando en diversas manifestaciones culturales, artísticas y en *revivals*. Este particular imaginario en torno a lo hispánico atraviesa gran parte de la colección de piezas y objetos de Enrique Larreta (Buenos Aires, 1875-1961) quien, a su vez, decoró y mandó a diseñar los espacios de su residencia de Belgrano en Buenos Aires (actual Museo de Arte Español Enrique Larreta) siguiendo estas premisas.

El seminario de Prácticas Socioeducativas Territorializadas “Las artes en al-Ándalus. Sus trayectorias, imaginarios y recuperaciones posteriores en el Museo de Arte Español Enrique Larreta”, dictado durante el primer cuatrimestre de 2022, como seminario de grado de la carrera de Artes de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, realizó un abordaje de estos tópicos centrándose en el estudio del patrimonio hispano-árabe perteneciente a la colección del Museo Larreta. La idea de brindar un seminario de este tipo, más que como un proyecto personal surgió como una necesidad indispensable. El escaso o directamente nulo lugar que el arte oriental, en general, y el islámico, en particular, ocupa en la currícula de la carrera de Artes, ha sido el motor de esta propuesta. También lo ha sido el deseo de que lxs estudiantes puedan “descentrar” sus

miradas respecto del arte Occidental, comprendiendo qué otras expresiones materiales estaban dialogando con el arte cristiano en la Edad Media y más allá, y cómo gran parte de esos objetos e imaginarios llegaron a América y a nuestro país, formando parte hoy en día de nuestro patrimonio. La desmitificación de estereotipos en torno al arte andalusí y sus derivados, así como un punto de vista crítico sobre las nociones de “otredad”, fueron estrategias fundamentales para emprender el estudio de un repertorio diverso de producciones materiales del museo.

El presente libro recoge el resultado de las prácticas socio-educativas territorializadas llevadas a cabo en esta primera edición del seminario. Estas permitieron establecer un fructífero puente dialógico entre la universidad, el museo y la sociedad en su amplio espectro. Este proyecto colaborativo permitió visitar el patrimonio hispano-árabe perteneciente al Museo Larreta por medio del despliegue de múltiples acciones territorializadas creativas desarrolladas por lxs estudiantes. Concentrándose en el área de investigación, hicieron una selección y un recorte del corpus de piezas a estudiar en esta ocasión, para así realizar relevamientos y registros escritos, gráficos y fotográficos *in situ* de estas en los espacios del museo. Tales tareas de pesquisa se complementaron con la consulta de catálogos, fuentes de diverso tipo y bibliografía en la biblioteca del museo, así como en otras instituciones nacionales e internacionales con las cuales lxs estudiantes entablaron contacto bajo la supervisión y guía de la docente. En simultáneo, trabajaron el área proyectual, al idear y planificar desde el inicio la confección de un catálogo parcial de piezas hispano-árabes del museo para ser publicado en formato libro y, además, al organizar conferencias abiertas a la comunidad y preparar material de difusión; algunas de estas actividades se concretaron en el transcurso de la cursada y otras fueron pensadas para el futuro.

La acción mancomunada de lxs diferentes actores (estudiantes, docente, profesorxs invitadxs, especialistas y personal del museo) dio como resultado la producción de nuevos conocimientos y aportes a los estudios patrimoniales de la institución, evidenciando la integralidad de las prácticas de investigación, formación y extensión universitaria.

Así, este libro es fruto de una pluralidad de voces y de procesos colectivos. Su estructura pretende dar cuenta de ello. La primera parte ofrece un conjunto de textos escritos por especialistas del museo, académicxs y profesorxs interventorxs en las prácticas. En primer lugar, Delfina Helguera, directora del Museo Larreta, brinda unas palabras preliminares a este estudio reflexionando sobre el lugar de dicha institución y el campo de la investigación. En tanto, la Dra. Patricia Nobilia, responsable del área de investigación del Museo, trae el contenido de su charla ofrecida al público sobre la importancia que tuvieron la cultura y el arte andalusí en Larreta como escritor, coleccionista y mentor de los diseños de su residencia. Por su parte, el Dr. Fernando Martínez Nespral, arquitecto y profesor de FADU-UBA, comparte también la que fuera su conferencia brindada dentro del seminario sobre los elementos árabes que podemos encontrar en la arquitectura porteña. Finalmente, la Dra. Nadia Mariana Consiglieri, profesora a cargo del seminario, realiza un abordaje preliminar sobre la presencia del dragón en diferentes objetos y espacios del Museo, en esta encrucijada de diálogos interculturales y estilísticos.

La segunda parte está constituida por el catálogo escrito por lxs estudiantes sobre un corpus seleccionado de piezas hispano-árabes del Museo Larreta organizadas en seis apartados en relación a las disciplinas o técnicas artísticas específicas a las que pertenecen: mobiliario, cerámica, azulejos, fuentes, objetos en metal y dibujos. Por último, el anexo focalizado en el jardín del museo es una

síntesis creativa conformada por una selección de poesías e imágenes reunidas para evocar aspectos vinculados a su multisensorialidad.

## **Agradecimientos**

Se agradece muy especialmente a las siguientes instituciones y profesionales que contribuyeron al proceso de pesquisa brindando acceso a información, fichas catalográficas, fotografías, etc., tanto a nivel nacional como internacional, en presencia y a la distancia:

Museo de Arte Español Enrique Larreta (Buenos Aires); Museo Nacional de Bellas Artes (Buenos Aires); Centro Espigas (Buenos Aires); Bibliothèque nationale de France (BnF) (París, Francia); Museo Nacional de Artes Decorativas de España (Madrid); Gestión Fotográfica-Patrimonio Nacional (España); Museu del Cau Ferrat/Museus de Sitges (Cataluña); Museo de la Alhambra (Granada); Museo de la Santa Cruz de Toledo (Toledo); Museo Nazionale di San Matteo (Pisa); Sra. Beatriz Campdera Gutiérrez, Departamento de Antigüedades Medievales del Museo Arqueológico Nacional (Madrid); Sr. José Antonio Martín Yagüe, Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias “González Martí” (Valencia); Sra. Rosario López, Departamento de Documentación del Museo Sorolla (Madrid); Sr. Fernando Martínez, Biblioteca del Museo Lázaro Galdiano (Madrid); Sra. Elisenda Casanova Querol, responsable de Registro, Inventario y Documentación de Colecciones de los Museos de Sitges-Archivo Fotográfico del Consorcio del Patrimonio de Sitges (Cataluña); Sr. Ricardo Valerga, Biblioteca del Museo de Arte Español Enrique Larreta (Buenos Aires).



## **PARTE 1**

---



# Palabras preliminares

*Delfina Helguera*

Directora Museo de Arte Español Enrique Larreta

Más allá de que se discute actualmente la misión de los museos, no se pone en duda el rol que estos juegan en relación a la investigación y el aporte que hacen a la comunidad académica y viceversa. En este caso, el Museo de Arte Español Enrique Larreta de la Ciudad de Buenos Aires cumple la función de exhibir y acercar piezas al público que no son fáciles de hallar en nuestro país. El museo funciona como un todo en donde el edificio, el jardín y la colección se ensamblan alrededor de la herencia hispano-morisca, el siglo XVI y la figura del Emperador Felipe II. Este conjunto fue creado a partir de la idea del dueño de casa, don Enrique Larreta, que quiso recrear el estilo de un palacio o de una casona del Siglo de Oro en una Buenos Aires que miraba esencialmente a Francia como inspiración. La singularidad de la colección y su entorno nos quedaron como legado gracias a la iniciativa de las autoridades de la Ciudad de Buenos Aires en 1962, que decidieron comprar la propiedad para que fuera un museo. Los familiares de don Larreta donaron gran parte de la colección que fue agrandándose con la incorporación de donaciones posteriores, provenientes de

particulares. La primera directora del museo, doña Isabel Padilla y Borbón, contribuyó también con su labor y la Asociación de Amigos pudo adquirir algunas piezas de valor que se sumaron a la colección. El museo cuenta hoy en día con un acervo de aproximadamente 1.500 piezas, más el archivo personal de Enrique Larreta de documentos, libros, fotografías y álbumes que se incorporó en 2008 con una donación de la familia.

Es interesante el proceso de cómo una colección particular termina siendo pública, y la mirada sobre el conjunto que tienen las generaciones posteriores. La colección del museo no solamente sirve, en este caso, para entrar en contacto directo con piezas inusuales en la Argentina como pueden ser los brocales de pozo o las piezas góticas, sino para entender a una generación de coleccionistas e intelectuales que reflexionaban sobre el país y su misión en él. Y nos brinda una postal de época, una fotografía de cómo se vivía, a quiénes se admiraba, qué se leía, y cómo se miraban a sí mismos —en este caso los argentinos— durante las primeras décadas del siglo XX.

La posibilidad de profundizar en la colección del museo es un privilegio que se comparte, en esta ocasión, con la universidad a través del seminario “Las artes en al-Andalús. Sus trayectorias, imaginarios y recuperaciones posteriores en el Museo de Arte Español Enrique Larreta” y que brindará sus frutos. Nos da la oportunidad de revalorizar el patrimonio local, de generar nuevos puntos de vista y de poder compartirlos con un público más amplio, lo que constituye justamente una de las misiones de un museo.

## CAPÍTULO 1

### Reflejos de diversidad cultural

Elementos hispano-musulmanes en el Museo de Arte Español  
Enrique Larreta

*Patricia Nobilia*

Investigadora y curadora del Museo de Arte Español Enrique Larreta

Además de escritor y diplomático, Enrique Larreta (Buenos Aires, 1873-1961) fue un importante coleccionista de arte español. Su novela histórica *La gloria de don Ramiro. Una vida en tiempos de Felipe II*, se convirtió en el modelo del género en el que, a través de la reconstrucción de una época lejana, puso de manifiesto sus condiciones de escritor e historiador *reviviendo* la España del Siglo de Oro. Publicada en Madrid en 1908, la obra se transformó en un éxito que atravesó las fronteras de Europa y América.

Larreta comenzó a formar su colección artística mientras se hallaba en Francia, cumpliendo funciones diplomáticas como Ministro Plenipotenciario en París entre 1910 y 1916. Luego de su estancia europea retornó a Buenos Aires instalándose junto a su familia en la casa del barrio de Belgrano, hoy convertida en Museo de Arte Español.<sup>1</sup>

---

1 Esta casa-quinta había sido construida por el arquitecto Ernesto Bunge para Francisco Chas hacia 1886. En 1892, la propiedad fue comprada por Mercedes Castellanos de Anchorena, suegra de Enrique Larreta.

Dado que estuvo destinada a ser residencia permanente, Larreta encargó una serie de cambios tanto en el interior como en el exterior. En un contexto tan cosmopolita como era Buenos Aires a principios del siglo XX, la españolización otorgada a la antigua casona resultaba original. Estas modificaciones le dieron un cambio de imagen pero, sobre todo, de carácter: aquel estilo italianizante que la casa tenía en su fachada fue sustituido por un lenguaje neocolonial. La remodelación tenía como uno de sus fines disponer de un ámbito espacial que contemplara la recepción de obras y objetos de arte español adquiridos durante sus años en Europa. Por ello, en el interior, el patio central fue cubierto, para convertirse en un gran salón. La reforma le otorgaba a este espacio una impronta similar a la de un palacio del Siglo de Oro español. Este había sido un momento de esplendor cultural surgido a partir de la incorporación de tres aportes artísticos fundamentales: el musulmán, el flamenco y el italiano.

Fue en esta residencia donde Larreta ubicó su colección, con obras y objetos de arte comprados principalmente en anticuarios parisinos y españoles. Además de las pinturas y esculturas, su patrimonio incluyó retablos, bargueños, mesas, bancos, cómodas, arcones, sillones fraileros, faroles, tinajas, rejería, armas, tapices, braseros, alfombras, cortinas, cerámica, íconos, crucifijos, candeleros, atriles, facistoles, espejos y antifonarios, entre otros objetos. La mayor parte de las obras perteneció a los siglos XVI y XVII, sobre todo al Renacimiento y Barroco españoles; también las hay medievales y del siglo XVIII pero esas son más escasas.

En cuanto a la figura del coleccionista, debemos decir que la colección original del Museo está definida decididamente por su creador: Larreta *conceptualizó* su acervo en la acepción literal del término. En esencia, lo dotó de significado formándolo con un criterio organizado y concreto. El punto de partida fue su pasión por una España en donde confluyeron

lo histórico y lo artístico. Precisamente para comprender el sentido de este patrimonio es necesario plantear el nexo existente entre la colección y su obra literaria. La acción de su novela histórica transcurre en la España de la segunda mitad del siglo XVI. A lo largo del relato, la vida de los personajes está unida a los conflictos políticos, sociales y religiosos que se produjeron durante el reinado de Felipe II. Un escenario en donde se presentan dos aspectos: España y Oriente y la confrontación de dos universos diferentes. En este friso que ilustraba la diversidad de aquel mundo cultural, artístico y religioso en plena época de la Contrarreforma, en una España donde convivían el islamismo, el cristianismo y los lazos establecidos con Hispanoamérica, estaban las bases para conformar una colección de arte que se transformaría en un testimonio estético de su época admirada.

En el marco del Seminario PST “Las artes en al-Ándalus. Sus trayectorias, imaginarios y recuperaciones posteriores en el Museo de Arte Español Enrique Larreta”, nos interesa destacar algunos aspectos que dan cuenta de qué modo se traduce en esta colección el vínculo, tan presente en su obra literaria, entre lo hispano y lo musulmán. Para Larreta, lo árabe estaba imbricado profundamente en lo hispánico; hay una simbiosis que corre por debajo de las aparentes contradicciones. Su primer cuento, publicado en 1893, “La copa del emir. Cuento árabe”, abordaba en la ficción una época de convivencia mora y cristiana en Granada. En *La gloria de Don Ramiro* hay que recordar que la *impureza de sangre* es lo que determina el principal resorte dramático de la novela. El protagonista debe pasar de la falsa idea de sí mismo a descubrir su deshonesto origen. Hijo de un moro y de una cristiana española, representaba la convivencia y la confrontación de dos mundos culturales. Precisamente, entre los documentos que lo ayudaron a dotar de realidad a sus personajes de ficción, Larreta adquirió las cartas ejecutorias de la

familia de *Ramiro* de 1585 y de la de su contrincante *Gonzalo de San Vicente* de 1624. La Carta ejecutoria de Hidalguía o Probanza de Limpieza de Sangre era un documento que certificaba que un linaje se había mantenido libre de sangre mora, judía o de conversos. Esta sociedad diversa, en la que tres culturas —la cristiana, la musulmana y la judía— convivían en relativa armonía, se reflejaba en algunos rincones de su residencia donde objetos de origen musulmán compartían espacio junto a obras religiosas netamente castellanas.

La impronta mudéjar, marcada por la influencia del pueblo árabe en su convivencia de ocho siglos junto a los cristianos, puede verse en distintos elementos de la casa especialmente en el patio central donde se destacan capiteles, techos artesonados, frisos de yeso con signos islámicos y dibujos abstracto-geométricos, altos zócalos revestidos con azulejos y rejas de hierro forjado. Un lugar que no solo se define por su conformación edilicia, sino a partir del mobiliario, equipamiento, textiles y objetos que lo integran. Es decir, más allá de las obras en su individualidad, es la ambientación que Larreta impuso a estas salas lo que le otorga este carácter tan especial. Ejemplo de ello es uno de los sectores del patio central, que recrea un típico estrado morisco, habitual en la sociedad española en tiempo de los Austrias. Este espacio se halla ambientado con divanes arquitectónicos revestidos en cerámica, almohadones, mesitas con incrustaciones de nácar, marfil y dibujos geométricos de clara inspiración andalusí, alfombras orientales, braseros, candelabros, arquetas-contadores con motivos de lacería y brocales de pozo característicos de los patios hispano-árabes. Al respecto, Manuel Mujica Láinez recordaba:

En este hall me recibió a menudo. Me hacía sentar, delante de la chimenea que decoran las heráldicas alegorías de su estirpe vasca, en uno de los dos incómodos

bancos, los poyos, de traza andaluza, que flanquean la sala, y él mismo arreglaba sus almohadones, para suavizar el asiento. “Hay una ciencia del almohadón” —me decía, entre la burla y la seriedad—; “los árabes la dominaron”. (Mujica Láinez, 1979: 91)

Del mismo modo, el gran baño hispano-morisco dividido funcionalmente por arcos de herradura sobre columnas de mármol, con paredes estucadas y recubiertas con vidrio inglés, presenta una típica bañera musulmana, profunda y de mármol, todo esto, realizado a pedido del escritor.

También entre las piezas arqueológicas existe un grupo que da cuenta de la presencia hispano-musulmana en la colección. Se trata de dos brocales de los siglos XIV-XV de cerámica bizcochada. El brocal era un elemento constructivo que se colocaba alrededor de la boca de los pozos y servía como protección para arrimarse a sacar agua sin riesgo de caer. Es sabido que la cultura islámica siempre le ha concedido un rol importante al agua, no solo por lo necesaria que es sino también como elemento ambiental y decorativo. Los diferentes materiales y variados tipos de decoración se relacionaban con la condición social de quienes eran sus propietarios. En España, se conservan algunos brocales árabes y mudéjares preciosos por sus relieves e inscripciones. En el caso del brocal de la colección Larreta, no hay duda de su puesta en uso, ya que conserva los surcos del desgaste producidos por el roce de la cuerda. Otra pieza destacada es una tinaja de terracota labrada del siglo XVI ubicada sobre un soporte de hierro forjado en el zaguán de entrada al Museo. Además de su valor intrínseco, es interesante porque existe una referencia a esta obra, comprada en un anticuario parisino como un *amphore hispano-moresque*, que aparecía referida en una carta dirigida al pintor Ignacio Zuloaga en la que Larreta la llamaba “el gran cacharro mudéjar”.

Los revestimientos de azulejos y mayólicas, típicos de la arquitectura islámica, también son elementos que sobresalen dentro de la decoración de la casa. La cerámica y azulejería española fue parte esencial en solados, zócalos, fuentes y bancos dentro de la corriente arquitectónica neocolonial, especialmente aquellas realizadas entre 1919 y 1940, con lo que consideramos que la casa de Larreta fue una de las primeras en adoptar este estilo. Estos azulejos españoles, sobre todo sevillanos, eran fabricados tomando modelos del Alcázar de Sevilla o de los museos españoles y se exportaban no solo a la Argentina sino a diversas ciudades americanas. Algunos de los motivos presentes en la casa de Belgrano remiten a ejemplos de los siglos XVI y XVII, entre ellos los de lacerías o dibujos geométricos, característicos del estilo mudéjar, o los típicos del Renacimiento español con entrelazado de carácter vegetal de motivos florales. En el Museo Larreta hay al menos ocho motivos diferentes en los revestimientos de los zócalos, a los que se suman las guardas de los pisos y las olambrillas. Estas piezas, también llamadas alambrillas, son pequeños azulejos decorativos de unos siete centímetros de lado que se combinan con baldosas de cerámica roja rectangulares. Algunas de las que se encuentran en la casa son las denominadas de *ce-trería* por estar decoradas con liebres pasantes, sobre fondo blanco, con tonalidades manganesas y meladas en los animales. En la pared del pórtico hay una serie de azulejos con lacería mudéjar en forma de estrella, tornasolados con reflejo y acabado de color cobrizo dorado, probablemente granadinos. En las galerías del Patio del Naranjo y en las del zaguán de entrada, se utilizaron azulejos en blanco y azul cobalto con una pequeña figura antropomorfa tipo “verduguillo”, un motivo del siglo XVI que aparecía en el pabellón de Carlos V en el Alcázar de Sevilla.

Pero sin duda, uno de los espacios del Museo que más refleja la diversidad cultural de la época que tanto le interesó

al escritor, es el espléndido jardín andaluz. Al referirnos a él es interesante mencionar sus propias palabras: “Es un trozo de la Alhambra” (Salaverría, 1920: s./p.). Así veía Larreta al jardín que había creado en 1916 junto con las otras reformas de la casa. Claro que esta inspiración había tenido origen unos años antes cuando, en 1902, acompañado de su mujer Josefina Anchorena en pleno viaje de bodas, recorrió el sur de la Península. Al referirse a su visita a la Alhambra de Granada señalaba en un cuaderno de apuntes: “Esto de sumergirse durante unas horas en la evocación, en el ensueño de un mundo tan diverso al nuestro, en el ambiente dejado por aquella raza que sintió la vida de una manera tan distante, tan opuesta a nuestra civilización cristiana es de una enorme seducción”.<sup>2</sup> La maestría de los artífices árabes tuvo gran incidencia en el arte de los jardines del Renacimiento español. En el Corán se describe el Paraíso como un vergel prolífico en manantiales con jardines de plantas y árboles frondosos donde la naturaleza brinda al hombre lo que necesita.

El jardín de la casa de Larreta es un típico jardín andalusí como los sevillanos o granadinos, frondoso, laberíntico y ubicado en un espacio cerrado y privado. A diferencia del resto de los jardines europeos, el jardín hispano-musulmán no mantiene un punto de vista fijo ni tiene un eje de simetría, omite la visión en perspectiva y la mirada se dispersa, invitando al espectador a perderse entre sus senderos. Los laberintos, formados a partir de cercos de boj, son pensados para que pocas personas puedan transitar por su ancho y se encuentren a su paso con senderos o encrucijadas que se abren en diferentes direcciones. El jardín también apela a la experiencia sensible de quien lo recorre: la mirada observa las gradaciones de luces y sombras; el oído escucha el rumor del agua de sus fuentes, el olfato siente

---

2 Enrique Larreta, “Anotaciones veloces de mi viaje de España en 1902”. Archivo Museo Larreta, ca. 1902.

los perfumes de las flores, y el tacto, la variedad de texturas vegetales y materiales.

La concepción del jardín andaluz también contempla un equilibrio entre elementos naturales y artificiales, precisamente en su constitución se funden arquitectura y paisaje a través de balcones, patios, galerías, pérgolas y fuentes que actúan como puntos de articulación relacionando el interior con el exterior. En el caso del jardín del Museo, los elementos constructivos intermedios que actúan como nexos entre dichos espacios son las galerías, el pórtico y los balcones. Otro rasgo distintivo son las dos fuentes de agua. Una de ellas, situada en el Patio del Naranja, es circular, rehundida, revestida con cerámica azul en piso y azul y blanca en los laterales, con un aspersor en el centro, a su alrededor tiene las típicas macetas con geranios. La Fuente de los Sapos o de las Ranas, de forma octogonal vinculada con el estilo de las fuentes de la Alhambra o de los Alcázares de Sevilla, está realizada en mármol y revestida con azulejos que decoran los zócalos, tiene una doble taza y un surtidor que genera un suave borboteo para que el agua circule formando pequeñas ondas. A su alrededor, hay dos bancos revestidos en mármol.

Para concluir tenemos que destacar el destino público que tanto la casa como la colección de Enrique Larreta tuvieron cuando, en 1962, se fundó el Museo de Arte Español que hoy lleva su nombre. Un patrimonio artístico que lleva consigo la impresión evocadora de la España del Siglo de Oro y refleja a través de sus obras encuentros y conflictos de mundos culturales diversos de una época lejana, pero que en el Museo del siglo XXI nos ayuda a reflexionar acerca de cuestiones y debates que en la actualidad siguen vigentes.

## CAPÍTULO 2

### Al-Ándalus a la vuelta de la esquina

Componentes árabes de la arquitectura rioplatense

*Fernando Luis Martínez Nespral*

IAA/FADU/UBA

#### 1. Lineamientos conceptuales y marco teórico

La visión colonial de las historias sobre Latinoamérica ha sistemáticamente invisibilizado —o al menos subvalorado— aquellos componentes que no marcaran una clara relación de dependencia con Occidente.

Se ha estudiado abundantemente el impacto de fenómenos originarios de Occidente como el Renacimiento, la Ilustración o las migraciones europeas, pero proporcionalmente se conoce mucho menos sobre otros factores clave no ligados a Occidente.

Los estudios decoloniales vienen denunciando este fenómeno desde hace al menos medio siglo<sup>1</sup> con resultados dispares. Si bien los temas antes olvidados han pasado a ocupar hoy lugares relevantes en la agenda de los investigadores, esta

---

1 Una referencia ineludible es Said y especialmente su libro *Orientalismo* al que recurriremos en varias oportunidades. También hay muchos autores clave como Bessis (2002) y, en Latinoamérica, Quijano (2000), Dussel (2015), Mignolo (2003) o Escobar (2012), entre otros.

renovación no ha permeado eficazmente los sistemas educativos ni los medios de difusión masivos, por lo cual los efectos en la sociedad son desgraciadamente aún hoy tenues.

La historia de la arquitectura es una disciplina donde la perspectiva colonial tiene una sorprendente vigencia. Valga como ejemplo señalar que las periodizaciones y estilos brutalmente racistas definidos por Sir Banister Fletcher (1896) a fines del siglo XIX, en pleno apogeo del Imperio británico, siguen siendo la estructura principal de los manuales, los cursos universitarios y los requerimientos de las agencias que regulan los contenidos educativos.

Siguiendo este esquema, los estudiantes de historia de la arquitectura en los distintos lugares del mundo se entrenan para ser capaces de distinguir las sutiles diferencias regionales del Renacimiento, el Barroco o el Modernismo europeos, así como las obras y las particularidades específicas de cada uno de sus principales autores, para pasar a ver luego de forma mucho más superficial lo que se consideran “ecos” de estos estilos y autores en obras “menores” que, “inspiradas” en las anteriores, fueron construidas en el propio territorio de cada uno de esos estudiantes.

Así, la formación acerca de la historia de todas las arquitecturas no occidentales, incluidas las de los pueblos originarios de cada región, está muchas veces ausente y, en otros casos, relegada a menciones superficiales, cursos optativos o asignaturas donde se estudian temas antiguos, pues la distancia con el fenómeno no occidental estudiado actúa como amortiguador que garantiza la desconexión con lo otro que la mirada colonial impone.

Son muy recientes los esfuerzos por revertir esta tendencia tan arraigada.<sup>2</sup> Este texto aspira a convertirse en

---

2 Se puede señalar una serie de iniciativas en las que participo como la GAHTC (Global Architectural History Teaching Collaborative) impulsada por Mark Jarzombek (MIT) y Vikram Prakash

un ladrillo más en la construcción colectiva de una historia de la arquitectura decolonizada.<sup>3</sup>

Ahora bien, ya enfocándonos en el tema específico, retomemos el argumento acerca de la magnificación de las distancias. La cultura árabe se presenta como algo muy lejano a Latinoamérica. Lejano geográficamente, pero también y, sobre todo, lejano culturalmente.

Según los imaginarios popularmente vigentes, “ellos” son principalmente musulmanes mientras “nosotros” somos mayoritariamente cristianos, “ellos” hablan árabe y “nosotros” español o portugués, “ellos” habitan desiertos y montan camellos mientras “nosotros” vivimos en llanuras o selvas y montamos a caballo. Nos resulta muy difícil pensar en conexiones entre ambas culturas, a primera vista todo se nos presenta como algo lejano, exótico y hasta incluso opuesto.

Pese a ello, todos hemos visto alguna vez ejemplos arquitectónicos que nos permiten inferir alguna relación con lo árabe. Ahora claro, cómo la distancia entre ambas culturas se asume como un hecho dado, esta conexión es obligadamente vista como los “restos”<sup>4</sup> de una lejana y exótica influencia, como algo ajeno o solo remoto, esporádico o tangencialmente conectado con “nuestra” cultura.

---

(University of Washington); el grupo “Nuestro norte es el sur” que cofundamos con Ana María León (University of Harvard) y diversas actividades que ha promovido Fernando Luiz Lara (University of Texas at Austin) en el proyecto “Decolonizing the Spatial History of the Américas”.

- 3 Said definió claramente en *Orientalismo* cómo el aparato cultural colonial es anterior a la acción colonizadora y sirve como su sustento ideológico: “To say simply that Orientalism was a rationalization of colonial rule is to ignore the extent to which colonial rule was justified in advance by Orientalism, rather than after the fact.” (Said, 2003 [1978]: 39), por lo cual, cualquier iniciativa decolonizadora comienza con el desmontaje del pensamiento cultural colonial.
- 4 Un indicador es que muchos de los estudios que se dedican a establecer conexiones entre ambas culturas usen las palabras “huellas” o “sombras” como el excelente libro *Huellas del Islam en la literatura española* de Luce López Baralt (1985) o el también muy interesante *La sombra del Islam en la conquista de América* de Hernán Taboada (2004).

Pero no hace falta escarbar demasiado para advertir que esta percepción de distancia con lo árabe se basa en una serie de estereotipos y groseras simplificaciones.

El lenguaje nos brinda un ejemplo muy potente para deconstruir estos estereotipos exotistas. Es cierto que muchos<sup>5</sup> de “nosotros” hablamos español o portugués y si bien ambas son lenguas derivadas del latín, en los dos casos la segunda fuente lingüística es el árabe. Es más, la principal diferencia entre estos idiomas y las demás lenguas romance es justamente su componente árabe.

Una muestra se puede ver en nuestros diccionarios donde la letra “A” ocupa mucha mayor cantidad de páginas que sus hermanas del abecedario, incluso a veces un volumen entero, pues los arabismos, palabras españolas o portuguesas de origen árabe, se adoptaron incluyendo el artículo árabe “al”, y esto, naturalmente, no sucede en otros idiomas.

Ahora bien, y dado que la lengua es el vehículo de la cultura, en “nuestras” propias lenguas la cosmovisión árabe está presente a través de los arabismos. Las palabras pasan de una lengua a otra cargadas de la propia visión del mundo en la que fueron concebidas. Podemos ver cómo no se trata entonces de una “influencia” exótica o lejana, sino que, por el contrario, hay un “componente” árabe en el interior de “nuestra” propia cultura.<sup>6</sup>

---

5 Aclaro expresamente que “muchos” hablamos español o portugués porque no es mi intención invisibilizar a los latinoamericanos que hablan otras lenguas, y especialmente a los que hablan las lenguas nativas como el nahua, el quechua, el guaraní o el mapuche.

6 Edward Said en su “Prólogo” a la edición española de *Orientalismo* afirmaba que lo islámico era una “parte sustancial” de la cultura española: “...es crucial insistir en que lo que otorga su riqueza y complejidad a la imagen del Islam en España es el hecho de ser parte sustancial de la cultura española y no una fuerza exterior y distante...” (Said, 2003 [1978]: 10). Como desde ya lo ibérico es parte integral de la cultura latinoamericana, esta condición de elemento sustancial se hace extensiva al continente americano.

Es por ello que uno de mis argumentos centrales es el cuestionamiento de la idea de “influencia”. Una influencia es, básicamente, la acción de un agente externo; quien influye lo hace desde afuera. Pero, como hemos visto, lo árabe no es en absoluto algo externo, sino que está profundamente incorporado a la cultura local y regional.

Asumiendo esta presencia árabe como un rasgo propio es que propongo la palabra “componente” que define a una parte integral imposible de sustituir sin modificar el conjunto que compone.

La idea de la existencia de “influencias árabes” en la cultura argentina o latinoamericana es, por lo tanto, no solo una equivocación que da lugar a interpretaciones inexactas e incompletas, sino que fundamentalmente es un mecanismo colonial orientalista concebido para generar una distancia que no permite asumir como propio un rasgo no occidental de nuestra cultura.

Otra de las definiciones de base de mi propuesta, que ya se puede advertir desde el título, es el uso del término “árabe”. Esta palabra designa fundamentalmente a un idioma y si bien se la asocia también a una región geográfica y eventualmente a ciertas nacionalidades, su sentido es esencialmente lingüístico.

Esto implica que no tiene connotaciones religiosas como “islámico” o, más aún “musulmán”, que orientan equivocadamente la percepción. No todos los árabes son musulmanes ni todos los musulmanes tienen al árabe como su lengua principal.<sup>7</sup>

Otras palabras como “mudéjar” o “morisco” son denominaciones estilísticas concebidas desde Occidente

---

7 Cabe señalar que, dado que el Corán está escrito en árabe y las oraciones se realizan en esta lengua, todos los musulmanes tienen algún grado de familiaridad con la misma, lo cual no implica que en todos los casos sea su primer y principal idioma.

con una visión orientalista como sucede con la idea de “influencia”.

Mudéjar es la castellanización de una palabra árabe con la que se designaba a los musulmanes que vivían bajo el gobierno de cristianos durante la Edad Media de la Península Ibérica. Su uso para definir un estilo artístico data recién de fines del siglo XIX<sup>8</sup> y, si bien sigue siendo en el presente ampliamente difundido, ha sido cuestionado por estar inevitablemente más conectado a las ideas nacionalistas del momento de su concepción que al período histórico al que alude.<sup>9</sup>

Pero, este componente de nuestra cultura tiene como primer vehículo la lengua. Las ideas arquitectónicas se incorporaron y se mantienen vivas en buena medida a partir de las palabras. Por eso me he inclinado por una categoría de tipo lingüístico como “árabe” que alude de manera directa a la lengua como aparato ideológico y vehículo de transmisión de la cultura.

Existen centenares de arabismos arquitectónicos.<sup>10</sup> Con el paso de los siglos y a medida que la modernización globalizada fue avanzando, algunas de estas palabras, y las ideas arquitectónicas que ellas definen, fueron cayendo en desuso, pero aun así es imposible describir un edificio latinoamericano del período colonial sin recurrir a varios arabismos.

Lo que implica que es imposible entender completamente “nuestra” arquitectura colonial sin incluir su componente árabe.

---

8 El término fue introducido por José Amador de los Ríos (1872) en su discurso de incorporación a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid.

9 Son, en este sentido, muy importantes los recientes estudios de la colega María Judith Feliciano (2016).

10 Conscientes de la importancia de este fenómeno lingüístico, hace algo más de treinta años escribimos con Hamurabi Noufourí un diccionario de arabismos relacionados con la arquitectura, titulado *El Diccionario del Alarife* (Martínez Nespral y Noufourí, 1994).

Pero la historia no termina allí, en tanto esta conexión árabe se basa en una serie de ideas y criterios acerca de cómo deben ser los espacios habitados, da lugar a conceptos profundamente asimilados que pueden ser percibidos en otras épocas y obras en apariencia distintas.

Esto nos lleva a otro tema central. La historia de la arquitectura suele organizarse en base a estilos que, a su vez, son identificados a partir de ciertos elementos o formas arquitectónicas o estilemas.

Creo que este criterio clasificatorio resulta superficial y es, por lo tanto, impreciso pues se limita a ciertos rasgos, predominantemente de fachada, pero no pone el foco en las ideas centrales que definen la concepción de los edificios.

Propongo entonces una estructura de interpretación basada en la identificación de “ideas de arquitectura”, a las que he dado en llamar “criterios de diseño”:<sup>11</sup> pautas que definen las necesidades y preferencias de los usuarios y son la base de los grandes lineamientos que están en el origen de todo proyecto, independientemente de las formas estilísticas con las que finalmente se resuelvan los edificios.

Así, por ejemplo, la valoración de la privacidad de los espacios de la vida doméstica es un criterio que da lugar a una serie de soluciones arquitectónicas como las celosías, los zaguanes o los patios, que a su vez pueden ser resueltos con formas y estilos diferentes en distintas épocas y contextos. Por ello, bajo formas de apariencia barroca, academicista o modernista podremos hallar edificios concebidos en base a pautas de privacidad cuyo origen es árabe.

Por otra parte, Latinoamérica, y especialmente la Argentina, recibieron en los siglos XIX y XX una importante cantidad de inmigrantes de origen árabe. La

---

11 Este planteo ya estaba presente en mi investigación doctoral (Martínez Nespral, 2007).

impronta de estos inmigrantes se hizo notar en nuestras ciudades a través de edificios con rasgos que recordaban sus lugares de origen.

Paralelamente, hacia fines del siglo XIX y comienzos de XX, llegaron desde Europa los estilos arquitectónicos neoárabes, esta vez sí como una influencia exótica.

Ambas arquitecturas, la de los migrantes y la exótica orientalista, si bien no constituyen procesos directamente conectados con los criterios de diseño y el componente antes descripto, dejaron también una huella en nuestra arquitectura.

Asimismo, durante el siglo XX, varios arquitectos modernos se propusieron recuperar formas, materiales e ideas originadas en el período colonial pues consideraron que representaban inteligentes soluciones fuertemente conectadas con los materiales, climas y tradiciones locales. De esta manera, replicaron criterios de diseño de origen árabe. Esta tendencia no se ha interrumpido y se encuentra vigente aún en casos contemporáneos.

Pasaremos ahora a presentar algunos de estos criterios de diseño de origen árabe presentes en nuestra arquitectura.

## **2. Madera y arcilla. Técnicas constructivas y su impacto en el espacio arquitectónico**

El tipo de construcción que trajeron los conquistadores ibéricos a las Américas se basa en arcilla y madera. Arcilla para los muros, ya sea cruda en los muros de “tapia”, secada al sol en adobes o cocida como ladrillos. Y madera para las aberturas y cubiertas de techos.

En ambos casos, aunque su uso puede ser rastreado desde tiempos muy antiguos, llegaron al continente americano bajo las formas y las técnicas que se empleaban en la

Península Ibérica a partir de su arabización e islamización en la Edad Media.

En cuanto a los muros, la palabra “tapia” designa un sistema de construcción de tierra cruda apisonada cuyo uso es extensivo y popular al punto que la palabra se generalizó y nombra a cualquier muro en general.

Se utiliza un encofrado de tablas horizontales de madera en el que se vuelca arcilla cruda y se la apisona hasta completar la altura del encofrado. Luego las tablas se deslizan verticalmente hacia arriba para conformar un nuevo tramo y así va creciendo el muro.

El uso de este sistema durante el período colonial está documentado en numerosas fuentes, entre ellas una de las más importantes son los dibujos del jesuita Florián Paucke que lo muestran a las claras.<sup>12</sup> Había sido utilizado extensivamente durante la islamización ibérica y han quedado testimonios de ello en numerosos edificios como la Alhambra. Y, si bien su origen es anterior, el precedente inmediato a la conquista y colonización americana es el uso ibero-árabe de la tapia.

Por otra parte, la palabra “tabique” que define al delgado muro divisorio entre ambientes, proviene del árabe *tašbīk*<sup>13</sup> al igual que la palabra “albañil” que también deriva del árabe *bannā*<sup>14</sup> por lo cual se puede afirmar sin dudas que la tradición de construcción muraria ibérica y colonial tiene fuertes raíces árabes.

Así también, al arquitecto o maestro constructor encargado de las obras se lo denomina “alarife”, palabra derivada

---

12 Autor de un manuscrito titulado *Hacia allá y para acá* que fuera traducido al español por Edmundo Wernicke y editado en 1942 por la Universidad Nacional de Tucumán. El texto está acompañado por numerosas imágenes que documentan muy claramente la vida y costumbres de la época.

13 Ver *Diccionario de la Lengua Española*, Real Academia Española de la Lengua. Disponible en: <https://dle.rae.es/tabique?m=form> (consulta: 27/03/2022).

14 Ver *Diccionario de la Lengua Española*, Real Academia Española de la Lengua. Disponible en: <https://dle.rae.es/alba%C3%B1il?m=form> (consulta: 27/03/2022).

del árabe *arīf*, que significa “experto”<sup>15</sup> por lo cual casi todas las facetas, elementos y personajes del proceso constructivo tienen una relación directa con la cultura árabe.

Los muros conformaban “crujías”, palabra que define al espacio de proporciones longitudinales comprendido entre dos muros de carga, entre dos hileras de pilares o entre una combinación de muro y pilares.

El ancho de las crujías está definido por la luz estructural que puede ser salvada con las cubiertas de madera y tienden a ser relativamente estrechas, definiendo hileras de habitaciones cuadrangulares o espacios rectangulares de proporciones alargadas.

La cantidad, dimensión y disposición de estas crujías depende de las necesidades de cada edificio, del presupuesto disponible y de las dimensiones del terreno, pero tienden a disponerse generando patios interiores entre unas y otras que permiten la iluminación y ventilación y constituyen los núcleos a partir de los cuales se organizan los edificios.

Definida así la estructura muraria de los edificios, las cubiertas se realizan en madera. Las técnicas para la construcción de los techos de madera, denominadas “carpintería de lo blanco”, son claramente de origen árabe.

El sistema estaba ampliamente desarrollado y eficazmente difundido, pues se contaba con bibliografía específica que explicaba a los carpinteros cómo construir este tipo de techos. El principal ejemplo de este tipo de manuales es el *Breve compendio de la carpintería de lo blanco y tratado de alarifes* de Diego López de Arenas (1633).

El tratado de López de Arenas circulaba extensivamente y funcionaba como un mecanismo para entrenar y orientar a los carpinteros constructores de cubiertas. Por ello, sus

---

15 Ver *Diccionario de la Lengua Española*, Real Academia Española de la Lengua. Disponible en: <https://dle.rae.es/alarife?m=form> (consulta: 27/03/2022).

soluciones se convirtieron en “las” soluciones empleadas durante todo el período colonial, extendiéndose en las arquitecturas populares hasta comienzos de siglo XX con el arribo de la Modernidad y las nuevas técnicas basadas en acero u hormigón armado.

Este tema ha sido ampliamente estudiado y continúa siéndolo. Existen distintos autores como Enrique Nuere (1985) y Joaquín García Nistal (2007); también se dispone de una completa información general en el sitio web Albanécar<sup>16</sup> que contribuye muy activamente a la difusión actual de esta temática.

La carpintería “de lo blanco” se denomina así pues las maderas más apropiadas para el trabajo de las cubiertas porque brindaban piezas de mayor dimensión y longitud eran claras, como el pino.

Aplicando el extenso desarrollo que hizo la cultura árabe sobre la geometría, esta tecnología se basa en construir estructuras geométricas que permitan lograr las mayores luces y a la vez sean estructuralmente estables.

Se generan entrelazamientos entre las distintas piezas de madera, una suerte de cabriadas, regidas por patrones geométricos, generalmente triangulares y poligonales de formas estrelladas, típicas de la cultura árabe.

El sistema de crujías murarias organizadas en torno a patios y cubiertas de madera basadas en la “carpintería de lo blanco” es la forma prácticamente única de construcción en el mundo ibérico hasta avanzado el siglo XIX, a excepción de los edificios que cuentan con fuertes influencias externas del barroco europeo.

En la segunda mitad del siglo XIX, con la llegada de nuevos materiales y tecnologías como la del acero o más adelante la del hormigón armado, el sistema fue paulatinamente

---

16 Ver <https://www.albanecar.es/que-es-albanecar/> (consulta: 27/03/2022).

reemplazado por estos otros, que permiten mayores luces libres y otras posibilidades espaciales.

Un ejemplo subsistente de cubierta en base a la carpintería de lo blanco sobre una caja muraria en nuestra región es la iglesia de San Francisco en Santa Fe (Figura 1).



Figura 1. Interior de la Iglesia de San Francisco en Santa Fe. José Vittori - Own work, CC BY-SA 4.0. Disponible en: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=105562976> (consulta: 27/03/2022).

### **3. Zaguanes y patios. El valor sagrado de la privacidad como base de la composición arquitectónica**

El idioma árabe emplea raíces y declinaciones, por lo cual distintas palabras que derivan de la misma raíz están conectadas por un sentido común. Un ejemplo son las palabras *haram* y *harem*, que provienen de la misma raíz. *Haram*

significa “prohibido”<sup>17</sup> mientras que *harem* alude a la parte más privada de una casa.<sup>18</sup>

Ello implica que, en la cultura árabe islámica, la concepción de la intimidad doméstica se emparenta con lo prohibido, lo cual da una idea de la trascendencia de la preservación de la privacidad en la sociedad.

Llevadas a la arquitectura, las acciones de diseño apuntan a concebir una distribución de los espacios, así como una amplia variedad de dispositivos arquitectónicos capaces de garantizar tan alto estándar de privacidad. Las plantas en base a patios, con los ambientes ventilando hacia el interior y muros exteriores con pocas o ninguna abertura son la base de estas soluciones arquitectónicas.

De manera absolutamente opuesta al modelo occidental del edificio como objeto autónomo compacto instalado en el centro del terreno con ventanas en todo su perímetro exterior, en la cultura árabe los edificios se conciben con una masa edificada dispersa que va contorneando el perímetro y deja el espacio libre y las ventanas hacia el centro.

Otro recurso son los zaguanes, espacios intermedios que funcionan como acceso al edificio y que cuentan con dobles puertas, así las “filtraciones” de privacidad se reducen. También contribuyen en este sentido los filtros asimétricos de privacidad como las celosías.

Así, el volumen a escala urbana de las ciudades latinoamericanas coloniales se conforma como un sólido perforado por los patios centrales de las distintas edificaciones y con las calles como “tajos” flanqueadas por muros ciegos de las fachadas, donde la vegetación y los jardines surgen

---

17 Haram, in Islam, a sacred place or territory... Harams are “forbidden” areas set apart from the mundane human landscape by codes for ritualized behaviour. Disponible en: <https://www.britannica.com/topic/haram> (consulta: 27/03/2022).

18 Harem, Arabic *harim*, in Muslim countries, the part of a house set apart for the women of the family. Disponible en: <https://www.britannica.com/topic/harem> (consulta: 27/03/2022).

desde el centro de las manzanas y pueden ser intuitivos por las copas de los árboles que asoman, pero no observados directamente desde la vía pública.

Un ejemplo que revela los altos estándares de privacidad de las viviendas es que no hay diferencias sustanciales entre la planta de un edificio destinado a convento y una casa. Ambos se resuelven con el mismo sistema de patios y zaguanes.

Prueba de ello es que existen numerosos ejemplos de edificios concebidos como casas que en algún momento de su historia se convierten en conventos, como la casa de los Tejada luego convertida en el convento de las Teresas en Córdoba. A la vez, otros edificios construidos como conventos pueden reconvertirse en casas sin mayores cambios. Esto sería imposible en la concepción centroeuropea del espacio donde los conventos tienen una forma similar pero las casas por el contrario son volúmenes compactos que miran hacia el exterior.<sup>19</sup>

La organización de las plantas a través de patios y zaguanes constituye un criterio de diseño que funciona con independencia respecto a los estilos ornamentales y modas.

Edificios catalogados como barrocos, neoclásicos, pinto-resquistas o academicistas por sus fachadas, presentan una continuidad de criterios de diseño ibero-árabes a través de sus plantas. Esto puede verificarse en cualquier “casa chorizo” como las que pueblan los distintos barrios de Buenos Aires.

Esto implica que no solamente los edificios con rasgos arábigos visibles pueden ser asociados con la cultura árabe, sino que a través de los “criterios de diseño” la cantidad de obras relacionables con lo árabe crece exponencialmente.

Estos criterios no son fijos ni invariantes,<sup>20</sup> sino que van

---

19 Un desarrollo amplio del tema puede consultarse en el libro que culminó mi investigación doctoral. Ver Martínez Nespral (2007).

20 Esta es una diferencia sustantiva de mi posición frente a un clásico de la historiografía como los “invariantes castizos”. Ver Chueca Goitia (1947).

cambiando con el paso del tiempo y se ven afectados por influencias externas. Un ejemplo es la idea de privacidad que fue “diluyéndose” gradualmente en tanto otras influencias europeas iban ganando lugar.

Así, la creciente trascendencia del diseño de fachada y las búsquedas por lograr una mayor permeabilidad entre los edificios y el espacio urbano, que fueron una constante de los diversos estilos arquitectónicos europeos a lo largo del tiempo, fueron permeando nuestra arquitectura.

De la mano de los sucesivos estilos europeos y sus formas ornamentales, también fue llegando una creciente voluntad de abrir más y mayores ventanas en las fachadas de los edificios y de ordenarlas en base a ritmos y modulaciones regidos por la geometría de la fachada exterior.

Por ello, un indicador generalmente eficaz para datar la antigüedad de un edificio iberoamericano es la cantidad, proporción y ubicación de ventanas en sus fachadas exteriores. En los casos más antiguos, cuando las costumbres árabes medievales se encontraban más vivas, los edificios solían tener pocas ventanas externas, generalmente pequeñas y ubicadas en altura, de manera que quienes transitaban por la calle no podían ver el interior. Por el contrario, en épocas posteriores, cuando el influjo de ideas europeas occidentales es más notorio, se puede observar una mayor cantidad de ventanas, más grandes y conformando un diseño de fachada que antes estaba ausente.

Un ejemplo es la Santa Casa de Ejercicios Espirituales (Figura 2), construida en Buenos Aires en el siglo XVIII y que hoy en día es uno de los edificios más antiguos de la ciudad, donde hay una limitada cantidad de ventanas colocadas a una altura inaccesible visualmente para quienes están fuera del edificio.



Figura 2. Exterior, por avenida Independencia, de la Santa Casa de Ejercicios Espirituales. De Aoverona - Trabajo propio, CC BY-SA 4.0. Disponible en: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=85928415> (consulta: 27/03/2022).

Por el contrario, el edificio del Museo Nacional de la Historia del Traje (Figura 3), de la segunda mitad del siglo XIX, se caracteriza por ventanas mucho más grandes, ubicadas a una altura que permite la conexión visual entre el interior de la casa y la calle y ubicadas siguiendo un ritmo y proporciones concebidos para el diseño de la fachada como un objetivo en sí mismo. Aun así y pese a la mayor permeabilidad de la fachada, el criterio de diseño basado en patios se mantiene, tal como la presencia del zaguán.



Figura 3. Museo Nacional de la Historia del Traje, Carlos Zito - Own work, CC BY-SA 3.0. Disponible en: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=28642159> (consulta: 27/03/2022).

A partir de la finalización del siglo XIX y en el transcurso del siglo XX, las influencias de la arquitectura occidental reflejadas en la presencia de edificios de perímetro libre con un volumen compacto y orientados hacia el exterior se van haciendo cada vez más notorias.

Esto no impide que, debido a la forma de los lotes que provenía del período colonial y se caracteriza por un limitado frente a la calle y una gran profundidad, diversas soluciones arquitectónicas continuaron con el sistema de patios.

También durante este período se dieron los *revivals* arquitectónicos y, en los casos en los cuales el estilo imitado era el ibero-árabe, estos patios o zaguanes se mantuvieron para garantizar la fidelidad de la imitación.

Dentro de las múltiples variedades estilísticas que acogía el eclecticismo academicista por las cuales a cada función o programa arquitectónico se lo asociaba a un determinado estilo que idealmente resolvía ese tipo de edificio, los patios fueron muy frecuentemente diseñados en estilo español incluso en edificios cuyas fachadas u otras partes interiores se resolvían con otros estilos.<sup>21</sup>

Luego de la segunda mitad del siglo XX, diversos arquitectos latinoamericanos cuestionaron las formas del movimiento moderno por considerarlas no apropiadas o conectadas con las tradiciones locales. En ese contexto, surgió una revalorización de las arquitecturas del período colonial, y el diseño ibero-árabe en base a patios y zaguanes fue reinterpretado a la luz de experiencias más recientes.

El fenómeno se sigue desarrollando y es una tendencia creciente en soluciones arquitectónicas contemporáneas y, aunque generalmente no ha sido reconocido, constituye uno de los rasgos más vigentes de continuidad de los criterios de diseño de origen ibero-árabe en nuestra arquitectura.

---

21 Un completo desarrollo del tema puede encontrarse en Martínez Nespral (2017).

## 4. Más que un cierre, una invitación

La extensión y los objetivos de este texto no son compatibles con un desarrollo exhaustivo o una enumeración sistemática de ejemplos. Por ello, optamos por plantear y fundamentar una propuesta de cómo mirar nuestra arquitectura desde una perspectiva decolonial, que nos permita advertir los múltiples componentes no europeos y particularmente el árabe.

Entendemos que, observadas nuevamente a partir de este enfoque, podremos encontrar conexiones árabes en una gran cantidad de obras tradicionalmente no catalogadas de esta manera, casi la totalidad de las del período colonial y una importante cantidad de las siguientes.

Lo que queremos proponer en última instancia es un punto de vista que, como decía Boff, es ni más ni menos que la vista de un punto, y es a la vez la clave de toda cosmovisión: “Todo ponto de vista é a vista de um ponto. Para entender como alguém lê é necessário saber como são seus olhos e qual a sua visão de mundo” (Boff, 1998: 9).

## CAPÍTULO 3

### Fusiones e hibridaciones

Una primera aproximación a los dragones del Museo de Arte Español Enrique Larreta

*Nadia Mariana Consiglieri*

FFyL UBA / CONICET / UNA

Ubicado en el barrio porteño de Belgrano, el Museo de Arte Español Enrique Larreta se posiciona como un espacio de convergencia de diferentes tendencias artísticas y arquitectónicas emanadas de la Península Ibérica. Responde al modelo de casa-museo de fines del siglo XIX e inicios del XX, es decir, de residencias diseñadas bajo determinados criterios estético-estilísticos que guardan una directa relación con las colecciones particulares que sus dueños buscaban albergar en ellas.<sup>1</sup> Fue a partir de la muerte de su propietario, el polifacético literato, diplomático y coleccionista argentino Enrique Larreta, la cual aconteció en 1961, cuando pasó a ser museo. La propiedad había llegado a sus manos por medio de su esposa, Josefina Anchorena, quien pertenecía a una de las familias aristocráticas más renombradas de Buenos Aires. Larreta se había desempeñado entre 1910 y 1916 como Ministro Plenipotenciario en Francia, radicándose la pareja en París durante esos años. Al regresar a la

---

1 Como también es el caso del Museo Nacional de Arte Decorativo de Buenos Aires (MNAD), residencia originaria de Matías Errázuriz, o el Museo Sorolla en Madrid, antigua casa del pintor valenciano, solo por mencionar algunos ejemplos.

Argentina en 1916, confió la remodelación de la mansión de Belgrano a los arquitectos Christian Schindler, Robert Fourniez, Pedro Guimón y Raúl Pasman (Nobilia, 2018: 39-40, 349-361). Si bien su idea fundamental consistió en cambiar el estilo italianizante de base de la casa por uno neocolonial (ibídem: 350) siguiendo el auge de las tendencias nacionalistas de revitalización de la cultura hispánica impulsadas ya con los festejos del Centenario de la Revolución de Mayo, el resultado terminó siendo original y personalizado. Cada espacio habitacional (zaguán, salón central, recibidor, oratorio, comedor, habitaciones, baños, cocina, patios y jardines, etc.) fue remodelado atendiendo a su perfil y a su función dentro del edificio, en base a una mixtura de tradiciones medievales, renacentistas y barrocas hispánicas, tamizadas por lo neocolonial, y con la incorporación de una gran cantidad de elementos derivados de la cultura andalusí. El carácter de lo hispano-morisco ya explícito en su exitosa novela de 1908, *La gloria de don Ramiro. Una vida en tiempos de Felipe II*, fue evocado en cada recoveco de su residencia. Este se complementó con la ubicación específica de las obras de arte y los objetos que había traído de Europa y, además, con la búsqueda de materiales para la remodelación de su residencia que emprendió en una nueva visita a España hacia 1920. De hecho, el pintor Ignacio Zuloaga lo había aconsejado desde un principio en sus compras y adquisiciones, contactándolo con un importante círculo de anticuarios y coleccionistas tanto de tierras ibéricas como de París (ibídem: 512). Así, el emplazamiento en Belgrano de un importante conjunto de objetos vinculados de una u otra manera a la tradición andalusí mediante las variantes mudéjares y moriscas, le permitió crear y recrear climas orientalistas evocadores de lo hispánico.

La colección de Larreta de esta clase de piezas es muy vasta, considerando que muchas de ellas se encuentran además

en Acelain, su otra residencia situada en Tandil (Buenos Aires) y diseñada por el mismo Martín Noel. Esta se halla constituida por bargueños, taquillones, contadores, baúles, arcas, arcones, sillas y mesas (siglos XVI-XVIII); braseros, lámparas y faroles de cobre, hierro forjado y vidrio (siglos XVI-XVII y otros sin datación); alfombras y almohadones (siglos XVIII-XIX); así como cerámica bizcochada y vidriada en brocales, tinajas, jarras, jarrones, platos, baías, salvillas, fuentes, etc. (siglos XIV-XIX), abarcando algunos de los estilos más famosos, entre ellos los de Talavera de la Reina y Puente del Arzobispo (ibidem: 575-633). Igualmente, cuenta con un amplio repertorio de cerámicas de revestimiento de muros y pisos, con azulejos, losetas y olambrillas fabricados en España y traídos por Larreta para decorar los espacios domésticos interiores y otros al aire libre como patios internos, jardines y fuentes. No solo sus diseños sino las cualidades, propiedades y posibilidades técnicas ofrecidas por los materiales han resultado aspectos clave para que estas objetualidades funcionaran como dispositivos funcionales en la tarea de aludir a España y a al-Ándalus. En este punto, y en sintonía con las perspectivas de Belting (2007) y Kessler (2011), es indispensable considerar el importante papel de estos objetos en tanto medios necesarios para el desarrollo de ciertas funciones prácticas cotidianas y, sobre todo, para el despliegue de idearios derivados de la cultura material hispánica. Tales objetos, emplazados originalmente por Larreta en las diferentes estancias de su residencia de Belgrano, además de activar imaginarios de raíz decimonónica en torno a fantasías moriscas, fruto de una España atravesada por “lo árabe”, curiosamente vinculada al espíritu de “lo gitano”, sirvieron para revalidar la visión local sobre lo hispánico. A ello, debemos sumar una tercera variable: la acción de los anacronismos, de las distancias temporales entre los objetos, su fortuna

a través de los siglos, su adquisición, sus reutilizaciones y sus reinstalaciones; distancias temporales fértiles en su capacidad de seguir actuando (Didi-Huberman, 2011). Pese a que pocos de ellos fueron producidos en el contexto propiamente andalusí (como los brocales, N° de catálogo 702 y 703). y que la gran mayoría lo fue en siglos posteriores a través de tendencias mudéjares y moriscas, continúan provocando complejas mixturas, diálogos, tensiones, cruces y resistencias latentes entre lo cristiano y lo islámico, lo occidental y lo oriental.

En estas encrucijadas de visualidades y sentidos diversos, la recurrente representación en estas objetualidades tanto de elementos fitomorfos como zoomorfos contribuye a acrecentar estas interacciones. Ambos motivos gozaron de muchas variantes en ambas esferas religiosas y culturales, y fue justamente durante el desarrollo de al-Ándalus cuando se produjeron interesantes cruces (Consiglieri, 2022). Asimismo, estos experimentaron cambios y transformaciones con el transcurso de los siglos ulteriores a la caída del reino nazarí de 1492. Ya sea como motivo principal o secundario, dispuesto en el centro o en los márgenes, aislado o conformando una trama visual infinita, nos topamos una y otra vez con elementos vegetales y animales tallados, modelados, adosados, tejidos o pintados en los objetos hispano-musulmanes de la colección de Larreta.

De hecho, la naturaleza tuvo una notable importancia en ambas idiosincrasias. Frente a la falsa premisa de la “aniconicidad” del arte islámico, erróneamente sostenida durante largo tiempo,<sup>2</sup> es posible reconocer extensos repertorios fitomorfos (plantas, hojas, tallos, flores, frutos) y zoomorfos (aves, gacelas, bueyes, ciervos, etc.) desplegados en eboraria,

---

2 Al respecto, consultar entre otros títulos, Noufoury y Martínez Nespral (1999), Noufoury (2006) y Marinetto Sánchez (2020).

textiles, capiteles, ornamentación arquitectónica y cerámica conformando verdaderos micromundos y efectos sobre las superficies (Grabar, 1986). Las figuras aparecen encadenadas, unidas, vinculadas unas a otras, propiciando una mirada dinámica sobre las piezas a través del rico trabajo de sus materiales y de sus complejos diseños, aunque siempre recordando que nada es permanente y que nunca las bellezas originadas por la mano humana tendrán parangón con la perfección de todo aquello creado por Alá (Álvaro Zamora, 2010).

Por su parte, el Occidente cristiano medieval también produjo un amplísimo espectro de representaciones de plantas y animales en capiteles, arquivoltas y tímpanos de iglesias, en miniaturas, pinturas, joyas, tapices y objetos variados. Alimentándose del ideario antiguo grecolatino sobre la naturaleza (*physis/natura*) en tanto potencia regeneradora y de metamorfosis permanente, el Medioevo sumó la potestad de su creación y dominio al plano divino (Zink, 2012: 14-16). Sobre cimientos neoplatónicos, los exégetas medievales comprendieron los componentes materiales del mundo natural como huellas receptoras de significados trascendentes que daban cuenta de todo lo creado por Dios. Este pensamiento simbólico estructuró bestiarios, herbolarios y lapidarios medievales, en los que cada especie fue interpretada en relación con lo divino o lo diabólico según sus características físicas y sus comportamientos cotidianos (Pastoureau, 2006, 2011). Empero, el animal “simbólico” (Voisenet, 2000) comenzó a convivir sobre todo hacia el siglo XIII con miradas más empíricas de raíz aristotélica (Gregory, 2003: 591-592). Las obras naturalistas de Aristóteles comenzaron a ser cada vez más traducidas del griego al árabe y al latín, circulando y difundiéndose en mayor medida incluso en el ámbito cristiano. Las ideas helenísticas

vinculadas a la relación entre causas y a una mayor observación del medio fueron bienvenidas y reutilizadas por los árabes. Sabios, literatos, filósofos y pensadores islámicos de al-Ándalus las acogieron, estudiaron y comentaron con creces (Vernet, 1999: 197-198). Estas últimas nociones tuvieron una marcada recepción en época renacentista y en siglos posteriores, aunque el componente simbólico nunca fue echado de menos.

En ambas vertientes de representación de lo fitomorfo y zoomorfo existen trayectorias diferentes, pero también muchos puntos en común; contrastes, asimilaciones y transformaciones, así como planteos simultáneos que en un determinado momento se imbrican y retroalimentan entre sí. Pensemos, por ejemplo, en la amplia presencia de la hoja de ataurique en al-Ándalus, en sus cambios desde los omeyas hasta los nazaríes (Álvaro Zamora, 2011) y en cómo se nutrió de la hoja de acanto de la Antigüedad clásica; tradición occidental que continuó un camino paralelo en el arte cristiano medieval, sobre todo si nos referimos a la típica hoja pulpo del gótico (Yarza Luaces, 2009: 188). Su éxito se extendió a los siglos XV, XVI y XVII, incluso en las ornamentaciones neoclasicistas. Otro caso curioso es el del unicornio o *monoceros* (cuadrúpedo con un solo cuerno). La esfera cristiana lo representó incansablemente al considerarse dentro de sus muy diversas acepciones, como un animal impoluto y cristológico (Pastoureau, 2011), a cuyo cuerno (replicado en dientes de narval que se comercializaron como “cuernos de unicornio” hasta época moderna) le fueron adjudicadas propiedades mágicas y curativas, como la de potabilizar líquidos envenenados (Galán y Galindo, 2005a: 286). Sin embargo, esta criatura imaginada también irrumpe en diversos objetos de manufactura islámica producidos

en al-Ándalus.<sup>3</sup> En ellos, suele aparecer en medio de otras fieras y cuadrúpedos, siendo exaltada la particular característica física de su único cuerno, pues en Oriente se creía que los cuernos de rinoceronte tenían propiedades afrodisíacas (ibídem). Las ulteriores recuperaciones del arte andalusí (entre ellas el estilo mudéjar) tomaron mucho estos tópicos comunes, solapándose con el intrincado lenguaje de los grutescos manieristas y más tarde con los repertorios ornamentales barrocos.

En los objetos hispano-musulmanes coleccionados por Larreta (tanto de Belgrano como de Acelain) es posible distinguir esta densidad de intercambios interculturales. En constante relación con un vasto universo de ornamentación vegetal y geométrica, aparecen ciertos animales de extensa tradición representativa en al-Ándalus, plasmados sobre piezas de madera y bronce, así como también sobre alfombras y cerámica de uso doméstico y de revestimiento. Entre ellos, destacan leones (de cuerpo completo —sobre todo en posición rampante—<sup>4</sup> o en partes —como las garras utilizadas como remate en las patas de braseros—;<sup>5</sup> caballos (solitarios<sup>6</sup> o con jinetes ecuestres);<sup>7</sup> liebres o conejos,<sup>8</sup> ciervos<sup>9</sup> y aves (genéricas y particulares como

---

3 Como aparece en una de las caras de la Arqueta de Santo Domingo de Silos de 1026 (con esmaltes realizados ca. 1140-1150). 19 x 34 x 21 cm. Burgos, Museo de Burgos. Ver Consiglieri (2022).

4 Como en la jarra Talavera de la Reina, Nº de catálogo 705 (Nobilia, 2018: 625).

5 Como en el brasero de bronce del siglo XVIII, Nº de catálogo 1003 (Nobilia, 2018: 593).

6 Como en una jarra Puente del Arzobispo del siglo XVIII (Acelain) (Nobilia, 2018: 630).

7 Como en la bacia, Nº de catálogo 713 (Nobilia, 2018: 626).

8 Como en el plato Teruel, Nº de catálogo 730 (Nobilia, 2018: 629).

9 Como en el plato o fuente toledana del siglo XIX, Nº de catálogo 721 (Nobilia, 2018: 628).

águilas<sup>10</sup> y cigüeñas).<sup>11</sup> Para el caso de los cuadrúpedos de mayor porte como leones y caballos, estos suelen adoptar una disposición heráldica más cercana a los usos occidentales. En tanto, las liebres, los ciervos y los pájaros se identifican más con modos de representación islámicos al expresar mayor dinamismo y movimiento, brincando, saltando o persiguiéndose entre sí de manera concatenada. En las cerámicas, los animales aparecen principalmente en el centro de la pieza, y si se trata de una jarra, replicados en la cara opuesta. En otras ocasiones, suelen incluirse en los bordes o en zonas secundarias, formando parte de un accesorio del objeto (como es el caso de los leones rampantes esquemáticos de las piezas cantoneras de metal calado que sostienen cierres y bisagras en un bargueño del siglo XVII).<sup>12</sup>

He reservado para este apartado otra presencia zoomorfa muy particular: la del dragón. Su extensa representación en Occidente ancló sus raíces en el mundo grecolatino antiguo, donde diversos *drakontes* (serpientes de enormes dimensiones) con corporalidades variables fueron referenciados con frecuencia por combatir contra dioses y héroes mitológicos (Arroyo Cuadra, 2012: 113; Ogden, 2013a y b). Estas luchas cosmogónicas, sustentadas en la necesidad de restituir un orden primordial contrapuesto al caos, fueron recuperadas por el Occidente medieval. La idiosincrasia cristiana asimiló directamente al dragón con el demonio. Gran protagonista del Apocalipsis, así como de diferentes hagiografías de santos que luchan contra estas bestias (San Teodoro de Bizancio, San Jorge, San Miguel, etc.) y más tarde en la literatura caballeresca, la gran serpiente antigua fue transmutando sus

---

10 Como en la orza Talavera de la Reina del siglo XVII, N° de catálogo 708 (Nobilia, 2018: 626). En este caso, el águila negra bicéfala alude claramente a la heráldica imperial de Carlos I de España/Carlos V de Alemania.

11 Como en la bacia del siglo XVII, N° de catálogo 716 (Nobilia, 2018: 627).

12 N° de catálogo 263 (Nobilia, 2018: 575).

planteos visuales en criaturas bípedas o cuadrúpedas, con alas, crestas, extensas colas anudadas y otras características particulares que fueron enlazando al dragón con otras especies animales. Estos cambios contribuyeron a condensar sus lazos con lo demoníaco de tal forma que su aniquilación simbólica funcionara como un claro mensaje triunfal de la Iglesia (Consiglieri, 2020: 81).

Sin embargo, otras iconografías dragontinas procedieron de Oriente. Allí se admiró su poder vinculándolo a las fuerzas de la naturaleza (sobre todo en China), sus capacidades apotropaicas (se lo incluyó en talismanes) y apareció plasmado en contextos bélicos (se lo representó en armas) en Asia central y Anatolia (Kuehn, 2011). Dentro de las culturas mesopotámicas antiguas, destacó la dragona del caos Tiamat, así como los dragones protectores mušhuššu (Consiglieri, 2020: 71-74). Distintas perspectivas y religiones intervinieron en la construcción de esta criatura en estos ámbitos, desde el zoroastrismo al islam. Como ha expuesto Kuehn (2011: 17), la epopeya persa *Shāhnāma* de inicios del siglo XI, muestra al dragón como a un ser mixto en su posibilidad de reunir características de varias especies (entre ellas, escamas de pez como escudos), y lo asimila a la naturaleza (nubes, montañas). En el conocido *Libro de las utilidades de los animales* (*Kitāb manāfi al-hayawān*), escrito igualmente en el siglo XI y de enorme difusión en el mundo islámico y en al-Ándalus, incluso en siglos posteriores, se incorpora al dragón y, retomando ideas aristotélicas de la *Historia animalium*, se refiere a la serpiente de doble cabeza, extensamente representada en puertas de palacios y fortificaciones en tanto seres protectores (Kuehn, 2011: 23-24; Consiglieri, 2020: 93-94). En diversas representaciones (textiles, relieves, objetos varios, manuscritos iluminados —sobre todo misales armenios de los siglos IX y X—, etc.), se suelen mostrar dragones de cuerpos serpentinos

entrelazados, algunos con dos patas y, sobre todo, con trompas puntiagudas.<sup>13</sup>

Muchas de estas tendencias se imbricaron en los cruces entre cristianismo e islam, tanto en producciones realizadas en al-Ándalus como en el sur de Italia. Un ejemplo correspondiente a este último ámbito es el olifante de Gastón de Bèarn de fines del siglo XI (Zaragoza, Museo Pilarista), el cual incluye zoomorfismos que van desde águilas, leones y grifos hasta dragones que flanquean una especie de árbol *hom* (Galán y Galindo, 2005a: 286; 2005b: 196).

En el Museo de Arte Español Enrique Larreta encontramos un interesante repertorio de dragones en el que se combinan diferentes estilos y tendencias de representación. Si bien cuentan con características bastante afines a ciertos modos compositivos zoomórficos de sustrato islámico desarrollados en el mundo andalusí y en sus reconceptualizaciones posteriores (enlaces dinámicos entre la figura animal y elementos vegetales, continuidad visual en las formas, disposición en “espejo”), se fusionan con gran ahínco a motivos encadenados característicos de los grutescos manieristas, y a sus variantes platerescas y churriguerescas hispánicas. Esta tendencia ornamental que circuló por toda Europa a partir del siglo XVI (sobre todo en pintura mural pero también en relieves arquitectónicos, cerámica, tapices, herrería, etc.), no solo se nutrió de personajes, animales e híbridos de la mitología clásica, sino también de los *marginalia* medievales tan extendidos en la iluminación de manuscritos incluso en los mismos siglos XV y XVI (Morel, 1997). La concatenación dinámica de figuras ya sea sobre un eje vertical (*a candelieri*) u

---

13 Características bastante similares en cuanto a las cabezas de dragones con largas trompas que en ciertos casos se confunden con picos de aves aparecen en el ámbito occidental altomedieval, tanto en Gospels o Evangelarios irlandeses de los siglos VII y VIII como en Evangelarios carolingios (Consiglieri, 2020: 85-87).

horizontal, sus bifurcaciones y ramificaciones, sus disposiciones de tipo heráldicas y la amalgama de motivos fitomorfos, zoomorfos y antropomorfos fueron elementos de los grutescos que en España se fusionaron con tendencias mudéjares y moriscas, que repercutieron en América.

Sus *revivals* posteriores reutilizaron y transformaron gran cantidad de estos muestrarios ornamentales en las denominadas “artes aplicadas”, sobre todo en el trabajo con metales de diverso tipo y calidad a partir de la orfebrería y la herrería. En la casa de Larreta en Belgrano, aparece un grupo de dragones siguiendo estas tendencias en un pórtico que separa el patio cubierto central del denominado “recibimiento” o recibidor (hoy Salón Azul del museo), que a su vez conduce al oratorio. Amoblada con una mesa de tipo escritorio, candelabros salomónicos, sillas, un bargueño y un brasero, junto a su retrato ejecutado por Ignacio Zuloaga durante su período en París,<sup>14</sup> esta estancia estaba destinada a recibir a los visitantes. Tal disposición de mobiliario y decoración se evidencia en una fotografía publicada en la revista *Plus Ultra* de 1918, en la cual Martín Noel ofrece a los lectores un pomposo recorrido por dicha mansión (Noel, 1918). En otra fotografía del mismo artículo se ve el pórtico interno o “puerta plateresca” en cuestión realizada en hierro fundido, forjado y patinado (Figura 1).

---

14 Ignacio Zuloaga. *Retrato de Enrique Larreta*, óleo sobre tela, 188 x 212 cm, 1912. Buenos Aires, Museo de Arte Español Enrique Larreta.



Figura 1. Portón de metal o verja del recibimiento/recibidor (hoy Salón Azul del Museo de Arte Español Enrique Larreta), en la revista Plus Ultra, año 3, Nº 26, 1918. Disponible en: <https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/787219258/15/#topDocAnchor> (CC BY-NC-SA 3.0 DE) (consulta: 27/03/2022).

Su estructura ortogonal se organiza en tres partes (la central es la que se abre y se cierra) a partir de la superposición de barrotes unidos por dos frisos espaciados (uno en el medio y otro arriba) y remata en una terminación ornamental

irregular. Los motivos dragontinos en estas áreas son recurrentes. En la coronación de la rejería, hay tres medallones (los laterales con un busto femenino genérico) flanqueados por arabescos que inician o rematan en cuellos y cabezas de dragones (Figuras 2 y 3).



Figura 2. Dragones en la parte central de la puerta del recibimiento/recibidor del Museo de Arte Español Enrique Larreta (detalle). Foto: Nadia Mariana Consiglieri.



Figura 3. Dragones laterales de la puerta del recibimiento/recibidor del Museo de Arte Español Enrique Larreta (detalle). Foto: Nadia Mariana Consiglieri.

Aunque los de la parte central son más estilizados y sus cabezas tienen una especie de copete, los de las alas laterales ostentan formas más macizas, una gestualidad más adusta y derivan en cuellos que se abren en varios ribetes curvilíneos rematados en florones. No obstante, en ambos casos, el componente formal que completa la idea de lo dragontino es el ornato curvilíneo que se asimila al cuerpo de base serpentina, funcionando como enmarque de los medallones. En el friso superior de los costados (Figura 3) irrumpen otras parejas dragontinas de torsos más rotundos que sugieren el tipo dragontino bípedo, alado y en posición espejada. Estas se hallan unidas por sus colas que rematan en hojas. En un detalle se visibiliza la gran cantidad de elementos aviarios que estas incorporan, en particular en sus alas con referencias texturales a plumas (Figura 4). Además, de sus cuerpos surgen formas orgánicas vegetales que acaban en una curva replegada o enrulada sobre sí misma: remate típico de los grutescos de tradición italiana. Sus rasgos faciales, cuellos y torsos tienen volumetrías más patentes, combinándose con características de picos aviarios, mostrando elementos que reaparecen en otros híbridos eclécticos del friso inferior.



Figura 4. Detalle de dragón en friso superior de la puerta del recibimiento/recibidor del Museo de Arte Español Enrique Larreta (detalle). Foto: Nadia Mariana Consiglieri.

A la derecha de este portón y formando parte del salón central reaparece el dragón, esta vez como soporte de un farol de vidrios azules y transparentes<sup>15</sup> que cuelga de la pared intermedia entre la verja y el ingreso desde el zaguán. Recordemos que el salón central resplandece de constantes guiños a lo andalusí, lo mudéjar y lo morisco a través del friso de yeso con signos cúficos que lo bordea, de zócalos con azulejería, losetas y olambrillas pavimentales, de un estrado morisco con mobiliario de madera taraceada, almohadones, alfombra y braseros (Nobilia, 2018: 386). En la actualidad, dicho farol mantiene la misma disposición que en tiempos de Larreta, como se puede comprobar si se vuelve a la foto de *Plus Ultra* (Figura 1). Este híbrido realizado en hierro forjado, posee un cuerpo más estilizado pues sus extensas patas se apoyan sobre la pared y su cuello se encorva para que de su cabeza enganche la argolla que aguanta el farol pendiente en el aire (Figura 5).



Figura 5. Dragón en soporte de farol (Nº de catálogo 1074) en el Salón central del Museo de Arte Español Enrique Larreta. Foto: Nadia Mariana Consiglieri.

15 Nº de catálogo 1074 (Nobilia, 2018: 609).

Su postura agazapada parece simular la toma de envión desde el muro para batir sus alas y emprender el vuelo. De esta manera, su diseño resulta funcional tanto a nivel físico (pues sostiene con eficiencia el peso del farol y lo despega de la pared), como simbólico (da la idea de que el dragón está llevando la luminaria). Si bien no contamos con una datación precisa del farol, sigue el estilo de lámparas hispano-árabes, típicas sobre todo de Córdoba, Granada y Sevilla. En contraste, el animal representado parece el *revival* de un dragón gótico a juzgar por su estilización, por las pronunciadas púas que rematan sus rodillas, por sus alas membranosas (Baltrusaitis, 1987: 154-165) e incluso por su postura perpendicular al muro, como la de las típicas gárgolas tan revitalizadas por el imaginario europeo decimonónico.

Tanto como los azulejos, las rejas y otras piezas de herrería habían sido encargados por Larreta y traídas a Buenos Aires, muchas por sugerencia e intervención de Ignacio Zuloaga. A partir del estudio realizado por Nobilia (2018: 369-371) sobre la correspondencia sostenida en 1916 entre el pintor vasco y el rejero madrileño Ángel Pulido Legrand, se comprende la dinámica de estos encargos y sus entregas en una primera instancia en Madrid (ante la imposibilidad de enviarlas a París, donde estaba Larreta por esos años). Respecto al mencionado farol, la especialista indicó que con gran probabilidad este fue realizado por el mismo Pulido Legrand, ya que se trata de un “(...) motivo utilizado frecuentemente por el herrero para encargos varios” (Nobilia, 2018: 371).

Esto explica la consonancia del conjunto de piezas examinadas con las rejas que recubren la ventana aledaña al Patio del Naranjo (Figura 6). Se trata también de una estructura realizada en hierro fundido y forjado, coronada por un medallón de tipo romano clásico flanqueado por dos dragones bípedos y alados que lo rodean con sus largas colas.



Figura 6. Rejería con dragones en una ventana del Patio del Naranjo, Museo de Arte Español Enrique Larreta. Foto: Nadia Mariana Consiglieri.

Aquí, ambos híbridos dispuestos de forma espejada guardan importantes vínculos con los ejemplares de la reja del recibidor que ocupan el friso superior y con los rasgos faciales de aquellos que rodean el medallón central. Si bien remiten a la tradición plenomedieval del dragón bípodo y alado, con cola anudada y bifurcada en varios componentes fitomorfos (Consiglieri, 2020), sus rasgos parecen tomar como referentes grotescos manieristas. Sus formas encadenadas de una manera grácil, sus crestas, colas, y sobre todo sus cráneos circulares con trompas respingadas —si bien podrían estar entroncados con algunos diseños orientales—, responden

especialmente a ornamentaciones renacentistas que se consolidaron con fuerza en el siglo XVI (Figura 7). Tales modelos dragontinos tuvieron una enorme sintonía con otros monstruos multiformes de cabezas caprinas y equinas con cola de pez, así como con faunos, *putti*, sirenos y sirenas que portaban remates pisciformes ramificados en diversos ribetes fitomorfos y en florones.<sup>16</sup>



Figura 7. Detalle de dragones en la rejería de una ventana del Patio del Naranjo, Museo de Arte Español Enrique Larreta. Foto: Nadia Mariana Consiglieri.

Estos motivos que a su vez el plateresco desarrolló con creces en el ámbito hispánico, nunca dejaron de reproducirse y reeditarse, en especial en lo que atañe al siglo XIX y a las primeras décadas del XX. Evidentemente, se trata de una de las piezas de herrería también ejecutadas por Pulido Legrand, pues sabemos que hacia 1918 ya estaba instalada en ese sector del jardín, tal como lo muestra otra fotografía de la revista *Plus Ultra* de ese año (Figura 8). En esa parte y como remate de su texto, Noel refiere allí a la “glorieta del jardín andaluz”, remitiendo una vez más al lector a al-Ándalus y luego a los moriscos conversos (Noel, 1918: s./p.).

---

16 Como sucede por ejemplo, en las pinturas de la bóveda de la Galería degli Uffizi (Florencia).



Figura 8. Reja con dragones en el Jardín del Naranjo de la casa de Belgrano de Enrique Larreta, revista Plus Ultra, año 3, N° 26, 1918. En línea: <https://digital.lai.spk-berlin.de/viewer/image/787219258/23/> (CC BY-NC-SA 3.0 DE) (consulta: 27/03/2022).

El Patio del Naranjo es igualmente escenario de acción de otros dragones ornamentales que forman parte de otra materialidad: azulejos blancos y azules producidos en España. Estos se encuentran tanto en la pequeña fuente que está frente a la ventana analizada, como en el ancho zócalo que reviste la galería contigua de ese espacio (Figura 9).

El motivo de estos azulejos inspirado en otros similares del pabellón de Carlos V del Alcázar de Sevilla, incluye una franja superior que alterna componentes fitomorfos y zoomorfos enlazados con figuras humanoides características de los grutescos del siglo XVI: mascarones y un genio o “verdugillo” (Nobilia, 2018: 372).



Figura 9. Azulejos de la galería del Patio del Naranjo, Museo de Arte Español Enrique Larreta. Foto: Nadia Mariana Consiglieri.

Me interesa particularmente destacar la presencia de extrañas corporalidades dragontinas (que en otras ocasiones guardan relación con la figura del águila dentro de la heráldica de los Reyes Católicos y con la Casa de Austria) que flanquean los mascarones y que están incompletas (pues hay una omisión de sus cabezas), pero sobre todo y en relación con lo apuntado en líneas anteriores, del dragón que sostiene el verduguillo por la cola, la cual se conecta por debajo con una figura pisciforme monstruosa (Figura 10).



Figura 10. Detalle de figuras de inspiración dragontina en azulejos presentes en la galería del Patio del Naranjo, Museo de Arte Español Enrique Larreta. Foto: Nadia Mariana Consiglieri.

Vemos cómo ambas animalidades híbridas propias del manierismo están vinculadas y son el medio predilecto para dar continuidad a la forma curva que sostiene por la mitad el geniecillo, cuyos pies se funden también en un lazo floral que a su vez sale de las fauces del dragón. Aunque aquí este último no tiene patas, posee alas y trompa alargada, dialogando de manera activa con la dupla de la ventana cercana.

¿Qué elementos oriundos de la cultura andalusí y cuáles propios del Occidente cristiano se vislumbran en estas figuras?; ¿es posible determinar de manera categórica unos

y otros? Empezar una tarea de ese tipo sería poco viable, no solo porque resultaría imposible escindir las perspectivas que en estas objetualidades se encuentran de por sí tan amalgamadas y fusionadas, sino porque implicaría sesgar la riqueza de capas dialógicas que estas suponen. En este sentido, resulta interesante repensar cómo un personaje tan denso conceptual y simbólicamente como lo es el dragón ocupó un lugar activo en la casa de Larreta, contribuyendo en la puesta en escena de imaginarios hispánicos diversos. Por suerte y gracias a las pertinentes decisiones curatoriales que ha sostenido el museo, podemos entender estos objetos en los mismos espacios en los que Larreta los dispuso originalmente. Formando parte de trabajos de herrería en rejas y objetos así como en azulejos cerámicos, los dragones aparecen en salas de la casa, en galerías techadas y en espacios abiertos de su jardín, ofreciendo soluciones ornamentales dinámicas en remates o guardas continuas. En ocasiones parecen asociarse a las disposiciones zoomórficas típicas de la heráldica europea, al lenguaje ornamental de los grutescos manieristas e incluso a las posturas de las gárgolas góticas tan reeditadas por Eugène Viollet-le-Duc. Pero, al mismo tiempo, no desentonan con la lógica formal andalusí, con su repetición de motivos a través de patrones fusionados con el mundo vegetal, con la fluidez de las formas y con la lógica del alicatado. Este ha sido solo un planteo inicial que procuró dar cuenta de la presencia de esta particular figura zoomorfa en el museo y abrir la puerta a nuevos interrogantes sobre las piezas que la contienen. Queda pendiente abordar en futuras investigaciones la relación de estas con repertorios que estaban circulando en España y en Buenos Aires en la primera mitad del siglo XX, así como trazar genealogías más profundas en torno a modelos dragontinos que inspiraron sus diseños.

## **PARTE 2**

### **Catálogo de piezas**

---



Mobiliario

---

# 1. Bargeño andaluz

*Silvana Forgueral*

## Ficha técnica

<b>Denominación de la pieza/tipo de objeto</b>	Bargeño andaluz.
<b>Nº de catálogo:</b>	263. (Nobilia, 2018: 575).
<b>Lugar y fecha de producción</b>	España siglo XVII (anónimo). Adquirido en Europa por Enrique Larreta en 1912.
<b>Material/es</b>	Madera, hueso y bronce.
<b>Técnica</b>	Madera con incrustaciones de hueso y herrajes de bronce.
<b>Dimensiones</b>	70 x 112 x 43 cm.



Figura 1. Bargueño andaluz. Vista general. Buenos Aires, Museo de Arte Español Enrique Larreta. Foto: Silvana Folgueral.



Figura 2. Bargueño andaluz. Frente. Buenos Aires, Museo de Arte Español Enrique Larreta. Foto: Silvana Folgueral.

## Aspecto material

El bargueño es un mueble de escritorio, hecho en madera, típico de la ebanistería tradicional española, que se difundió en Alemania y el resto de Europa entre los siglos XVI y XVIII. Luego de ese último siglo, menguó su fabricación. Fue concebido con la función de servir como soporte de escritura y como ordenador de documentación, apto para poder ser cargado y transportado a lomo de mula (tal como lo exigía la vida itinerante de la corte y de los círculos aristocráticos desde la Edad Media), por lo que suele llevar asas en sus laterales.

Con incontables variantes, su estructura básica consiste en una caja rectangular con uno de sus lados (el frontal) articulado mediante una tapa rebatible con bisagras que, desplegada, sirve para escribir o apoyar diversos elementos. Al ser abierto, deja ver numerosos cajones pequeños y gavetas de diferentes tamaños —algunos de ellos con mecanismos de acceso secretos y disimulados para evitar hurtos o indiscreciones— ricamente adornados con incrustaciones de hueso, marfil, nácar y otros trabajos de taracea<sup>1</sup> (Feduchi, 1975), los cuales pueden además contener labores de talla con motivos geométricos y columnillas, dorados y/o policromados, lo que le otorga un aspecto de retablo. Se lo utilizó frecuentemente como archivo o contenedor de objetos diversos y valiosos tales como documentos, cartas, dinero, manuscritos, etc. Cerrado, su aspecto es liso y sobrio, y crea un fuerte contraste con el interior profusamente decorado.

---

1 Taracea: técnica decorativa artesanal, introducida en la Península Ibérica por los árabes en la Edad Media. Consiste en la incrustación de pequeñas piezas poligonales de diversos materiales, tales como marfil, hueso, metal, nácar y otros sobre un soporte de madera, a fin de componer un diseño ornamental geométrico y otorgar suntuosidad al objeto, habitualmente correspondiente al mobiliario. La palabra "taracea" deriva del árabe *tar'sia*, que significa incrustación.

Estos escritorios suelen estar apoyados sobre un soporte y ambas piezas forman un conjunto único. La pieza inferior puede ser de tres tipos: un bufete o mesa; unos pies con travesaño o con fiadores de hierro forjado (“bargueño de puente” o “de pie abierto”), o un mueble compacto con puertas y cajones (“bargueño de taquillón”). Esta particular pieza del Museo Larreta corresponde a la última tipología.

El taquillón se denomina también “cajonería” o “pie cerrado” y adquirió un amplio desarrollo a partir del siglo XVII (ibídem). En la parte superior lleva una barra o alargadera a cada lado que, al sacarla, sirve de apoyo a la tapa delantera del bargueño, la cual se abate y así funciona como escritorio o como superficie para depositar lo que se saca de los cajones dispuestos en el cuerpo superior.

El origen de este mueble y de su denominación es incierto. La confusión sobre el término bargueño (que actualmente sigue siendo muy controvertido), proviene de su empleo por primera vez por Juan Facundo Riaño para la confección del *Catálogo de Objetos Artísticos Españoles* del Victoria & Albert Museum de Londres, publicado en 1872. Riaño lo tomó de la tradición oral, afirmando que el lugar de origen y fabricación de este mueble era el pueblo toledano de Bargas y, según este historiador, respondería a una tradición artesana de origen andalusí de los siglos XI o XII, referida a un tipo de arquilla de taracea con las características descritas. La denominación bargueño para este tipo de muebles se considera hoy sin sustento histórico-documental, dado que tal terminología no aparece en los inventarios de bienes de los siglos XVI a XVIII y en cambio se mencionan los vocablos “escritorio” o “escritorio contador”, “papelera” o “arquimesa” (Castellanos Ruiz, 1984). Actualmente, se acepta la denominación bargueño para muebles que responden a las características anteriormente apuntadas y que se siguen fabricando desde el siglo pasado hasta la actualidad, con un

sentido historicista.

Hasta principios del siglo XX, se consideró que los escritores españoles derivaban de un prototipo italiano adaptado a la decoración mudéjar. En 1917, Harold Eberlein fue el primero en sostener que el uso de cajones deslizantes había sido introducido en España por los árabes, que los insertaban en sus arquillas (Abril, 2011). Las arquillas mudéjares de taracea llevaban una tapa superior y una serie de cajoncillos adosados a las paredes que después se trasladaron al frente incorporando una tapa con llave.

Para otros autores, el bargueño o vargueño sería una derivación del “arca de novia catalana” de fines del siglo XV. Este objeto consistía en un arca tradicional con una puerta incorporada que escondía tres cajones y una gaveta, con los frontales ricamente decorados. Si bien las arcas de novia serían de origen italiano (los famosos *assoni*), en Cataluña se habría dado una fusión formal y decorativa de los cofres árabes con las arcas italianas (Pascual Miró, 2012), dado que, a fines del siglo XV, Barcelona y Valencia eran los puertos por donde entraban las cajas venecianas y, por otro lado, eran las regiones en las que la población árabe era más numerosa. Sin embargo, para Alain Champeaux, el origen sería chino, y pudieron llegar a España a través de ese mismo mercado veneciano (Castellanos Ruiz, 1984).

No obstante, el tipo de bargueño con tapa abatible y herrajes de hierro recortados sobre terciopelo, según consta en la documentación conservada, corresponde al patrón estilístico de los fabricados en Salamanca, y si bien se produjeron también en otras ciudades castellanas, se ha mantenido para ellos el apelativo de “salamantinos” (Castellanos Ruiz, 1984: 270; Abril, 2011: 12).

Sea cual fuera su origen, estos muebles, tanto en lo estético como en lo funcional, son el resultado de un ensamble de elementos occidentales e islámicos, que se fueron

adaptando a las necesidades de la corte y del aparato administrativo de los reinos europeos en una fecha anterior al siglo XVI, pues a comienzos de ese siglo su tipología ya está bien definida y con precisas características (Castellanos Ruiz, 1984). A partir de entonces, empezaron a formar parte del mobiliario más exquisito de las mansiones del Imperio Español, tanto en Europa como en América.

Desde fines del siglo XVIII y durante el siglo XIX, disminuyó notoriamente su fabricación aunque se siguieron copiando o reinterpretando los modelos antiguos. No obstante, el verdadero interés por este tipo de mobiliario resurgió a fines del siglo XIX, cuando la preocupación por la definición de la identidad española impulsó a artistas e intelectuales peninsulares a redescubrir las raíces del “auténtico” arte español, y con ello apareció la necesidad de conformar colecciones de muebles españoles medievales, entre otros múltiples objetos de igual origen. Son ejemplos de estas tendencias estéticas e ideológicas las colecciones que formaron artistas, intelectuales y coleccionistas como Joaquín Sorolla, Mariano Fortuny y, en nuestro país, el mismo Enrique Larreta.

## Aspecto estilístico-formal

Este escritorio español o bargueño consiste en una caja en la que predomina la horizontalidad. De forma rectangular, tiene ciento veinte centímetros de ancho por setenta centímetros de altura y cuarenta y tres centímetros de profundidad. Apoya sobre un macizo taquillón de madera oscura, con dos cajones en su parte superior y dos puertas por debajo, decorados con cuarterones<sup>2</sup> que forman rombos

---

2 Cuarterón: realización decorativa de talla, compuesta por paneles de formas geométricas yuxtapuestas, cuyos perfiles se complementan entre sí: cuadrados, rectángulos, cruces, escuadras, etc.

concéntricos, cada uno con un óvalo central tallado con ro-  
leos fitomorfos (motivo muy frecuente en el arte islámico).  
Estos emergen de un ánfora de marcadas reminiscencias  
clásicas, la cual acoge la cerradura. Así, toda la composición  
queda estructurada en rectángulos de listón acanalado, de-  
corados con clavos metálicos de forma estrellada.



Figura 3. Taquillón que acompaña al bargueño N° 263. Buenos Aires, Museo de Arte Español Enrique Larreta. Foto: Silvana Folgueral.

A su vez, cajones y puertas del taquillón están enmarcados en una talla con un diseño encadenado, propio del arte andalusí, que entre sus principales motivos estéticos contó con las formas de trazado infinito, metáfora alusiva a la eternidad.

---

Tienen origen en las decoraciones en madera del reinado de Felipe II que se inspiran en la tratadística arquitectónica. Durante el Barroco, adquirieron otras variantes progresivamente de mayor volumen y con perfiles más complejos.



Figura 4. Detalle del enmarcado encadenado en bargeño andaluz. Buenos Aires, Museo de Arte Español Enrique Larreta. Foto: Silvana Folgueral.

Ese diseño de eslabones encadenados empleado para la ornamentación de muebles de madera, especialmente enmarcando cajones o puertas, se corresponde con una tradición mudéjar que tiene antecedentes en época medieval. En las *Cantigas de Santa María*, obra del siglo XIII, una ilustración muestra el *scriptorium* de un monje en el cual hay un mueble que guarda manuscritos y está decorado con un motivo bastante similar.



Figura 5. Esquema iconográfico de un detalle correspondiente a una miniatura de las *Cantigas de Santa María*. Códice Rico T-I-1, f. 83r. Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial. Esquema: Verónica Melina Velazco.

Tal como está expuesto actualmente en el Salón Rojo del Museo Larreta, el bargueño N° 263 presenta su tapa abatible cerrada, de modo que solo podemos apreciar su fachada. Esta impacta por la sobriedad de su madera oscura, completamente lisa, sobre la que destacan los herrajes de forja, realizados con placas de hierro sobredorado y calado, dispuestas —como era habitual en estos muebles— sobre una guarnición de tela encolada o claveteada, generalmente terciopelo (técnica denominada ensayalado). Las formas de estas placas metálicas muestran otro de los principales temas de la ornamentación islámica: el diseño geométrico. Las cuatro placas aplicadas sobre los bordes laterales del mueble son pentagonales. Hay cinco placas romboidales en torno a la cerradura. Las dos superiores tienen un tirador colgante con forma de balaustre, mientras que las inferiores son meramente decorativas. La placa central, de mayor tamaño y de forma hexagonal, posee la cerradura encuadrada entre balaustres. Su perímetro está tachonado con estrellitas metálicas doradas, algunas perdidas. En la parte superior frontal, una bisagra de hierro con clavos tallados permite el movimiento de apertura y cierre de la tapa.

En las caras laterales del mueble se observan las asas de hierro en arco, con lenteja central, aplicadas sobre una placa romboidal con base de terciopelo. Ocho remaches de forma arbórea completan los refuerzos metálicos de esta cara.



Figura 6. Cara lateral de bargueño andaluz. Buenos Aires, Museo de Arte Español Enrique Larreta.  
Foto: Silvana Folgueral.

Los bordes laterales y las esquinas del cuerpo del bargueño están protegidos por piezas cantoneras de metal calado, cuyo sector central presenta un diseño vegetal estilizado y, en los extremos, figurillas que asemejan peones de ajedrez, las cuales están intercaladas con tachas de cabeza estrellada, con algunos faltantes. Sobre la línea inferior de la tapa,

dos grupos de tres clavos con cabezas en forma de pequeñas veneras, aplicados en tresbolillo, aparecen a cada lado de la línea media sosteniendo las bisagras interiores.



Figuras 7 y 8. Detalles de los herrajes de la cara frontal del bargueño andaluz. Buenos Aires, Museo de Arte Español Enrique Larreta. Fotos: Silvana Folgueral.

Todos estos elementos metálicos, tanto las piezas cantoneras como las placas caladas que decoran la superficie de la tapa, conectan con la iconografía propia del arte andalusí: las placas más simples, las romboidales del espacio central, poseen lacerías que parten de un centro y, a modo de atauriques,<sup>3</sup> se expanden hacia la periferia “(...) mostrando a la vez la unidad y la fragmentación de la naturaleza creada” (Álvaro Zamora, 2010: 202).

3 Ataurique: relieve decorativo propio del arte musulmán, realizado sobre diversas superficies, principalmente estuco o yeso, pero también marfil, madera o metal, imitando elementos vegetales que se ramifican y entrelazan; vástagos o ramas que se reproducen, por lo general en forma simétrica, combinados con diseños esquemáticos de hojas, piñas, flores y lacerías que cubren toda la superficie del espacio que decoran.



Figura 9. Herraje lateral del bargueño andaluz. Buenos Aires, Museo de Arte Español Enrique Larreta. Foto: Silvana Folgueral.

Las placas pentagonales de los laterales, en cambio, tienen figuras que parecen leones rampantes, de formas esquemáticas, que apoyan sus patas sobre una estructura que parece evocar un tronco de árbol, actuando como eje ordenador de la típica representación islámica espejada y simétrica. La imagen completa podría asimilarse al diseño oriental del árbol de la vida, que circuló ampliamente en ámbitos artísticos tanto islámicos como cristianos.

En la placa central también irrumpen leones rampantes, pero aquí se enfrentan apoyados sobre los tiradores abalaustrados, entre elementos fitomorfos y lacerías conformando una red decorativa que encierra a la cerradura. Los leones, en composición simétrica de tipo heráldico, constituyeron un tema iconográfico que fue ampliamente representado en el arte andalusí. Se los consideró animales cazadores, con connotación de fuerza y valor y, por lo tanto, en línea con la tradición oriental, aludían simbólicamente al poder del gobernante y a su batalla contra el mal (Silva Santa Cruz, 2014). Lo vegetal es, para el mundo musulmán,

una alusión al Paraíso, promesa de vida eterna y placentera. Se lo representa en diseños de tallos estilizados que se van curvando y de los cuales brotan hojas muy estilizadas, frutos o piñas, patrones que parecen multiplicarse en forma ilimitada.



Figura 10. Herraje central del bargueño andaluz. Buenos Aires, Museo de Arte Español Enrique Larreta. Foto: Silvana Folgueral.

## Aspecto estilístico-técnico

Al ser objetos muebles (trasladables), suelen hoy exponerse de manera descontextualizada respecto de sus entornos de uso cotidianos. Sin embargo, muchos de los que han llegado hasta nuestros días son de procedencia nobiliaria o eclesiástica, pues formaban parte de ambientes ricos y eruditos. Eran piezas costosas, en el caso de España, suelen carecer de marca de autor o procedencia (Fernández Martín, 2018). Por lo general, se confeccionaban con maderas como nogal, abedul, castaño, boj o encina, de acuerdo con su disponibilidad según las zonas de fabricación. Luego se barnizaban o embetunaban para protegerlos y darles un aspecto más noble. El reconocimiento del tipo de material con que están ejecutados se dificulta en ocasiones debido a los diferentes acabados que ocultan la madera natural. A partir de los siglos XVII y XVIII la mayoría se realizó con maderas americanas como ébano, caoba y palosanto, las cuales habían comenzado a llegar a España desde 1560, siendo desde el principio muy apreciadas (ibídem).

El hierro fue utilizado en los escritorios de los siglos XVI y XVII, en cerraduras, asas, bisagras, fiadores, chambranas y bocallaves, mientras que el bronce se usó para los remates o pequeñas piezas ornamentales como, por ejemplo, los tiradores. A partir del siglo XVII se comenzó a emplear la plata para el decorado de los escritorios más lujosos, dada la abundancia de este material procedente de América.

La técnica empleada para su construcción se transmitió a partir de la tradición oral en los talleres artesanales, de modo que hay poca documentación escrita sobre el tema. Hasta el siglo XVIII, el ensamble de piezas se hacía por encastre de espigas trapezoidales unidas con cola de milano, ya que los clavos se comenzaron a utilizar a partir de ese siglo, detalle que permite la datación de un mueble

(Burgueño, 2009). Como se ha señalado, nuestro bargueño muestra su fachada exterior, sobria y austera, aunque no carente de una decoración que, por tradición artesanal o por imitación de modelos antiguos, conservó una considerable raíz islámica. En su interior estos muebles poseen una profusa decoración. En los siglos XV y XVI, se utilizaba ampliamente la taracea, técnica de tradición árabe, ya mencionada. A partir del siglo XVII, se difundió una nueva modalidad de taracea, originada en Alemania, denominada “marquetería”, basada en la incrustación de pequeñas piezas de madera de distintos colores para formar ornamentaciones pictóricas con diseño vegetal, geométrico o figurativo. Con el paso del tiempo cambiaron los gustos y preferencias de los compradores, para dar lugar a la estética renacentista y barroca de los escritorios arquitectónicos, plenos de columnillas, frontones y cartelas, pintados en dorado.

Esta pieza del Museo de Arte Español Enrique Larreta es prácticamente idéntica a bargueños conservados en otras instituciones internacionales; entre las de España se encuentran el Museo Sorolla, el Museo Lázaro Galdiano, el Museo de Artes Decorativas de Madrid, el Museo de Ávila, el Instituto Valencia de Don Juan, el Museo de Springfield de Estados Unidos, así como en numerosas colecciones particulares, ya que fueron muebles muy apreciados por el hecho de que reflejaban el ideario “hispanista” compartido por intelectuales de fines de siglo XIX, entre los que se contaba el propio Larreta (Martínez Nespral, 2021).

Los siguientes ejemplos sorprenden en su capacidad para ilustrar una tipología constructiva y ornamental que se repitió con mínimas variantes en los bargueños producidos entre los siglos XVI y XVIII. Tal como sucede en la pieza del Museo Larreta, los exteriores suelen ser austeros, de madera oscura (u oscurecida con barnices o betunes) y

estar adornados con piezas de metal dorado, ensayaladas sobre terciopelo rojo, aplicadas sobre la tapa frontal del mueble conformando un modelo compositivo reiterado, de formas geométricas y con una decoración casi invariable: caladuras con tallos vegetales estilizados, leones esquematizados en posición heráldica, en torno a una imagen semejante al árbol de la vida o enmarcando los tiradores en la placa central. Los bordes y las esquinas suelen estar cubiertos con placas cantoneras de metal calado, repitiendo el motivo de roleos. En un bargueño del Museo de Ávila, se constata una composición muy similar a la del ejemplar del Museo Larreta: una caja de formato rectangular, de madera oscura con herrajes calados en metal sobredorado, con motivos iconográficos muy semejantes aplicados sobre terciopelo rojo y cantos protegidos con metal dorado. Tres clavos con forma de venera, a cada lado, sostienen las bisagras inferiores



Figura 11. Bargueño sobre travesaño o pie abierto, siglo XVII. Museo de Ávila. Foto: Attribution: David Pérez (DPC), Wikimedia Commons, License cc-by-sa-4.0. David Perez, CC BY 3.0, <https://creativecommons.org/licenses/by/3.0>, via Wikimedia Commons. Disponible en: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d1/Avila\\_73\\_museo\\_by-dpc.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d1/Avila_73_museo_by-dpc.jpg) (consulta: 27/03/2022).

Por otra parte, también encontramos lazos formales con una pieza del Museo Sorolla de Madrid, correspondiente a un bargueño moderno, probablemente valenciano, realizado en el siglo XIX a partir de modelos del siglo XVII. En ella, el taquillón repite la decoración con listones que forman rombos encuadrando las bocallaves y ubicados dentro de rectángulos. Todos estos motivos aparecen encerrados en una serie de eslabones estilizados.



Figura 12. Bargueño. Museo Sorolla, N° de Inventario 30020. Imagen: Museo Sorolla. Disponible en: <https://www.culturaydeporte.gob.es/msorolla/colecciones/acceso-catalogo.html> (consulta: 01/07/2022).

La Figura 13 corresponde a una fotografía de la casa de Sorolla, en la calle Miguel Ángel, y formó parte de un reportaje publicado por el diario *La Noche* de Madrid, el 29 de diciembre de 1911. En ella se muestra un bargueño en todo

similar al del Museo Larreta de Buenos Aires, exhibido con la tapa abatida y utilizada para exponer fotografías y otros objetos de su colección.



Figura 13. Christian Franzen y Nissen (fotógrafo), ca. 1905. Título: La vivienda del pintor en la calle Miguel Ángel, Madrid. Fotografía de la colección del Museo Sorolla, N° de inventario 81193. Imagen: Museo Sorolla. Disponible en: <https://www.culturaydeporte.gob.es/msorolla/colecciones/acceso-catalogo.html> (consulta: 27/03/2022).



Figura 14. Casa-Museo Sorolla, actual museo, Sala II. Se observa el bargeño sobre su taquillón. Imagen: Museo Sorolla. Disponible en: <https://www.culturaydeporte.gob.es/msorolla/colecciones/acceso-catalogo.html> (consulta: 27/03/2022).

## Adquisición por Larreta e imaginarios contruidos

El bargueño fue siempre un mueble de prestigio, con una alta carga simbólica, indicador de la encumbrada posición social de su propietario. Se lo ubicaba en los salones más destacados de las residencias, convertido en receptáculo de objetos de colección. Este bargueño fue adquirido en Europa en 1912 por Enrique Larreta, durante el período en que se desempeñó como embajador en Francia, donde se había convertido en un gran cliente de los principales anticuarios parisinos (Martínez Nespral, 2021). Muchos de los muebles que conforman hoy en día la colección del Museo de Arte Español Enrique Larreta de la Ciudad de Buenos Aires, formaron parte del mobiliario de la residencia de la Rue de la Faisanderie, sede de la Embajada argentina, durante sus años como diplomático en París. En la siguiente fotografía, tomada en 1912, se aprecia el bargueño de taquillón junto al panel del retablo *La Sagrada Familia*.



Figura 15. Salón español de la residencia de la Rue de la Faisanderie, Embajada argentina en París, 1912. Foto: Archivo Museo Enrique Larreta (AMEL).

En otra fotografía del mismo año, Enrique Larreta posa sentado en dicho Salón español de su residencia en París, y al fondo se observa el bargeño sobre su taquillón, con la tapa cerrada, tal como lo vemos hoy en su casa museo de Buenos Aires. Sobre el mueble aparecen exhibidas tallas y objetos artísticos de la colección del propietario.



Figura 16. Enrique Larreta en la residencia de la Rue de la Faisanderie, Embajada argentina en París, 1912. Fotografía de prensa (Agence Meurisse, París, 1912). Référence(s): Meurisse, 29716/ Notice N°: FRBNF41568682. Paris, Bibliothèque nationale de France, Département Estampes et Photographie, El-13 (2483). Source: gallica.bnf.fr/Bibliothèque nationale de France. Disponible en: <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb41568682g> (consulta: 27/03/2022).

De regreso a la Argentina, Larreta recibía a sus visitantes en los soberbios salones de estilo español de su mansión en Belgrano, donde se exhibía la extraordinaria colección reunida. Según sus propias palabras, “(...) en mis viajes por España

he coleccionado cuidadosamente con todo amor y paciencia enorme cantidad de obras de arte antiguo y nato de la raza, que será algo así como una exposición del valer de la madre patria tan calumniada, y casi diré tan desconocida” (“Doctor Rodríguez Larreta. Su llegada a Buenos Aires. Declaraciones del ex Ministro”, *La Prensa*, Buenos Aires, noviembre de 1916, RP 04264, Caja 3, Carpeta n. 13, Larreta. Datos familiares y amigos, —AMEL—, cit. en Nobilia, 2018: 160). Es decir que sus tesoros hispanos no eran solo objetos de colección para ser mostrados como materialidades que se poseen o que distinguen, sino que, para Larreta, con cada uno de ellos se sostenía un edificio filosófico e ideológico.

En la revista *Plus Ultra* de junio de 1918, aparece una interesante fotografía en el marco de la nota titulada “La casa española de Don Enrique Larreta” (Noel, 1918), en la que se muestran las primeras imágenes de la vivienda remodelada del barrio de Belgrano. Se aprecia la sala Renacimiento (actual Salón Rojo del museo) y la ubicación que tenía el bargueño en ese espacio doméstico. Un sillón fraileroy un brasero lo acompañan en esta ambientación hispana tan propia de una casa de hidalgos castellanos del siglo XVI, formando parte de un diálogo activo entre objetos que contribuyen a dar vida a los escenarios imaginarios de la gran obra literaria de Enrique Larreta, *La Gloria de Don Ramiro*, en cuyas páginas leemos: “El niño sentado en una silla de alto y esculpido respaldo...” (Larreta, 2008 [1929]: 40) “con los pies apoyados en la tachonada tarima de un brasero...” (Larreta, 2008 [1929]: 57) y “donde una que otra talla sobre los bargueños hacía pensar en una casa cristiana” (Larreta, 2008 [1929]: 105). Estas son algunas de las palabras que dan vida a una historia imaginada en tiempos de Felipe II y que hoy se transmutan en diversos objetos ante los ojos de los visitantes del Museo de Arte Español Enrique Larreta en Buenos Aires.



Figura 17. Fotografía donde aparece el bargeño andaluz en la sala Renacimiento de la residencia de Larreta en Belgrano (actual Salón Rojo del Museo de Arte Español Enrique Larreta), publicada en la revista *Plus Ultra*, año 3, Nº 26, (1918), s./p. Foto: Ibero Amerikanisches Institut Preußischer Kulturbesitz. Disponible en: <https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/787219258/19/#topDocAnchor> (CC BY-NC-SA 3.0 DE) (consulta: 23/06/2022).

## 2. Contador

*Silvana Folgueral*

### Ficha técnica

<b>Denominación de la pieza/tipo de objeto</b>	Contador.
<b>Nº de catálogo</b>	279. (Nobilia, 2018: 578).
<b>Lugar y fecha de producción</b>	España, segunda mitad del siglo XVI.
<b>Material/es</b>	Madera, marfil, nácar y hierro.
<b>Técnica</b>	Madera tallada, dorada y policromada, con taracea de marfil y nácar, herrajes de hierro.
<b>Dimensiones</b>	49 x 108 x 32 cm.



Figura 18. Contador apoyado sobre mesa con fiadores. Vista frontal. Buenos Aires, Museo de Arte Español Enrique Larreta. Foto: Silvana Folgueral.

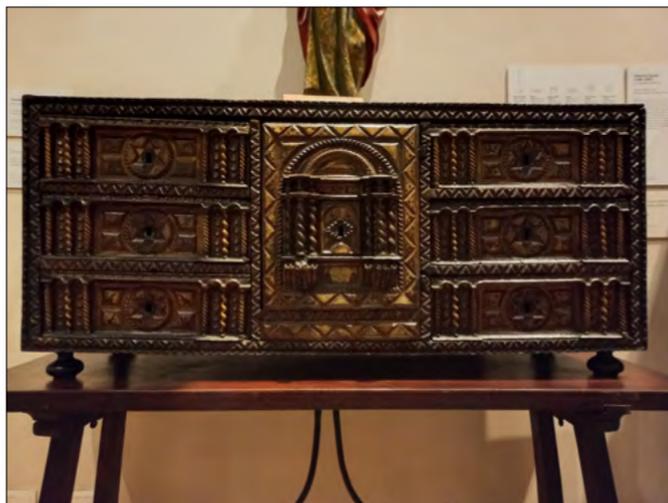


Figura 19. Contador. Vista frontal. Buenos Aires, Museo de Arte Español Enrique Larreta. Foto: Silvana Folgueral.



Figura 20. Contador. Vista lateral derecho. Buenos Aires, Museo de Arte Español Enrique Larreta.  
Foto: Silvana Folgueral.

## Aspecto material

El típico escritorio tradicional o bargueño era un mueble para el resguardo de documentación y objetos de valor, con tapa, dos asas para transportarlo y, en su interior, múltiples puertas y cajoncitos con llave para impedir el acceso de ajenos. La época de su mayor auge y circulación fueron los siglos XVI y XVII. Con el transcurso del tiempo, los cambios en las costumbres y la progresiva popularización de estos objetos determinaron algunas modificaciones en su uso y, por ende, en su estructura, surgiendo una variedad de tipologías: perdió el carácter móvil, se redujo su tamaño y la tapa y los soportes desaparecieron, aunque en el caso de los escritorios, las asas laterales se mantuvieron durante toda su producción (Abril, 2011). En

suma, pasaron a ser muebles que, además de ser utilitarios, adornaban los salones de las casas.

Los escritorios más pequeños tomaron el nombre de papeleros o contadores. El *Tesoro de la Lengua Castellana* de Covarrubias, mencionado por Castellanos Ruiz, define “contador” como cierto género de escritorio con seis u ocho gavetas, sin puertas ni adornos de remates, donde se ponen papeles y se guardan las cuentas, de donde surge su nombre (Castellanos Ruiz, 1984: 264). Otra de sus características peculiares es que el cuerpo principal se sustenta sobre cuatro patas torneadas o “de bola” (Feduchi, 1975). Al igual que los escritorios más voluminosos o bargueños, suelen estar apoyados sobre otro mueble que, en el caso de los contadores, consiste en un tipo de mesa angosta denominada bufete, de patas sujetas con fiadores de hierro.

El contador, entonces, se define como un mueble de dimensiones más reducidas que el bargueño, habitualmente construido en nogal, con menor número de gavetas, con puertas y cajones a la vista y sin tapa que oculte la fachada. Al carecer de dicha tapa, la cara frontal gana exuberancia decorativa, ya que muestra una profusión de talla geométrica, dorada y policromada con la que se busca generar una imagen rica y ostentosa del mueble. A principios del siglo XVI, las tallas son básicas, con frentes compartimentados en secciones rectas y se decoran con incrustaciones de taracea, en las que se utilizaban materiales de tipos muy variados como metales, hueso, piedras, carey, marfil y nácar. A partir del siglo XVII, con la llegada a España del influjo renacentista italiano y la aportación del arte flamenco, las técnicas se complejizan y se comienza a utilizar la marquetería,<sup>1</sup> basada en el uso de maderas de

---

1 Marquetería: técnica de embutir piezas de madera de diversos colores en una estructura formando patrones decorativos.

distintos colores que se encajaban y combinaban con una concepción pictórica sobre un dibujo preparatorio, para formar así un efecto decorativo polícromo. Durante el siglo XVII, los temas ornamentales son principalmente motivos vegetales, figuras zoomorfas o geométricas y, en el siglo siguiente, se agregan elementos heráldicos, aunque lo más notorio de esta etapa es el carácter arquitectónico que se instala en la decoración de este tipo de mobiliario. Se van multiplicando las parejas de columnillas que enmarcan la disposición típica de cajoncitos y puertas compartimentando el espacio por completo. En conjunto, se genera una ornamentación de clara raíz hispano-árabe imbricada con una apariencia de construcción arquitectónica renacentista o plateresca.

La región donde destaca la producción de estos muebles en la primera mitad del siglo XVI es el Reino de Aragón. Barcelona y Valencia fueron ciudades que mantuvieron un intenso comercio con Venecia. De ahí que se verifica una fuerte impronta de las tipologías venecianas sobre el mobiliario de esas áreas hispánicas (Castellanos Ruiz, 1984). Fuera de Aragón, la única ciudad española que aparece con mayor frecuencia en los documentos inventariales es Salamanca (ibídem).

Su función sigue siendo la de un mueble práctico donde se guardan papeles y objetos valiosos de pequeño tamaño, aunque al carecer de tapa abatible, pierde su utilidad como apoyo o escritorio y se incrementa su valor ornamental. Sus dimensiones medianas y su importante decoración exterior lo asimilan más estrechamente a las arcas mudéjares. Es preciso recordar que las costumbres domésticas españolas, tan impregnadas de la cultura islámica, eran diferentes de las del resto de los países de Europa occidental, como se trasluce en los relatos de viajeros extranjeros (Martínez Nespral, 1999). Hasta el siglo XVIII,

el estrado va a constituir una particular estancia en las viviendas, en el que las mujeres recibían a las visitas, sentadas en el suelo o sobre una tarima cubierta por esteras o ricas alfombras y almohadones. Este espacio doméstico estaba decorado con exquisito mobiliario consistente en sillas bajas, arquillas con cajones y pequeños bufetes o mesas de taracea, entre los que el tipo de escritorrillo o contador, como esta pieza del Museo Larreta, constituía uno de los muebles más destacados.

## Aspecto estilístico-formal

La pieza N° 279 del Museo Larreta se adapta muy bien a la descripción anterior: consiste en una caja de dimensiones más reducidas que un bargueño o escritorio tradicional (tiene ciento ocho centímetros de ancho por cuarenta y nueve de alto y treinta y dos de profundidad); apoya sobre patas torneadas y se complementa con un pie con fiadores de hierro forjado en formas curvas que, uniendo las chambranas<sup>2</sup> y la tapa, le dan firmeza a la estructura.

De madera clara, oscurecida mediante tinte o embetunada en algunos sectores intercalados con pequeñas áreas de pintura dorada, produce sobre la superficie un juego de colores terrosos cálidos que suma contrastes a las luces y sombras generadas por la talla decorativa. Los colores y las luces tienen un papel fundamental en la obra de arte andalusí, en tanto promueven una visión dinámica y cambiante de las formas, señalando la condición mutable y perecedera de las cosas creadas por el hombre, lo que Álvaro Zamora (2010) califica como “apariencia de no permanencia” o “estética de la fragilidad”.

---

2 Chambranas: travesaños que unen los soportes o patas de un mueble entre sí.

El alzado frontal, estructurado en tres calles, respeta el principio de la simetría vertical y refleja en su conjunto esa predilección del arte islámico por las superficies completamente cubiertas de motivos ornamentales (*horror vacui*). El eje de simetría lo constituye la calle central que contiene la puerta, en torno a la cual se despliegan los motivos laterales en forma espejada. Estos laterales están ocupados por tres pequeños cajoncitos rectangulares superpuestos, cada uno enmarcado en un diseño arquitectónico consistente en un grupo de tres columnillas torsas a cada lado, talladas en hueso, con estrías doradas y unidas por arcos de medio punto. Las gavetas quedan cobijadas por un arco muy rebajado y rectilíneo. De los grupos de columnillas, la central es salomónica de tradición occidental y las dos laterales muestran un patrón de torsión a modo de sogueado. Para el arte islámico, que basa sus diseños en la concepción religiosa revelada en el Corán, estos diseños de cordones aluden a la eternidad, y forman parte de un repertorio ornamental básico de motivos simbólicos que, al no cerrarse en sí mismos, sugieren una continuidad infinita (Álvaro Zamora, 2010). En el fondo que queda en el espacio entre columnas aparece una talla a gubia de motivos “crochet” propios del leguaje ornamental gótico.



Figura 21. Contador. Detalle de la talla decorativa. Buenos Aires, Museo de Arte Español Enrique Larreta. Foto: Silvana Folgueral.

Como la papelera o contador no posee tapa, sus cajoncillos están provistos de cerradura. La bocallave de cada gaveta queda rehundida en el interior de una estrella central de seis puntas enmarcada por un círculo de dibujo sogueado. En los ángulos que se forman entre los brazos de la estrella hay incrustaciones de hueso pintado con motivos fitomorfos estilizados (perdidos en parte). A los lados del círculo, la talla se completa con cuatro formas poligonales incrustadas en hueso y con flores pintadas.

La estrella de seis puntas se conoce en el mundo islámico como el “sello de Salomón” y está presente en todo tipo de superficie decorativa andalusí, desde cerámica hasta muros de templos religiosos. Fue un motivo ampliamente utilizado por casi todas las civilizaciones antiguas, por lo que su significado difícilmente puede ser definido con exactitud. Como forma geométrica esencialmente perfecta, por superposición de dos triángulos equiláteros en posición invertida o espejada, desde la cosmovisión islámica remite a la perfección del Universo y, en virtud de esta relación, se utilizaría como portador de un mensaje simbólico de protección (Galán y Galindo, 2005a; Álvaro Zamora, 2010).

La calle central se organiza a modo de portada arquitectónica con doble arco de medio punto, siguiendo modelos italianos del siglo XVII que, como se dijo anteriormente, ingresaban desde Venecia a través de los puertos catalanes. Los arcos apoyan sobre grupos de tres columnas salomónicas dispuestas a cada lado del vano central. La puerta no posee tirador sino solo la cerradura dentro de un rombo de metal ranurado, rodeado de decoración fitomorfa. Las columnillas sostienen un doble entablamento y en la base se afirman sobre ménsulas acanaladas, también en grupos de tres. Enmarcando todo este núcleo compositivo, una talla biselada y dorada conforma un rectángulo con motivo geométrico almohadillado, que denota una

reinterpretación de modelos manieristas. El lado inferior de este rectángulo disimula un séptimo cajoncito muy pequeño. Todo el conjunto queda delimitado por un friso perimetral estrecho tallado en madera oscura, a modo de una larga franja en zigzag, facetado a bisel, que remite nuevamente a la idea de continuidad infinita, de “cordón de eternidad” y al que Álvaro Zamora ha denominado “naturaleza quebrada”, al referirse a los motivos decorativos que actúan como “fragmentos de una realidad sin fin que solo el Creador puede unir” (2010: 200).



Figura 22. Contador. Detalle de la calle central. Buenos Aires, Museo de Arte Español Enrique Larreta.  
Foto: Silvana Folgueral.

Los distintos colores de la madera, la aplicación de dorado y las incrustaciones de pequeñas placas de hueso, junto con los motivos arquitectónicos de inspiración renacentista<sup>3</sup> introducen en la pieza un aspecto similar al de los retablos del siglo XVII, o incluso a piezas de rejería española.

## Aspecto estilístico-técnico

Para la confección de estas piezas, se utilizaba habitualmente madera de nogal, de tonalidad más oscura, con aplicaciones de boj, con tonos más claros. En otras ocasiones la madera usada era parcialmente teñida mediante impregnación con materiales colorantes (técnica que también se denomina “ebonizado”) y las piezas se ensamblaban luego con cola de milano. A fines del siglo XVI, llegan a España las maderas de América (caoba, palo santo, ébano, peral y otras), las cuales se utilizan para reengruesos,<sup>4</sup> chapados y taraceas. En España, también se usaron mucho el roble, la encina y el castaño, principalmente en la zona del Levante (Feduchi, 1975). La madera se enriquecía con el agregado de hueso en piezas planas incrustadas, formando diseños geométricos, o en columnillas del mismo material. Se recurría también a los pigmentos para decoraciones pintadas sobre el hueso incrustado o para policromar o dorar sectores del mueble. Lo que se buscaba era exaltar una riqueza aparente, típicamente barroca, mediante la policromía y el dorado, que ocultaba la ejecución de un mueble relativamente simple y utilitario.

---

3 Ya desde el último tercio del siglo XVI, apreciamos en los muebles una gran influencia de la arquitectura basada en los tratadistas italianos Serlio, Palladio y Vignola.

4 Reengrueso: engrosamiento de una pieza de madera por uno o varios de sus bordes con otra de poco grosor que comúnmente es de otra tipología, de color más saturado o más costosa.

En el Museo Sorolla se conservan varias papeleras o contadores. Uno de ellos, visible en una fotografía de alrededor de 1905, que lo muestra ubicado en la esquina de uno de los salones, guarda muchas similitudes con la pieza N° 279 del Museo Larreta: sin tapa abatible, con patas de bola torneadas, apoyado sobre un bufete con fiadores de hierro curvos y con su cara frontal dividida en tres calles; las laterales presentan tres gavetas superpuestas, componiendo simetría a los lados de una puerta central enmarcada entre columnillas.



Figura 23. Estudio de Sorolla en la calle Miguel Ángel, Madrid. Foto: Christian Franzen y Nissen, ca. 1905. Forma parte de un reportaje fotográfico y se guarda en el archivo del Museo Sorolla, N° inventario 81192. Imagen: Museo Sorolla. Disponible en: <https://www.culturaydeporte.gob.es/msorolla/colecciones/acceso-catalogo.html> (consulta: 20/06/2022).

Otros dos contadores del siglo XVIII fabricados en nogal, también pertenecientes a la colección del Museo Sorolla, mantienen en líneas generales similitudes con la pieza del Museo Larreta, aunque estilísticamente reflejan su pertenencia a un período más tardío. Comparten la peculiaridad de poseer un tamaño mediano, una estructura prismática cuadrangular de predominio horizontal, apoyo sobre patas

redondeadas, torneadas y de no tener tampoco una tapa que oculte su cara frontal, la cual está ocupada enteramente por cajoncillos o gavetas. Conservan las asas laterales, como los modelos del siglo XVI.



Figura 24. Contador. Archivo Museo Sorolla, Madrid, Inventario N° 30021. Foto: Susana Vicente Galende. Museo Sorolla. Disponible en: <https://www.culturaydeporte.gob.es/msorolla/colecciones/acceso-catalogo.html> (consulta: 20/06/2022).



Figura 25. Contador. Archivo Museo Sorolla, Madrid, Inventario N° 30152. Foto: Susana Vicente Galende. Museo Sorolla. Disponible en: <https://www.culturaydeporte.gob.es/msorolla/colecciones/acceso-catalogo.html> (consulta: 20/06/2022).

En la primera pieza, las gavetas siguen una distribución simétrica en torno a un eje central, donde está contenida la puerta, con grupos de tres columnas salomónicas a los lados. La segunda muestra mayores variantes, con estructura en tres registros y disposición escalonada del tamaño de las gavetas, que aparecen separadas entre sí por molduras rectilíneas con incrustaciones de hueso. El metal se utiliza para cerraduras, tiradores agallonados y piezas cantoneras en las esquinas y laterales cortos del mueble. La madera clara se interrumpe con el color blanco de las incrustaciones de hueso, de diseño geométrico en círculos o rombos, algunos pintados. Si bien las líneas rectas de sus molduras se asimilan más a una estética neoclásica, la estructura compositiva básica y la presencia de decoración con técnica de taracea ligan esta pieza con sus precedentes mudéjares.

## **Adquisición por Larreta e imaginarios contruidos**

Enrique Larreta adquirió esta pieza en 1921. Había comenzado a formar su colección durante el período en que cumplió funciones de embajador argentino en Francia, lapso durante el cual alimentó su afición por la tradición hispanista en el ambiente de la elite ilustrada que lo rodeó, formada por intelectuales, artistas, periodistas, diplomáticos y coleccionistas de arte. Esa etapa comprende los años entre 1910 y 1916, momento que coincidió con el de los debates ideológicos surgidos en torno al Nacionalismo Cultural del Centenario, movimiento que, en la Argentina, buscaba desentrañar las verdaderas raíces de lo nacional y, a la inversa de la postura de la generación anterior, estaba impulsado por un espíritu de reivindicación del rol de España en la historia latinoamericana (Nobilia, 2018). Estos impulsos

estéticos e ideológicos son los que llevaron a Larreta a construir, en su propia casa, el ambiente castellano del Siglo de Oro español. En la residencia que ocupó durante su misión diplomática en París, en la Rue de la Faisanderie, una de las estancias más impresionantes era la denominada Salón Español. Javier Bueno, en el N° 15 de *Caras y Caretas* de octubre de 1912 la describía así:

(...) es una estancia alhajada ricamente con muebles nobles castellanos. Sillones frailunos de terciopelo rojo y de cuero de Córdoba rodean el brasero de cobre repujado. En un muro, el retablo de la Sagrada Familia (...) y en el frontero, a cada lado de una puerta (...) dos vargueños castellanos que un día debieron guardar en sus gavetas las joyas de doña Inés, de doña Elvira o de doña Beatriz y las nobles ejecutorias que ganaran degollando infieles en la Santa Cruzada, don Santiago, don Gil o don Ramiro. (Bueno, 1912. Citado en Nobilia, 2018: 144)

Ese patrimonio artístico, tan meticulosamente atesorado, pasó a formar parte de la casa de los Larreta en Belgrano y hoy lo admiramos dispuesto probablemente de manera muy similar a como lo estaba en el Salón Español de la residencia de París. El patio de acceso central de la casona de Belgrano, al que originalmente se abrían las habitaciones, fue remodelado para convertirlo en el salón principal, cubierto con un techo artesonado más elevado que la galería (Betti, 2009). En él se exhiben hoy los tesoros adquiridos en esos primeros años del siglo XX y los que se fueron sumando en los años siguientes. Igual que en París, el retablo de la Sagrada Familia se ubica en la pared por encima de la chimenea, ladeada por muebles españoles antiguos: en la Rue de la Faisanderie, se

escogió un bargueño sobre taquillón<sup>5</sup> y sillones fraileros; en Buenos Aires, sendos contadores o papeleras, uno de los cuales ha sido objeto de este análisis.



Figura 26. Salón Español de la residencia de Larreta en París. Foto: Archivo Museo de Arte Español Enrique Larreta (AMEL).



Figura 27. Contador en su ubicación actual en el Salón principal del Museo de Arte Español Enrique Larreta. Foto: Silvana Folgueral.

5 Es probable que se trate del bargueño N° 273 de la actual colección del Museo Larreta, dadas las características que pueden apreciarse en la fotografía.

El gran espacio del actual salón se completa, al modo de las casas andaluzas del tiempo de los Austrias, con asientos de zócalos azulejados<sup>6</sup> y cubiertos con textiles y almohadones; sobre el suelo se extienden alfombras y apoyan arquetas mudéjares, mesitas taraceadas y braseros tachonados —como aquellos donde los personajes de *La Gloria de Don Ramiro* calentaban sus botas enlodadas— (Larreta, (2008 [1929]): 56). Todo el conjunto de mobiliario, los tejidos, los adornos de cerámica, las lámparas de herrería, las pinturas y demás tesoros que ambientan los salones del Museo Larreta conforman mucho más que una colección de objetos antiguos. En un tiempo como el actual, en el que domina la virtualidad, ingresar en estos espacios nos transporta al siglo XVI español y nos lleva a un mundo imaginario pero real: al mundo y al ambiente de una novela como *La Gloria de Don Ramiro*, concretados en objetos que algún día pasaron por las manos de un artesano mudéjar, y que hoy nos siguen hablando a través del arte.

---

6 Muy similares a los que se exponen actualmente en el Museo Ruiz de Luna, en la ciudad de Talavera de la Reina, Toledo, España. La azulejería corresponde a esta fábrica.

### 3. Arquita hispano-morisca

*Verónica Melina Velazco*

#### Ficha técnica

<b>Denominación de la pieza/tipo de objeto</b>	Arquita hispano-morisca. Mueble.
<b>Nº de catálogo</b>	276. (Nobilia, 2018: 579).
<b>Lugar y fecha de producción</b>	España, siglo XVI.
<b>Material/es</b>	Madera tallada, taraceada, marfil, cuero, hierro.
<b>Técnica</b>	Talla en madera, taraceado.
<b>Dimensiones</b>	36 x 48 x 29 cm.
<b>Ubicación en el Museo Larreta</b>	Hall central.



Figura 28. Vista frontal de la arquita hispano-morisca. Buenos Aires, Museo de Arte Español Enrique Larreta. Foto: Veronica Melina Velazco.



Figura 29. Vista cenital de la arquita hispano-morisca. Buenos Aires, Museo de Arte Español Enrique Larreta. Foto: Verónica Melina Velazco.



Figura 30. Vista del lado izquierdo de la arquita hispano-morisca. Buenos Aires, Museo de Arte Español Enrique Larreta. Foto: Verónica Melina Velazco.



Figura 31. Vista trasera de la arquita hispano-morisca. Buenos Aires, Museo de Arte Español Enrique Larreta. Foto: Verónica Melina Velazco.



Figura 32. Detalle de motivo interno de la tapa (estrella de ocho puntas) correspondiente a la arquita hispano-morisca. Buenos Aires, Museo de Arte Español Enrique Larreta. Foto: Verónica Melina Velazco.

## Aspecto material

Este objeto aparece en el catálogo del museo con el nombre de “arquita hispano-morisca” (Nobilia, 2018: 579). Similar a un bargueño, mueble de gran tamaño compuesto por múltiples compartimentos a la manera de cajones, esta

pieza parece una versión reducida de ese modelo mobiliario, teniendo además la característica de ser portátil.

Tratándose de un mueble del siglo XVI, para ir a los antecedentes más inmediatos de la elaboración de la pieza en relación a al-Ándalus, debemos acercarnos al estilo mudéjar. Los materiales utilizados son madera de nogal, hueso, marfil y hierro. Ya desde época omeya en al-Ándalus, había sido muy importante el uso de maderas aromáticas para la fabricación mobiliaria. Silva Santa-Cruz (2010) retoma la crónica anónima de *Dikr bilad al-Ándalus* donde se menciona que el mimbar perdido de Córdoba estaba compuesto por sándalo rojo y amarillo, por ébano, leño de sapan y azufaifo, entre otras maderas. En nuestro mueble se usó nogal, una madera ampliamente utilizada para la elaboración de muebles de escritorio en el siglo XVII, aunque también con gran presencia en los del siglo XVI. En dicha tipología, la madera de nogal toma un color oscuro, por la acción de la luz y el aire (Piera Miquel, 2012: 23), efecto que se buscaba conseguir para un buen acabado.

A su vez, la técnica ornamental utilizada en este mueble es la taracea. “Esta constituyó un préstamo más de los muchos que el ámbito cristiano asimiló de al-Ándalus (...)” (Silva Santa Cruz, 2010: 384) en la época de los Reyes Católicos, cuando también hubo una sociedad profundamente mudejarizada. En el estudio realizado por la autora, esta analiza un catálogo de bienes muebles de la reina Juana de Castilla del momento en que se trasladó a vivir a Tordesillas en 1509. Muchos de estos muebles aparecen descritos como “labrados de atarçes”, términos castellanos derivados de la voz *árab*, *tarsi*, cuyo significado se relaciona a la técnica basada en la incrustación de materiales de diferente tipo para formar variados diseños. Igualmente destaca que ya en época nazarí, fue una técnica muy popular en ámbitos palaciegos relacionados al ajuar doméstico de lujo,

ganando popularidad en Granada. Solía ser multicolor, no presentaba un revestimiento continuo, “(...) y se inclinó por una aplicación puntual sobre elementos decorativos aislados, preferiblemente geométricos, dispersos en un soporte de madera fina” (Silva Santa Cruz, 2010: 387), como sucede en nuestro escritorio.

A su vez el marfil fue tempranamente usado por las cortes andalusíes, ya que era traído desde el norte de África. Se trató de un material costoso y difícil de conseguir y, por lo tanto, adecuado para hacer objetos dignos de la corte de un califa, de un emir o de un rey. A su vez: “Las primeras obras en marfil de las que se tiene noticia en al-Ándalus se sitúan cronológicamente en el segundo cuarto del siglo X, aunque de ellas solo conservamos referencia literaria” (Silva Santa Cruz, 2012: 282), siendo estos los regalos diplomáticos enviados en el año 934 por ‘Abd al-Rahmān III al príncipe beréber norteafricano Mūsab Abī l-āfiya. Sin embargo, este material continuó en uso activo en las iglesias y cortes cristianas medievales y renacentistas,<sup>1</sup> y en el siglo XVI, formó parte de los muebles mudéjares decorados con taracea. Por último, el hueso de cualquier tipo de animal, aunque comúnmente de vacunos, fue un material muy utilizado para apliques decorativos, siendo sometido previamente a un proceso de limpieza al calentarlo a altas temperaturas en agua para que se desprendiera la grasa animal remanente; una vez limpio, se lo cortaba en varillas finas para garantizar su fácil manejo en piezas pequeñas para aplique.<sup>2</sup>

- 
- 1 Consiglieri (2022) realiza un interesante aporte sobre intercambios y diálogos simbólicos entre cristianos y musulmanes, de motivos zoomorfos en diferentes producciones y medios materiales, como, por ejemplo, la arqueta de Silos, pieza de eboraria (Arqueta de Santo Domingo de Silos, 1026; esmaltes, ca. 1140-1150. 19 x 34 x 21 cm. Burgos, Museo de Burgos).
  - 2 Para observar el proceso de producción artesanal de un escritorio, resulta indispensable consultar el trabajo de Eugenio Monesma, quien se dedica a realizar documentales sobre técnicas y oficios tradicionales de España. Ver Eugenio Monesma [Eugenio Monesma – Documentales]

Durante la Edad Media, los muebles solían estructurarse a partir de cortes rectos de la madera, aunque paulatinamente fueron apareciendo diversos métodos de ensamblaje relacionados con el encastre de piezas de madera como el lazo o “cola de golondrina” debido a su forma.

El empleo sistemático de este recurso favoreció la inclusión mayoritaria de cajones en los muebles, que transformaron sus estructuras para dar lugar a la aparición de nuevas tipologías. Las cajas y las arquetas los incorporaron en torno a 1500, en distintas combinaciones (Rodríguez Bernis, 2008: 183).

Los escritorios o bargueños en el siglo XVI “(...) se convirtieron en el mueble más significativo de la época” (ibídem: 186). Estos muebles que podían cerrarse con herrajes y con múltiples cajones fueron ampliamente utilizados por las cortes itinerantes antes de que se asentaran en Madrid en 1561 con Felipe II. Si tenemos presente que los muebles siempre adaptan sus tipologías y estructuras a diversos fines utilitarios, nuestra pieza podría ser un excelente ejemplo de un mueble precioso apto para el viaje y de allí la popularidad alcanzada en la Península.

Sobre el hierro de las cerraduras de estos muebles, si bien su uso estuvo presente en Europa desde muy temprano momento, “(...) el islam trajo a la Península, además, nuevos procedimientos técnicos y, así, a ellos se debe la introducción del empleo de la lima, la plancha y la varilla” (De Olaguer-Feliú y Alonso, 1990: 81). Esto produjo modificaciones en la forja en los reinos cristianos y su uso e influencia, siguiendo al autor, van a estar centrados en pequeños objetos como llaves, clavazones, picaportes,

---

(19/12/2020). *Muebles y cajones con huesos y madera: los bargueños. Fabricación artesanal en taller / Documental* [archivo de video]. Disponible en: <https://youtu.be/hMm7jXGzw0w> (consulta: 30/06/2022).

cerrojos y bisagras. Es justamente en los herrajes para barqueños donde esta tradición se hace presente de manera más clara. La pieza en cuestión del Museo Larreta cuenta con dos bisagras, un cerraje que permite cerrar el mueble, dos manijas a los laterales para su transporte y pequeños apliques en los cajones a modo de tiradores para poder abrirlos; todos ellos de hierro. Es interesante, plantear entonces cómo el uso del hierro en objetos pequeños y preciosos por parte de los artesanos musulmanes, a diferencia de la forja de los reinos cristianos —los cuales estaban centrados en piezas de mayor tamaño— podría conectar a nuestra pieza con la tradición de artesanos mudéjares de la Península. Según Mendizábal “(...) la herrería aglutinaba a los mudéjares. Se hallaban moros dedicados a este menester en Aranda de Duero, Cuenca, Madrid, Sevilla y Murcia, por citar sólo algunas ciudades” (Mendizábal, 2008: 132).

## Aspecto estilístico-formal

El mueble se encuentra trabajado en tres de sus caras con motivos ornamentales geométricos y fitomorfos realizados con incrustaciones de hueso que culminan en pequeñas flores apuntadas. A su vez, posee una tapa frontal que protege seis cajones interiores, trabajada tanto adentro como en su cara visible. Algunos motivos ornamentales andalusíes se hacen presentes en esta pequeña arquita. Se observan en total en la pieza cuatro estrellas de ocho puntas inscritas en círculos, con cada uno de sus lados formados por triángulos que alternan el color blanco (marfil) y el marrón (la misma madera). Además, hay motivos fitomorfos más geométricos en los cajones, consistentes en puntos y líneas (Figura 33) y más naturalistas, con flores y tallos (Figura 34) en las caras exteriores del mueble y en el interior de su tapa.

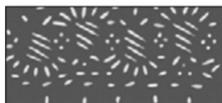


Figura 33. Esquina con detalle de decoración geométrica (cajón inferior de arquita hispano-morisca). Buenos Aires, Museo de Arte Español Enrique Larreta. Esquema: Verónica Melina Velazco.

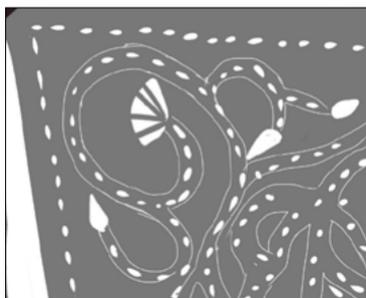


Figura 34. Esquema con detalle con motivo de flores y tallos (esquina superior izquierda de la arquita hispano-morisca). Buenos Aires, Museo de Arte Español Enrique Larreta. Esquema: Verónica Melina Velazco.

Tres estrellas de ocho puntas decoran el cajón superior de forma rectangular, el cual está coronado por dos cajoncillos con apliques de hueso y flores delimitadas por un marco lineal. A su vez, estos cajoncillos coronan otro cajón rectangular alargado, pero, en este caso, con apliques de formas abstractas. La última estrella se encuentra en el centro de la cara interna de la tapa del mueble, aquella que cubre los cajones internos. Está rodeada por un círculo constituido por apliques de hueso y marfil con estrellas de ocho puntas más pequeñas y simplificadas realizadas con apliques en su interior. Por fuera del círculo encontramos motivos fitomorfos.

Es de notar entonces, la insistente representación de estrellas de ocho puntas en esta pieza. Este motivo fue muy común en la Alhambra, obra maestra palaciega de la dinastía nazarí, cuyos salones y habitaciones proliferan en decorados con diseños geométricos, al estar presente

en el alicatado datado en el siglo XIV del salón del trono de Muhammad V en el mirador de Lindaraja.



Figura 35. Esquema de alicatado del salón del trono de Muhammad V en el mirador de Lindaraja, Sala de las Dos Hermanas, Alhambra. Esquema: Verónica Melina Velazco.

La utilización de la estrella tartésica octogonal fue frecuente en la arquitectura y en los alicatados nazaríes. Este motivo apareció en tempranas acuñaciones de monedas andalusíes y fue “También conocida como estrella de Abderramán I, primer califa de al-Ándalus quien la popularizó por todo el mundo medieval” (López Lacárcel, 2017: 427). Mudéjares y moriscos trasladaron este motivo al norte peninsular y estos últimos también lo continuaron difundiendo por el Magreb y el Oriente Medio. Llamada en árabe *rub al-hizb*, se utiliza en cada capítulo del Corán para marcar su finalización. Debido a su gran expansión, pasó a ser un motivo decorativo frecuente en mobiliario de manufactura posterior a al-Ándalus, aunque cada vez más simplificado.<sup>3</sup>

Volviendo a nuestra pieza, los ritmos de lectura que se generan tienden siempre a destacar las estrellas, debido a que las rodean los motivos geométricos o fitomorfos tanto

3 Pérez Higuera al hondar en los objetos de uso personal cotidianos en al-Ándalus, menciona que “(...) estrellas de ocho dentro de octógonos, en madera de diversos tonos y hueso natural o teñido en verde, son frecuentes en otras obras nazaríes” (1994: 140).

del cajón superior como de la cara interna de la tapa del mueble. En la tapa, esta se encuentra envuelta por un círculo de apliques mientras que en el cajón, puntos y líneas geométricos repetidos generan una guarda interrumpida por las tres estrellas de ocho puntas. Así, en esta arquita del siglo XVI no solo tenemos la utilización de un motivo ornamental ampliamente representado desde la tradición andalusí, sino también la técnica de la taracea recuperada por talleres mudéjares y cristianos en los siglos posteriores.

### **Aspecto estilístico-técnico**

Para la realización de la taracea o marquetería, en primer lugar era necesario ejecutar los diseños deseados sobre la superficie de madera del mueble. Podían ser formas geométricas (triángulos, rombos, etc.). Luego, “(...) los artesanos procedían a recortar mediante una seguetta las chapas de las diferentes maderas (...)” (Junquera y Mato, 2004: 3). Los espacios vacíos eran rellenados con maderas de distintos colores o con hueso y marfil, como en nuestro caso. El contraste cromático también podía producirse por las placas que quedaban sin rellenar de la madera de base. Estos fragmentos eran encolados a la superficie y, en caso de ser necesario, aplicados a partir de suaves golpes con martillo y buril, como las pequeñas piezas de hueso. El artesano les daba forma con la llamada “sierra de pelo” antes de incrustarlas.

Un ejemplar muy similar al que nos compete se encuentra en el Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid. Se trata de un escritorio aragonés con tapa realizado

entre 1526 y 1625<sup>4</sup> que contiene cuatro cajones con la misma disposición que la de nuestra pieza, manijas de hierro en los laterales y una profusa decoración en taracea de motivos geométricos en los cajones, así como de roleos vegetales en sus caras superior, izquierda y derecha. En el cajón inferior, hay tres estrellas realizadas de manera muy similar, aunque de cuatro y seis puntas. Encontramos, asimismo, estrellas de ocho puntas solo en el centro de la cara superior junto a roleos. Están compuestas por fragmentos de hueso triangulares alrededor de un eje, formando así la estrella. Otro ejemplo bastante parecido si bien con algunas diferencias formales, es un escritorillo con un cajón ancho sobre el que se despliegan dos filas con cajones más pequeños.<sup>5</sup> Posee una manija en la cara superior para el transporte. Su decoración exterior consiste en motivos fitomorfos realizados con filetes de madera de boj y pequeños rombos de hueso dentro de los tallos, también en taracea. Los cajones tienen una alternancia de triángulos oscuros y claros, rodeados con una línea que hace las veces de marco formando un rectángulo. Dentro de este, en los cajones superiores e inferiores de la derecha, hay un patrón de líneas oscuras y claras y figuras romboidales. El cajón grande inferior repite el mismo marco, pero en su interior no hay estrellas, sino una alternancia de cuatro círculos y tres rombos.

Estos casos permiten comprobar cómo la tipología de pequeño bargueño o escritorillo español pervivió en el tiempo, compartiendo incluso el formato de los cajones en algunas ocasiones y la decoración fitomorfa con hueso y madera de boj en su tapa y caras. También, es importante marcar el

---

4 Escritorillo. 29 x 35 cm. Profundidad: 46 cm. CE02225, Museo Nacional de Artes Decorativas, España.

5 Escritorillo. 22 x 29,40 cm. Profundidad: 20,80 cm. CE02215, Museo Nacional de Artes Decorativas, España.

carácter portátil con la presencia de manijas, aunque estas cambien de ubicación.

## **Adquisición por Larreta e imaginarios contruidos**

Según Nobilia, “Este pequeño mueble le sirvió a Larreta para dar ese clima de diversidad cultural que caracterizó a la España del siglo XVI y XVII y que el escritor dispuso en uno de los espacios del Patio central” (2018: 579). Además, en *La gloria de Don Ramiro* hay descripciones de interiores con muebles a los que parecen remitir los de la residencia de Larreta en Belgrano. Cada objeto adquirido repercutió en recrear estos imaginarios en torno a “lo hispánico” en relación con lo andalusí y lo morisco, tal como en su historia.

Hoy en día, la pieza está ubicada en el hall central o patio techado del Museo Larreta, al lado de un sillón con azulejos (al estilo de los típicos divanes moriscos) con almohadones bordados y telas rojas con detalles dorados en sus espaldares. También hay una alfombra, un brasero y pequeñas mesitas (una de ellas octogonal, también con taracea). Nuestro pequeño objeto se encuentra sobre una mesita, en el lado derecho, en dirección a la pared norte.

Sin embargo, en el artículo de Noel en *Plus Ultra* N° 26 (1918), una fotografía del patio central revela que en el lugar donde está ahora el escritorio, en esos tiempos había una silla de madera. Sí aparece la pequeña mesa octogonal, que en ese momento sostenía un plato con frutas, y en lugar del brasero hay una mesilla redonda de madera.



Figura 36. Mobiliario del hall central de la residencia de Larreta en Belgrano (hoy Museo de Arte Español Enrique Larreta), en una fotografía de la revista *Plus Ultra*, año 3, Nº 26 (1918). Foto: Ibero Amerikanisches Institut Preußischer Kulturbesitz. Disponible en: <https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/787219258/21/#topDocAnchor> (CC BY-NC-SA 3.0 DE) (Consulta: 27/06/2022).

Este sector remite directamente al estrado morisco. Martínez Nespral (1999) extractó cómo la Condesa D'Aulnoy (mujer francesa del XVII) quedó sorprendida al encontrarse por primera vez ante este espacio de carácter

doméstico y privado, donde las damas y los invitados se reunían y sentaban de piernas cruzadas sobre el suelo o sobre una plataforma a la manera morisca. Usualmente, estaba cubierto de alfombras y pequeños muebles, por lo que podemos pensar en la intención clara de Larreta de reconstruir una espacialidad de este tipo en la parte central de su casa.

## 4. Mesita hispano-morisca

*Verónica Melina Velazco*

### Ficha técnica

Denominación de la pieza/tipo de objeto	Mesita hispano-morisca.
Nº de catálogo	244. (Nobilia, 2018: 583).
Lugar y fecha de producción	España, siglo XVI.
Material/es	Madera de nogal, hierro, marfil y hueso.
Técnica	Taracea.
Dimensiones	47 x 59,5 x 47 cm.
Ubicación en el Museo Larreta	Hall central.



Figura 37. Vista frontal de mesita hispano-morisca. Buenos Aires, Museo de Arte Español Enrique Larreta. Foto: Verónica Melina Velazco.



Figura 38. Detalle vista frontal de mesita hispano-morisca. Buenos Aires, Museo de Arte Español Enrique Larreta. Foto: Verónica Melina Velazco.



Figura 39. Vista de motivo en la parte superior de mesita hispano-morisca. Buenos Aires, Museo de Arte Español Enrique Larreta. Foto: Verónica Melina Velazco.



Figura 40. Vista de la cara izquierda de mesita hispano-morisca. Buenos Aires, Museo de Arte Español Enrique Larreta. Foto: Verónica Melina Velazco.



Figura 41. Vista parte trasera de mesita hispano-morisca. Buenos Aires, Museo de Arte Español Enrique Larreta. Foto: Verónica Melina Velazco.

## Aspecto material

Este mueble fue realizado en el siglo XVI. Los materiales utilizados son marfil (material suntuoso proveniente de África), madera de nogal e hierro como soporte. Su decoración se basa en la técnica de la taracea, caracterizada por la incrustación de diferentes placas de materiales en

la superficie del mueble, creando diversos diseños ornamentales. Dentro de los numerosos ejemplos de esta técnica en al-Ándalus, además del mimbar móvil del siglo X de la mezquita de Córdoba, comisionado por Al-Hakam II, hallamos ejemplos almorávides, como el mimbar de la mezquita Kutubiyya en Marruecos, actualmente en el Palacio de al-Badi “(...) el cual constituye el más antiguo ejemplar trabajado con taracea policroma que se conserva de la España islámica” (Silva Santa Cruz, 2010: 385). Vemos entonces cómo estos objetos eran requeridos incluso por fuera de la Península Ibérica, debido a su excelencia técnica y ornamental. En época nazarí esta “(...) se inclinó por una aplicación puntual sobre elementos decorativos aislados, preferiblemente geométricos, dispersos en un soporte de madera fina” (ibídem: 387). En el siglo XVI, dicha técnica fue extensamente utilizada en España para decorar muebles domésticos y mobiliario cortesano, como en la época de la reina Juana I de Castilla (ibídem: 391). Técnica artesanal suntuosa y elaborada, si bien tuvo sus orígenes en el mundo islámico, fue adoptada por los cristianos con rapidez, alcanzando gran éxito en los siglos XV y XVI debido muy probablemente a los artesanos mudéjares.

La mesa resultó un objeto doméstico mueble que tanto en época medieval como moderna sirvió para demarcar simbólicamente posiciones sociales y jerarquías:

La mesa era reflejo de la corte, la corte reflejo de la sociedad. Muy importante era el orden de la mesa, ya que la mesa a la vez une y jerarquiza. Sentarse juntos manifiesta unidad, pero el lugar que cada uno ocupa en la mesa refleja el orden social, el lugar que cada uno ocupa en el mundo cortesano y la relación que le une con el dueño de la casa. Era esencial ocupar en la mesa el lugar adecuado (...) (Pérez Samper, 2017: 386)

Para los grandes príncipes y personajes de poder, la mesa y las costumbres alrededor de ella eran esenciales. Dependiendo de su tamaño y de su ornamentación, eran objetos que podían denotar el poder de quien los poseía, mientras que otros eran simplemente piezas desmontables y móviles, aunque podían estar tratados con técnicas decorativas suntuosas. En al-Ándalus, al ser un mueble presente desde tiempos remotos, las mesas también formaron parte del ajuar civil y cortesano, aunque eran en general de patas bajas y de gran tamaño debido a la costumbre oriental de realizar banquetes donde los invitados se sentaban en almohadones a nivel del suelo o sobre alfombras. Esta pieza del Museo Larreta se halla dentro de la categoría de bufetillo de estrado: mesa pequeña, usualmente con uno o dos cajones y con fiadores (varillas de hierro que dan más solidez y estabilidad a las patas). El estrado era una de las habitaciones más importantes de la vivienda. Era un espacio procedente de la tradición árabe destinado a recibir visitas, “(...) que contaba con una tarima alfombrada en donde las señoras se sentaban a la morisca, en almohadas” (Ordóñez, 1984: 22). A su vez, se utilizaban braseros para calentar el ambiente y procurar la comodidad de los invitados. Este espacio doméstico debía dar cuenta de la posición social del dueño de casa, al mismo tiempo que ser un ambiente de acogimiento. Todo tipo de pequeños muebles estaban presentes y allí, los bufetillos no faltaban.

Además, “(...) el islam trajo a la Península, además, nuevos procedimientos técnicos y, así, a ellos se debe la introducción del empleo de la lima, la plancha y la varilla (De Olaguer-Feliú y Alonso, 1990: 81). Por lo tanto, la forja de finas varillas de hierro (como los fiadores de este modelo mobiliario) puede estar relacionada a una herencia artesanal islámica y, si bien hay que destacar que tanto rejas como armas fueron realizadas también por los artesanos

castellanos desde la Edad Media, “(...) la herrería aglutinaba a los mudéjares” (Mendizábal, 2008: 132).

Si bien no tenemos registro documental de la ubicación original del mueble, es factible que por su tamaño y ligereza fuera trasladado a gusto por la residencia de Larreta como pequeña mesa de uso doméstico.

## Aspecto estilístico-formal

La mesita cuenta con ornamentación fitomorfa, la cual gozó de una amplia tradición en al-Ándalus. Gran parte de esta procede de diferentes lugares y tradiciones, como de la hispano-romana y la siria, ambas recuperadas por Bizancio (De Gregorio y Robledo, 1995: 193) y también expandidas por el arte islámico. En este último contexto, estos elementos solían aludir al Paraíso que les esperaba a los seguidores del Profeta y de Alá. “En el Paraíso se localiza el gran árbol de la felicidad, al que se denomina Tubá, árbol de la alegría y del deleite, el cual se identifica con el Hom, el árbol de la vida o de la inmortalidad, que se concibe bajo diferentes aspectos (...)” (Silva Santa Cruz, 2011: 44). Un ejemplo temprano de la utilización de ornamentación fitomorfa andalusí se halla en las puertas del mihrab de la mezquita de Córdoba, cuya ampliación fue realizada por Al-Hakam II en el siglo X. Durante las taifas en el siglo XI, la decoración vegetal retomó aspectos del período califal, recogiendo una mayor impronta oriental (De Gregorio y Robledo, 1995: 194). Se ampliaron las variantes iconográficas del árbol de la vida, hojas de vid, granadas, piñas, pimientos y palmetas de origen sasánida.

De Gregorio y Robledo mencionó un motivo particular que denominó “pimiento”, consistente en un fruto triangular con pequeñas escamas o protuberancias en su base.

El origen de este motivo “(...) podría estar en composiciones como el estuco de Ctesifonte (siglo VI), hoy en día en el museo de Berlín (...)” (1995: 195), desplazándose luego al área ibérica (Figura 42). Esta tipología fitomorfa es bastante similar a la de nuestra pieza, ubicada rematando roleos vegetales que recorren el mueble junto a pequeñas flores. Es curiosa su ubicación al final de los tallos en los roleos, a la manera de frutos colgantes. Particularmente, considero que podría tratarse más bien de una bellota debido a las características morfológicas del fruto representado (Figura 43).



Figura 42. Esquema de un detalle del panel en relieve ornamental sasánida de Ctesifonte, siglo VI. Museum fur Islamische Kunst, Berlín. Numero de inventario: Ident. Nr. I. 7731.1. Esquema: Verónica Melina Velazco.



Figura 43. Esquema de un detalle de motivo fitomorfo en la mesa de bufetillo del Museo de Arte Español Enrique Larreta. Esquema: Verónica Melina Velazco.

En la cara superior de la pieza, la jerarquía visual la gana un diseño geométrico inscrito en un círculo que hace las veces de límite entre el motivo y el resto de la ornamentación de la pieza, del cual nacen los roleos vegetales en la cara superior del mueble. Tal vez debido a los efectos del uso del mueble, el centro se encuentra desgastado y la imagen

del motivo central incompleta. Estos motivos vegetales adquieren una activa relación con dicho motivo geométrico resaltándolo. A su vez, es también protagonista ya que la cara superior es lo primero que se observa en la mesa. En los laterales, en la cara trasera y en la frontal donde se encuentran dos cajoncillos, solo se verifica la presencia de los lazos fitomorfos, cuyos tallos también se encuentran decorados en su interior con pequeños rombos. En los cajones, estos se hallan rodeados por un pequeño marco rectangular.

## Aspecto estilístico-técnico

La taracea o marquetería fue una técnica que fue modificándose con el tiempo en relación a diversas modas y tendencias, a los modos de trabajar de los artesanos y al uso de materiales. En nuestro caso, estamos ante la presencia de un mueble del siglo XVI cuyos motivos decorativos remiten a los utilizados en los bargueños de pequeño tamaño (también denominados “escritorillos”). Para poder aplicar esta técnica, se dibujaban sobre la superficie del mueble los diseños diversos, que luego se perforaban en la madera de base y finalmente se rellenaban con pequeñas placas de madera de diferentes colores o con fragmentos de hueso y marfil para lograr contrastes adecuados en las diversas figuras decorativas. Se trataría de una marquetería de *pinyonet*, la cual se basó en la incrustación de hueso sobre nogal, con “(...) motivos geométricos delineados con piecicillas minúsculas romboidales, cuadradas y triangulares” (Rodríguez Bernis, 2008: 185).

Ya en la corte española del siglo XIV, Silva Santa Cruz encontró en los inventarios de bienes de Juana I de Castilla, la mención a “(...) varias mesas de madera labradas de atarçes (...)” (2010: 391). No obstante, como en el caso anterior, y

atendiendo al tamaño pequeño de este mueble, podemos pensar en su relación con los muebles del mencionado estrado morisco:

En lo espacial, el estrado puede constituirse como unidad de habitación específica —asociada normalmente a los “cuartos principales” de la vivienda, en su zona noble—, o bien puede configurarse como un área visualmente delimitada por tarima, revestimientos, mamparas o biombos, dentro de una sala más amplia. (Zardoya, 2003: 376)

En tanto, estos espacios se caracterizaron “(...) por la ‘miniaturización’ de modelos o tipologías (...)” (Zardoya, 2003: 376), mesas y escritorios pequeños dispuestos con alfombras y braseros eran objetos infaltables en estos lugares de relajación y ocio. Por lo tanto, la mesa de bufetillo fue una tipología de mueble que muy bien pudo haber formado parte del ajuar presente tanto en la corte española como en una casa noble, por lo que no es casual que Larreta la hubiera elegido como parte del mobiliario de su residencia, en el intento de recrear espacios hispano-morisca del siglo XVI.

## **Adquisición por Larreta e imaginarios contruidos**

Este último sentido guarda estrecha relación con la búsqueda estética y conceptual de Larreta basada en generar constantes reminiscencias de España en el proyecto de remodelación de su casa de Belgrano. Como plantea Nobilia: “Los interiores se convirtieron en palacios del Siglo de Oro con vistas a jardines granadinos (...)” (2018: 411).

Estas transformaciones en la residencia apuntaron a la reconexión con las raíces hispánicas, impulsadas en gran

medida a partir del Centenario. En este escenario, Martín Noel, arquitecto formado en Francia, “(...) se revelaría como uno de los precursores de esta ‘restauración nacionalista’. Es que, para él, renunciar al propio pasado resultaba una suerte de suicidio artístico y cultural” (Martínez Nespral, 2009: 17).

La ubicación de esta mesita en el hall central del Museo, junto a los divanes moriscos con almohadones rojos bordados, un brasero, una arquita hispano-morisca y una mesilla octogonal taraceada con nácar, todo sobre una alfombra de estilo oriental, continúa remitiendo claramente al estrado morisco. Incluso, sus motivos fitomorfos son muy similares a los de la arquita hispano-morisca de Salamanca<sup>1</sup> que está a su derecha (Figura 44). La conjunción de estos objetos domésticos nos transporta a aquella España multicultural a la que Larreta aludió en *La gloria de Don Ramiro* que buscó replicar en su casa y que fue respetada por las decisiones curatoriales tomadas posteriormente por el Museo.

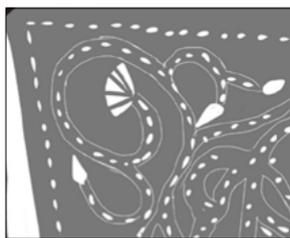


Figura 44. Esquema con detalle de motivo vegetal de la arquita hispano-morisca con flores, “bellotas” y tallos decorados con pequeños puntos en su interior, tal como en la mesa de bufetillo. Esquema: Verónica Melina Velazco.

---

1 Es la pieza trabajada en la ficha anterior. N° de catálogo: 276 del Museo de Arte Español Enrique Larreta.



Figura 45. Disposición actual de la pieza en el hall central del Museo de Arte Español Enrique Larreta.  
Foto: Verónica Melina Velazco.

## Cerámica

---

## 5. Fuentón o cuenco

*Silvana Folgueral*

### Ficha técnica

<b>Denominación de la pieza/tipo de objeto</b>	Fuentón o cuenco.
<b>Nº de catálogo</b>	720. (Nobilia, 2018: 627).
<b>Lugar y fecha de producción</b>	Talavera de la Reina, Toledo, España, siglo XVII.
<b>Material/es</b>	Pasta cerámica.
<b>Técnica</b>	Esmaltado y pintado.
<b>Dimensiones</b>	Diámetro: 32 cm. Altura: 12 cm.



Figura 46. Fuentón o cuenco. Talavera de la Reina, Toledo, España. Siglo XVII. Buenos Aires, Museo de Arte Español Enrique Larreta. Foto: Silvana Folgueral.



Figura 47. Fuentón o cuenco. Talavera de la Reina, Toledo, España. Siglo XVII. Cara exterior. Buenos Aires, Museo de Arte Español Enrique Larreta. Foto: Silvana Folgueral.

## Aspecto material

La producción cerámica en España fue el resultado de una simbiosis de tradiciones alfareras autóctonas romano-visigodas con el aporte de técnicas novedosas de origen oriental (Persia) que tuvo lugar a partir de la conquista de parte de la Península Ibérica por el islam, lo que redimensionó este arte en calidad y versatilidad (Rosselló Bordoy, 1992). Desde el siglo XII, con el avance de los monarcas cristianos sobre los territorios del al-Ándalus, las técnicas hispanomusulmanas se incorporaron a los hornos de los nuevos reinos y, en manos de los artífices mudéjares, se mantuvieron vigentes en toda la producción de cerámica española de los siglos posteriores con diversificaciones regionales (Álvaro Zamora, 2007). Los focos productores más importantes fueron Valencia y Málaga, aunque Toledo, con sus centros alfareros de Talavera de la Reina y Puente del Arzobispo tuvieron también gran trascendencia.<sup>1</sup>

La cerámica conocida como Talavera de la Reina es un tipo de producción originaria de esta ciudad toledana donde se registra actividad alfarera desde épocas remotas, aunque sus precedentes más directos refieren a piezas provenientes de talleres abasíes a partir del siglo X.<sup>2</sup> Si bien no se han conservado piezas talaveranas de tal antigüedad y las fuentes documentales que nos informan sobre ellas son muy escasas, en esta ciudad pervivió con solidez la técnica de los alarifes moriscos después de la conquista cristiana.<sup>3</sup>

- 
- 1 La localidad de Puente del Arzobispo conformó junto con Talavera de la Reina los dos núcleos de tradición alfarera más importantes de Castilla. Compartieron técnicas de esmaltado y motivos decorativos, aunque la calidad de la producción de Puente del Arzobispo fue siempre considerada inferior debido a que sus obras eran más económicas.
  - 2 Este tipo de cerámica pintada y esmaltada es originaria de la Mesopotamia (III milenio a. C.) y fue adoptada por los alfares islámicos, que la difundieron hacia Occidente desde el siglo VIII d. C.
  - 3 González Palencia en su libro *Los mozárabes toledanos* nombra a Vicente ben Said y Ayub ben

Durante el siglo XV y la primera mitad del XVI, Talavera de la Reina aún siguió produciendo piezas de tradición árabe, con platos de loza azul y motivos ornamentales fitomorfos encuadrando gacelas, pájaros, conejos, aves zancudas, antílopes, leones rampantes y con un borde que se asimila a las alas de mariposas,<sup>4</sup> obras que se incluyen en el denominado estilo mudéjar. Este tipo de loza fue la producida en Talavera hasta mitad del siglo XVI, coincidiendo con el reinado de Carlos V, y era muy similar a la que se realizaba en otros centros, por ejemplo, Manises (Ballesteros Gallardo, 1983).

A partir de la segunda mitad siglo XVI, sufre una gran transformación para llegar a convertirse en un centro alfarero de máxima relevancia en toda España. Es precisamente en este momento cuando se produce la recepción de las nuevas concepciones artísticas del Renacimiento, de las que Felipe II fue un gran impulsor. Gran coleccionista de arte, especialmente de pintura, con un gusto particular por las obras de las escuelas flamenca e italiana, dicho monarca eligió las obras de su colección con un claro objetivo de exaltación de su propia dinastía, con marcada preferencia por los temas religiosos devocionales, en correspondencia con el espíritu contrarreformista de su época, del que se sentía un adalid. Para ello convocó a los artistas más destacados del momento, entre los cuales sus favoritos fueron los flamencos y los venecianos y, en primer lugar, Vecellio Tiziano. Del mismo modo fue un gran coleccionista de cerámica y recurrió a la producción talaverana para equipar el Alcázar de Madrid y los reales palacios de El Pardo, Segovia y en

---

Jobat, alfareros de Talavera en 1182, entre los primeros de los que se tiene registro (cit. en Ballesteros Gallardo, 1983: 7).

4 Para Ángel Ballesteros Gallardo (1983: 8) es más seguro que estas "mariposas" correspondan a un elemento vegetal, ya que la mariposa no reaparece en la cerámica de Talavera sino hasta el siglo XVIII.

particular para San Lorenzo de El Escorial,<sup>5</sup> encargando su diseño a Jan Floris, maestro ceramista flamenco que introdujo nuevos procesos y técnicas provenientes de Flandes e Italia. No solo las técnicas se renovaron, sino también los motivos comenzaron a inspirarse en grabados de artistas flamencos como Jan van der Straet, Stadamus, Tempesta y Claude Bouzonet (Ballesteros Gallardo, 1983: 18; López Fernández, 2015).

La loza de Talavera de la Reina abasteció a la Casa Real hasta el siglo XVIII,<sup>6</sup> proveyendo incluso a la farmacia real. Para ese tiempo, esta cerámica ya había alcanzado un gran prestigio y se distribuía en todo el territorio del Imperio español.<sup>7</sup> Bajo el auspicio de los Austrias, los talleres talaveranos se convirtieron en un modelo de innovación y su cerámica experimentó un gran desarrollo, tanto en la producción de vajilla de mesa y de objetos de uso cotidiano, como en la de azulejos empleados para la decoración arquitectónica. De sus alfares salieron las famosas series talaveranas, enriquecidas con las técnicas decorativas y los nuevos diseños que aportaron las culturas renacentista y barroca italianas, con variedad de temas, colores y formas que hicieron que, a lo largo de los siglos XVI al XVIII, esta cerámica mostrara todos los cambios del gusto de los círculos dirigentes castellanos. Efectivamente, sobre todo en el siglo XVII, las cerámicas pasaron a ser objetos de adorno de las residencias señoriales, convirtiéndose en verdaderos

---

5 Entre las piezas que Felipe II atesoró en el monasterio real se cuentan más de setecientas provenientes de Talavera de la Reina (López Fernández, 2015: 48).

6 En 1760, se creó la Real Fábrica de Porcelana del Buen Retiro que, desde entonces, proveería a la Casa Real.

7 Después de 1521, los artesanos españoles introdujeron la técnica cerámica talaverana en México. A mediados del siglo XVII, Puebla de los Ángeles se convirtió en el centro más importante de producción de este tipo de cerámica en lo que respecta a la América colonial (López Fernández, 2015: 32), dando lugar a la denominada "Talavera poblana".

soportes de composiciones pictóricas, con novedosos repertorios de formas y decoraciones polícromas, con grutescos, cariátides, roleos, guirnaldas, discos con bustos y grandes escenas figuradas. Sus formas, diseños y motivos se copiaban e interpretaban en otros centros alfareros, hasta el punto de identificar y denominar a estos productos como “las talaveras”, independientemente de su lugar de fabricación (García Serrano, 1999).

La cerámica renacentista refleja un estrecho contacto con la pintura, la escultura, los trabajos en plata y orfebrería (Ballesteros Gallardo, 1983: 9). La pintura barroca española documenta en sus obras muchas piezas de cerámica talaverana.<sup>8</sup> Sus producciones fueron soporte de representaciones heráldicas de instituciones y personalidades, con divisas y leyendas, encargadas por órdenes religiosas, monasterios y casas nobiliarias. A partir de la segunda mitad del siglo XVIII, Talavera de la Reina entró en un período de decadencia que se prolongó hasta comienzos del siglo XX, época en la que comenzó su renacer coincidiendo con las hondas reflexiones de la Generación del 98 en torno a las verdaderas raíces de lo auténticamente español, que se traduciría, entre otros aspectos, en la revalorización del arte tradicional. En 2019, la cerámica de Talavera de la Reina y de Puente del Arzobispo fue declarada Patrimonio de la Humanidad.

## Aspecto estilístico-formal

Este cuenco reúne muchas características que definen la serie polícroma, denominación que se otorga a un grupo

---

8 Por ejemplo, en el óleo de Francisco de Zurbarán, *El Milagro de San Hugo en el refectorio de los Cartujos*, de 1655 (Museo de Bellas Artes de Sevilla), el pintor representó sobre la mesa varios jarros fraileros de cerámica de Talavera de la Reina con el escudo obispal.

de numerosas obras que fueron fabricadas en Talavera de la Reina desde el siglo XVII y hasta el primer cuarto del siglo XVIII, y que evidencian el intercambio de concepciones artísticas con piezas italianas renacentistas.

El cuenco es de forma simple, redondo y liso, con fondo cóncavo. Tiene una pequeña rotura y pequeños desprendimientos del esmaltado en el borde superior. Está realizado en pasta cerámica vidriada en blanco con decoración policroma —lo que da el nombre a la serie— en azul cobalto, verde, amarillo, marrones y ocre, perfilada en negro o morado oscuro. La decoración, pintada a mano a pincel, cubre tanto su cara interna como la externa. En el interior del cuenco, el motivo iconográfico principal ocupa la parte central de la pieza y corresponde a la figura de un león rampante que vuelve su cabeza hacia atrás, con gesto de fiereza, mirando una mariposa. Se alza bajo un árbol frondoso, de tronco retorcido y follaje azul y amarillo; apoya sus patas traseras en un terreno de contornos irregulares, que repite la misma paleta cromática. Suelo y follaje cubren las paredes del alzado interno del cuenco. La figura central y los bordes se unifican en una sola composición.

En la cara exterior, matas de follaje azul y amarillo, de trazado simplificado y perfiladas en negro, ascienden por la solera hasta el borde superior del fuentón. Los sectores más iluminados del follaje están marcados por el tono amarillo mientras que las sombras se logran con los azules. El estilo en esta nueva etapa es más pictórico que lineal, ya que las líneas son más finas que en las composiciones del estilo mudéjar previo (González Martí, 1933) y las actitudes de animales y personajes se muestran cargadas de teatralidad y movimiento.

La representación de animales poderosos, en actitud desafiante, desplazándose entre los árboles, es frecuente en la

decoración talaverana. A pesar de que esta pieza coincide cronológicamente con el apogeo de la pintura barroca en España, su iconografía es deudora de diversos motivos zoomorfos medievales, andalusíes e islámicos en general, observados en una multiplicidad de soportes, desde mobiliario (como arquetas o escritorios) hasta objetos de eboraria, metalistería y textiles.

Los animales fuertes y temibles, como el león, fueron ampliamente representados desde el principio de las culturas urbanas de la Mesopotamia. El modelo de animal heráldico fue transmitido a las culturas mediterráneas para simbolizar metafóricamente el poder del soberano. Se trata de una tradición oriental, probablemente iraní, que fue poco seguida por los autores griegos y romanos de la Antigüedad clásica, aunque sí está presente en la Biblia. Desde esta fuente penetró poco a poco en Occidente, para reaparecer luego y muy profusamente en los bestiarios medievales (Pastoureau, 2011: 58). Los textos bíblicos resaltaron la figura del león majestuosa e invencible; su potencia y su coraje fueron utilizados como elementos de comparación con héroes y reyes. No obstante, desde el punto de vista simbólico, el león fue desde siempre un animal polivalente. En el Antiguo Testamento aparece frecuentemente como un animal peligroso, astuto e impiadoso, que encarna las fuerzas del mal, los enemigos de Israel, los reyes malvados y tiranos y los pecadores. Combatir y matar al león (como lo hizo Sansón) equivalía a batallar contra Satán. Su carácter colérico representó la ira: la figura rugiente e infernal del demonio que busca a quien devorar.



Figura 48. Tazza. Cerámica Talavera de la Reina, Serie polícroma. España, siglo XVII (1600-1699). Chicago, Art Institute of Chicago. Reference Number 1978.987. CC0 Public Domain Designation. Disponible en: <https://www.artic.edu/artworks/54159/tazza>. (Consulta: 28/06/2022).

Pero hay también un león bueno, que pone su fuerza al servicio del bien común y su rugido expresa la palabra de Dios (Pastoureau, 2011: 59). En los Proverbios es el animal más valiente y en el Génesis, es símbolo de la tribu de Judá, la más poderosa asociada a David y a su descendencia que llega hasta Cristo.

Los Padres de la Iglesia se apoyaron en el Nuevo Testamento, en tradiciones orientales y particularmente en el *Physiologus* (donde el león tiene una dimensión cristológica), lo que contribuyó a su valoración y a su aparición triunfante en los

bestiarios de los siglos XII y XIII (ibídem: 60). Cada una de sus particularidades y características fue puesta en relación con Cristo. El hecho de que los leones duermen con los ojos abiertos, por ejemplo, se asoció a su carácter de custodio de templos y sepulcros, siempre vigilante de toda amenaza, en tanto otra asimilación cristológica fue el hecho de que las crías al nacer parecen muertas y al cabo de tres días en que la leona les da calor y aliento, recobran la vida (Mariño Ferro, 2014).

Su relación, por otro lado, con la astrología (uno de los signos del Zodiaco es Leo), lo convierte en un símbolo solar por su naturaleza fogosa y por el aspecto de su melena. Los alquimistas lo relacionaron con el azufre, por lo amarillo e ígneo (Mariño Ferro, 2014: 357). Expresó, entre otras cosas, la ambición, el orgullo y hasta cierta soberbia, así como también aludió al componente masculino que implicaba el poder de la cópula (Zozaya Stabel Hansen, 2019: 21).

En el mundo islámico, se resalta su coraje, su generosidad y su sentido de justicia, todos atributos que adornan al buen soberano. El león se personifica en 'Alí, yerno del Profeta, y según los shi'íes, este es el león de Alá. Empero, representa también al soberano invencible e implacable con sus enemigos, y las imágenes se encargaron de resaltar este poder y la obediencia y el respeto que se le debían. En al-Ándalus fue vinculado a la naturaleza principesca y regia, e incorporado al lenguaje de propaganda político-religiosa en torno al gobernante (Silva Santa Cruz, 2014).

Desde el siglo IX, esta iconografía se había extendido desde Siria y Persia, Egipto y el norte de África hasta la Península Ibérica, donde se entremezclaría con el repertorio visual cristiano, apareciendo en toda clase de objetos de arte suntuario califal y taifa de los siglos X y XI, y su presencia se continuaría luego en los obradores mudéjares. Pese a

su procedencia lejana, los leones pintados, esculpidos o bordados eran muy comunes en la cultura visual del Occidente medieval; las personas podían verlos en numerosas imágenes que llenaban edificios religiosos y civiles, monumentos funerarios, y toda clase de objetos (Pastoureau, 2011).

Como emblema de poder, fuerza indoblegable y triunfo sobre las demás especies, estas vertientes iconográficas en torno a la figura del león, tanto para el mundo islámico como para el mundo cristiano estuvieron en constante diálogo y se nutrieron mutuamente, pervivieron en siglos posteriores y trascendieron la Edad Media para continuar utilizándose a lo largo de todo el desarrollo ulterior del arte y, en particular, en la cerámica tradicional española (Galán Galindo, 2005a; Silva Santa Cruz, 2014; Consiglieri, 2022).



Figura 49. Escribanía de cerámica. Puente del Arzobispo, siglo XVII. N.º de catálogo 709, Museo de Arte Español Enrique Larreta. Fotografía: Juan Marino. Archivo Museo Enrique Larreta (AMEL).

El Museo Larreta cuenta con un tintero o escribanía, realizado en cerámica de Puente del Arzobispo del siglo XVII (actualmente no se halla en exposición).<sup>9</sup> Esta pieza guarda

9 La pieza formó parte de la exposición *Obra en Reserva*, con curaduría a cargo de Patricia Nobilia, que se realizó en el Museo de Arte Español Enrique Larreta en diciembre de 2019, la que involucró piezas que por diversas razones (procesos de restauración o deterioros) permanecen hoy en día en depósito. Disponible en: <https://pandorama-art.blogspot.com/2019/12> (consulta: 26/06/2022).

similitud decorativa con el cuenco N° 720. Sobre un fondo celeste azulado vuelve a aparecer el león en un espacio de vegetación profusa que evoca el Edén, motivo que se repite en las caras laterales del prisma. Apoya sus cuatro patas en el suelo, con lo que pierde en parte el carácter desafiante de los felinos rampantes. Se recurrió aquí a la paleta típica de esta serie cerámica: amarillo, ocre, azul y verde, con el negro como recurso para delinear las figuras. En el cuerpo del león, en blanco, se modela la volumetría mediante el sombreado con tonos morados, igual que en los sectores más robustos de los troncos arbóreos. Es característico de la cerámica de Puente del Arzobispo la presencia de un verde de óxido de cobre de tonalidad más intensa que en las obras de Talavera.

Destaca también un cuenco de fines del siglo XVII y principios del XVIII del Museo de Santa Cruz de Toledo, con un tono turquesa del esmaltado en su fondo. Dado que hay otras piezas con este peculiar rasgo cromático, se plantea que pudo tratarse de una corta serie de producciones talaveranas que adoptaron esta decoración que, por otro lado, fue frecuente en otros centros alfareros contemporáneos en Liguria y más tarde en Alcora.<sup>10</sup> Esta pieza comparte algunas características esenciales con el cuenco del Museo Larreta. Aunque en medio del paisaje de la parte central interna del cuenco no hay un león sino un ave, la composición del conjunto espacio-vegetación-suelo muestra el mismo tratamiento plástico.

---

10 [http://ceres.mcu.es/pages/ResultSearch?txtSimpleSearch=Cuenco&simpleSearch=0&hipertextSearch=1&search=simpleSelection&MuseumsSearch=MSCTO\]&MuseumsRolSearch=31&listaMuseos=\[Museo%20de%20Santa%20Cruz](http://ceres.mcu.es/pages/ResultSearch?txtSimpleSearch=Cuenco&simpleSearch=0&hipertextSearch=1&search=simpleSelection&MuseumsSearch=MSCTO]&MuseumsRolSearch=31&listaMuseos=[Museo%20de%20Santa%20Cruz) (Consulta: 02/08/2022).



Figura 50. DO2001/28/85. Cuenco de cerámica Talavera serie policroma, 1676-1725. Museo de Santa Cruz de Toledo (España).

Especialmente en la cara externa, son notables las semejanzas tanto en el diseño de los elementos vegetales como en la paleta cromática. Este tipo de cerámica decorada con fondo verde azulado y elementos figurativos en amarillos intensos era muy común en producciones orientales de este período que llegaban desde China y que fueron muy imitadas en la cerámica española. Es posible que el cuenco del Museo Larreta comparta fecha y espacio de producción con esta pieza.

## Aspecto estilístico-técnico

Los alfareros toledanos emplearon una arcilla más ferruginosa que la de otras regiones (Sevilla, por ejemplo), por lo cual las piezas bizcochadas de Talavera de la Reina y Puente del Arzobispo son mucho más rojizas (González Martí, 1933: 129). Sobre las piezas que habían recibido una primera cocción se procedía a aplicar el vidriado mediante técnicas de origen árabe que siguieron formando parte de las tradiciones de los alfares españoles. Estas consistían básicamente en el uso de metales como el plomo, el cobre, el estaño y el hierro, incorporados en el barniz con el que se bañaba la pieza de barro ya cocida. Luego de una primera

cocción o bizcochado, las piezas recibían dos cocciones oxidantes. En la primera se procedía a la vitrificación de la cara no decorada de la pieza (interior de una vasija o base de un plato) que había sido cubierta con un barniz melado, a base de plomo teñido con óxido de hierro. En una segunda cocción, se lograba la vitrificación de la cara decorada, cubierta con un esmalte a base de plomo y estaño, que le proporcionaba el color blanco (denominado vidriado estannífero) y que además permitía la adherencia de su decoración pintada a pincel. Estos procedimientos otorgaban mayor calidad estética a las piezas gracias al vidriado que les proporcionaba gran brillo y además, las impermeabilizaba, lo que ampliaba sus posibilidades funcionales (Álvaro Zamora, 2007: 343). Los pigmentos empleados en la ornamentación pictórica de las cerámicas se extraían de óxidos de manganeso, cobalto, hierro, cobre y antimonio, de los que surgían los azules, amarillos, ocres, verdes, morados y negros propios de la policromía de esta serie. Esta paleta se denomina “de gran fuego” (López Fernández, 2015: 120), ya que los colores obtenidos derivan de óxidos metálicos que necesitan una temperatura superior a 1.000° C para su fijación,<sup>11</sup> tecnología que se logró a partir del siglo XVI.

## Adquisición por Larreta e imaginarios contruidos

Desde principios del siglo XX, la cerámica de Talavera de la Reina experimentó un importante renacer alentado por el ámbito artístico e intelectual español y latinoamericano que se propuso reconstruir las raíces identitarias de lo

---

11 Los óxidos metálicos utilizados en cerámica desde la Antigüedad, como el verde y el morado de manganeso, se fijaban a una temperatura de 600° C-800° C, por lo que dichos colores se denominan “de pequeño fuego”. La técnica de “Gran fuego” llega a España con los artistas renacentistas, particularmente Nicoloso “el Pisanelo”, que trabaja en azulejería en Sevilla a comienzos del siglo XVI.

verdaderamente nacional yendo en busca de su acervo cultural más auténtico. En este contexto es cuando tiene lugar la recuperación de piezas de cerámica tradicional hispánica por parte de Enrique Larreta, como las que se exhiben hoy en su casa-museo.

Larreta adquirió este cuenco en Europa entre 1918 y 1921, en uno de los viajes que realizó después de finalizada la Primera Guerra Mundial. Para esa época, su mansión de Belgrano en Buenos Aires estaba en pleno trabajo de remodelación y, probablemente con la intención de completar su ornamentación, Larreta continuó la búsqueda de objetos de arte español que había emprendido años atrás; no solo de objetos exóticos, antiguos o barrocos con un sentido expositivo y ornamental, sino que respondieran a una significación iconográfica o al testimonio de una época pasada (Nobilia, 2018: 239).

En esa búsqueda tuvieron un lugar privilegiado las cerámicas de Talavera de la Reina, por las que Larreta sentía una especial admiración. Con vajilla talaverana había equipado la residencia de París en el tiempo en que cumplió su función de embajador argentino allí: “Por lo que se refiere a mí, he empezado por dar el ejemplo, encargando a Talavera, por mediación del señor Marqués de Valdeiglesias, una vajilla completa con destino a la Legación” (Sevilla, 1914, cit. en Nobilia, 2018: 147). Tal es así que las cerámicas de Talavera lo acompañaron en su regreso a la Argentina y con ellas continuó enriqueciendo su colección en los viajes posteriores. Hoy, esta pieza se luce sobre una gran mesa de madera tallada ubicada en el salón principal del Museo Larreta, junto a la pared donde cuelga un tapiz flamenco con la representación del diálogo entre Alejandro Magno y Diógenes.<sup>12</sup>

---

12 Tapiz de seda de algodón con hilos de seda y oro, 374 x 334 cm. Manufactura de Flandes, siglo XVII, N° de catálogo 0801.



Figura 51. Ubicación actual del cuenco en el salón principal del Museo de Arte Español Enrique Larreta. Vista general y detalle. Fotos: Silvana Folgueral.

Objetos de origen y materialidad diferente, pero que aluden al Siglo de Oro español: un tiempo y espacio lejano que interesó profundamente a Larreta, quien lo eligió para crear el escenario de su mayor obra literaria, *La Gloria de Don Ramiro*. El inicio de su colección coincidió con el momento de mayor éxito de su novela, que fue traducida a varios idiomas. A una creación en literatura, de escenarios imaginarios, Larreta adicionó la composición de un escenario real en su propia casa, donde se recrearon la historia, la cultura visual y los testimonios artísticos de aquel tiempo.

## 6. Plato o fuente

*Silvana Folgueral*

### Ficha técnica

<b>Denominación de la pieza/tipo de objeto</b>	Plato o fuente.
<b>Nº de catálogo</b>	721. (Nobilia, 2018: 628).
<b>Lugar y fecha de producción</b>	Toledo, España, siglo XIX.
<b>Material/es</b>	Cerámica pasta blanca.
<b>Técnica</b>	Esmaltado.
<b>Dimensiones</b>	Diámetro: 37 cm.



Figura 52. Plato de cerámica Talavera de la Reina. Buenos Aires, Museo de Arte Español Enrique Larreta. Foto: Silvana Folgueral.



Figura 53. Plato de cerámica Talavera de la Reina. Buenos Aires, Museo de Arte Español Enrique Larreta. Foto: Silvana Folgueral.

## Aspecto material

Los mudéjares mantuvieron las tradiciones técnicas introducidas en tiempos de al-Ándalus en la cerámica medieval que habían dado origen a la enorme riqueza de la producción alfarera hispánica de los siglos X al XV. Esas técnicas y repertorios artísticos se mantuvieron casi sin variantes en la obra de Talavera de la Reina y de Puente del Arzobispo hasta la primera mitad del siglo XVI, momento en que las preferencias artísticas del rey Felipe II alentaron las innovaciones que se practicaban en los alfares italianos renacentistas. Esas novedades comprendían cambios estilísticos más que técnicos, ya que los alfares talaveranos continuaron reproduciendo las técnicas de esmaltado heredadas de su pasado andalusí. Las nuevas decoraciones eran de difícil ejecución y requerían gran preparación artística del operario. Consistían en componer sobre fondo blanco o melado motivos decorativos zoomorfos, fitomorfos, figuras humanas, escenas de caza o flores y frutas, con cierta idea de perspectiva o escorzos, que llenaban por completo la superficie del cuenco o la vasija, aplicados con una paleta enriquecida con nuevos tonos, realizando sfumados y modelados con claroscuros que los diferenciaba del arte simplificado, plano y estilizado de los moriscos valencianos.

La cerámica de Talavera de la Reina generó, a lo largo de su historia, una tipología tan rica y variada de piezas que ha hecho necesaria una clasificación en series propuesta desde finales del siglo XIX por distintos especialistas a fin de facilitar su estudio y su catalogación. En el siglo XVII, la paleta se enriquece con varios verdes que se suman al azul, naranja y negro manganeso de la serie tricolor precedente, dando paso a la serie policroma, la cual tuvo su mayor desarrollo durante los siglos XVII y XVIII y fue la que más fama le ha dado a la cerámica de Talavera, por la riqueza y perfección

de sus producciones en formas, colores y acabados. A esta última serie pertenece la pieza N° 721 del Museo Larreta.

Bajo la denominación genérica de serie policroma se incluyen piezas profusamente decoradas, fabricadas con la intención de funcionar como adornos de los salones señoriales. Los temas muestran el más rico conjunto iconográfico inspirado en los grabados de pintores flamencos que llegaban a España con las nuevas tendencias del Renacimiento, tan del gusto de la nobleza de la época. Así, a partir del último cuarto del siglo XVII, se desarrolla una decoración que cubre toda la superficie de la pieza, apenas dejando ver algunos sectores con el esmalte blanco y que se compone de escenas de cierto naturalismo paisajista, descriptivas, cinegéticas<sup>1</sup> y con sentido narrativo, que incluyen hombres y animales, figuras en escorzo con gran movimiento, escenas de halconería y otras taurinas, figuras solitarias, leones rampantes, jabalíes, ciervos perseguidos por un depredador, animales en lucha, todos ellos en medio de paisajes de vigorosa vegetación, interpretados como si fueran verdaderos cuadros. Hacia fines del siglo XVIII aparecerán temas mitológicos, escenas historiadadas con juegos infantiles y arquitecturas simples.<sup>2</sup> En Puente del Arzobispo las piezas policromadas utilizaron como característica primordial, el verde brillante y, en lugar de escenas, hay animales aislados en paisajes (López Fernández, 2015).

---

1 Temáticas iconográficas relativas a la caza.

2 Algunas de las más difundidas en la época fueron las series sobre caza y luchas de animales realizadas a partir de los dibujos para tapices del italiano Antonio Tempesta (1555-1630) y de su maestro, el flamenco establecido en Florencia Jan Van der Straet o Giovanni Stradano (o Stradanus, 1523-1605), así como las obras sobre los juegos de niños ideadas por los franceses Jacques Stella (1596-1657) y su hija Claudine Bouzonne Stella (1636-1697) (González Zamora, 2004: 169).

## Aspecto estilístico-formal

Se trata de un plato redondo de fondo cóncavo, de pared inclinada ligeramente convexa, base circular y plana. Está vinculado con la materialidad, los orígenes, la procedencia y las características generales del cuenco N° 720 del catálogo del Museo Larreta (Nobilia, 2018: 627). Al igual que aquel, está confeccionado en pasta cerámica con vidriado blanco estannífero,<sup>3</sup> decorada a mano con pincel empleando pintura en base a óxidos de cobre, hierro, cobalto y manganeso. Pertenece a una pieza de ajuar doméstico con funciones ornamentales.

La decoración de este plato tiene como protagonista de la escena central a una gacela delimitada por un marco circular pintado en amarillo con bordes lineales en negro-morado, rodeado por una cenefa decorada con motivos vegetales (palmas, ramas sinuosas coronadas con flor o granada, volutas, etc.). El animal se halla individualizado, aislado en medio del bosque; despega una pata del suelo y gira su cabeza hacia atrás, recurso que aporta dinamismo y ligereza a la figura. En el cuerpo se mantiene el color blanco del esmaltado del fondo y en los sectores en los que se pretenden sugerir sombras, se han utilizado planos plenos agrisados con negro (óxido de manganeso), lo que le otorga una sensación visual de volumetría. Está rodeado de vegetación en color verde y amarillo perfilada en negro, que formalmente conserva la línea de estilización observada en la representación fitomorfa del cuenco N° 720.

---

3 Técnica que consiste en aplicar sobre la pieza bizcochada una capa de barniz a base de plomo y estaño que, al ser sometida a una segunda cocción, proporciona un color blanco brillante, fija la decoración pintada a pincel e impermeabiliza el recipiente.



Figura 54. Detalle del centro. Plato de cerámica Talavera de la Reina. Buenos Aires, Museo de Arte Español Enrique Larreta. Foto: Silvana Folgueral.

La gacela o el ciervo con la cabeza vuelta fue una representación frecuente en al-Ándalus. Fue una de las imágenes más utilizadas para la decoración tanto de objetos suntuarios como arquitectónicos. En revancha del supuesto “aniconismo” del arte islámico, la representación de figuras zoomorfas aparece con mucha frecuencia en todas sus manifestaciones plásticas. Cada animal estaba asociado a un determinado rasgo religioso o moralizante vinculado a concepciones sagradas contenidas en el Corán. En el caso del ciervo, se trata de un animal considerado puro por alimentarse solo de hierbas y con la particularidad de recambiar periódicamente su cornamenta, a raíz de lo cual se le adjudicó el valor simbólico de renovación cíclica o renacimiento a la vida ultraterrena. Suele aparecer comiendo frutos del árbol de la vida, muchas veces alternando con pavos reales, aves que comparten la misma simbología (Azuar Ruiz, 2020: 43).

La gacela hace también referencia a lo femenino, por lo grácil y delicado de su figura; su belleza y elegancia se consideran

un influjo de Venus (Galán y Galindo, 2005a: 284). Sus grandes ojos oscuros, de pupilas brillantes y mirada viva, hicieron que en la poesía árabe se la asociara a la humildad (Zozaya Stabel Hansen, 2019).

En la tradición oriental, la gacela es el animal que representa la víctima propiciatoria del león. Son múltiples las manifestaciones artísticas y monumentales, también en eboraria, metalistería suntuaria, textiles y obras áulicas, donde el felino persigue o ataca a un animal que habitualmente es un herbívoro más débil, con frecuencia un antílope, ciervo o gacela (Silva Santa Cruz, 2014: 13).



Figura 55. Mosaico del baño del Palacio de Jibart al Mafyar, siglo VIII (Zozaya Stabel Hansen, 2019: 16). Foto: Attribution: Arabischer Mosaizist um 735, Public domain, via Wikimedia Commons. Disponible en: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1b/Arabischer\\_Mosaizist\\_um\\_735\\_001.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1b/Arabischer_Mosaizist_um_735_001.jpg) (consulta: 22/06/2022). [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Arabischer\\_Mosaizist\\_um\\_735\\_001.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Arabischer_Mosaizist_um_735_001.jpg)

Así lo vemos, por ejemplo, en los mosaicos del baño del palacio Omeya de Jibart al-Mafyar, en Jericó, de 740-750 d. C., donde a un lado del eje central de la composición determinado por el árbol de la vida, dos cérvidos comen

pacíficamente de él, mientras que del otro lado un tercero es atacado por un león. Otro ejemplo interesante está en la famosa arqueta de Leyre, donde un león clava sus dientes en el cuello de una gacela.

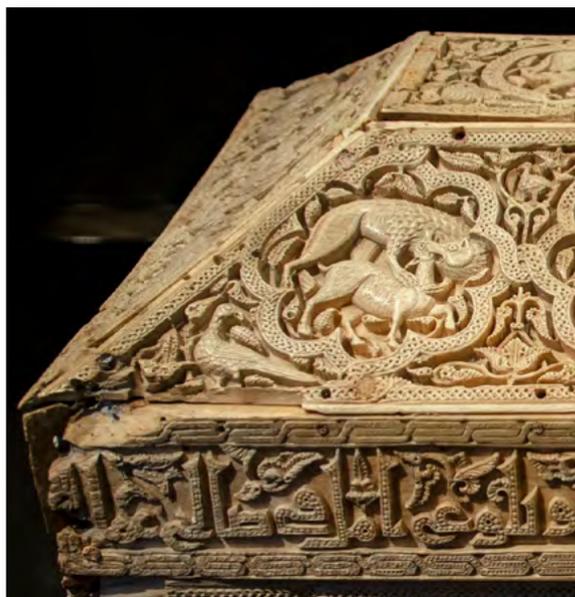


Figura 56. Detalle de la tapa de la Arqueta de Leyre, marfil y plata, 23 x 38 x 23 cm. Califato de Córdoba, 1004-1005. Pamplona, Museo de Navarra. Foto: Attribution: Ángel M. Felicísimo from Mérida, España, CC BY 2.0. Disponible en: <https://creativecommons.org/licenses/by/2.0>, via Wikimedia Commons. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Arqueta\\_de\\_Leyre\\_\(39993630023\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Arqueta_de_Leyre_(39993630023).jpg) (consulta: 22/06/2022).

En cuanto a objetos realizados en metal, también aparece con frecuencia la iconografía del ciervo. Entre los múltiples objetos conservados hay una interesante pieza que pertenece al Museo de Albacete: se trata de un candelabro de bronce hispano-musulmán, de cazoleta cerrada, con inscripción cúfica lateral y gollete central de nueve lados decorado con motivos geométricos. Posee un asa lateral

curvada con forma de cérvido y tapa unida con bisagra, rematada con una pequeña figura de cría de ciervo (siglo IX). También se han conservado esculturas metálicas de bulto redondo, de tamaño medio, realizadas con la técnica de la cera perdida, que portan la misma iconografía. Una muy significativa es la que constituyó la pieza estrella de la exposición “Las Artes del Metal en al-Ándalus”, realizada en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid, en 2020. Esta temática engarza con obras monumentales como los surtidores de bronce con forma de ciervos ubicados en fuentes de jardines palaciegos del período omeya, así como con otros objetos suntuarios salidos de los talleres de Medinat al Zahara, bajo el gobierno de Abd al Rahman III (929-961) y de Hakam II (961-976). En este período hay una interacción entre el programa decorativo arquitectónico y las esculturas ornamentales, que se evidencia en los diseños decorativos, por lo que se los ha asociado a la representación simbólica del “renacer de los Omeyas” en el Occidente islámico (Azuar Ruiz, 2020: 43).

La iconografía del ciervo, gacela o venado también tuvo su espacio importante en el mundo cristiano. Los Padres de la Iglesia y los textos de la Alta Edad Media hicieron mucho por transformar al ciervo —animal poco valorado por los romanos— en una criatura cristológica, apoyándose en una serie de tradiciones celtas y germanas que veían en el ciervo un animal luminoso, mediador entre el cielo y la tierra. También el *Physiologus* y la literatura zoológica de la época tuvieron papeles relevantes en la simbología que adquirió la imagen del ciervo en el Medioevo cristiano. Los bestiarios hicieron del ciervo un símbolo de ligereza, de longevidad (vive mucho más que otros animales del bosque) y de resurrección. Su cornamenta (que reemplaza cada año) fue considerada un arma contra las fuerzas del mal, pues su forma recordaba a la cruz. Es

el enemigo de la serpiente: la hace salir de su agujero así como Cristo hace salir al demonio del alma de los pecadores. El ciervo se alimenta de la serpiente porque posee una grasa que lo protege del veneno; tras ingerirla, busca ávidamente una fuente de agua y esto fue asociado a la búsqueda de Dios que hace el hombre justo, así como a los cuatro ríos del Paraíso. Incluso se estableció relación entre las palabras latinas *cervus* y *servus*, asociándolas a Cristo en tanto siervo de Dios. A partir del siglo XIII, la caza del ciervo se revalorizó y pasó a ser la caza real por excelencia (Pastoureau, 2011: 67).

La tradición andalusí conservó viva en la España cristiana el simbolismo de estas figuras e incluso pese al correr de los siglos, fue un motivo de amplia representación en la cerámica talaverana.

En relación a la decoración vegetal, desde la iconografía islámica, esta alude a las descripciones del texto sagrado acerca del Jardín Celestial y, por ende, a la creación divina, además de ser para el creyente una promesa de felicidad en la vida eterna. Por otra parte, el ámbito boscoso evoca la prosperidad y la abundancia que acompañan al poder del califa.

En la serie policroma de la cerámica de Talavera de la Reina y de Puente del Arzobispo, los árboles se representan frecuentemente con un tronco talado del que parte una rama que se tuerce en forma de S. Estas formas son apreciables también en la cenefa del plato N° 721 del Museo Larreta, donde las ramas tortuosas, que parecen interrumpirse y cambiar de dirección, se alternan con matas verdes con frutos, de follaje simplificado, intercalados con palmas en amarillo y azul celeste.

## Aspecto estilístico-técnico

Realizado en pasta cerámica, modelada y torneada, la técnica de confección de estos objetos es de origen ancestral y se sigue utilizando en nuestros días. Las piezas recibían una primera cocción o “bizcochado”, lo que les proporcionaba la firmeza y dureza que las volvía aptas para su uso inmediato. Luego, se sumergía la pieza en un baño a base de plomo y estaño (barniz estannífero), para recibir luego una segunda cocción en el horno, con la que se lograba su vitrificación y el aspecto final brillante e impermeable. Previamente, la decoración se realizaba a mano, con pincel, siguiendo un boceto que, desde el siglo XVI en adelante, se solía inspirar en grabados flamencos o italianos. El dibujo se realizaba en papel y su contorno se perforaba con punzón para luego trasladarlo a la pieza bizcochada utilizando una “muñeca”.<sup>4</sup> La pintura era la fase más artesanal y que exigía la mayor capacidad del artífice. Se utilizaban colores azul cobalto, verde de óxido de cobre, amarillo, anaranjado y ocre a partir del antimonio, y negro o morado de manganeso. Luego de aplicada la decoración pintada, la pieza volvía al horno para una segunda vitrificación con esmalte que lograba la fusión de los colores (Álvaro Zamora, 2007; López Fernández, 2015).

---

4 Muñeca: pequeña bolsita de algodón rellena de carbón que, al golpearla suavemente sobre un papel con perforaciones, deja la marca del dibujo en la superficie que se encuentra por debajo.



Figura 57. CE00119. Cuenco de cerámica de Talavera de la Reina o Puente del Arzobispo (1701-1725). Museo de Artes Decorativas de Madrid. Créditos de la imagen: Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid.

Estilísticamente, este plato del Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid se asemeja mucho al plato N° 721 del Museo Larreta. No solo la paleta es idéntica, sino que todo el esquema compositivo se repite de manera sorprendente. Círculos concéntricos actúan como marco de una escena central conformada por un paisaje en el que, sobre un suelo verde y amarillo ocre, alza sus patas delanteras un cuadrúpedo grácil, en este caso una liebre, utilizando los mismos recursos pictóricos que los de la gacela: cuerpo blanco (del esmalte de base) con sombreados y modelados realizados en negro de manganeso. La vegetación que la rodea se compone del ya señalado tronco nudoso truncado, del que surgen ramas más delgadas que se curvan siguiendo las líneas de la pieza. De ellas brota un follaje de matas verdes con formas sencillas, redondeadas y de color amarillo. En el otro lateral, hojas voluminosas insinúan una gran palma en verde y amarillo.

## Adquisición por Larreta e imaginarios contruidos

Enrique Larreta adquirió esta pieza en el marco de sus viajes realizados a Europa entre 1918 y 1921. Había comenzado a formar su colección durante su viaje de bodas en 1902 y continuó enriqueciéndola a lo largo de los años, siempre en la misma línea definida dentro de las manifestaciones artísticas y artesanales de la España castellana, sobre todo de los siglos XVI al XVIII porque, como indica Nobilia (2018: 238), el patrimonio que formó parte de su colección fue producto de un proyecto intelectual, programático y conceptual. Buscó reunir la obra artística de un área geográfica y de un tiempo que admiraba plenamente, porque entendía que la hispanidad constituía la raíz tanto de su propio origen (se sentía hijo de España) como del de toda Latinoamérica. Su colección no era un mero deseo de exhibición de posesiones materiales, sino una modalidad de atesoramiento del tiempo pasado, recreándolo en su casa de Belgrano como si esta se tratara de una morada hidalga castellana del siglo XVI en pleno siglo XX. “Yo quise evocar (...) lo que pudo ser la existencia de aquellos hombres comunes, en una de las viejas ciudades de Castilla en el siglo XVI” (Jensen, 1976: 128, cit. en Nobilia, 2018: 255).

De esta manera Larreta trasladó cuestiones históricas, filosóficas y estético-artísticas al ambiente de su vivienda. En ese espacio, tuvo un lugar destacado su colección de cerámicas. Ya desde los años en los que se desempeñó como embajador en Francia había manifestado su preferencia por las obras de Talavera de la Reina, expresando en alguna oportunidad que consideraba que el turismo sudamericano podía servir para mejorar esa industria<sup>5</sup> y poniéndose a sí

---

5 A fines del siglo XIX, la industria cerámica de Talavera atravesó un período de profunda decadencia, iniciado a principios de ese siglo, durante la guerra de la Independencia contra Francia,

mismo como ejemplo de comprador de tales objetos artísticos (Nobilia, 2018: 147).

Larreta siguió recorriendo el mercado de anticuarios en busca de piezas de cerámica de Talavera en sus estadias en España. Hoy apreciamos este plato de la serie polícroma en el salón escritorio de su casa-museo. Se ubica junto con otras piezas cerámicas contemporáneas en un mueble exhibidor muy especial: se trata del cuerpo superior de un retablo arquitectónico sevillano del siglo XVII, de 191 x 320 cm, realizado en madera tallada, policromada y dorada que Larreta adquirió en España en 1918 (Nobilia, 2018: 554).



Figura 58. Escritorio de Enrique Larreta en el actual Museo de Arte Español Enrique Larreta. Foto: Silvana Folgueral.

---

cuando fueron destruidos muchos hornos alfareros, lo que se sumó a otros factores de índole social y económica.



Figura 59. Mueble exhibidor con la colección de cerámicas en el actual Museo de Arte Español Enrique Larreta. Foto: Silvana Folgueral.

Considerando que en su uso original, los retablos se construyen para contener imágenes religiosas y ser ubicados en el contexto de un altar, resulta interesante la elección de esta estructura mobiliaria para organizar y exhibir algunas de las cerámicas antiguas talaveranas, en tanto objetos a resguardar, mostrar y apreciar.



Figura 60. Larreta en su escritorio, 1923. Foto: Archivo General de la Nación. Fondo AGAS (Acervo Gráfico, Audiovisual y Sonoro), N° inventario 5230.

Esta fotografía de 1923, conservada en el Archivo General de la Nación, muestra a Enrique Larreta sentado en su escritorio, y detrás se observa el retablo utilizado como biblioteca y soporte para la exhibición de piezas de su colección. En el momento en que se tomó la fotografía, los objetos eran variados, e incluían algunas de sus cerámicas, más piezas de metal, piezas de vidrio, tallas y libros. En la actualidad, entre el macizo mobiliario de este salón-escritorio, con mesas taraceadas, sillones fraileros, tapices y cuadros, percibimos a través de la vitrina el brillo del fino esmalte blanco y la policromía de las cerámicas de Talavera de la Reina.

## 7. Jarra con asa salomónica

*Silvana Folgueral*

### Ficha técnica

<b>Denominación de la pieza/tipo de objeto</b>	Jarra con asa salomónica.
<b>Nº de catálogo.</b>	707. (Nobilia, 2018: 625).
<b>Lugar y fecha de producción</b>	Talavera de la Reina, Toledo, España, siglo XVII.
<b>Material/es</b>	Pasta cerámica.
<b>Técnica</b>	Modelado, esmaltado y pintado.
<b>Dimensiones</b>	Altura: 31 cm. Diámetro: 38 cm.



Figura 61. Jarra con asa salomónica. Cara frontal. Buenos Aires, Museo de Arte Español Enrique Larreta. Foto: Silvana Folgueral.



Figura 62. Jarra con asa salomónica. Cara lateral. Buenos Aires, Museo de Arte Español Enrique Larreta. Foto: Silvana Folgueral.



Figura 63. Jarra con asa salomónica. Detalle de la boca. Buenos Aires, Museo de Arte Español Enrique Larreta. Foto: Silvana Folgueral.



Figura 64. Jarra con asa salomónica. Detalle de la decoración policroma. Buenos Aires, Museo de Arte Español Enrique Larreta. Foto: Silvana Folgueral.

## Aspecto material

Los inicios del siglo XVII fueron testigos del crecimiento superlativo de la cerámica de Talavera de la Reina, cuando esta producción comenzó a ser apreciada como objeto decorativo y suntuoso, debido en parte a las sucesivas pragmáticas promulgadas durante los reinados de Felipe III y Felipe IV, que prohibieron las vajillas de oro y plata<sup>1</sup> (López Fernández, 2015). Desde finales del siglo XVI y durante todo el siglo XVII (a partir de la fundación de la Compañía de Indias Orientales), el ingreso de porcelanas blancas con decoración azul provenientes de Oriente provocó un fuerte impacto en todas las manufacturas cerámicas europeas. Talavera de la Reina no estuvo ajena a estas modas y desde mediados del siglo XVII comenzó a producir la denominada serie azul y la serie azul chinesca, que fueron de las más apreciadas pues incluyeron piezas de cuidada decoración en azul intenso aplicada sobre un fondo azulino más claro. Las imágenes pintadas sobre estas cerámicas tienen un carácter paisajista y en ellas se traducen apropiaciones locales del estilo decorativo de la cerámica china.

Las morfologías resultan muy variadas dependiendo de la funcionalidad que adquiere la cerámica en este momento. Aparece toda clase de platos, cuencos, orzas, jarros, botes, albarellos, tablillas y tiestos, lebrillos, salvillas, baciniillas, pilas bautismales, escribanías, candelabros y una pieza muy particular de esta época: la mancerina.<sup>2</sup> Esta profusión de tipologías contrasta con las series anteriores que se

---

1 Una grave crisis económica acompañada de falta de metal provocó que, en 1601, el Duque de Lerma, valido del rey Felipe III, promulgara la "Pragmática contra el lujo", en virtud de la cual se recuperaría todo metal noble en propiedad de particulares o instituciones para convertirlo en moneda. Las piezas de oro y plata que se habían empleado hasta ese momento como vajilla de lujo fueron así sustituidas por las de cerámica.

2 Mancerina: tipología de bandeja en cuya parte central se colocaba una jícara (taza).

limitaban a piezas principales del ajuar de cocina y evidencian la complejidad que adquiere el servicio de mesa hacia fines del siglo XVII.

El inicio de esta serie se suele situar en torno al último cuarto de siglo XVII, extendiéndose a todo el siglo XVIII. Sus producciones se adaptaron a los cambios que se venían desarrollando desde mediados de siglo y, al igual que las series policromas, muestran decoraciones con reminiscencias de paisajes bucólicos, con vegetación a veces desproporcionada, de finos árboles con frondas en varias capas (“árboles de pisos”) (Ainaud de Lasarte, 1952; Coll Conesa, 2008). Los temas más habituales son los cinegéticos<sup>3</sup> y los animales; también figuras humanas, escenas religiosas, juegos de niños, arquitecturas irreales, motivos heráldicos, etc. La cerámica fue poco a poco valorada como soporte para decoraciones pictóricas, de modo que los repertorios trascendieron lo puramente ornamental. Los pintores de cerámica adoptaron composiciones, detalles y posturas que aparecían en estampas y grabados de Van der Velde o Jan van Goyen. Tuvieron gran difusión piezas con temática de caza y combates zoomorfos realizadas a partir de los dibujos para tapices de Antonio Tempesta (1555-1630), del flamenco establecido en Florencia Jan Van der Straet, y obras sobre juegos de niños ideadas por los franceses Jacques Stella y por su hija Claudine Bouzonne Stella (González Zamora, 2004: 169).

Hacia fines del siglo XVIII, Talavera de la Reina comenzó a sufrir un fuerte declive provocado, entre diversas causas, por la competencia de otros centros productores. A las dificultades de provisión de materias primas<sup>4</sup> se sumó la

---

3 Se trata de un motivo decorativo relacionado con la caza como actividad o deporte de nobles.

4 El encarecimiento del estaño y del cobalto obligaban a su importación, con el consiguiente aumento en el precio de las piezas (López Fernández, 2015).

progresiva competencia de centros alfareros como Alcora, la Manufactura Real del Buen Retiro y Sagardelos en Galicia. Además, el siglo XVIII trajo grandes cambios en los gustos de la nobleza y la alta burguesía naciente, promovidos por una moda francesa que incorporó las concepciones de la Ilustración. Esos ideales que sustentaba la nueva dinastía borbónica motivaron la aparición de iniciativas industriales con una visión moderna de la producción. El Conde de Aranda instaló la Real fábrica de loza en la zona de sus posesiones en Alcora, con un sistema organizativo innovador, una división del trabajo por especialidades, la formación artística de los operarios, etc., lo cual vino a competir con el esquema artesanal que todavía se mantenía en Talavera de la Reina y Puente del Arzobispo (Coll Conesa, 2008; López Fernández, 2015). A partir de mediados de siglo XVIII no solo se copiaron los motivos alcoreños, sino que operarios de Alcora se trasladaron a otras comarcas llevando allí sus modalidades de trabajo.<sup>5</sup>

En esta etapa aparece en Talavera la producción denominada “Talaveras alcoreñas”, donde predominan los fondos claros y, en algunos casos, se deja el esmalte blanco con ligeros toques de color azul o amarillo simulando los cielos. Aparecen repertorios naturalistas denominados “pinturas de ramito” o “ramilletes a la francesa”: decoración basada en ramilletes de flores, frutos u hojas de distintos tamaños, dispuestos por toda la superficie o de forma aislada formando pequeñas orlas, que ganó gran popularidad, igual que las cenefas lineales y simples del neoclasicismo (Coll Conesa, 2008).

A pesar de estas diferenciaciones y agrupaciones en series realizadas con fines de catalogación, es importante tener en

---

5 En 1763, trabajó durante un tiempo para los hornos de Talavera el maestro de pintura José Causada, proveniente de Alcora, quien dejó una fuerte impronta en los modos de producción de los alfares toledanos.

cuenta que en Talavera de la Reina coincidieron en el tiempo varias de sus series decorativas; incluso sus estilos pueden aparecer combinados en una misma pieza (González Zamora, 2004: 188), tal es el caso de la jarra N° 707 del Museo Enrique Larreta de Buenos Aires.

## Aspecto formal-estilístico

Se trata de una jarra de cuerpo globular y base circular, tipología denominada “jarra de bola”, con cuello en forma troncocónica invertida, boca de labio exvasado, con pico vertedor trilobulado. En el lado opuesto al pico presenta un asa retorcida de manera helicoidal, al modo de una columna salomónica,<sup>6</sup> que se extiende desde el cuello hasta la zona central del cuerpo de la vasija. La boca trilobulada de este tipo de jarras sería una derivación del *olpe* tardorromano o visigodo (Álvaro Zamora, 2010: 341).

En el interior, está revestida con esmalte blanco y no presenta decoración. El exterior está esmaltado en blanco, con algunos faltantes en la zona de la boca de la pieza. Posee decoración pintada a pincel en azul, amarillo, ocre-naranja, verde y negro-morado. El cuello de la vasija tiene una cenefa o franja decorativa con hojas carnosas de acanto, pintadas en azul, formando roleos, enmarcada por dos finas líneas o listeles también en azul. El mismo color se aplicó al asa retorcida.

Esta vasija es un ejemplo de lo mencionado anteriormente acerca de la convivencia en una misma pieza de los motivos decorativos de series diferentes. En una de sus caras

---

6 La columna salomónica, torsa o entorchada, es una columna con fuste de forma helicoidal muy común en edificios del barroco europeo y americano. Recibe esta denominación por la creencia de que así fueron las columnas del Templo de Salomón.

tiene una decoración polícroma y en la otra una asimilable a la serie Azul. La primera cara muestra un ánfora clásica pintada en color ocre, que contiene un ramillete de hojas verdes plumeadas y flores amarillas con centro de color azul, ordenado simétricamente. Las flores tienen cuatro o cinco pétalos redondeados, pequeños, semejantes al motivo clásico —y también islámico— de la roseta. En el mundo andalusí, los elementos vegetales que brotan de un recipiente evocaban la fuente de la vida. Esos ramos de hojas y flores entrelazados sirvieron también para aludir al jardín del Paraíso y, por extensión, a la Creación divina.

La cara opuesta tiene decoración pintada en azul sobre fondo de esmalte blanco; en esta se representa un árbol, cuyo follaje muestra una composición esquemática en dos o tres registros (“árboles de pisos”) casi omnipresentes en las piezas correspondientes a la Serie Azul Chinesca de la producción de Talavera de la Reina de los siglos XVII y XVIII. Estos árboles se construyen pictóricamente con un centro claro que revela el esmalte de fondo, con gradaciones de azul progresivamente más oscuro hacia la periferia del follaje. A los lados de este elemento principal, la composición se completa con arbustos similares a palmetas de hojas acintadas, muy estilizadas, y aves que vuelan alejándose bajo un cielo de nubes azules. En el cuello, una cenefa entre listeles concéntricos repite en todo el contorno el motivo de hojas de acanto, que se despliegan en formas curvadas sobre sí mismas.

Los musulmanes del al-Ándalus continuaron con la costumbre del mundo ibérico-visigodo de utilizar elementos que provenían del período tardorromano, tales como las hojas de acanto traducidos a los conocidos atauriques. Estos motivos pueden también haber sido heredados del mundo oriental, llegados a la Península Ibérica desde Siria (Gregorio y Robledo, 1995).

Es evidente que la integración de discursos simbólicos islámicos tuvo continuidad en el mundo cristiano altomedieval y en ello participó activamente la cerámica. Los temas como las hojas de acanto u otros motivos en reiteración infinita se adaptaron perfectamente a las concepciones estéticas del alfarero mudéjar. Para el pensamiento islámico, la reiteración figurativa representa una metáfora de la eternidad que llena todo el espacio y es también una manera de plasmar la mutabilidad del Universo, en contraste con la inmutabilidad de Dios.

El acanto fue profusamente utilizado en todo tipo de objetos artísticos del califato de Córdoba, durante el siglo X y persistió tanto en el mundo musulmán como en el cristiano en continuas reediciones del repertorio iconográfico clásico, al que se recurre con nuevo énfasis a partir del Renacimiento y posteriormente en el Barroco, período de producción de esta jarra.

## **Aspecto estilístico-técnico**

Se trata de una jarra de ajuar doméstico realizada en pasta cerámica modelada a torno, esmaltada con la técnica de vidriado estannífero, consistente en un baño de barniz a base de plomo y estaño aplicado a la pieza cocida, con lo que se logra su vidriado e impermeabilización. Sobre este esmalte se aplica la decoración pintada a mano, empleando colores a base de óxidos de cobalto, cobre, hierro, antimonio y manganeso, con lo que se consiguen los colores azul, verde, marrón, amarillo-naranja y negro-morado respectivamente, procediéndose luego a una segunda cocción en horno. El asa se realiza retorciendo dos rollos de pasta cerámica unidos, que luego se adhieren al cuerpo de la jarra con barbotina o pasta blanda. Esta pieza tiene la particularidad

de poseer, en una cara y en la opuesta, dos estilos decorativos diferentes, correspondientes a dos series talaveranas distintas, conjugando ambos lenguajes diferentes por la paleta utilizada y por los motivos iconográficos. Este tipo de jarra fue ampliamente producido en los alfares de Talavera de la Reina y lo prueban las numerosas piezas de factura y decoración semejantes —en algunos casos casi idéntica—, que se encuentran en museos, colecciones particulares y anticuarios.



Figura 65. CE02777. Jarro de cerámica del siglo XVIII de Talavera de la Reina. Museo de Artes Decorativas de Madrid. Créditos de la imagen: Museo de Artes Decorativas. Madrid. Disponible en: <http://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=4&AMuseo=MNAD&Museo=MNAD&Ninv=CE02777> (consulta: 01/09/2022).

Esta imagen corresponde a una jarra de Talavera de la Reina datada entre 1675 y 1725, conservada en el Museo de Artes Decorativas de Madrid. Las similitudes con una de las caras de la jarra N° 707 del Museo Larreta son notables: en el cuello troncocónico invertido, líneas azules, gruesas y finas encierran una franja o cenefa de hojas de acanto que forman roleos. Sobre el cuerpo de la vasija, aparece un fondo paisajístico con un árbol estilizado muy similar al de nuestra pieza y, a su lado, una palmeta digitada que brota del suelo.



Figura 66. CE00030. Jarra de bola del siglo XVIII de Talavera de la Reina. Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid. Créditos de la imagen: Museo de Artes Decorativas. Madrid. Disponible en: <http://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=4&AMuseo=MNAD&Ninv=CE00030> (consulta: 01/09/2022).

En este caso, el elemento fitomorfo principal es asimilable a la iconografía del “árbol de pisos”, desarrollado en tres capas de fronda que se superponen (aunque con mayor definición del dibujo y tratamiento plástico que en la jarra N° 707). A los lados del árbol, sendas palmas surgen de la línea que conforma la idea de piso. La cenefa del cuello tiene la misma iconografía de hojas de acanto enmarcadas entre líneas finas y gruesas en azul. El asa es de tipo salomónico, igual que la de la jarra N° 707.

## Adquisición por Larreta e imaginarios contruidos

Actualmente la pieza está ubicada en el salón principal (antiguo patio central techado) del Museo de Arte Español Enrique Larreta. Se encuentra apoyada sobre una cómoda de madera oscura de castaño, tallada, procedente de España, datada a fines del siglo XVII (Nobilia, 2018: 582), cercana a un sillón fraileroy a un contador del siglo XVI.

Aporta su blancura brillante y policromada a la decoración de este rincón que se completa en las paredes con una talla que representa al profeta Miqueas del siglo XVI y con un cuadro de la escuela limeña del siglo XVIII. Sobre el mueble contador, hay una talla en madera, obra de Pedro de Mena, que quizás funcione como aquellas de *La Gloria de Don Ramiro*, donde la historia indica que “una que otra talla sobre los bargueños hacía pensar en una casa cristiana” (Larreta, 2008 [1929]: 105). La jarra N° 707 se encuentra frente a frente con todos estos objetos que comparten su tiempo y lugar de creación, así como un origen que remite a España, impregnados de la diversidad plástica, material y artística que le proporcionaba la convivencia cultural de tres religiones.



Figura 67. Jarra N° 707, salón principal del Museo de Arte Español Enrique Larreta. Foto: Silvana Folgueral.

Comparten también un mismo destino: el de formar parte de la colección de arte hispano de Enrique Larreta, un escenario donde se reúnen la historia, el arte, la literatura y los símbolos de un nacionalismo que coincidió con los debates ideológicos surgidos en torno al Centenario, cuando se buscaban las raíces de lo nacional con un espíritu de reivindicación hacia España.

## 8. Bacía o bandeja con escotaduras

*Marisa Brandariz*

### Ficha técnica

<b>Denominación de la pieza/tipo de objeto</b>	Bacía o bandeja con escotaduras.
<b>Nº de catálogo</b>	716. (Nobilia, 2018: 627).
<b>Lugar y fecha de producción</b>	Toledo, España, siglo XVII.
<b>Material/es</b>	Cerámica esmaltada o vidriada y polí-croma.
<b>Técnica</b>	Cerámica esmaltada del taller de Talavera de la Reina o de Puente del Arzobispo.
<b>Dimensiones</b>	Diámetro 28 x 40 cm.
<b>Ubicación en el Museo Larreta</b>	Escritorio.

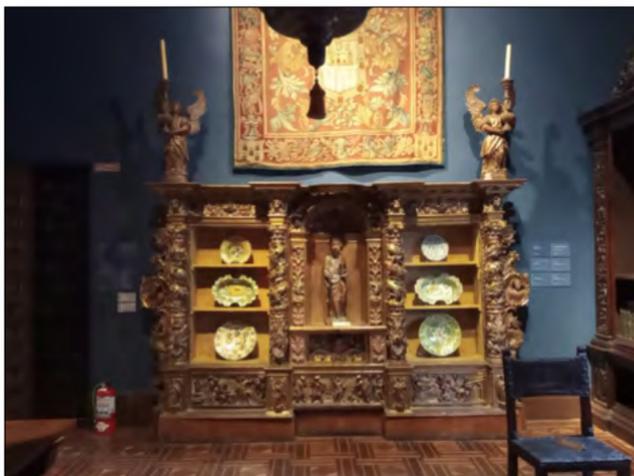


Figura 68. Ubicación de la bacia o bandeja con escotaduras en el estrato superior de un retablo arquitectónico o relicario de Sevilla del siglo XVII (Nº de catálogo 296) en el escritorio del Museo de Arte Español Enrique Larreta. Foto: Marisa Brandariz.



Figura 69. Bacia o bandeja con escotaduras. Vista frontal dentro del mueble de exhibición. Buenos Aires, Museo de Arte Español Enrique Larreta. Foto: Marisa Brandariz.



Figura 70. Bacia o bandeja con escotaduras. Vista frontal. Buenos Aires, Museo de Arte Español Enrique Larreta. Foto: Marisa Brandariz.



Figura 71. Bacia o bandeja con escotaduras. Reverso. Buenos Aires, Museo de Arte Español Enrique Larreta. Foto: Marisa Brandariz.



Figura 72. Bacia o bandeja con escotaduras. Vista lateral. Buenos Aires, Museo de Arte Español Enrique Larreta. Foto: Marisa Brandariz.



Figura 73. Bacia o bandeja con escotaduras. Detalle del motivo zoomorfo central. Buenos Aires, Museo de Arte Español Enrique Larreta. Foto: Marisa Brandariz.



Figura 74. Bacia o bandeja con escotaduras. Detalle de ornamentación lateral. Buenos Aires, Museo de Arte Español Enrique Larreta. Foto: Marisa Brandariz.



Figura 75. Bacia o bandeja con escotaduras. Detalle de visión frontal. Buenos Aires, Museo de Arte Español Enrique Larreta. Foto: Marisa Brandariz.

## Aspecto material

Las bacías eran piezas que utilizaban los barberos en época medieval y moderna en la Península Ibérica para desarrollar sus actividades. Eran de cerámica esmaltada y algunas de ellas adoptaron formatos circulares. Nobilia (2018: 627) considera que esta pieza del Museo Larreta es una bacía. Sin embargo, en el Museo de Santa Cruz de Toledo, esta tipología de piezas es reconocida como bandejas con escotaduras, cuya función era la de contener alimentos.<sup>1</sup>

Esta pieza está elaborada con cerámica esmaltada o vidriada, decorada con verde, azul, naranja y morado sobre fondo blanco. Según Nobilia no se puede establecer si pertenece al taller de Talavera de la Reina o al de Puente del Arzobispo, pero se trata de una obra toledana del siglo XVII.

Durante el siglo XVI, surgieron los talleres de Talavera de la Reina y de Puente del Arzobispo en Toledo, los cuales reelaboraron la cerámica vidriada andalusí verde manganeso. Talavera de la Reina fue un importante centro alfarero toledano de gran prestigio en los siglos XVI y XVII, debido a los encargos que le hizo el rey Felipe II para decorar San Lorenzo de El Escorial. La loza de Talavera era de una alta calidad y pronto fue imitada por centros alfareros vecinos, por lo que en ocasiones se hace difícil distinguir entre las producciones de un taller y de otro.

Puente del Arzobispo fue otra fábrica de cerámica fundada por el prelado Pedro Tenorio a fines del siglo XIV en Toledo. Su producción de loza para vajilla doméstica fue mucho más popular que la de Talavera y se destacó en ella el alfarero Páramo. En Talavera, en cambio, fueron

---

1 En el catálogo razonado del Museo de Santa Cruz de Toledo, sobre la pieza con número de inventario DO2001/28/8, se afirma: "A veces se las confunde con bacías de barbero y con sangraderas pero no creemos probable tales usos para estas piezas sino el de simples contenedores de alimentos (...)". Disponible en: <http://ceres.mcu.es/pages/Main> (consulta: 02/08/2022).

elaboradas dos clases de piezas: la loza más popular, difícil de datar, y la loza de lujo para la corte y la nobleza. En esta fábrica se destacó el ceramista Juan Fernández, diseñador de los azulejos encargados por el rey para el Monasterio de El Escorial (Ainaud de Lasarte, 1952: 256-258).

La pieza del Museo Larreta pertenece a la serie polícroma de Talavera de la Reina o de Puente del Arzobispo, la cual se destacó por el uso de colores como verde, azul, amarillo, ocre o naranja, blanco y morado. En esta serie las plantas y ramos son esquemáticos, obtenidos de un solo trazo y entre los animales representados se encuentran conejos o liebres, pájaros, aves zancudas y gamos (Ainaud de Lasarte, 1952: 264).

## Aspecto estilístico-formal

La característica técnica del arte andalusí recuperada por esta pieza es el procedimiento de la cerámica vidriada, considerada por Pérez Higuera (1994: 22) como uno de los aportes del arte islámico. Esta técnica, que algunos historiadores consideran que tuvo su origen en al-Ándalus, se difundió por el resto de la Península Ibérica con la caída del Califato de Córdoba y el surgimiento de las Taifas.<sup>2</sup>

A los motivos ornamentales andalusíes como las aves, vegetales, motivos geométricos, etc., se añadieron elementos clásicos renacentistas a partir de la segunda mitad del siglo XVI. Uno de los introductores del estilo y de motivos renacentistas italianos fue Niculoso Pisano, ceramista que se instaló primero en Valencia y luego en Sevilla, en el barrio de Triana. En la decoración se introdujeron grotescos, grecas, decoración en registros y motivos flamencos

---

2 Sobre el impacto y difusión de la cerámica vidriada consultar Rosselló Bordoy (1992: 97-98); Pérez Higuera (1994: 22-23); Álvaro Zamora (2010: 340-344, 353-355).

extraídos de grabados que circulaban en la época, como los de Cornelis Cort (Ballesteros Gallardo, 1983: 13-14).

En esta obra, la cigüeña remite como motivo al arte islámico, en el que se consideraba a las aves zancudas (cigüeñas o grullas y aves en general) símbolos de supervivencia, por su capacidad de volar (Galán y Galindo, 2005a: 306). En los bestiarios medievales la cigüeña fue concebida como un ave protectora del nido y de sus polluelos, por no alejarse demasiado de ellos, además de símbolo de fidelidad por volar junto a su pareja y cuidar entre los dos a sus crías. Cuando terminaba la crianza, volaban juntas en bandadas y regresaban para construir un nuevo nido, por esto también se la asoció a Cristo, quien había sido arrebatado y volvería en el momento justo. Anunciaban la primavera, eran aves sociables, amigas de la vida en común y enemigas de las serpientes y alimañas, identificadas estas últimas con la corrupción y con pensamientos perversos (Malaxecheverría, 2002: 156-159).

San Isidoro de Sevilla la consideró “heraldo de la primavera” y Sebastián de Covarrubias resume las creencias y características de las cigüeñas destacando su rol como portadoras y mensajeras del buen tiempo y de la vida, y como protectoras ante las alimañas y seres inmundos relacionados con la muerte y lo perverso (Roque Alonso, 2009: 240). En los emblemas de Alciato y en la *Iconología* de Cesare Ripa, la cigüeña o garza con una serpiente en el pico aparece como alegoría de la lucha del alma contra los placeres terrenales (Martínez Caviro, 1978: 113).

La cigüeña de la pieza del Museo Larreta está pintada en color morado, destacando su gran pico en naranja junto con sombras en su cuerpo del mismo color. El dibujo es sintético, esquemático y se recalcan sus largas patas curvas, que acompañan con ese movimiento motivos vegetales, grandes hojas pintadas de blanco con sombras en naranja. Sobre

el fondo naranja, se destacan unas formas a modo de nubes en celeste que tienen una especie de coma en su interior. El óvalo que contiene la escena le otorga centralidad a la cigüeña, que expresa su jerarquía dentro de la composición. Los espacios o registros que la rodean, alternados y simétricos, generan un ritmo particular.

Hay cuatro registros rectangulares con fondos ocre-anaranjados que presentan una textura visual constituida por una suerte de escamas con un punto central sobre unas formas triangulares en azul con centro blanco. En los extremos, los registros de forma triangular del mismo color de fondo y con escamas, en lugar de tener un punto poseen una especie de coma que le da cierto movimiento a la composición. Se repite la forma triangular azul con el centro en blanco por debajo de esa red de escamas. Cuatro registros de fondo azul tienen una forma vegetal estilizada, la cual puede interpretarse como una hoja de acanto o de ataurique, pintada en blanco con sombras celestes que le dan volumen. Lo común entre estos registros y la imagen central de la cigüeña es la presencia de líneas ondulantes y orgánicas que provocan una sensación visual de movimiento. Tanto el óvalo como los registros se separan por una línea verde, color privilegiado dentro de las composiciones islámicas, que la técnica verde manganeso había transformado en protagonista y que los talleres de Talavera de la Reina y Puente del Arzobispo continuaron. El color verde es uno de los preferidos del arte musulmán ya que, según el Corán, representa la Creación y además la belleza del Paraíso con sus inmensos y ricos jardines (Lomba, 2005: 255). En los bordes, una vegetación esbozada, hecha de un solo trazo, está pintada en verdes y amarillos. Acompañan a la composición a modo de marco ornamental y juegan a su vez con las formas onduladas del borde superior de la pieza.

El reverso también se encuentra pintado con motivos vegetales esbozados que se complementan con los del borde exterior, pintados en verde y amarillo sobre fondo blanco.

Esta decoración delimita un adentro y un afuera, el interior con la cigüeña y los fondos naranjas-ocres y azules de los registros y el exterior con la vegetación en verde y amarillo sobre fondo blanco. Motivos y paletas de colores diferentes para distinguir las partes de la pieza. Esta característica ya estaba presente en la cerámica andalusí que poseía algunos ejemplares pintados en su reverso y fue una práctica que siguió difundiéndose en el arte cristiano y mudéjar, experimentando cambios a lo largo del tiempo (Ainaud de Lasarte, 1952: 70-77).

## Aspecto estilístico-técnico

Hay piezas muy similares en el Museo de Santa Cruz de Toledo, donde no son consideradas bacías, sino bandejas con escotaduras utilizadas para sostener alimentos. Una de ellas es muy semejante en sus colores y composición a la bacía del Museo Larreta, pero en lugar de tener una cigüeña en el centro, posee una figura humana. La ficha del museo indica que los motivos de los laterales y de los bordes corresponden a la cerámica popular que, sin embargo, se combina en el centro y en los motivos radiales con elementos cultos renacentistas. Las formas fitomorfas y arabescos que están sobre fondo azul y los motivos sobre fondo naranja son idénticos a la pieza de la cigüeña. El Museo de Santa Cruz lo considera un anónimo de Puente del Arzobispo (Figura 76).



Figura 76. DO2001/28/134. Bandeja de escotaduras. Museo de Santa Cruz de Toledo (España). Disponible en: <http://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=4&AMuseo=MSCTO&Ninv=DO2001/28/134> (consulta: 11/06/2022).

Por la decoración esbozada y esquemática de la vegetación de la pieza del Museo Larreta, muy similar a la del Museo de Santa Cruz, se podría inferir que la bacía o bandeja con escotaduras de la cigüeña también podría pertenecer a la loza de Puente del Arzobispo. En cambio, la otra pieza del Museo de Santa Cruz es considerada un anónimo de Talavera de la Reina (Figura 77). A diferencia de la anterior, en el centro hay una escena de caza en la que un perro persigue a dos gacelas y los bordes externos están decorados con motivos vegetales en amarillo, de estilo italianizante; ya no se advierte esa vegetación hecha de un solo trazo como en el ejemplo anterior.

En el Museo Larreta hay otra bacía o bandeja con escotaduras con una escena de caza similar, en este caso con un hombre a caballo persiguiendo a una liebre junto a un perro (Figura 79). La vegetación que lo rodea y la ornamentación del borde externo son casi idénticas a las de la pieza del Museo de Santa Cruz, por lo tanto, se podría deducir que en este caso sí se trata de un anónimo de Talavera de la Reina, como en el mencionado museo de Toledo.



Figura 77. DO2016/6/1. Bandeja de escotaduras. Museo de Santa Cruz de Toledo (España). Disponible en: <http://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=4&AMuseo=MSCTO&Ninv=DO2016/6/1> (consulta: 11/06/2022).



Figura 78. Bacia o bandeja con escotaduras, Nº de catálogo 716. Buenos Aires, Museo de Arte Español Enrique Larreta. Foto: Marisa Brandariz.



Figura 79. Bacía o bandeja con escotaduras, N° de catálogo 713. Buenos Aires, Museo de Arte Español Enrique Larreta. Foto: Marisa Brandariz.

## Adquisición por Larreta e imaginarios contruidos

Esta bacía o bandeja con escotaduras fue adquirida en Europa por Enrique Larreta entre 1918 y 1921 (Nobilia, 2018: 627). Actualmente, se encuentra ubicada en una vitrina del escritorio, exhibiéndose como parte de la colección de cerámica española que fue integrándose a partir de las compras del escritor a los anticuarios franceses y españoles que conoció en su estadía en Europa entre 1910 y 1916, al desempeñarse como embajador. Nobilia (2018: 239) considera que, con su colección hispanófila, Larreta persiguió un programa conceptual basado en mostrar la España de los Austrias (sobre todo la época de Felipe II), el período de la historia hispánica más admirado por él, para quien la esencia castellana debía buscarse en la España de los siglos XVI

y XVII, entre el reinado de Felipe II y el Siglo de Oro, en ese renacimiento español materializado en los objetos de su propia colección particular. Las obras —por el clima y la ambientación que creaba con ellas— eran mucho más que objetos para exhibir para obtener prestigio social, ya que pasaron a funcionar como testimonios de la época pasada que Larreta aspiraba recuperar (Nobilia, 2018: 239-243).

Esta bacía o bandeja con escotaduras del siglo XVII, posiblemente de Puente del Arzobispo, presenta un carácter dual. Por un lado, posee el vidriado y el esmaltado de la loza andalusí, con decoración vegetal propia de las vajillas populares. Por el otro, incorpora elementos cristianos y renacentistas, vinculados a la tradición italiana de la época. Esa combinación de elementos andalusíes y occidentales, propios del arte mudéjar, la transforman en un objeto típico de la cultura española que quería representar Enrique Larreta a través de su colección.

## 9. Salvilla

*Marisa Brandariz*

### Ficha técnica

<b>Denominación de la pieza/tipo de objeto</b>	Salvilla - Plato de cerámica.
<b>Nº de catálogo</b>	719. (Nobilia, 2018: 627).
<b>Lugar y fecha de producción</b>	Talavera de la Reina, España, siglo XVII.
<b>Material/es</b>	Cerámica vidriada, colores azul y naranja sobre fondo blanco, serie tricolor.
<b>Técnica</b>	Cerámica tierra blanca a la cuerda seca.
<b>Dimensiones</b>	Diámetro: 26 cm.
<b>Ubicación en el Museo Larreta</b>	Escritorio.



Figura 80. Salvilla. Vista frontal. Buenos Aires, Museo de Arte Español Enrique Larreta. Foto: Marisa Brandariz.



Figura 81. Salvilla. Reverso. Buenos Aires, Museo de Arte Español Enrique Larreta. Foto: Marisa Brandariz.



Figura 82. Salvilla. Detalle del motivo central. Buenos Aires, Museo de Arte Español Enrique Larreta.  
Foto: Marisa Brandariz.



Figura 83. Salvilla. Detalle de la ornamentación. Buenos Aires, Museo de Arte Español Enrique Larreta.  
Foto: Marisa Brandariz.

## Aspecto material

La salvilla es una pieza de cerámica vidriada con pie de peana, utilizada para colocar alimentos y otros recipientes más pequeños, como una especie de bandeja o frutera.

Nobilia indica que esta pieza en particular se usaba también para llevar el agua en el servicio de chocolate (2018: 627). Este ejemplar producido en el taller de Talavera de la Reina en Toledo pertenece al siglo XVII. Se trata de una cerámica mudéjar fabricada con la técnica de cuerda seca, muy popular en este tipo de producción. Por sus colores, azul, naranja y manganeso, integró la denominada Serie tricolor de Talavera de la Reina.

Esta salvilla mudéjar recupera del arte de al-Ándalus la tipología de cerámica vidriada de uso doméstico cubierta con un barniz de plomo que la hacía impermeable (Álvaro Zamora, 2007: 340) y también la técnica de la cuerda seca. Esta consistía en trazar un dibujo con manganeso, grasa y un fundante; luego se rellenaba su interior con colores esmaltados y así las líneas del motivo actuaban como límite entre los colores, como una especie de *cloisonné* (Álvaro Zamora, 2007: 344-349) que evitaba la mezcla de los colores en el momento de cocción de la pieza. Originaria de los alfares del período califal en Madinat al Zahra y Elvira durante el siglo X, la cuerda seca se difundió rápidamente en la etapa de las taifas debido a la migración de artesanos tras la desintegración del califato de Córdoba. También fue muy utilizada en épocas almorávide, almohade y nazarí (Álvaro Zamora, 2007: 344). La cuerda seca fue una derivación de la técnica verde manganeso<sup>1</sup> y en el siglo XI se degradó en la técnica cuerda seca parcial, en la que solo se decoraba un sector de la pieza que se rodeaba con un relieve, mientras el resto se dejaba sin vidriar.

---

1 La técnica verde manganeso resultó en una tipología de cerámica vidriada típica de Madinat al Zahara, capital del Califato de Córdoba. Se caracterizó por representar un tema decorativo en verde, contrastando con los trazos oscuros del manganeso sobre un fondo blanco. De esa manera, el color blanco (símbolo de los omeyas) junto con el verde (el color del islam) generaron una composición caracterizada por la austeridad (Rosselló Bordoy, 1992: 98).

## Aspecto estilístico-formal

Además de la técnica de la cerámica vidriada y de la cuerda seca, esta salvilla puede remitir al estilo *ilbira* caracterizado por su bicromía, desarrollado en los alfares de la ciudad de Elvira (la vieja Granada). El dibujo ocupaba todo el campo decorativo, en una combinación de temas geométricos y florales (Rosselló Bordoy, 1992: 98). Lo que sin embargo distingue a la salvilla del Museo Larreta de este estilo andaluz es que mientras este último era bicolor, esta salvilla incluye azul, naranja y negro manganeso sobre fondo blanco. Pertenece por lo tanto a la Serie tricolor de la cerámica de Talavera de la Reina, que logró gran difusión y fue imitada por otros centros alfareros.

El dibujo se realizaba en azul, se rasgaba con naranja<sup>2</sup> y los perfiles se trazaban en manganeso sobre fondo blanco. El centro de la composición era ocupado por animales (aves, cuadrúpedos, peces), por amorcillos, escudos, bustos de guerreros o damas y excepcionalmente por alguna escena o figuras enteras. El naturalismo distinguía a la Serie tricolor, junto con el ornamento de hojas, flores y frutos (Ainaud de Lasarte, 1952: 258). Dentro de esta variedad temática destacó la figura del ave zancuda o del pájaro en un rol central, acompañado por decoración vegetal hasta los bordes del plato, la cual no se encontraba delimitada interiormente por aristas. Esta serie tricolor, iniciada en el siglo XVI tuvo su mayor apogeo entre el último tercio de ese siglo y el primero del siglo XVII (Martínez Caviro, 1978: 100-102).

---

2 Según Ballesteros Gallardo "(...) El uso del naranja bien pudo venir de Sevilla, color que había introducido en esa ciudad Niculoso Pisano. El manganeso fue utilizado para perfilar los motivos, el azul para rellenarlos, y el naranja para hacer un rayado en algunas partes de las figuras..." (1983: 10). Otra hipótesis es la de Martínez Caviro, que sostiene que el rayado naranja provenía de la influencia de Urbino en Talavera, pero a pesar de su procedencia italiana, la manera de trabajarlo fue original y particular en Talavera de la Reina (1978: 99).

En esta pieza, el ave está ubicada en el centro de la composición y acapara todo el protagonismo debido a su tamaño y por estar rodeada por motivos vegetales, arabescos y círculos. Está representada con el cuerpo y la cabeza de perfil, alternando en su cuerpo zonas pintadas de azul con otras rayadas en naranja. Destacan unas formas a modo de plumas semicirculares y angulosas en su cabeza y cuello, en su pecho y en su cola, lo que hace que pueda vincularse a la figura de un pavo real. Sin embargo, sus patas —que terminan en garras con filosas uñas— parecen mostrar que se trataría de un tipo de halcón. Por su posición y por tener el pico abierto, pareciera estar a punto de comer el vegetal que tiene enfrente.

Sobre el fondo blanco hay numerosos elementos vegetales: hojas, tallos estilizados, frutos y ramas, que generan un *horror vacui* muy particular. El uso de este recurso estuvo muy presente en el arte islámico y andalusí, no solo en la ornamentación de la cerámica sino también en las piezas de eboraria, en los textiles y hasta en la decoración arquitectónica.

La necesidad de ocupar toda la superficie de un objeto con ornamento fue considerada por Oleg Grabar como uno de los principios del arte islámico, que no distingue entre figura y fondo como la tradición del arte grecolatino occidental, sino entre la luz y las sombras generadas por los llenos y vacíos de ese *horror vacui* (1986: 220).

El ave puede estar representando a un halcón o a un pavo real, ambos muy significativos en el arte andalusí, reinterpretado por esta pieza del taller de Talavera de la Reina. Los halcones fueron relacionados con la inmortalidad del alma que moraba en el Paraíso, como expresa el Corán (Diez Giménez, 2015: 42-43). En el repertorio omeya este pájaro representaba al alma del *muyahidín*, el mártir que moría por la fe y que se decía que se dirigía volando hacia

el árbol del Paraíso (Zozaya Stabel-Hansen, 2019: 14). El pavón o pavo real se podía representar de dos maneras: con las plumas de su cola abiertas o cerradas. El de cola abierta era símbolo solar y de salvación, guardián de las almas puras; el de cola recogida, ubicado al lado del árbol del Paraíso en posición de reposo, significaba la resurrección de los muertos (ibídem). Los artesanos mudéjares de Talavera de la Reina reinterpretaron esta iconografía islámica en una cerámica donde el significado del ave como símbolo del alma o de la resurrección era leído, seguramente en clave cristiana, ya que para los cristianos el pavo real también es símbolo de renacimiento y de Cristo.

Algo similar sucede con la representación de la vegetación. En el mundo islámico y andalusí los motivos vegetales tuvieron como antecedentes los modelos naturalistas del arte copto, a los que sumaron elementos clásicos como la hoja de acanto, los cuales fueron paulatinamente esquematizándose. De esta manera, la ornamentación vegetal fue utilizada como relleno en los huecos de la composición (Galán y Galindo, 2005a: 320). Los motivos fitomorfos estilizados, los círculos, la alternancia y la reiteración del color fueron características de la cerámica almohade de la segunda mitad del siglo XII. Luego del período de austeridad de los almorávides, en tiempos de los almohades se desarrolló un decorativismo en la cerámica de inspiración geométrica y vegetal muy relevante (Rosselló Bordoy, 1992: 100). La cerámica nazarí continuó con esta decoración almohade hasta que poco a poco redujo el tamaño de los motivos y desarrolló un preciosismo abundante en la decoración de las piezas (Rosselló Bordoy, 1992: 101).

## Aspecto estilístico-técnico

La salvilla del Museo Larreta puede compararse con un ejemplar de cerámica de Fajalauza del siglo XVIII, mencionada por Juan Ainaud de Lasarte (1952: 222), la cual actualmente se encuentra en el Museo Cau Ferrat de Sitges, con el número de inventario 30.065. Se trata de un plato de cerámica esmaltada de fondo blanco, con un diámetro de cuarenta y un centímetros y medio, decorada con un pájaro rodeado de flores y frutos en azul, que fue incorporada al museo en 1932, proveniente de la colección del pintor Santiago Rusiñol.<sup>3</sup>

Fajalauza era la fábrica de loza popular que se encontraba en el barrio del Albaicín, cercana a la Puerta de Fajalauza de la ciudad de Granada, a partir del siglo XVI. Sus alfareros realizaban piezas pintadas a mano, vidriadas, que mantenían las formas arabizantes para tipologías propias de la cerámica morisca. Se ornamentaban con color azul, verde o morado sobre fondos vidriados, con motivos decorativos en continuidad con motivos islámicos (Pitchard, 2012: 5-7). Sobre un motivo principal ubicado en el centro de la composición (aves zancudas, pavos y otras aves) se organizaba una decoración vegetal envolvente, compuesta por ramas, flores y frutos, generalmente granadas como símbolo de la ciudad (ibídem: 12). En el plato del Museo Cau Ferrat, el pájaro es la figura central de la composición y está rodeado por elementos fitomorfos, flores y círculos, generando un espacio decorativo abarrotado. Por la iconografía del ave y la decoración vegetal envolvente, la pieza de Fajalauza se puede asociar no solo con la del Museo Larreta sino también con un ataífor o plato

---

3 La imagen y la información sobre este plato provienen de la ficha técnica y del registro fotográfico del Museo Cau Ferrat de Sitges (Cataluña, España).

del período almohade del primer cuarto del siglo XII, que se encuentra en el Museo Nacional de San Mateo de Pisa (Dodds, 1992: 346). Este ataifor, realizado en la técnica de loza dorada<sup>4</sup> representa a un ave rodeada de hojas y tallos, con la cola recogida, en actitud de querer comer una hoja. Los detalles de su anatomía y de las hojas se encuentran esgrafiados sobre el fondo dorado de las figuras.



Figura 84. Ataifor del pájaro, período almohade, primer cuarto del siglo XII, N° 232, Pisa, Museo Nazionale de San Matteo. Pisa (Bowl, lustred ware maiolica, south Spain, first quarter 12th century, from S. Andrea church, Pisa). Foto: Pisa, Museo Nazionale di San Matteo, Ministero de Cultura, Dirección regional del Museo de la Toscana, Florencia.

4 La técnica de loza dorada surgió en el siglo XI y desde entonces fue muy difundida para elaborar vajilla para los personajes de la corte y de las clases altas. Ya a fines del siglo XIII, se fabricaba en Murcia, Málaga y Almería. Alcanzó una amplia difusión y fue exportada al resto de Europa y al norte de Egipto. En Granada, en tiempos nazaríes, se combinó el dorado con el azul cobalto, técnica con la que se elaboraron los conocidos jarrones o vasos de la Alhambra, piezas que llevaron a esta técnica a su más alto grado de perfeccionamiento y sofisticación (Álvaro Zamora, 2007: 353-354).



Figura 85. Plato de cerámica de Fajalauza, Museo Cau Ferrat de Sitges, Cataluña. Número de inventario 30.035.

## Adquisición por Larreta e imaginarios contruidos

La salvilla fue adquirida en Europa por Enrique Larreta entre 1918 y 1921, pero tanto su procedencia exacta como su datación concreta se desconocen (Nobilia, 2018: 627). Actualmente, la pieza está ubicada en una vitrina, junto con otras obras de cerámica, para ser exhibida como parte de la colección en el Salón azul o escritorio. Era muy frecuente, a comienzos del siglo XX, mostrar a los visitantes piezas cerámicas en vitrinas de vidrio, como parte de la colección del propietario de la vivienda. Muchos pintores e intelectuales habían convertido sus casas o talleres en verdaderos museos donde exhibían sus colecciones tanto dentro de muebles como colgando sus pinturas en las paredes. El actual Museo Sorolla (casa del pintor Joaquín Sorolla en Madrid), el Museo Cau Ferrat de Sitges (originalmente vivienda del

pintor Santiago Rusiñol) o el mismo Museo Larreta, antigua residencia del escritor, son claros ejemplos de modos de exhibir las colecciones privadas en determinados ambientes de las moradas como decoración y signo de prestigio y de intereses del dueño de casa; aspecto que, una vez transformadas estas en instituciones museísticas, se buscó preservar a nivel curatorial. Los artistas solían organizar sus piezas en series, conformando modelos que adquirirían una significación particular, y muchas veces utilizaban sus colecciones como instrumentos de inspiración para realizar sus producciones artísticas (Baldasarre, 2006: 16-17). Cada objeto elegido por Larreta para las estancias de su residencia fue pensado para recrear escenarios hispánicos del siglo XVI, época en que ambientó su novela (Nobilia, 2018: 239-243). La cerámica mudéjar de Talavera de la Reina resultó un perfecto exponente de la esencia hispana dual, cristiana y musulmana que Larreta quiso condensar en su novela y en su casa.

## 10. Macetero

*Verónica Melina Velazco*

### Ficha técnica

<b>Denominación de la pieza/tipo de objeto</b>	Macetero.
<b>Nº de catálogo</b>	743. (Nobilia, 2018: 629).
<b>Lugar y fecha de producción</b>	Granada, España, s./f.
<b>Material/es</b>	Arcilla, cobalto, estaño.
<b>Técnica</b>	Cerámica vidriada.
<b>Dimensiones</b>	Alto: 25 cm.
<b>Ubicación en el Museo Larreta</b>	Escritorio.



Figura 86. Macetero. Frente con motivo de ave. Buenos Aires, Museo de Arte Español Enrique Larreta.  
Foto: Verónica Melina Velazco.



Figura 87. Macetero. Motivos fitomorfos y florales del lado derecho. Buenos Aires, Museo de Arte Español Enrique Larreta. Foto: Verónica Melina Velazco.



Figura 88. Macetero. Interior de la pieza con fragmento roto. Buenos Aires, Museo de Arte Español Enrique Larreta. Foto: Verónica Melina Velazco.



Figura 89. Macetero. Parte posterior de la pieza con motivo de granada. Buenos Aires, Museo de Arte Español Enrique Larreta. Foto: Verónica Melina Velazco.

## Aspecto material

Se trata de un pequeño macetero ornamentado con motivos fitomorfos y de aves. Su tipología responde a la cerámica denominada Fajalauza o de Fajalauza, y pese a que no tenemos una fecha de datación exacta, sabemos que se trata de una cerámica granadina. Esta “(...) se caracteriza por su decoración en vidriados intensos, aplicados con técnicas sencillas y pinceles gruesos, con los que se realiza un dibujo de trazos anchos (...)” (Pitarch Angulo, 2012: 5). La de Fajalauza fue una cerámica popular de influencia morisca —debido a los talleres que se fueron asentando desde el siglo XVI en la zona próxima a la puerta del Campo de Almendro—, fabricada durante la primera mitad del siglo XVI en las cercanías de la puerta nazari, en el Albaicín de Granada (Garzón Cardenete, 2001: 24). Si bien luego la familia castellana Morales fue la productora de este tipo de cerámica y sus descendientes siguen siendo los dueños hasta hoy, durante los siglos XV y XVI, muchos de los artesanos del taller eran moriscos, quienes pudieron seguramente imprimir motivos comunes a su tradición en la cerámica popular, cuyo proceso de elaboración “(...) se enraíza en tradiciones muy antiguas y que continuaron prácticamente sin variantes hasta que los avances técnicos de mediados del siglo XX (...)” (Pitarch Angulo, 2012: 6).

Para su fabricación, en primer lugar, se extraía la arcilla, la cual debía de ser limpiada de sus impurezas; luego se moldeaba y trabajaba en los tornos “(...) que en Andalucía y en Granadase mantuvieron en su forma árabe, excavados en el suelo” (ibídem: 6). Posteriormente, se dejaban secar y se vidriaban, haciéndolas impermeables para soportar cualquier tipo de contenido sin dañarse. Es así que la Fajalauza posee “(...) una primera capa de vidriado en blanco estannífero (...)” (ibídem). En cuanto a sus antecedentes,

la cerámica estuvo presente desde los inicios de al-Ándalus, en épocas tan tempranas como el siglo X. Debido a la aportación islámica del vidriado que permitía la impermeabilidad de las piezas y la inclusión de soluciones decorativas, los colores podían ser logrados a partir de diversos óxidos que cambian su color en la cocción. El arte de la cerámica alcanzó un nivel técnico y estilístico muy complejo durante el reinado nazarí, a partir del desarrollo de la loza azul de óxido de cobalto y reflejo metálico, usualmente dorado. Sin embargo:

No es hasta finales del siglo XII o XIII cuando tenemos constancia de su fábrica en Murcia, Málaga y Almería, lo que a su vez se apoya en el testimonio dejado por Ibn Said (1211-1286), convirtiéndose a partir de este momento en la más prestigiosa producción cerámica nazarí, obrada en los talleres de Málaga (aunque probablemente también en Granada). (Álvaro Zamora, 2007: 353)

A diferencia de la cerámica de óxido azul de cobalto destinada a los círculos de poder nazaríes, la cerámica Fajalauza era más bien popular, de uso doméstico. Esta diferenciación también está relacionada a los cambios que produjo la conquista castellana en el territorio de Granada donde, según Pitarch Angulo “(...) comienza una etapa de aculturación, o asimilación, de la sociedad morisca granadina. Esto, como es natural, supuso un gran cambio, también, en la cerámica” (2012: 5).

Respecto a este tipo de cerámica granadina, los materiales necesarios para realizar estas piezas tanto en el pasado como en la actualidad son las arcillas, las cuales se emplean siempre de dos tipos: una llamada *grasa o floja*, muy plástica, de secado rápido y fuerte, y otra poco plástica y de secado lento.

Estas tierras son las que se mezclan para lograr un buen torneado y acabado final (Garzón Cardenete, 2001: 26). Las arcillas se extraían de las canteras de “(...) Río Beiro, barranco de las cuevas de Rabe, camino viejo de El Fargue y cortijo de los Arquillos” (ibídem). El cobalto provenía de Almería: “(...) de la mina ‘Cerro Minado’ en Huércal-Overa, (...) y de la mina de ‘Don Jacobo’, muy cercana a Oria” (ibídem). Las impurezas en las sales de cobalto de distintos tipos de manganeso que poseen producían diferentes azules. Estos emplazamientos ubicados en la depresión de Vera (zona nororiental de Almería), fueron sitios de explotación minera desde la prehistoria hasta fines del siglo XIX y principios del XX (Menasanch de Tobaruela, 2000: 59). Asimismo, la mina de Don Jacobo en Oria, solo funcionó a plena capacidad en los siglos XIX y XX: “El cobalto de Oria se vendía a las factorías de cerámica de Albox y Níjar en Almería y a la fábrica de cerámica de Fajalauza en Granada” (Sánchez *et al.*, 2010: 147).

## Aspecto estilístico-formal

Nuestra pieza posee un ave en su cara frontal, motivos fitomorfos que la envuelven, dos grandes flores de múltiples pétalos y una granada. Siguiendo a Martínez Cuenca, estos diseños son típicos de la cerámica de Fajalauza, la cual: “Se identifica por sus motivos decorativos de tipo vegetal y zoomorfos, como son la granada y el pájaro. Al igual que los colores que la hacen característica: el azul cobalto y el verde de cobre, sobre un esmalte blanco que cubre la pieza” (2017: 7).

Es interesante el motivo de un pajarillo de perfil en este jarrón de tradición artesanal morisca. Las aves habían gozado de gran estima en el mundo andalusí. Por ejemplo, los pavos reales fueron representados tomando como modelo

la tradición sasánida de textiles, donde se ubicaban en simetría con respecto a un tallo vegetal planteado como eje axial y unidos a una decoración fitomorfa, aunque también solían aparecer de manera independiente (Canillas del Rey, 2021: 146). Motivo ampliamente utilizado en los mundos tardorromano y bizantino, resultó fuente de inspiración de los artesanos musulmanes: “(...) en El Corán no se nombra al pavo real específicamente, pero la exégesis (Tafsir) lo sitúa en la sura 2, aleluya 26039” (ibídem: 151). Allí se cuenta que Alá demostró a Abraham que podía devolver la vida a los muertos, por lo que habiendo el hombre matado a cuatro pájaros, una vez despedazados y puestos en cuatro montañas diferentes, él podía llamarlos y hacer que recuperaran la vida. Es interesante marcar también la figura del halcón como otra ave importante en las representaciones islámicas, pues se lo vinculó al poder del soberano y a la caza real, así como al destino (Diez Giménez, 2015: 37). De este modo, las aves y sus representaciones siempre formaron parte de la figuración andalusí y pervivieron a través de los siglos hasta la cerámica popular granadina.

Los motivos fitomorfos en *horror vacui* que se extienden por toda la pieza, parecen también recuperar elementos de las tramas de atauriques que decoraban arquetas y diversos objetos de al-Ándalus. En este tipo de cerámica, la decoración vegetal, se encuentra “(...) derivada de los atauriques islámicos, pero más simples (...)” (Pitarch Angulo, 2012: 12). En Granada, la cerámica se siguió desarrollando independientemente de las corrientes barrocas o renacentistas, las cuales sí estaban presentes en Triana o Talavera, importantes enclaves de la cerámica del siglo XVI (ibídem: 7). Hacia los siglos XVII y XVIII, modificó más sus formas para encajar mejor en el nuevo medio cristiano y castellano, lo cual puede notarse en las formas de las vajillas de uso doméstico. Sin embargo, los motivos decorativos muestran una continuidad, aunque tengan

leves cambios. En el siglo XVIII, la decoración se hace más compleja y los motivos vegetales “(...) se vuelven más abundantes y van cada vez ocupando más superficie cerámica” (ibídem: 8). Un ejemplo muy similar al del Museo Larreta es un plato hondo o braserillo<sup>1</sup> perteneciente al Museo Sorolla (Madrid), en cuya cara interna hay también un pajarillo aunque con las alas extendidas, ubicado entre profusas ramas que surgen de un macetero triangular, flores y una mariposa, todo ello en *horror vacui*.

## Aspecto estilístico-técnico

El proceso de elaboración de la cerámica en Granada está anclado en tradiciones antiguas, las cuales continuaron prácticamente sin variantes (ibídem: 6). Se utilizan dos tipos de tierra (dura y suave) con los que está compuesta la arcilla; se ponen a secar hasta que no quede humedad en ellas y luego se mochean o golpean. En grandes pilas de agua donde la tierra se humedece, se vuelven a mezclar (desalejo). Una vez hecho esto, el barro se criba y se conduce a una alberca en donde sedimenta y pierde más agua (Garzón Cardenete, 2001: 26). Se traslada a la placeta del barro, que posee una gran superficie enladrillada, y se sella con barro fresco. Allí permanece hasta que pierde el brillo dado por el agua superficial. Una vez sucedido esto, el barro está apto para pisar, sobar, llevarlo al torno o ser guardado en el *terrar* (cobertizo). Antes de tornearla, si estuvo en el terrar, debe ser humedecida nuevamente con una esponja. El barro se soba con las manos y “(...) aunque generalmente las piezas con dos capas de vidriado requieren dos cocciones en

---

1 Plato hondo o braserillo. Cerámica de Fajalauza, Número de inventario: 40030. Primer tercio del siglo XX. Profundidad: 7,50 cm. Diámetro base: 27 cm. Diámetro boca: 35 cm. Madrid, Museo Sorolla.

el horno, en Granada esta se haría en una sola vez” (Pitarch Angulo, 2012: 6) en un horno denominado árabe.

Encontramos diversas piezas de otras colecciones museísticas con características estilístico- ornamentales muy similares a las de nuestra pieza, entre ellas, una jarra del Museo Sorolla decorada con profusa ornamentación vegetal en azul cobalto,<sup>2</sup> con pequeños capullos y flores cuyos pétalos entrelazados derivan en formas geométricas y una jarra de vino y vinagre<sup>3</sup> de cuerpo cilíndrico, con cuello estrecho con labio redondeado y un asa. Además de los típicos rameados, en su parte frontal posee un motivo que también aparece en la parte posterior de la pieza del Museo Larreta, hoy en día dañado: una granada. En la jarra de vino, este fruto se ve más claramente debido al trazo limpio y rotundo.



Figura 90. Esquema iconográfico de jarra de vino y vinagre con motivo de granada. Cerámica de Fajalauza. Número de inventario: 40032. Madrid, Museo Sorolla. Esquema: Verónica Melina Velazco.

- 2 Jarra. Cerámica de Fajalauza, número de inventario: 40032. Datación: 1901-1933. Altura: 26 cm. Diámetro máximo: 14 cm. Diámetro base: 8 cm. Diámetro boca: 6,50 cm. Madrid, Museo Sorolla.
- 3 Jarra de vino y vinagre. Cerámica de Fajalauza. Número de inventario: 40034. Datación: 1901-1933. Altura: 22 cm. Diámetro máximo: 11 cm. Diámetro base: 11 cm. Diámetro boca: 7 cm. Madrid, Museo Sorolla.

En contraste, pese a que en el macetero de Fajalauza del Museo Larreta, el sector de la granada aparece un tanto borroso, está presente. Lo único que no podemos confirmar es la presencia de la coronilla, debido a la rotura de la pieza, pero el motivo es el mismo.



Figura 91. Macetero. Detalle del motivo de la granada en la parte posterior. Buenos Aires, Museo de Arte Español Enrique Larreta. Foto: Verónica Melina Velazco.

## Adquisición por Larreta e imaginarios contruidos

Este tipo de cerámica resultó muy valorada y buscada por coleccionistas, como es el caso de Joaquín Sorolla (Pitarch Angulo, 2012: 5), quien llegó a adquirir alrededor de 23 piezas con los motivos y formas más típicos de Fajalauza. A pesar de ser una cerámica popular y de uso práctico, fue ampliamente valorada por su amplia tradición.

En una carta de Arturo Cerdá y Rico, fotógrafo andaluz y amigo de Sorolla, se especifica el encargo del pintor:

Muy señor mío

Estuve en Granada y pregunté por los artículos de la típica cerámica que desea poseer. Es Fajalauza, como puede ver por el membrete de la adjunta nota, no un pueblo de Granada, sino un rincón del

Albaicín, barrio de la ciudad, por ello mi extrañeza cuando V. me preguntó. Supongo que no le convenirá tener todo lo que se fabrica, sino un ejemplar de cada cacharro, de los que tengan forma y color con dibujo artístico. Así pues, dígame los que le convienen y cuando vuelva (que será en breve) le diré de su precio (...).<sup>4</sup> (A.B.M.S.M., CS1278)

A principios del siglo XX, el arte español adquirió gran protagonismo y circulación en la escena parisina. Muchas piezas salían del territorio de forma clandestina, debido a la falta de legislación en aquel momento, así como a la venta indiscriminada llevada a cabo por propietarios para salir de la bancarrota (Nobilia, 2018: 232). No es extraño entonces que la tradicional cerámica Fajalauza, en tanto símbolo predilecto de Granada, ciudad de la Alhambra que tanto fascinó a Larreta, haya sido incluida dentro de su colección.

Actualmente, el macetero se encuentra en la sala del museo denominada “escritorio”. En ese mismo espacio, hay una vitrina con otras cerámicas de Talavera de la Reina y Puente del Arzobispo. Sin embargo, nuestra pieza se encuentra en una de las dos estanterías paralelas a la ventana, casi a nivel del suelo, lo que impide su apreciación.

---

4 Carta Número de Inventario CS1278 de Arturo Cerdá y Rico (Granada) a Joaquín Sorolla Bastida (Madrid). Archivo-Biblioteca del Museo Sorolla de Madrid (A.B.M.S.M.). Disponible en: <http://www.culturaydeporte.gob.es/msorolla/colecciones/acceso-catalogo.html> (consulta: 06/06/2022).



Figura 92. Ubicación actual de la pieza en la sala denominada "Escritorio" de difícil acceso a la vista a comparación de las otras piezas en el Museo de Arte Español Enrique Larreta. Foto: Silvana Folgueral.

## 11. Tinaja

*Marisa Brandariz*

### Ficha técnica

<b>Denominación de la pieza/tipo de objeto</b>	Tinaja.
<b>Nº de catálogo</b>	701. (Nobilia, 2018: 624).
<b>Lugar y fecha de producción</b>	Toledo, España, siglo XV.
<b>Material/es</b>	Cerámica bizcochada sin policromar ni vidriar.
<b>Técnica</b>	Cerámica bizcochada sin policromar ni vidriar, ornamentada con estampillado y esgrafiado.
<b>Dimensiones</b>	Alto: 91 cm, diámetro: 68 cm.
<b>Ubicación en el Museo Larreta</b>	En el vestíbulo o zaguán, ubicada frente a la escalera.



Figura 93. Tinaja. Vista frontal. Buenos Aires, Museo de Arte Español Enrique Larreta. Foto: Marisa Brandariz.



Figura 94. Tinaja. Detalle de vista lateral. Buenos Aires, Museo de Arte Español Enrique Larreta. Foto: Marisa Brandariz.



Figura 95. Tinaja. Detalle del cuello octogonal. Buenos Aires, Museo de Arte Español Enrique Larreta.  
Foto: Marisa Brandariz.



Figura 96. Tinaja. Detalle de la aleta. Buenos Aires, Museo de Arte Español Enrique Larreta. Foto:  
Marisa Brandariz.



Figura 97. Tinaja. Detalles ornamentales grabados en el registro superior. Buenos Aires, Museo de Arte Español Enrique Larreta. Foto: Marisa Brandariz.



Figura 98. Tinaja. Detalles ornamentales grabados en los registros inferiores. Buenos Aires, Museo de Arte Español Enrique Larreta. Foto: Marisa Brandariz.

## Aspecto material

Se trata de una pieza confeccionada en barro cocido, bizcochada y sin vidriar, que data del siglo XV y procede de Toledo (Nobilia, 2018: 624). Es una tinaja mudéjar que recrea las de origen andalusí con las técnicas del estampillado y esgrafiado. Posee dos aletas y un cuello octogonal decorado con esgrafiado.

El esgrafiado o incisión es una técnica que consiste en decorar con una herramienta punzante el barro fresco antes de la cocción, representando elementos geométricos o motivos vegetales simples distribuidos en registros. El estampillado, de gran desarrollo en el período almohade, se basó en la decoración mediante moldes o plantillas con distintos diseños que, a modo de bandas ornamentales, se aplicaban sobre el barro fresco (Rosselló Bordoy, 1992: 100). El barro cocido sin vidriar era utilizado para elaborar objetos de uso doméstico destinados a almacenar, trasladar, preparar o cocinar distintos tipos de alimentos. Las tinajas y otras jarras de menor tamaño eran usadas para contener y trasladar líquidos (agua en particular).

Esta tinaja posee su cuerpo dividido en varios registros horizontales decorados con estampillado y esgrafiado y se apoya en un reposadero de hierro posiblemente confeccionado en época de Larreta.<sup>1</sup> Estas obras mudéjares, elaboradas en los talleres de Sevilla y Toledo durante el siglo XV, evocaban las tinajas nazaríes de al-Ándalus que eran usadas para almacenar agua. Por tal motivo solían ubicarse en patios y en lugares cercanos a las habitaciones de las residencias. La ausencia de esmaltado favorecía el mantenimiento

---

1 Nobilia (2018: 285 e imagen 78) menciona una carta de Enrique Larreta a Zuloaga en la que habla del "cacharro mudéjar" que había comprado y de la necesidad de conseguir un pie de hierro, el cual puede haber sido encargado por Zuloaga al herrero Ángel Pulido.

de la frescura del agua, indispensable para su consumo. Cuando estaban vacías se apoyaban invertidas sobre su cuello (Pérez Higuera, 1994: 152).

Las tinajas andalusíes eran muy relevantes por su función de almacenamiento y provisión de agua que llegaba a las ciudades a través de las acequias y canalizaciones. Por su morfología y por la ausencia del vidriado, actuaban como filtros y elementos de refrigeración.<sup>2</sup> Su tamaño y su tipología fueron variados, destacándose las que poseían asas en forma de aletas de “tiburón”. Las piezas de gran tamaño se horneaban en alfares exclusivos y existía el oficio del tinajero, artesano encargado de su elaboración. En las residencias se ubicaban en los pórticos a la sombra y también en las cocinas o habitaciones dedicadas al almacenamiento de víveres. Algunas cumplían una función ritual porque almacenaban el agua para el rito de la ablución que realizaban los musulmanes antes de la oración.

La tipología de la tinaja bizcochada sin vidriar ya se encontraba en Madinat al Zahra desde el siglo X; luego los almorávides introdujeron la técnica del estampillado y los almohades la del esgrafiado en el siglo XII (Álvaro Zamora, 2007: 350-352). Durante el reinado nazarí de Granada, entre los siglos XIV y XV, se continuó con la producción de estas piezas, pero también se realizaron unas tinajas particulares, los Jarrones de la Alhambra, con cubiertas en dorado y azul que sintetizaron técnicas orientales y andalusíes y se transformaron en objetos de lujo y poder de la dinastía nazarí. Estos jarrones fueron el estadio final de un proceso hacia la estilización que se dio en la producción

---

2 “(...) los poros de la pasta cerámica posibilitan la filtración del agua, que rezuma al exterior limpia de impurezas; el rezumado a su vez produce un intercambio de masa por evaporación que mantienen el agua fresca e incluso la enfría. Dado que el enfriamiento se produce a costa de la evaporación, se redujo la superficie de contacto con el suelo mediante bases con pequeños diámetros (...)” (Sánchez Gómez y Pérez Asencio, 2018: 2).

de tinajas (Sánchez Gómez y Pérez Asencio, 2018: 2-11). En el siglo XV, las tinajas mudéjares que se elaboraban simultáneamente en Toledo, Sevilla y otras ciudades cristianas de la Península Ibérica, cumplieron la misma función de almacenamiento de líquidos que las andalusíes.

## Aspecto estilístico-formal

Esta pieza mudéjar del Museo Larreta recupera características estilísticas y formales de las tinajas andalusíes: su tipología responde a las de las grandes tinajas de cerámica no vidriada de cuerpo globular, con cuello troncocónico invertido y dos aletas laterales decoradas con formas zoomorfas. Su decoración aplicada, estampillada y esgrafiada también remite a las tinajas almohades cordobesas que se elaboraban en al-Ándalus. Su función, contener agua para el consumo, era la misma que se le daba a estas piezas en territorio andalusí. Las técnicas de ornamentación eran idénticas, aunque modificando en parte los temas representados. Las tinajas de al-Ándalus estaban decoradas con motivos arquitectónicos, inscripciones, lacerías, estrellas de ocho puntas, círculos, espirales y motivos como la mano de Fátima, la llave del paraíso, etc. En cambio, esta tinaja mudéjar del Museo Larreta incorpora la cruz y la flor de lis (elementos de gran tradición iconográfica medieval), manteniendo algunos motivos musulmanes, como los semicírculos y puntos, junto con la reiteración, simetría y alternancia de los mismos. Juan Ainaud de Lasarte indica las diferencias en la decoración entre las tinajas musulmanas y las mudéjares de Toledo:

Durante largo tiempo se fabricó en Toledo una clase de típicas cerámicas ovoideas de cuello ancho y corto,

con dos asas incipientes a modo de aletas, y profusa decoración estampillada o incisa, con una cubierta de esmalte verde o cocidas sin vidriar. Los temas musulmanes: letreros, manos estilizadas, etc., son reemplazados paulatinamente por cruces, flores de lis, letras góticas, animales o simples motivos geométricos. La decoración incisa reproduce también los ondulantes tallos de la vid que tanto abundan en las yeserías toledanas del siglo XV. (Ainaud de Lasarte, 1952: 239)

En territorios cristianos la iconografía de algunas piezas cambió al incorporar al repertorio ornamental musulmán algunos elementos cristianos, como cruces y flores propias del gótico. La tinaja toledana del Museo Larreta evidencia este tipo de decoración mudéjar. Su cuello, que remata en una forma octogonal, presenta un esgrafiado con líneas verticales y paralelas, junto con curvas y semicurvas con incisiones. En un primer registro del cuerpo de la tinaja, se alternan la flor de lis y la cruz sobre unos escalones y semicírculos con un punto en el centro a modo de escamas. En el registro central se repite la flor de lis apoyada en una especie de guarda integrada por semicírculos. Durante la Alta Edad Media, la flor de lis que representa al lirio o azucena, remitió a contenidos cristológicos que, hacia el siglo XIII, tornaron en simbolismos vinculados al culto mariano al evocar la pureza y la virginidad de María. La corona francesa la adoptó como emblema heráldico de sus reyes y Florencia (Italia) también usó este símbolo para identificar a su ciudad (Olivares Martínez, 2018). La reiteración de este motivo iconográfico en numerosas piezas de cerámica, tapices, pinturas, libros, etc. muestra su prominente expansión por todo el territorio cristiano. El siguiente registro de la tinaja del Museo Larreta presenta el motivo de las escamas semicirculares para concluir con una banda de círculos de mayor tamaño.

## Aspecto estilístico-técnico

Una pieza muy similar fue citada como ejemplo de una tinaja decorada toledana por Juan Ainaud de Lasarte en *Ars Hispaniae* volumen X (1952: 242), con una decoración casi idéntica. Dicha tinaja pertenece al Museo de Santa Cruz de Toledo.



Figura 99. Tinaja de barro, Museo de Santa Cruz de Toledo (Ainaud de Lasarte, 1952: 242).



Figura 100. CE1927. Tinaja. Museo de Santa Cruz de Toledo (España).

Ambas piezas poseen la misma forma ovoide con aletas y un cuello troncocónico invertido significativo. También se observan similitudes en la decoración en registros, que ocupa toda la superficie, con presencia de cruces, flores de lis y escamas (aunque en diferentes direcciones); en las incisiones en el cuello octogonal y en las aletas laterales ornamentadas con motivos vegetales y geométricos. Estas piezas pueden a su vez compararse con tinajas andalusíes del Museo de la Alhambra (Sánchez Gómez y Pérez Asensio, 2018: 8), con aletas y estampillado en registros, aunque solo en el sector superior de la pieza y sin la presencia de la cruz ni de la flor de lis, sino con motivos vegetales y zoomorfos, entre otros. Según Sánchez Gómez y Pérez Asensio, las tinajas almohades andalusíes destacan por sus motivos geométricos, figurativos (vegetales, zoomorfos y símbolos profilácticos) pero sobre todo por los epigráficos, ya que se utilizaban para eulogias (bendiciones) que aludían al poder, a la felicidad o a la prosperidad. Los símbolos profilácticos, como la mano de Fátima o la llave del Paraíso, cumplían una función particular: “El agua, fácilmente corrompible, era vehículo de los genios maléficos que en la mentalidad popular producen la enfermedad; por ello era necesario protegerla con estos símbolos de valor profiláctico, muy presentes en las tinajas...” (ibídem). El sentido profiláctico de algunos símbolos musulmanes como la mano de Fátima o las estrellas impresas en las tinajas andalusíes para proteger la pureza del agua, puede asociarse tal vez a la presencia de cruces y flores de lis (entendidas como símbolos marianos) en las tinajas mudéjares de los territorios cristianos.



Figura 101. Tinaja almohade, siglo XIII, Córdoba, R3670. Granada, Museo de la Alhambra. Foto: Museo de la Alhambra. Disponible en: <http://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=4&AMuseo=MALHGR&Ninv=003670> (consulta: 11/06/2022).

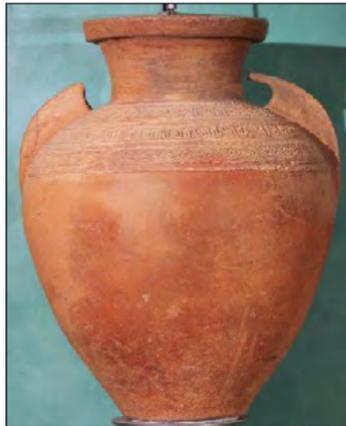


Figura 102. Tinaja almohade, siglo XIII, Córdoba, R3661. Granada, Museo de la Alhambra. Foto: Museo de la Alhambra. Disponible en: <http://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=4&AMuseo=MALHGR&Ninv=003061> (consulta: 11/06/2022).



Figura 103. Tinaja almohade, siglo XIII, Córdoba, R 3671. Granada, Museo de la Alhambra. Foto: Museo de la Alhambra. Disponible en: <http://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=4&AMuseo=MALHGR&Ninv=003671> (consulta: 11/06/2022).



Figura 104. Detalle de la decoración de la tinaja 3671. Granada, Museo de la Alhambra. Foto: Museo de la Alhambra. Disponible en: [http://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=4&Museo=&AMuseo=MALHGR&Ninv=003671&txt\\_id\\_imagen=3&txt\\_rotar=0&txt\\_contraste=0](http://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=4&Museo=&AMuseo=MALHGR&Ninv=003671&txt_id_imagen=3&txt_rotar=0&txt_contraste=0) (consulta: 11/06/2022).



Figura 105. Detalle de motivo decorativo de tinaja mudéjar del Museo de Santa Cruz de Toledo. Foto: Museo de Santa Cruz de Toledo.



Figura 106. Detalle de motivos decorativos en la tinaja mudéjar del Museo de Arte Español Enrique Larreta. Foto: Marisa Brandariz.

## Adquisición por Larreta e imaginarios contruidos

La tinaja mudéjar fue comprada por Enrique Larreta en Europa y, según una factura que menciona la adquisición de un ánfora hispano-morisca, habría sido adquirida en la Maison du Pacha de J. Laugier, un anticuario de Biarritz, el 12 de noviembre de 1915. En una carta que Larreta envió a Zuloaga, aparece mencionada la compra de un “cacharro mudéjar”, dándole singular relevancia (Nobilia, 2018: 285 y figura 77). Desde fines del siglo XIX, el coleccionismo estuvo muy de moda y numerosos artistas e intelectuales crearon sus colecciones particulares mediante la compra-venta de objetos de arte, persiguiendo diferentes propósitos, entre ellos, el de tener una serie de objetos que funcionaran como fuentes de inspiración para sus obras o como un modo de reafirmación de su estatus social. La serie de objetos que incorporaban en sus colecciones obedecían a una lógica, a una ideología que querían plasmar, pues no solo pretendían exhibir su patrimonio sino hacerlo público, darle trascendencia (Baldasarre, 2006: 16-17).

En España, fue muy importante la figura del pintor Mariano Fortuny, quien adquirió una importante colección de objetos, entre ellos, un azulejo y uno de los jarrones de la Alhambra que pasó a llamarse el “Jarrón Fortuny”. Esa pieza —de características formales bastante similares a las del ejemplar del Museo Larreta—, que actualmente se encuentra en el Museo Hermitage de San Petersburgo,<sup>3</sup> adquirió una fama notable como símbolo de la cultura nazarí. Fortuny diseñó el pie de este objeto, inspirándose en la Fuente de los Leones de la Alhambra y ordenó su

---

3 El Vaso del Salar o Vaso Fortuny es una pieza de la segunda mitad del siglo XIV, mide 117 cm y se encuentra en el Museo Hermitage de San Petersburgo con el número de inventario F-317 (Barón Javier, 2017: 385).

fundición en Roma. Según Carlos G. Navarro, “Este gesto decorativo y burgués fue una forma de apropiarse de las piezas definitivamente, de un modo más discreto y menos invasivo que en sus labores como armero, pero con el mismo sentido de relectura histórica (...)” (2017: 386-387). Esta reinterpretación que hizo Mariano Fortuny al asignarle al jarrón un nuevo soporte, puede compararse con la actitud de Enrique Larreta al expresarle a su amigo Zuloaga la necesidad de encargar un pie para la tinaja. Esta pieza mudéjar (en sí, una apropiación de las tinajas andaluzas), al ser adquirida por Larreta volvió a ser resignificada, no solo por el soporte sino también por la ubicación que se le dio dentro de la casa. En el artículo de Martín Noel para el número 26 de *Plus Ultra* de 1918, hay una fotografía del actual ingreso al Museo Larreta, que por entonces era denominado el zaguán, donde aparece la tinaja mudéjar en una esquina a los pies del arranque de la escalera. Era una de las primeras piezas con que se encontraba el visitante de la casa en cuanto entraba a ella, otorgando al edificio una impronta hispano-morisca particular. El arrimadero que está por detrás está conformado por azulejos blancos y azules con motivos ornamentales orientales y grotescos manieristas, acompañando el clima hispanista y morisco que Larreta pretendía dar a su vivienda. La lámpara morisca, posiblemente de Córdoba, completa este ambiente. El zaguán es una estructura arquitectónica de origen árabe que daba acceso indirecto al patio de la casa, ya que su acodamiento a noventa grados hacía que el espacio se quebrara resguardando la privacidad del patio (Martínez Nespral, 2021: 111). No fue casual que Enrique Larreta hubiera elegido este espacio tan particular, con reminiscencias tan árabes, para ubicar allí su “cacharro mudéjar”. En la actualidad la tinaja continúa exhibida en el vestíbulo, pero en el otro extremo, frente a la escalera.



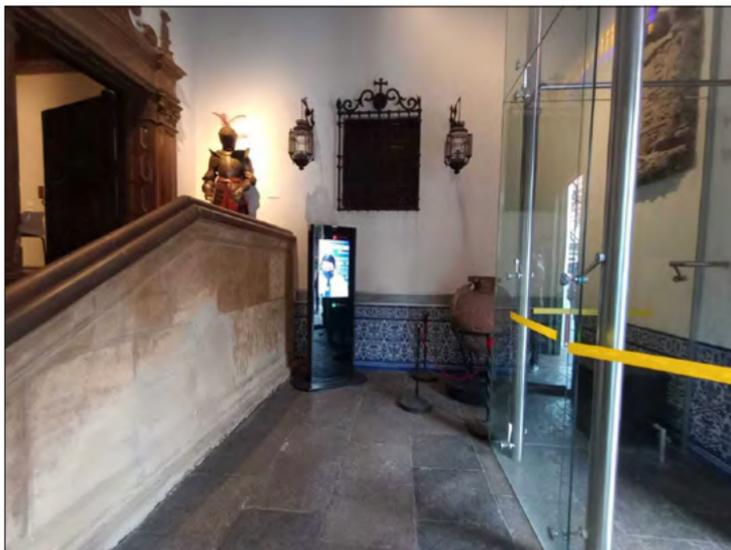


Figura 108. Ubicación de la tinaja en el zaguán o vestíbulo/ingreso del actual Museo de Arte Español Enrique Larreta. Foto: Marisa Brandariz.

## 12. Brocal de pozo

*Marisa Brandariz*

### Ficha técnica

<b>Denominación de la pieza/tipo de objeto</b>	Brocal de pozo.
<b>Nº de catálogo</b>	702. (Nobilia, 2018: 624).
<b>Lugar y fecha de producción</b>	España, siglo XIV.
<b>Material/es</b>	Cerámica bizcochada cocida.
<b>Técnica</b>	Cerámica bizcochada cocida con ornamentación estampillada, incisa o esgrafiada y aplicada.
<b>Dimensiones</b>	Alto: 79 cm, diámetro: 63 cm.
<b>Ubicación en el Museo Larreta</b>	Hall central.



Figura 109. Brocal de pozo N° 702 en el hall central del Museo de Arte Español Enrique Larreta. Foto: Marisa Brandariz.



Figura 110. Detalle de la guarda de cabezas de clavos aplicada, guarda de puntos y rectángulos estampados en brocal de pozo N° 702 del Museo de Arte Español Enrique Larreta. Foto: Marisa Brandariz.



Figura 111. Detalle de rombos esgrafiados. Foto: Marisa Brandariz.

## Aspecto material

Los brocales eran piezas cerámicas que se ponían en la boca de los pozos de agua para poder extraerla sin riesgo de caer en ellos. Estas piezas de uso doméstico, realizadas en bizcocho sin vidriar, aparecieron en el siglo X en Madinat al Zahra, a la par que la elaboración de grandes tinajas. Se difundieron por todo el territorio andalusí en la época de la desintegración del califato de Córdoba y la aparición de las taifas. Durante el reinado nazarí en Granada se fabricaron piezas cubiertas de decoración estampillada e incisa con los mismos repertorios ornamentales (Álvaro Zamora, 2007: 352). Los artesanos mudéjares que trabajaban en los reinos cristianos tomaron la técnica

de elaboración andalusí de estos brocales decorados con estampillados y esgrafiados, y a este tipo de obras pertenece la pieza que se encuentra en el Museo Larreta. Este brocal está realizado en bizcocho sin vidriar, con ornamentación incisa, estampillada y aplicada. Según el catálogo de Nobilia (2018: 624) es un brocal hispano-morisco proveniente de España, datado en el siglo XIV. Es una pieza anónima y se desconoce el taller de procedencia. Tiene un cuerpo cilíndrico, con un borde superior circular que se ensancha hacia abajo generando una forma troncocónica. Está dividido en registros horizontales con distintos motivos ornamentales y grecas en forma de cordones.

## **Aspecto estilístico-formal**

El brocal del Museo Larreta recupera la tipología de brocales que eran propios de al-Ándalus y también las técnicas de ornamentación, estampillados, esgrafiados o decoración incisa, junto con la alternancia y retirada de motivos geométricos del arte islámico. El estampillado era una técnica ya conocida por los antiguos romanos, que se generalizó en al-Ándalus en tiempos de los almohades. Sobre el barro fresco se estampaba un molde con diseños en franjas horizontales con diferentes motivos. El esgrafiado o incisión de la misma época consistía en dibujar con un punzón sobre la pieza fresca; a veces se cubría la superficie con manganeso para que el dibujo esgrafiado final resaltara aún más (Pérez Higuera, 1994: 25-26). Con respecto a la ornamentación, se advierte la ausencia de cruces, flores de lis y otros motivos cristianos que aparecen en las tinajas mudéjares de esa época:

Contrariamente a lo que sucede con las tinajas, los grandes brocales de pozo en barro cocido que se fabricaron en Toledo, conservan hasta el fin su decoración musulmana, lo que parece indicar que la fabricación de estas piezas terminó en una fecha relativamente temprana. (Ainaud de Lasarte, 1952: 239)

El brocal del museo Larreta está realizado en bizcocho cerámico rojizo, con ornamentación en registros que contienen motivos geométricos, los cuales se reiteran, se alternan y presentan simetría, características del arte andalusí. Hay una greca integrada por cabezas gallonadas de clavos que ocupa el espacio entre el cuello y el tronco. A continuación, hay unos rodados o sucesión de puntos que forman una cenefa para separar registros. En la parte central, ocupando gran parte del cuerpo troncocónico, hay rectángulos estampillados integrados por tres cuadrados, de los cuales el superior y el inferior tienen una “x”, mientras que el central tiene un motivo concéntrico. Debajo se representa una red de rombos, motivo popular de la cerámica estampillada que se generalizó durante el período almohade. Luego del registro de los rombos, unas líneas incisas en zigzag ocupan el espacio antes del borde inferior. Zeinab Shawky Sayed (2016: 44) en su tesis doctoral sobre brocales y aljibes mudéjares y andalusíes, sugiere que esta red de rombos podría haber sido la esquematización de paños del *sebka*, un motivo decorativo islámico geométrico de rombos superpuestos y entrelazados utilizado en la arquitectura.<sup>1</sup>

En el Museo Larreta hay otro brocal similar ubicado en el otro extremo del hall central. Estas dos piezas son prácticamente idénticas a unos brocales estudiados por Shawky Sayed, en especial uno conservado en el Museo

---

1 Como los del Sebka de la fachada sur de la Giralda de Sevilla (España).

Arqueológico de Córdoba (2016: 426) y otros dos procedentes de Toledo que hoy forman parte de las colecciones del Museo Arqueológico Nacional de Madrid y están en depósito (2016: 490, 492). Las técnicas, materiales, composición y ornamentación de los brocales del Museo Larreta y de estas piezas mencionadas de otros museos españoles son muy semejantes, lo que permite inferir que pertenecieron a alfares y a una época de producción similares. Presentan decoración aplicada con puntos y clavos gallonados que forman cenefas en la parte superior y en su cuerpo hay un estampillado de rectángulos con una “x” en sus extremos y un punto concéntrico en el medio del rectángulo. El brocal N° 50872 del Museo Arqueológico Nacional de Madrid presenta en su borde unos círculos con un gallo estampillado. La decoración se integra por medio de clavos en relieve aplicados y un cordón de puntos que los separa de las tres líneas de estampillado de rectángulos con rosetas y motivos concéntricos. Tanto este brocal como el N° 50871 bis son piezas toledanas del siglo XV donadas al museo. El brocal N° 50871 bis carece de la ornamentación en su borde superior y su decoración es similar a la del anterior, pero está más deteriorada y algunos de sus motivos aplicados se perdieron. Gran parte de su superficie está cubierta de yeso, lo que hace suponer que se encontraba enterrado para su uso. El brocal N° 5778 del Museo Arqueológico de Córdoba (siglos XIV-XV) procede de la casa de Mateo Irrunia, también ubicada en dicha ciudad del sur de España. Tiene forma cilíndrica acampanada en la base, con una moldura redondeada en el borde y sin ornamentar. Presenta los clavos estriados, aplicados, junto con el cordón de puntos que lo separa de las cuatro filas de rectángulos estampillados. El sector inferior se encuentra libre de decoración.<sup>2</sup>

---

2 Disponible en: <http://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=41&Museo=&AMuseo=MAECO&Ninv=>

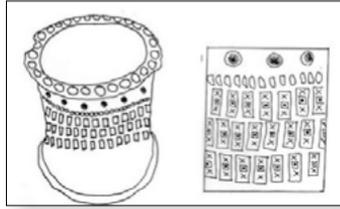


Figura 112. Esquema iconográfico de brocal de pozo y detalles ornamentales, siglos XIV-XV, Nº de inventario 50871bis. Madrid, Museo Arqueológico Nacional. Esquema: Marisa Brandariz.

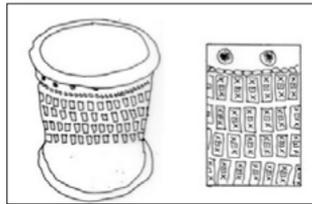


Figura 113. Esquema iconográfico de brocal de pozo y detalles ornamentales, siglos XIV-XV, Nº de inventario 50872. Madrid, Museo Arqueológico Nacional. Esquema: Marisa Brandariz.

## Adquisición por Larreta e imaginarios contruidos

Este brocal de pozo del siglo XIV fue comprado por Enrique Larreta en Europa entre 1918 y 1921. Sin embargo, no contamos con documentación concreta de su procedencia ni de su datación exacta. Se encuentra ubicado, junto con otro brocal prácticamente idéntico, al frente de una recreación de salón de estar hispano-morisco, con sillones, almohadones, braseros y muebles que generan una imprevista musulmana relevante en ese ambiente. En sus primeros años, como lo evidencia una fotografía de la revista

---

CE005778&txt\_id\_imagen=1&txt\_rotar=0&txt\_contraste=0&txt\_zoom=10&cabecera=N&viewName=visorZoom (consulta: 06/07/2022).

*Plus Ultra* de 1918,<sup>3</sup> hubo una readaptación decorativa de los dos brocales, a los que se les asignó la función de maceteros. Posteriormente esto cambió y se los muestra exentos y despojados de cualquier otro objeto o uso en los extremos de la recreación de un estrado morisco.

Los brocales de pozo fueron muy relevantes tanto en la sociedad musulmana como en la cristiana y colonial, ya que permitían el abastecimiento de agua. Es significativo que, en lugar de haberlos ubicado en el jardín, al aire libre, donde deben haber estado originariamente, Enrique Larreta los haya incorporado al hall principal de su residencia como un elemento decorativo nodal de la cultura hispano-morisca. Tanto en su casa de Belgrano como en sus viviendas en Acelain y Potrerillos, buscó rodearse de objetos y obras que revivieran ese espíritu cultural, resignificándolos al ubicarlos en ciertos espacios en diálogo con otros. En estos contextos, fue modificada la función original de los brocales (piezas que facilitaban la provisión de agua) por una función ornamental o decorativa que les asignó Larreta al ubicarlos en el hall central, destinado a la recepción de las visitas. En palabras de Martínez Nespral:

La casa, o más bien los salones de recibo de la misma, se convirtieron así en un exhibidor o “relicario” donde conservar y mostrar la colección a la vez que en una escenografía concebida a la medida de los escenarios de *La gloria de don Ramiro*. Mientras la familia llevaba en los ambientes privados una vida absolutamente contemporánea a las modas de su tiempo, el antiguo patio, convertido en un salón recibidor y los salones

---

3 La revista *Plus Ultra* era una publicación especial de la revista *Caras y Caretas*, que entre sus artículos describía las casas, palacios y mansiones de la clase alta de Buenos Aires, exhibiendo la voluntad de acumular objetos artísticos de la burguesía de la época (Baldasarre, 2006: 29).

adyacentes constituían un espacio de ficción donde se representaba a la vez en el teatro de la vida cotidiana, la novela de Don Ramiro, y la de Don Enrique. (2021: 112-113)



Figura 114. Los brocales de pozo como maceteros en una fotografía del hall central en el N° 26 de la revista *Plus Ultra* de 1918. Foto: Ibero Amerikanisches Institut Preußischer Kulturbesitz. Disponible en: <https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/787219258/20/#topDocAnchor> (CC BY-NC-SA 3.0 DE) (consulta: 02/07/2022).

Azulejos

---

## 13. Azulejo

*Marisa Brandariz*

### Ficha técnica

<b>Denominación de la pieza/tipo de objeto</b>	Azulejo.
<b>Nº de catálogo</b>	Sin catalogar.
<b>Lugar y fecha de producción</b>	España, siglo XX.
<b>Material/es</b>	Azulejo esmaltado o vidriado.
<b>Técnica</b>	Azulejo vidriado policromado.
<b>Dimensiones</b>	15 x 15 cm.
<b>Ubicación en el Museo Larreta</b>	En el hall principal, en el oratorio y en el recibidor.



Figura 115. Azulejos que revisten la parte inferior del sillón ubicado en el hall central del Museo de Arte Español Enrique Larreta. Foto: Marisa Brandariz.



Figura 116. Vista general de azulejos que revisten la parte inferior del sillón ubicado en el hall central del Museo de Arte Español Enrique Larreta. Foto: Marisa Brandariz.

## Aspecto material

Se trata de azulejos vidriados o esmaltados policromados, sobre un fondo amarillo con motivos en azul, blanco, celeste, verde y naranja. Son azulejos planos con los que se construyeron diversos motivos ornamentales en

zócalos, arrimaderos, muros, etc. No se conoce su procedencia específica pero se sabe que fueron encargados por Enrique Larreta, quien siguió personalmente todo lo relacionado con la construcción de la casa (Martínez Nespral, 2021: 110). Por encontrarse este motivo en catálogos de la época, Nobilia supone que pueden pertenecer a las fábricas españolas de Mensaque, Rodríguez y Cía. o a la de Hijos de Manuel Ramos Rejano, dedicadas a recrear azulejos en base a modelos renacentistas, cuyos catálogos estaban muy difundidos en Europa y en el Río de la Plata a comienzos del siglo XX (Nobilia, 2018: 372; ilustraciones 129 a 132). La especialista señala que estos azulejos portan un motivo renacentista italiano de influencia flamenca, con la presencia de hojas de acanto sobre un fondo amarillo y azul (ibídem: 372). El diseño general está conformado por cuatro azulejos que se integran de manera simétrica y regular.

Su uso, tanto en el Museo Larreta como en tiempos de al-Ándalus, no era solo el de ornamentar sino el de refrescar los ambientes, evitar la humedad y revestir los muros. Los azulejos o cerámicas de aplicación arquitectónica fueron utilizados en al-Ándalus, aunque han sobrevivido pocos ejemplos de la época califal y de las taifas. Su desarrollo se incrementó con los almohades y principalmente durante el Reino nazarí de Granada, época de la cual contamos con varios ejemplos materiales.

Sus técnicas de elaboración fueron semejantes a las de la vajilla de uso doméstico y su ornamentación fue variando desde las piezas decoradas a pincel, las moldeadas en relieve esmaltadas y pintadas, las de cuerda seca y las vidriadas monocromas a los alicatados (Álvaro Zamora, 2007: 340, 355-366). En época mudéjar existieron varios tipos de azulejos: los alicatados (provenientes de Granada y de gran recepción en Castilla), los mosaicos (utilizados en Aragón) y los pintados a mano de los talleres de Manises y Paterna

(en Valencia). La admiración que despertaron los alicatados<sup>1</sup> nazaríes en los reinos cristianos de la Península Ibérica promovió la difusión de distintas técnicas de azulejería en los talleres de maestros sevillanos que luego se difundieron por Aragón y Castilla, donde se los imitó desarrollando la técnica de arista en los arrimaderos (Álvaro Zamora, 2009: 362). La técnica de cuenco o de arista consistía en la elaboración de azulejos con moldes sobre el barro fresco en el que se imprimía por presión el dibujo en hueco y se coloreaba con esmaltes depositados en las concavidades o cuencas delimitadas por una arista (Torres Balbás, 1949: 202).

Hacia el siglo XV, Sevilla fue un gran centro de producción de azulejos vidriados de aristas. Las cerámicas hispano-árabes vidriadas habían llegado asimismo a Italia y se conocían como mayólicas ya que se enviaban desde Mallorca a la Toscana. En el siglo XV, la cerámica italiana, con el aporte de las técnicas hispano-árabes, elaboró piezas muy sofisticadas y complejas que se difundieron por Italia, Francia y Flandes. El ceramista italiano Francesco Niculoso de Pisa abrió un taller en Sevilla, con el que introdujo motivos florales y ornamentos clásicos entrelazados y, simultáneamente, ceramistas flamencos arribaron a Toledo donde desarrollaron la técnica del azulejo plano y esmaltado o mayólica con una paleta italiana. Se difundió entonces la moda del azulejo plano que conformaba motivos en paños continuos combinando frisos de cuatro o más piezas. “Este complejo proceso de influencias, revisiones y replanteos no haría sino enriquecer el universo figurativo empleado y la calidad de su factura” (Schollaert y Tassano, 2009: 50). El gran desarrollo de azulejos en Sevilla y Toledo

---

1 Alicatado: técnica con la cual se confeccionaban piezas vidriadas monocolors de distintas formas llamadas aliceres, con las que se componía un diseño en un mosaico similar al *opus sectile* romano (Álvaro Zamora, 2007: 359).

dio lugar a su exportación por toda la Península Ibérica y talleres como Manises o Paterna, que se encontraban en decadencia, comenzaron a reemplazar los azulejos pintados a mano por aquellos realizados mediante plantillas caladas o trepas (Torres Balbás, 1949: 363-368). Estos azulejos esmaltados fueron muy populares en época mudéjar y se emplearon en la decoración de grandes edificios como en el Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, construido por Felipe II en la segunda mitad del siglo XVI.

## Aspecto estilístico-formal

Esta pieza tiene una fuerte impronta ornamental renacentista y manierista relacionada en gran medida con las expresiones flamencas de los siglos XV y XVI (sobre todo por la paleta basada en tonos azules, amarillos, blancos, rojos y ocre<sup>2</sup> y por el motivo del florón repetido en un paño continuo); su técnica y ciertos elementos ornamentales remiten también a huellas del arte andalusí heredadas en soluciones mudéjares (como el ataurique, asociado a la hoja de acanto). El motivo iconográfico es el de un florón integrado por cuatro hojas de acanto sobre fondo amarillo y azul. En el centro se repite el motivo en un tamaño menor con ocho pétalos. En los cuatro vértices del motivo principal hay un cuadrado menor, nuevamente con la flor de ocho pétalos y un círculo pequeño, naranja y blanco, que actúa como unión entre los florones. Este motivo se encuentra en el hall

---

2 Esta misma paleta cromática se encuentra en libros miniados hispano-flamencos, como brevarios, libros de horas y otros, en la decoración de los márgenes con representaciones vegetales, zoomorfas, fitomorfas y con hojas de acanto similares. Un ejemplo es el *Breviario de Isabel la Católica*, ca. 1497, Add MS 18851, Londres, The British Library, ver folios 8v, 9r, 23v, 29r, 112r, 374r, 18r, 101r, entre otros. Disponible en: [http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add\\_ms\\_18851\\_fs001r](http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add_ms_18851_fs001r) (consulta: 02/07/2022).

central, en la base de los sillones de material del estrado. Allí está enmarcado por una guarda azul cobalto lisa, como en el escritorio de Larreta. A diferencia del hall central, en el salón azul, el diseño está enmarcado por guardas de hojas de acanto y motivos geométricos, alternados, que se repiten de manera regular en toda la composición. La jerarquía dentro de la composición la tiene el florón del centro integrado por cuatro azulejos de 15 x 15 cm que se repite indefinidamente por el muro.

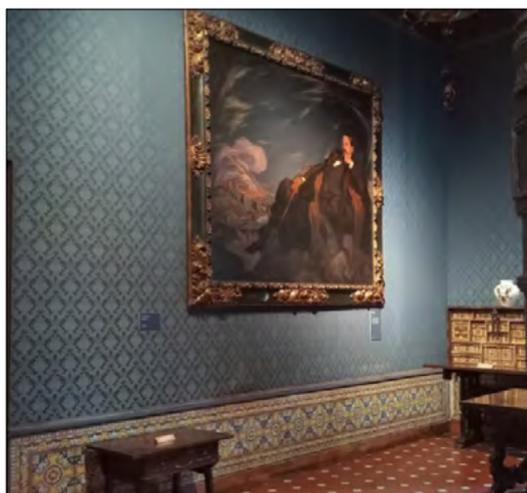


Figura 117. Azulejos del zócalo del Salón azul del Museo de Arte Español Enrique Larreta. Foto: Marisa Brandariz.

## Aspecto estilístico-técnico

Estos azulejos parecen estar también inspirados en los vidriados azules y blancos realizados por Juan Fernández (alfarero de Talavera) para el Monasterio de El Escorial, encargados a su vez por Fray Antonio de Villacastín en 1570.

Con ellos se recubrieron los zócalos de las estancias reales del Palacio de los Austrias, la Pinacoteca y las dependencias de los frailes. Las piezas están cubiertas por una capa de barniz que las hace suaves al tacto y siguen, en sus motivos, las novedades estéticas de los flamencos, introducidas en España durante el reinado de Felipe II en los grabados de Floris y Bos (Martínez Coviro, 1978: 96) y en las cerámicas de Guido Andreis. Juan Fernández, el maestro azulejero de Felipe II, había sido discípulo del maestro de la Corte Juan Flores, uno de los primeros en practicar esta técnica en España.<sup>3</sup>

A comienzos del siglo XX, con el auge de la arquitectura hispanista, se remodelaron en España muchos espacios públicos y privados, y es frecuente encontrar estos motivos de azulejos o similares en iglesias y paseos públicos provenientes de la Casa Ruiz de Luna, que reelaboró los motivos de Talavera de la Reina. La iglesia Parroquial de Noes y la iglesia Parroquial de San Andrés, Castillo de Bayuela en Toledo,<sup>4</sup> presentan revestimientos con el mismo motivo iconográfico que el utilizado en el Museo Larreta: el florón en un friso continuo, formado por las hojas de acanto sobre un fondo azul y amarillo.

---

3 Citado en Patrimonio Nacional, disponible en: <https://www.patrimoni nacional.es/en/node/1573> (consulta: 02/07/2022). Ver también: <https://www.patrimoni nacional.es/visita/real-sitio-de-san-lorenzo-de-el-escorial/espacios/palacio-de-los-austrias> (consulta: 02/07/2022).

4 Las imágenes de la iglesia de San Andrés del Castillo de Bayuela, Toledo, están disponibles en: [https://www.diputoledo.es/global/11/50/169/dir\\_municipios/C/45043#!prettyPhoto\[gallery\]/16/](https://www.diputoledo.es/global/11/50/169/dir_municipios/C/45043#!prettyPhoto[gallery]/16/) y en [https://www.diputoledo.es/galeria\\_ayto/45043/45043018.jpg](https://www.diputoledo.es/galeria_ayto/45043/45043018.jpg) (consulta: 02/07/2022).



Figura 118. Zócalo de la iglesia Parroquial de Noes (Toledo), cerámica de Ruiz de Luna, 1924. Foto: Attribution: Pedro480629, CC BY-SA 4.0 <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>, via Wikimedia Commons. Disponible en: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:1924\\_Ceramica\\_Ruiz\\_de\\_Luna\\_Z%C3%B3calo\\_Iglesia\\_Parroquial\\_Noes\\_01.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:1924_Ceramica_Ruiz_de_Luna_Z%C3%B3calo_Iglesia_Parroquial_Noes_01.jpg) (consulta: 02/07/2022).

También la casa particular de Fernández Rocha Gálvez posee un revestimiento muy semejante al de la casa de Larreta.



Figura 119. Cerámica Ruiz de Luna. Casa de Fernández Rocha en Gálvez (Toledo), 1925. Museo de Cerámica Ruiz de Luna. Talavera de la Reina. Foto: Attribution: Pedro480629, CC BY-SA 4.0. Disponible en: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>, via Wikimedia Commons; [https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:1925\\_Ceramica\\_Ruiz\\_de\\_Luna\\_Casa\\_Fernandez\\_Rocha\\_G%C3%A1lvez.jpg](https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:1925_Ceramica_Ruiz_de_Luna_Casa_Fernandez_Rocha_G%C3%A1lvez.jpg) (consulta: 02/07/2022).

## Adquisición por Larreta e imaginarios contruidos

Enrique Larreta posiblemente encargó estos azulejos a las fábricas españolas de Mensaque, Rodríguez y Cía. o a la de Hijos de Manuel Ramos Rejano, como lo sugiere Nobilia (2018: 372, ilustraciones 129 a 132) o a alguna otra de las casas españolas dedicadas a recrear azulejos con motivos renacentistas. Los espacios en los que Enrique Larreta eligió colocar este motivo fueron el hall central (donde revisten la base de los sillones), su escritorio y el oratorio, en los que componen un zócalo alto. Se trata de tres habitaciones relevantes: el hall, por su función de recepción de los invitados y el oratorio y recibidor por tratarse de dos espacios privados, en los que el escritor realizaba sus actividades sociales y religiosas. El hecho de que en estas habitaciones se haya aplicado este motivo vinculado con los azulejos de El Escorial y con la cerámica de Talavera de enorme éxito en tiempos de Felipe II es sugestivo, pues parece querer reforzar el vínculo con los escenarios de *La Gloria de Don Ramiro*. En dichos espacios domésticos donde se despliegan estos azulejos inspirados en modelos renacentistas y manieristas, también conviven muebles mudéjares y objetos diversos con reminiscencias hispano-moriscas. Esta dualidad entre lo árabe y lo cristiano en la concepción de lo español no se contradice con el eclecticismo que estaba de moda en la Buenos Aires de principios del siglo XX, pues

(...) la casa de Larreta es sobre todo una “casa de su tiempo”, concebida para ser habitada en la misma forma en que las elites de entonces usaban sus mansiones, tanto en París, Londres o Buenos Aires. Desde esta concepción de “lo español”, se limita a elementos ornamentales que en nada contradicen una idea central de composición moderna y global para entonces. (Martínez Nespral, 2021: 111)

Esa dualidad también está presente en la historia de su novela en la que Don Ramiro —por su origen y su crianza— pertenece tanto al mundo árabe como al cristiano, y por ello sus conflictos personales y las peripecias de la historia giran en torno a esto. Los azulejos, que por su origen son andalusíes pero por su motivo ornamental tienen componentes renacentistas y manieristas flamencos, muestran también esta dualidad.



Figura 120. Azulejos en el oratorio, en una fotografía de la revista *Plus Ultra* N° 26, 1918. Foto: Ibero Amerikanisches Institut Preussischer Kulturbesitz. Disponible en: <https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/787219258/16/#topDocAnchor> (CC BY-NC-SA 3.0 DE) (consulta: 23/06/2022).

## 14. Azulejos decorados en blanco y azul cobalto

Marisa Brandariz

### Ficha técnica

<b>Denominación de la pieza/tipo de objeto</b>	Azulejos decorados blancos y azul cobalto.
<b>Nº de catálogo</b>	Sin catalogar.
<b>Lugar y fecha de producción</b>	España, siglo XX, taller indeterminado, sin fecha.
<b>Material/es</b>	Azulejo de cerámica vidriada.
<b>Técnica</b>	Azulejo de arista, vidriado, con técnica de cuenco y entubado.
<b>Dimensiones</b>	Piezas cuadradas de 14 x 14 cm, piezas rectangulares de 19 x 14 cm. Cenefas lisa y acordonada de 3 x 14 cm.
<b>Ubicación en el Museo Larreta</b>	En el vestíbulo o zaguán, en las escaleras de ingreso, en la galería lateral, trasera y en la fuente del Patio del Naranjo.



Figura 121. Azulejos en el muro de la galería lateral o Patio del Naranjo. Buenos Aires, Museo de Arte Español Enrique Larreta. Foto: Marisa Brandariz.

## Aspecto material

Estos azulejos están realizados en cerámica vidriada de fondo blanco y figuras en azul cobalto, con la técnica de azulejo de cuenca o arista y entubado. Estos se realizaban con moldes que se presionaban sobre el barro fresco para dividir la superficie en distintos sectores del color. El entubado consistía en realzar algunas líneas finas para separar los colores sin peligro de que se mezclaran en la cocción (Schollaert y Tassano, 2009: 55-56).

La procedencia de estas piezas es incierta. Según Nobilia, pertenecen a distintas casas o fábricas españolas de azulejos de comienzos del siglo XX, pero no hay indicios concretos más que los motivos que aparecen en los catálogos de la época de Hijos de José Mensaque y Vera (1922), Hijos de Ramos Rejano, Sevilla y Triana (1920) y en el catálogo de Mensaque, Rodríguez y Compañía, Sevilla

(1917), lo que hace pensar que posiblemente hayan provenido de estas firmas (Nobilia, 2018: 372, ilustraciones 129 a 132). Su función consistió en decorar los diversos espacios habitacionales a la vez que refrescarlos y evitar la humedad en los muros. Ofrecen a la residencia de Larreta una impronta hispano-morisca particular.

## Aspecto estilístico-formal

Estos azulejos remiten al arte andalusí debido a que su elaboración y su uso fueron características identitarias de la cultura y del arte de al-Ándalus. Esta técnica también fue típica de dicha época y contexto, así como los motivos espejados o de tipo heráldico de las figuras, tan presentes en los trabajos de eboraria y en los tejidos andalusíes. En las cajas de marfil y en las telas tejidas era frecuente encontrar el motivo de dos animales enfrentados respecto al eje de simetría, que solía ser un motivo vegetal, una palmeta o el árbol del Paraíso (*hom*). Figuras fitomorfas, zoomorfas, atauriques, guardas con cadenas y la reiteración, alternancia y simetría de los motivos son características del arte andalusí recuperadas en estos azulejos. A su vez este motivo, elaborado en blanco y azul de cobalto por alguna fábrica española del siglo XX, reinterpreta los azulejos sevillanos del siglo XVI con los que fue revestido el Pabellón de Carlos V en el Alcázar de Sevilla, que también se encuentran en la Casa del Yeso y en la Casa de Pilatos de Sevilla (Ainaud de Lasarte, 1952: 206). El pabellón o Cenador de Carlos V, construido a mediados del siglo XVI con motivo del casamiento del rey con Isabel de Portugal, fue decorado con azulejos de arista ornamentados con grutescos manieristas. Los grutescos habían ingresado a España desde inicios del siglo XVI por tres vías: a través de artistas italianos y franceses que se instalaron en tierras

ibéricas, por maestros españoles que viajaron a Italia para aprender las técnicas y por los grabados y dibujos que se difundieron en la época (Fernández Arenas, 1979: 14). Su desarrollo como recurso de decoración alcanzó su tercer período o madurez cuando se construyó el Cenador de Carlos V, caracterizándose por la representación de figuras antropomorfas con rasgos monstruosos, por una hibridación con lo bestial y lo vegetal, por el marcado relieve en los diseños y por el revestimiento de grandes superficies a modo de tapices escultóricos. Los tres rasgos fundamentales del grutesco (simetría, movimiento y figuras monstruosas), están presentes en estas piezas (Fernández Arenas, 1979: 15-16, 18-19). José Castro Fuentes sostiene que los azulejos del Pabellón de Carlos V influyeron en gran medida no solo en la cerámica sevillana del siglo XVI sino también en azulejos producidos hasta avanzado el siglo XX, pues entre fines del siglo XIX y comienzos del siguiente, muchas fábricas peninsulares como las de Triana, Jiménez, Ramos, Rejano, Mensaque y Pujol retomaron la elaboración de modelos del siglo XVI (Castro Fuentes, 2015: 149). Estos azulejos están compuestos por diversos motivos que se combinan en un friso.



Figura 122. Azulejos del Pabellón o Cenador de Carlos V en el Alcázar de Sevilla. Foto: Attribution: Miguel Hermoso CC BY-SA 4.0. Disponible en: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>, via Wikimedia Commons; [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Alc%C3%A1zar\\_pabell%C3%B3n\\_Carlos\\_V\\_06.jpg?uselang=es](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Alc%C3%A1zar_pabell%C3%B3n_Carlos_V_06.jpg?uselang=es) (consulta: 23/06/2022).

Por un lado, aparece plasmado un personaje antropomorfo particular. Según Nobilia (2018: 372, figura 132), se trata de un verduguillo: una especie de geniecillo que parece salir de una figura fitomorfa, sostiene la cola de un ave y se enfrenta de manera heráldica y simétrica a otra figura antropomorfa exactamente igual pero invertida. El eje de simetría lo marca una especie de corona muy esquemática que en la parte superior tiene dos cálices de flores de loto y en la inferior un animal monstruoso. Estos geniecillos sostienen una línea vegetal curvada hacia adentro en forma de C invertida, que en la parte superior parece rematar en un dragón y en la inferior en un híbrido bestial vinculado a algunos motivos entre dragontinos y de ballena. Este motivo puede derivar de los grabados de grutescos que circulaban en el siglo XVI, como los de Floris, Jan van der Straert o Stradavanus (Martínez Covira, 1978: 96, 105). Se estructura mediante la unión de dos azulejos cuadrados de 14 x 14 cm, con fondo blanco y figuras en azul cobalto. Los mencionados azulejos del Alcázar de Sevilla, en cambio, son policromos e incluyen tonos que van del azul, al melado y al verde sobre fondo blanco.



Figura 123. Detalle de motivo de verduguillos o geniecillos en azulejos de la galería lateral o Patio del Naranjo. Buenos Aires, Museo de Arte Español Enrique Larreta. Foto: Marisa Brandariz.

El segundo motivo que se alterna con el del verduguillo es el de dos seres enfrentados, zoomorfos con cuerpo de ave (¿águila?) o de dragón, muy sintéticos, que por momentos parecen reducirse a un par de alas, los cuales están dispuestos de manera espejada. Ambos responden a un eje axial conformado por una cabeza antropomorfa monstruosa posada sobre una estructura geométrica de tipo jarrón rematada por garras de animal. También aparece en el Pabellón de Carlos V (Castro Fuentes, 2015: 24).



Figura 124. Detalle de motivos zoomorfos en azulejos de la galería lateral o Patio del Naranjo. Buenos Aires, Museo de Arte Español Enrique Larreta. Foto: Marisa Brandariz.

El tercer motivo se presenta en azulejos rectangulares de 14 x 19 cm, los cuales combinan guardas florales, hojas, cuernos, atauriques y líneas de manera regular, rítmica y simétrica. Este diseño, que también remite a la cerámica renacentista del siglo XVI y a los grutescos manieristas del pabellón de Carlos V, comenzó a combinarse junto a

los motivos andalusíes. Según Schollaert y Tassano estas piezas en blanco y azul cobalto eran características del Lejano Oriente y también del Magreb, Egipto y Siria, siendo la Mezquita de Solimán en Turquía y la Cúpula de la Roca en Jerusalén dos de sus más típicos ejemplos (Schollaert y Tassano, 2009: 55).



Figura 125. Detalle de azulejos del zócalo alto del patio. Buenos Aires, Museo de Arte Español Enrique Larreta. Foto: Marisa Brandariz.



Figura 126. Azulejos del Cenador de Carlos V en el Alcázar de Sevilla. Foto: Attribution: Jose Luis Filpo Cabana, CC BY 3.0. Disponible en: <https://creativecommons.org/licenses/by/3.0>, via Wikimedia Commons; [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cenador\\_de\\_Calos\\_V\\_\(Real\\_Alc%C3%A1zar\\_de\\_Sevilla\).Interior.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cenador_de_Calos_V_(Real_Alc%C3%A1zar_de_Sevilla).Interior.jpg) (consulta: 06/07/2022).

El motivo de greca o cordón se encuentra por debajo del paño continuo del vestíbulo, enmarcándolo en la parte superior e inferior de este en el patio, y en el borde superior de la fuente. Se trata de dos líneas que se entrelazan y forman un cordón, que puede asociarse con el “cordón de la eternidad” que expresa continuidad, muy utilizado en al-Ándalus para separar distintos registros dentro de los programas decorativos. También era símbolo del agua, tan preciada en la sociedad andalusí y se representaba en distintos soportes, como en las piezas de marfil.<sup>1</sup> En palabras de Ángel Galán y Galindo en relación a este motivo en bordes de piezas y objetos andalusíes:

---

1 Ver nuevamente Figura 124. Ver Castro Fuentes (2015: 36).

Habida cuenta de la especial sensibilidad de lo islámico por el agua, sería lícito atribuir en algunos casos la representación del agua, en su fluir de arroyo, como precisa el Corán, al denominado cordón de eternidad, elemento integrador y a la vez delimitador de las diferentes partes de los programas iconográficos. (Galán y Galindo, 2005a: 366-367)



Figura 127. Guarda con motivos encadenados en azulejos del Museo de Arte Español Enrique Larreta. Foto: Marisa Brandariz.

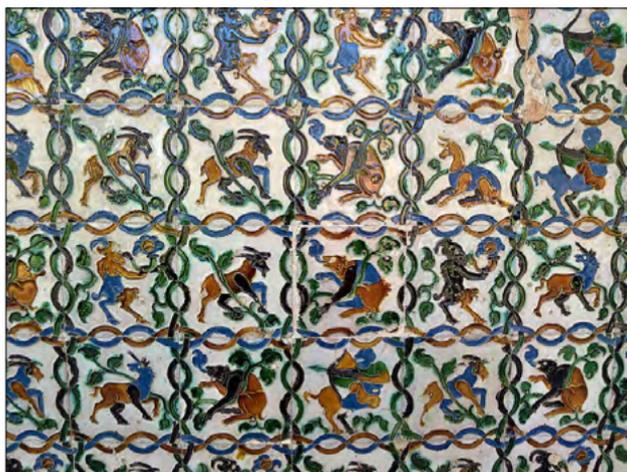


Figura 128. Guardilla de arista en azulejos de arista exteriores del Cenador de la Alcoba (1543-1546), Pabellón de Carlos V en el Alcázar de Sevilla; azulejos de Juan y Diego Polido por contrato con Juan Hernández. Foto: Attribution: José Luis Filpo Cabana, CC BY 3.0. Disponible en: <https://creativecommons.org/licenses/by/3.0>, via Wikimedia Commons; [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pabell%C3%B3n\\_de\\_Carlos\\_V,\\_Real\\_Alc%C3%A1zar\\_de\\_Sevilla.\\_Azulejos.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pabell%C3%B3n_de_Carlos_V,_Real_Alc%C3%A1zar_de_Sevilla._Azulejos.jpg) (consulta: 06/07/2022)

## Adquisición de Larreta e imaginarios contruidos

No hay datos certeros sobre la adquisición de estos azulejos; se desconoce su procedencia y su datación, pero por los catálogos encontrados por Nobilia (2018: 372, ilustraciones 129 a 132) es probable que pertenezcan a alguna de las casas españolas de inicios del siglo XX que los recreaban. La ubicación de los mismos, en el vestíbulo junto a la tinaja, en el patio exterior y en una de las fuentes (la del Patio del Naranjo), les da una impronta hispano-musulmana particular, con mayor presencia de lo andalusí que en el resto de la casa, a excepción de los baños.

La arquitectura neocolonial, gran reivindicadora de la tradición hispanista, hizo amplio uso de azulejos sevillanos cuyos modelos eran copiados del museo de Sevilla por las fábricas españolas y exportados al Río de la Plata. El revestimiento de superficies con azulejos, característico de las culturas magrebí y andalusí, fue aplicado a edificios neocoloniales en los que azulejos de traza morisca o renacentista fueron elegidos para introducir elementos del plateresco español, desplazando a los azulejos franceses (Schollaert y Tassano, 2009: 51). En relación a las decisiones decorativas tomadas por Larreta para su casa de Belgrano, estos azulejos aúnan la tradición andalusí (por la técnica, el uso de esos colores y algunos elementos ornamentales) retomado en lo mudéjar con lo renacentista y manierista (modelos grutescos *a candelieri*,<sup>2</sup> reiteración y simetría). Martínez Nespral expresa que:

---

2 La composición *a candelieri* (o "a candelabro") fue característica de los grutescos manieristas. Consistió en un eje central vertical constituido por una o varias figuras que se van ramificando hacia ambos costados, generando otras formas y criaturas (Fernández Arenas, 1979: 18).

(...) al ser combinadas en la misma obra formas decorativas coloniales americanas, hispano-árabes medievales e hispano-renacentistas, se genera una imagen de eclecticismo y pintoresquismo también mucho más propia de principios del siglo XX que de diversas épocas históricas a las que se pretende recordar. (2021: 10)

El autor sostiene que Enrique Larreta era un hombre de su tiempo y por lo tanto la conjugación de elementos hispano-moriscos con renacentistas y coloniales obedecía también al eclecticismo que predominaba en las edificaciones de la clase alta porteña. La idea de que en el coleccionismo privado porteño de principios del siglo XX primó no solo la tradición sino también las nuevas modas es compartida por Consiglieri (2021: 364). Así, estas piezas cerámicas en azul cobalto aplicadas a la arquitectura resumen en sí mismas los componentes andalusíes y cristianos de la identidad y tradición hispanista que Larreta quería expresar en su vivienda.



Figura 129. Detalle de una fotografía con Enrique Larreta en la galería del Patio del Naranja, donde se aprecian los azulejos en blanco y cobalto, s/f. Foto: Archivo General de la Nación. Fondo AGAS (Acervo Gráfico, Audiovisual y Sonoro), AGN Inventario 5230 C78 S12.

## 15. Alicatado, motivo “pajaritas” nazaríes

*Carolina Silvana Loj*

### Ficha técnica

<b>Denominación de la pieza/tipo de objeto</b>	Alicatado, motivo “pajaritas” nazaríes.
<b>Nº de catálogo</b>	Sin catalogar.
<b>Lugar y fecha de producción</b>	España, ca. 1919-1940.
<b>Material/es</b>	Cerámica vidriada.
<b>Técnica</b>	Alicatado.
<b>Dimensiones</b>	Alto: 1,35 m; largo: 4,20 m; módulo: 28 x 14 cm.
<b>Ubicación en el Museo Larreta</b>	Baño.



Figura 130. Ángulo que muestra la unión de los patrones del alicatado con el motivo de "pajaritas" nazaries entre dos paredes. Buenos Aires, Museo de Arte Español Enrique Larreta. Foto: Carolina Silvana Loj.

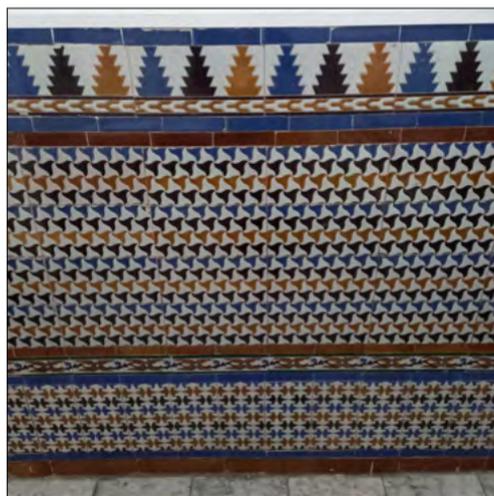


Figura 131. Vista frontal de azulejos con el motivo de "pajaritas" nazaries. Buenos Aires, Museo de Arte Español Enrique Larreta. Foto: Carolina Silvana Loj.

## Aspecto material

Uno de los actuales baños del Museo Larreta está revestido al nivel del zócalo con cerámicas de alicatado polícromo que portan el motivo de “pajaritas” nazariés. Estas le proporcionan un ritmo visual ondulante al espacio. Asimismo, el zócalo está rematado con un friso con almenas geométricas, patrón que se desarrolla linealmente. Según Nobilia: “Teniendo una casa inmensa, Larreta eligió como *atelier* su baño privado, de estilo hispano-morisco o el salón-biblioteca, donde sus cuadros convivieron con sus libros” (2018: 95).

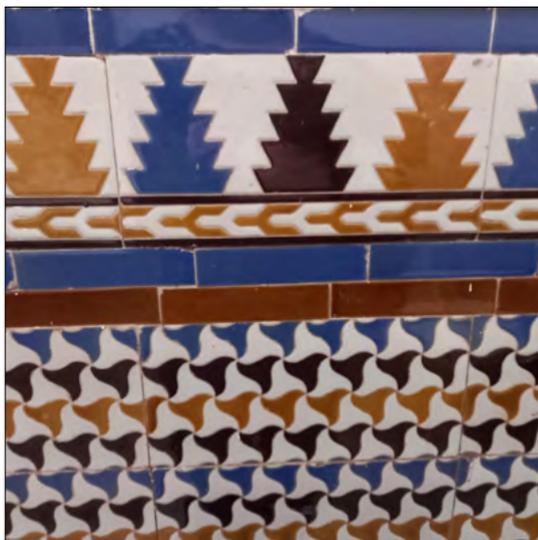


Figura 132. Detalle de las almenas que componen el friso superior de los azulejos con “pajaritas” nazariés. Buenos Aires, Museo de Arte Español Enrique Larreta. Foto: Carolina Silvana Loj.

## Aspecto estilístico-formal

El diseño de “pajaritas”, como la esvástica y las estrellas, es una figura geométrica que genera la sensación visual de movimiento inspirado en el vuelo de las aves, el cual se obtiene a partir de triángulos curvilíneos que se van formando con arcos de circunferencias que se acortan y superponen. Según Carlos Cid (1950), el motivo también es conocido como el de “pajaritas” nazaríes ya que fue durante ese período cuando apareció con más frecuencia.

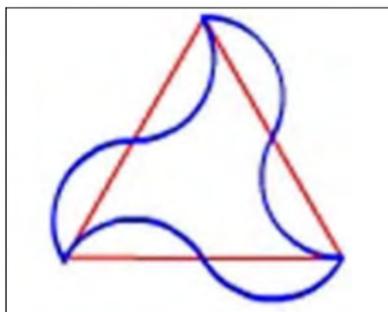


Figura 133. Estructura formal del motivo de “pajarita” nazarí. Esquema: Carolina Silvana Loj.

Las pajaritas, al igual que los temas de Manises, tienen un origen remoto y su significación fue variando a través del tiempo. En la época de al-Ándalus, se realizaron vajillas de cerámica y obras arquitectónicas donde se puede apreciar el uso de las denominadas “pajaritas” (Cid, 1950). El Pórtico norte en el Palacio de los Arrayanes y la Sala Caliente del Baño de los Comares (entre otros sitios en la Alhambra), exhiben alicatados con estas “pajaritas” nazaríes. También encontramos un ejemplo de patrón muy parecido en su policromía aunque no en su alternancia en la Sala Fría del Baño del Palacio de los Comares. Dicho

espacio fue construido por el sultán Ismael I (1314-1325) y continuado por Yusuf I (1333-1354); era una sala de masaje y de aclimatación al entrar y/o salir del baño.

Martínez Vela (2017: 3) asegura que, si bien no se sabe en profundidad cuáles eran los métodos utilizados para la realización de los patrones geométricos de los alicatados de la Alhambra, es probable que “tan solo” usaran un compás y una regla cuya “receta” era transmitida de maestros a aprendices, generación tras generación. Las hipótesis de los siguientes especialistas en arte islámico resultan sumamente interesantes respecto a este tema. Noufourí advierte que el arte geométrico abstracto islámico es una expresión artística que también responde a una necesidad dogmática. Según explica el investigador, la cultura islámica no disocia fe de razón: se accede a la primera por medio “de la palabra divina manifestada caligráficamente”; y a la segunda, “por la lógica de las matemáticas de las composiciones geométricas” (2006: 97). Emparán (2017), por otro lado, postula que la elección cromática y su disposición en la configuración de los patrones geométricos de los alicatados son el resultado de una decisión estética que también responde a simbolismos artísticos y religiosos. Dicha investigadora propone que las “pajaritas” de los alicatados de La Alcoba de las Camas y del Baño de los Comares de La Sala Fría (Alhambra) son representaciones abstractas del movimiento del agua, y su distribución cromática representaría la diferencia calórica del agua, siendo el rojo representativo del calor y el azul de la temperatura fría (Emparán, 2019), tal como sucede con este elemento en los baños al transformarse en vapor.



Figura 134. Alicatado con variante del motivo de "pajaritas" nazaríes en Comares, Alhambra (Granada).  
Foto: Fernando Martínez Nespral.

## Aspecto estilístico-técnico

El revestimiento de paredes con alicatados es una técnica que probablemente tenga su origen en Irán y que adquirió una personalidad singular en al-Ándalus, sobre todo en la etapa nazarí, probablemente como una manera de reemplazar la utilización de mármol, ya que además de escasear era un material muy costoso (Álvaro Zamora, 2010). Los ejemplos de alicatados con motivos de pajaritas más antiguos que llegaron a nosotros se encuentran en el Cuarto Real de Santo Domingo de Granada (fines del siglo XIII) y en el dintel de la puerta de ingreso de Generalife (Ismael I, 1319). Hacia mediados del siglo XIV, se producen algunos cambios en esta técnica: empiezan a aparecer los primeros ejemplos polícromos, se empequeñece el tamaño de cada alicer y, por ende, los patrones geométricos empiezan a complejizarse cada vez más (Dodds, 1993). Un ejemplo de esta etapa es la Torre de la Cautiva (Yusuf I, 1333-1354).

## Adquisición por Larreta y construcción de imaginarios

La arquitectura y paisaje natural de Granada, y en especial de la Alhambra, fueron tomados como temática y telón de fondo de muchos escritores durante el romanticismo español, pues se trató de lugares que recibieron la llegada de viajeros de todas partes del mundo, deseosos de conocer y recorrer estas tierras (Viñes, 2007). Enrique Larreta, que visitó el Viejo continente en varias ocasiones, también se inspiró en la arquitectura del sur de la Península Ibérica como escenario de sus personajes de ficción (Martínez Nespral, 2021b). El conjunto monumental de la Alhambra, sus jardines y todo su entorno natural han sido objeto de decorados *in situ* (en el caso del cine) y de escenarios ficcionales (en el caso de obras literarias y pictóricas) (Arias Romero, 2017). Escritores, poetas, pintores, fotógrafos y directores de cine tomaron como musa la ciudad Palatina de la Alhambra. Sus estancias fueron recorridas por John Fredrick Lewis, Alejandro Dumas, Eugene Delacroix, Mariano Fortuny, Federico García Lorca (Viñes, 2007) y muchos intelectuales y artistas argentinos del siglo XIX, como Enrique Larreta, Martín Noel, Ángel Guido, Estanislao Pirovano y Juan Kronfuss, entre otros. Por medio de diferentes artes, cada uno de ellos, recogió el legado del pasado hispano-musulmán medieval. Sus obras retoman historias, leyendas y tradiciones árabes (verdaderas o fantásticas) (ibidem). Al igual que en *La Gloria de Don Ramiro* de Larreta, otros artistas contemporáneos crearon personajes cuyas acciones se desarrollan en escenarios en los que se describen minuciosamente las características arquitectónicas de la Alhambra y de sus espacios.

Imbuidas de esta visión romantizada del pasado hispano-musulmán, muchas familias de la oligarquía porteña construyeron o remodelaron sus viviendas entre 1914 y

1949. En este período, el matrimonio Larreta remodeló su casa de Belgrano, tomando como modelos los estilos provenientes de España. Así, se hizo habitual la exportación desde España a nuestro país de catálogos de azulejería (Martínez Nespral, 2009). *Monumentos Arquitectónicos de España* fue una serie que tuvo su primera tirada en 1859, y que funcionó como una suerte de catálogo en el que se exhibían los trabajos de azulejería y sus diseños con variantes de colores y medidas. Es posible que Larreta, además de basarse en los alicatados que vio en la Alhambra durante los viajes que realizó a España, también haya hecho un encargo mediante la utilización de este tipo de catálogos que circulaban en la época.

Desde las últimas décadas del siglo XIX, se comenzó a conformar una generación de intelectuales y artistas argentinos que proponía retomar los orígenes de la arquitectura nacional cuyos orígenes estaban tanto en la arquitectura hispánica como precolombina (Burucúa y Telesca, 1997). Entre los máximos exponentes de esta corriente destacan Ángel Guido, Estanislao Pirovano, Juan Kronfuss y el amigo y arquitecto de Larreta Martín Noel, quien eligió, particularmente, la tradición hispano-árabe proveniente de Andalucía (Martínez Nespral, 2009). Una publicación de la revista *Plus Ultra*, contemporánea a Larreta, explica el interés del coleccionista por el arte español. Allí también se subraya la importancia de tomar como modelo a seguir todo producto cultural proveniente de dicho país:

(...) tenemos la fortuna de poseer una hermosa tradición; por eso, volviendo a la sensibilidad y a la inspiración de la raza, el estilo puede tomar formas nuevas de invención y de originalidad, que sirvan como base a una arquitectura puramente argentina. Y con el fin de que se lleve a la práctica esta idea, tiene el

proyecto de iniciar una campaña entre los arquitectos y pintores nacionales, por ser ellos los más indicados para dar impulso con su ejemplo a tan sano propósito. (Andrés, 1917: s/p)

En relación con este ideario, al reproducir este motivo de “pajaritas” nazaríes, resulta evidente el propósito de Larreta de asirse a diseños de azulejos tan significativos inspirados en los principales recintos de los palacios nazaríes de la Alhambra: referencia ineludible a la hora de decorar “a lo oriental o morisco” estancias de las residencias privadas porteñas (como en este caso, justamente el baño).

## 16. Cerámica de revestimiento arquitectónico

*Carolina Silvana Loj*

### Ficha técnica

<b>Denominación de la pieza/tipo de objeto</b>	S/n, cerámica de revestimiento arquitectónico.
<b>N° de catálogo</b>	Sin catalogar.
<b>Lugar y fecha de producción</b>	España, ca. 1919-1940.
<b>Material/es y técnica/s</b>	Cerámica de alicatado.
<b>Dimensiones</b>	Alto: 1,17 m; largo: 8,90 m; módulo: 28 x 14 cm.
<b>Ubicación en el Museo Larreta</b>	Pórtico de acceso principal al jardín andaluz.

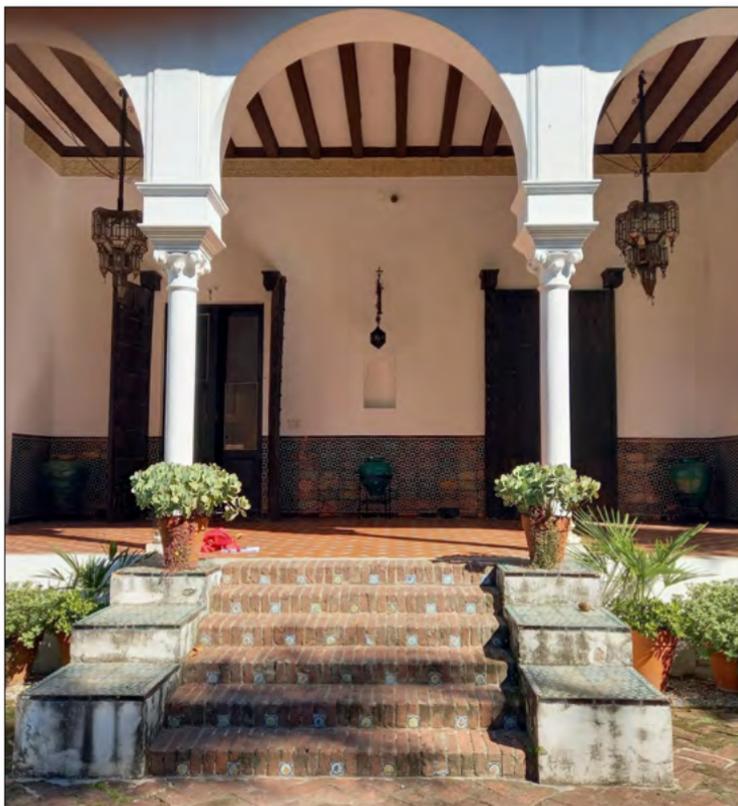


Figura 135. Vista completa del alicatado sobre frontal del pórtico que da al jardín andaluz. Buenos Aires, Museo de Arte Español Enrique Larreta. Foto: Carolina Silvana Loj.

## Aspecto material

El pórtico que da acceso al jardín del Museo Larreta tiene un zócalo cerámico de revestimiento continuo, desarrollado horizontalmente en alicatado. Un texto curatorial exhibido en el museo especifica que las piezas

cerámicas que componen este alicatado fueron elaboradas en España y traídas a la residencia del escritor entre 1919 y 1940.<sup>1</sup> Según Rosina Lajo Pérez (1990), “alicatado” es una palabra proveniente del vocablo árabe *al-qataa* que consta en el revestimiento tanto de suelos como de paredes con azulejos. La elaboración de esta técnica “(...) consiste en la obtención de piezas vidriadas monocolors, de formas diversas (aliceres), cortadas a pico u obtenidas con moldes” (Álvaro Zamora, 2007: 359). Cabe destacar la exquisitez y particularidad del alicatado del Museo Larreta aquí analizado: al estar aplicado sobre la pared de la galería techada con vista al jardín, la luz natural que se filtra por medio de los vanos genera un efecto metálico en la superficie y hace que las cerámicas brillen con mayor o menor intensidad dependiendo de la luz del día. Para lograr este resplandor iridiscente se acudió a un proceso especial con óxidos de cobre y plata (Álvaro Zamora, 2007; Martínez Nespral, 2009). El proceso consiste en añadir una mezcla de estos dos óxidos a recipientes de mayólica vidriada al estaño, que posteriormente se cuece en un horno de reducción lleno de humo y carente de oxígeno, donde la mezcla de cobre y plata se funde con el vidriado (Connors Mc Quade, 2018).

---

1 Los revestimientos cerámicos, típicos de la arquitectura mudéjar, también fueron elementos destacados dentro de la decoración de la casa de Enrique Larreta. La cerámica y azulejería española fueron parte esencial de solados, zócalos, fuentes, bancos y demás elementos presentes dentro de la corriente arquitectónica neocolonial, especialmente aquellos realizados entre 1919 y 1940, con lo que consideramos que la casa de Larreta fue una de las primeras en adoptar este estilo. Estos azulejos fabricados en España tomaron modelos del Alcázar de Sevilla, de la Alhambra o de los museos, y se exportaron no solo a la Argentina sino a otras ciudades americanas.



Figura 136. Efecto del sol sobre el alicatado de la galería que da al jardín andaluz. Buenos Aires, Museo de Arte Español Enrique Larreta. Foto: Carolina Silvana Loj.

## Aspecto estilístico-formal

Respecto al alicatado, cabe destacar que la preferencia por emplear materiales delicados que recubren las paredes está íntimamente ligada al pensamiento islámico (Álvaro Zamora, 2010). En el caso de aquellos alicatados brillantes, como el que aquí examinamos, cuyo brillo cambia constantemente bajo los efectos de la luz exterior y que también varía a lo largo del día, tienen el propósito de señalar “(...) la condición mutable, frágil y perecedera de lo creado en general y de cualquier obra humana en particular” (Álvaro Zamora, 2010: 126). El patrón que caracteriza este alicatado

es la estrella de ocho puntas. Cada módulo está compuesto por dos pequeñas estrellas de ocho puntas, las cuales se encuentran rodeadas de ocho piezas hexagonales. De modo que la decoración se organiza en composiciones de estrellas de ocho puntas que irradian hacia los hexágonos, generando la sensación de ritmo giratorio.

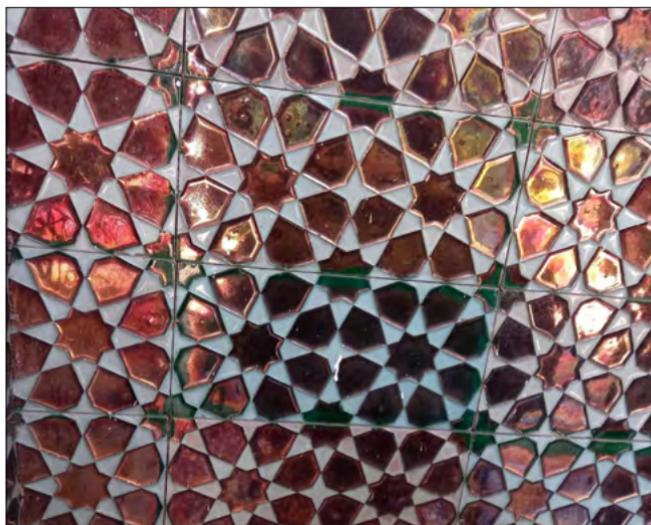


Figura 137. Detalle del patrón de estrellas de ocho puntas rodeadas de ocho hexágonos en alicatado. Buenos Aires, Museo de Arte Español Enrique Larreta. Foto: Carolina Silvana Loj.

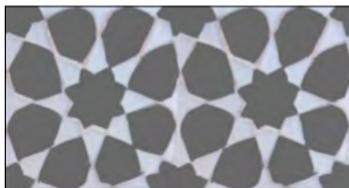


Figura 138. Módulo compuesto por dos estrellas cada una de las cuales se encuentra rodeada por ocho hexágonos en alicatado. Buenos Aires, Museo de Arte Español Enrique Larreta. Esquema: Carolina Silvana Loj.

Durante los siglos de ocupación musulmana en la Península Ibérica, se utilizaron monedas de cambio con representaciones de estrellas de ocho puntas como símbolo político y decorativo; pues a modo de “emblema parlante”, la estrella hacía referencia “al lucero de Poniente, que usaron los árabes para aludir a la Península” (Ariza Armada, 2016: 148). Sin embargo, fue en Granada donde alcanzó su máximo esplendor pasando a la decoración de edificios, grabados, joyería, etc. (Ariza Armada, 2016). Los mozárabes y mudéjares llevaron la estrella de ocho puntas por todo el norte de la Península Ibérica y los musulmanes la difundieron por el Magreb y también por Oriente Medio (ibídem). Este patrón resultó muy utilizado en las artes textiles, sobre todo en los tapices de época mameluca (Álvaro Zamora, 2010). Carlos Cid afirma que

(...) no existe casi ninguna civilización del universo antiguo donde no aparezca [la estrella] con fines simbólicos. [Como es el] caso en los enterramientos en las catacumbas cristianas, o como simple ornamento, frecuente en los mosaicos romanos o frescos románicos. (...) Puede que esta costumbre obedezca a un fin mágico, pues a veces se da en grupos de cuatro hojas que recuerdan bastante a la esvástica o cruz gemada. (1950: 25-26)

Álvaro Zamora (2007) da una explicación sumamente interesante sobre la representación de estrellas y otras figuras geométricas en la cultura islámica. Según la investigadora, estos diseños son la expresión de una “geometría sagrada” por la que el musulmán, no pudiendo representar a Dios en imágenes figurativas, lo hace por medio de la geometría, la matemática y los números. En palabras de dicha especialista, son “formas perfectas de representación del Universo” (2007: 362).

## Aspecto estilístico-técnico

En al-Ándalus, la loseta vidriada se realizaba pintando cada pieza de un solo color, mientras que la forma debía calcularse y diseñarse antes: mediante el uso de una plantilla a partir de la cual se deducía el tamaño y forma exactos que debía tener cada pieza, se cortaba cada una rigurosamente a corte de pico, operación que requería de gran precisión aunque, inevitablemente, se echaba a perder una gran cantidad de losetas, circunstancia que encarecía extraordinariamente el alicatado (Cid, 1950). Este tuvo una gran importancia y protagonismo en al-Ándalus, con la originalidad de haberse aplicado para el revestimiento de pisos y muros (Álvaro Zamora, 2007). El desarrollo de esta técnica pudo estar asociado a la escasez de marfil así como al gran avance técnico alcanzado por los obradores andalusíes, quienes impulsaron la producción cerámica, lo cual supondría la formación de una mano de obra especializada, tanto en la fabricación como en el corte y la colocación de las piezas, y también un alto costo que fue acorde, por otra parte, con el gran refinamiento adquirido por las artes decorativas en el período nazarí (Álvaro Zamora, 2007).

Son muchos los ejemplos del empleo de muros revestidos por materiales delicados a lo largo de la amplia geografía y extensa cronología del arte islámico. Uno de ellos es la arquitectura abasí de la ciudad de Samarra, en Mesopotamia (siglo IX), donde los edificios de adobe fueron recubiertos con placas de yeso con decoración y pequeñas piezas de vidrio de lapislázuli y de nácar, que formaban ritmos decorativos, colores y texturas diversos. De igual manera se hizo con las mezquitas de Bujara, en Asia Central (siglos XIV y XVII) recubiertas por cerámicas vidriadas y pintadas en tonalidades azules, las cuales parecen disolverse por medio de sus constantes cambios de color que van del turquesa al

cobalto, con los que se trazó su ornamentación y se configuraron los juegos de brillo de su superficie. Entre los ejemplos de alicatados que se conocen provenientes de la Alhambra, que están inspirados en la cerámica nazarí (Álvaro Zamora, 2007), se pueden citar los del Cuarto Real de Santo Domingo de Granada (finales del siglo XIII). En la jamba del arco de entrada al mirador de Lindaraja, palacio de la Alhambra se puede ver un patrón geométrico (estrellas de ocho puntas rodeadas de piezas hexagonales) que llama la atención por el parecido al alicatado del Museo Larreta. Lo mismo con respecto al del Patio de las Doncellas del Real Alcázar de Sevilla (siglo XIV). También debe ser tenido en cuenta el *mihrab* (siglo X) de la mezquita de Córdoba. En este ejemplo andalusí, al igual que en el alicatado de la casa del escritor argentino, se puede apreciar el uso efectista de luz y brillo dorado logrado mediante una recargada ornamentación de mosaicos de piezas vítreas.



Figura 139. Mirador de Lindaraja, dentro del Palacio de los Leones, Alhambra (Granada, España). Foto: Attribution: Leronich, CC-BY-4.0. Disponible en: <https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:CC-BY-SA-4.0>, vía Wikipedia Commons. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lindaraja\\_window\\_the\\_Liones\\_Palace\\_Alhambra\\_Granada.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lindaraja_window_the_Liones_Palace_Alhambra_Granada.JPG) (consulta: 01/07/2022).

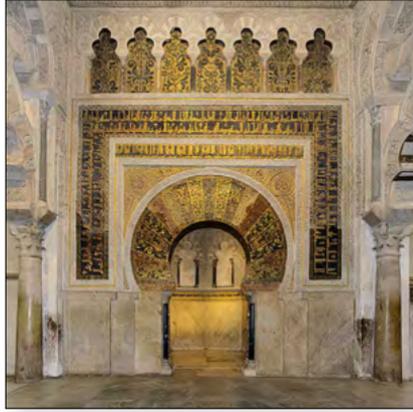


Figura 140. *Mihrab* de la mezquita de Córdoba, España. Foto: Attribution: Ingo Mehling, CC-BY-3.0. Disponible en: <https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:CC-BY-SA-4.0>, vía Wikipedia Commons. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mezquita\\_de\\_Cordoba\\_Mihrab.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mezquita_de_Cordoba_Mihrab.jpg) (consulta: 01/07/2022).

## Adquisición por Larreta e imaginarios construidos

Larreta viajó varias veces a Europa, aunque fue particularmente España el país que lo cautivó, siendo su arquitectura el modelo de inspiración para la remodelación de su propia residencia en suelo argentino (Nobilia, 2018). La serie de estampas *Monumentos Arquitectónicos de España*, que tuvo su primera tirada en 1859, es una suerte de catálogo visual de la totalidad del patrimonio arquitectónico de España, con estampas obtenidas mediante las técnicas de grabado calcográfico y litografía, e incluye el color y la fotografía en el proceso. Estos catálogos son considerados una de las mayores iniciativas editoriales del siglo XIX europeo (Sánchez de León Fernández, 1995) y sus diseños tuvieron una amplia circulación incluso en la segunda mitad y finales del siglo XIX. En este sentido, Martínez Nespral (2009) afirma que en esa época, en el Río de

la Plata se utilizaron catálogos de azulejería para realizar encargos a España. De esa manera, es posible entender el mantenimiento de esa tradición visual y la continuidad de difusión de esos diseños en las primeras décadas del siglo XX, tanto en Europa como en América. Algunos de ellos pueden apreciarse en aguafuertes que reproducen diferentes composiciones de alicatados con el motivo de estrellas, las cuales activan una importante sensación cinagética, tal como sucede con el modelo incluido en su jardín por Larreta.

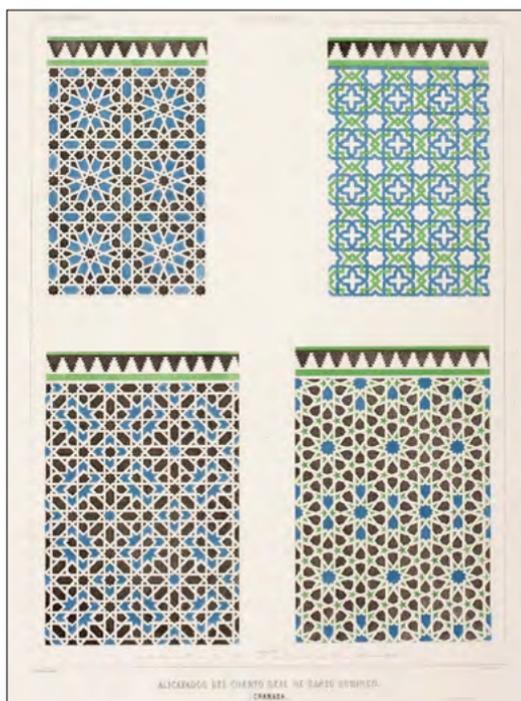


Figura 141. Alicatados del cuarto real de Santo Domingo en la Alhambra en Granada (1858-1862). José María Ramón, grabador; José M. Rubio, dibujante. Aguafuerte, Aguatinta sobre papel avitelado, 747 x 600 mm. Copyright de la imagen ©Museo Nacional del Prado. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/alicatados-del-cuarto-real-de-santo-domingo-en-la/9e9bc3ac-964d-493a-9340-c23f738ecb47> (consulta: 01/07/2022).

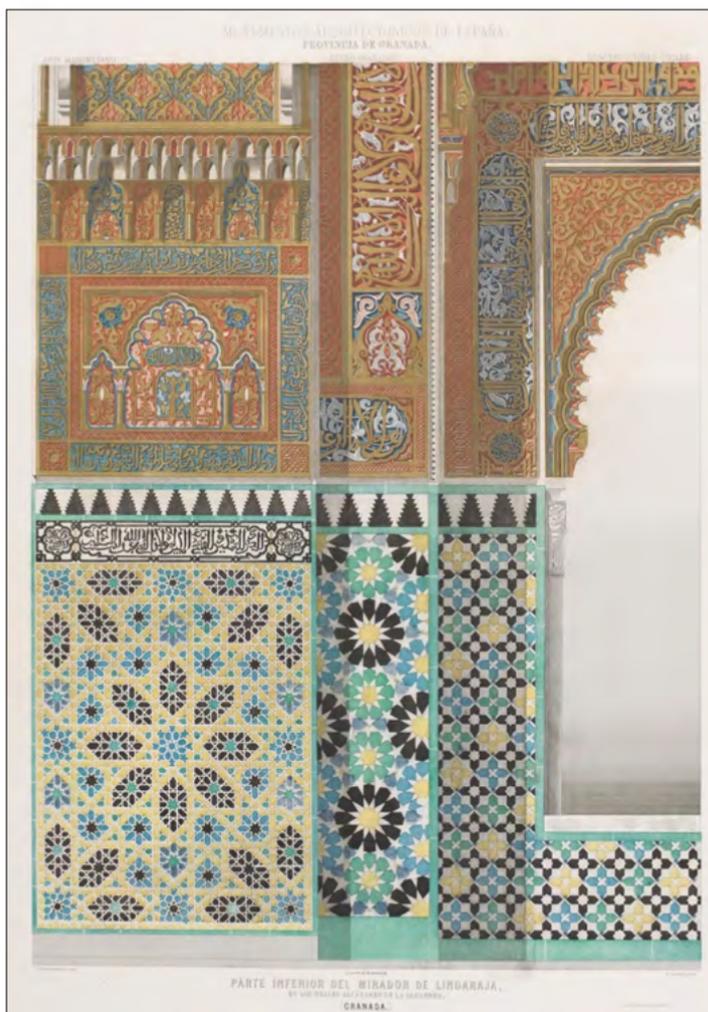


Figura 142. Parte inferior del mirador de la Lindaraja en la Alhambra de Granada (ca.1862). Emilio Ancelet, grabador. Aguafuerte sobre papel avitelado, 747 x 600 mm. Copyright de la imagen ©Museo Nacional del Prado. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/parte-inferior-del-mirador-de-la-lindaraja-en-la/5f34cdb2-b414-4264-8163-2d9dd7640dc0?earchMeta=lindaraja> (consulta: 01/07/2022).



Figura 143. Alicatados del salón de Embajadores en los reales alcázares de la Alhambra en Granada (ca. 1860). Emilio Ancelet, grabador y José María Ramón, dibujante. Aguafuerte, Estampación en color sobre papel avitelado, 747 x 600 mm. Copyright de la imagen ©Museo Nacional del Prado. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/alicatados-del-salon-de-embajadores-en-los-reales/4f579831-f314-4c8a-aaef-bf4d0a9fcd22> (consulta: 01/07/2022).

Según Martínez Nespral (2022), los relatos de viajeros argentinos en España durante la primera década del siglo XX, los cuales tuvieron gran repercusión en la construcción de los imaginarios hispánicos, fueron una de las respuestas que se dieron en el contexto del aluvión inmigratorio y del Centenario, la modernización tecnológica y la (cada vez más creciente) influencia de Estados Unidos en el continente americano. Autores como Ricardo Rojas, tras los archivos para la nación argentina; Enrique Larreta, con su autofiguración de “resurgidor” de lo hispano; como también, el viaje que Manuel Gálvez interpreta como volver a las raíces españolas, fueron algunos de los exponentes de esta corriente hispanista, cuya propuesta giró en torno a pertenencias e identidades planteadas para la construcción de lo nacional (Burucúa y

Telesca, 1997). Esta corriente también tuvo su eco en la arquitectura, siendo Noel, arquitecto y amigo de Larreta, uno de sus máximos exponentes (Martínez Nespral, 2022).

El alicatado del pórtico principal que da acceso al jardín andaluz refuerza este “giro hispánico” que Larreta y Noel intentaban transmitir. Al mismo tiempo, este zócalo puede ser pensado como un posible escenario en el que el escritor decidió vivir en pos de reconstruir espacios donde se desarrollan muchos de los personajes de su novela. Martínez Nespral (2022) propone que Larreta, poco después de escribir *La Gloria de Don Ramiro* (1908), “decidió habitar él mismo en un escenario construido a imagen y semejanza del de la novela y pregonar personalmente en su presente los valores que atribuyó al período histórico en que se desarrolla la ficción” (2022: 106).

El mismo recurso literario de Larreta de posicionar sus personajes históricos y de ficción en escenarios hispano-musulmanes es algo que se puede encontrar en otras disciplinas artísticas. Durante el mismo período, muchos pintores españoles realizaron obras pictóricas donde se puede advertir una clara intención de retomar, aunque con una nota romántica y orientalista, el legado musulmán en territorio español ya cristianizado, es decir una vez que el islam ya no era percibido como una amenaza para la fe cristiana. *El agua bendita, comendadoras de Santiago* (1866) de Joaquín María Herrer y Rodríguez es un lienzo donde se describe una escena en el interior del convento de las Comendadoras de Santiago (Madrid).<sup>2</sup> El óleo muestra la entrada de las monjas comendadoras a la capilla en el momento en que toman el agua bendita. Esta representación, ejecutada sobre una tela de grandes proporciones, se articula en forma de arco que se continúa sin

---

2 Joaquín María Herrer y Rodríguez. *El agua bendita, comendadoras de Santiago* (1866). Óleo sobre lienzo, 130 x 208 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-agua-bendita-comendadoras-de-santiago/90399b29-0614-4ee8-bb3e-4a1a38681c69?searchMeta=alicatado> (consulta: 01/07/2022).

interrupción por medio de la fila que mantienen las monjas. Estas van bajando la escalera desde el piso superior y giran atravesando un arco que da paso al primer plano de la composición. Resulta evidente el afán de descripción arquitectónica: es una pintura de interiores realizada con gran minuciosidad y detalle en el dibujo de los elementos constructivos: como las vigas de madera en el techo, el alicatado de la pared, las losetas del suelo perfectamente delineadas, el friso de la puerta de entrada a la capilla, así como la moldura que adorna los muros de la escalera. *Faraj* (1884) es un óleo realizado por Manuel García "Hispaletto" donde se puede observar con claridad dicha intención. Este lienzo también resulta interesante por la minuciosidad con la que el artista representa el alicatado que rodea la figura femenina.



Figura 144. Manuel García "Hispaletto". *Faraj* (1884). Óleo sobre lienzo, 90 x 61 cm. Copyright de la imagen ©Museo Nacional del Prado. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/faraj/39e6506b-3bb9-429f-9bc1-a88726b412e1?searchMeta=alicatado> (consulta: 01/07/2022).

## 17. Losetas

*Carolina Silvana Loj*

### Ficha técnica

<b>Denominación de la pieza/tipo de objeto</b>	S/n, losetas.
<b>N. de catálogo de Nobilia, pág.</b>	Sin catalogar.
<b>Lugar y año de producción</b>	España, ca.1919-1940 (con algunas piezas adosadas posteriormente).
<b>Material/es</b>	Cerámica y pigmentos.
<b>Técnica/s</b>	Cerámica pintada a mano.
<b>Dimensiones</b>	Losetas/alambrillas: 7 x 7 cm; baldosas: 14 x 21 cm.
<b>Ubicación en el Museo Larreta</b>	Patio central, Sala Azul, pórtico principal y escaleras de acceso al jardín andaluz.

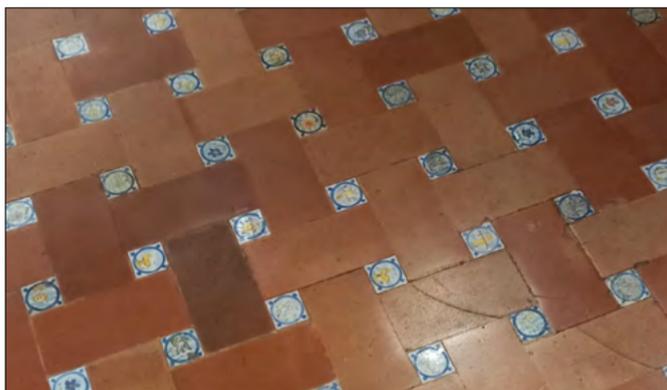


Figura 145. Losetas del Hall Central. Buenos Aires, Museo de Arte Español Enrique Larreta. Foto: Carolina Silvana Loj.



Figura 146. Losetas del Cuarto Azul. Buenos Aires, Museo de Arte Español Enrique Larreta. Foto: Carolina Silvana Loj.



Figura 147. Losetas del pórtico principal y acceso al jardín andaluz. Buenos Aires, Museo de Arte Español Enrique Larreta. Foto: Carolina Silvana Loj.



Figura 148. Detalles de las losetas de la escalera. Buenos Aires, Museo de Arte Español Enrique Larreta. Foto: Carolina Silvana Loj.

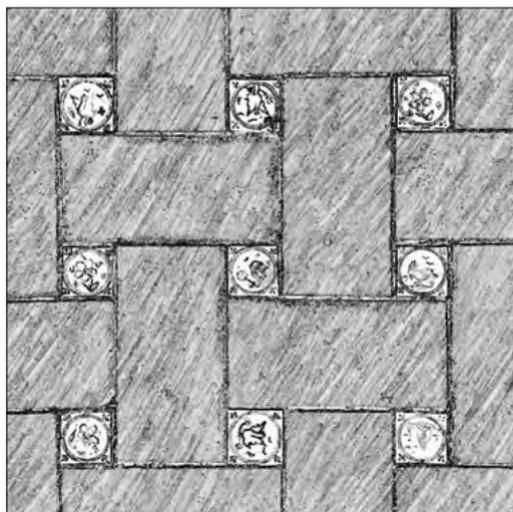


Figura 149. Boceto digital del módulo conformado por losetas y baldosas. Esquema: Carolina Silvana Loj.

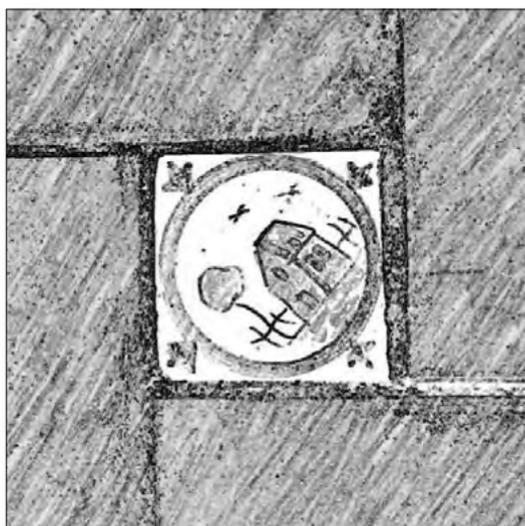


Figura 150. Boceto digital de una de las losetas. Esquema: Carolina Silvana Loj.

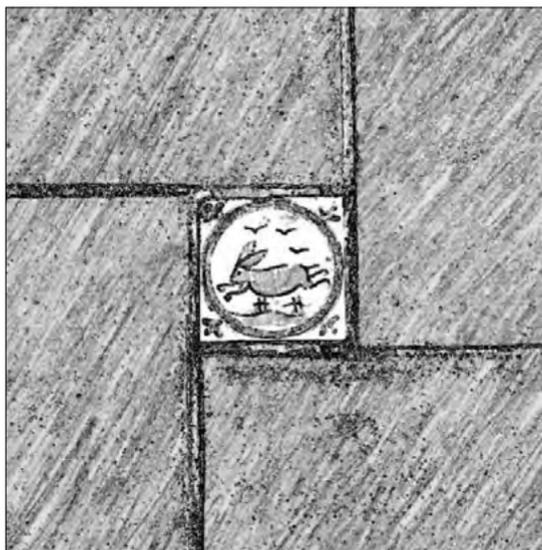


Figura 151. Boceto digital de una de las losetas. Esquema: Carolina Silvana Loj.

## Aspecto material

Las losetas se distribuyen en los siguientes espacios del Museo Larreta: hall central, Salón Azul, pórtico principal y escalera que da acceso al jardín andaluz. Paniagua Soto (2006) define “losetas” como piezas utilizadas para el revestimiento de pisos que se fabrican en varios materiales tales como cerámica, piedra y mármol, entre otros; pueden ser de diferentes medidas y existe una gran variedad de diseños. Cabe aclarar que algunas fuentes proponen como sinónimo o denominación alternativa de “loseta” los términos “olambrilla”, “olambres” y/o “alambrilla” (Miranda Díaz, 2009). Las

losetas del Museo Larreta son cerámicas cuadrangulares que se ubicaban en combinación con baldosas rojas, conformando un motivo geométrico que genera un encajenamiento visual a modo de módulo repetido. Los motivos iconográficos representados en ellas actúan como pivotes representativos en relación con los espacios de color plenos dados por las baldosas que los rodean. Se estima que al igual que la mayoría de las demás cerámicas del Museo Larreta, las losetas fueron traídas desde España, entre 1919 y 1940.<sup>1</sup> En 2017, cuando se hizo la restauración del museo,<sup>2</sup> fueron reemplazadas casi en su totalidad por otras nuevas que representan con exactitud los motivos originales. La restauración respetó la distribución original de la primera pavimentación que se realizó en la residencia.

## Aspecto estilístico-formal

Los principales motivos representados en las losetas muestran: una liebre o conejo, una flor, un ave o pavo real, un barco, una casa y una iglesia. Cada una de estas representaciones fue realizada totalmente a mano. Responden a modelos hispánicos desarrollados sobre todo en los siglos XV y XVI, a partir de los cruces con tendencias mudéjares y moriscas. Mercedes Mesquida García (1992) sostiene que las ilustraciones realizadas en *socarrats* de Taverna

---

1 El escrito expuesto en las salas del museo asegura que los revestimientos cerámicos utilizados en solados, zócalos, fuentes y bancos fueron realizados entre 1919 y 1940, específicamente en España, tomando como modelos el Alcázar de Sevilla, la Alhambra o los museos.

2 Entrevista oral realizada por Carolina Silvana Loj a la Lic. Claudia Hachman, del área de conservación y restauración del Museo Larreta, el 20/04/2022.

tuvieron como fuente de inspiración la observación del contexto cotidiano por parte de los artífices.<sup>3</sup>

Pese a que la abstracción fue una constante en la tradición representativa islámica (Álvaro Zamora, 2007), las figuras de animales no fueron prohibidas y su representación se mantuvo con gran fuerza (Monteira Arias, 2004, siendo un tema característico de los marfiles ya en las etapas califal, taifa y en el arte mozárabe (Galán y Galindo, 2005a), además de seguir representándose en las posteriores expresiones mudéjares como es el caso de la tradición de la que deriva este tipo de loseta del contexto ibérico. Entre las obras naturalistas de escultura tridimensional, llegaron a nosotros ejemplos de figuras de ajedrez en forma de elefante; báculos abaciales o episcopales que llevan animales tallados (gacelas, dragones, pavos reales, halcones y serpientes); juguetes y silbatos de utilización lúdica, como caballos y gallinas;<sup>4</sup> y también, peines litúrgicos tallados con figuras zoomorfas (Galán y Galindo, 2005a). No obstante, esta iconografía zoomorfa fue fruto de constantes y complejos intercambios, asimilaciones y reapropiaciones de elementos cristianos e islámicos en la Península Ibérica (Consiglieri, 2022). Incluso en al-Ándalus, los *Hadices*, el *Hayawan* y los tratados zoológicos, como el *Calila e Dimna* fueron importantes fuentes en donde aparece plasmada la cosmovisión islámica sobre

---

3 Como antecedentes de cerámica arquitectónica pintada a mano, Álvaro Zamora (2007) destaca los siguientes tres ejemplos: el primero es el caso de las piezas aplicadas sobre la superficie de la imposta que cubre el espacio ubicado ante el *mihrab* de la mezquita de Córdoba (al-Hakam, 962-966); el segundo, la azulejería manufacturada para las solerías de diversas estancias de la Alhambra de la época de Muhammad V (segunda mitad del siglo XIV), que son piezas cuadradas con esquinas recortadas, con representaciones de cintas entrelazadas que enmarcan el escudo de la banda nazarí, rellenos de atauriques y espirales; el tercero es el conocidísimo Azulejo Fortuny (1408-1417), de la etapa nazarí.

4 Ver, por ejemplo, un silbato en forma de gallo hallado en la Alhambra en el siglo XVI. Disponible en: <https://www.alhambra-patronato.es/silbatos> (consulta: 01/07/2022).

los animales. En al-Ándalus, estas fuentes fueron utilizadas por diversos artistas y escritores como Ibn Quatayba (Galán y Galindo, 2005a).

## **Aspecto técnico-formal**

Según Antonio Caro Belludo (2008), la loseta es originaria de Medio Oriente; su técnica consiste en un proceso de doble cocción: después de la primera cochura, la cerámica se cubre con barniz blanco y se decora con pigmentos, antes de ser cocida de nuevo, para lograr una superficie brillante. Los imperativos de austeridad del Corán estimularon la creación de diseños geométricos comprendidos en módulos repetidos, que se usaron para el revestimiento de los suelos y las paredes de los palacios reales y las mezquitas de al-Ándalus (Borrás Gualis, 2010).

## **Adquisición por Larreta e imaginarios construidos**

La pavimentación y las losetas del Museo Larreta se distribuyen en varios espacios: el hall central, el llamado Salón Azul, el pórtico principal y la escalera que da acceso al jardín andaluz. El revestimiento de estos pisos recuerda otro ejemplar parecido, que se encuentra en el parque Tres de Febrero, ubicado en los bosques de Palermo. Este emplazamiento fue producto de una donación del Ayuntamiento de Sevilla en 1929. Allí se puede observar un trabajo de revestimiento del suelo con baldosas y losetas distribuidas de tal manera que conforman un módulo similar al ejemplar del Museo Larreta.



Figura 152. Patio andaluz del Parque Tres de Febrero. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.  
Foto: Carolina Silvana Loj.

Fuera de la geografía de nuestro país, hay otros dos ejemplos españoles interesantes. Aunque con otra iconografía, el pavimento del jardín del Museo Sorolla de Madrid presenta un módulo muy parecido al del Museo Larreta. Las losetas del museo madrileño son también cerámicas cuadrangulares que se ubican en combinación con baldosas rojas, conformando un motivo geométrico que genera un encadenamiento visual construyendo un módulo repetido. La única diferencia que se puede observar entre las losetas madrileñas y las argentinas es que las del Museo Larreta presentan imágenes figurativas en tanto las del Sorolla también tienen algunas abstractas. Lo mismo se puede observar en el caso del piso de las galerías del Claustro de San Juan de los Reyes de Toledo. En este caso, también las baldosas rojas conforman módulos que se repiten sobre toda la superficie del pavimento de igual manera que en los Museos Sorolla y Larreta. Las losetas del claustro de San Juan de Toledo son representaciones abstractas policromas.

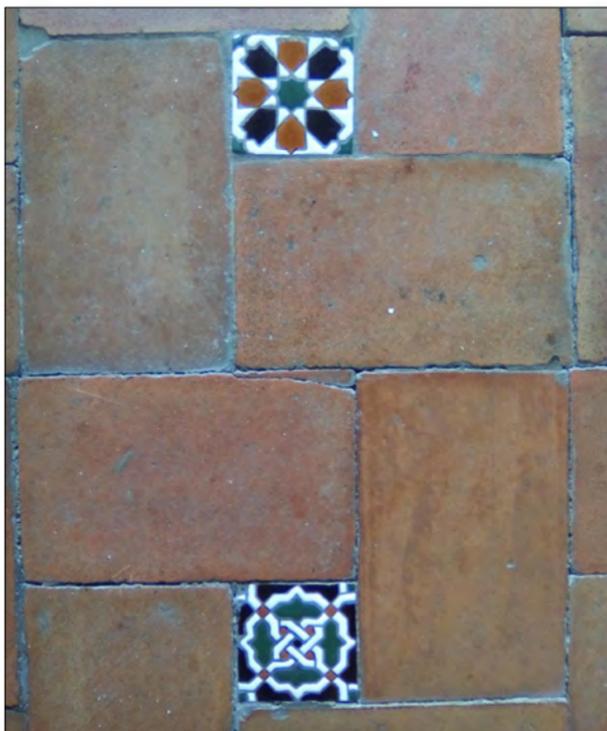


Figura 153. Baldosas y losetas de las galerías del Claustro de San Juan de los Reyes de Toledo. Foto: Nadia Mariana Consiglieri.

La utilización de patrones concatenados es el elemento formal primordial del arte islámico, los cuales pueden estar formados por la representación de motivos vegetales y composiciones geométricas, entre otros; pues encontramos la materialización de esta estética bajo diversas soluciones: artes textiles, yesería y cerámica, trabajos de carpintería y eboraria, como encuadernaciones y decoración interior de manuscritos (Álvaro Zamora, 2010). En este caso, lo encontramos también en la representación de las losetas.

Es posible que Larreta haya visitado la vivienda del pintor valenciano durante sus estadias en España. Como

señala Nobilia (2018), los viajes que Larreta hizo a España y también especialmente al sur de la Península Ibérica fueron decisivos ya que además de recorrer palacios, iglesias y museos tuvo la oportunidad de conocer el interior de muchas residencias a las que fue invitado a tertulias y reuniones, cuyas experiencias e interlocutores marcaron el modelo de vivienda y también de colección que posteriormente concretó en la Argentina. En el contexto del nacionalismo cultural del Centenario, y como escritor, conferencista, funcionario público y político, Larreta —junto con otros jóvenes intelectuales y arquitectos como Martín Noel— dio forma al movimiento neocolonial con el objeto de plasmar una arquitectura estéticamente reconocible como argentina y americana (Burucúa y Telesca, 1997).



Figura 154. Fotografía en la que aparece Enrique Larreta sobre la escalinata que da a su jardín andaluz, donde se aprecian las losetas de las escalinatas, s/f. Foto: Archivo Museo de Arte Español Enrique Larreta (AMEL) (Argentina).

## Fuentes

---

## 18. Fuente de los Sapos o Fuente de las Ranas

*Carolina Silvana Loj*

### Ficha técnica

<b>Denominación de la pieza/tipo de objeto</b>	Fuente de los Sapos o Fuente de las Ranas/ fuente de agua.
<b>N° de catálogo</b>	Sin catalogar.
<b>Lugar y fecha de producción</b>	España, ca. 1919-1940.
<b>Material/es</b>	Cerámica y mármol.
<b>Técnicas</b>	Técnica de cuenca o arista, cerámica bizcochada, altorrelieve.
<b>Dimensiones</b>	Taza octogonal: circunferencia: 6,80 m; alto interno: 40 cm; alto externo: 30 cm. Taza circular: circunferencia: 2,85 m. Pila, alto: 1,05 m. Vertedor: largo: 40 cm. Bancos: alto: 60 cm, circunferencia: 16 m. Ranas: alto 32 cm, circunferencia aproximada: 1,10 m.
<b>Ubicación en el Museo Larreta</b>	Jardín Andaluz.



Figura 155. Fuente de los Sapos, vista frontal. Buenos Aires, Museo de Arte Español Enrique Larreta.  
Foto: Carolina Silvana Loj.



Figura 156. Fuente de los Sapos, fuente de agua y pila. Buenos Aires, Museo de Arte Español Enrique Larreta. Foto: Carolina Silvana Loj.



Figura 157. Fuente de los Sapos, detalle del surtidor. Buenos Aires, Museo de Arte Español Enrique Larreta. Foto: Carolina Silvana Loj.



Figura 158. Fuente de los Sapos, detalle del zócalo de la taza octogonal. Buenos Aires, Museo de Arte Español Enrique Larreta. Foto: Carolina Silvana Loj.

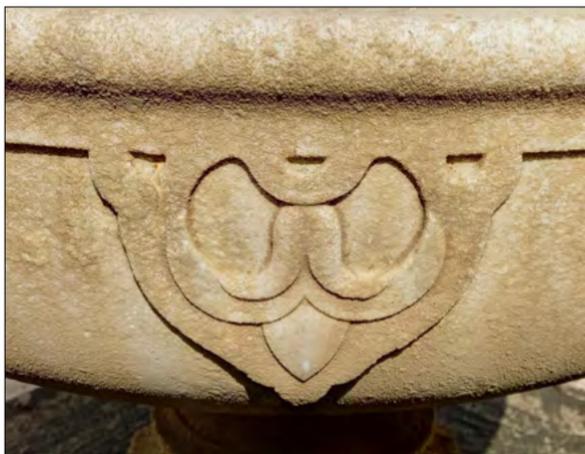


Figura 159. Fuente de los Sapos, detalle de motivo abstracto. Buenos Aires, Museo de Arte Español Enrique Larreta. Foto: Carolina Silvana Loj.



Figura 160. Fuente de los Sapos, detalle de motivo abstracto. Buenos Aires, Museo de Arte Español Enrique Larreta. Foto: Carolina Silvana Loj.

## Aspecto material

La Fuente de los Sapos o Fuente de las Ranas está realizada en mármol y cuenta con dos tazas: una octogonal que contiene otra circular, la cual recoge el agua que emerge desde un surtidor. La taza octogonal se encuentra revestida con azulejos a nivel del zócalo. La circular exhibe dos pequeños motivos geométricos tallados en altorrelieve, los cuales se alternan y repiten sucesivamente alrededor de la superficie. A pocos metros de las tazas, se pueden apreciar dos paredes bajas que se prolongan y encierran la fuente de manera semicircular. Su parte superior se encuentra totalmente revestida en mármol. Asimismo, el zócalo tiene un revestimiento continuo de desarrollo horizontal realizado en cerámica “de cuenca” o “de arista”. Dada la utilización de esta técnica, los azulejos tienen relieves fáciles de apreciar a la vista y al tacto. Los colores que allí aparecen son verde, marrón, azul, violeta y blanco, de acabado brillante y saturado. Por otra parte, estas paredes bajas (que también pueden funcionar como bancos) cuentan con cuatro pequeñas hendiduras, cada una de las cuales exhibe una escultura de bulto. Estas representan ranas de cuyas bocas salen pequeños surtidores que expulsan chorros de agua.



Figura 161. Fuente de los Sapos, azulejos del zócalo de la pared baja que rodea la fuente. Buenos Aires, Museo de Arte Español Enrique Larreta. Foto: Carolina Silvana Loj.



Figura 162. Fuente de los Sapos, detalle de sapo o rana. Buenos Aires, Museo de Arte Español Enrique Larreta. Foto: Carolina Silvana Loj.

Nobilia hace una breve mención a la procedencia de los materiales de la fuente de agua: “(...) según Pasmán el diseño y la mano de obra fueron de su estudio y los materiales importados (...)” (2018: 404). Como nota a pie de página aclara que el mármol fue traído desde Bélgica (ibídem). En tanto, el texto curatorial que se encuentra exhibido en el muro del pórtico de acceso principal al jardín expone que las fuentes de agua y las cerámicas de aplicación arquitectónica fueron elaboradas en España y traídas a la residencia entre 1919 y 1940.<sup>1</sup>

Respecto a las ranas, el personal del área de conservación del museo confirma que fueron reemplazadas en su

---

1 El escrito expuesto en el museo asegura que los revestimientos cerámicos, utilizados en solados, zócalos, fuentes y bancos, fueron realizados entre 1919 y 1940, específicamente en España, tomando como modelos el Alcázar de Sevilla, la Alhambra o los museos.

totalidad durante la última restauración que tuvo lugar en 2017. No obstante, carecemos de datos precisos de las esculturas que formaban parte de la fuente cuando se inauguró el jardín andalusí. Según el testimonio oral del personal de conservación,<sup>2</sup> las cuatro ranas actuales fueron realizadas por una ceramista mujer externa al plantel de trabajadores del museo. Lamentablemente, no pudimos recuperar su nombre para indagar sobre este punto, ya que no hay publicaciones oficiales sobre la restauración. Por causas ajenas, no fue posible tener acceso al depósito del museo para realizar una observación de las ranas originales y recuperar información a partir de los restos.

## Aspecto estilístico-formal

La utilización de patrones concatenados es el elemento formal primordial del arte islámico. Estos pueden estar formados por la representación de seres vivos, motivos vegetales, composiciones geométricas y epigrafía, pues encontramos la materialización de esta estética bajo diversas soluciones: artes textiles, yesería y cerámica, trabajos de carpintería y eboraria, encuadernaciones y decoración interior de manuscritos (Álvaro Zamora, 2010). La píxide de al-Mughira (Museo del Louvre),<sup>3</sup> hallada en Madinat al-Zahra, antigua ciudad del califato de Córdoba, es un ejemplo paradigmático. En esta pieza de marfil, se puede apreciar un programa iconográfico compuesto por figuras antropomorfas y zoomorfas insertas en círculos polilobulados. La ornamentación vegetal que ocupa la mayor

---

2 Entrevista oral realizada por Carolina Silvana Loj a la Lic. Claudia Hachman, del área de conservación y restauración del Museo Larreta, el 20/04/2022.

3 Píxide de al-Mughira, año 968. Califato de Córdoba. París, Museo del Louvre.

parte de su superficie conforma una suerte de patrón repetido. Esta misma resolución estética se puede apreciar en la Fuente de las Ranas: tanto en las dos pequeñas figuras geométricas talladas que se alternan y repiten rítmicamente alrededor de la taza circular, como en los azulejos (del zócalo y de las paredes bajas/bancos) que presentan temas de lacería mudéjar. Álvaro Zamora denomina esta proliferación de patrones concatenados del arte islámico “una metáfora de la eternidad” (2007: 362). La taza de ocho lados de la fuente da lugar a una interpretación similar. El octógono es una figura geométrica frecuente en numerosas obras de arte islámico que responde a una necesidad dogmática. Los diseños abstractos expresan una “geometría sagrada”: son “formas perfectas de representación del Universo” (Álvaro Zamora, 2007: 362).

Pese a que para algunos autores los seres vivos animados, es decir, la figura humana y los animales, son un repertorio poco frecuente en el arte islámico (Álvaro Zamora, 2010), en el caso andalusí, suelen aparecer en gran medida en diferentes soportes y representaciones “integrados” a roleos, a motivos geométricos y a elementos fitomorfos (Consiglieri, 2022: 2-3). En efecto, las fuentes de agua de los jardines hispano-musulmanes suelen mostrar gran cantidad de figuras de animales, generalmente acuáticos tales como patos, peces y tortugas, ya sea tallados, pintados o cumpliendo la función de surtidores (Marinnetto Sánchez, 1987). En este sentido, Pérez Higuera (1994) propone que los surtidores con representaciones zoomorfas tienen origen en los palacios de Salomón, como el de Gundam en Sana’a (Yemen). Al día de la fecha, se conservan varios ejemplares de fuentes, entre ellas, la conocida fuente del Patio de Los Leones en Alhambra.



Figura 163. Fuente del Patio de los Leones, Alhambra (Granada, España). Foto: Attribution: Oscarmu90, CC-BY-3.0. <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/es/deed.en>, via Wikipedia Commons. Disponible en: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Patio\\_de\\_los\\_Leones,\\_Alhambra\\_de\\_Granada,\\_Spain..JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Patio_de_los_Leones,_Alhambra_de_Granada,_Spain..JPG) (consulta: 01/07/2022).

## Aspecto estilístico-técnico

La cerámica “de arista” o “de cuenca” es una técnica utilizada tanto en alfarería como en piezas arquitectónicas (Álvaro Zamora, 2007). Consiste en el uso de un molde que se aplica sobre la superficie de la cerámica cruda y blanda, previamente al proceso de decoración. El molde deja un relieve en el barro que se aprovecha para aplicar los colores que forman el motivo decorativo. De esta forma, se facilita el proceso de aplicación del color y se evita que se mezclen los pigmentos. Carlos Cid (1950) afirma que este procedimiento se utilizó en España desde el siglo XV y que

sustituyó en gran parte a la técnica denominada “cuerda seca”, la cual demandaba más tiempo para obtener la decoración final de la pieza. La técnica “de cuenca” también permite la repetición de los motivos con gran exactitud. Los primeros focos de producción en España durante los siglos XV y XVI se situaron en las ciudades de Sevilla, Toledo y Muel (Cid, 1950).

El acabado brillante que se puede observar en la superficie de las cerámicas del zócalo de la Fuente de las Ranas es el resultado del vidriado. Pérez Higuera (1994) advierte que este procedimiento fue un aporte procedente del mundo islámico, el cual hizo a las cerámicas impermeables a la vez que permitió integrar diversas soluciones decorativas. En tanto, Rosselló Bordoy (1992) afirma que el vidriado si bien significó un importante salto tecnológico en al-Ándalus, fue introducido desde Persia, Bizancio y China. Para generar el vidriado, una vez cocida la pieza y antes de la segunda cochura, se le aplica una capa de plumífero o barniz estannífero (Pérez Higuera, 1994). Para la decoración, los colores dependen exclusivamente de los óxidos utilizados: mediante el óxido de cobre y manganeso se obtienen el verde y morado (colores característicos de la época califal); con el óxido de cobalto se consigue una amplia variedad de azules; y con el sulfuro de cobre y la plata se obtiene la cerámica dorada y también los efectos de reflejo metálico, cuyo origen en el siglo IX se discute entre Egipto, Irak o Persia (Rosselló Bordoy, 1992). En la actualidad, estos pigmentos siguen siendo utilizados para la decoración cerámica.

En cuanto a los materiales y técnicas empleados para la realización de las ranas cabe aclarar que no contamos con fuentes que nos permitan realizar un análisis pormenorizado de las esculturas originales y tampoco de las actuales. De todas maneras, podemos inferir que las pequeñas

esculturas de bulto que hoy están en la fuente fueron realizadas mediante el procedimiento habitual utilizado para la elaboración de piezas cerámicas. Siguiendo los principios de dicha técnica, para lograr la coloración verdosa de las ranas se tuvo que haber aplicado óxido de cobre. Asimismo, para que la superficie quedara brillante es posible que se haya recurrido al engobe blanco. Este material se puede definir como una sustancia térrea soluble en agua no vitrificable por el color, hecho frecuentemente a base de caolín, sobre el que se destaca vivamente el verde (Álvaro Zamora, 2007). Una vez aplicado el engobe blanco, se barniza el conjunto. Además del óxido de cobre, es probable que se haya utilizado otro químico actual para lograr detalles con un acabado más preciso. Como el verde se dilata durante la cochura y deja, por ello, contornos difuminados, se suele emplear óxido de magnesio para marcar los rasgos principales del dibujo, contornos y pequeños detalles, el cual deja trazos oscuros y muy precisos (Álvaro Zamora, 2007). Deducimos que seguramente se utilizó el óxido de magnesio para resaltar los ojos, la boca y algunas pinceladas que le dan forma a las patas.

## **Adquisición por Larreta e imaginarios contruidos**

Para la cultura islámica, los jardines con fuentes de agua son metáforas del paraíso, concepción que se basa en el Corán, en el cual los espacios de naturaleza son descritos como huertos fecundos en manantiales con jardines de plantas y árboles, que brindan al humano todo lo que necesita para su subsistencia (Nobilia, 2018). Francisco Pietro Moreno (1972) sostiene que el jardín granadino se caracteriza por la ausencia de un canon fijo, la asimetría

y el constante cambio de ejes. Todos estos son rasgos distintivos que se pueden apreciar en el jardín de la casa de Larreta. Por un camino de ladrillos llegamos a la Fuente de los Sapos, donde el suave sonido cristalino generado por el fluir del agua inunda el jardín. Nobilia asegura que los jardines de Andalucía se proponen exacerbar los cinco sentidos:

(...) la mirada observa las gradaciones de luces y sombras y el color y brillo de los materiales cerámicos de la ornamentación; el oído escucha el rumor del agua de sus estanques y fuentes; el olfato siente los perfumes de las flores; y el tacto la variedad de texturas vegetales y materiales. (2018: 402)

Susana Beatriz Maceira y María del Carmen de la Cruz subrayan la idea del jardín hispano-musulmán como metáfora del paraíso, donde el agua cumple un rol primordial, como elemento ambiental, utilitario, estético y religioso, de manera tal que además de reflejar en su superficie la arquitectura, también es utilizada para el riego y la purificación antes de la oración (2009: 108).

En 1914, se emplazó en el Parque María Luisa de Sevilla (Andalucía, España) una fuente que lleva el mismo nombre (Fuente de las Ranas), cuyas esculturas de bulto guardan gran parecido con las que actualmente se exhiben junto a la fuente del Museo Larreta. Si bien no hay bibliografía que asegure que la persona que creó las ranas se haya basado específicamente en la fuente sevillana, no sería extraño sostener dicha hipótesis dado el parecido que se puede apreciar entre ambos ejemplares.



Figura 164. Fuente de las Ranas, 1914. Parque de María Luisa (Sevilla, España). Ceramista: Manuel García-Montalván. Foto: Attribution:TakasHI Kurita, CC BY-SA 4.0. Disponible en: <https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:CC-BY-3.0>, vía Wikipedia Commons. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fuente\\_de\\_las\\_Ranas\\_Parque\\_de\\_Maria\\_Luisa.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fuente_de_las_Ranas_Parque_de_Maria_Luisa.jpg) (consulta: 01/07/2022).

El diseño del jardín de Larreta es el resultado de los viajes que el escritor realizó a España, donde se sintió particularmente atraído por la arquitectura y arte de dicho país (aunque especialmente de Ávila) (Nobilia, 2018). El jardín, con su naturaleza domesticada y fuentes está inspirado y teñido de “(...) la visión romántica que del legado andalusí tuvieron los viajeros europeos del siglo XIX” (Martínez Nespral, 2022: 112). Varias imágenes que fueron tomadas del jardín andaluz durante la vida de Larreta dan cuenta de la disposición de la Fuente de las Ranas, la domesticación de la naturaleza y otros elementos que componen el espacio, los cuales se siguen manteniendo intactos hasta hoy.



Figura 165. Fuente de los Sapos en una fotografía antigua, s/f. Foto: Archivo Museo de Arte Español Enrique Larreta (AMEL) (Argentina).

## 19. Fuente azul

*Carolina Silvana Loj*

### Ficha técnica

<b>Denominación de la pieza/tipo de objeto</b>	S/n, popularmente llamada "fuente azul" / fuente de agua.
<b>N° de catálogo</b>	Sin catalogar.
<b>Lugar y fecha de producción</b>	España, ca. 1919-1940.
<b>Material/es</b>	Cerámica.
<b>Técnica/s</b>	Cuerda seca.
<b>Dimensiones</b>	Circunferencia: 5,90 m; vertedor: alto, 79 cm; azulejos: 14 x 13 cm.
<b>Ubicación en el Museo Larreta</b>	Patio del Naranjo.



Figura 166. Vista general de la fuente azul. Buenos Aires, Museo de Arte Español Enrique Larreta.  
Foto: Carolina Silvana Loj.



Figura 167. Detalle de azulejos en el interior de la fuente azul. Buenos Aires, Museo de Arte Español Enrique Larreta. Foto: Carolina Silvana Loj.



Figura 168. Detalle de azulejo con motivo de mascarón y verdugillos en el interior de la fuente azul. Buenos Aires, Museo de Arte Español Enrique Larreta. Foto: Carolina Silvana Loj.



Figura 169. Detalle de la cenefa que bordea la taza rehundida de la fuente azul. Buenos Aires, Museo de Arte Español Enrique Larreta. Foto: Carolina Silvana Loj.

## Análisis material

Nobilia (2018) menciona que la Fuente de las Ranas fue pensada junto a la construcción de otra que hoy se ubica en el Patio del Naranjo. Esta segunda fuente aún sigue emplazada en dicho espacio y es conocida como “Fuente azul”. De inspiración hispano-musulmana, se caracteriza por su forma circular y rehundida. Está revestida con cerámica azul en el piso, y azul y blanca en los laterales, más una cenefa que bordea todo el perímetro de la taza. El aspensor del centro fue completamente reemplazado por uno nuevo durante la última restauración que tuvo lugar en el museo en 2017. En base al testimonio oral de las autoridades del área de restauración del museo,<sup>1</sup> sabemos que la pieza original no sobrevivió al deterioro producido por el tiempo y el uso. El texto curatorial que se encuentra exhibido sobre el muro del pórtico de acceso principal al jardín expone que las fuentes de agua y las cerámicas de aplicación arquitectónica, entre otras obras, fueron realizadas en España y traídas a la residencia de la familia Larreta entre 1919 y 1940. A excepción de los azulejos del piso de la Fuente azul, todas las demás cerámicas son “de cuenca” (Martínez Nespral, 2009). Esta técnica se basa en la utilización de líneas elevadas sobre la superficie cerámica para evitar el desborde y la mezcla de los esmaltes de colores durante la cocción. La figura se coloca en un bulbo comprimible adaptado con una fina cánula y, cuando se comprime el bulbo, se canaliza una delgada línea sobre la superficie del azulejo, creando líneas elevadas que contienen esmaltes coloreados separados los cuales se aplican una vez seca la figura (Álvaro Zamora, 2007).

---

1 Entrevista oral realizada por Carolina Silvana Loj a la Lic. Claudia Hachman, del área de conservación y restauración del Museo Larreta, el día 20/04/2022.

## Análisis estilístico-formal

La composición de los motivos en los azulejos evidencia un claro trabajo de simetría, alternancia, repetición y contraste de positivos y negativos. Entre los motivos representados en estas cerámicas (también presentes en otras partes de la casa, incluida la galería techada cercana a la fuente), se puede reconocer un mascarón cuyo rostro masculino monstruoso o híbrido se ubica sobre una urna. A los costados, se pueden apreciar dos híbridos zoomorfos también espejados que parecen tener cuerpos de ave o de tipo dragontino. Además, están los mencionados verduguillos o geniecillos con dragones por encima y debajo. Al igual que los mascarones, estos motivos de carácter híbrido derivan de los grutescos de la Antigüedad grecorromana que fueron retomados y difundidos durante el Renacimiento, para ser ampliamente utilizados en el manierismo, aunque en este período adquirieron una forma estilizada (Ulloa Molina, 2022).

Los motivos iconográficos de la Fuente azul obedecen a una estética determinada, cuyas composiciones formadas por patrones que se repiten y alternan sucesivamente parecerían evidenciar este principio característico de todo el arte islámico, también presente en otras expresiones, como la poesía y la música (Pérez Higuera, 1994). Para la estética islámica, la utilización de patrones es “una metáfora de la eternidad” (Álvaro Zamora, 2007: 362). Este sustrato se encuentra en relación con los motivos concatenados propios de la estética manierista occidental, que asimismo aquí se retoman.

Respecto a la distribución de las figuras de la Fuente azul, se advierte una clara simetría en la disposición de las mismas. La simetría es un concepto que alcanza su máxima expresión en el arte islámico, donde se desarrolla principalmente en sentido vertical (izquierda, derecha) utilizando la perspectiva horizontal (abajo, arriba) (Galán y Galindo,

2005a). Llegado a este punto de análisis, cabe aclarar que esto no es algo que se da solamente en el caso del arte islámico. Asimismo, se advierte que hay una fusión clara con la tradición manierista, pues la concatenación de figuras en eje y su distribución simétrica son características que ambas estéticas comparten. La tradición representativa de motivos iconográficos espejados también deviene de sustratos muy comunes en al-Ándalus que pervivieron en la Península Ibérica en siglos posteriores y en expresiones del arte mudéjar. Su tradición devino de telas persas y musulmanas provenientes de Oriente, como también de la eboraria donde se esculpían animales afrontados simétricamente (Yarza Luaces, 1973). Asimismo, es posible encontrar estos modos compositivos en diseños manieristas, como aquellos presentes en el conocido *Tratado de Serlio* de 1537. A modo de diccionario ilustrado, este libro recopiló y difundió durante el siglo XVI todos aquellos motivos ornamentales arquitectónicos que también fueron utilizados en las artes plásticas, siendo muy influyente en España.

## **Análisis estilístico-técnico**

Martínez Nespral (2009) indica que los azulejos de la Fuente azul son de inspiración magrebí y advierte la semejanza entre esta cerámica y los ejemplares realizados en Egipto y Siria con diseño de palmito de hoja partida con remate puntiagudo, típico de la Cúpula de la Roca y de la mezquita de Suleimán, en Damasco. También los vincula a los azulejos del Museo de Sevilla, los cuales eran muy usados para la construcción de patios andaluces en el Río de la Plata mediante el pedido a España por medio de catálogos. A su vez, el uso del azul cobalto fue muy común en las fuentes hispano-musulmanas. Este color fue llevado a la

Península Ibérica por los musulmanes pero obtenido por la civilización china y difundido en gran parte de Oriente por los persas (Martínez Nespral, 2009).

## **Adquisición por Larreta e imaginarios contruidos**

El Patio del Naranja es una pequeña extensión del jardín, que dialoga con la fuente principal (Fuente de los Sapos o Ranas). Ambas cumplen la función de crear la ambientación necesaria de un jardín de inspiración andalusí. Almagro Gorbea (2015) señala que en al-Ándalus, los jardines se asociaron a viviendas y palacios de los círculos más poderosos, los cuales fueron espacios de carácter privado cuyo origen se explica como una necesidad que surge de la confrontación con el desierto, contexto originario del musulmán. Pues, frente a la aridez y a la inmensidad del desierto, resulta imperioso hacerse un lugar agradable, aislado y privado para el disfrute de los sentidos; por lo que humedad y frondosidad vegetal son elementos esenciales que justifican la instalación de fuentes de agua. En este sentido, los azulejos utilizados en fuentes y jardines son también elementos de suma importancia ya que cumplen la función de conferir identidad al jardín islámico y, por extensión, al hispanomusulmán (Martínez Nespral, 2009).

La variedad de usos, diseños y tipologías de jardines son tan diversos como lo fueron los pueblos islámicos. No obstante, María Magdalena Riera Frau y Júlia Roman Quetgles (2014) sostienen que los jardines realizados en residencias y palacios de al-Ándalus suelen diferenciarse en dos tipologías: aquellos que fueron incorporados al interior de la arquitectura, donde se desarrollaron plantaciones de árboles y flores con estructuras destinadas al riego; y los que aparecen como jardines circundantes que rodean la morada. El

jardín Larreta respondería a la primera tipología. Por otro lado, según Pietro Moreno (1972) el jardín andalusí se caracterizó por la ausencia de un canon fijo, la asimetría y los ejes que modifican su dirección: rasgos distintivos que también se pueden apreciar en el jardín de la casa de Larreta.

Al mismo tiempo, el jardín del Museo Larreta se puede entender como evidencia del lujo, así como del estatus social e interés cultural y artístico de Enrique Larreta. Martínez Nespral (2009) asegura que el jardín Larreta responde a una tipología de herencia persa que los musulmanes desarrollaron en el sur de la Península Ibérica, la cual consiste en la construcción de un gran estanque a modo de espejo de agua que permite que el edificio —como una porción del cielo— se refleje en el agua; estos reflejos tienen un valor simbólico que consiste en destacar el poder terrenal y divino del dueño del palacio.

En la misma publicación, Martínez Nespral asegura que el jardín Larreta tiene una clara semejanza con el Alcázar de Sevilla, el cual no corresponde a un jardín musulmán en sí mismo sino que es producto de “planteos posteriores del Renacimiento, en el que el ‘pasado’ musulmán se mezclaría con influencias de la jardinería italiana” (2009: 46). Como propone dicho investigador, resulta evidente que el escritor argentino tomó como modelo el jardín del Alcázar de Sevilla el cual fue reformado por Felipe II, “no en vano Larreta sitúa su novela *La Gloria de Don Ramiro* en la España de Felipe II, un soberano adorador del arte de los jardines y “rey jardinero” (2009: 46). En relación a esto, se advierte también el siguiente parecido: la guardilla de arista del Pabellón de Carlos V en el Alcázar de Sevilla exhibe un motivo iconográfico que guarda una sorprendente semejanza con las figuras híbridas de las cerámicas azules y blancas de la fuente aquí analizada. Por último, resulta interesante pensar estos ejemplares cerámicos como el resultado del solapamiento



Objetos de metal

---

## 20. Lámpara o sahumador de bronce

*Marisa Brandariz*

### Ficha técnica

<b>Denominación de la pieza/tipo de objeto</b>	Lámpara o sahumador de bronce.
<b>Nº de catálogo</b>	1092. (Nobilia, 2018: 610).
<b>Lugar y fecha de producción</b>	S/d, fue adquirida en España entre 1918-1921.
<b>Material/es</b>	Bronce.
<b>Técnica</b>	Bronce con figuras caladas.
<b>Dimensiones</b>	100 cm de alto.
<b>Ubicación en el Museo Larreta</b>	Baño hispano-morisco.

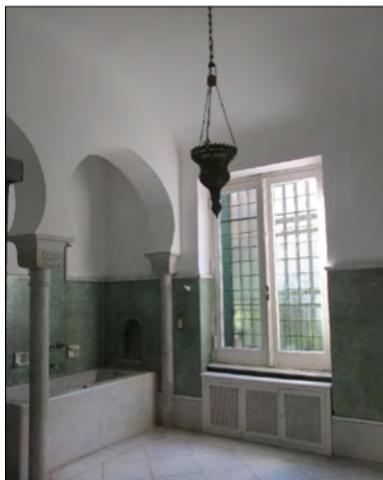


Figura 171. Lámpara en baño hispano-morisco. Buenos Aires, Museo de Arte Español Enrique Larreta.  
Foto: Marisa Brandariz.



Figura 172. Vista desde abajo de la lámpara del baño hispano-morisco. Buenos Aires, Museo de Arte Español Enrique Larreta. Foto: Marisa Brandariz.



Figura 173. Detalles del bronce calado de la lámpara del baño hispano-morisco. Buenos Aires, Museo de Arte Español Enrique Larreta. Foto: Marisa Brandariz.

## Aspecto material

La lámpara hispano-morisca del baño de Enrique Larreta es una pieza de bronce calado y cincelado, cuya procedencia se desconoce. En el catálogo de Nobilia figura como lámpara o sahumerio, aludiendo a sus dos posibles funciones, aunque en el baño Larreta eligió que se utilizara como lámpara (Nobilia, 2018: 610). El bronce es un material noble que desde los tiempos prehistóricos se trabajó mediante fundición en moldes de piedra, arena o matriz de cera para obtener piezas huecas y finas, que pudieran ser torneadas y cinceladas (Gómez-Moreno, 1951: 324). Fue trabajado desde la época de los omeyas y se reservaba para objetos suntuarios. Las primeras piezas de bronce fueron macizas, gruesas y cinceladas, como las

lámparas, incensarios y candiles que sobrevivieron al incendio que sufrió la ciudad de Elvira (antigua Granada) en 1010 (Gómez-Moreno, 1951: 324-326). Las técnicas del trabajo en metal se perfeccionaron y ya en el siglo XIII, al-Ándalus exportaba objetos de hierro y azófar (latón) al norte de África (Torres Balbás, 1949: 226). Las técnicas de cincelado y calado se aplicaron a distintos objetos, entre ellos a las lámparas colgantes. Estas piezas solo se utilizaban en las mezquitas, para iluminar los espacios de oración, especialmente en tiempos del Ramadán. En las casas particulares y en otros edificios había portavelas más pequeños, candiles de mano y faroles. Entre estas lámparas destaca la de la Mezquita Mayor de la Alhambra, debido al fino trabajo de calado y a la ornamentación con motivos vegetales y epigrafía. Torres Balbás considera esta tipología de lámpara como la pieza más importante de la metalurgia nazarí: el punto culminante de la técnica del calado en bronce que, originaria de Oriente, tuvo en la Alhambra un desarrollo pleno (Torres Balbás 1949: 226-229; Gómez-Moreno, 1951: 324-326).

La lámpara del baño hispano-morisco de Enrique Larreta presenta un trabajo en bronce calado que puede asociarse con la lámpara de la Mezquita de la Alhambra, a pesar de que su formato es diferente y desconocemos su datación y procedencia. La lámpara del Museo Larreta fue adquirida en España a comienzos del siglo XX y, a pesar de no conocerse su época de confección, comparte ese tratamiento del bronce, esa decoración calada tan característica del arte en metal andalusí.



Figura 174. Lámpara de bronce, 1305, Mezquita de la Alhambra (Granada). Foto: Attribution: Miguel Hermoso Cuesta, CC BY-SA 4.0 Disponible en: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>, via Wikimedia Commons; [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Alhambra\\_1%C3%A1mpara.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Alhambra_1%C3%A1mpara.JPG) (consulta: 06/06/2022).

## Aspecto estilístico-formal

La característica formal del arte andalusí a la que alude la lámpara del baño hispano-morisco de Larreta es el trabajo del bronce calado. El juego de vacíos y llenos producido por el entrecruzamiento de lacerías y motivos vegetales en el calado en bronce también estuvo presente en otros soportes del arte andalusí (como en la eboraria) y se asoció a principios frecuentes del arte árabe: la tendencia al *horror vacui* (a ocupar toda la superficie de los objetos con motivos vegetales,

geométricos y misceláneos); la relación entre las formas a nivel ornamental, y el juego entre la luz y la sombra generado por las distintas figuras abigarradas (Grabar, 1986: 220).

Ese trabajo de lacerías, que forma una red de motivos entrecruzados expandidos por toda la superficie de la pieza, se advierte en la lámpara del Museo Larreta. Presenta elementos fitomorfos semejantes a flores, hojas y tallos; otros zoomorfos y hasta se sugieren en la parte superior del cuerpo de la lámpara ciertas formas pseudoepigráficas.<sup>1</sup> El delicado calado del bronce impide distinguir entre figura y fondo, y produce un dinámico diálogo de luces y sombras que se evidencia cuando la lámpara está encendida. La ornamentación se encuentra separada por líneas o cenefas que la dividen en diferentes registros en los que se alternan variadas formas decorativas. En el borde superior hay una guarda con semicírculos que, a modo de almenas, termina la pieza. Esta se sostiene por medio de tres cadenas que pasan por un anillo cilíndrico y que se unen en un círculo pequeño de bronce del cual sale la cadena que soporta el peso de la lámpara.

## Aspecto estilístico-técnico

La técnica en bronce aplicada en este objeto puede compararse, como ya se mencionó, a la de la lámpara de la Mezquita mayor de la Alhambra. Esta pieza del siglo XIV es de bronce fundido, está calada y cincelada. Se sostiene de un vástago en el que hay cuatro esferas de tamaño creciente con motivos vegetales, lacerías y letras cúficas. En los bordes inferior y superior presenta epigrafía cursiva con el

---

1 La pseudoepigrafía era un recurso ornamental que utilizaron los artesanos mudéjares que desconocían el idioma árabe y que, al copiar letras cúficas o cursivas en la decoración de las piezas, cometían errores, las alteraban con fines ornamentales (Valencia, 2010: 302).

lema nazarí “solo dios vence. Ensalzado sea”, que se reitera en las esferas. En el borde inferior está escrito el nombre del sultán Muhammad III, constructor de la mezquita Mayor y posible comitente de la lámpara. Una base de pirámide octogonal debajo de las esferas se conecta con la pantalla troncocónica calada que presenta atauriques, lacerías y epigrafías realizadas a cincel (Torres Balbás, 1949: 229). Dodds sostiene que esta lámpara, sin duda granadina, fue elaborada en los talleres de la corte nazarí (1992: 276-277).

El estilo de esta pieza y de la del Museo Larreta se corresponde con la estética de la fragilidad propia del arte árabe. Tanto en la arquitectura como en la elaboración de objetos diversos, los artesanos expresaban la no permanencia de lo material, lo efímero de todo lo creado, ya que el Único que permanece es Dios para la cosmovisión musulmana. El calado con sus vacíos y llenos habla de una naturaleza quebrada, efímera, frágil, que no puede ser comparada a la naturaleza divina (Álvaro Zamora, 2010: 276-285).

La lámpara del baño hispano-morisco del Museo Larreta, por su forma, también puede asociarse con lámparas marroquíes y con la de la Capilla del Sagrario de la Catedral de Córdoba. Elaborada por Damián de Castro, orfebre del siglo XVIII, esta lámpara votiva también hace referencia a las que se encontraban en las mezquitas andalusíes, en las salas de oración y en las cercanías del *Mihrab*.

Las lámparas de platillo de las mezquitas andalusíes se componían de un gran disco de metal, calado, unido por cadenas a una pieza semiesférica o triangular unida a otra cadena (Fernández Puertas, 1999: 379-392). Sobre el círculo se colocaban vasos de cristal con aceite para iluminar la mezquita. Esta tipología, luego se fue complejizando y pasó al arte mudéjar siendo reinterpretada en las lámparas votivas que alumbraban las iglesias, catedrales y palacios. Cabe destacar que en la colección Larreta también existen otras

lámparas de bronce comparables a la mencionada hispano-morisca ubicada en el baño. Estas se encuentran en el hall central, en el Salón rojo o renacentista y en el escritorio donde se ubica la vitrina con las cerámicas. No poseen un trabajo de calado igual pero, por su forma que termina en una especie de gota, presentan semejanzas tanto con las lámparas votivas mudéjares como con la del baño de Larreta. En la galería del patio hay faroles de hierro forjado y vidriado, con traza poligonal, de probable origen cordobés, adquiridos en España entre 1918 y 1921 pero con datación desconocida. En el hall central se encuentran faroles del siglo XVII de Córdoba, realizados en hierro forjado con recortes de vidrio de formato poligonal y gruesas placas de plomo caladas. Se desconoce su procedencia específica y datación exacta pero fueron adquiridos en España entre 1918 y 1921. También se encuentra en este espacio una farola de hierro y vidrio, del siglo XVI. En el vestíbulo o zaguán, junto a una ventana, hay faroles de Córdoba, del siglo XVIII, de hierro forjado a mano y vidrio (Nobilia, 2018: 607-609).<sup>2</sup>

## Adquisición por Larreta e imaginarios construidos

La lámpara del baño hispano-morisco fue adquirida por Enrique Larreta en España entre 1918 y 1921, pero como ya se ha indicado, su procedencia y datación exactas son desconocidas. Esta lámpara le da un toque particular al baño hispano-morisco, uno de los espacios, junto con el jardín y el vestíbulo, donde está más clara la presencia de lo andalusí.

Enrique Larreta encargó el diseño de su baño privado personal utilizando elementos hispano-musulmanes: arcos

---

2 Ver los faroles Nº de catálogo 1063, 1080, 1081, 1072 y 1073, entre otros. Consultar Nobilia (2018: 607-610).

de herradura sostenidos sobre columnas, azulejos verdes, una bañera de mármol y, para completar la ambientación, la lámpara de bronce calado. Este ambiente puede estar inspirado en el Baño Real del Palacio de Comares de la Alhambra, que presenta los mismos arcos y columnas. Los alicatados de Comares fueron reemplazados en la casa de Larreta por azulejos verdes y la luz que en Granada ingresa por las aberturas del techo, en la casa de Belgrano entra por el amplio ventanal.



Figura 175. Baño Real del Palacio de Comares, Alhambra (Granada, España). Foto: Attribution: Alberto-g-rovi, CC BY 3.0 Disponible en: <https://creativecommons.org/licenses/by/3.0>, via Wikimedia Commons; [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Palacios\\_Nazar%C3%A9s-Alhambra\\_\(2\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Palacios_Nazar%C3%A9s-Alhambra_(2).jpg) (consulta: 02/07/2022).

La imagen del baño árabe como un espacio íntimo, sensual, luminoso y bello circuló en el imaginario pictórico decimonónico a través de diversas obras orientalistas europeas que diferentes artistas realizaron luego de sus viajes por Oriente. Ingres representó el baño turco con

un grupo de mujeres desnudas que no solo se higienizan sino que bailan y cantan, en un cuarto con paredes verdes, tacas con jarrones árabes, arcos de herradura, textiles y objetos de manufactura oriental.<sup>3</sup> Jean-Léon Gérôme pintó en *Le bain* (1880-1885) a una joven que está siendo higienizada por una esclava, en un espacio azulejado con tonos verdes y azulados, decorado con mocárabes y epigrafía cúfica para evidenciar que se trataba de un sitio de la cultura árabe. En estas obras el desnudo femenino, la sensualidad, intimidad y belleza están presentes creando en el imaginario europeo la idea del baño árabe como un espacio muy particular.

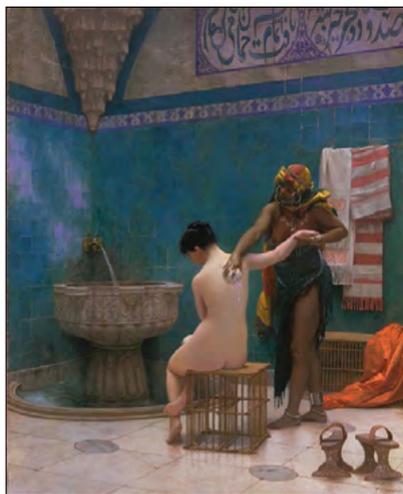


Figura 176. Jean-Léon Gérôme, *Le bain* (1880-1885), óleo sobre lienzo, 73,7 x 59,7 cm. San Francisco, Fine Arts Museums of San Francisco. Foto: Jean-Léon Gérôme, Public domain, via Wikimedia Commons. Disponible en: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jean-L%C3%A9on\\_G%C3%A9rome\\_-\\_Le\\_bain\\_\(1880-85\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jean-L%C3%A9on_G%C3%A9rome_-_Le_bain_(1880-85).jpg) (consulta: 02/07/2022).

3 Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Le bain turc* (1862), óleo sobre lienzo, 1,4 m x 1,4 m; diámetro: 1,08 m. RF 1934, París, Museo del Louvre. Disponible en: <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010066606> (consulta: 02/07/2022).

Según Martínez Nespral la construcción de un baño hispano-morisco con estas características no solo se explica por la intención de Enrique Larreta de recrear una tradición hispanista en la que lo musulmán estaba presente, sino que también obedeció a las modas de comienzos del siglo XX, ya que dentro del eclecticismo imperante las elites solían elegir el estilo árabe para la decoración de las salas de baño de sus residencias (Martínez Nespral, 2021: 112).

Dibujos

---

## 21. Dibujo de *Aixa bailando*. Autor: Alejandro Sirio. Serie “La Gloria de Don Ramiro”

Verónica Melina Velazco

### Ficha técnica

<b>Denominación de la pieza/ tipo de objeto</b>	<i>Aixa bailando</i> . Serie “La gloria de Don Ramiro”. Autor: Alejandro Sirio (1890-1953).
<b>Lugar y fecha de producción</b>	ca. 1923-1929.
<b>Material/es-técnica</b>	Tinta china sobre papel. Grisado por trama de ornatos para lograr tonos medios. No pudo rastrearse el original. Copia para reproducción de libro en edición original. Fotografiado.



Figura 177. Alejandro Sirio, *Aixa Bailando*. Serie: "La gloria de Don Ramiro", tinta sobre papel, ca. 1923-1929. Foto de Verónica Melina Velazco de la ilustración en edición facsímil Vía y Zona (ejemplar N° 0524).



Figura 178. Alejandro Sirio, *Aixa Bailando* (detalle). Serie: "La gloria de Don Ramiro", tinta sobre papel, ca. 1923-1929. Foto de Verónica Melina Velazco de la ilustración en edición facsímil Vía y Zona (ejemplar N° 0524).

## Aspecto material y estilístico-formal

Los dibujos de *La Gloria de Don Ramiro* fueron realizados por el ilustrador español activo en Buenos Aires Alejandro Sirio (1890-1953), cuyo nombre real era Nicanor Balbino Álvarez Díaz. La novela de Larreta, publicada por primera vez en 1908, narra la vida de Don Ramiro, un cristiano del siglo XVI, sus aventuras, amores y contratiempos. El corazón de Don Ramiro queda amarrado a la mora Aixa, como un efecto colateral al realizar una misión religiosa de espionaje a los moros de la ciudad de Ávila. Más allá de su componente romántico y trágico al final, esta obra logra transportarnos a los pensamientos más profundos de su protagonista. El lector de pronto se encuentra inmerso en la España del siglo XVI, en parte cristiana y en parte musulmana.

Como plantea Nobilia (2018) los primeros años del siglo XX fueron una época fructífera para los dibujantes provenientes de España. Sirio fue uno de ellos al ilustrar diversos números de *Caras y Caretas*, *Plus Ultra*, *La Prensa*, *El Hogar* y *La Nación*, donde trabajó hasta su fallecimiento en 1953. Profuso ilustrador también de variados libros, *La Gloria de Don Ramiro* supuso la producción de una de sus series más extensas y estudiadas, debido a la buena comunicación y amistad que mantenía con el propio Larreta, publicándose finalmente en 1929 con sus ilustraciones bajo el sello Viau y Zona. Como ha indicado Nobilia, para dar el toque de verismo y fidelidad que la novela histórica exigía, necesitaba un conocimiento profundo acerca de las modas, la arquitectura, las costumbres y los sitios históricos donde se desarrollaba la acción y así dar vida a los escenarios y personajes que Larreta había creado (Nobilia, 2018: 436).

Aixa es de quien Ramiro cae profundamente enamorado cuando debe llevar a cabo su misión de espiar a los moros. Sin embargo, se la plantea en el relato como una tentación que desvía al protagonista de los ideales propios de un cristiano:

Por fin, olvidando por completo la investigación que tenía que realizar, destemplado por el amor, relajado por la molicie, Ramiro fue aceptando, insensiblemente, todos los refinamientos que constituían la vida habitual de su manceba. (Larreta, 2008 [1929]: 79)

Ahora bien, en la ilustración se observan dos elementos clave que pueden vincularse a las tradiciones culturales de al-Ándalus: el textil que envuelve a Aixa sobre el que sensualmente apoya su torso desnudo y las joyas que la adornan. La escena literaria de la ilustración escogida transcurre de la siguiente manera:

Terminada la lectura, la sarracena se puso en pie y encaminose lentamente a coger otro manto. Al levantar la tapa de un cofre y extraer de su interior una tela de seda teñida de azafrán y toda bordada de arabescos multicolores, un intenso perfume se difundió en el ambiente, como si acabara de abrirse alguna ventana hacia especioso vergel, todo maduro de aromas. (Larreta, 2008 [1929]: 115)

El lenguaje gráfico es desarrollado por Sirio a partir de un importante contraste producido por las diversas texturas visuales plasmadas en el textil que ciñe totalmente el cuerpo de Aixa. Realizado enteramente en tinta, este se encuentra trabajado con finas líneas lo cual genera un grisado por trama de ornatos formados por pequeños

espirales y figuras geométricas que llenan todo el espacio de la tela, así como por líneas de diferentes anchos y formas que hacen las veces de límite del textil. Al contrario, el cuerpo desnudo de la mora no posee sombras y es planteado con un blanco pleno, al igual que el fondo. No hay presencia de objetos ni suelo, por lo que la figura femenina parece flotar en el aire con su danza que consiste en girar rápidamente. Este movimiento se manifiesta en la composición triangular: Aixa ocupa el centro con los brazos levantados, toma con la punta de sus dedos la tela, arquea la espalda y coloca su cabeza hacia atrás. La figura en sí parece estática, mientras que el textil es el que amplifica el movimiento de los brazos y de todo el cuerpo, ya que además tiene flecos que insinúan un ritmo centrífugo, abriéndose y dispersándose en la parte superior del triángulo compositivo.

Si bien la producción de tejido y los talleres fueron fluctuando en formas y modos de producción, el período Nazarí (1238-1492) es el que se encuentra más cercano al tiempo en el que está situada Aixa en la novela. Siguiendo a Partearroyo Lacaba (2007), los motivos textiles que abundaban en ese momento eran los geométricos, con atauriques y elementos epigráficos. Un ejemplo interesante son los tejidos nazaríes llamados sedas de la Alhambra, muy similares a las decoraciones del interior de dichos palacios. “Granada fue una de las ciudades más famosas de al-Ándalus por su arte textil, sobre todo bajo la dinastía nazarí; la mejor producción de sus talleres se sitúa en los siglos XIV y XV” (Partearroyo Lacaba, 2007: 404). De gran colorido (azul, amarillo, negro, verde y rojo también presente en los alicatados de la época), sus motivos ornamentales (lacerías, atauriques, escritura cúfica, motivos zoomorfos, estrellas o figuras geométricas en general) se desarrollaron en bandas. Sin embargo, luego de la

conquista de Granada por los cristianos y a pesar de ser utilizadas las mismas técnicas debido a que los productores eran principalmente moriscos, los motivos cambiaron a leones coronados, escudetes nazariés, aves enfrentadas y separadas por una granada y las seudoinscripciones y las lacerías desaparecieron (Partearroyo Lacaba, 2007). Por lo tanto, al menos entre fines del siglo XV e inicios del XVI, esta tradición de textiles continuó siendo producida por tejedores moriscos (ibídem: 407) y sus textiles siguieron circulando incluso en tiempos de Felipe II (contexto histórico en el que Larreta situó a los personajes de su novela). De hecho, gran parte de los mudéjares de Ávila (casi un 50%) se dedicaba a la producción textil (Echeverría Arsuaga, 2011-2013: 17) y, a su vez, destacaron en ese negocio como mercaderes y fabricantes.

Por último, nos referiremos brevemente al tópico de las joyas, que nuestra protagonista porta en la ilustración y sobre las cuales Larreta hace hincapié con frecuencia para referir cómo estas realzan la belleza de la mora, como algo que cautiva a Don Ramiro. Pensando en antecedentes históricos, encontramos ya en la miniatura alfonsí la presencia de joyas en la representación de mujeres musulmanas (Pérez Higuera, 1994), en diversos manuscritos como el *Libro de los Juegos de Ajedrez, Dados y Tablas* de 1283. En una copia, vemos a una mujer mora con telas translúcidas frente a otra música que toca un instrumento de cuerda. Es posible vislumbrar henna en sus dedos, grandes pulseiras de oro al igual que sus aros y su collar y un tocado de tela sobre su cabello.



Figura 179. Esquema iconográfico de una mujer mora en el *Libro del axedrez, dados e tablas* (*Libro de los Juegos de Ajedrez, Dados y Tablas*), 1283, Sevilla, RBME T-1-6, Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial, f.18r. Esquema: Verónica Melina Velazco.

No obstante, ya desde el siglo XIV, estos preciosismo y ornamentación en las mujeres musulmanas se llegó a ver como algo problemático. Por ejemplo, “Ibn-al-Katib, en 1374, habla del excesivo lujo en la forma de vestir de las moras de Granada, afirmando que usaban cinturo-nes, bandas y cofias labradas en plata y oro” (Partearroyo Lacaba, 2007: 404). Sin embargo, los adornos, joyas y per-fumes siguieron formando parte de las cortes andalusíes

y posteriormente fueron elementos reavivados en las representaciones orientalistas de mujeres del siglo XIX, de las que Alejandro Sirio evidentemente se nutrió para caracterizar a su versión de Aixa.

## Aspecto estilístico-técnico

Si bien no se puede precisar exactamente qué artistas fueron los que influyeron en la formación de Sirio, “Las coincidencias formales de grandes planos negros o áreas de detalle puntillista, recursos utilizados por muchos dibujantes, representan la *maniera* de la ilustración *art nouveau*” (Amengual, 2007: 44). Esta cercanía formal efectivamente estaba dada e influenciada por las técnicas de los dibujantes de aquel entonces, pues Sirio poseía “(...) un sistema racional de acordes, simples, eficaces y probados, que en todo momento le permiten actuar rápido y generar el mejor original posible para una óptima reproducción fotomecánica” (ibídem). El fotograbado era aquella técnica que permitía la reproducción en libros de cualquier tipo de ilustración y a la vez, alterar y acomodar su tamaño como fuera necesario. Al realizar el dibujante sus ilustraciones en hojas de gran tamaño, esta técnica permitía que al achicarlas quedaran mucho más detalladas y que no se perdieran líneas ni se afectara su calidad. Según Amengual (2007), las herramientas utilizadas por Sirio consistieron en dos tipos de plumas: una, denominada *speedball*, de punta redonda serie B, le permitía lograr grosores uniformes de línea y la otra, llamadas Guillot, de acero blando, un trazo modulado. También utilizaría pinceles, reglas, lápices diversos y tiralíneas (Amengual, 2007). Su obra, además de estar en relación con el *Art Nouveau*, parece haberse basado en otros referentes, como Daniel Urrabieta

Vierge (1851-1898) (cuyas ilustraciones del Quijote fueron estudiadas por Sirio), Kay Rasmus Nielsen (1886-1957), Gustave Doré (1832-1883) y Jean Auguste Dominique Ingres (1780-1867), por la “(...) precisión de la línea y la sensibilidad para la expresión del carácter de sus retratados” (Amengual, 2007: 45).

## Adquisición por Larreta e imaginarios contruidos

Ya desde el siglo XVIII, las grandes incursiones a Oriente por parte de los ilustrados fueron moneda corriente. La campaña napoleónica a Siria y Egipto de 1798 a 1801 fue un claro ejemplo. Sin embargo, fue el siglo XIX, con su impulso expansionista y colonialista promovido por los grandes imperios europeos, el momento de mayor fervor en las expediciones a tierras orientales (Arias Angles, 1998: 1-2). Las corrientes románticas dieron lugar al surgimiento de diversos orientalismos que plantearon el tema de las relaciones entre Occidente con Oriente, en términos de otredad (Said, (2004 [1978])). Se trató de constantes reappropriaciones y construcciones artificiosas de ideas acerca del mundo oriental, desde la perspectiva europea, sin tener en muchos casos un conocimiento real de los lugares, basándose en relatos e información reelaborada traída por los viajeros. Mundos exóticos, paisajes imposibles y mujeres bellas que dejan su cuerpo desnudo bajo el sol, fueron tópicos comunes en la pintura orientalista. *La Gran Odalisca* de Ingres,<sup>1</sup> obra de 1814, es un claro ejemplo de los imaginarios decimonónicos puestos sobre la mujer oriental ubicada en el

---

1 Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Une odalisque, dite Le Grande Odalisque* (1814). Óleo sobre lienzo, 1,372 x 2,067 m, RF 1158, París, Museo del Louvre. Disponible en: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010065566> (consulta: 02/07/2022).

harén, desnuda y recostada sobre almohadones. La palabra española odalisca proviene del francés *odalisque*, que deriva del turco *odalik*, nombre con el que eran designadas las mujeres del harén imperial. Su figura se relaciona con la visión occidental sobre aquellos lugares y mujeres lejanos, a los que les adjudicaron un erotismo creciente relacionado a lo velado, a aquello prohibido disponible a la vista de un solo hombre: el sultán. La idea de los harenes, reducto de mujeres que no podían escapar, custodiadas por eunucos, sobresaltó la imaginación de los hombres del siglo XIX, en relación a una idea de posesión y *voyeurismo* (Malosetti Costa, 2016: 70-71). Otro ejemplo modélico fueron las obras orientalistas de Eugène Delacroix (1798-1863) quien, en 1832 viajó a Argelia, Marruecos y España, desarrollando diarios documentales de ilustraciones junto con anotaciones. El Oriente de Delacroix se configura en torno a los conceptos de la alteridad y del exotismo bien propios de los viajeros románticos, donde la violencia masculina, pero sobre todo la sensualidad femenina exótica, está presente (Soriano Nieto, 2007: 232-235), como ocurre en su obra *Odalisque* de 1857,<sup>2</sup> donde una mujer con torso descubierto yace sobre un diván de finas telas, con un tocado de monedas y cabello suelto negro azabache. La obra *Dance of the Almeh* de Jean-Léon Gérôme (1824-1904) demarca una diferencia: en esta ocasión la danzarina no está lánguidamente recostada, si no en pleno acto de baile (a la manera de la Aixa de Sirio), con sus brazos elevados y sus pies sobre una alfombra, mientras un grupo de hombres observa su danza y a la par los músicos la acompañan con sus instrumentos.

---

2 Eugène Delacroix. *Odalisque* (1857), 35,5 x 30,5 cm. Óleo sobre tabla, colección privada.



Figura 180. Jean-Léon Gérôme, *Dance of the Almeh* (1863), óleo sobre tabla, 50,1 x 81,2 cm. Nº de Catalogo: 1951.15, Ohio, Dayton Art Institute; Foto: Jean-Léon Gérôme, Public domain, via Wikimedia Commons. Disponible en: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jean-L%C3%A9on\\_G%C3%A9r%C3%B4me\\_011.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jean-L%C3%A9on_G%C3%A9r%C3%B4me_011.jpg) (consulta: 02/07/2022).

En España, Mariano Fortuny (1838-1874) también plasmó una odalisca en una pintura realizada durante su estancia en Roma en 1861, con la que inauguró una extensa serie de obras orientalistas en España sobre esta temática (Sanclemente, 2018: 13). Allí, la mujer de cabellos largos y negros, está recostada sobre almohadones y textiles; posee joyas en sus brazos, tobillos y cuello, mientras que atrás irrumpe un hombre tocando un laúd de mástil largo, sentado con sus piernas cruzadas.



Figura 181. Mariano Fortuny. *The Odalisque* (1861), óleo sobre cartón, 56,9 x 81 cm. Inventory number: 010691-000, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya. Foto: Marià Fortuny Marsal, Public domain, via Wikimedia Commons; disponible en: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:MARIANO\\_FORTUNY\\_-\\_La\\_Odalisca\\_\(Museo\\_Nacional\\_de\\_Arte\\_de\\_Catalu%C3%B1a,\\_1861.\\_%C3%93leo\\_sobre\\_cart%C3%B3n,\\_56.9\\_x\\_81\\_cm\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:MARIANO_FORTUNY_-_La_Odalisca_(Museo_Nacional_de_Arte_de_Catalu%C3%B1a,_1861._%C3%93leo_sobre_cart%C3%B3n,_56.9_x_81_cm).jpg) (consulta: 02/07/2022).

Con el pasar del tiempo, la figura de la odalisca oriental comenzó a solaparse con la de la mujer gitana, especialmente en el contexto hispánico, ya que esta última también fue plasmada danzando, con sus brazos elevados, y en ocasiones sujetando telas reforzando “(...) una imagen estereotipada de España en la que prolifera el espacio oscurecido o algo misterioso, el relato sobre la pobreza, la ignorancia, el carácter pasional e irracional (...) aspectos acentuados por las escenas de danza y música popular” (Sanclémente, 2018: 18), que la escena teatral francesa igualmente acentuó. Un ejemplo clave es la ópera *Carmen* de Georges Bizet, con libreto original de Prosper Mérimée publicado por primera vez en 1845 en *La Revue des Deux Mondes*. En 1857, la ópera también

vio la luz en París, siendo inicialmente ambas obras poco conocidas para posteriormente alzarse en gran popularidad. En efecto, la danza junto a la literatura de viajes “(...) se convierten en los referentes que nutren los códigos plásticos que identifican el espacio y el ambiente español desde sus inicios en la escena francesa decimonónica” (Plaza Orellana, 2021: 18). Ya a partir de 1820 y 1830, la danza había adquirido una imagen escénica específica en relación a España y, debido a ello, la figura de los gitanos entró en consideración en la escena teatral (ibídem: 27). Es así cómo la imagen de exotismo, pasión y muerte se concentró con gran fuerza en la gitana Carmen tanto en el siglo XIX como en su posterior éxito.



Figura 182. Póster de una adaptación dramática de 1896 de *Carmen*, protagonizada por Rosabel Morrison, bajo la dirección de Edward J. Abram, donde se puede ver a la actriz norteamericana en la piel de Carmen, como una bailaora. *Carmen*. Date Created/Published: New York, Liebler & Maass Lith., c.1896; "Copyright 1896 by Edw. J. Abra[ha]m."; color lithograph; 77 x 51 cm. Reproduction Number: LC-USZC4-8298 (color film copy transparency). Rights Advisory: No known restrictions on publication. Image: Library of Congress Prints and Photographs Division Washington, D.C. 20540 USA; disponible en: <https://www.loc.gov/pictures/resource/var.0790/> (consulta: 02/07/2022).

A principios del siglo XX, estos estereotipos continuaron formando parte de la cultura visual de diversos artistas europeos. Se sumó la pintura costumbrista de la época, basada en la búsqueda de las raíces y de la identidad propiamente hispánicas; se trató de un género también desarrollado por el pintor Joaquín Sorolla (1863-1923). Un ejemplo interesante del artista es *Sevilla. El baile*<sup>3</sup> de 1915, perteneciente a la colección “Visión de España” encargada por Archer Milton Huntington en 1911, fundador de la *Hispanic Society of America*. En la obra aparece un grupo de mujeres con grandes vestidos y flores en el cabello, y cuatro de ellas danzan con sus brazos levantados, al ritmo de las castañuelas. Se ve “(...) la visión de la figura femenina como recurso de plasmación de una sensualidad alienante y orientalizante, explícitamente sexual y exótica a través de la expresión folclórica” (Sanclémente, 2018: 26). En la época de Larreta y Sirio, las artes del teatro y del espectáculo siguieron reproduciendo este arquetipo de mujer exótica, incluso a través de actrices específicas. *La belle Otero*, cuyo nombre real era Agustina Carolina del Carmen Otero Iglesias (1868-1965), fue un ejemplo, pues difundió una imagen fantasiosa en torno a la gitana andaluza (Colmeiro, 2002).

Entonces, el baile fue un elemento que atravesó los imaginarios en torno a la mujer oriental, la odalisca y la gitana, configurando la mirada occidental sobre una “otredad” femenina. Estos idearios están muy presentes en la *Aixa bailando* de Alejandro Sirio para la estructuración visual de una mujer mora peligrosa y sensual en oposición al modelo de mujer cristiana virtuosa que, en el caso de *La Gloria de Don Ramiro*, radica en la figura de Beatriz.

---

3 Joaquín Sorolla, *Sevilla. El baile* (1915), óleo sobre tela, 351 x 302,5 cm. Nº de inventario: A1807, Estados Unidos, *Hispanic Society of America*.

## 22. Dibujo de *Aixa tomando un baño*. Autor: Alejandro Sirio. Serie “La Gloria de Don Ramiro”

Verónica Melina Velazco

### Ficha técnica

<b>Denominación de la pieza/tipo de objeto</b>	Dibujo <i>Aixa tomando un baño</i> . Serie “La gloria de Don Ramiro”. Autor: Alejandro Sirio (1890-1953).
<b>Lugar y fecha de producción</b>	ca. 1923-1929.
<b>Material/es</b>	Tinta china sobre papel. Grisado por trama de ornatos para lograr tonos medios. Ubicación del original: Museo Nacional de Bellas Artes, Argentina, N° de inventario: 3082. Copia para reproducción de libro en edición original. Fotograbado.



Figura 183. Alejandro Sirio, *Aixa tomando un baño*. Serie: "La gloria de Don Ramiro", tinta sobre papel, ca. 1923-1929. Foto de Verónica Melina Velazco de la ilustración en edición facsímil Viau y Zona (ejemplar N° 0524).

## Aspecto material

Este dibujo representa un pasaje particular de *La Gloria de Don Ramiro* de Enrique Larreta: su primer encuentro. Luego de que la anciana lo llevara por el interior de la morería y lo introdujera en la casa oculta de Aixa, Don Ramiro observa lo siguiente a través de un vano abierto en el muro:

Era un cuarto de abluciones, lleno de paz secreta y somnífica. La luz solo entraba por algunos agujeros

de la bóveda, a través de gruesos cristales en forma de estrella. Hacia la parte opuesta, véase una alcoba profunda cubierta de almohadas, para saborear la languidez que sucede a los baños. (Larreta, 2008 [1929]: 107)

La versión de Sirio de Aixa y su criada en desnudez guarda estrecha relación con las representaciones orientalistas de los baños árabes de la pintura del siglo XIX. Navarro Palazón y Jiménez Castillo (2009) plantean que desde épocas tan tempranas como la primera mitad del siglo VIII, es posible hallar la presencia de baños en residencias omeyas, lo cual supone que era importante para las cortes y el protocolo oficial. Además, esto podía estar vinculado a cuestiones religiosas, ya que desde ese momento “(...) con la extensión de una religión legalista como es el Islam, la presencia de los baños se intensificó debido, entre otros factores, a la obligatoriedad de realizar abluciones completas para alcanzar el estado de puridad legal o *tahara* (...)” (Navarro Palazón y Jiménez Castillo, 2009: 75). El estado de *tahara* era esencial para poder realizar determinados rituales. Este podía romperse por actos como el sueño, necesidades fisiológicas, relaciones sexuales o contactos con personas y cosas impuras. Sin embargo, en el siglo XV la situación respecto a los baños experimentó cambios. Si bien en un principio las coronas cristianas aceptaron e incluso utilizaron la práctica oriental del baño, “En el siglo XVI su uso comienza a ser también indicativo de las diferencias entre moriscos y cristianos viejos, por lo que después de las primeras revueltas granadinas en 1500 fueron prohibidos” (ibídem: 78). La trama de la historia plantea una dicotomía entre las dos mujeres en la vida de Don Ramiro: Beatriz, una mujer noble y cristiana frente a Aixa, una mora. Por tanto, el baño como primer escenario donde los protagonistas se encuentran cara a cara, funciona también como un espacio simbólicamente unido a la idea de lo oriental y lo “moro” en contrapartida a lo cristiano.

Nobilia (2018) indicó que Alejandro Sirio realizó un viaje a España para componer debidamente las ilustraciones, y que el propio Larreta estudió profusamente la historia de aquello que quería representar en su novela histórica. En el fragmento de la novela citada anteriormente, se hace referencia a una bóveda con varias perforaciones con forma de estrella, lo cual era común en los baños andalusíes y no en los orientales. Por ejemplo, las salas calientes de los baños turcos son de planta central, octogonal y están cubiertas por una cúpula donde un solo óculo se alza sobre ella, mientras que en al-Ándalus (incluso tal vez por la herencia romana) estos consistieron en salas rectangulares, cubiertas de bóveda de cañón corrido con múltiples aberturas (ibídem: 80-81).



Figura 184. Baño de Comares, Alhambra, Granada. Foto: Attribution: michael clarke stuff, CC BY-SA 2.0 <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/2.0>, via Wikimedia Commons. Disponible en: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ban%C3%B5\\_Arabes\\_\(4427028834\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ban%C3%B5_Arabes_(4427028834).jpg) (consulta: 02/07/2022).

Algunos ejemplos de baños andalusíes paradigmáticos que han llegado a nuestros días en los que es posible observar estas características son el *Hammam al-Yawza* o bañuelo del siglo XI, en el antiguo Albaicín (Granada) y los baños reales del Palacio de Comares en la Alhambra (Granada) construidos durante el reinado de Ismail I (1314-1325), cuyas bóvedas se encuentran horadadas con formas estrelladas y cónicas. A su vez, un ejemplo de baño turco podría ser el llamado del sultán Amir Ahmad en Kushán (Irán) construido en el siglo XVI, donde vemos el óculo único que ilumina la tina octogonal ubicada en el centro del recinto.

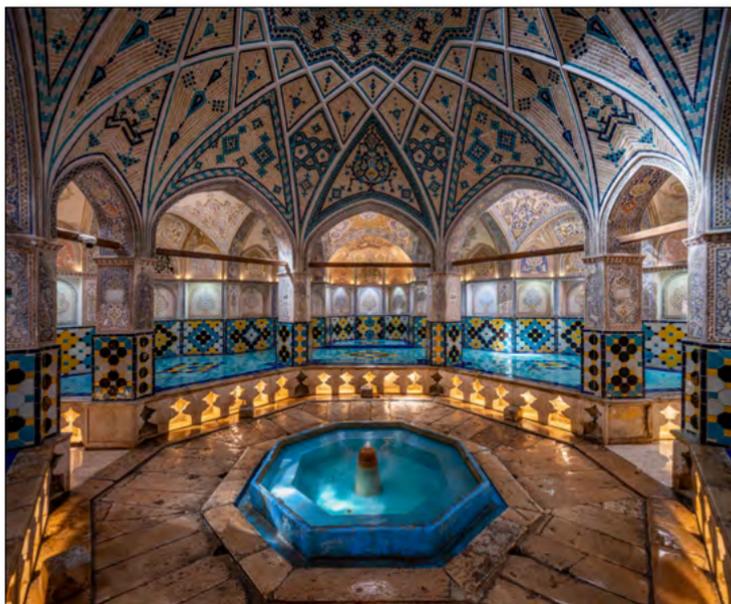


Figura 185. Baño del sultán Amir Ahmad en Kushan (Irán), siglo XVI. Foto: Attribution: Amir Pashaei, CC BY-SA 4.0 Disponible en: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>, vía Wikimedia Commons. Disponible en: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e6/Sultan\\_Amir\\_Ahmad\\_Bathhouse1.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e6/Sultan_Amir_Ahmad_Bathhouse1.jpg) (consulta: 02/07/2022).

Por lo tanto, podemos verificar cómo Larreta en su novela tuvo la intención de recrear de manera fiel los baños reales de la Alhambra, con aberturas vidriadas en forma de estrella y salas de vapor.

## Aspecto estilístico-formal y técnico

En la ilustración de Sirio, vemos a través de un vano abierto en el muro en primer plano (aludiendo a la mirada *voyeurista* de Don Ramiro), a la joven Aixa siendo lavada por una sierva. En su marco hay apoyado un par de finas sandalias, trabajadas mediante una trama lineal, mientras que el espacio del vano está construido a partir del uso de pincel seco, generando texturas particulares en tonos grises. El mismo efecto es conseguido por la técnica de abrasión, donde se raspa la superficie entintada con una hoja de afeitar, la cual fue utilizada también por el dibujante en otras ilustraciones.

Por otro lado, Aixa, su sierva, el agua, los objetos del fondo y el alicatado sugerido en la pared a través de figuras geométricas simples están resueltos linealmente a pluma, sin sombras ni tonos medios. Este contraste de técnicas hace que el ojo centre su atención en las figuras femeninas, quedando difuso el vano y el muro: recurso formal que trata de reproducir la visión de Ramiro.

Esta ilustración guarda especial relación con algunas obras del artista inglés Kay Rasmus Nielsen (1886-1957), como aquellas en las que ilustró *Las mil y una noches*, incorporando escenas orientalistas con Sherazade como protagonista (Amengual, 2007: 45).

## Adquisición por Larreta e imaginarios contruidos

Enmarcados en entornos arquitectónicos diversos, los baños aparecen constantemente como tema en la pintura orientalista del siglo XIX. Como vimos en el caso de Ingres, se los plasmó como espacios paradisiacos, con mujeres desnudas o ataviadas con joyas y con muy pocas prendas. Un ejemplo interesante que funciona como antecedente es la obra titulada *Escena del harem, Dama mora en el baño* (1854) de Teodoro Chassériau, quien fue alumno de Ingres y posteriormente de Delacroix. Tal pintura se enmarca en las visiones exóticas y eróticas que ofrecía el tema de los baños orientales en el imaginario europeo decimonónico.



Figura 186. Teodoro Chassériau, *Escena del harem, Dama mora en el baño* (1854). Óleo sobre lienzo, 67 x 54 cm. MBA 1429, Strasbourg, Musée des Beaux-Arts. Foto: Attribution: Théodore Chassériau, Public domain, via Wikimedia Commons. Disponible en: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Th%C3%A9odore\\_Chass%C3%A9riau\\_004.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Th%C3%A9odore_Chass%C3%A9riau_004.jpg) (consulta: 02/07/2022).

En esta obra, una mujer escurre su larga cabellera por fuera de la pileta de agua, con su torso descubierto y paños de telas finas que tapan sus piernas. Está rodeada por otras figuras femeninas y una de ellas, probablemente su sierva, la asiste poniéndole sus pulseras. En el fondo a través de una tenue luz podemos ver una difusa hilera de arcos de herradura, para poder centrar la vista en la figura principal, creándose así una atmósfera privada y misteriosa.

Por lo tanto, en el relato de Larreta y, sobre todo, en la ilustración de Sirio está presente este tipo de representación orientalista del tema del baño, que se traslada al siglo XX. Ya que Aixa, cuyos largos cabellos se extienden en los límites de la bañera, en donde su cuerpo desnudo se ve difuso dentro del agua y también a su criada, la cual le unta henna y perfumes, plantean un escenario exótico y erótico, una visión prohibida que los artistas en el pasado representaron en múltiples ocasiones y de la cual Alejandro Sirio, artista formado, pudo beber.

Larreta había visitado en 1902 los palacios nazaríes de la Alhambra en Granada y sus estancias le causaron una profunda impresión. Muchos elementos de su estilo impactaron en las decisiones que tomó al remodelar su residencia de Belgrano. Como establece Martínez Nespral, en el ingreso encontramos caracteres platerescos mientras que en el salón principal, tenemos un techo cubierto con artesonado y ventanas con rejas en el espacio más elevado, “(...) tal como era característico en las viviendas andaluzas” (Martínez Nespral, 2019: 20). Si bien el jardín de la casa resultó un espacio privilegiado de reminiscencias a al-Ándalus, también lo fue el baño personal de Larreta, con su bañera junto a columnas y arcos de herradura, siguiendo la moda de la época. En la escena porteña contemporánea al escritor, encontramos interesantes casos de esta tipología de baños, como el llamado *Palacio Árabe* de los doctores Carrer, Leiguarda

y Carrasco, inaugurado en 1902: un baño público donde se ofrecían distintos tratamientos para ayudar a la relajación, similar a lo que conocemos hoy en día como *spa*. La fachada del exterior de ese edificio estaba compuesta por un gran arco de herradura y por otros más pequeños a sus costados y en su interior. La zona de las piletas, también poseía este tipo de arcadas en hilera.

Estos aspectos permiten entender cómo muchos entornos arquitectónicos de la escena local en tiempos de Larreta retomaron visiones de lo oriental en vínculo directo con lo exótico, lo erótico y con el ocio. Muchos de estos elementos aparecen presentes en esta ilustración de Sirio contextualizada dentro del tópico del baño oriental. Como plantea Nobilia: “De este modo nos presenta la imagen de Oriente bajo sus aspectos más cautivadores: baños, perfumes, telas sedosas, piedras preciosas y colores que no solo seducen a Ramiro sino también al lector y espectador” (Nobilia, 2018: 443).

## Anexo

### El jardín del Museo de Arte Español Enrique Larreta

La concepción islámica del jardín como un espacio terrenal que no obstante remite al paraíso celestial (Silva Santa-Cruz, 2011) fue la matriz de inspiración de jardines domésticos y palaciegos en al-Ándalus. Al formar parte de los patios residenciales, extractaban la noción de campo o tierra fértil trabajada por el hombre, en dupla con parte del cielo, reuniendo así fragmentos del exterior en el interior (Noufoury y Martínez Nespral, 1999). Aunque domesticada, la naturaleza se muestra en los jardines andalusíes en la plenitud de su abundancia. Árboles de diferentes formas y verdes; flores coloridas y frutos exuberantes que atraen a las aves, se intercalan en medio de canales y fuentes que conducen el agua hacia diversas direcciones. Síntesis de experiencias multisensoriales, lo visual es atravesado en simultáneo por lo olfativo mediante potentes aromas florales y frutales; por lo sonoro, a través del correr del agua... A esta profusión de sentidos se integran los dialécticos juegos de luces y sombras, de brillos y destellos producidos por las

ricas superficies alicatadas con motivos geométricos en su mayoría que se repiten en secuencias *ad infinitum*. Además de instar al recogimiento interior, evocan la perfección de todo lo creado por Alá, perfección con la cual el humano no puede competir ni puede alcanzar. Lo múltiple se concilia así en la unidad (Noufouri y Martínez Nespral, 1999), generando así armonía.



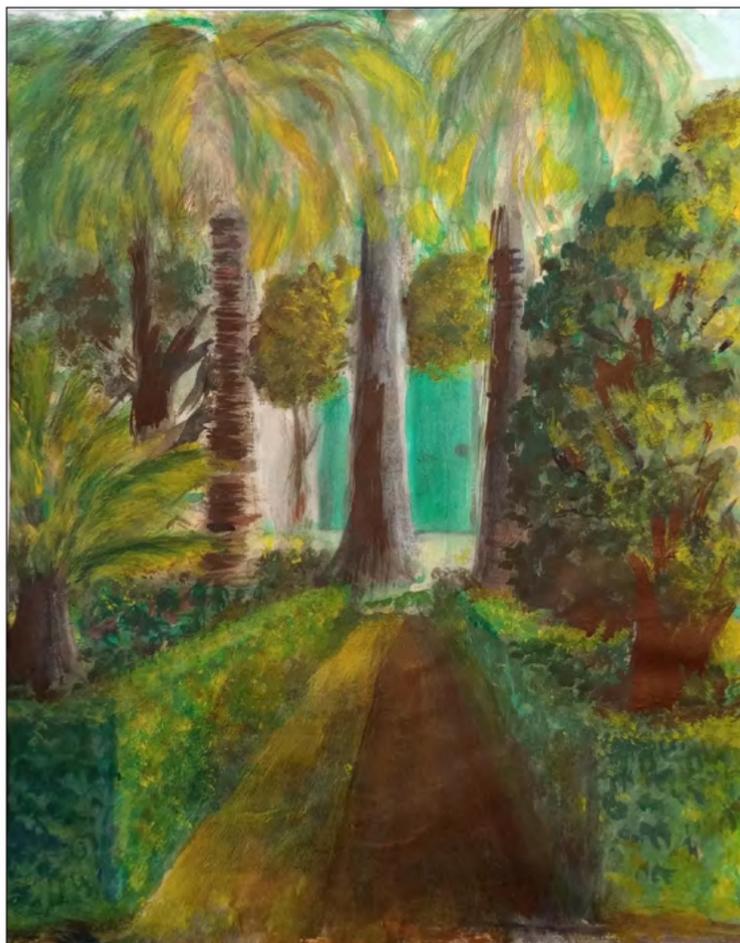


Figura 2. Silvana Folgueral, *Jardín de otoño* (2022) acuarela sobre papel.



Plano: Veronica Velazco (2022)

- 1) Pórtico.
- 2) Sector del jardín con arboles de naranjo.
- 3) Palmeras.
- 4) Fuente de los sapos.
- 5) Galería.
- 6) Restos del antiguo Ombú.
- 7) Patio de los naranjos y fuente.
- 8) Balcones.

## El Jardín<sup>1</sup>

Cuántas veces he ido en hora temprana a los jardines:  
las ramas me recordaban la actitud de los amantes.  
¡Qué hermosas se mostraban cuando el viento las entrela-  
zaba como cuellos!  
Las rosas son mejillas; las margaritas, bocas sonrientes,  
mientras que los junquillos reemplazan a los ojos.

## Ibn Hafs al-Yaziri (siglo XI)<sup>2</sup>



- 1 Selección de poesías realizada por Marisa Brandariz. Todas las fotografías de este apartado han sido tomadas por la docente y lxs estudiantes de dicho seminario PST en el marco de las prácticas socioeducativas territorializadas llevadas a cabo dentro del plan de actividades propuestas.
- 2 Disponible en: [https://cvc.cervantes.es/actcult/jardin\\_andalusi/poetico.htm](https://cvc.cervantes.es/actcult/jardin_andalusi/poetico.htm) (consulta: 30/06/2022).

A menudo el jardín está revestido con la lluvia fina  
de un tejido [yemení] listado  
e inspira a las almas el deseo de detenerse en él y sentarse.  
Cuando la brisa le roza con su mano, imaginamos  
que sus ramas son danzarinas que se balancean  
con sus vestidos verdes de tela rayada.

### Abu Marwan Ibn Razin (siglo XI)<sup>3</sup>



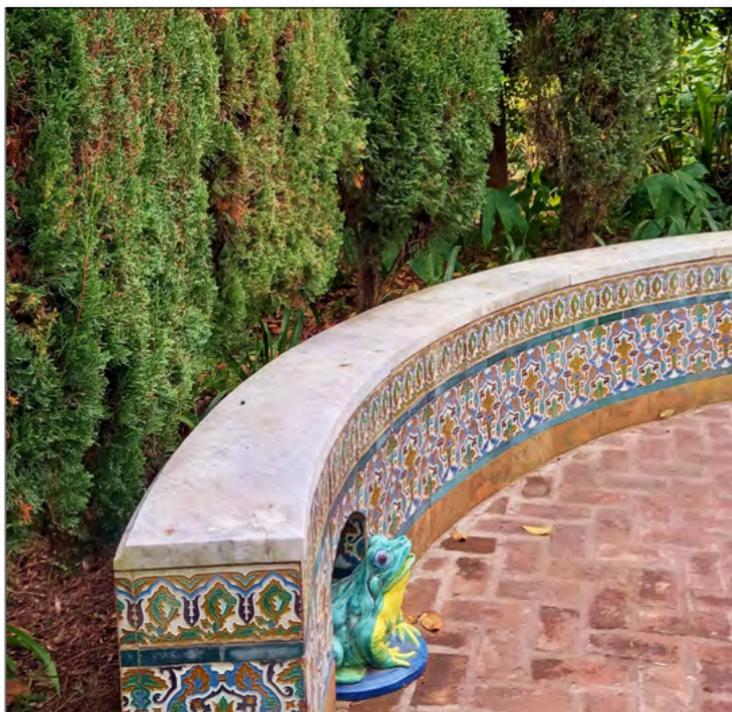
Parece que los jardines se hicieron para servir de relicario a todas las escenas románticas que pasaran por la tierra. Un jardín es algo superior, es un cúmulo de almas, silencios y colores, que esperan a los corazones místicos para hacerlos

---

3 Disponible en: [https://cvc.cervantes.es/actcult/jardin\\_andalusi/poetico.htm](https://cvc.cervantes.es/actcult/jardin_andalusi/poetico.htm) (consulta: 30/06/2022).

llorar. Un jardín es una copa inmensa de mil esencias religiosas. Un jardín es algo que abraza amoroso y un ánfora tranquila de melancolías. Un jardín es un sagrario de pasiones, y una grandiosa catedral para bellísimos pecados. En ellos se esconden la mansedumbre, el amor y la vaguedad de no saber qué hacer...

### **Fragmento de Jardines, del texto *Impresiones y Paisajes* de Federico García Lorca (1918)<sup>4</sup>**



4 Disponible en: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9a/Impresiones\\_y\\_paisajes\\_por\\_Federico\\_Garc%C3%ADa\\_Lorca.pdf](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9a/Impresiones_y_paisajes_por_Federico_Garc%C3%ADa_Lorca.pdf) (consulta: 30/06/2022).

## *Flores y frutos*

Flor eterna. Conjuro al suspiro.  
Flor grandiosa, divina, enervante,  
flor de fauno y de virgen cristiana,  
flor de Venus furiosa y tonante,  
flor mariana celeste y sedante,  
flor que es vida y azul fontana  
del amor juvenil y arrogante  
que en su cáliz sus ansias aclara.

¡Qué sería la vida sin rosas!  
Una senda sin ritmo ni sangre,  
un abismo sin noche ni día.  
Ellas prestan al alma sus alas,  
que sin ellas el alma moría,  
sin estrellas, sin fe, sin las claras  
ilusiones que el alma quería.

## **Fragmento de *La oración de las rosas* de Federico García Lorca (1918)<sup>5</sup>**

### *Rosas*

La rosa es lo más bello que el ojo puede contemplar,  
lo más delicado de cuanto riegan las nubes generosas.  
Las flores de los jardines se inclinan  
ante su hermosura y la obedecen por lejos que estén.

---

5 Disponible en: <https://www.poetasandaluces.com/poema/2057/#:~:text=bocas%2C%20senos%20y%20almas%20vagas,%C2%A1ave%20rosas%2C%20estrellas%20solemnes> (consulta: 30/06/2022).

Cuando surge la rosa en sus ramas,  
unas flores mueren y otras palidecen de envidia.

### **Ibn Abi Abda (siglo XI)<sup>6</sup>**

#### *Amapolas*

Crucé por los arriates de amapolas  
jugando andaba el céfiro, y la lluvia  
con su fusta de azogue flagelaba  
las florecillas de color de vino  
¿Qué delito fue el suyo? Que robaron  
El lindo carmesí de las mejillas.

### **Ibn al Zaqqaq (siglo XII)<sup>7</sup>**

#### *Granadas*

Vestida de nácar rojo  
llega a ti la granada repleta de perlas.  
Te parecerá al abrirla un estuche delicioso  
que encierra bermejos corales.  
Son granos que se parecen a las encías de la amada  
por su dulce jugo, o si quieres, por su aspecto.

---

6 Del Moral, 2009: 237-238.

7 Del Moral, 2009: 235.

## Ibn Faray de Jaén (siglo X)<sup>8</sup>



### *La naranja*

¡Son ascuas en las ramas,  
que así parecen más lozanas,  
o mejillas que enseñan las hermosas?  
¿Ramas que se cimbrean o tiernos talles  
por cuyo amor me esfuerzo?  
Muestra sus frutos el naranjo,  
como lluvia de lágrimas  
que la pasión ardiente tiñe de rojo;  
sólidas gemas que si se licuasen, serían vino,  
y las manos que los escancian brazaletes.

---

8 Del Moral, 2009: 240.

## Ibn Sara al Santarini (siglo XI)<sup>9</sup>



La naranja es la tristeza  
del azahar profanado,  
pues se torna fuego y oro  
lo que antes fue puro y blanco.

---

9 *Poemas de fuego y otras casidas*. Recopilación, edición, traducción y estudio de T. Garulo, Madrid 2001, p. 103 (cit. en Del Moral, 2009: 239).

**Federico García Lorca, fragmento de *Canción Oriental* (1920)<sup>10</sup>**



*Las fuentes y el agua*

¿No veis el agua que Alá ha hecho descender del cielo  
y por medio de ella, todo verdea sobre la tierra?

---

<sup>10</sup> Disponible en: <https://descargarlibrosenpdf.files.wordpress.com/2017/05/federico-garc3ada-lorca-obras-completas.pdf> (p. 164) (consulta: 30/06/2022).

## Corán (sura 22, aleya 63)<sup>11</sup>



Él es Quien ha hecho bajar para vosotros agua del cielo.  
De ella bebéis y de ella viven las plantas con las que  
apacentáis.

Gracias a esa agua, hace crecer para vosotros los cereales,  
los olivos, las palmeras, las vides y toda clase de frutos.

## Corán (sura 16, aleyas 10-11)<sup>12</sup>

(...) el agua es ella misma espíritu, puesto que da la vida  
de sí (...) El agua es el origen de la vida en todas las cosas;  
debes saber que el amor es el secreto de la vida y fluye por

11 Disponible en: [https://cvc.cervantes.es/actcult/jardin\\_andalusi/huerto.htm](https://cvc.cervantes.es/actcult/jardin_andalusi/huerto.htm) (consulta: 30/06/2022).

12 Disponible en: [https://cvc.cervantes.es/actcult/jardin\\_andalusi/huerto.htm](https://cvc.cervantes.es/actcult/jardin_andalusi/huerto.htm) (consulta: 30/06/2022).

el agua, que es el origen de los elementos y de los principios (...) Nada hay en ella, nada que no esté vivo (...); el agua es el origen de todo.

### Ibn Arabi (siglo XII)<sup>13</sup>



---

13 Lomba, 2005 : 243.

# Bibliografía

- Abril, I. (2011). *Pieza del mes "El Bargueño del Salón de la Casa Sorolla"*. Madrid, Museo Sorolla. Disponible en: <https://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:81e9a0e9-bb75-42f1-ac4e-83b223cdaa4/bargue-o.pdf> (consulta: 26/06/2022).
- Agid, G. et al. (2003). *Museo de Arte Español Enrique Larreta*. Buenos Aires, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, Instituto Salesiano de Artes Gráficas.
- Ainaud de Lasarte, J. (1952). Cerámica y vidrio. *Ars Hispaniae, Historia universal del Arte Hispánico*, vol X. Madrid, Plus Ultra.
- Almagro Gorbea, A. et al. (2015). *Los jardines del Real Alcázar de Sevilla. Historia y Arquitectura desde el Medioevo islámico al siglo XX*. Sevilla, Patronato del Real Alcázar de Sevilla y de la Casa Consistorial, ed. Real Alcázar de Sevilla
- Álvaro Zamora, M. I. (2007). La cerámica andalusí. *Artigrama*, Nº 22: 337-369. Disponible en: <https://www.unizar.es/artigrama/pdf/22/2monografico/11.pdf> (consulta: 15/06/2022).
- Álvaro Zamora, M. I. (2010). La decoración como elemento formal primordial en el arte mudéjar. En Borrás Gualis, G. M. (publ.). *Mudéjar: el legado andalusí en la cultura española*. Catálogo de exposición del 6 de octubre de 2010 al 9 de enero 2011, pp. 274-291. Zaragoza, Universidad de Zaragoza.
- Amador de los Ríos, J. (1872). *El estilo mudéjar en arquitectura*. Madrid, Imprenta de Manuel Tello.

- Andrés, V. (1917). Enrique Larreta. *Plus Ultra*, año 2, N° 17, s./p. Disponible en: [https://www.revistas-culturales.de/es/digitale\\_sammlungen/seite/42716?page=0%2C3](https://www.revistas-culturales.de/es/digitale_sammlungen/seite/42716?page=0%2C3) (consulta: 20/06/2022).
- Arias Angles, E. (1998). Pérez Villaamil y los inicios del orientalismo en la pintura española. *Archivo español de arte*, Tomo 71, N° 281: 1-15. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, CSIC: Centro de Estudios Históricos. Disponible en: <https://xn--archivoespaoldearte-53b.revistas.csic.es/index.php/aea/article/view/677> (consulta: 15/06/2022).
- Arias Romero, S. M. (2017). El cine y la Alhambra. En Camarero Gómez, M. G. y Sánchez Barba, F. *V Congreso Internacional de Historia y Cine: escenarios del cine histórico*, pp. 803-815. Madrid, Universidad Carlos III de Madrid. Disponible en: [https://e-archivo.uc3m.es/bitstream/handle/10016/24814/Cine\\_Arias\\_CIHC\\_2017%20%281%29.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://e-archivo.uc3m.es/bitstream/handle/10016/24814/Cine_Arias_CIHC_2017%20%281%29.pdf?sequence=1&isAllowed=y) (consulta: 15/06/2022).
- Ariza Armada, A. (2016). Los dinares bilingües de al-Ándalus y el Magreb. *Revista Numis-mático Hécate*, N° 3: 137-158. Disponible en: [http://revista-hecate.org/files/4114/8260/2674/Ariza\\_Armada3.pdf](http://revista-hecate.org/files/4114/8260/2674/Ariza_Armada3.pdf) (consulta: 15/06/2022).
- Armengual, L. (2007). *Alejandro Sirio, el ilustrador olvidado*. Buenos Aires, De la Antorcha.
- Arroyo Cuadra, S. (2012). La iconografía del dragón y del grifo: mismo origen, distinto destino. *Eikón/Imago*, 1: 105-118. Disponible en: <https://revistas.ucm.es/index.php/EIKO/article/view/73244/4564456555267> (consulta: 22/08/2022).
- Artundo, P. M. (org.) (2006). *El Arte español en la Argentina (1890-1960)*. Buenos Aires, Fundación Espigas.
- Azuar Ruiz, R. (2020). El Arte de los Metales Áulicos en el Califato Omeya de Córdoba. En Gómez Martínez, S. (ed.). *Las Artes del Islam II. Vidrios, marfiles, metales, cerámica y tejidos*, pp. 17-43. Sevilla, Universidad de Sevilla.
- Baldasarre M. I. (2006). *Los Dueños del arte. Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*. Buenos Aires, Edhasa.
- Ballesteros Gallardo, A. (1983). *Cerámica de Talavera: Tres Tiempos para una Historia*. Toledo, Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos.
- Baltrušaitis, J. (1987). *La Edad Media fantástica. Antigüedades y exotismos en el arte gótico*. Madrid, Cátedra.
- Barcia, P. L. (coord.) (2009). *Homenaje a Larreta en el Centenario de La gloria de Don Ramiro (1908-2008)*. Buenos Aires, Academia Argentina de Letras.

- Barón, J. (ed.) (2017). *Fortuny (1838-1874)*. Catálogo de la Exposición en el Museo Nacional del Prado, Madrid, 21/11/2017-18/03/2018. Madrid, Museo Nacional del Prado.
- Belting, H. (2007). *Antropología de la imagen*. Buenos Aires, Katz.
- Bessis, S. (2002). *Occidente y los otros. Historia de una supremacía*. Madrid, Alianza.
- Betti, R. (2009). La reinención de lo propio: La casa Larreta. En Martínez Nespral, F. *Arquitectura de inspiración andaluza en los espacios para el ocio: Argentina siglo XX*. Documento de Trabajo Nº 225, pp. 17-23. Buenos Aires, Universidad de Belgrano. Disponible en: <http://repositorio.ub.edu.ar/handle/123456789/494> (consulta: 15/06/2022).
- Boff, L. (1998). *A águia e a galinha: uma metáfora da condição humana*. Río de Janeiro, Vozes.
- Borrás Gualis, G. M. (2010). *Mudéjar: el legado andalusí en la cultura española*. Catálogo de Exposición. Paraninfo, Universidad de Zaragoza, 6 de octubre de 2010-9 de enero de 2011. Zaragoza, Universidad de Zaragoza.
- Burgueño, M. J. (2009). Burgueños, el mueble de los secretos. *Revista de Arte-Logopress*, 13 octubre: s./p. Disponible en: <https://www.revistadearte.com/2009/10/13/arguenos-el-mueble-de-los-secretos/> (consulta: 22/06/2022).
- Burucúa, E. y Telesca, A. (1997). El arte y los historiadores. *La Junta de Historia y Numismática Americana y el movimiento historiográfico en la argentina*, tomo II, pp. 225-238. Buenos Aires, Academia Nacional de la Historia.
- Campanella, H. (1987). *Enrique Larreta: El hombre y el escritor*. Buenos Aires, Marymar.
- Canillas del Rey, F. (2021). Iconografía del pavo real en la Edad Media. *Revista digital de iconografía medieval*, vol. 13, Nº 23: 143-168. Madrid, Universidad Complutense de Madrid. Disponible en: <https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/numero-23> (consulta: 15/06/2022).
- Caro Bellido, A. (2008). *Diccionario de términos cerámicos y de alfarería*. Cádiz, Agrija.
- Carricondo Sánchez, J. F.; Mora Sánchez, J. M.; Reche García, J. y Vidal Sánchez Martínez, B. (s./f.). *Oria. Medio natural, historia y patrimonio cultural*. Colección Pueblos de Almería. Almería, Instituto de Estudios Almerienses. Disponible en: <https://www.iealmerienses.es/Servicios/cmsdipro/index.nsf/publicacionesiea.xsp?p=iea&documentId=BFDF63BD60014FB8C12577DC002FF1E0> (consulta: 15/06/2022).

- Castellanos Ruiz, C. (1984). Escritorios Españoles en el Museo Lázaro Galdiano. *Revista Goya* Nº 179: 262-272.
- Castro Fuentes, J. (2015). Los revestimientos cerámicos en el Pabellón de Carlos V en el Alcázar de Sevilla. Tesis doctoral. Sevilla, Universidad de Sevilla. Disponible en: <https://idus.us.es/handle/11441/36295> (consulta: 15/06/2022).
- Castillo Castro, C. (2013). El jardín islámico y su simbolismo. *Cuadernos del CEMYR*, Nº 21: 77-88. Disponible en: <http://riull.ull.es/xmlui/handle/915/4233> (consulta: 15/06/2022).
- Chueca Goitia, F. (1947). *Invariantes castizos de la arquitectura española*. Madrid, Dossat.
- Cid, C. (1950). *Los Azulejos*. Barcelona, Argos.
- Coll Conesa, J. (2008). La loza decorada en España. *Ars Longa, Cuadernos de Arte*, Nº 17: 151-168. Valencia, Universitat de València. Disponible en: <https://ojs.uv.es/index.php/arslonga/article/view/11864> (consulta: 15/06/2022).
- Colmeiro, F. (2002). Exorcising Exoticism: *Carmen* and the Construction of Oriental Spain. *Comparative Literature*, vol. 54, Nº 2: 127-144. Durham, Duke University Press.
- Connors Mc Quade, M. E. (2018). España Medieval-Cuenca/Plato hondo/Albarello. En Coddington, M. A. (ed.). *Tesoros de la Hispanic Society of America. Visiones del mundo hispánico*. Catálogo de Exposición, 04/04/2017-10/09/2017 en el Museo Nacional del Prado, pp. 96-97. Madrid, Museo del Prado.
- Consiglieri N. (2020). *El dragón de lo imaginado a lo real. Su simbolismo y operatividad visual en la miniatura cristiana de la Plena Edad Media hispánica*. Buenos Aires/ Barcelona, Miño y Dávila.
- Consiglieri N. (2021). La trastienda de una obra del siglo XV: el San Miguel de García de Benabarre del Museo Nacional de Arte Decorativo de Buenos Aires. *Patrimonio y Memoria*, vol. 17, Nº 2: 363-386. Universidade Estadual Paulista (UNESP)-Campus de Assis, Centro de Documentação e Apoio a Pesquisa (CEDAP). Disponible en: <https://pem.assis.unesp.br/index.php/pem/article/view/1337> (consulta: 15/06/2022).
- Consiglieri N. (2022). Imágenes zoomorfas en diálogo. Cruces cristianos e islámicos en Silos (siglos XI-XII). *Boletín de Arte*, Nº 23: 1-10. La Plata, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Bellas Artes, Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano. Disponible en: <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/boa/article/view/1531> (consulta: 15/06/2022).
- Corti, F. (1993). *Arte medieval español en la Argentina*. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

- Del Moral, C. (2009). Jardines y fuentes en al-Ándalus a través de la poesía. *MEAH Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos Sección Árabe-Islam*, vol. 58: 223-249. Granada, Universidad de Granada. Disponible en: <https://revistaseug.ugr.es/index.php/meaharabe/article/view/14299> (consulta: 15/06/2022).
- Didi-Huberman, G. (2011). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Díez Giménez, J. L. (2015). El halcón en Al-Andalus. *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. 7, Nº 13: 33-53. Madrid, Universidad Complutense de Madrid. Disponible en: [https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2015-06-03-Halc%C3%B3n\\_en\\_al-Andalus.pdf](https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2015-06-03-Halc%C3%B3n_en_al-Andalus.pdf) (consulta: 15/06/2022).
- Dodds J. D. (ed.) (1992). *Al-Ándalus. Las artes islámicas en España*. Catálogo de Exposición. Granada, la Alhambra, 18 de marzo-19 de junio 1992; Nueva York, the Metropolitan Museum of Art, 01 de julio-27 de septiembre de 1992. Nueva York, The Metropolitan Museum of Art/Madrid, El Viso.
- Dodds J. D. (ed.) (1993). Islam, Christianity, and the problem of religious arte. *The Art of Medieval Spain A.D 500-1200*, pp. 27-37. Nueva York, The Metropolitan Museum of Art.
- Dondo, M. T. et al. (2008). *La gloria de Don Ramiro. Escenarios de una novela 1908-2008*. Buenos Aires, Museo de Arte Español Enrique Larreta.
- Dussel, E. (2015). *Filosofías del Sur. Descolonización y transmodernidad*. México, Akal.
- Echevarría Arsuaga, A. (2011-2013). De mudéjares a moriscos en el reino de Castilla (1480-1504). *Sharq al-Ándalus*, vol. 20, pp. 7-19. Instituto de Estudios Turolenses, Centro de Estudios Mudéjares, Universidad de Alicante, Área de Estudios Árabes e Islámicos. Disponible en: [https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/86670/1/Sharq-Al-Andalus\\_20.pdf](https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/86670/1/Sharq-Al-Andalus_20.pdf) (consulta: 15/06/2022).
- Emparán, M. A. (2017). Relaciones simbólicas en los alicatados de la Alhambra bajo la simetría en el plano euclidiano. Doble metáfora en el Baño de los Comares. *Intus-Legere Historia*, vol. 11, Nº 1: 121-144. Disponible en: <http://intushistoria.uai.cl/index.php/intushistoria/article/view/2017.006/200> (consulta: 15/06/2022).
- Escobar, A. (2012). *Más allá del Tercer Mundo: Globalización y diferencia*. Bogotá, ICANH.
- Feduchi, L. (1975). *Historia del Mueble*. Barcelona, Blume.

- Feliciano, M. J. (2016). The Invention of Mudejar Art and the Viceregal Aesthetic Paradox: Notes on the Reception of Iberian Ornament in New Spain. En Necipoğlu, G. y Payne, A. (eds.). *Histories of Ornament: From Global to Local*. Princeton/Oxford, Princeton University Press.
- Fernández Arenas, J. (1979). La decoración grotesca. Análisis de una forma. *D'art*, Nº 5: 5-20. Disponible en: <https://raco.cat/index.php/Dart/article/view/99766> (consulta: 06/07/2022).
- Fernández Martín, M. M. (2018). *Entender el Arte: el Mobiliario*. Córdoba, Seminario Permanente de Artes Decorativas, Universidad de Córdoba.
- Fernández Puertas A. (1999). Tipologías de las lámparas de bronce en al-Andalus y el Magrib. *MEAH, Miscelánea de estudios árabes y hebraicos. Sección Árabe-Islam*, vol. 48: 379-392. Disponible en: <https://digibug.ugr.es/handle/10481/2456> consulta: 12/06/2022).
- Fletcher, B. (1896). *A History of Architecture on the Comparative Method*. Londres, Athlone Press.
- Galán y Galindo, A. (2005a). *Marfiles medievales del islam*, vol. I. Córdoba, Publicaciones Obra Social y Cultural Cajasur.
- Galán y Galindo, A. (2005b). *Marfiles medievales del islam*, vol. II. Córdoba, Publicaciones Obra Social y Cultural Cajasur.
- García Nistal, J. (2007). *La carpintería de armar en la provincia de León (siglos XIV-XVIII)*. León, Universidad de León.
- García Serrano, R. (1999). Los fondos del museo de cerámica "Ruiz de Luna": una aportación a la historia de las lozas de Talavera y Puente. *Boletín de la Sociedad Española de Cerámica y Vidrio*, vol. 38, Nº 4: 323-328. Disponible en: <https://digital.csic.es/handle/10261/42449> (consulta: 15/06/2022).
- Garzón Cardenete, J. L. (2001). La cerámica de Fajalauza. *Narría: Estudios de artes y costumbres populares*, Nº 93-96: 24 -30. Madrid, Universidad Autónoma de Madrid. Disponible en: <https://repositorio.uam.es/handle/10486/8617> (consulta: 15/06/2022).
- Gómez-Moreno, M. (1951). El arte árabe español hasta los almohades. *Arte Mozárabe. Ars Hispaniae, Historia universal del Arte Hispánico*, vol. III. Madrid, Plus Ultra.
- González Martí, M. (1933). *Cerámica española*. Barcelona, Labor.

- González Zamora, C. (2004). *Talaveras*. Madrid, Antiquaria.
- Grabar, O. (1986). *La formación del arte islámico*, cap. VII, pp. 213-225. Madrid, Cátedra.
- Gregorio y Robledo, M. de (1995). La ornamentación vegetal en al-Ándalus. En Iglesia Duarte, J. J. de la (coord.). *V Semana de estudios medievales*. Nájera, 1-15/08/1994, pp. 191-198. Nájera, Instituto de Estudios Riojanos, Asociación Amigos de la Historia Najerillense.
- Gregory, T. (2003). Naturaleza. En Le Goff, J. y Schmitt, J. C. (eds.). *Diccionario razonado del Occidente Medieval*, pp. 589-598. Madrid, Akal.
- Grima Cervantes, J. A. (1987). *La Tierra de Mojácar y la comarca del río Aguas: desde su conquista por los Reyes Católicos hasta la conversión de los mudéjares, 1488-1500*. Ayuntamiento de Mojácar.
- Guirao Polo, D.; Pla, F. y Acosta Echeverría, A. (2014). Estudio comparativo de las cerámicas Mayólicas de Talavera y Puente del Arzobispo. En Juanes Barber, D. y Roldán García, C. (coords.). *Actas X Congreso Ibérico de Arqueometría*, 16-18 octubre de 2013, pp. 28-38. Castellón, Museo de Bellas Artes de Castellón. Valencia, Subdirección de Conservación, Restauración e Investigación IVC+R de CulturArts Generalitat. Disponible en: [https://www.academia.edu/6884642/Estudio\\_comparativo\\_de\\_las\\_cer%C3%A1micas\\_may%C3%B3licas\\_de\\_Talavera\\_de\\_la\\_Reina\\_y\\_Puente\\_del\\_Arzobispo](https://www.academia.edu/6884642/Estudio_comparativo_de_las_cer%C3%A1micas_may%C3%B3licas_de_Talavera_de_la_Reina_y_Puente_del_Arzobispo) (consulta: 26/06/2022).
- Gutiérrez Viñuales, R. (1998). El hispanismo en el Río de la Plata (1900-1930). Los literatos y su legado patrimonial. *Revista de Museología*, Madrid, Casas Museos de la generación del 98, a. 4, N° 14: 75-80. Asociación española de museólogos.
- Gutman, M. (1995). Martín Noel y el neocolonial en la Argentina: inventando una tradición. En Gutiérrez, R.; Gutman, M. y Pérez Escolano, V. (eds.). *El arquitecto Martín Noel. Su tiempo y su obra*, pp. 43-52. Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura.
- Hinojosa Montalvo, J. (2008). Conferencia: "La ¿convivencia? de cristianos, mudéjares y judíos en la España medieval". *Seminario A cien años de La gloria de Don Ramiro*. Buenos Aires, Museo de Arte Español Enrique Larreta.
- Jansen, A. (1967). *Enrique Larreta, novelista hispano-argentino (1873-1961)*. Madrid, Ediciones Cultura Hispánica.
- Junquera y Mato, J. J. (2004). Marquetería española. *Curso sobre mobiliario antiguo CD*. Madrid, Universidad Complutense. Disponible en: (consulta: 04/06/ 2022).

- Kessler, H. (2011). *Matter. Seeing Medieval Art*, pp. 19-44. Toronto, University of Toronto Press.
- Kuehn, S. (con la colaboración de Hillendrand, R.) (2011). The Dragon in Medieval East Christian and Islamic Art. *Islamic History and Civilization*, Vol. 86. Leiden-Boston, Brill.
- Kuryluk, E. (1987). *Salome and Judas in the Cave of sex. The Grotesque: Origins, Iconography, Techniques*. Evanston, Northwestern University Press.
- Lajo Pérez, R. (1990). *Léxico de arte*. Madrid, Akal.
- Larreta, E. (1893). *La copa del Emir*. Buenos Aires, *La Nación*.
- Larreta, E. (1908). *La gloria de Don Ramiro. Una vida en tiempos de Felipe II*. Madrid, Victoriano Suárez.
- Larreta, E. (1939). *Tiempos iluminados*. Buenos Aires, Espasa Calpe Argentina.
- Larreta, E. (1947). *La naranja*. Buenos Aires, Espasa Calpe Argentina.
- Larreta, E. (2008 [1929]). *La Gloria de Don Ramiro*. Edición Facsímil (ejemplar N° 0524). Buenos Aires, VÍAU y Zona.
- Liernur, J. y Aliata, F. (2004). *Diccionario de arquitectura en la Argentina*. Tomos C|D y I|N, Buenos Aires, *Clarín* Arquitectura.
- Lomba, J. (2005). *El mundo tan bello como es. Pensamiento y arte musulmán*. Barcelona, Edhasa.
- López Baralt, L. (1985). *Huellas del Islam en la literatura española: De Juan Ruiz a Juan Goytisolo*. Madrid, Libros Hiperión.
- López de Arenas, D. (1633). *Breve compendio de la carpintería de lo blanco y tratado de alarifes*. Sevilla.
- López Fernández, C. (2015). *Técnica y estética de la cerámica de Talavera de la Reina. Recursos iconográficos*. Tesis Doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid. Disponible en: <https://eprints.ucm.es/id/eprint/34376/1/T36699.pdf> (consulta: 15/06/2022).
- López Lacárcel, J. M. (2017). Simbología e iconografía religiosa medieval cristiano-musulmana. En Ponce Herrero, G. (coord.). *Moros y cristianos, un patrimonio mundial*, vol. 1, pp. 421-443. Alicante, Universidad de Alicante, Unión Nacional de Entidades Festeras de Moros y Cristianos (UNDEF).

- Maceira, S. B. y De la Cruz, M. C. (2009). Simbología del jardín francés (Jardín Botánico) y su comparación con el hispano-musulmán (Museo Larreta). *Letra. Imagen. Sonido. Ciudad Mediatizada*, Nº 3. Buenos Aires, Secretaría de Ciencia y Técnica de la Universidad de Buenos Aires (UBACyT). Disponible en: <https://publicaciones.sociales.uba.ar/index.php/lis/article/view/3651/2977> (consulta: 15/06/2022).
- Malaxecheverría, I. (2002). *Bestiario Medieval*. Madrid, Siruela.
- Malosetti Costa, L. (2016). La seducción fatal: Imaginarios eróticos del siglo XIX en el Museo Nacional de Bellas Artes. En Bidaseca, K. A. (coord.). *Genealogías críticas de la colonialidad en América Latina, África, Oriente*, pp. 65-75. Buenos Aires, Universidad Nacional de San Martín, Instituto de Altos Estudios, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales. Disponible en: <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/sur-sur/20160210113648/genealogias.pdf> (consulta: 15/06/2022).
- Marinetto Sánchez, P. (2000). Cerámica arquitectónica nazarí. Algunos ejemplos de piezas pintadas. *Ante el nuevo milenio. Raíces culturales, proyección y actualidad del arte español. XIII Congreso Nacional de Historia del Arte*. Granada, 31 de octubre-3 de noviembre de 2000, vol. 1, pp. 153-167. Granada, Comité Español de Historia del Arte, Universidad de Granada.
- Marinetto Sánchez, P. (2020). *La representación figurativa en el mundo musulmán*. Granada, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico, Patronato de la Alhambra y Generalife, 2020, pp. 9-26. Disponible en: <https://es.calameo.com/read/0049246972294b8250873> (consulta: 15/06/2022).
- Mariño Ferro, X. R. (2014). *Diccionario del simbolismo animal*. Madrid, Encuentro.
- Martínez Caviro, B. (1978). *Cerámica española en el Instituto Valencia de Don Juan*. Madrid, Instituto Valencia de Don Juan.
- Martínez Cuenca, B. (2017). La cerámica tradicional: Estudio de las técnicas decorativas en Granada para una adecuada educación patrimonial. Trabajo de fin de Grado. Granada, Universidad de Granada, Facultad de Ciencias de la Educación. Disponible en: [https://digibug.ugr.es/bitstream/handle/10481/46237/MartinezCuenca\\_TFGAlfareria.pdf;jsessionid=B63EA9CFF64144E00C1BE4E27B0EC933?sequence=1](https://digibug.ugr.es/bitstream/handle/10481/46237/MartinezCuenca_TFGAlfareria.pdf;jsessionid=B63EA9CFF64144E00C1BE4E27B0EC933?sequence=1) (consulta: 15/06/2022).
- Martínez Nespral, F. y Noufoury, H. (1994). *El diccionario del alarife*. Buenos Aires, Fundación Los Cedros.
- Martínez Nespral, F. (1999). *Viaje a la España mudéjar. Siglos XV-XIX*. Buenos Aires, Cálamo de Sumer.

- Martínez Nespral, F. (2007). *Un juego de espejos. Rasgos mudéjares de la arquitectura y el habitar en la España de los Austrias (siglos XVI-XVII)*. Buenos Aires, Nobuko.
- Martínez Nespral, F. (2009). *Arquitectura de inspiración andaluza en los espacios para el ocio: Argentina siglo XX*. Documento de Trabajo N° 225. Buenos Aires, Universidad de Belgrano. Disponible en: <http://repositorio.ub.edu.ar/handle/123456789/494> (consulta: 15/06/2022).
- Martínez Nespral, F. (2010). Otro juego de espejos, imágenes de España en la mirada de Martín S. Noel. En Martínez Nespral, F. *Imágenes de España en el arte y la arquitectura rioplatenses, del neocolonial al neohispano*. Documento de Trabajo N° 253, pp. 35-45. Buenos Aires, Universidad de Belgrano. Disponible en: <http://repositorio.ub.edu.ar/handle/123456789/1565> (consulta: 15/06/2022).
- Martínez Nespral, F. (2017). Paraísos secretos, patios andaluces ocultos en la arquitectura porteña. En López Guzmán, R. (coord. científico). *De Sur a Sur, intercambios artísticos y relaciones culturales*, pp. 233-238. Granada, Universidad de Granada. Disponible en: [https://www.andaluciayamerica.com/wp-content/uploads/2018/06/De\\_Sur\\_a\\_Sur\\_completo\\_CD.pdf](https://www.andaluciayamerica.com/wp-content/uploads/2018/06/De_Sur_a_Sur_completo_CD.pdf) (consulta: 15/06/2022).
- Martínez Nespral, F. (2021a). Moorish roots in Latin American Architecture. En Luiz Lara, F. (ed.). *Decolonizing the spatial history of the Americas*, pp. 28-37. Austin, Universidad de Texas.
- Martínez Nespral, F. (2021b). De la literatura a la arquitectura. Fantasía española de Larreta en Buenos Aires. *Quiroga. Revista de Patrimonio Iberoamericano*, N° 19: 102-115. Granada, Universidad de Granada. Disponible en: <https://doi.org/10.30827/quiroga.v0i19.0009> (consulta: 15/06/2022).
- Martínez Vela, M. (2017). La Alhambra con regla y compás: el trazado de los diseños geométricos nazaríes. *Alzada*, N° 115: 42-49. Disponible en: <https://www.riarte.es/bitstream/handle/20.500.12251/633/ALZADA%20115%20DICIEMBRE-17.%20pp.%2042-49.%20La%20Alhambra%20con%20regla%20y%20comp%C3%A1s-%20el%20trazado%20de%20los%20dise%C3%B1os%20geom%C3%A9tricos%20nazar%C3%ADes.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (consulta: 15/06/2022).
- Menasanch de Tobaruela, M. (2000). Una aproximación a la minería y la metalurgia andalusí en la depresión de Vera (Almería). *Arqueología y territorio medieval*, N° 7: 59-80. Disponible en: <https://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/ATM/article/view/1660/1439> (consulta: 15/06/2022).
- Mendiola Fernández, M. A. (2011). Usos, costumbres y normas en la tradición de la minoría morisca. *RDUNED. Revista de derecho UNED*, N° 9: 193-209. Universidad Nacional de Educación a Distancia-UNED. Disponible en: <https://revistas.uned.es/index.php/RDUNED/article/view/11074/10602> (consulta: 15/06/2022).

- Mendizábal, M. F. (2008). Oficios, labores y fiscalidad de los mudéjares peninsulares. Notas distintivas en Castilla y Aragón (ss. XIII-XVI). *Cuadernos de historia de España*, N° 82: 123-146. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Instituto de Historia de España Claudio Sánchez Albornoz. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2738018> (consulta: 15/06/2022).
- Mesquida García, M. (1992). El bestiario en la cerámica de Paterna. *Ars longa, Cuadernos de Arte*, N° 3: 77-95. Valencia, Universitat de València. Disponible en: <https://roderic.uv.es/handle/10550/28058> (consulta: 15/06/2022).
- Mignolo, W. (2003). *Historias locales/diseños globales*. Madrid, Akal.
- Miranda Díaz, B. (2009). *Azulejos y loza fina de Triana. Colección F. Luque-Cabrera*. Catálogo de exposición, 1-20 de diciembre de 2009. Cáceres, Fundación Cultural Antonio María Concha, Navalmoral de la Mata. Cáceres, Asociación Sociocultural Mujeres que Ayudan. Disponible en: [https://www.academia.edu/4216304/Azulejos\\_y\\_loza\\_fina\\_de\\_Triana\\_La\\_colecci%C3%B3n\\_F\\_Luque\\_Cabrera](https://www.academia.edu/4216304/Azulejos_y_loza_fina_de_Triana_La_colecci%C3%B3n_F_Luque_Cabrera) (consulta: 22/06/2022).
- Monteira Arias, I. (2004). *La influencia islámica en la representación zoomorfa del románico soriano: las aves y su relación con la eboraria hispanomusulmana*, pp. 84-105. Aguilar de Campoo, Palencia, Codex Aquilarensis, Cuadernos de Investigación del Monasterio de Santa María la Real.
- Morel, P. (1997). *Les grotesques. Les figures de l'imaginaire dans la peinture italienne de la fin de la Renaissance*. París, Flammarion.
- Mujica Láinez, M. (1979). *Los porteños*. Buenos Aires, Librería de la Ciudad.
- Navarro, C. G. (2017). La historia domesticada. Fortuny y el coleccionismo de antigüedades. En Barón, J. (ed.). *Fortuny (1828-1874)*. Catálogo de Exposición, Museo Nacional del Prado, Madrid, 21 de noviembre de 2017-18 de marzo de 2018, pp. 373-397. Madrid, Museo Nacional del Prado.
- Navarro Palazón, J. y Jiménez Castillo, P. (2009). Arqueología del baño andalusí: notas para su comprensión y estudio. En Iglesias Gil, J. M. (ed.). *Cursos sobre el patrimonio histórico 13: actas de los XIX Cursos Monográficos sobre el Patrimonio Histórico [Reinosa, julio 2008]*, pp. 71-114. Santander/Reinosa, Universidad de Cantabria-Ayuntamiento de Reinosa. Disponible en: <https://digital.csic.es/handle/10261/19538> (consulta: 30/06/2022).
- Nobilía, P. (2008). Sirio. Un artista para la Gloria. *La Gloria de Don Ramiro. Escenarios de una Novela 1908-2008*, pp. 58-105. Buenos Aires, Museo de Arte Español Enrique Larreta.

- Nobilia, P. (2010). Enrique Larreta y su colección de Arte Español. En Martínez Nespral, F. (dir.). *Imágenes de España en el arte y la arquitectura rioplatenses, del neocolonial al neohispano*. Documento de Trabajo N° 253, pp. 49-57. Buenos Aires, Universidad de Belgrano. Disponible en: [http://www.ub.edu.ar/investigaciones/dt\\_nuevos/253\\_martinez\\_nespral.pdf](http://www.ub.edu.ar/investigaciones/dt_nuevos/253_martinez_nespral.pdf) (consulta: 01/01/2016).
- Nobilia, P. (2011). Museo de Arte Español Enrique Larreta. Escenarios de una colección, *Fascículos coleccionables Museos de Buenos Aires*, N° 2, Buenos Aires, Dirección General de Museos, junio.
- Nobilia, P. (2018). Enrique Larreta y su colección de Arte Español. Gusto y distinción de un coleccionista ilustrado en Buenos Aires. Tesis doctoral. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Disponible en: <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/11247> (consulta: 15/06/2022).
- Noel, M. S. (1918). La casa española de don Enrique Larreta. *Revista Plus Ultra*, año 3, N°26,s./p. Disponible en: [https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/787219258/13/LOG\\_0010/](https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/787219258/13/LOG_0010/) (consulta: 30/06/2022).
- Noel, M. S. (1921). *Contribución a la Historia de la Arquitectura Hispano-Americana*. Buenos Aires, Talleres Casa Jacobo Peuser.
- Noufour, H. (2006). Singularidades y solapamientos de una abstracción temprana en el arte entre nosotros y los otros. En Ravera, R. M. (comp.); Radavanovic, E. y De Nucci, E. (coords.). *Seminario de Cultura Contemporánea/2006. Anuario*, pp. 93-101. Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes. Disponible en: [https://www.academia.edu/42741423/SINGULARIDADES\\_Y\\_SOLAPAMIENTOS\\_DE\\_UNA\\_ABSTRACCION\\_TEMPRANA\\_EN\\_EL\\_ARTE\\_ENTRE\\_NOSOTROS\\_Y\\_LOS\\_OTROS](https://www.academia.edu/42741423/SINGULARIDADES_Y_SOLAPAMIENTOS_DE_UNA_ABSTRACCION_TEMPRANA_EN_EL_ARTE_ENTRE_NOSOTROS_Y_LOS_OTROS) (consulta: 15/06/2022).
- Noufour, H. y Martínez Nespral, F. (1999). *Nociones de estética arábiga y mudéjar. Conceptos generales y pautas referenciales sobre el arte y el diseño del mundo islámico del mediterráneo*. Buenos Aires, Cálamo de Sumer.
- Nuere, E. (1985). *La carpintería de lo blanco. Lectura dibujada del primer manuscrito de López de Arenas*. Madrid, Ministerio de Cultura.
- Ogden, D. (2013a). *Drakōn. Dragon Myth and Serpent Cult in the Greek and Roman Worlds*. Oxford, Oxford University Press.
- Ogden, D. (2013b). *Dragons, Serpents, and Slayers in the Classical and Early Christian Worlds. A Sourcebook*. Oxford, Oxford University Press.
- Olaguer-Feliú y Alonso, F. de (1990). Consideraciones sobre la influencia de la metalisteria islámica en nuestra industria férrica del Renacimiento. *Anales de Historia del Arte*,

- Nº2:79-92. Madrid, Universidad Complutense de Madrid. Disponible en: <https://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/ANHA9090110079A> (consulta: 30/06/2022).
- Olivares Martínez, D. (2018). Flor de lis. En *Base de datos digital de Iconografía Medieval*. Universidad Complutense de Madrid. Disponible en: <https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/flordelis> (consulta: 12/06/2022).
- Ordóñez Goded, C. (1984). Muebles de los siglos XVI y XVII en el Museo Municipal de Madrid. *Villa de Madrid: Revista del Excmo. Ayuntamiento*, Nº 8: 21-30. Disponible en: [http://www.memoriademadrid.es/doc\\_anexos/Workflow/0/19260/hem\\_villademadrid\\_n081.pdf](http://www.memoriademadrid.es/doc_anexos/Workflow/0/19260/hem_villademadrid_n081.pdf) (consulta: 30/06/2022).
- Ortiz Domínguez, E. (2001). Jardines andaluces: imágenes tradicionales en la obra de Federico García Lorca. *Texto Crítico. Nueva época*, Nº 8: 207-218. Veracruz, Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias, Universidad Veracruzana. Disponible en: <https://cdigital.uv.mx/handle/123456789/7436?show=full> (consulta: 30/06/2022).
- Pacheco, M. E. (2005). Modelo español y coleccionismo privado en la Argentina: aproximaciones entre 1880-1930. *Ramona*, Nº 53; 6-18, agosto. Disponible en: [http://www.ramona.org.ar/files/r53\\_0.pdf](http://www.ramona.org.ar/files/r53_0.pdf) (consultado: 01/03/2010).
- Pacheco, M. E. (2011). *Coleccionismo artístico en Buenos Aires. Del Virreinato al Centenario. Expansiones del discurso*. Buenos Aires, s./d.
- Pacheco, M. E. (2013). *Coleccionismo de arte en Buenos Aires 1924-1942. Modelos de lo nacional y lo cosmopolita, de lo tradicional y lo moderno*. Buenos Aires, El Ateneo.
- Pascual Miró, E. (2012). Arcas catalanas del siglo XVI: evolución de la tipología. En *El moble del segle XVI: Moble per a l'edat moderna*, pp. 95-103. Barcelona, Ajuntament de Barcelona/Associació per a l'Estudi del Moble i Museu de les Arts Decoratives.
- Pastoureau, M. (2006). *Una historia simbólica de la Edad Media Occidental*. Buenos Aires, Katz.
- Pastoureau, M. (2011). *Bestiaires du Moyen Âge*. París, Seuil.
- Paniagua Soto, J. R. (2006). *Vocabulario básico de arquitectura*. Cuadernos Arte Catedral. Madrid, Grupo Anaya, Publicaciones Generales.
- Partearroyo Lacaba, C. (2007). Tejidos Andalusíes. *Artigrama*, Nº 22: 371-419. Zaragoza, Publicaciones de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza. Disponible en: <http://www.unizar.es/artigrama/pdf/22/2monografico/12.pdf> (consulta: 30/06/2022).

- Pérez Higuera, T. (1994). *Objetos e imágenes de Al-Ándalus*. Barcelona, Lunberg.
- Pérez Samper, M. Á. (2017). En torno a la mesa. En Birriel Salcedo, M. M. (ed.) *La(s) casa(s) en la Edad Moderna*, pp. 365-402. Zaragoza, Institución "Fernando el Católico.
- Piera Miquel, M. (2012). La colección de escritorios de Salamanca o bargueños del Museu de les Arts Decoratives de Barcelona. *Revista de la Asociación para el Estudio del Mueble*, Nº 16: 18-23. Barcelona, Centre d'investigació, Formació i salvaguarda del moble. Disponible en: [https://www.academia.edu/42724450/La\\_colecci%C3%B3n\\_de\\_escritorios\\_de\\_Salamanca\\_del\\_Museo\\_de\\_Artes\\_Decorativas\\_de\\_Barcelona](https://www.academia.edu/42724450/La_colecci%C3%B3n_de_escritorios_de_Salamanca_del_Museo_de_Artes_Decorativas_de_Barcelona) (consulta: 30/06/2022).
- Pietro Moreno, F. (1972). *Jardines de Granada*. Madrid, Dirección General de Bellas Artes, Ministerio de Educación y Ciencia.
- Pitarch Angulo, C. (2012). La cerámica de Fajalauza. *Pieza del Mes*, enero 2012. Madrid, Museo Sorolla. Disponible en: <https://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:167de961-c556-4cdb-a5ee-01cf6a37a3e5/la-cer-mica-de-fajalauza.pdf> (consulta: 30/06/2022).
- Petrina, A. (2007). *Guía Patrimonio Cultural de Buenos Aires. Arquitectura Neocolonial*. Buenos Aires, GCBA.
- Plaza Orellana, R. (2021). Carmen y el color local de España: Orientalismo, gitanos y bailes. *1616: Anuario de Literatura Comparada*, Nº 11: 17-31. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca. Disponible en: [https://revistas.usal.es/index.php/1616\\_Anuario\\_Literatura\\_Comp/article/view/28228/27269](https://revistas.usal.es/index.php/1616_Anuario_Literatura_Comp/article/view/28228/27269) (consulta: 30/06/2022).
- Quijano, A. (2000). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América latina. En Lander, E. (comp.). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, pp. 777-832. Buenos Aires, CLACSO. Disponible en: <https://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20140507042402/eje3-8.pdf> (consulta: 30/06/2022).
- Riera Frau, M. M. y Roman Quetgles, J. (2014). Jardines, huertos y espacios cultivados en las islas orientales de al-Andalus: estudio de Madina Mayurqa. *Archives Départementales des Pyrénées Orientales*, Nº 70: 35-49. Illes Balears, Universitat de les Illes Balears. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5032856> (consulta: 30/06/2022).
- Rodríguez Bernis, S. (2008). Otra visión de la historia del mueble. La evolución técnica, base de la formal. *Ars longa, Cuadernos de Arte*, Nº 17: 181-193. Valencia, Universitat de València. Disponible en: <https://roderic.uv.es/handle/10550/28299> (consulta: 30/06/2022).

- Roque Alonso, M. À. (2009). Las aves, metáforas del alma. *Quaderns de la Mediterrania*, Nº 12:236-244. Disponible en: <https://www.iemed.org/wp-content/uploads/2021/10/Las-aves-metafora-del-alma.pdf> (consulta: 30/06/2022).
- Rosa, M. L. (2009). Paraísos en la tierra. Dos casos de estudio de jardines neo-hispano musulmanes en Buenos Aires. En Martínez Nespral, F. *Arquitectura de inspiración andaluza en los espacios para el ocio. Argentina siglo XX*. Documento de Trabajo n. 225, pp. 44-51. Buenos Aires, Universidad de Belgrano. Disponible en: [http://www.ub.edu.ar/investigaciones/dt\\_nuevos/225\\_martinez\\_nespral.pdf](http://www.ub.edu.ar/investigaciones/dt_nuevos/225_martinez_nespral.pdf) (consulta: 01/01/2016).
- Rosselló Bordoy, G. (1992). La Cerámica de al Andalus. En Dodds, J. D. (ed.). *Al-Ándalus. Las artes islámicas en España*. Catálogo de Exposición, Granada, la Alhambra, 18 de marzo-19 de junio 1992; Nueva York, the Metropolitan Museum of Art, 01 de julio-27 de septiembre de 1992, pp. 97-103. Nueva York, The Metropolitan Museum of Art; Madrid, El Viso.
- Rubione, A. (2002). Enrique Larreta, Manuel Gálvez y la novela histórica. En Gramuglio, M. T. (dir. vol.), *El imperio realista*. En Jitrik, N. (dir.). *Historia crítica de la literatura argentina*, Vol. 6, pp. 271-298. Buenos Aires, Emecé.
- Said, E. (2003 [1978]). *Orientalism*. Barcelona, De bolsillo.
- Salaverría, J. M. (1920). El jardín andaluz de Don Enrique Larreta. *Plus Ultra*, Año 5, Nº 56: s./p. Buenos Aires.
- Sánchez, Y. (1999). *Coleccionismo y literatura*. Madrid, Cátedra.
- Sánchez-Cortegana, J. M. (1996). La cerámica exportada a América en el siglo XVI a través de la documentación del Archivo General de Indias. *Laboratorio de arte. Revista del Departamento de Historia del Arte*, Nº 9: 125-152. Sevilla, Universidad de Sevilla. Disponible en: <https://idus.us.es/handle/11441/51002> (consulta: 15/08/2022).
- Sánchez de León Fernández, Á. (1995). El arte medieval y la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Tesis en CD-ROM. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Historia del Arte I (Medieval). Disponible en: <https://hdl.handle.net/20.500.14352/61715>
- Sánchez Gómez, P. y Pérez Asensio, M. (2018). *Generalidades sobre las tinajas andaluzes del Museo de la Alhambra*. Granada, Museo de la Alhambra/Patronato de la Alhambra y Generalife, Ministerio de Cultura y Deporte. Disponible en: <https://www.alhambra-patronato.es/wp-content/uploads/2018/11/tinajas.pdf> (consulta: 12/06/2022).

- Sanclemente, R. (2018). Musas femeninas: iconografía musical y orientalismo en la pintura española. *Cuadernos de Iconografía Musical*, vol. 5, N° Extra 1-2 (número doble): 7-28. Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Disponible en: <http://www.cuadernos-iconografiamusical.fam.unam.mx/index.php/CIM/article/view/88/78> (consulta: 30/06/2022).
- Schollaert, M. M. y Tassano, M. (2009). El azulejo en los patios andaluces del Río de la Plata. En Martínez Nespral F. *Arquitectura de inspiración andaluza en los espacios para el ocio. Argentina siglo XX*. Documento de Trabajo N° 225. Buenos Aires, Universidad de Belgrano. Disponible en: <http://repositorio.ub.edu.ar/handle/123456789/494> (consulta: 15/06/2022).
- Sevilla, D. (1914). España y la República Argentina. *Mundial Magazine*, N° 38: 118-124. París.
- Shawky Sayed, Z. (2016). Brocales de pozos y aljibes Brocales de pozos y aljibes andalusíes y mudéjares. Tesis doctoral. Madrid, Universidad Complutense de Madrid. Disponible en: <https://eprints.ucm.es/id/eprint/39472/> (consulta: 12/06/2022).
- Silva Santa-Cruz, N. (2010). La taracea, una producción eboraria de lujo en época de Juana de Castilla. En Zalama Rodríguez, M. Á. (dir.). *Juana I en Tordesillas: su mundo, su entorno*, pp. 383-394. Valladolid, Ayuntamiento de Tordesillas. Disponible en: <https://arteysociedad.blogs.uva.es/files/2012/09/23-SILVA.pdf> (consulta: 30/06/2022).
- Silva Santa-Cruz, N. (2011). El Paraíso en el Islam. *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. III, N° 5: 39-49. Madrid, Universidad Complutense de Madrid. Disponible en: <https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2013-11-21-6.%20Para%3%ADso%20en%20el%20Islam.pdf> (consulta: 30/06/2022).
- Silva Santa-Cruz, N. (2012). Talleres estatales de marfil y dirección honorífica en al-Ándalus en época del Califato. El caso de Durri al-Sagīr. *Anales de Historia del Arte*, vol. 22, N° Extra 2: 281-295. Madrid, Universidad Complutense de Madrid. Disponible en: <https://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/41573> (consulta: 30/06/2022).
- Silva Santa-Cruz, N. (2014). El combate de animales en el arte islámico. *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. IV, N° 11: 13-22. Disponible en: <https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2014-06-11-Combate%20de%20animales%20en%20el%20arte%20isla%CC%81mico.pdf> (consulta: 30/06/2022).
- Soriano Nieto, N. (2007). Alteridad e interculturalidad en los viajeros del s. XIX: el caso de Eugène Delacroix. *Cultura, lenguaje y representación: Revista de Estudios Culturales de la Universitat Jaume I*, N° 4: 227-240. Castellón de la Plana, Universitat Jaume I. Disponible en: <https://www.e-revistas.uji.es/index.php/clr/article/view/1344> (consulta: 30/06/2022).

- Sotelo, E. (1979). *Brocal de Pozo Hispanomusulmán*. Ceuta, Sala Municipal de Arqueología.
- Taboada, H. (2004). *La sombra del islam en la conquista de América*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Torres Balbás, L. (1949). Arte Almohade, Arte Nazarí, Arte Mudéjar. *Ars Hispaniae. Historia universal del Arte hispánico*, vol. IV. Madrid, Plus Ultra.
- Ulloa Molina, E. M. (2022). Las rutas de migración de los grutescos al arte novohispano del siglo XVI: el caso de Luis Lagarto. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* vol. 44, N° 121: 11-41. Disponible en: <https://doi.org/10.22201/iee.18703062e.2022.121.2798> (consulta: 10/12/2022).
- Valencia, R. (2010). Inscripciones árabes en el arte mudéjar. En Borrás Gualis, G. (publ.). *El legado andalusí en la cultura española*. Catálogo de Exposición. Paraninfo, Universidad de Zaragoza, 6 de octubre de 2010-9 de enero de 2011, pp. 292-305. Zaragoza, Universidad de Zaragoza.
- Vernet, J. (1999). *Lo que Europa debe al islam de España*. Barcelona, El Alcantilado.
- Viñes, C. (2007). *La Alhambra que fascinó a los románticos*. Córdoba, Tinta Blanca Editor/ Patronato de la Alhambra y el Generalife.
- Voisenet, J. (2000). *Bêtes et Hommes dans le monde médiéval. Le bestiaire des clercs du Ve au XIIe siècle*. Turnhout, Brepols.
- Wolf, C. O. y Martínez Nespral, F. (2022). Introduction to the Dialogues on Rethinking Interpretations of the Mudéjar and Its Revivals in Modern Latin America. *Latin American and Latinx Visual Culture*, Vol. 4, N° 3: 75-82. University of California Press. Disponible en: <https://doi.org/10.1525/lavc.2022.4.3.75> (consulta: 15/06/2022).
- Yarza Luaces, J. (1973). Silos: el claustro. En Palacios, M.; Yarza Luaces, J. y Torres, R. *El Monasterio de Santo Domingo de Silos*, pp. 17-48. León, Everest.
- Yarza Luaces, J. (2006). La ilustración del Beato de Fernando I y Sancha. En González Echegaray, J.; Sánchez Mariana, M. y Yarza Luaces, J. *Beato Fernando I y Sancha*, pp. 59-89. Madrid, M. Moleiro, S.A.
- Yarza Luaces, J. (2009). Ilustración y ornamento en la Biblia Románica de Burgos. En Zabalza Duque, M. y Yarza Luaces, J. *La Biblia Románica de Burgos. Siglo XII. Original conservado en la Biblioteca Pública del Estado de Burgos. Estudios*, pp. 163-225. Burgos, Siloé arte y bibliofilia.

Zardoya, C. (2003). El estrado: Continuidad de la herencia islámica en los interiores domésticos zaragozanos de las primeras cortes borbónicas (1700-1759). *Artigrama*, N° 18: 375-392. Universidad de Zaragoza. Disponible en: [https://www.unizar.es/artigrama/html\\_dig/18.html](https://www.unizar.es/artigrama/html_dig/18.html) (consulta: 30/06/2022).

Zemborain, C. (1986). *Catálogo Cerámica Española*. Buenos Aires, Museo de Arte Español Enrique Larreta/Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, agosto-septiembre.

Zink, M. (2012). La nature dans le monde médiéval. En De Chancel-Bardelot, B. et al. *Art et nature au Moyen Âge*, Catalogue d'exposition Art et nature au Moyen Âge, Musée national des beaux-arts du Québec, 4 octobre de 2012-6 enero de 2013, pp. 13-23. Québec/París, Musée national des beaux-arts du Québec/Musée de Cluny/Musée national du Moyen Âge et Réunion des musées nationaux/Grand Palais.

Zozaya Stabel-Hansen, J. (2019). Los animales en piezas islámicas del Museo Arqueológico Nacional. En Fernández Ibáñez, C. (coord.). *Al Kitab. Juan Zozaya Stabel-Hansen*, pp. 13-24. Madrid, Asociación Española de Arqueología Medieval.

## Páginas web consultadas

<http://ceres.mcu.es/pages/SpecialMuseumSearch?Access=MNAD> (consulta: 30/06/2022).

<https://www.patrimoniocultural.es/en/node/1573> (consulta: 30/06/2022).

<https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/> (consulta: 30/06/2022).

<http://ceres.mcu.es/pages/Main> (consulta: 30/06/2022).

Cherif Abderrahman Jan. *Los aromas de al-Ándalus*, Poesías y Jardines. Disponible en: <https://medomed.org/wp-content/uploads/2011/02/cherifpoesiayjardines.pdf> (consulta: 30/06/2022).

Corán. Disponible en: [https://cvc.cervantes.es/actcult/jardin\\_andalusi/huerto.htm](https://cvc.cervantes.es/actcult/jardin_andalusi/huerto.htm) (consulta: 30/06/2022).

Eugenio Monesma [Eugenio Monesma-Documentales] (19 de diciembre de 2020). Muebles y cajones con huesos y madera: los bargueños. Fabricación artesanal en taller | Documental [archivo de video]. Disponible en: <https://youtu.be/hMm7jXGzw0w> (consulta: 30/06/2022).

- García Lorca, F. (1918). *Impresiones y Paisajes*. Disponible en: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9a/Impresiones\\_y\\_paisajes\\_por\\_Federico\\_Garc%C3%ADa\\_Lorca.pdf](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9a/Impresiones_y_paisajes_por_Federico_Garc%C3%ADa_Lorca.pdf) (consulta: 30/06/2022).
- García Lorca, F. *Obras completas*. Disponible en: <https://descargarlibrosenpdf.files.wordpress.com/2017/05/federico-garc3ada-lorca-obras-completas.pdf> (consulta: 30/06/2022).
- <https://www.poetasandaluces.com/poema/2057/#:~:text=bocas%2C%20senos%20y%20almas%20vagas,%C2%A1ave%20rosas%2C%20estrellas%20solemnes> (consulta: 30/06/2022).
- <https://histoconocer.mforos.com/1584039/11637064-jardines-y-huertos-en-la-poesia-andalusi/> (consulta: 30/06/2022).
- [https://cvc.cervantes.es/actcult/jardin\\_andalusi/poetico.htm](https://cvc.cervantes.es/actcult/jardin_andalusi/poetico.htm) (consulta: 30/06/2022).
- <https://visitasguiadasalhambra.online/fuente-de-los-leones-alhambra/> (consulta: 30/06/2022).
- <https://dle.rae.es/tabique?m=form> (consulta: 27/03/2022).
- <https://dle.rae.es/alba%C3%B1il?m=form> (consulta: 27/03/2022).
- <https://dle.rae.es/alarife?m=form> (consulta: 27/03/2022).
- <https://www.albanecar.es/que-es-albanecar/> (consulta: 27/03/2022).
- <https://www.britannica.com/topic/haram> (consulta: 27/03/2022).
- <https://www.britannica.com/topic/harem> (consulta: 27/03/2022).
- <https://pandorama-art.blogspot.com/2019/12> (consulta: 26/06/2022).
- <http://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=4&AMuseo=MSCTO&Ninv=DO2001/28/134> (consulta: 11/06/2022).
- <http://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=4&AMuseo=MSCTO&Ninv=DO2016/6/1> (consulta: 11/06/2022).
- <http://www.culturaydeporte.gob.es/msorolla/colecciones/acceso-catalogo.html> (consulta: 06/06/2022).
- <http://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=4&AMuseo=MALHGR&Ninv=003061> (consulta: 11/06/2022).

<http://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=4&AMuseo=MALHGR&Ninv=003671> (consulta: 11/06/2022).

[http://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=4&Museo=&AMuseo=MALHGR&Ninv=003671&txt\\_id\\_imagen=3&txt\\_rotar=0&txt\\_contraste=0](http://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=4&Museo=&AMuseo=MALHGR&Ninv=003671&txt_id_imagen=3&txt_rotar=0&txt_contraste=0) (consulta: 11/06/2022).

[http://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=41&Museo=&AMuseo=MAECO&Ninv=CE005778&txt\\_id\\_imagen=1&txt\\_rotar=0&txt\\_contraste=0&txt\\_zoom=10&cabecera=N&viewName=visorZoom](http://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=41&Museo=&AMuseo=MAECO&Ninv=CE005778&txt_id_imagen=1&txt_rotar=0&txt_contraste=0&txt_zoom=10&cabecera=N&viewName=visorZoom) (consulta: 06/07/2022).

<https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/787219258/13/#topDocAnchor> (consulta: 11/06/2022).

[http://www.bluk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add\\_ms\\_18851\\_fs001r](http://www.bluk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add_ms_18851_fs001r) (consulta: 02/07/2022).

<https://www.patrimonionacional.es/en/node/1573> (consulta: 02/07/2022).

<https://www.patrimonionacional.es/visita/real-sitio-de-san-lorenzo-de-el-escorial/espacios/palacio-de-los-austrias> (consulta: 02/07/2022).

[https://www.diputoledo.es/global/11/50/169/dir\\_municipios/C/45043#!prettyPhoto\[gallery\]/16/](https://www.diputoledo.es/global/11/50/169/dir_municipios/C/45043#!prettyPhoto[gallery]/16/) (consulta: 02/07/2022).

[https://www.diputoledo.es/galeria\\_ayto/45043/45043018.jpg](https://www.diputoledo.es/galeria_ayto/45043/45043018.jpg) (consulta: 02/07/2022).

<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-agua-bendita-comendadoras-de-santiago/90399b29-0614-4ee8-bb3e-4a1a38681c69?searchMeta=alicatado> (consulta: 01/07/2022).

<https://www.alhambra-patronato.es/silbatos> (consulta: 01/07/2022).

<https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010066606> (consulta: 02/07/2022).

<https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010065566> (consulta: 02/07/2022).

## Archivos consultados

Archivo General de la Nación (AGN) (Argentina).

Archivo Museo de Arte Español Enrique Larreta (AMEL) (Argentina).

Archivo Museo Ignacio Zuloaga, Pedraza y Zumaia (España).

Archivo- Biblioteca del Museo Sorolla de Madrid (A.B.M.S.M.) (España).

## Sobre lxs autores

### Nadia Mariana Consiglieri

Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires y Docteur de l'Université de Recherche-Paris Sciences et Lettres PSL, Mention Histoire, Textes, Documents-École Pratique des Hautes Études. Magíster en Métodos y Técnicas de la Investigación Histórica, Artística y Geográfica-Itinerario Historia del Arte por la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), España. Licenciada en Artes por la Universidad de Buenos Aires. Licenciada y Profesora en Artes Visuales por la Universidad Nacional de las Artes (ex IUNA). Ayudante de Primera interina de la asignatura Historia de la Restauración y Conservación I y II, Universidad Nacional de las Artes (UNA). Estuvo a cargo del Seminario PST "Las artes en al-Ándalus. Sus trayectorias, imaginarios y recuperaciones posteriores en el Museo de Arte Español Enrique Larreta" (FFyL-UBA) como profesora adjunta interina. Autora de los libros *El dragón de lo imaginado a lo real. Su simbolismo y operatividad visual en la miniatura cristiana de la Plena Edad Media hispánica* (Buenos Aires/Barcelona, Miño y Dávila, 2020) y *Los animales en los Beatos. Representación, materialidad y retórica visual de su fauna apocalíptica (ca. 900-1248)* (Buenos Aires/Barcelona, Miño y Dávila/Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2022). Sus investigaciones se centran en la retórica visual de representaciones de animales en manuscritos medievales,

específicamente en los Beatos y se ha focalizado en estudiar representaciones del dragón en códices ibéricos plenomedievales. En su investigación posdoctoral de CONICET, examina las representaciones del dragón en la iconografía de san Miguel y de otros santos en combate en pinturas hispánicas de los siglos XIII a XV. Ha brindado diversas clases, cursos y seminarios nacionales e internacionales de grado y posgrado sobre historia del arte medieval y renacentista.

## **Delfina Helguera**

Licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Actualmente se desempeña como Directora del Museo de Arte Español Enrique Larreta dependiente del Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. Trabajó en la filial argentina de la compañía de subastas Sotheby's y como directora en arte moderno y contemporáneo de la compañía de subastas Lavinia, asesorando en compra y venta de obras de arte, tasaciones y formación de colecciones. Directora del Departamento de Arte y Curaduría, ESEADE, en donde ejerce la docencia y los programas de extensión. Profesora asociada en la materia Curaduría I y Mercado de arte de la Licenciatura en Curaduría y Gestión de Arte. Su área de competencia en la investigación y docencia es el coleccionismo y las interacciones con el campo artístico. Profesora en el Instituto de la Policía Federal Argentina en el Curso de posgrado sobre protección del patrimonio cultural en el área falsificaciones de obras de arte. Organizó exhibiciones tanto desde el papel de la gestión como desde la curaduría, siendo las últimas las tres versiones de "Esculturas en el jardín" (2018, 2019 y 2020) en el Museo Enrique Larreta. Ha participado como jurado en el Premio Itaú (2015), Residencia Urra (2015), Fundación María Calderón de la Barca (2016-2018) y Salón Manuel Belgrano (2019). Es socia fundadora de la Asociación Amigos del MALBA, fue colaboradora habitual de ADN Cultura del diario *La Nación* y escribe para el semanario *Arte on-line*. Publicó libros sobre los artistas Mariano Cornejo (1998) y Teresa Pereda (1999).

## **Patricia Nobilia**

Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Curadora y responsable del Área de Investigación, exposiciones y Registro de Bienes Culturales del Museo de Arte Español Enrique Larreta, Ministerio de

Cultura de la Ciudad de Buenos Aires. Su tesis doctoral “Enrique Larreta y su colección de Arte español. Gusto y distinción de un coleccionista ilustrado” ha obtenido la calificación de sobresaliente y recomendación de publicación. Licenciada y Profesora de Enseñanza Media y Superior en Artes, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Investigadora del Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Coordinadora y profesora del Posgrado en Curaduría de Arte Contemporáneo de la Universidad del Salvador. Profesora adjunta de la carrera de Gestión del Arte y la Cultura, Universidad Nacional de Tres de Febrero. Ha realizado el Posgrado Internacional en Gestión y Política en Cultura y Comunicación, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales. Ha publicado artículos en catálogos y medios académicos del país. Recibió becas de formación del Ministerio de Cultura de España. Ha participado en congresos y seminarios vinculados al campo de las artes y los museos.

### **Fernando Luis Martínez Nespral**

Arquitecto, especialista en Historia y Crítica de la Arquitectura y el Urbanismo y Doctor en Historia. Profesor Titular Regular de Historia de la Arquitectura e Investigador Principal del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas “Mario J. Buschiazzo”, ambos en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires. Miembro de diversas asociaciones internacionales como la Society of Architectural Historians, la European Architectural History Network, GAHTC (Global Architectural History Teaching Collaborative) y cofundador de la red de profesores de Historia de la arquitectura latinoamericana “Nuestro Norte es el Sur”. Sus temas de investigación se orientan a las conexiones arquitectónicas entre Latinoamérica y el Mundo Árabe y, particularmente, a los rasgos hispano-árabes de la arquitectura argentina.

### **Marisa Brandariz**

Estudiante avanzada de la Licenciatura en Artes de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Profesora de Historia, graduada de la misma institución. Trabajó como profesora en el nivel secundario y es coautora de los textos *Historia de dos Continentes (siglos XIV-XIX)* (Editorial A Zeta, serie Plata, 2009)

y coordinadora y coautora de *América y Europa entre 1776 y 1930* (Editorial A Zeta, Serie Plata, 2011). Uno de sus intereses de investigación es el estudio de la cultura y el arte de al-Ándalus y su rol como componente relevante de la cultura española y latinoamericana.

### **Silvana Folgueral**

Ingresó en la Universidad de Buenos Aires hace más de cuarenta años; se recibió de médica y posteriormente se especializó en Pediatría, área en la que trabajó en todos los estamentos y terrenos de la profesión, desde hospitales nacionales como el Alejandro Posadas hasta en la provincia de Corrientes y en el equipo técnico del Ministerio de Salud de la Nación. Fue docente de grado y de posgrado, en la cátedra de Pediatría de la carrera de Medicina, en la Universidad de Buenos Aires y en la Universidad Maimónides de Buenos Aires. Hace cinco años comenzó a estudiar la Licenciatura en Historia del Arte, en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Como estudiante avanzada de la carrera, sus intereses de investigación se centran en el arte medieval y el arte americano.

### **Carolina Silvana Loj**

Estudiante avanzada de la Licenciatura en Artes de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Ha trabajado como docente de arte en escuelas secundarias y en terciarios. Se ha desempeñado como guía de sala y ha desarrollado actividades educativas en diversos museos e instituciones como el Museo Sívori, MALBA, Fundación Telefónica, Usina del Arte, entre otros. Ha participado en variados grupos de investigación, entre los cuales destaca el proyecto UBACyT "Estudios histórico-artísticos del patrimonio de la República Argentina en espacios urbanos, rurales y museísticos", bajo la dirección del Prof. Ángel M. Navarro, durante el período 2012-2015. Sus horizontes de interés son amplios, focalizándose especialmente en el arte argentino y en temáticas vinculadas a arte y religión.

## **Verónica Melina Velazco**

Estudiante de grado de la Licenciatura en Historia y Teoría de las Artes desde 2017. Sus áreas de interés abarcan la imagen medieval y temprano moderna, tanto en Europa como en América. Actualmente participa del Grupo de Investigación sobre Antigüedad Tardía (GISAT) desde 2020 y como Investigadora estudiante en ANPCyT, PICT 2017-1716: “Espacios de pintura y poder: estrategias locales en la producción de imágenes sobre lienzo y muro en los templos del sur andino colonial (fines del siglo XVII-siglo XVIII)”. Investigadora responsable: Dra. Gabriela Siracusano (2019-2022) y en el Proyecto UNTREF 32/19 80120190100138TF: “Espacios de pintura y poder: estrategias locales en la producción de imágenes en los templos del Arzobispado de La Plata (fines del siglo XVII-siglo XVIII)”. Directora: Dra. Agustina Rodríguez Romero (2021-2023).

El presente libro recoge el resultado de las prácticas socioeducativas territorializadas llevadas a cabo en la primera edición del seminario PST “Las artes en al-Ándalus. Sus trayectorias, imaginarios y recuperaciones posteriores en el Museo de Arte Español Enrique Larreta”, dictado durante el primer cuatrimestre de 2022, como seminario de grado de la carrera de Artes. Este proyecto colaborativo entre la universidad y el Museo de Arte Español Enrique Larreta posibilitó que lxs estudiantes revisitaran su patrimonio hispanoárabe desarrollando diversas tareas de investigación, difusión y del área proyectual destinadas a la creación de un catálogo parcial de algunas de las piezas inspiradas en la tradición andalusí que forman parte de la colección del museo. Así, este libro condensa ese trabajo, fruto de una pluralidad de voces y de procesos colectivos.



Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad de Buenos Aires

ISBN 978-631-6597-07-6

