



MUSEU D'HISTÒRIA
DE BARCELONA

MUSEU D'HISTÒRIA
DE BARCELONA (MUHBA)
Plaça del Rei, s/n.
08002 Barcelona
Tel.: 93 256 21 00
museuhistoria@bcn.cat
barcelona.cat/museuhistoria



Ajuntament
de Barcelona



14
quarhis

QUADERNS D'ARQUEOLOGIA I HISTÒRIA DE LA CIUTAT DE BARCELONA

BARKENO | BARCINO | BARCINONA |
BARŠALŪNA | BARCELONA

quarhis

ÈPOCA II · ANY 2018 · N.14 · ISSN 1699-793X
232 PÀGINES · BARCELONA



Editor:
Museu d'Història de
Barcelona (MUHBA)
Institut de Cultura
Ajuntament de Barcelona

Director MUHBA:
Joan Roca i Albert

Direcció Quarhis:
Julia Beltrán de Heredia

Secretària de redacció:
Vanessa Triay

Consell de redacció:
Xavier Aquilué (MAC)
Julia Beltrán de
Heredia (MUHBA)
Josep Guitart (UAB)
Josep M. Gurt (UB)
Magí Miret (GC)
Carme Miró (ICUB)
Miquel Molist (UAB)
Isabel Rodà (UAB)

Avaluadors externs:
Luis Caballero Zoreda
Carmen Fernández Ochoa
Sauro Gelichi
Jean Guyon
Simon Keay
Bernat Martí
Lucy Vallauri
Desiderio Vaquerizo
Giuliano Volpe

**Altres avaluadors
2012-2018:**
Carmen Aranegui Gascó
José Beltrán Fortes
Gian Pietro Brogiolo
Francesc Burjachs
Claudio Capelli
Carlo Ebanista
Albert Garcia Espuche
Enrico Giannichedda
Ignacio Grau

Carmen Guiral Pelegrín
Sonia Gutiérrez Lloret
Alberto León Muñoz
Josep M. Macias
Assumpció Malgosa
Pedro Mateos Cruz
Josep M. Nolla
Lauro Olmo Enciso
Josep M. Palet
Antonio Pizzo
Juan Antonio Quirós
Paolo Ramagli
Santiago Riera Mora
Queralt Solé
Jacques Thiriot
Josep Maria Vila

Control gràfic:
Emili Revilla

Disseny gràfic:
PFP
(Quim Pintó,
Montse Fabregat)

Realització:
Edicions Hipòtesi, SL

Impressió:
Índice Arts Gràfiques, SL

Imatges de la coberta:
Fons Antic-MUHBA

Imatges contracoberta:
Fons Antic-MUHBA

ISSN
1699-793X

Dipòsit legal
B-9715-2005

© dels textos els autors
© de l'edició

**Museu d'Història
de Barcelona**
Institut de Cultura,
Ajuntament de Barcelona
Plaça del Rei, s/n
08002 Barcelona
Tel.: 93 256 21 00
Fax: 93 315 09 57
www.museuhistoria.bcn.
cat/quarhis

QUADERNS D'ARQUEOLOGIA I HISTÒRIA DE LA CIUTAT DE BARCELONA

| BARKENO | BARCINO | BARCINONA |
| BARŠALŪNA | BARCELONA |

quarhis

ÈPOCA II·ANY 2018·NÚM.14·ISSN 1699-793X
232 PÀGINES · BARCELONA



**Ajuntament
de Barcelona**

9-11	L'ARQUEOLOGIA I EL MUSEU, UN VINCLE SÒLID I DURADOR JOAN ROCA I ALBERT
12-13	EDITORIAL JULIA BELTRÁN DE HEREDIA BERCERO
EL MUSEU D'HISTÒRIA DE BARCELONA I L'ARQUEOLOGIA: 75 ANYS	
16-25	BARCELONA I ELS CENTRES ARQUEOLÒGICS DEL MUSEU D'HISTÒRIA: UNA APOSTA PER A LA INCORPORACIÓ DEL PATRIMONI ARQUEOLÒGIC A LA CIUTAT JULIA BELTRÁN DE HEREDIA BERCERO
26-36	L'ARXIU ARQUEOLÒGIC DEL MUSEU D'HISTÒRIA, DES DELS SEUS ORÍGENS A L'ACTUALITAT LÍDIA FONT PAGÈS I EMILI REVILLA CUBERO
NOTES I ESTUDIS	
38-63	LA DARRERA INTERVENCIÓ ARQUEOLÒGICA AL POBLAT IBÈRIC DEL TURÓ DE LA ROVIRA DE BARCELONA DANIEL GINER IRANZO
64-76	EL ENIGMA DE <i>C. COELIUS</i> I LA PRIMERA MURALLA DE <i>BARCINO</i> ALESSANDRO RAVOTTO
78-94	ANÁLISIS DE LOS CONTEXTOS CERÁMICOS DE LA ANTIGÜEDAD TARDÍA DE LA BASÍLICA DELS SANTS MÀRTIRS JUST I PASTOR (BARCELONA) JULIA BELTRÁN DE HEREDIA BERCERO I XAVIER AQUILUÉ ABADÍAS
96-121	EL TALLER DE PEDRALBES I ELS GRESOLS CERÀMICS DE LA PLAÇA DEL REI PER LA FOSA DE PLATA. EVIDÈNCIES CERÀMIQUES DE LA BARCELONA DEL SEGLE VIII: ARQUEOLOGIA I ARQUEOMETRIA JULIA BELTRÁN DE HEREDIA BERCERO I JAUME BUXEDA I GARRIGÓS I MARISOL MADRID I FERNÁNDEZ I MARTA VALLS LLORENS
122-136	EL TREBALL DE LA SEDA A BARCELONA ENTRE ELS SEGLES XV I XVII. UNA APROXIMACIÓ DES DE L'ARQUEOLOGIA I LA DOCUMENTACIÓ ESCRITA IVANA STOJAK I MIKEL SOBERÓN RODRÍGUEZ
138-149	LA CERÀMICA “TIPUS DELFT” (HOLANDA) AL REIAL MONESTIR DE SANTA MARIA DE PEDRALBES JOSEP CRUELLES CASTELLET
150-165	LA FÀBRICA DE CERÀMICA ORNAMENTAL D'ANTONI TARRÉS, SEGLES XVIII-XIX JACINTO SÁNCHEZ GIL DE MONTES I JOSEP M GURT I ESPARRAGUERA
166-180	LA BATERIA ANTIAÈRIA I EL BARRAQUISME AL TURÓ DE LA ROVIRA DE BARCELONA. UN CAS D'ARQUEOLOGIA CONTEMPORÀNIA JORDI RAMOS RUIZ
NOTICIARI	
182	LA MURALLA DE <i>BARCINO</i>
183-184	LA BASÍLICA DELS SANTS MÀRTIRS JUST I PASTOR DE BARCELONA EN EL MARCO DE LA CIUDAD TARDOANTIGUA Y ALTOMEDIEVAL (SIGLOS V AL XIII) Y SU PRECEDENTE ROMANO (SIGLO I)
185-186	ANGULACIONES DEL FÉMUR PROXIMAL A LO LARGO DE LA HISTORIA
187-188	ARCHAEOLOGICAL AUTOMATIC INTERPRETATION AND DOCUMENTATION OF CERAMICS ARCHAIDE (693548). AVENÇOS DE LA SEGONA ANUALITAT
189-190	HOMENATGE AL DR. ALBERTO LÓPEZ MULLOR. ESTUDIS SOBRE CERÀMICA I ARQUEOLOGIA DE L'ARQUITECTURA
191-193	BIBLIOGRAFIA PUBLICADA SOBRE ARQUEOLOGIA DE BARCELONA
195-197	TEXTOS EN CATALÀ. SÍNTESI
199-206	TEXTOS EN CASTELLANO. SÍNTEISIS
207-215	ENGLISH TEXT. SUMMARY
217-225	TEXTES EN FRANÇAIS. RÉSUMÉ
227-232	NORMES DE PRESENTACIÓ D'ORIGINALS A QUARHIS

NOTES I ESTUDIS

LA CERÀMICA “TIPUS DELFT” (HOLANDA) AL REIAL MONESTIR DE SANTA MARIA DE PEDRALBES

La ceràmica objecte d'estudi procedeix d'un conjunt tancat trobat en les excavacions arqueològiques dels anys 2010 i 2011, a l'edifici de l'antiga infermeria del Reial Monestir de Santa Maria de Pedralbes (Barcelona). La cronologia original de les peces es situa entorn la segona meitat del segle XVIII, entre 1740 i 1800

aproximadament. Aplicant una metodologia exhaustiva es pretén, no només obtenir una descripció formal de les peces i definir la seva cronologia, sinó intentar investigar la importància de les mateixes. Això permet aclarir una sèrie de qüestions relacionades amb la seva procedència. Al mateix temps, obtenir una informació àmplia

sobre les produccions importades del centre d'Europa durant els segles XVIII i XIX.

Paraules clau: ceràmica “tipus Delft” (*Delftware*), importacions, imitació porcellana xinesa, decoració blau i blanc.

LA CERÁMICA “TIPO DELFT” (HOLANDA) EN EL REAL MONASTERIO DE SANTA MARÍA DE PEDRALBES

La cerámica objeto de estudio procede de un conjunto cerrado encontrado en las excavaciones arqueológicas de los años 2010 y 2011, en el edificio de la antigua enfermería del Real Monasterio de Santa María de Pedralbes (Barcelona). La cronología original de las piezas se sitúa en torno la segunda mitad del siglo XVIII, entre

1740 y 1800, aproximadamente. Aplicando una metodología exhaustiva se pretende, no sólo obtener una descripción formal de las piezas y definir su cronología, sino intentar investigar la importancia de las mismas. Esto permite aclarar una serie de cuestiones relacionadas con su procedencia. Al mismo tiempo, obtener

una información amplia sobre las producciones importadas del centro de Europa durante los siglos XVIII y XIX.

Palabras clave: cerámica “tipo Delft” (*Delftware*), importaciones, imitación porcelana china, decoración azul y blanco.

DELFTWARE (THE NETHERLAND) IN THE ROYAL MONASTERY OF SANTA MARIA DE PEDRALBES

The pottery under study comes from a closed set of pieces found in the archaeological excavations undertaken in 2010 and 2011 in the building of the former infirmary of the Royal Monastery of Santa Maria de Pedralbes (Barcelona). The pieces date back to around the second half of the 18th

century, between 1740 and 1800 approximately. By applying an exhaustive methodology we seek not only to obtain a formal description of them and define their chronology but also attempt to research their importance. This enables us to clarify a series of issues related to their

provenance and also to obtain wide-ranging information about the pottery imported from Central Europe during the 18th and 19th centuries.

Keywords: Delftware, imports, Chinese pottery imitation, blue and white decoration.

LA CÉRAMIQUE DE “TYPE DELFT” (PAYS-BAS) AU MONASTÈRE ROYAL DE SANTA MARIA DE PEDRALBES

La céramique objet de l'étude provient d'un endroit fermé découvert lors des fouilles archéologiques des années 2010 et 2011 dans le bâtiment de l'ancienne infirmerie du monastère royal de Santa Maria de Pedralbes (Barcelone). La chronologie originale des pièces se situe aux environs de la seconde moitié du XVIIIe siècle, entre

1740 et 1800, environ. En appliquant une méthodologie exhaustive, on souhaite non seulement obtenir une description des formes des pièces et définir leur chronologie, mais aussi essayer d'évaluer leur importance. Ceci permet d'éclairer une série de questions liées à leur provenance et d'obtenir, en même temps, une

information approfondie sur les productions importées du centre de l'Europe au cours des XVIIIe et XIXe siècles.

Mots clé : Céramique “type Delft” (*delftware*), importations, imitation porcelaine chinoise, décoration bleue et blanche.

1. Introducció¹

En aquest article s'aborda l'estudi d'un petit lot ceràmic trobat al Reial monestir de Santa Maria de Pedralbes, fruit d'una intervenció arqueològica realitzada al sector de l'antiga infermeria com a conseqüència de la rehabilitació de l'edifici (fig. 1).

Aquest lot de 11 peces procedeix d'un context estratigràfic d'un abocador secundari localitzat sota unes dependències de l'antiga infermeria del monestir, el qual es va datar a partir de diversos elements: de la seqüència estratigràfica, de la documentació escrita conservada i a través de la informació intrínseca derivada de la pròpia cultura material ceràmica. El material arqueològic recuperat de l'abocador² s'adscriu en un ventall cronològic molt ampli que respon a la barreja dels diversos estrats de l'abocador original. Així, es varen recuperar peces pròpies del segle XVI com és el reflex daurat, o peces fabricades entre 1860-1870 de la Fàbrica de la Cartuja de Sevilla. Però el gruix de totes elles es centra majoritàriament entorn l'últim quart del segle XVII i principis del XIX³.

En aquest article ens centrem en un petit lot de ceràmiques d'importació provinents del centre d'Europa. És un lot petit, d'una producció molt concreta, però forma part d'un tipus de ceràmica d'importació centreeuropea molt important arribada al nostre territori, el qual engloba produccions de ceràmica vidriada pintada a mà (*tin-glazed*), produccions de ceràmica refinada fabricades amb caolí (*creamware*, *pearlware*), o produccions de ceràmica estampada (*transfer-printed*) per esmentar-ne algunes. És precís assenyalar que el coneixement de la ceràmica procedent del centre i nord d'Europa entorn els segles XVIII i XIX al nostre país es troba en un estat d'estudi molt inicial, per no dir inexistent. Aquest fet no és pas menor, ja que la presència de ceràmica centreeuropea d'aquest període en el registre arqueològic de Barcelona o qualsevol ciutat és molt present. En definitiva, el que es pretén és iniciar una línia d'estudi d'aquest tipus d'importacions ceràmiques els resultats dels quals es puguin revisar i aprofundir en futurs treballs.

1.1 OBJECTE D'ESTUDI

En aquest treball ens centrarem en una producció ceràmica molt concreta dins del grup de pisa decorada en blau recuperat de l'abocador.

Respecte la totalitat de la ceràmica recuperada, el grup format per pisa estannífera, terra de pipa (altrament refinada) i porcellana, representa un 26 % del total, la resta és ceràmica comuna vidriada, popularment coneguda com terrissa.

En general, tant en el grup de terrissa com en el grup de pisa, l'existència d'un bon nombre de peces completes o quasi completes ens ha permès identificar amb certa precisió el tipus de vaixel·la utilitzada en el monestir i extreure certes conclusions del tipus de vida conventual d'un monestir als segles XVIII i XIX. L'estat de conservació en el cas de les peces corresponents al “tipus Delft” no és pas diferent. Ens trobem davant unes peces atribuïbles a un període concret i una procedència clarament forana.

1.2 OBJECTIUS I METODOLOGIA EMPRADA

En primer lloc, el nostre objectiu general busca poder aportar coneixement a aquesta producció ceràmica, tant alhora de realitzar la classificació i l'inventari de fragments d'aquest tipus de ceràmica, com alhora d'assignar datacions fiables als contextos arqueològics.

La finalitat que perseguim en definitiva és obtenir la major informació arqueològica d'aquest lot i adquirir un grau de coneixement bàsic de les produccions ceràmiques importades dels Països Baixos i els destinataris d'aquest tipus de ceràmica de luxe.

Per poder dur a terme tal objectiu ha estat necessari estructurar la recerca en diferents parts.

El primer d'ells ha estat obtenir informació sobre cadascun dels individus ceràmics i esbrinar la seva importància històrica. El que s'ha pretès és aprofundir en la caracterització de cadascuna de les peces, ja sigui en els aspectes morfològics com decoratius.

Al tractar-se d'un ceràmiques pràcticament desconegudes pels investigadors locals, aquest primer enfoc

*Arqueòleg i especialista en captura digital. pepoc78@gmail.com; www.digitalizaciopatrimoni.cat

1. Agrair la col·laboració inestimable d'Emili Revilla i Julia Beltrán de Heredia per a la redacció de l'article, l'accés a l'estudi de les peces per part de la Carme Aixalà i Anna Castellano del Monestir de Pedralbes, també la correspondència mantinguda amb Wytze Stellingwerf, Suzanne Klüver, i l'accés a bibliografia específica facilitada per part de Michiel Bartels i Nina Jaspers.

2. El material recuperat consta de 242 caixes de material ceràmic, 40 de mostres de sediment i nombrosos objectes de metall, os i vidre. De tot aquest material encara per estudiar, s'elabora un petit catàleg que recullirà l'estudi i l'inventari dels materials ceràmics seleccionats més representatius.

3. Cruells, J. 2012. *Memòria de la intervenció arqueològica Baixada del Monestir, 5-9 (Monestir de Pedralbes). Barcelona. Desembre 2010-Octubre de 2011.* Centre de Documentació-ICUB. Inèdita. pp. 22.

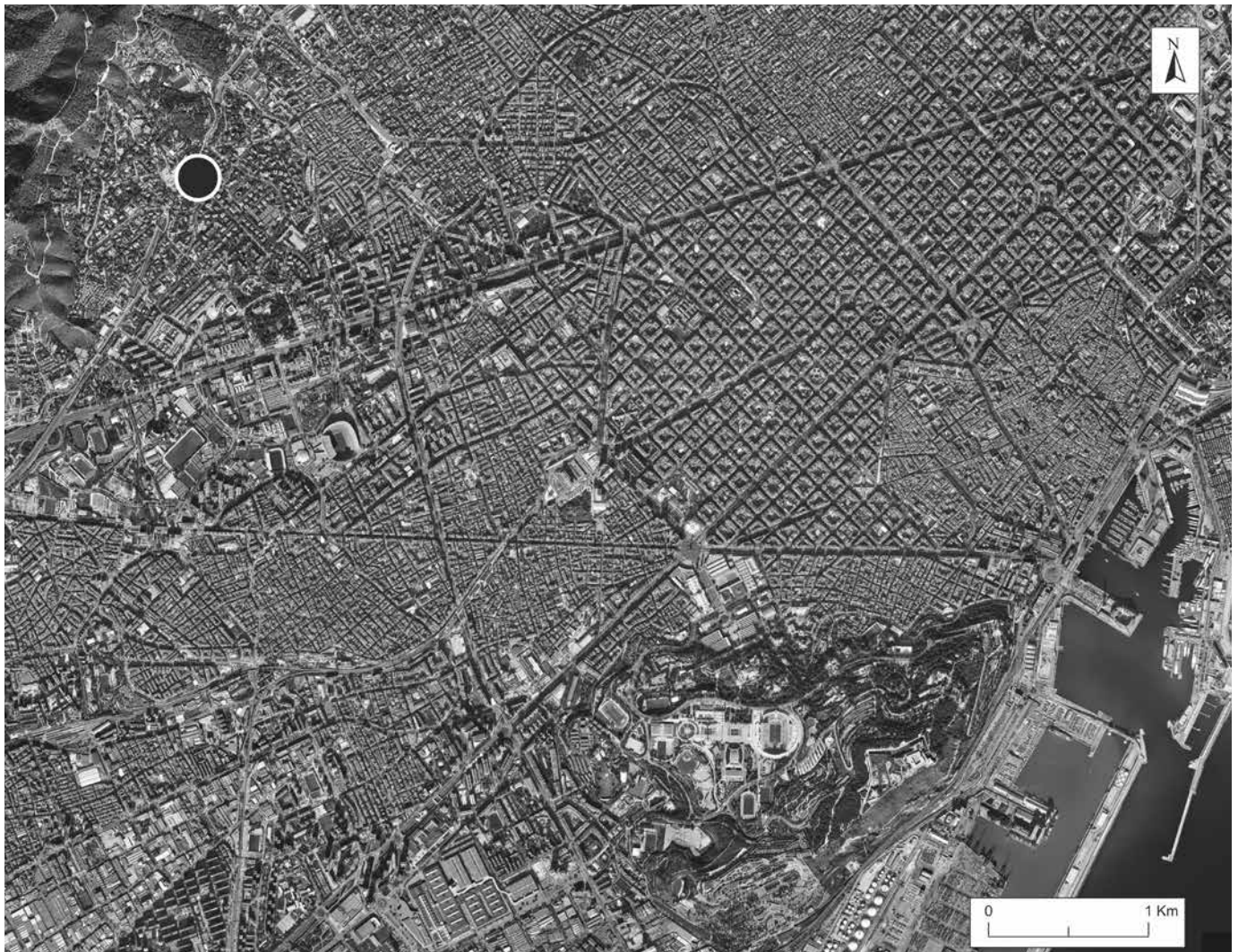


Figura 1

Localització Reial Monestir de Santa Maria de Pedralbes
(Autor: J. Cruells).

de caràcter més bàsic i classificatori es mostra com imprescindible.

Paral·lelament, ens hem marcat com a objectius específics intentar concretar la procedència d'aquestes peces i obtenir unes cronologies aproximades de cadascuna de les tipologies estudiades. La comparació amb altres estudis ceràmics ha estat un pas fonamental tant per afinar aquestes cronologies com per trobar la seva procedència i desgranar l'origen i evolució estilística de la producció.

2. Context

Els principals grups de ceràmiques forànies identificades en l'abocador del monestir de Pedralbes són, majoritàriament, de València i d'Itàlia (Ligúria), i en menor presència, de França (Provença i Llenguadoc), Països Baixos (Delft), Anglaterra (Staffordshire) i Andalusia (Sevilla). És freqüent que a Barcelona en l'edat moderna arribin productes d'aquestes zones, llocs amb els quals hi havia una intensa relació comercial i econòmica (Beltrán de Heredia, Miró, 2010).

En els segles XVI i XVII, els tallers ceràmics italians introdueixen la policromia i imiten els corrents decoratius més apreciats com és la porcellana xinesa. La producció dels tallers de la Ligúria i la Toscana és molt important, i s'exporta arreu de la Mediterrània. Catalunya no defuig

d'aquests productes, i de fet, la presència d'aquesta ceràmica importada és notòria en els contextos arqueològics d'aquestes èpoques.

Cap a principis del segle XVI, alguns terrissers italians es van traslladar a la ciutat d'Anvers, Bèlgica. Eren pintors de majòlica, l'anomenada "fayenza" del Renaixement italià (Moll-Murata, 2008: 6). Aquest tipus de ceràmica es decorava amb escenes històriques i llegendàries pintades amb colors brillants que realçaven les escenes.

El més famós d'aquests tres terrissaires italians era Guido di Savino, també conegut a Anvers com Guido Andries. Natural de Castel Durante (Ducat de Urbino), Andries aprengué l'ofici de pintar objectes de ceràmica en els tallers venecians. Ensenyà l'ofici als seus fills i altres terrissers locals en la tècnica de la majòlica italiana. Els hi ensenyà el procés de fabricació, l'esmaltat i la decoració de tot tipus de ceràmica: vaixel·la, pots, pots de farmàcia, objectes decoratius, i també mosaics i paviments de rajoles decorades.

Però l'any 1576 es produir el saqueig d'Anvers per part dels soldats espanyols amotinats, els quals mataren milers de ciutadans, fet que propicià que molts dels terrissaires es refugiaren més al nord, en les anomenades "províncies unides" (actualment els Països Baixos). Aquests terrissaires s'establiren a les ciutats de Haarlem, Delft (1584), Rotterdam (1612), Utrecht, i Amsterdam. Els seus negocis assoliren, ja al segle XVII, un creixement considerable gràcies al desenvolupament econòmic i a la reconstrucció de les ciutats (Finn, 2014: 6-15).

La producció de ceràmica fina també va contribuir a competir contra la porcellana xinesa. Peces de porcellana foren importades massivament per la Companyia Holandesa de les Índies Orientals (VOC), la seu de la qual es trobava precisament en el port de Delft. Sota la influència de la porcellana xinesa, els terrissers locals començaren a pintar les peces ceràmiques en blau i blanc⁴ (Bartels, 1999: 195).

2.1 LA PORCELLANA XINESA COM A PRECEDENT TECNOLÒGIC I DECORATIU

La porcellana va ser inventada a la Xina entorn el segle VII o VIII dC, final de la dinastia Sui (581-617) o inicis de la dinastia Tang (618-907). Però fou a partir del segle XIV quan va aconseguir un perfeccionament veritablement reconegut amb la combinació d'argila blanca (caolí) barrejada amb pedra de porcellana.

El resultat d'aquest producte (porcellana) originava un grau més alt de blancor, duresa i translucidesa de les peces. Aquestes característiques es van aconseguir mitjançant la inclusió de feldespat i caolins, minerals que es fonen a altes temperatures i doten les vaixelles d'una blancor vidriosa (Kadoi, 2015: 60-77).

Durant l'edat mitjana d'Europa, els comerciants xinesos van popularitzar la porcellana arreu del continent asiàtic. Van exportar grans quantitats de ceràmica al Japó, l'Indoxina, l'arxipèlag del sud-est asiàtic, l'Índia, l'Orient Mitjà Islàmic i l'Àfrica oriental. Fins i tot, el comerç xinès de ceràmica va influir en els dissenys a Corea, Annam (Vietnam del Nord) i Siam (Tailàndia).

Els contactes comercials entre terrissaires islàmics i xinesos va anar en augment al segle XIV. Gràcies a aquests contactes i a l'intercanvi de matèries i coneixements, la tecnologia de la porcellana es va perfeccionar. Prova d'això fou que el pigment de cobalt utilitzat per a la seva decoració sorgí per la influència dels dissenys blaus que inicialment foren importats de Pèrsia, on havien estat usats durat segles per a la decoració de ceràmica persa.

El pigment es pintava sobre les peces en sec, i després era cobert amb un esmalt transparent i finalment cuit a una temperatura alta d'entre 1200 °C a 1400 °C.

Després, els terrissers xinesos van començar a utilitzar el cobalt persa per decorar la porcellana, originant el famós blau cobalt característic de les porcellanes xineses. Aquests nous articles xinesos en blau i blanc van arribar a l'Orient Mitjà, on els terrissers de principis del segle XV van copiar les formes i les decoracions amb gran fidelitat. Però el cobalt importat de Pèrsia produïa un efecte pal-

4. Sobre el procés de fabricació de la ceràmica de Delft, veure Kees Kaldenbach a <http://kalden.home.xs4all.nl/dblue/delftblue-workshopENG.htm>

lid a les peces i alhora originava tonalitats fosques o fins i tot negres. El cobalt xinès, descobert més tard, donava un color blau més homogeni i un efecte més suau (Kadoi, 2015: 60-77).

2.2 LA INFLUÈNCIA DE LA PORCELLANA EN EL MERCAT EUROPEU

En els anys següents, els productes islàmics i asiàtics van virar cap a l'oest, influint també en els gustos dels consumidors europeus i en l'aspecte de la seva ceràmica.

A principis del segle XVII, a l'empresa holandesa de les Índies Orientals (Vereenigte Oostindische Compagnie, VOC), se li va concedir el monopoli comercial asiàtic. A partir de l'any 1602, la VOC va començar a importar porcellana xinesa blava i blanca directament des de l'Extrem Orient. Es va desenvolupar un negoci estable a través de les "sucursals" de VOC a Batavia, i una de les seves oficines d'importació fou el port de Delft. Entre 1602 i 1657, la Companyia Holandesa de les Índies Orientals va importar més de tres milions de peces de porcellana xinesa a Europa. Entre els anys 1657 i 1683 es produí una interrupció del comerç amb la Xina, provocada per diverses revoltes civils a les ciutats d'origen. Però el buit comercial amb la Xina i la demanda constant va ser aprofitat pels ceramistes holandesos per apropiarse de l'auge per porcellana oriental (Bartels, 1999: 195).

Els tallers ceràmics de Delft van desenvolupar una indústria de la ceràmica molt estructurada i sòlida, ajustant les seves tècniques de decoració per crear un disseny que satisfés els gustos creixents dels europeus pels objectes asiàtics.

Des del 1620 fins al 1670, els tallers van fer vaixelles d'argila cuita, les van pintar en blau cobalt i les van cobrir amb esmalts d'estany⁵. El resultat semblava una porcellana blava i blanca autèntica. Anys més tard, entorn el 1670, els ceramistes holandesos van començar a introduir les decoracions policromes, inspirades també en esmalts xinesos (Błaszczuk, 1984).

3. Les peces "tipus Delft" del Monestir de Pedralbes: Aspectes formals

Encetem a partir d'aquí l'anàlisi formal i estilístic de les peces objecte d'estudi. La totalitat de les peces són de pisa, és a dir, ceràmiques amb coberta vidriada d'estany i decoració amb pigments metàl·lics de cobalt que és l'element que li dona la coloració blava a les decoracions. Cal senyalar que mentre no es realitzin els anàlisis arqueomètrics no podrem determinar amb total seguretat la procedència exacte d'aquesta producció.

3.1 LES FORMES

La totalitat de les peces són formes obertes, bàsicament plats, plates, i plats fondos o bols. Totes elles però, amb un context de vaixel·la de taula de cert luxe refinat⁶.

Plats d'ala

La forma més abundant és el plat d'ala. És una peça oberta i ala inclinada, de dimensions i formes variades. Serveixen per presentar els menjars sòlids a taula o per a decorar certes estances. Els diàmetres de les peces oscil·len entre els 22 i els 26 cm (làm. 1; làm. 2, fig. 2; làm. 3, fig. 1 i 2; làm. 4, fig. 2).

Presenten una discontinuïtat en la inclinació de la paret, més acusada en la part interior, que dona lloc a una superfície plana gairebé horitzontal. La base sol tenir un anular diferenciats, molt estret i curt.

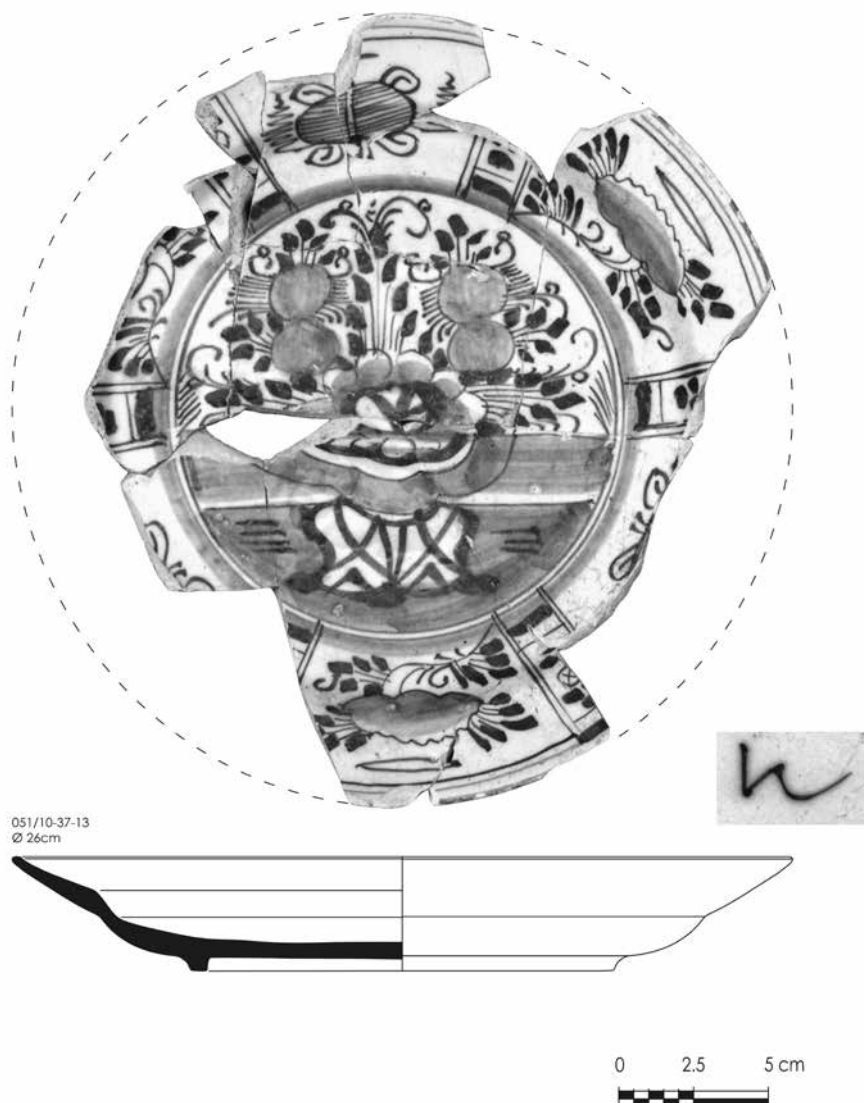
Plat fondo

Aquesta peça, destinada a contenir líquids o menjars semisòlids, es caracteritza per tenir una paret alta amb vora estreta i arrodonida i lleugerament exvasada.

El perfil no presenta cap interrupció per la part interior, unint-se el fons amb la vora de manera contínua. El seu diàmetre és de 22 cm. La base també presenta un anular diferenciats molt estret i curt. Cal esmentar, que es van recuperar dos individus més totalment idèntics al primer (lám. 2, fig. 1).

5. Coneguts com *tin-glaciars* en anglès o *tinglazurs* en holandès.

6. Totes les làmines de material presentades en aquest article també es poden consultar en el quadern a color amb la mateixa numeració.



Làmina 1

Ceràmica "tipus Delft", decoració *Kraak*.
(Dibuix: J. Cruells)

klapmut

Menció especial mereixen els *klapmut*, d'imitació xinesa. Aquest tipus de forma inspirada en un barret de copa, es caracteritza per tractar-se de plats més fondo que els habituals i per tenir una vora curta, lleugerament inclinada i un fons pla (làm. 2, fig. 3 i 4). Segons moltes representacions pictòriques de l'època (Weststeijn, 2014: 225), aquest tipus de vaixel·la servia per contenir sobretot fruita o altres elements de presentació d'aliments a taula.

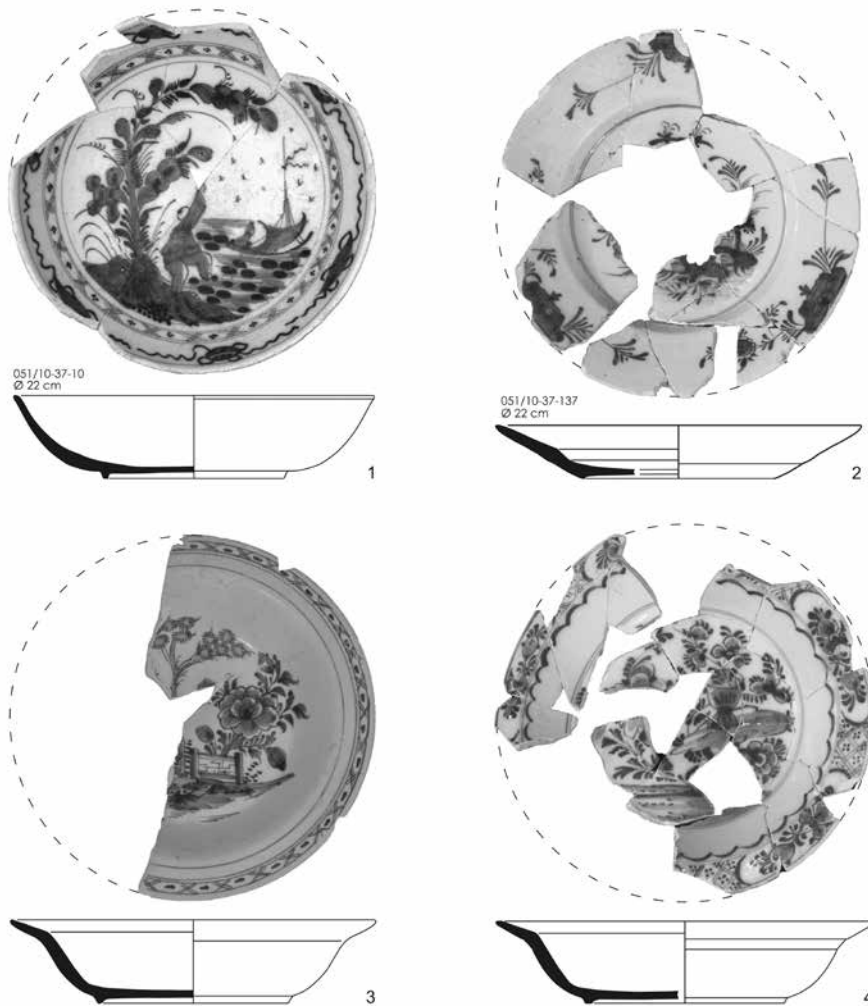
Plates o fruiteres

Aquestes peces tenen la mateixa forma i perfil que el plats fondos descrits anteriorment, però amb diàmetres molt més grans. Destaca per exemple, una fruitera amb

un diàmetre de 31 cm (làm. 4, fig. 1), en canvi les altres dues tenen un diàmetre de 25 i 26 cm (làm. 4, fig. 3 i 4). Es caracteritza per tenir una paret alta amb vora estreta i arrodonida i lleugerament exvasada. El perfil no presenta cap interrupció per la part interior, unint-se el fons amb la vora de manera contínua. La base també presenta un peu anular diferenciat molt estret i curt. Per les seves dimensions i característiques probablement servien per presentar aliments a taula.

3.2 LES PASTES I L'ESMALT

Pel que fa a l'argila utilitzada, son pastes homogènies molt espesses i fines (molt decantades), amb un desengreixant molt petit, gairebé imperceptible. Tenen una coloració

**Làmina 2**

Ceràmica "tipus Delft" amb decoració de paisatges xinesos. Fig. 3 i 4: Formes anomenades *Klapmut*. (Dibuix: J. Cruells)

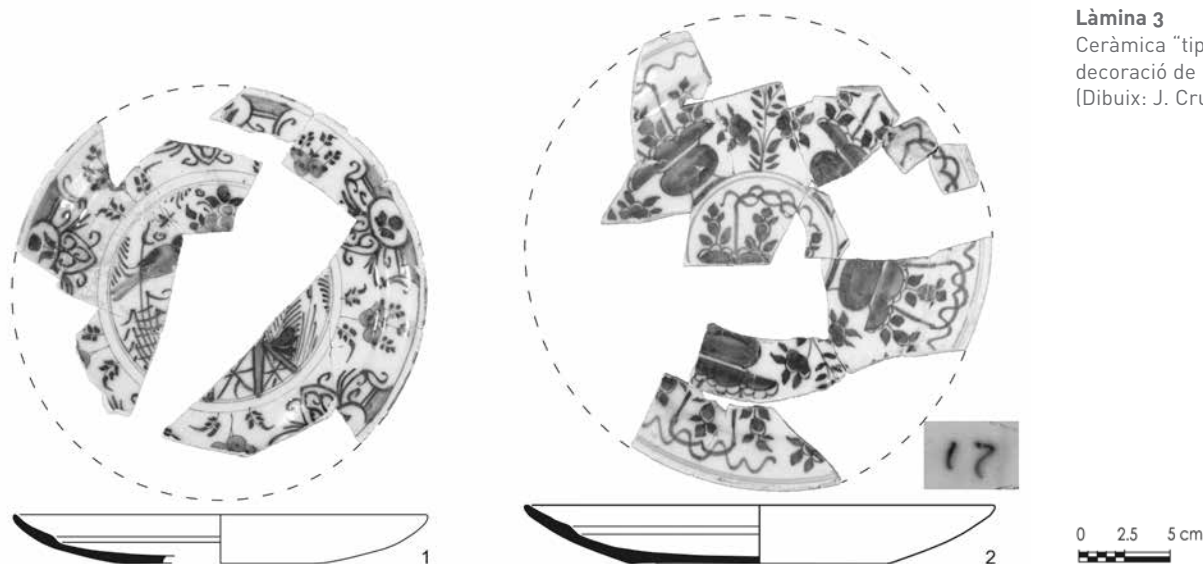
clara, de color beix clar i la seva elaboració pot barrejar-se amb argiles refractàries, caolins, quars o greda. Totes les peces estudiades estan completament envernissades, tant a l'anvers com al revers. Totes elles estan recobertes amb un esmalt opac blanc un pèl blavós força gruixut, la composició principal de les quals és l'òxid d'estany, element que dona nom a aquest tipus de ceràmica i coneguda per molts autors com a pisa estannífera.

4. Proposta de classificació

4.1 CERÀMICA AMB DECORACIÓ *KRAAK* (1640-1750)

La ceràmica anomenada *Kraak*⁷, és un tipus de porcellana xinesa d'exportació, produïda principalment a partir de la Dinastia Wanli (1563-1620). Va ser una de les primeres vaixelles xineses exportades, i va arribar a Europa en grans quantitats. El seu interès es va estendre ràpidament

7. Se l'anomenada *Kraakporcelain* pels vaixells de càrrega portuguesos anomenats "carracas" (Błaszczuk, 1984: 7).

**Làmina 3**

Ceràmica "tipus Delft" amb decoració de paisatges xinesos. (Dibuix: J. Cruells)

per les classes benestants, fet que provocà la proliferació d'imitacions per un públic menys refinat.

La ceràmica d'estil *Kraak*, és decorada sovint amb variacions sobre els motius més tradicionals que es troben a la porcellana xinesa, com ara les flors estilitzades (peònies i crisantems) i emblemes budistes auspiciosos (Van Dam, 2004: 12). No obstant això, el més característic de la decoració *Kraak* és l'ús de panells radials o cassetons en les seves orles (làm. 1).

4.2 CERÀMICA AMB DECORACIÓ DE PAISATGES XINESOS

Les peces decorades amb aquesta temàtica són les més nombroses en el present lot (làm. 2, làm. 3).

Els paisatges xinesos representats als plats evocuen la bellesa de la natura i alhora l'ordre estètic dels elements. L'exemple de paisatge més utilitzat serà el jardí xinès, combinant els elements florals i naturals amb elements arquitectònics. Per això en una mateixa composició, podem trobar plantes fragants, flors i arbres, roques decoratives, estanys o llacs amb peixos, tanques de fusta o ponts (Ostkamp, 2014: 34).

4.3 CERÀMICA *ENGLISH DELFTWARE*

Aquest terme s'utilitza per referir-se a la ceràmica elaborada a Anglaterra des de mitjans del segle XVII amb influències xinesques i holandeses. Els centres productius d'aquest tipus de peces es trobaven a les ciutats de Londres, Bristol i Brislington (Archer, 1997).

Per a la majoria de la gent, *Delftware* evoca imatges de la ceràmica blava i blanca realitzada a la ciutat holandesa de Delft. El terme, de fet, es refereix a totes les peces amb coberta estannífera realitzades a les Illes Britàniques (làm. 4, fig. 2).

5. Estils decoratius

Tal i com s'ha comentat anteriorment, l'objectiu principal dels terrissers i pintors de la ceràmica de Delft es aconseguir un producte el més semblant possible a la porcellana arribada de l'Orient. Per això, és obvi que les temàtiques decoratives plasmades a les peces siguin també les mateixes que els artesans xinesos representen en la porcellana. La naturalesa i la mitologia són la principal font d'inspiració de la temàtica decorativa xinesa. I a partir dels elements que conformen la naturalesa, s'originen infinitat de símbols que representaran la saviesa, la fertilitat, la fortalesa, la bellesa o la longevitat. En aquest sentit, sovint les decoracions representades en les peces evocaran a les llegendes ancestrals, amb els seus símbols més comuns, originant una decoració molt complexa que s'estendrà per tota la superfície de la peça i que fins i tot sovint resultarà certament atapeïda (Luckenbach, 2003).

Cal dir també, que totes les peces estudiades es troben decorades únicament a la part superior del plat, és a dir a l'anvers. Així doncs, el revers no es troba decorat, excepte per algunes peces que presenten marques de terrisser ara per ara indeterminades. (làm. 1; làm. 3, fig. 2).

5.1 MOTIUS CENTRALS

Paisatge xinès

Amb aquesta temàtica comptem amb un exemplar (lâm. 2, fig. 1). Es tracta d'una escena força genèrica. Els paisatges representats han anat canviant amb el temps, i també han anat incorporant cada cop més elements simbòlics. Són escenes bucòliques, com el jardins amb arbres fruiters i flors exuberants, o pràctiques ancestrals com era la pesca. Els elements estilístics més comuns són la mar, la barca de pescar, l'ocell o l'arbre.

Cistell de flors

L'escena central s'hi representa un cistell ple de flors desbordants i amb excés de plenitud. La varietat de flors és infinita, es representen petúnies, tulipes, crisantems, artemísies, fins i tot fruits dolços com el préssec. Sovint aquest cistell és engalanat amb arcs, cintes i nusos sinuosos, els quals a la terminologia anglesa⁸ defineix com a decoració *Ribbon* (lâm. 1; lâm. 3, fig. 2).

Patró decoratiu “Roca i tanca” (rock-fence, pattern)

De fet, aquest tipus podria encabir-se perfectament dins la temàtica de paisatge xinès, però hem optat per individualitzar-la degut a que es tracta d'un motiu prou rellevant i present en 3 peces (lâm. 2, fig. 2, 3, 4; lâm. 3, fig. 1). Es tracta d'un motiu decoratiu molt utilitzat en la porcellana xinesa del segle XVII, i copiat directament per la *faïence* holandesa. Normalment es troba en la decoració central de les peces, formant part d'una composició decorativa amb més elements. Pot prendre múltiples variants i combinacions, però sempre amb el comú denominador d'aquests elements típics de la simbologia xinesa com són la roca, la tanca, o l'arbust florejat.

Motius florals

Decoració caracteritzada per la presència de motius florals per tota la superfície de la peça i de forma radial. Són decoracions molt atapeïdes de branques, fulles i fruits

principalment, i en algun cas amb la presència de símbols estel·lars (lâm. 4, fig. 1, 3, 4).

Motius figuratius

Aquest grup, representat per un sol individu, es caracteritza per una decoració sòbria, gens carregada, amb absència de qualsevol tipus d'element decoratiu a l'orla per tal de donar protagonisme al centre de la peça (lâm. 4, fig. 2).

5.2 ORLA

Tipus *Kraak*

Com ja s'ha esmentat anteriorment, l'orla tipus *Kraak* es caracteritza per la presència de grans segments o cassetons que contenen generalment motius florals, fruites o insectes (lâm. 5, fig. 1). Aquests cassetons es troben separats per segments estrets (*narrow ones*) decorats amb motius simples com són els punts o cintes molt fines. Generalment, aquesta decoració s'aplica en peces d'ala ample, principalment plats, propiciant la sensació d'espai i amplitud al voltant del disseny central (Rinaldi, 1989: 137).

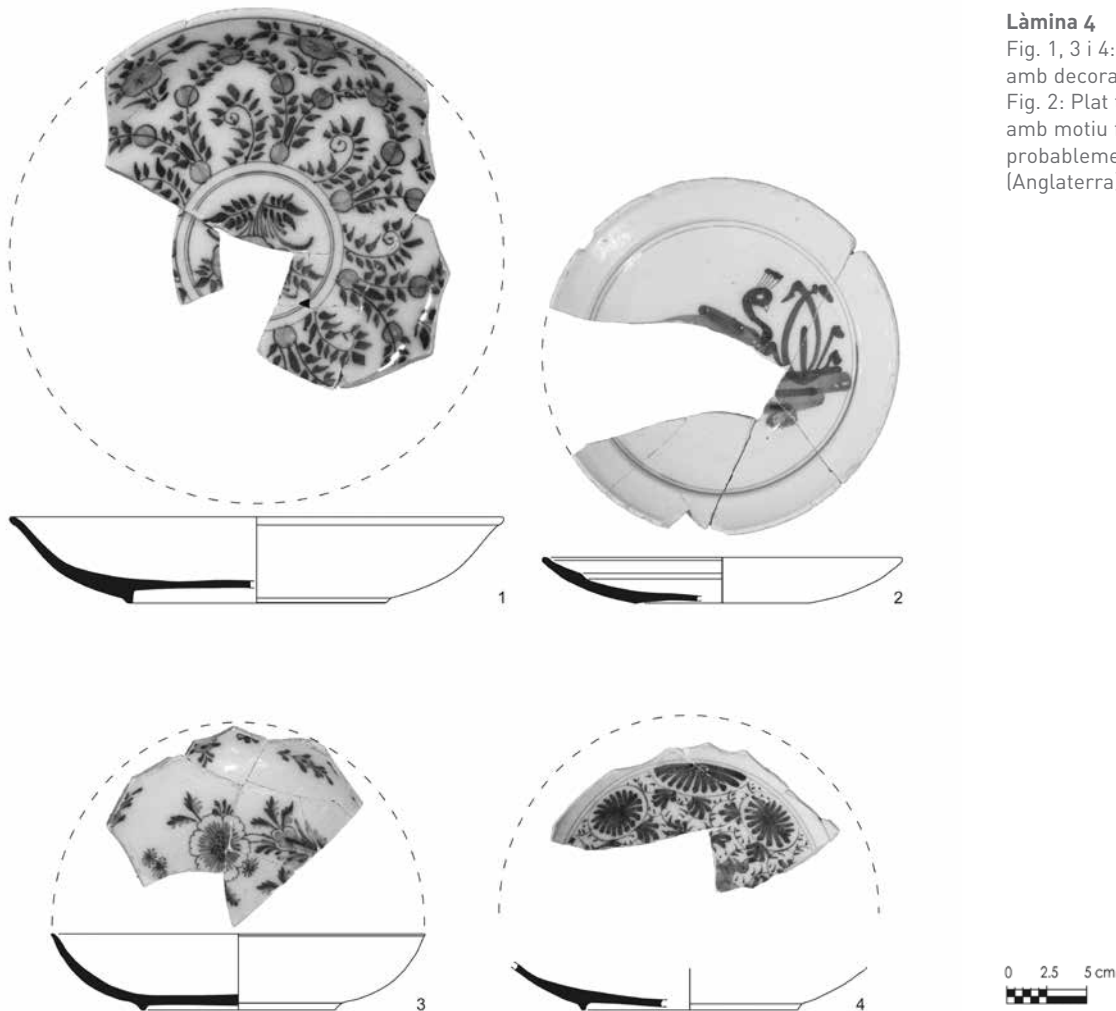
Fong sagrat o *lingzhi*

Símbol o composició representada per una planta amb diverses fulles i pergamins superposats (lâm. 5, fig. 2). La majoria de paral·lels ceràmics es troben en porcellana xinesa⁹.

Representa el fong sagrat de la immortalitat, considerat pels místics taoistes com el menjar dels Immortals (Xian). Per això simbolitza la longevitat, ja que, quan està sec, es torna extremadament durador. Segons les llegendes xineses, es creia que els fongs *lingzhi* van créixer a les residències dels Immortals, i que qui menjava el fong sagrat aconseguia la immortalitat. També era un ingredient molt utilitzat en la medicina xinesa (Litzenberger, 2003).

8. DAACS Stylistics Element Glossary. R-S. p.7.

9. La representació gràfica d'aquest fong la trobem pintada en un plat de porcellana xinesa de la col·lecció The Reeves Center de la Universitat de Washington and Lee. Peça del catàleg núm. R1967.1.548.



Làmina 4

Fig. 1, 3 i 4: Ceràmica "tipus Delft" amb decoració de motius florals.
Fig. 2: Plat tipus "English Delftware" amb motiu figuratiu de paó reial, probablement de Bristol (Anglaterra). (Dibuix: J. Cruells)

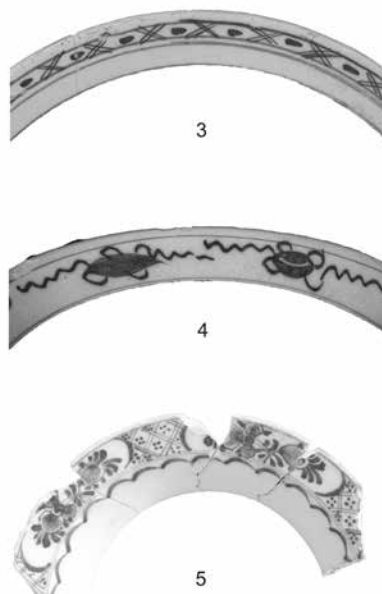
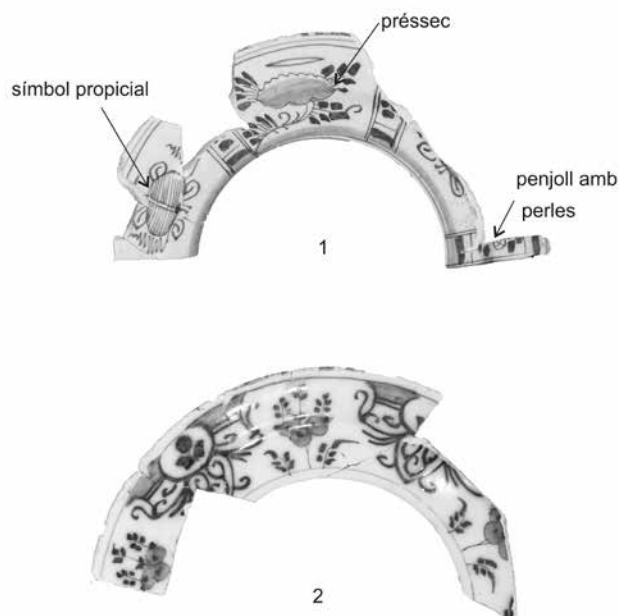
"Xs" de triple fil

Cinta o banda que es caracteritza per repetir "Xs" de triple fil amb decoració de punts en els intersticis. Els grups de quatre punts formen un patró que omple l'espai obert en forma de diamant. Està delimitat per una doble línia a la part superior i inferior dels elements¹⁰. Normalment la trobem a la vora o com a cercol circumdant de l'escena central de la peça (làm. 5, fig. 3).

Ametlla i símbol propicial

Banda que es caracteritza per la presència intercalada d'ametlles i símbols propicials típics de la cultura tradicional xinesa. Ambdós elements són embolcallats per una cinta abstracte i sinuosa que recórrer tota la vora del plat (làm. 5, fig. 4).

10. DAACS Stylistic Element Glossary . T-Z. Pp. 26 – Trellis Band 29.

**Làmina 5**

Motius decoratius de l'orla. Fig. 1: Tipus "Kraak". Fig. 2: Símbol del fong sagrat o "Lingzhi". Fig. 3: Cinta d' "Xs" de triple fil. Fig. 4: Ametlla i símbol propicial. Fig. 5: Medallons de flors. (Dibuix: J. Cruells)

Medallons de flors

L'orla és decorada amb una sanefa composta de diversos medallons que es repeteix al llarg de la vora. Aquests medallons tancats, poden ser sòlids amb una flor o poden contenir una escena independent. L'espai comprès entre medallons és omplert amb cassetons de doble línia i grups de quatre punts amb forma de diamants (lām. 5, fig. 5).

6. Conclusions

En aquest article es presenta l'estudi de diverses peces molt particulars a les quals ens referim com a ceràmiques "tipus Delft". Com s'ha exposat, aquest tipus de pisa estannífera és molt poc freqüent en els contextos arqueològics trobats a Barcelona i a Catalunya en general. A més, les semblances d'aquesta producció amb altres tipus contemporànies a la seva època com són les imitacions xineses produïdes a Portugal, Anglaterra o França, fan que ens trobem amb un conjunt difícil de determinar per la manca d'estudis. Cal doncs, una revisió dels contextos ceràmics de la ciutat, ja que molt probablement les ceràmiques "tipus Delft" hi són presents però no s'han identificat com a tals, i per tant, no s'han classificat adequadament.

És evident que l'anàlisi arqueomètric de les peces permetrà desgranar l'origen exacte de cadascuna d'elles, però l'estudi de la vaixel·la exhumada al Monestir de Pedralbes ha permès una primera aproximació i coneixement

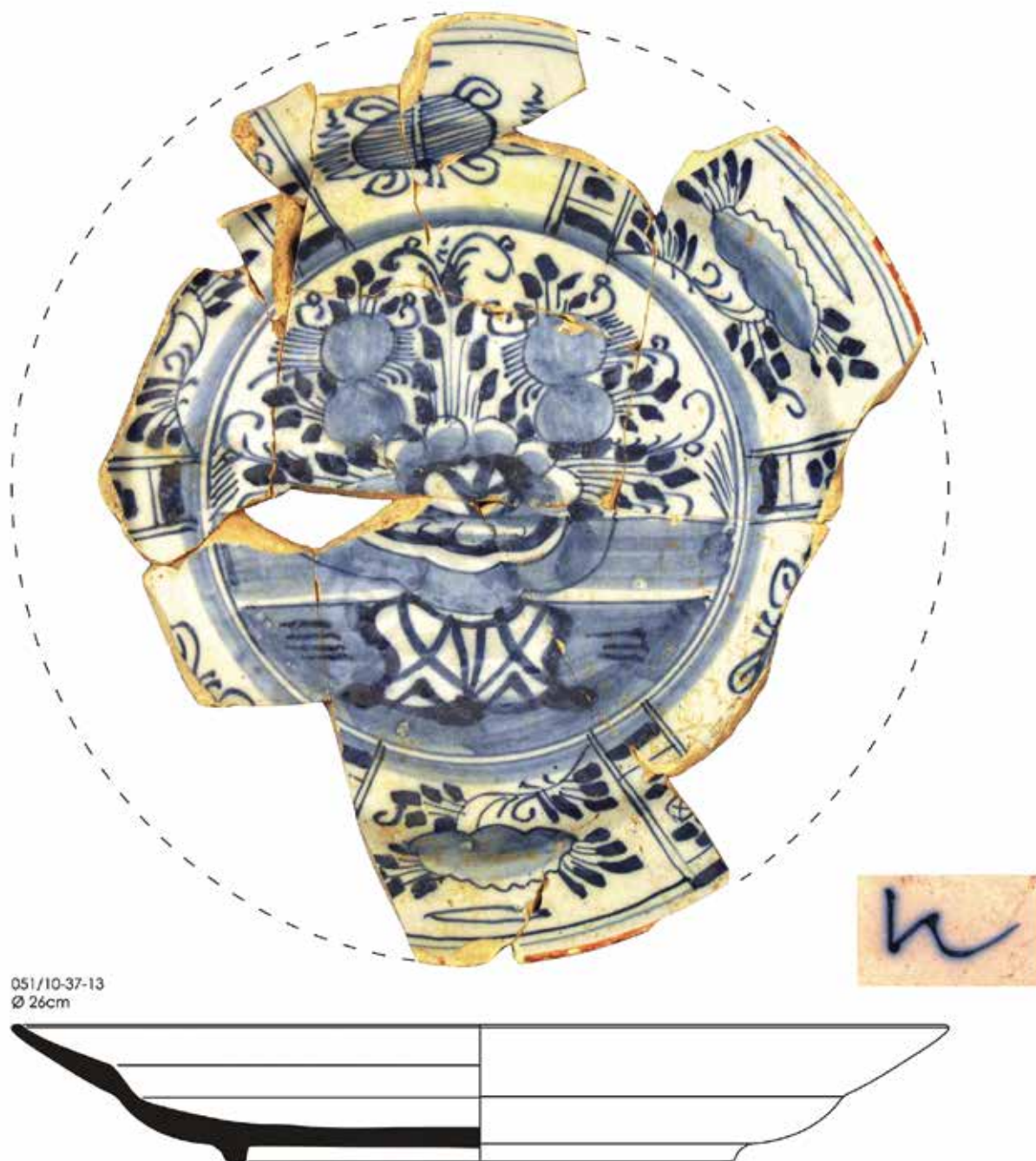
d'aquestes peces de luxe vingudes amb molta probabilitat de tallers holandesos.

Cal destacar que les peces aquí descrites, com altres exemples de pisa identificades com possibles produccions de Delft, constitueixen un percentatge molt minoritari dels conjunts de pisa que es troben a Barcelona. De fet, és molt probable que la pisa holandesa constitueixi un producte bastant costós, només assequible per part de les famílies benestants, l'adquisició de la qual es relacionava més amb l'exhibició que amb el valor funcional o utilitari. En aquest sentit, el fet de trobar aquest tipus de ceràmica de luxe en un context monàstic no és pas descabellat, ja que la presència d'objectes de luxe dins d'una dot en el moment de l'ingrés per part d'una novícia, era un fet habitual a l'època.

La identificació de l'origen de la pisa "tipus Delft" obre camins nous a les problemàtiques relacionades amb l'intercanvi i el consum de productes importats a la Ciutat Comtal. Per aquest motiu adquireix tanta importància la realització d'estudis arqueomètrics orientats a desvelar la correcta determinació dels llocs de procedència de les peces.

Pel que fa a la cronologia de les peces, fixada entre 1740 i 1800 aproximadament (Stellingwerf, 2016: 23), s'ha establert després de consultar multitud de paral·lels decoratius davant la manca de paral·lels més o menys exactes. Aquesta problemàtica reflecteix alhora la gran diversitat decorativa d'aquesta producció.

IL-LUSTRACIONS EN COLOR



Làmina 1

Ceràmica "tipus Delft", decoració *Kraak*.
[Dibuix: J. Cruells]



051/10-37-10
Ø 22 cm



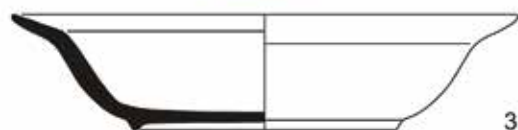
1



051/10-37-137
Ø 22 cm



2



3

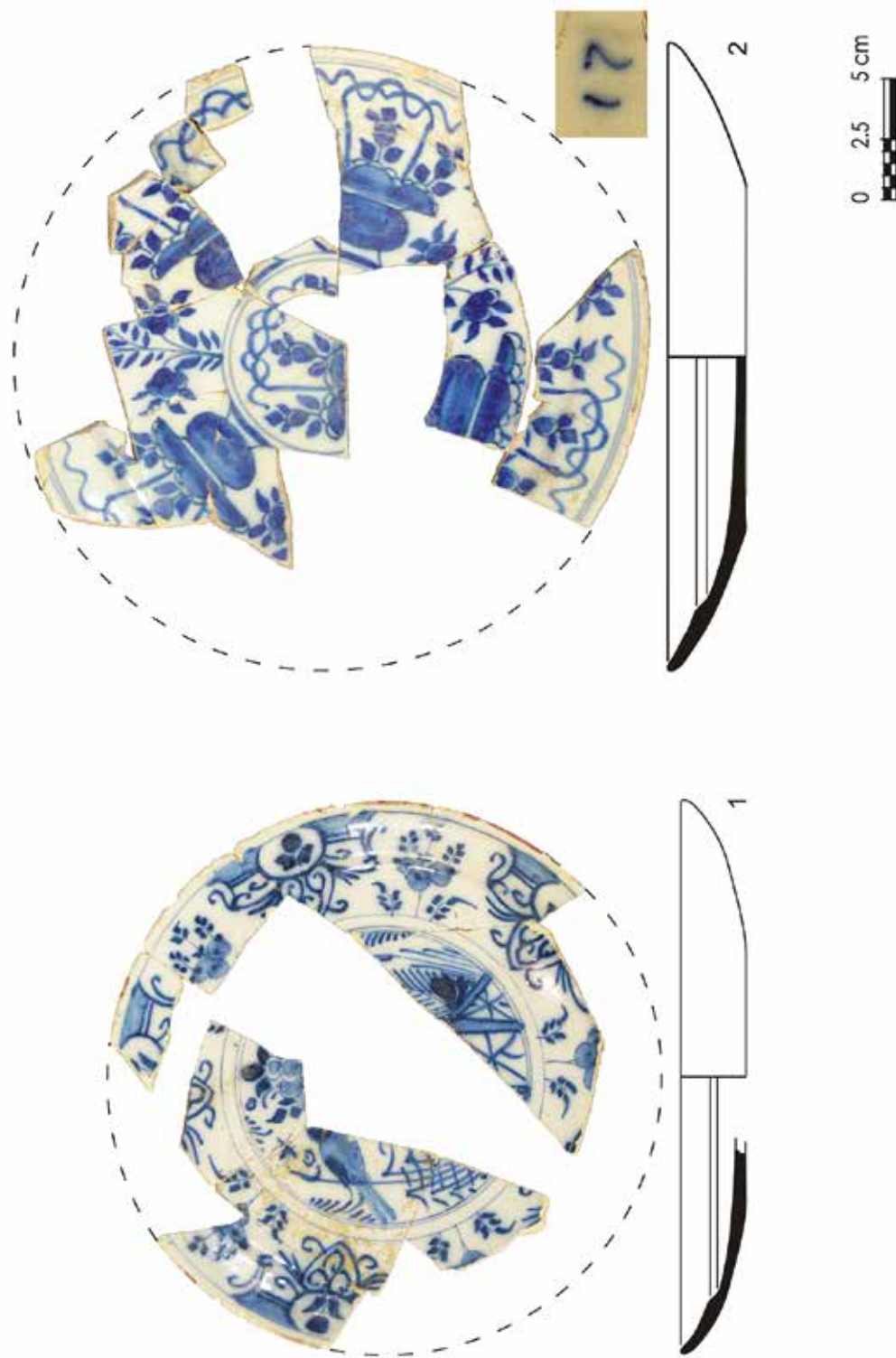


4

Làmina 2

Ceràmica "tipus Delft" amb decoració de paisatges xinesos. Fig. 3 i 4: Formes anomenades *klapmut*.

[Dibuix: J. Cruells]



Làmina 3

Ceràmica "tipus Delft" amb decoració de paisatges xinesos.
[Dibuix: J. Cruells]



Làmina 4

Fig. 1, 3 i 4: Ceràmica "tipus Delft" amb decoració de motius florals. Fig. 2: Plat tipus *English Delftware* amb motiu figuratiu de paó reial, probablement de Bristol (Anglaterra).

[Dibuix: J. Cruells]



Làmina 5

Motius decoratius de l'orla. Fig. 1: Tipus Kraak. Fig. 2: Símbol del fong sagrat o "Lingzhi". Fig. 3: Cinta d' "Xs" de triple fil. Fig. 4: Ametlla i símbol propicial.

Fig. 5: Medallons de flors.

[Dibuix: J. Cruells]

TEXTOS EN CASTELLANO
SÍNTESIS

inverso, los datos documentales pueden ser enriquecidos mediante la vinculación con restos materiales, especialmente en cuanto a la torcedura como parte de la cadena productiva de la seda. La ubicación de los diferentes sederos sobre la trama urbana barcelonesa, tan ajustada como nos lo han permitido las fuentes, puede también ayudar a la contextualización de los restos que en un futuro puedan localizarse en estos lugares.

La cerámica objeto de este estudio procede de un conjunto cerrado que fue encontrado en las excavaciones arqueológicas realizadas durante los años 2010–2011, en el edificio de la antigua enfermería del Real Monasterio de Santa María de Pedralbes (Barcelona). La cronología original de las piezas se sitúa en torno a la segunda mitad del siglo XVIII, entre 1740 y 1800 aproximadamente. Aún así, las piezas se recuperaron de un contexto muy amplio comprendido entre el siglo XVI y mediados del siglo XIX. El objetivo del estudio es sobre todo dar a conocer este conjunto de piezas importadas de la ciudad holandesa de Delft, que en los siglos XVII y XVIII adquirió una gran importancia como centro productor de cerámica esmaltada decorada en blanco y azul. Indirectamente también, el estudio destaca las relaciones comerciales con las regiones centroeuropeas, al menos en cuanto a las producciones cerámicas. El estudio también profundiza sobre la descripción formal y decorativa de las piezas, como es habitual con este tipo de trabajos. Para conocer bien la cerámica de Delft, es necesario remontarnos a principios del siglo XVI, cuando algunos alfareros italianos se trasladaron a la ciudad de Amberes, Bélgica. El más famoso de estos alfareros italianos era Guido di Savino, también conocido en Amberes como Guido Andries. Natural de Castel Durante (Ducado de Urbino), Andries aprendió el oficio de pintar objetos de cerámica en los talleres venecianos. Enseñó el oficio a sus hijos y a otros alfareros locales la técnica de la mayólica italiana. También les enseñó el proceso de fabricación, el esmaltado y la decoración de todo tipo de cerámica: vajilla, tarros, tarros de farmacia, objetos decorativos, mosaicos y pavimentos de baldosas decoradas. Pero en el año 1576 se produjo el saqueo de Amberes por parte de los soldados españoles amotinados, hecho que propició que muchos de los alfareros se refugiaran más al norte, en las llamadas “provincias unidas” (actualmente Países Bajos). Estos alfareros se establecieron en las ciudades de Haarlem, Delft (1584), Rotterdam (1612), Utrecht y Amsterdam. Sus negocios lograron, ya en el siglo XVII, un crecimiento considerable gracias al desarrollo económico y a la

reconstrucción de las ciudades. La producción de cerámica fina que se producía en estos talleres también contribuyó a competir contra la llegada masiva de porcelana china. Piezas de porcelana fueron importadas por la Compañía Holandesa de las Indias Orientales (VOC), cuya sede se encontraba precisamente en el puerto de Delft. Bajo la influencia de la porcelana china, los alfareros locales empezaron a pintar las piezas cerámicas en azul y blanco. Entre los años 1657 y 1683 se produjo una interrupción del comercio con China, debido a las diversas revueltas civiles producidas en las ciudades de origen. El vacío comercial que se originó y la demanda constante fue aprovechada por los ceramistas holandeses para apropiarse del auge por la porcelana oriental. Los talleres cerámicos de Delft desarrollaron una industria de la cerámica muy estructurada y sólida, ajustando sus técnicas de decoración para crear un diseño que satisficiera los crecientes gustos europeos por los objetos asiáticos. Así, los talleres realizaron vajillas de arcilla cocida, las pintaron en azul cobalto y las esmaltaron con estaño. El resultado se parecía una porcelana azul y blanca auténtica. En relación a los aspectos meramente formales de esta producción, podemos manifestar que la totalitat de las piezas son de pisa, es decir, cerámicas con cubierta vidriada de estaño y decoradas con pigmentos metálicos de cobalto, que es el elemento que le da a las decoraciones la coloración azul. Las piezas son de formas abiertas, básicamente platos, bandejas, y platos hondos o cuencos. Todas ellas, con un contexto de vajilla de mesa de cierto lujo refinado. Mención especial merece la forma *klapmut*, de imitación china. Esta forma está inspirada en un sombrero de copa y se caracteriza por tractarse de un plato más hondo que los habituales y por tener una orilla pequeña, ligeramente inclinada y un fondo plano. Según muchas de las representaciones pictóricas de la época, este tipo de vajilla servía para contener sobre todo fruta u otros elementos de presentación de alimentos a mesa. En cuanto a la arcilla utilizada, se trata de pastas homogéneas, muy espesas y finas, con un desengrasante muy pequeño, casi imperceptible. Tienen una

coloración clara, de color beis claro y su elaboración puede mezclarse con arcillas refractarias, caolines, cuarzos o greda. Todas las piezas estudiadas están completamente barnizadas, tanto en el anverso como en el dorso y están recubiertas con un esmalte opaco blanco un poco azulado muy grueso. La composición principal de las mismas es el óxido de estaño, elemento que da nombre a este tipo de cerámica, conocida por muchos autores como pisa estannífera.

La propuesta de clasificación que se plantea se apoya únicamente en la tipología de los modelos presentes en el estudio, si bien la variedad tipológica de la producción es muy amplia y variada. Así, podemos identificar tres grandes grupos decorativos, la cerámica llamada *Kraak* caracterizada por el uso de paneles radiales o artesonado en las orlas; la cerámica con decoración de paisajes chinos que evocan la belleza de la naturaleza; y la cerámica llamada *English Delftware*, para referirse a las piezas elaboradas en Inglaterra con influencias chinas y holandesas. En cuanto a los motivos decorativos centrales más típicos de esta producción encontramos, además del paisaje chino ya mencionado, los patrones denominados de el “cesto de flores”, o el paisaje de “roca y valla”. En las orlas en cambio, que tienen mucha más variedad, encontramos medallones de flores, los símbolos propiciales de la almendra o el hongo sagrado *Lingzhi*, y también la orla tipo *Kraak*.

Este tipo de pisa estannífera es muy poco frecuente en los contextos arqueológicos encontrados en Barcelona y Cataluña en general. Además, la semejanza de esta producción con otros tipos contemporáneos de su época, como son las imitaciones chinas producidas en Portugal, Inglaterra o Francia, hacen que nos encontremos con un conjunto difícil de determinar por la falta de estudios.

La identificación del origen de la pisa “tipo Delft” abre nuevos caminos para los estudios relacionados con el intercambio y el consumo de productos importados a la ciudad condal. Por este motivo adquiere tanta importancia la realización de estudios arqueométricos orientados a desvelar la correcta determinación de los lugares de procedencia de las piezas. Finalmente, en cuanto a la cronología de las piezas, fijada entre 1740 y 1800 aproxi-

madamente, se ha establecido después de consultar multitud de paralelos decorativos, ante la falta de paralelos más o menos exactos. Esta problemática refleja a la vez la gran diversidad decorativa de esta producción.

Las intervenciones arqueológicas realizadas entre los años 2014 y 2017 en el solar situado en los Jardines de Victoria de los Ángeles, calle de Montalegre número 6, actualmente integrados al patio del edificio de las facultades de Geografía e Historia y Filosofía de la Universidad de Barcelona. Este espacio pertenecía al número 45 de la calle dels Tallers, donde estaba situada la casa-fábrica del ceramista Antoni Tarrés y Bosch († 1879).

Antoni Tarrés se instaló en 1841, en un barrio de gran tradición alfarera, articulado entorno al camino que comunicaba el portal de Santa Anna con el monasterio de Valldonzella (actualmente calle dels Tallers), donde se producían principalmente materiales cerámicos para la construcción: ladrilleros, y para el uso doméstico relacionado con el procesamiento de los alimentos: olleros. Esta tradición se perpetuó hasta el siglo XIX. La ubicación fuera de murallas y la proximidad a la materia prima son dos de los factores que condicionarían esta actividad artesanal en este lugar. El contexto histórico en que surgió la fábrica de Tarrés favoreció notablemente la producción de cerámica para la construcción. Es un período en el que se produce un gran aumento de la población –que ya se había iniciado a finales del siglo XVIII–, y también el comienzo de la revolución industrial en Barcelona que, se produjo dentro del perímetro de las murallas, principalmente en el Raval. Este desarrollo demográfico y fabril, hace que los ayuntamientos constitucionales ejecuten nuevos planes urbanísticos, que consisten en la apertura de nuevas calles, que hacen aumentar en gran manera la construcción de nuevas viviendas. La nueva normativa municipal de 1846 que permite autorizar elevar las fachadas 100 palmos, si estas se decoran debidamente, hace que la ornamentación de elementos cerámicos se dispare, aumentando la producción de las alfarerías. Los principales resultados de las intervenciones arqueológicas realizadas en esta finca se podrían resumir en tres grupos: evolución ocupacional de este espacio, obtención de nuevos datos para la configuración arquitectónica de la fábrica y definición más detallada de la producción alfarera del taller, tanto de la primera época como de la segunda.

**ENGLISH TEXTS
SUMMARY**

manufacturers on the Barcelona urban layout, as precise as the sources have allowed, can also help contextualise and interpret the remains that may be discovered in these places in the future.

The ware under study comes from a closed set of pieces found in the archaeological excavations undertaken in 2010 and 2011 in the building of the former infirmary of the Royal Monastery of Santa Maria de Pedralbes (Barcelona). The pieces date back to around the second half of the 18th century, between 1740 and 1800 approximately. However, the pieces were recovered from a much wider context comprised between the 16th and early 19th centuries. The objective of the study is above all to report on this set of pieces imported from the Dutch city of Delft, which in the 17th and 18th centuries took on great importance as a production centre of enamelled white and blue ware. Indirectly, the study highlights the trade relations with Central European regions, at least in terms of ware production. The study also explores the formal and decorative description of the pieces, as is usual in these types of contributions. To fully understand delftware, we must go back to the 16th century, when some of the Italian potters moved to the city of Antwerp, Belgium. The most famous of them was Guido di Savino, also known in Antwerp as Guido Andries. Born in Castel Durante (Duchy of Urbino), Andries learnt how to paint ware objects in the Venetian workshops. He taught his siblings and other local potters in the technique of Italian Majolica. He told them about the process of manufacturing, enamelling and decorating all kinds of ware: crockery, pots, pharmacy pots, decorative objects, and also mosaics and floorings of decorated tiles. But in 1576 Antwerp was sacked by mutineer Spanish soldiers, which meant that many potters took refuge further north, in the so-called "united provinces" (today's Netherlands). These potters settled in the cities of Haarlem, Delft (1584), Rotterdam (1612), Utrecht and Amsterdam. As early as the 17th century their business had achieved notable growth thanks to economic development and the reconstruction of the cities. The production of fine ware in these workshops also helped compete against the mass arrival of Chinese porcelain. Pieces of porcelain were imported by the Dutch East India Company (VOC), whose headquarters were in the port of Delft. Under the influence of Chinese

porcelain, the local potters began to paint their pieces in blue and white. But between 1657 and 1683 trade with China was interrupted because of different civil uprisings in the cities of origin. The resulting lack of trade with China and the constant demand were exploited by the Dutch potters to benefit from the rise in Eastern porcelain. The Delftware workshops developed a very structured and solid industry, adjusting their decoration techniques to create a design to meet the increasing European tastes for Asian objects. Thus the workshops made fired clay crockery, painted it in cobalt blue and covered it with tin enamel. The result resembled real blue and white porcelain. In terms of merely formal aspects of this production, we can say that all pieces are made of faïence; in other words, ware with a tin-glazed cover and decorated with cobalt metallic pigments, which is the element that gives the blue colouring to the decorations. The pieces have open shapes, mainly plates, trays and soup dishes or bowls, all of them, however, within a context of crockery items of some refinement. The *klapmut* shape, of Chinese inspiration, deserves special attention. This type of shape resembling a top hat is characterised by being a dish deeper than usual and by having a short edge, slightly sloped and with a flat bottom. According to many pictorial representations of the time, this type of ware was mainly used to contain fruit or to present other food on the table. With reference to the clay, the pastes used are homogenous, very thick and smooth, with little, almost imperceptible, temper. They have a light colouring, of light beige, and can be mixed with refractory clay, kaolin, quartz or modelling clay. All the pieces studied are completely varnished on both sides. All of them are covered with a slightly thick bluish white opaque enamel, whose main composition is tin oxide, an element that gives its name to this type of ware and is known by many authors as tin-glazed ware. The classification proposal is only based on the typology of the models present in the study, although the typological variety of the production is quite wide and varied. Thus, we can identify three main decorative groups: the so-called

Kraak ware characterised by the used or radial panels or coffers in the fringes; the ware decorated with Chinese landscapes that evoke the beauty of nature; and the so-called English Delftware for the pieces produced in England with Chinese and Dutch influences.

With reference to the most typical central decorative motifs of this production, we find, apart from the aforementioned Chinese landscape, the patterns called "flower baskets" or "rock and fence" landscape. In contrast, in the much more varied fringes, we find flower medallions, the propitiatory symbols of the almond or holy fungus, and also the *Kraak* type fringe.

This type of tin-glazed ware is quite infrequent in the archaeological contexts found in Barcelona and Catalonia in general. Moreover, the similarities of this production with other contemporary types in its period, such as the Chinese imitations produced in Portugal, England or France, mean that we are dealing with a set of pieces difficult to identify due to lack of studies.

The identification of the Delftware opens new paths to the studies related to the exchange and consumption of products imported to Barcelona. For this reason, the production of archaeometric studies aimed at revealing the correct determination of their places of provenance takes on great importance.

Finally, a chronology of the pieces has been established between 1740 and 1800 approximately after consulting many decorative parallels given the lack of more or less exact parallels. This issue also reflects the great decorative diversity of this production.

The archaeological interventions were undertaken between 2014 and 2017 on the piece of land in Jardins de Victoria de los Ángeles, at 6 Montalegre Street and part of the building of the faculties of Geography and History and of Philosophy of Barcelona University. This space belonged to number 45 Tallers Street, where the house-factory of the potter Antoni Tarrés i Bosch (†1879) was located. In 1841 he settled in a neighbourhood with a great pottery tradition around the street linking Santa Anna gate with the monastery of Valldonzella (today's Tallers Street), where mainly pottery materials for construction and domestic use for food processing were produced. This tradition continued until the 19th century. The location outside the walls and the closeness to the raw material are the two factors that determined the practice of this craft here.

The historical context in which Tarrés' factory emerged notably favoured the production of pottery for construction. It was a period of greatly expanding population – which began in the late 18th century –, and it was also the start of the Industrial Revolution in Barcelona that took place within the perimeter of the walls, mainly in the Raval. This demographic and manufacturing development meant that the constitutional city councils implemented new urban plans that consisted of opening new streets, which notably increased the construction of new dwellings. The 1846 municipal regulation that enabled the façades to be extended 100 spans in height if they were duly decorated means that the amount of ornamentation based on pottery elements rose dramatically, increasing the production by pottery-makers. The main results of the archaeological interventions undertaken on this piece of land could be summarised in three groups: occupational evolution of this space, compilation of new data for the architectonic configuration of the factory, and more detailed definition of the workshop's pottery production, both in the first and second periods.

The occupation of the space where the house-factory of Tarrés would be located is the result of the historical and architectonic evolution since the 17th century of a property with a pottery tradition. Data prior to the construction

of the workshop was compiled in three soundings in 2004, 2016 and 2017, all of them on the eastern side of the piece of land and with the same stratigraphic sequence. Three main phases were established: in the oldest, this space formed part of a pottery centre through the superimposition of levels from the clearing of a kiln; the second, the establishment of a garden in the mid-18th century; and, finally, it became once again a pottery manufacturing centre from the second half of the 18th century.

The house-factory was built above these levels, formed by a set of buildings combining a dwelling area with a production centre. The main building, overlooking Tallers Street and where the potter's house was established, has a façade with 100 spans decorated with vegetal and sculptural motifs. In the building a passage opens up linking the other buildings with the street. Next, the workshop was constructed towards the west, where the different pottery objects were shaped and fired. This latter activity was undertaken in the basement of the building, which had two kilns and a brick vault to store wood. In the southern/eastern angle of the property a building was constructed used as the place where the finished and architectonically integrated products were put on sale; it is the *mostruario*. The description of the factory would be completed with the constructions located on the southern side of the property which, until the interventions conducted between 2014 and 2017, were underneath an industrial bay, probably dating back to the 20th century.

This part of the property comprises three well-defined functional parts: in the north the loading and unloading area; in the centre, the courtyard where the clay was processed; and an L-shaped building probably for the processing of glazed materials and other functions still to be defined, which was represented on the Barcelona map produced by the architect Garriga i Roca in 1859. The first of them is an open area with brick flooring placed on edge, which can be reached from the passage linking this space with Tallers Street. The central courtyard is formed by a well and a deposit where the clay and water were mixed and the thickest elements were poured, which were deposited at the bottom of the hydraulic

TEXTES EN FRANÇAIS
RÉSUMÉ

LE TRAVAIL DE LA SOIE À BARCELONE ENTRE LE XVE ET LE XVIIIE SIÈCLE. UNE APPROCHE DU POINT DE VUE DE L'ARCHÉOLOGIE ET LES DOCUMENTS ÉCRITS

Ivana Stojak
Mikel Soberón Rodríguez

La soierie barcelonaise se trouvait loin de la plus puissante industrie de la soie de València. Malgré cela, l'artisanat de Barcelone consacré à cette activité à l'époque médiévale et surtout à l'époque moderne s'avère être un secteur actif et ouvert aux innovations et en plein processus de consolidation corporative tout au long de la période étudiée.

L'approche analytique que nous proposons relie les données issues du registre archéologique avec les documents qu'offrent les archives. Le principal indicateur archéologique concernant la manufacture de la soie est constitué par de petits objets de verre qui correspondent aux petits coussins sur lesquels tournaient les fuseaux de tours à filer circulaires qui permettaient de tordre le fil de soie. À partir de la révision de différents mémoires archéologiques et des matériaux qui s'y rapportent nous avons fait une première collecte de ces pièces et nous avons considéré leur distribution à travers la trame urbaine et leur contexte chronologique. En ce qui concerne les informations de base documentaire, nous avons utilisé surtout les registres de recensement afin de compléter la distribution de l'artisanat de la soie sur le plan de la ville. Nous avons consulté les registres notariaux, ce qui nous a aussi apporté des données sur les caractéristiques des rouets cités précédemment. Cet ensemble d'informations a été mis en contexte dans le processus productif complexe de la soie afin d'illustrer le rôle concret des différentes étapes et, surtout, de celle de la torsion du fil de soie. Notre travail nous a permis de faire un premier inventaire de ces rouets circulaires à Barcelone entre les XVe et XVIIe siècles. Il faut mentionner à ce sujet la découverte, lors d'une intervention archéologique dans la rue Fonollar, d'un morceau circulaire qui, étant donné ses caractéristiques et le contexte archéologique où il a été trouvé, pourrait être mis en relation avec l'un de ces rouets tout en s'avérant une référence documentaire.

On peut conclure en disant qu'une vision qui serait uniquement centrée sur les données archéologiques nous aurait offert un panorama clairement appauvri de la complexité de la soierie barcelonaise, aussi bien au niveau chronologique que de la distribution des

découvertes étant donné les limitations de l'archéologie préventive. À l'opposé, les données documentaires peuvent être enrichies par le biais du lien avec les restes matériels, surtout en ce qui concerne la torsion comme étant une partie de la chaîne productive de la soie. La situation des divers soyeux sur la trame urbaine barcelonaise, pour autant que les sources nous le permettent, peut aussi aider à la contextualisation et à l'interprétation des restes qui, dans le futur, peuvent être localisés à ces endroits.

LA CÉRAMIQUE « TYPE DELFT » (PAYS-BAS) AU MONASTÈRE ROYAL DE SANTA MARIA DE PEDRALBES

La céramique objet de l'étude provient d'un ensemble fermé découvert lors des fouilles archéologiques des années 2010 – 2011, dans le bâtiment de l'ancienne infirmerie du Monastère royal de Santa Maria de Pedralbes (Barcelone). La chronologie originale des pièces se situe, plus ou moins, aux alentours de la seconde moitié du XVIIIe siècle, entre 1740 et 1800. Cependant, nous avons récupéré des pièces d'un ensemble beaucoup plus vaste compris entre le XVIe et le milieu du XIXe siècle.

Le but de l'étude est surtout de faire connaître cet ensemble de pièces importées de la ville hollandaise de Delft qui a acquis, aux XVIIe et XVIIIe siècles, une grande importance en tant que centre producteur de céramique émaillée décorée en bleu et blanc. Indirectement, l'étude met aussi en relief les relations commerciales avec les régions du centre de l'Europe, au moins en ce qui concerne les productions de céramique. L'étude approfondit également la description des formes et de la décoration des pièces comme c'est l'habitude dans ce type de travail.

Pour bien connaître la céramique de Delft il faut remonter aux débuts du XVIe siècle, lorsque quelques potiers italiens visitèrent la ville d'Anvers, en Belgique. Le plus connu de ces potiers italiens, Guido di Savino, est aussi connu à Anvers sous le nom de Guido Andries. Originaire de Castel Durante (Duché d'Urbino), Andries a appris comment peindre sur céramique dans les ateliers vénitiens. Il enseigne le métier à ses enfants et à d'autres potiers locaux dans la technique de la majolique italienne. Il leur apprend la technique de fabrication, la glaçure et la décoration de toute sorte de céramique : vaisselle, pots, pots de pharmacie, objets décoratifs ainsi que de mosaïques et de carreaux décorés.

Mais, en 1576, Anvers est saccagée par des soldats espagnols mutinés, ce qui pousse bon nombre de potiers à se réfugier plus au nord, dans ce que l'on appelait les « provinces unies », actuellement les Pays-Bas. Ces potiers s'établirent dans les villes de Harlem, Delft (1584), Rotterdam (1612), Utrecht et Amsterdam. Dès le XVIIe siècle, leurs affaires prospèrent grâce au développement économique et à la reconstruction des villes.

La production de céramique fine que produisaient ces ateliers a aussi contribué à lutter contre la concurrence de l'arrivée massive de porcelaine chinoise. Des pièces de porcelaine ont été importées par la Compagnie hollandaise des Indes orientales (VOC) dont le siège se trouvait précisément dans le port de Delft. Sous l'influence de la porcelaine chinoise, les potiers locaux commencèrent à peindre les pièces de céramique en bleu et blanc.

Mais entre 1657 et 1683, le commerce avec la Chine s'interrompt à cause de diverses révoltes civiles dans les villes d'origine. Le vide commercial qui en découla et la demande constante profita aux céramistes hollandais qui s'approprièrent l'essor de la porcelaine orientale. Les ateliers de céramique de Delft développèrent une industrie de la céramique très structurée et solide en ajustant leurs techniques de décoration afin de créer un dessin susceptible de satisfaire les goûts européens croissants pour les objets asiatiques. C'est ainsi que les ateliers fabriquèrent de la vaisselle d'argile cuite, la peignirent en bleu cobalt et la recouvrirent d'émail à base d'étain. Le résultat ressemblait à une porcelaine bleue et blanche authentique.

Quant à l'aspect purement de la forme de cette production, nous pouvons dire que la totalité des pièces sont en faïence, c'est-à-dire qu'il s'agit de céramiques vitrifiées à l'étain et décorées de pigments métalliques de cobalt, ce dernier est l'élément qui donne la coloration bleue aux décorations. Les pièces sont de formes ouvertes, surtout des assiettes, des plats, des plats creux et des bols. Tout cela dans un contexte de vaisselle de table d'un certain luxe raffiné. La forme Klapmut, imité de la Chine, mérite une mention spéciale. Ce type de pièce, inspiré d'un chapeau haut de forme, prend les caractéristiques d'un plat plus profond que les plats habituels. Il a un petit bord, légèrement incliné et le fond est plat. Si l'on se réfère à de multiples représentations sur des peintures datant de l'époque, ce type de vaisselle servait de présentoir pour les fruits ou pour toute autre présentation d'aliments à table. Quant à l'argile utilisée, il s'agit de pâtes homogènes très épaisses et fines avec peu de dégraissant, ce dernier est presque imperceptible. Elles sont de

couleur claire, beige clair, et peuvent contenir des argiles réfractaires, des kaolins, du quartz ou de la glaise. Toutes les pièces étudiées sont totalement vernies, endroit comme envers. Toutes les pièces sont recouvertes d'un émail blanc opaque, légèrement bleuté, très épais dont la composition principale est l'oxyde d'étain, un élément qui donne son nom à ce type de céramique connue par de nombreux auteurs comme faïence « stannifère ».

La proposition de classification que nous avons envisagée est uniquement basée sur le type des modèles que nous avons étudiés bien qu'il existe un vaste éventail de types de production. Nous pouvons identifier trois grands groupes décoratifs, la céramique appelée *Kraak* qui se caractérise par l'utilisation d'une frise de cartouches en bordure, la céramique représentant des paysages chinois qui évoquent la beauté de la nature, et la céramique appelée *English Delftware* qui fait référence à des pièces fabriquées en Angleterre à influences chinoises et hollandaises.

En ce qui concerne les motifs décoratifs centraux les plus typiques de cette production, nous trouvons, à part le paysage chinois déjà mentionné, les modèles appelés du « panier de fleurs » ou le paysage « rocher et clôture ». Par contre, les bords sont plus variés, nous y trouvons des médaillons de fleurs, les symboles propitiatoires de l'amande ou du champignon sacré *Lingzhi*, ainsi que la bordure de type *Kraak*.

Ce type de faïence stannifère est très peu courant dans les contextes archéologiques de Barcelone ou de la Catalogne en général. En outre, les ressemblances de cette production avec d'autres types contemporains de l'époque tels que les imitations chinoises produites au Portugal, en Angleterre ou en France rendent cet ensemble difficile à déterminer par manque d'études.

L'identification de l'origine de la faïence « type Delft » ouvre de nouveaux chemins aux études relatives à l'échange et à la consommation de produits importés dans la ville de Barcelone. C'est la raison pour laquelle des études archéométriques orientées vers la découverte de la détermination correcte des lieux d'origine des pièces acquièrent tant d'importance.

Finalement, la chronologie des pièces, fixée entre 1740 et 1800 environ, a été établie après avoir consulté une multitude de cas de décoration semblables face au manque de comparaison plus ou moins exacte. Ce problème est en même temps le reflet de la grande diversité décorative de cette production.