

LA CERAMICA VIDRIADA DE FARO: MOTIVOS DECORATIVOS

Por ESPERANZA IBÁÑEZ DE ALDECOA

Los estudios referentes a la cerámica tradicional encuentran serias dificultades en sus investigaciones derivadas del precario conocimiento que se tiene todavía acerca de la evolución del hombre en la tierra.

Las piezas de cerámica que manifiesta un pueblo, como todos aquellos objetos de uso frecuente y fáciles de transportar, son los primeros que recogen los cambios debidos a los contactos con otras culturas. Por ello, muchas cuestiones, tanto de forma como relativas a los motivos decorativos, no son fáciles de explicar.

La alfarería, que según los últimos datos del C 14 (1) apareció en la tierra en el séptimo milenio a. JC., llega a la península con dos mil años de retraso. Conservamos cerámicas asturianas fechadas hacia el 2000 a. JC., pero se supone que ya era conocida en el 2500 e incluso puede que antes. Desconocemos, sin embargo, cuál fue su vía de adopción y así, mientras unos autores defienden una influencia desde el litoral galaico-portugués, otros explican una penetración a través del ámbito vasco-cantábrico (2).

Serán siglos posteriores los que confieran de una manera más definitiva, la base sobre la que todavía hoy se apoyan las diferentes culturas del norte de la Península. Dos hechos van a dar cierta uniformidad al área noroccidental:

Por un lado está el hecho de no haber sufrido la influencia del mundo mediterráneo, (excepto Cataluña), que griegos y fenicio-cartagineses promovieron en la zona sur y este.

Por otro lado, el hecho de partir de una misma tradición indoeuropea, que ya a principios del primer milenio es de manifiesta importancia, sobre una población más bien escasa, por lo que su efecto fue mayor en esta zona que en el litoral o prelitoral mediterráneo, según opina Tuñón de Lara (3).

Como apunta Pérez Vidal, "la actividad cerámica no ha tenido en el norte de España un desarrollo tan gradual y orgánico como en las provincias del Mediodía y Levante" derivado ello de sus caracteres básicos y de la propia historia. Apunta además

la idea de que en la zona norte ha existido un profundo divorcio entre la alfarería y la cerámica artística, ya que la alfarería ha permanecido aferrada a técnica y modelos muy antiguos, mientras que la cerámica, iniciada con los afanes progresistas de la Ilustración, adoptará modelos extranjeros, de apariencia noble y refinada que sucumbirán en el siglo pasado (4).

Faro es un barrio de la parroquia de Limanes situado a 6 Kms. de Oviedo. Junto con Llamas del

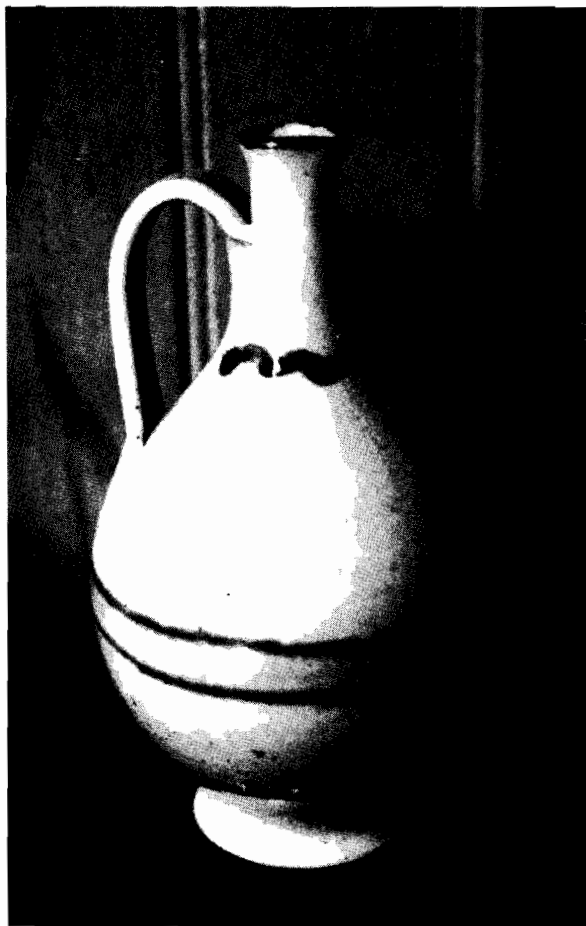


Fig. 1. "Aceitera"

Mouro, son los dos centros que se han mantenido vigentes hasta hoy día de los muchos que se supone debieron existir en la geografía asturiana.

Este centro, famoso por su producción de alfarería negra, tan típica de los alfares del norte de la Península, ha realizado también otro tipo de cerámica, quizás menos conocida, pero no por ello menos interesante.

Afirmando la teoría de Pérez Vidal, el divorcio entre alfarería y cerámica es tan grande, que incluso cuando se realicen en el mismo alfar, mantienen bien diferenciados sus caracteres y en ningún momento se interrelacionan. Tan sólo en alguna pieza, en el caso de Faro, veremos algún punto de conexión.

Es curioso que las noticias relativas al lugar de Faro no especifiquen el trabajo de cerámicas esmaltadas o vidriadas y sólo se refieran a la alfarería negra, y tanto más extraño nos parece, a medida que vamos conociendo los hornos y extraemos numerosas piezas que nos hablan de una elevada producción y buena calidad.

La noticia más antigua que tenemos relativa a la actividad alfarera nos la proporciona el Catastro del Marqués de la Ensenada en 1749, en el apartado relativo a Oviedo y su concejo, donde explica que en el lugar de Faro hay sesenta y cinco personas dedicadas a las labores alfareras además de ocuparse de los trabajos del campo.

Sebastián de Miñano en 1826 al tratar de Santa María de Limanes dice: "En su barrio de Faro, se fabrican escudillas, platos y jarros de barro". (6) Pascual Madoz en 1846 reduce todos los alfares de la localidad a una fábrica de loza ordinaria, "...en la cuál se ocupan 40 personas". En 1933 sólo quedaban en el lugar cuatro alfareros, cuando Quiñones poco antes había hablado con personas que habían conocido más de 150. Hoy sólo José Vega y su hijo José Manuel trabajan en este centro.

Los estudios que se han realizado recientemente no suelen reflejar con mucho acierto la complejidad que presenta este tipo de cerámica, e incluso dan a entender noticias equívocas afirmando que esta producción se inicia poco antes de la guerra civil (7).

Hablamos de complejidad ya que aparece en otros centros, por lo que hay que entender hubo una interacción entre los diversos lugares que todavía hoy nos es desconocida. Sabemos que algunos centros nacieron con alfareros procedentes de Faro, como fue lo normal en la zona de Piloña: Serpieu, -Coya-, donde trabajó "Lin el Fareru" nacido en Faro; El Sierru, -Montecoya-, donde trabajó el hijo de Lin, Avelino; Bargaedo... Pero también aparece en el concejo de Onís, en Dego, Corao, Coraín, Pandesiertos... y estamos seguros de que aparecerán muchos más.

Tenemos noticias de que se fabricó en Miranda de Avilés, por Jovellanos: "...dando una gran vuel-

ta... caimos en Miranda... Hay como unos treinta hornos en que se trabaja el barro común y da color negro; otros cuatro destinados al barro blanco, aunque no lo es, con su vidriado blanco y amarillento y con algunos rasgos verdes y azules. En éstos se hace la antigua y ordinaria vajilla de nuestro pueblo" (8).

Todos estos alfares han mantenido una serie de características que nos hablan de su arcaísmo. Una de ellas es el no tener lugares acondicionados para este tipo de labores, realizándolas al aire libre, o resguardados bajo los hórreos. El barro que utilizaban para este tipo de trabajos no era quizás el más apropiado, ya que los vidriados estanníferos requieren un barro blanquecino y éste es de una coloración rosada. Aun así los resultados finales eran bastante buenos debido a que utilizaban gran cantidad de estaño que cubría totalmente la pieza. El barro lo sacaban de la zona circundante, cuidando de no mezclarlo con el "barrucu", indispensable en Faro para hacer las piezas negras, pero de fuerte coloración ferruginosa. Una vez preparado el barro y hechas las "peyas", pasaban a la rueda.

En Faro y otras zonas de la región asturiana, por ejemplo, hemos citado antes Bargaedo (Piloña), no



Fig. 2. "Pisón" piedra de moler los "baños".

se utilizó el torno de alfarero como sería de esperar, teniendo en cuenta que éste se conocía ya en Asturias desde el 1500 a. J.C., sino que encontramos un instrumento mucho más rudimentario como es la "rueda", que se movía con la mano.

José Pérez Vidal tiene un estudio dedicado a este tipo de rueda donde dice: "La utilización de la asturiana de Faro hasta hace unos diez años, ha constituido pues, una tenaz y excepcionalísima supervivencia". Así nos encontramos con unas piezas que requieren de unos conocimientos técnicos por lo que a los esmaltes respecta, y realizadas en una de las ruedas más primitivas y elementales que se conocen en la historia de la alfarería.

Cuando las piezas están ya parcialmente secas, pasan al horno a ser bizcochadas. Después se pintarán con los óxidos metálicos y por último, pasarán a ser bañadas con el estaño, y volver al horno a recibir la cocción definitiva. (Aunque las muestras extraídas nos dan a entender que muchas veces se realizaba una única cocción).

Los hornos de Faro son de tipo "céltico" (9), descubiertos, a los que se ha hecho una serie de modificaciones dejándolos aptos para cocer piezas vidriadas. Para cocer éstas se coloca en los agujeros de la parrilla, "el treme", unos tubos que encajan entre sí y cuyo oficio es el de muflar el barro, evitando que el fuego ataque a los "baños".

Para hablar de "vidriados" hemos de comenzar por hacer una distinción clara y precisa entre vidriados y esmaltados (10).

Vidriado, "vedrio". o barniz plúmbeo es según dice Luis M. Llubíá, la cubierta transparente que ya conocían en el Próximo Oriente en la época de los romanos, y que no se realiza en la Península hasta el asentamiento del Califato de Córdoba en el siglo X, y se extiende durante el XI.

Es una composición de plomo, arena, y sal común que hay que fundir y luego moler. Se mezcla con agua y se aplica a las piezas antes de la única cochura y que proporciona a las piezas impermeabilización, transparencia y brillo.

Este tipo de vidriado se usó en Faro, aunque al parecer, en pequeña proporción y quizás en momentos en que era difícil conseguir el estaño. Aparecen vidriadas cazuelas pequeñas y soperas, sin ningún tipo de decoración. En cambio, encontramos escudillas y platos con este tipo de barniz, pero con manchas verdosas que recuerdan los "esponjados" de Levante. También aparece en piezas de juguetería.

Esmalte blanco o barniz estannífero. Cubierta opaca, de color blanco que se aplica a las piezas, generalmente, cuando ya han sufrido una cocción previa, "bizcochadas". Se obtiene fundiendo plomo y estaño primero y luego con arena y sal. Se muele y se le añade agua.

Los colores empleados para decorar la obra de

tierra procedían de los óxidos metálicos: el cobre da el verde, el antimonio el amarillo, el cobalto proporciona el azul, el hierro el melado y el manganeso el violáceo.

Estos óxidos se mezclaban con fundentes para su aplicación. Uno de los fundentes más utilizados fue el formado por los mismos ingredientes que entraban en la composición del vidriado transparente y del esmalte blanco, los cuales dan tonalidades diferentes. Del óxido de cobre con el vidriado se obtiene el verde oliva, mientras que con el esmalte ofrece el verde esmeralda.

Nuestro interés se centra fundamentalmente en este tipo de piezas con cubierta estannífera. Hemos hallado en los hornos, escudillas con la capa adherida de fundir el estaño con el plomo y la arena. Esta mezcla de increíble dureza, hoy hemos podido comprobar cómo la molían. En un "pisón" (una piedra de una altura aproximada de 70 cm con un agujero practicado en el centro de unos 15 cm de diámetro, a modo de mortero), con un bastón acabado en un mazo de hierro, una hora tras otra hay que trabajar "el baño" hasta dejarlo reducido a polvo. Este polvo se mezcla entonces con agua y pasa al molino, también de piedra donde tiene que quedar completamente fino para poder ser incorporado a las piezas.

De la misma manera, todos los pigmentos necesitaban una preparación, consistente primero en ser molidos y después añadirseles agua para poder extenderse sobre la superficie a decorar.

En la cerámica de Faro, los colores más utilizados son:

— *El verde*, que como constante es el que marca las líneas generales del motivo decorativo.

— *El marrón*, más o menos claro dependiendo de la pureza del manganeso. El marrón es el color que más varía dentro de la producción de Faro, apareciendo un marrón muy claro y otro tan oscuro que se convierte en negro.

— *El amarillo*, utilizado lo mismo que el marrón, para acompañar al verde o servir de relleno en aquellos motivos decorativos que lo precisen.

Respecto a este tipo de pigmentos hemos de decir que la gran mezquita de Córdoba, al ser ampliada por Alaken II, entre 965 y 968, mandó construir unos ladrillos curvos decorados con imbricaciones trazadas con verde y manganeso y vidriado, en los que reposa la cúpula de mosaico delante del mihrab que aún perdura "in situ" (10).

En Asturias, concretamente en el concejo de Oviedo, en el lugar denominado Castillo de Tudela, aparece un fragmento de borde de un cuenco o escudilla con restos de barniz verde claro en su interior y fechado entre los siglos XI y XIV. En Santo Toribio de Liébana y Castrogeriz se conocen fragmentos de cerámica vidriada verde a partir del siglo X (11). Leandro Silván, hablando de la región

Navarra dice: “En el siglo XIII, esos artesanos —Cristianos y Moros— habían aprendido ya de sus predecesores orientales, la técnica del vedrío, usado frecuentemente para fijar los engobes blancos o coloreados que a veces servían además, de soporte a alguna composición decorativa y conocían también los decorados policromos realizados con verdes de cobre, violetas y pardos de manganeso...” (2).

Sea como fuere, la técnica de los vidriados y esmaltados llegó en algún momento no conocido por nosotros a Faro. Y aparece con toda una serie de motivos decorativos que nos hablan de una antigua tradición. Por los motivos en sí, por su disposición y esquematismo, está claro que no fueron inventados de un día para otro, ni por una sola persona. Su simplicidad y concreción habla del paso por muchas manos quedando reducidos a los más elementales trazos.

(12) Llorens Artigas y Corredor Matheos en “Cerámica Popular Española” dice “...y hacen desde hace poco tiempo cerámica vidriada con dibujos en verde sobre blanco, que imitan la mejicana precolombina”. Noticias relativas a este centro no han sido siempre acertadas.

El estudio de los motivos decorativos de Faro presenta una doble dificultad. Por un lado, las normales derivadas de la complejidad del tema: motivos decorativos que son casi universales, pueden presentarse espontáneamente sin necesidad de una intervención externa, o por su misma simplicidad son fácilmente adaptables de unas culturas a otras. Por otro lado, la dificultad derivada de no tener ningún dato seguro sobre su aparición en tierras asturianas, y por ello nos vemos obligados a movernos en un terreno, hoy por hoy hipotético a la espera de poder algún día encontrar una respuesta científica a las dudas que se nos plantean.

Las piezas vidriadas que hallamos en Faro, reúnen, por así decirlo, elementos muy representativos de las tres grandes culturas que se asentaron en la Península. De un lado, la técnica del vedrío, de procedencia oriental, aprendida de los árabes; de otro, elementos decorativos tan célticos, como el llamado “trisquel” y de otro, toda una serie de motivos decorativos que hallamos repetidamente en la cerámica ibérica y que con flujo y reflujo aparecen en las cerámicas persas y en general en todo el mundo mediterráneo. El resultado es pues, una curiosa simbiosis, cuya vigencia viene a ser tan asombrosa como la de la rueda “faruca”.

La obra que podemos recoger de los hornos de Faro se centra fundamentalmente en piezas de vajilla, es decir, escudillas, platos, almofías, fuentes, barreñones, soperas, etc., sin que hayamos encontrado alguna realizada en barro negro. La única concomitancia entre piezas vidriadas y negras, la tenemos en el “barbón” —pieza para el agua— que hoy día se

sigue realizando de las dos maneras: negro y esmaltado. También era pieza muy corriente la aceitera, en varios tamaños, además de las huchas, palmatorias y piezas de juguetería.

Los motivos decorativos podemos agruparlos en dos grandes apartados:

1. El de los motivos geométricos, aunque tengan un posible origen naturalista.

2. El de los motivos puramente naturalistas, ya sean representaciones de vegetales, hojas y flores, como de animales, concretamente, el pájaro-pez.

La manera de concebirse estos dibujos es en ambos casos tan sumamente esquemática que han adquirido el aire de lo abstracto, haciéndose muchas veces prácticamente irreconocibles algunos de sus motivos. Rastreamos sin embargo una simbología de culto a la naturaleza, a la vida, mezclándose las espirales, círculos y líneas curvas, el sentido de la rueda giratoria o rueda de la vida con elementos más naturalistas, como los vegetales que enlazan con la madre tierra y el pájaro-pez, aludiendo posiblemente a la abundancia y el ciclo de la vida.

1. Bandas de rayas rectas. El motivo de las bandas decorativas es, por decirlo de alguna manera, tan antiguo como la cerámica misma, son los elementos más sencillos y universales que se utilizaron desde el momento en que aparece la noción del sentido artístico en el hombre. Sirve al mismo tiempo de decoración en sí y sirve también para compartimentar el espacio. Mucho antes de que las piezas de barro se vidriaran, cuando sólo se pintaban las bandas eran ya motivo más que repetido entre los alfareros de la Península.

Suelen filetear las piezas y en las almofías contener otros motivos decorativos. El tipo de banda más corrientes es el que está formado por dos rayas verdes conteniendo una amarilla, pero las variantes que encontramos son múltiples. Por ejemplo, en las escudillas también aparecen dos y tres rayas verdes solamente, y otras, la banda verde y amarilla lleva repetida alguna de las rayas verdes. En los platos, esta decoración aparece en el borde y las variantes son mayores ya que además incorporan el color marrón en las combinaciones (a).

Aparecen en las aceiteras como motivo decorativo en sí y en los barbones como medio de dividir el espacio que llevará otros elementos decorativos.

2. El motivo de las líneas ondulantes (b), es en Faro uno de los principales elementos con los que se juega a la hora de compartimentar el espacio. Aparece en las escudillas formando el trisquel, símbolo del que hablaremos posteriormente, y que divide el espacio en tres zonas. Lo encontramos también en los bordes de fuentes y escudillas remarcando en horizontal la división tripartita que han establecido en el centro de la pieza otros elementos compositivos. Con esta misma disposición conocemos pie-

zas ibéricas, concretamente un plato hallado en la Albufera (Alicante), hoy en el Museo Arqueológico Provincial de Alicante (13), con la diferencia de que el espacio está dividido en cuatro compartimentos. Es una disposición que aparece en muchas cerámicas mediterráneas.

Como dato curioso diremos que en una copa de Nihawad (Irán), de 1700 a. JC. aparece un friso de cabras con colas de tres rayas ondulantes (14).

Variante de este tipo de línea, aunque menos utilizada, es aquella que aparece en los bordes de los platos que se ve completada por puntos de color amarillo en los espacios intermedios (h). Otra modalidad es la que aparece con todo un lateral cubierto de color amarillo (j).

Son juegos de contraste. De lo simétrico y lo contrapuesto, lo geométrico y lo insinuante, de ahí el dominio absoluto de la línea curva, que abstrae las formas y las unifica, dejándolas tan elementales que son pocas las variantes que vamos a encontrar de unos hornos a otros.

Pero la línea curva tiene todavía más metamorfosis y aparecerá como tramos de rayas onduladas inclinadas formando una cenefa. Este motivo aparece con mayor frecuencia en la parte exterior de las escudillas que van esmaltadas por fuera (c). También aparece en bordes de platos tramos de líneas onduladas verticales (i).

Más específico, por su disposición son aquellas ondulaciones repetidas en el mismo sentido dos veces, y que agrupadas en series sirven para dividir el espacio a modo de metopas como ya era corriente hacerlo en el arte ibérico (k).

3. Círculos y espirales. En Faro vamos a encontrar ambos motivos repetidas veces. Como elemento decorativo en sí, los círculos son ampliamente utilizados tanto por el arte ibérico como por el celta y desarrollaron una gran cantidad de variantes en torno al mismo motivo. En Faro aparece en los centros de las escudillas (d), o más frecuentemente formando un rosario de círculos contiguos que se solían incluir en los bordes de los platos (g) y que veremos también formando parte de otros elementos decorativos (t). En los bordes suelen ir dispuestos formando tres grupos de cuatro o cinco círculos, de color verde y cubiertos de amarillo.

Pero quizás sea más importante el hecho de que los motivos que configuran una pieza tiendan ellos a formar un círculo, un conjunto cerrado. Es decir, las fuentes por ejemplo, van a estar formadas por un mismo esquema compositivo: tres volutas que partiendo del centro dividen el espacio en tres partes y giran en el mismo sentido. Entre ellas se desarrollarán otros motivos decorativos. Lo más interesante es que toda la composición tiene un marcado sentido de lo circular, de lo cerrado, de la rueda



Fuente pintada y preparada para ser sometida a la segunda cocción.

que no tiene principio ni fin.

A esta simbología de lo circular hemos de añadir la de las volutas. Parece ser que su origen esté en la religión de Confucio y en China llegó a ser uno de los doce "ornamentos imperiales" que el emperador llevaba en los vestidos sagrados (15). Simboliza el fuego necesario para cocer y elaborar la cerámica, pero no olvidemos que con la influencia de otras culturas los símbolos pueden cambiar sus primitivos significados.(e).

4. El enrejado (f) es un motivo que aparece en los bordes de los platos a modo de elemento independiente. Está formado por un trapecio isósceles invertido cuyas rayas inclinadas se entrecruzan. Siempre va pintado en verde, y por ello se coloca alternando con otros motivos decorativos siempre de tres en tres. Aparece como elemento puramente geométrico cuya simbología desconocemos.

5. Entramos ya en el campo de los elementos vegetales, aunque como ya hemos indicado, éstos han sufrido una simplificación tan grande que sus modelos reales son difícilmente reconocibles.

En los bordes de los platos aparecen dos motivos alternando con los enrejados. Uno son las hojas contrapuestas (1), formando un pequeño grupo, pintadas en verde y coloreadas en amarillo. En un ladrillo de barro decorado con impronta y cocido de los siglos V-VII, de producción andaluza, recoge

este motivo decorativo de forma idéntica a como se representa en Faro (10).

No podemos dejar pasar por alto su similitud con los pétalos de la flor "galana" tan característica de las tallas asturianas, de la que posiblemente forma parte.

El otro motivo recuerda una hiedra que hubiera quedado reducida a una simple ondulación con dos hojas principio y final (11).

El resto de los elementos vegetales son utilizados independientemente pasando a ser el motivo principal de la decoración. Hay que recordar siempre que el esquematismo al que han sido sometidos ha dejado unas simples abstracciones muy difíciles de reconocer en la realidad. Si muchos de ellos tienen o nos recuerdan motivos que aparecen en la cerámica ibérica, aquí los encontraremos más simplificados aún. Por decirlo de algún modo, son ya la última expresión de un arte que de naturalista se convierte en abstracto en el más puro sentido de la palabra.

Algunos de los motivos nos recuerdan espigas o semillas, (m, n, ñ), formados unos por ovas o medias ovas y otros por formas lanceoladas, quedando la mejor expresión en el tema de la espiga, que veremos en las fuentes formando también parte de la rueda o trisquel (s).

Este mismo elemento le vamos a encontrar en la

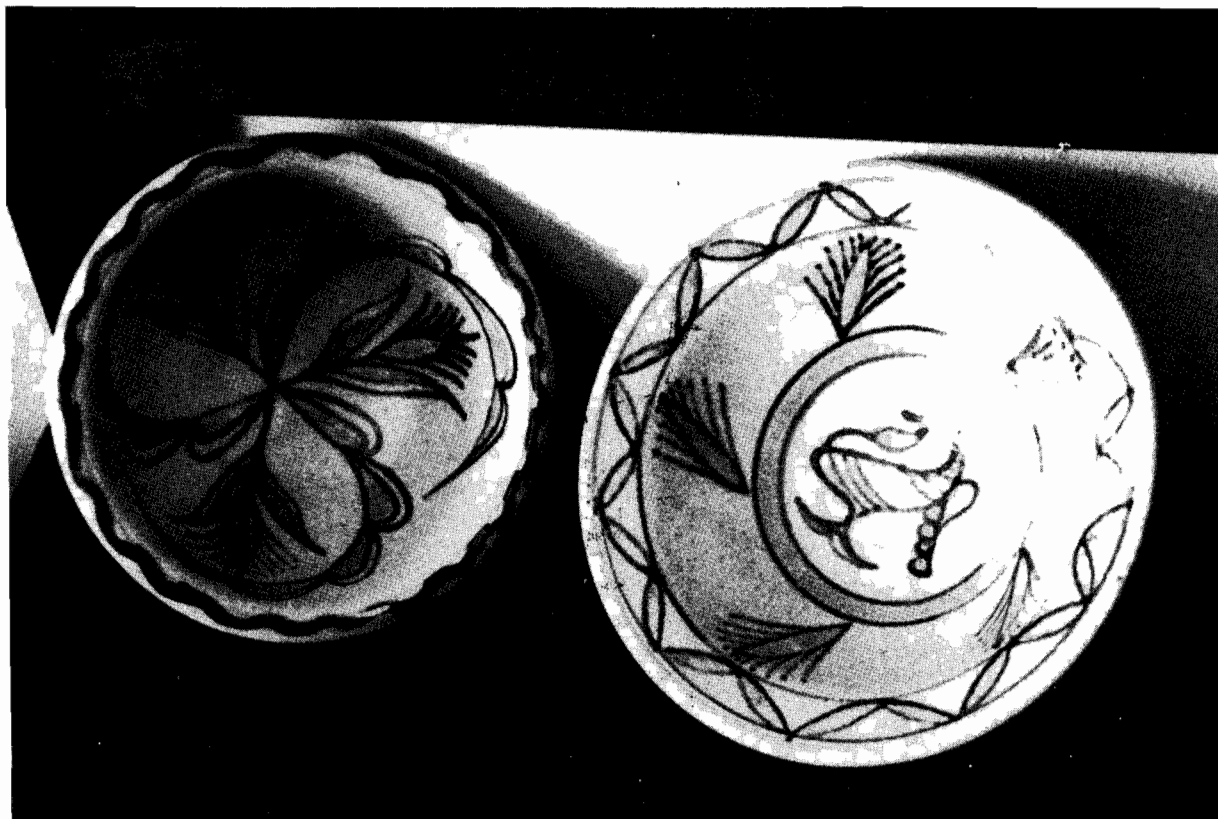


Fig. 4. Fuentes realizadas actualmente en Faro.

composición más espectacular, formando un gran motivo a base de dos espigas unidas en sus extremos y el centro recorrido por todo un rosario de círculos (t).

Un segundo grupo lo formarían tres motivos que nos recuerdan más fácilmente hojas o flores (o, p), aunque concretamente uno de ellos parece una granada (q), motivo que tiene su origen en Persia y que viaja por todas las culturas de aquellos pueblos que de alguna manera se ven vinculados al Mediterráneo (15). Su incorporación a este repertorio no es extraño ya que tanto los árabes como los siglos de dominio gótico dieron a la granada un lugar preminente entre los motivos vegetales.

Como hoja, tenemos representada la del roble (v), aunque en ciertas representaciones vienen a tener forma muy parecida a la de las espigas, pero en tamaño reducido.

Uno de los elementos que más atrae nuestra atención es el que tiene una forma oval vertical, pintada en verde y cubierta de amarillo, de la que salen unas líneas a modo de rayos (r). Este tipo de representación, si no igual, sí de muy parecidas características lo encontramos en la cerámica ibérica, y su primitivo origen parece ser una espiga vista de modo transversal.

Si todos estos modelos pueden esconder tras su sencilla representación un simbolismo de ritos agrícolas, referidos a la madre tierra, es quizás en este motivo donde podamos acercarnos más a unos remotos recuerdos de fecundidad.

6. Ejemplos zoomorfos en realidad sólo posee la cerámica de Faro uno, el llamado pájaro-pez; pero hay otro que quizás pueda recordarnos aún en su forma tan esquemática a las mariposas y por ello lo incluimos en este apartado (u). Este antiguo moti-

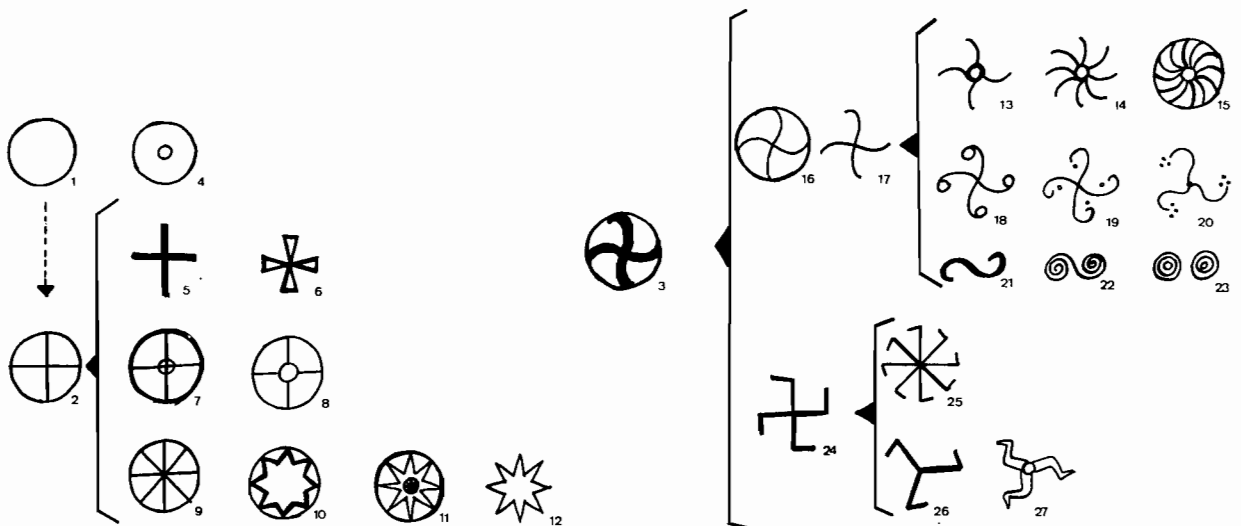
vo aparece en ejemplares persas y tenemos un ejemplo en una copa de Nihawand (Irán) de 1700 a. JC. Aquí los llama diábolos (14). Y en ejemplares parecidos de cerámica ibérica vienen incluidos como motivos vegetales.

El pájaro, cuya representación ha adquirido un notable punto de abstracción, ha llegado a un grado de metamorfosis en que es difícil distinguir si es un pájaro, si es un pez, o lo que más fácilmente puede ocurrir es que se ha convertido en un elemento indefinido con caracteres de ambos animales y por ello se le nombre como pájaro-pez o pez-pájaro (w).

Las aves han constituido quizás el más universal de todos los motivos animados. En la cerámica ibérica ocupa un lugar predominante, pero respecto al modelo de Faro, el punto de conexión lo hallamos en un plato de procedencia persa, aparecido en Nichapur y fechado en los siglos IX-X. En el Catálogo de la Exposición de Antigüedades Persas (14) dice: "...Barnizado estannífero. Pintado en verde vejiga. Contiene un pájaro estilizado, en cuyo vientre se halla un pez, estilizado también. El centro del plato está formado por el eje de unión del cuerpo, las alas y la cola. Debajo de la panza del ave y sobre la mitad de la cola, un círculo con un dibujo circular de goterones reticulado en los huecos..." La similitud entre ambas composiciones es enorme e incluso en ambos se ha resuelto de forma parecida el vacío que quedaba en la parte izquierda: en el plato persa con un círculo, y en el de Faro se incorpora un motivo vegetal, como puede ser una hoja o una flor.

El pájaro aparece no sólo en la decoración de los platos, sino que también se incorpora, una vez más de tres en tres, en la decoración de barbones.

Hemos analizado los motivos decorativos independientemente unos de otros, pero no olvidemos





a

b

c

d-e

f

g

h

i

j



k

l

ll

m

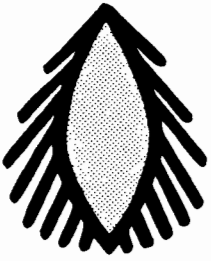
n

ñ

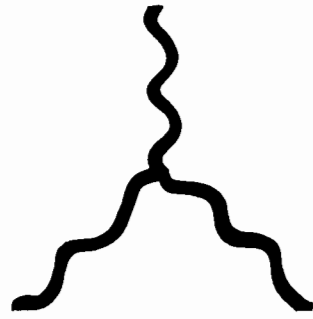
o

p

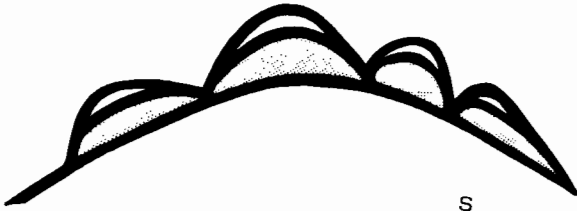
q



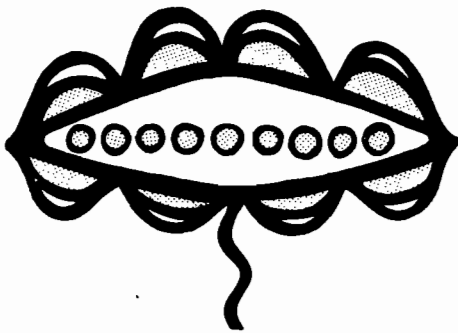
r



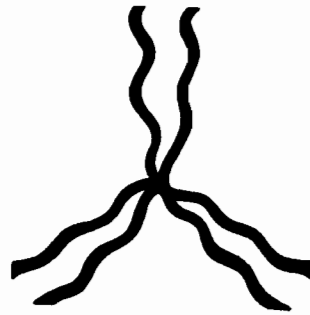
x



s



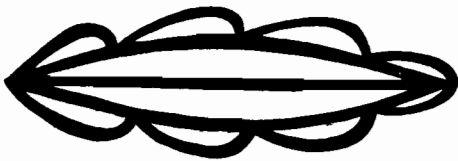
j



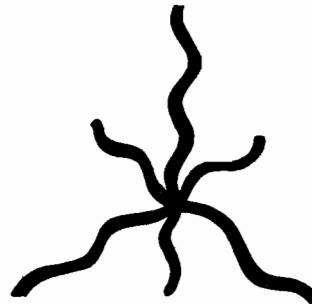
x₂



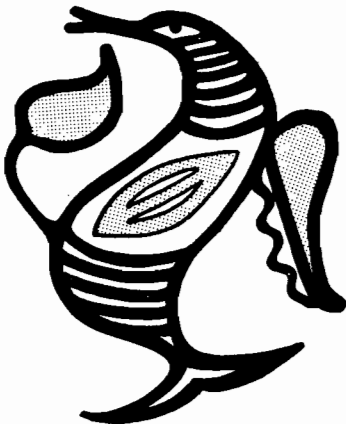
u



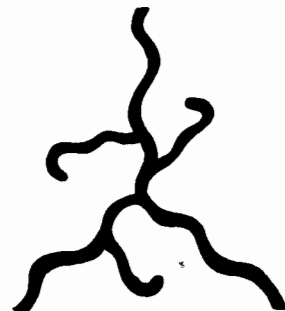
v



y



w



z

que todo el conjunto va a tener mayor coherencia cuando comprendamos cuál es la base de su composición.

Todos los elementos están en función de dos puntos:

1. El número 3
2. El disco, la rueda, la esvástica, el trisquel.

Anteriormente hablamos de "trisquel", pero en realidad habríamos de expresar más claramente que según Dachelette se trata de una derivación de la esvástica.

Parece ser que aunque adquiriera en el norte de Europa carta de presentación, no es originaria de estos países, sino que parece más posible que tenga su origen en el Asia Anterior y se difundiera notablemente por las culturas colindantes y llegara a la Península por tres vías:

1. Por el norte, por los países de la Europa Central
2. Por el Mediterráneo y países inmersos en su cultura
3. Por el Norte de Africa, con cierto arraigo entre los árabes, pero de forma más convencional y tardía

Comparándola con representaciones de ruedas, cruces, soles o discos solares, triskeles, etc. (n.º 1 al 27), se reconoce, según Dechelette, que todas las formas parten de un mismo grupo gráfico cuyo origen común es el disco o la rueda solar (16).

"Svástica" es una voz sánscrita que define un diagrama místico de buen agüero. Es el emblema del sol en movimiento indicando cuál es su sentido incluso como ocurre con el tetraskelo y triskelo (piernas).

En las composiciones que encontramos en Faro tenemos que hacer dos distinciones. Por un lado, en las escudillas encontramos ejemplares de trisqueles muy elementales en los que la parte horizontal no ha llegado a unirse o ya se ha separado, pero existe y es la que queda marcada en horizontal entre cada espacio (x). Una variante de este sencillo modelo es el (x2) que nos muestra las ramas del trisquel dobles.

Más complicado es el trisquel que aparece conteniendo a otro (y) y hay un cuarto modelo (z) en el que si bien se mantiene la misma disposición que en el anterior, la ligera curvatura que muestran las líneas del trisquel pequeño nos obliga a relacionarla más directamente con la esvástica.

Por otro lado, en las fuentes la partición tripartita se complica, pues aquí se realiza con líneas curvas que la acercan más a los símbolos de la rueda, y se incorpora además la voluta con remate final. Se convierte entonces en una modificación del n.º 20 de Dechelette.

Y por si hubiera alguna duda, en algunas fuentes vuelve a repetirse el esquema tripartito en el centro con otras tres pequeñas volutas.

Además, no dejará de llamarnos la atención el que hasta en los borbones encontremos la decoración organizada según el esquema tripartito donde en divisiones de metopas y fajas vuelven a aparecer los pájaros, las espigas y todos los demás elementos que hemos reconocido.

NOTAS

1. A. ARRIBAS. "Contribucion de la ceramica al desarrollo de las investigaciones arqueologicas" Conf. en el acto inaugural de la XI Reunión de la Soc. Esp. de Ceramica y Vidrio. Granada 1971. Recogido en *Ceramica Navarra* de Leandro Silván.
2. L. SILVAN. *Ceramica Navarra*. San Sebastián 1973.
3. M. TUÑON DE LARA. *Historia de España*. Tomo I. Edit. Labor; Barcelona 1980.
4. J. PEREZ VIDAL. "Dos ruedas asturianas de alfarero". Separata de la *Revista de Etnografia*, n.º 22, Museo de Etnografia e Historia, Junta Distrital Do Porto. S. A.
5. S. MIÑANO. *Diccionario geográfico-estadístico de España y Portugal*. 11 vol., Madrid, 1826.
6. P. MADDOZ. "Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar". 2.ª edic. Madrid, 1846-1850.
7. Así lo indica N. SESEÑA en "Barros y Lozas de España". Ed. Prensa Española. Edt. Magisterio Español. 1976.
8. G. M. DE JOVELLANOS. *Diarios*. Oviedo (IDEA) 1953. Tomo I, págs. 320-321.
9. E. SEMPERE. *Rutas a los alfares. España-Portugal*. Barcelona 1982.
10. L. M.ª LLUBIA. *Cerámica medieval española*. Nueva colección Labor. Barcelona, 1973.
11. Memoria de Licenciatura. B. JUNQUERA. "Carta Arqueológica del Concejo de Oviedo".
12. J. LORENS ARTIGAS y CORREDOR MATHEOS. *Cerámica popular española*. Edit. Blume. Barcelona 1979.
13. L. PERICOT. *Cerámica Ibérica*. Ed. Poligrafa. Barcelona, 1979.
14. *Catálogo de la Exposición de Antigüedades Persas*. Madrid 1971.
15. E. LEWIS. *La novelesca historia de los tejidos*. Aguilar. 1959.
16. J. DECHELETTE. "Le Swastica". *Man. D'Archedl. Prehist. II*.