

## LA EMBLEMÁTICA EN LA CERÁMICA<sup>1</sup>

MARÍA ISABEL ÁLVARO ZAMORA\*

El objeto de este artículo es tratar de la emblemática en la cerámica, es decir, mostrar los diferentes tipos de emblemas que aparecen en una de las técnicas artísticas con materiales y lenguaje expresivo propios.

La cerámica histórica ha tenido dos formas básicas de producción: una, la de la cerámica arquitectónica destinada —tal como su propio nombre indica— al revestimiento y ornamentación de la arquitectura, aplicada tanto en exteriores como en interiores, incrustando piezas diversas, formando frisos decorativos o configurando solerías y arrimaderos. Otra, la de la vajilla, denominación general bajo la que se engloban una gran variedad de piezas de uso: doméstico, de servicio de mesa, religioso-devocional, funerario o lúdico. En ambas producciones se aplicó generalmente algún tipo de decoración, dentro de la cual se encuentran los motivos que interesan a los estudiosos de la Emblemática. Es el repertorio decorativo al que me referiré.

Con el fin de hacer una exposición ordenada, sistematizaré todo este muestrario ornamental de acuerdo a la división establecida para la Emblemática, en la que se distinguen los siguientes grupos de emblemas:

- 1.- Los *emblemas de uso mediato*, que a su vez incluyen: la *Heráldica*, es decir, los escudos de armas o armerías, la *Braquigrafía emblemática*, o lo que es igual, los monogramas, anagramas, logotipos o siglas, y la *Vexilología*, dentro de la que se insertan las banderas y estandartes.
- 2.- Los *emblemas de uso inmediato*, también llamados *emblemas indumentarios*, representados en la vestimenta civil, militar o religiosa y en la *insigniaría*, igualmente civil, militar y religiosa, representativa de algún tipo de poder (coronas, cetros, báculos, condecoraciones y distintivos).

---

\* Universidad de Zaragoza.

<sup>1</sup> Este artículo parte de la lección que me fue encargada e impartí en el Curso de Emblemática, *Emblemática: un saber entre la historia del arte y el derecho*, organizado por la Cátedra de Emblemática «Barón de Valdeolivos» de la Institución «Fernando el Católico» (Diputación de Zaragoza), que tuvo lugar en Zaragoza, los días 13, 14 y 15 de diciembre del 2004.

- 3.- Los emblemas de relación social, constituídos por las fórmulas fijadas para los distintos modos de relación entre los seres humanos, como son los de urbanidad, etiqueta, protocolo y ceremonial.<sup>2</sup>

Trataré de estos tres grupos de emblemas a través de una serie de ejemplos seleccionados, con la intención exclusiva y básica de trazar una primera aproximación al tema y de mostrar sus posibilidades de estudio e investigación en el futuro.

1. Los emblemas de uso mediato, de los tres grupos citados, son los más frecuentes. Dentro de éstos se encuentran:

- 1.1. *Heráldica y Vexilología*. La Heráldica presenta un amplio desarrollo a partir del siglo XIII, y sobre todo de los siglos XIV y XV, centurias en las que se concentra su uso más reiterado en los dos tipos de producción cerámica, coincidiendo con la configuración de los escudos o blasones nobiliarios en la Europa feudal mediante los que se distinguía a cada linaje familiar en las celebraciones festivas (torneos y cortes) y en los combates, estando igualmente presente en los puntos principales de sus casas y en cualquiera de los objetos de uso cotidiano, incluso en la indumentaria de su propio servicio. Podemos pues decir que la heráldica pasó a constituir una temática común y repetida en todas las manifestaciones artísticas, entre otras en ésta de la cerámica.

La heráldica está presente en toda la cerámica europea occidental, cristiana y musulmana. Entre los ejemplos más antiguos pueden citarse algunas solerías francesas e inglesas, con decoraciones estampadas en hueco y en relieve, o pintadas mediante engalbas, vidriadas siempre con un barniz de plomo impermeabilizador, en las que empiezan a proliferar los escudos desde mediados del siglo XIII, acompañados de divisas particulares a partir de la mitad del siglo siguiente. Así sucede en un suelo procedente de la Sala Capitular de la iglesia de Saint-Germain des Prés, en París, de hacia 1273 (fig. 1), que se conforma como una «alfombra cerámica» de sencillo diseño geométrico en la que se insertan cuadros de azulejos en los que se repiten diversos emblemas heráldicos, como el castillo alusivo a Castilla, los palos relacionados con la Provenza, la margarita y la flor de lis, referidos respectivamente a Blanca de Castilla y a Margarita de Provenza, madre y esposa de San Luis de Francia (Luis IX), y a la casa real francesa.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> Guillermo Redondo Veintemillas, «Congreso Internacional Emblemática. Indumentaria, banderas y ceremoniales», *Trébede* [Zaragoza], n° 33 (diciembre 1999), pp. 27-31.

<sup>3</sup> Christopher Norton y otros, *Carreaux de pavement. Du moyen age et de la Renaissance. Collections du musée Carnavalet*, París, 1992, pp. 52 y 94, fig. 34.

Otro ejemplo es el de una solería inglesa, procedente de la iglesia de la abadía de Hailes (Gloucestershire) y conservada en el Museo Británico en Londres, de hacia 1270 (fig. 2), en cuyos azulejos vidriados se repiten escudos apuntados y circulares con águilas explayadas, leones rampantes o pasantes y palos o fajados en distintas disposiciones, que son todos ellos escudos asociados con Ricardo de Cornwall y otros linajes familiares instalados en las tierras de su posesión.<sup>4</sup>

Sin embargo, esta intencionalidad de personalizar las obras dejando constancia del encargante o propietario a través de la inclusión de su escudo personal, no fue exclusiva de las cerámicas de suelo europeas, sino que también aparece coetáneamente en las producciones españolas, técnicamente más avanzadas que aquellas, salidas de los obradores musulmanes y mudéjares. Así, en la Alhambra de Granada encontramos repetidamente desde comienzos del siglo XIV el escudo de la banda, de discutido origen cristiano o musulmán, presente en diferentes puntos del palacio, escudo al que los nazaríes incorporaron el viejo lema de la dinastía escrito en cúfico: «No hay más vencedor que Dios» («wa-la galib illa llah»). De este modo se ha conservado en el arrimadero de la Sala de las Dos Hermanas, obrado en el siglo XIV (fig. 3), dibujado en azulejos pintados en dorado y azul insertados entre las labores de lazo coloreadas, realizadas según la técnica del alicatado. Lo vemos también en otros azulejos de suelo de este mismo siglo, conservados en el Instituto Valencia de don Juan de Madrid (fig. 4), compuestos por piezas circulares y poligonales encajadas, pintados en azul y reflejo metálico, en los que el escudo de la banda se presenta como el motivo ornamental protagonista, enmarcado por finos diseños de lazo. Finalmente aparece asimismo en el llamado azulejo Fortuny, pieza cerámica parietal obrada en época de Yusuf III como nos indica la inscripción de su orla (1408-1417), propiedad del Instituto Valencia de don Juan de Madrid (fig. 5), que vuelve a mostrarnos el citado escudo nazarí salpicado en la cenefa del borde y en el eje de simetría de la composición principal, acompañado en este caso de una delicada ornamentación dorada, pintada y esgrafiada, a base de atauriques y pájaros.<sup>5</sup>

Este mismo escudo se repite de nuevo, en una versión simplificada en la que se ha eliminado el mencionado lema dinástico, en algunas vajillas de loza dorada. Así se dibujó en un plato obrado en el siglo XV, perteneciente al Metropolitan Museum de Nueva York<sup>6</sup> (fig. 6), en el que el tema central de un

<sup>4</sup> Elizabeth Eames, *English Medieval Tiles*, London, British Museum Publications, 1985, pp. 53-55.

<sup>5</sup> Balbina Martínez Caviro, *Cerámica hispanomusulmana*, Madrid, Ediciones El Viso, 1991, pp. 96-106 y figs. 95, 106, 111 y 112. Aquí se recogen las diferentes hipótesis respecto al origen del escudo de la banda nazarí.

<sup>6</sup> Balbina Martínez Caviro, op. cit., 1991, figs. 62-24.

caballero luchando contra un dragón (San Jorge), refuerza la hipótesis de la asimilación de repertorios cristianos por los obradores granadinos o malagueños en los que estas piezas se produjeron, entre los que se encontraría la adopción de la ornamentación heráldica vista, de la misma manera que, a la inversa, los talleres cerámicos mudéjares adoptaron otros motivos andalusíes procedentes de las producciones de Málaga.

La temática heráldica es todavía más frecuente en los alfares mudéjares bajomedievales que trabajaron al servicio de encargantes cristianos. Entre éstos destacó Manises, centro cerámico que difundió sus producciones por las Coronas de Aragón y Castilla y que, además, exportó buena parte de su obra por el Mediterráneo y la Europa occidental, solicitada por los más poderosos patronos (para Francia, Borgoña, Países Bajos y diferentes estados italianos, fabricada para reyes, nobles, altos prelados y papas). En la mayor parte de la azulejería que produjeron por encargo tuvo la heráldica un protagonismo absoluto, siendo ejemplo de ello las solerías realizadas para Alfonso V el Magnánimo, rey aragonés que las encargó al maestro Johan Murci o Almurci —*mestre de fer rajolets pintades, vehí del loch de Manizes*—, entre 1445 y 1458, para que revistieran los suelos de su palacio de Nápoles, el Castel Novo, y, probablemente, de su residencia de Gaeta. La documentación notarial nos describe los motivos que debían aparecer en los azulejos, que a su vez vemos plasmados en las piezas conservadas, desperdigadas en la actualidad por diferentes colecciones y museos (figs. 7, 8 y 9). Así, entre otros, encontramos la enseña real y las armas napolitanas, que nos muestran el escudo cuartelado en sotver en el que se alternan las armas de Aragón —los palos— con las de Sicilia —las águilas de la Casa de Suabia—, perfiladas por una cenefa geométrica muy repetida en la azulejería manisera del segundo tercio del siglo XV. Se dibujaron también las divisas o emblemas preferidos del monarca, dispuestos tanto sobre piezas cuadradas como hexagonales (alfardones), como son: la mata de mijo, posible símbolo de fecundidad, que aparece citado en un documento de 1456, firmado en Nápoles con motivo del encargo de construcción de una bombardas, en el que se dice que en ella debían incluirse las armas reales y «el fascio de spiche di miglio». Se repite también el libro abierto, que muestra en sus tapas una valiosa encuadernación labrada en cuero, acompañado a menudo de la mata de mijo ya citada, tema que —según el secretario y cronista real Antonio Becedelli— es expresivo de la importancia que Alfonso V concedía a las buenas artes cuyo conocimiento se adquiriría a través de los libros. Vemos asimismo el sillón peligroso («siti perillos»), en forma de sitial en llamas con el que se alude a los peligros que tuvo que vencer el monarca para acceder al trono napolitano tras el ofrecimiento de la reina de Nápoles, Juana II, que se comprometió a adoptarlo y nombrarle su sucesor si le socorría en el asedio en que la tenía Luis, duque de Anjou, cumpliéndose de este modo la profecía que se le había hecho tiempo antes en Valencia. Y la jarra con lirios o azucenas, rela-

cionada con la Orden de la Jarra o de la Virgen María, con la que el rey condecoró a distinguidos personajes que le dieron apoyo. Alguno de estos emblemas va acompañado del mote real: «Virtut apurar nom fretura sola» (*No careceré de virtud hasta apurarla*), que es ejemplo de uno de los lemas exigidos en el encargo documentado de estas azulejerías a Manises y que, junto con otros, como «Seguidores vencen» (mote que es recogido por el padre Mariana, en 1592-1605 y 1601, en su *Historia General de España*), aparecen repetidos en las piezas cerámicas conservadas.<sup>7</sup>

Pero, paralelamente, los alfareros de Manises incluían también la heráldica particular en sus mejores vajillas de loza dorada, decoradas en reflejo metálico y azul, «a la manera de Málaga», encargadas para las mesas más selectas. Como ejemplo de ello podemos ver cuatro platos: uno conservado en el Museo Nacional de Cerámica de Sèvres (fig. 10), con las armas de Aragón, Castilla y León alusivas a Alfonso V y María de Castilla, casados en 1415, pieza que va además decorada por cartuchos con alafías y piñas, pertenecientes al repertorio de influencia malagueña. Otro, propiedad del Instituto Valencia de don Juan de Madrid (fig. 11), con el escudo de las Dos Sicilias, que muestra alternados los palos de Aragón y las águilas de la Casa de Suabia (los Hohenstaufen), en clara alusión a Alfonso V que conquistó el reino de Nápoles en 1442, motivo protagonista que va acompañado en este caso por una decoración de acicates o espuelas, muy habitual en las producciones valencianas de esta época. Un tercero, guardado en el Victoria and Albert Museum de Londres (fig. 12), con las armas de los Boil, señores de Manises, y su lema «marya equi noia» escrito sobre el ala, que van aquí unidas a motivos vegetales de la serie de la brionia, característica del 2º cuarto del siglo XV.<sup>8</sup> Y, por fin, un cuarto plato de la colección del barón de Rothschild en París (fig. 13), que muestra la cadena del Toisón de Oro (además de pedernales echando chispas y eslabones en forma de doble B) enlazando varios escudos: en el centro, el flordelisado de Francia rematado por la corona real; arriba el del Delfín, que más tarde sería proclamado rey como Luis XI; y a los lados el del duque

<sup>7</sup> Manuel González Martí, *Cerámica del Levante español. Siglos medievales*, tomo III, *Azulejos, socarrats y retablos*, Barcelona, Labor, 1952, pp. 7-18, figs. 9-20. También Balbina Martínez Caviro, op. cit., 1991, pp. 206-208, figs. 213-216 y 219. Según el primero, el encargo se hizo en 1445 (28 de noviembre) y en 1446 (14 de octubre), cargándose los azulejos para Nápoles en una galera armada propiedad del mallorquín mosen Tomás Tomás, en enero de 1447, barco que llevaba también a bordo al maestro de azulejos Johan Almurci y al albañil Johan Nadal, vecino igualmente de Manises, contratado para colocarlos. Sin embargo, la epidemia de malaria surgida nada más partir obligó a que la nave volviera y recalara un tiempo en Barcelona, haciéndose de nuevo a la mar cuatro meses después. Se realizaron nuevos encargos en 1456 que se fueron enviando escalonadamente en febrero y noviembre de 1457, y en marzo, mayo y diciembre de 1458. Azulejos iguales a los descritos fueron encargados por la reina doña María para su Palacio de Valencia (salas entre las dos torres del Real Viejo).

<sup>8</sup> Balbina Martínez Caviro, op. cit., 1991, figs. 141, 139 y 159, respectivamente.

de Borgoña y el de este ducado unido al de Portugal, en alusión al enlace entre Felipe el Bueno e Isabel de Portugal. La heráldica y la insigniaria conjuntamente representadas nos indican que el plato se hizo en una fecha posterior a 1429, año en el que Felipe el Bueno fundó la Orden del Toison de Oro para conmemorar el referido matrimonio, en tanto que la unión de los escudos de Carlos VII de Francia y Felipe el Bueno de Borgoña nos testimonia que el plato pudo servir para recordar la unión de ambos frente a los ingleses, acaecida en 1435, tras la ruptura del tratado de Arrás; en esta pieza excepcional de vajilla la emblemática citada se une a otras decoraciones comunes en las producciones de Manises de la época, como son las hojas de helecho y los atauriques pintados en negativo.<sup>9</sup>

La importancia que alcanza la heráldica en los siglos XIV y XV queda también reflejada en la cerámica de los alfares mudéjares aragoneses. Lo podemos seguir en Teruel, de cuya azulejería han llegado hasta nosotros dos piezas (fig. 14) que debieron componer una decoración parietal con escudos particulares, obrada en el siglo XIV (una en el Instituto Valencia de don Juan de Madrid, sin escudos, y otra en una colección barcelonesa, con ellos parcialmente conservados) y destinada a alguna capilla funeraria privada. Técnicamente se inscriben en su serie verde-morada y en ellas se alternan recuadros con figuras femeninas señalando y hojas acorazonadas, propios de los repertorios de esta época, y escudos (uno con una flor de lis y otro, parcialmente visible, cortado con bandas y cruz florenzada).

La heráldica se repite además insistentemente en su vajilla de mesa, tal como podemos ver en un plato del Metropolitan Museum de Nueva York (siglo XIV), con las armas de los Sánchez Muñoz (fig. 15), que componen un escudo cuartelado en el que alternan cruces santiaguistas y campos en púrpura, repetido dentro de una trama de lacerías. Volvemos a encontrarlo en otros platos del Museo de Teruel (mediados-2ª mitad del siglo XIV) (fig. 16) en los que se trazaron escenas de caballeros portadores de armas o «señales» dibujadas sobre sus propios escudos de combate y en las gualdrapas de sus caballos, en las que los motivos de leones, castillos y barras repiten los escudos de Castilla y Aragón. O los vemos asimismo en varias orzas conservadas en diferentes museos (figs. 17 y 18), como el de Cerámica de Barcelona (siglo XV), en las que los escudos particulares de linajes no identificados (un castillo y una ballesta) se dispusieron en lugar bien visible, destacados sobre el resto de su decoración, con el fin de personalizar las piezas, o lo encontramos también en numerosos azulejos de suelo (fig. 19), también del siglo XV, desperdigados por diferentes colecciones (Museo de Teruel, Museo de Cerámica de Barce-

---

<sup>9</sup> Manuel González Martí, op. cit., tomo I, 1944, pp. 488-489 y lám. XXI, siguiendo a Van de Put. Sobre ello ha tratado también, repitiendo básicamente lo citado, Balbina Martínez Caviro, *La loza dorada*, Madrid, Editora Nacional, 1983, fig. 142 y p. 166 y op. cit., 991, pp. 179-180.

lona, Instituto Valencia de don Juan de Madrid y otras), que muestran las armas personales pintadas tanto en verde-morado como en azul.

Sin embargo, hay que precisar que no todos los escudos trazados en las cerámicas turolenses de los siglos XIV y XV pueden identificarse con las armas de familias concretas, ya que existen numerosas piezas que repiten escudos con un fin exclusivamente ornamental, que se conectaría sin duda con la importancia adquirida por la heráldica en estos dos siglos. Lo más común son las vajillas con escudos provistos de barras o palos, algunos de los cuales coinciden o recuerdan las armas reales de Aragón; así los vemos en aguamaniles, alcuizas, escudillas, cuencos, platos y jarros del siglo XV (figs. 20 y 21).<sup>10</sup>

Pero la heráldica que aparece en las piezas cerámicas no es sólo señorial sino que puede corresponder también a órdenes religiosas o militares. Dos ejemplos de ello nos lo ofrece la azulejería zaragozana que encontramos en las obras reseñadas a continuación. Por una parte, en la que se conserva en el hastial occidental de la iglesia de la Virgen de Tobed, levantado hacia 1394 (fig. 22), que muestra a un lado de la puerta tres azulejos en forma de estrella de ocho puntas, pintados en azul y morado sobre esmalte de estaño, enmarcados con piezas vidriadas monocolors del mismo perfil, en los que se dibujó el escudo de la orden del Santo Sepulcro (la cruz patriarcal) y las armas de su prior y comendador en las fechas en que se levantó la fábrica (uno cuartelado con cruces patriarcales y torres, y otro con un ave alimentando a sus polluelos y escudetes con castillos en la bordura), como testimonio de su pertenencia al Santo Sepulcro de Calatayud.<sup>11</sup> Por otra parte, también se dispusieron piezas similares en las obras realizadas en La Seo de Zaragoza en época del papa Benedicto XIII (primera década del siglo XV), mostrando en este caso en azul y morado, o en reflejo metálico, el escudo de los Luna rematado por la tiara y llaves de San Pedro alusivas al pontífice (fig. 23); aquí heráldica e insigniaria se complementan.

Finalmente, un ejemplo tardío de la importancia adquirida por las armerías en la azulejería bajomedieval nos la ofrecen las solerías del palacio de la Aljafería de Zaragoza, instaladas bajo los Reyes Católicos, entre 1492 y 1495. Conforman —como puede verse en la reconstrucción de la correspondiente al salón hecha por Manuel González Martí (fig. 24)<sup>12</sup>— un gran revestimiento

<sup>10</sup> Para lo expuesto puede verse: María Isabel Álvaro Zamora, *Cerámica aragonesa*, Zaragoza, Ibercaja, tomo II, 2003, figs. 93, 94, 72, 68, 111, 112, 181, 183, 184, 128-131, respectivamente. También Julián M. Ortega Ortega, *Operis terre turolli. La cerámica bajomedieval en Teruel*, Museo de Teruel, 2002, pp. 166-175, que es quien más monográficamente ha tratado de este tema de la heráldica en la cerámica turolense.

<sup>11</sup> María Isabel Álvaro Zamora, «La decoración cerámica en las obras del Papa Luna», en *Actas de las Jornadas de Estudio: VI Centenario de Benedicto XIII*, Calatayud, 1996, pp. 213-238, y op. cit., tomo II, 2003, p. 139, fig. 221.

<sup>12</sup> Manuel González Martí, op. cit., tomo II, *Alicatados y azulejos*, 1952, pp. 78 y ss., lám. VII.

cerámico, a la vez funcional y decorativo, en el que se describe una composición geométrica de cuadrados y octogonos, bordeada por una gran cenefa de rombos, en cuyo interior se reiteran machaconamente los emblemas reales enmarcados por lacerías y motivos vegetales: vemos así el yugo y las flechas, divisas preferidas de los monarcas, y la granada, símbolo propagandístico de la conquista del último reducto nazarí con la que se puso fin a la reconquista. Estos temas, repetidos en las tres técnicas artísticas usadas en el revestimiento ornamental del palacio zaragozano, cerámica, yeso y madera, se convierten en su más destacada decoración.

A partir del siglo XVI y a lo largo de los dos siglos siguientes, la azulejería seguirá incluyendo motivos heráldicos entre sus decoraciones, pero de forma distinta a como lo hemos visto en la producción medieval. De este modo, como rasgos nuevos podemos destacar los siguientes: que los escudos prácticamente desaparecen de las solerías, donde hasta ese momento se repetían insistentemente dibujados en pequeño tamaño, y pasan a colocarse en puntos visibles de los arrimaderos cerámicos, el nuevo sistema de revestimiento mural que a partir del Quinientos se prodigarán en las más importantes obras peninsulares. A la vez los escudos abandonan el aspecto formalmente gótico que hasta entonces habían tenido, con perfil casi siempre apuntado, amplían su tamaño y se rodean de encuadramientos con motivos renacentistas o grandes marcos de cueros recortados, siendo llevados en ocasiones por figuras tenentes.

Así lo vemos en los arrimaderos de azulejería de arista (técnica de azulejos estampados en relieve mediante moldes que son propios del Quinientos) de la Casa de Pilatos en Sevilla (figs. 25, 26 y 27), encargados por el primer marqués de Tarifa al obrador trianero de Diego y Juan Pulido, entre 1538 y 1539; aquí, los muros de la escalera, las más importantes salas y el patio se forraron de azulejos con los que se imitaban sucesivos paños textiles colgados, vivamente coloreados, en cuyos centros se dispusieron recuadros con los escudos alternados de los Enríquez y los Ribera, como recuerdo a los padres de don Fadrique Enríquez de Ribera que los encargó.<sup>13</sup>

En esta misma línea de cada vez más aparato seguirán reproduciéndose los temas heráldicos en la azulejería pintada de los siglos XVII y XVIII. Como muestra de ello puede citarse el frontal de altar de la capilla de los Lastanosa en la catedral de Huesca, de mediados del siglo XVII (fig. 28), donde se sitúa el escudo de la familia sobre un diseño cerámico que imita un paño textil, con sus bordados, puntillas y borlas, centrado, dibujado a gran tamaño, enmarcado por movidos follajes, coronado con timbre de hidalguía, rodeado de estan-

---

<sup>13</sup> Antonio Sancho Corbacho, *La cerámica andaluza. Azulejos sevillanos del siglo XVI, de cuenca. Casa de Pilatos*, Universidad de Sevilla, Laboratorio de Arte, 1956. También Balbina Martínez Caviro, op. cit., 1991, pp. 274-277, figs. 309-311.



dartes seguramente relacionados con enlaces matrimoniales y acabado mediante cartela en la que se lee su propio lema: «La más segura nobleza es la que...».

Lo vemos igualmente en el escudo de los Maza de Lizana, dispuesto en el tímpano del frontón partido que remata la que fue su capilla particular, dedicada a Nuestra Señora del Pilar, aneja a su casa de Muel (fig. 29). Este escudo, encargado a los obradores locales, se colocó a fines del siglo XVII y aparece dibujado sobre un óvalo, rodeado también por un encuadramiento algo retardatario de cueros recortados, siendo rematado con yelmo alusivo a su hidalguía.<sup>14</sup>

Paralelamente a lo visto en las cerámicas de aplicación arquitectónica, en las vajillas también se añadieron los escudos de sus propietarios, ya fueran piezas de funcionalidad farmacéutica o de servicio de mesa. En lo que se refiere a las primeras, de este modo se distinguieron las piezas que componían el botamen de las farmacias de monasterios, hospitales o palacios reales. Muestra de ello nos ofrece un bote procedente de la farmacia del monasterio de El Escorial (fig. 30), conservado en la actualidad en el Museo de Farmacia Hispana (Universidad Complutense de Madrid).<sup>15</sup> Esta pieza presenta dos escudos: uno, con la parrilla del monasterio rematado por corona alusiva a su fundación real, y otro, con león rampante y timbre obispal referido a la orden jerónima a la que se concedió, ambos sobre un fondo de decoración esponjada en azul y amarillo sobre esmalte blanco estannífero, encuadrable en la serie que con estas características fue iniciada en los obradores de Talavera de la Reina a fines del siglo XVI. Por otra parte, el botamen de la farmacia del convento franciscano de San Salvador de Jerusalén, obrado en la 2ª mitad del siglo XVII en los alfares de Savona (Italia), nos muestra de variadas maneras el escudo alusivo a la custodia franciscana de la Tierra Santa, tal como aparece en un grabado de 1696 (fig. 31), en el que se asocia la cruz potenziada de Tierra Santa con las tres coronas y el escudo de la orden franciscana (dos brazos cruzados sobre la cruz, el signo redentor). Así lo vemos en una orza y un bote (figs. 32 y 33), ambos pintados en azul, en los que sobresale el gran tamaño y el aparato decorativo con el que se han destacado ambos escudos, con adición de guirnaldas, grifos tenentes y trofeos en su ornamentación, dispuestos en el eje de las caras frontales de ambas vasijas, sobre las decoraciones de paisajes, figuras y escenas historiadas propias de los obradores savoneses de la época.<sup>16</sup>

Otra muestra bien singular de la habitual presencia de las armerías en las vajillas de mesa la muestran las porcelana traídas a Europa por las Compa-

<sup>14</sup> María Isabel Álvaro Zamora, *Muel. Ruta de la cerámica arquitectónica*, Zaragoza, 2000.

<sup>15</sup> Julia López Campuzano, *Cerámica farmacéutica*, Madrid, Laboratorios CINFA, Larrión y Pimoulier editores, 1994, p. 203.

<sup>16</sup> Guido Farris y Albert Storme, *Ceramica e farmacia di San Salvatore a Gerusalemme*, Génova, 1981, p. 119, figs. 66-67 y 78.

ñas de Indias, piezas que fueron realizadas en China y en las que encontramos tanto temas de gusto oriental como decoraciones de gusto occidental, pedidas en este último caso por sus encargantes. Entre este repertorio se encuentran los escudos particulares, tal como aparecen en dos platos de vajilla de mesa de porcelana de mediados del siglo XVIII. Uno de ellos (fig. 34) porta las armas de los Hohenzollern (Colección privada, París, 1755), por haber formado parte del servicio de mesa regalado a Federico II el Grande de Prusia por la Compañía asiática prusiana; el escudo se encuentra sobre una repisa, está destacado sobre un manto de armiño acabado en palio con corona, se halla flanqueado por figuras de salvajes que portan estandartes y se encuentra rodeado por un collar de condecoración. El otro plato de porcelana muestra el escudo de los Paravicini (fig. 35), familia noble de la Lombardía (colección privada, Nueva York, hacia 1750), con un cisne blanco portado por un negro que lleva un arco y va tocado con plumas.

Dentro de esta porcelana traída por las Compañías de Indias a Europa encontramos también algunos platos con soldados escoceses portadores de sus banderas (fig. 36), que no sólo copian los uniformes y estandartes de sus regimientos militares sino que además nos han dejado testimonio de un hecho histórico, en el que se recuerda a los «mártires jacobitas» que, por haber participado en una sublevación, fueron juzgados y fusilados en la Torre de Londres el 18 de julio de 1743 (como sucedió con los soldados Shaw, Farquar y S. y M. McPherson) o condenados a trabajos forzados (como ocurrió con el gaitero Macdonnel, que fue mandado a Georgia);<sup>17</sup> sus figuras fueron copiadas de los grabados realizados por George Bickam para el libro *A short history of the Highland Regiment* (1743), donde se relataba esta historia.

En estos tres platos traídos a Europa por las Compañías de Indias se asocian pues diferentes tipos de emblemas, incluibles dentro de los campos de la Heráldica, la Vexolología, la Insigniaria y la emblemática indumentaria. Motivos similares —especialmente los heráldicos— serían frecuentes en los servicios de vajilla de mesa realizados en otras fábricas de porcelana europeas, entre los siglos XVIII y XX.

De cualquier manera la generalización de la heráldica determinó que se incluyera también en otras vajillas de mesa de loza común, como sucedió en las realizadas en los alfares aragoneses. Así lo vemos en las producidas en Villafeliche, en el siglo XVIII, donde fue frecuente el dibujo del escudo de la orden de la Merced, como aparece en una mancerina de influencia alcoreña (fig. 37), en la que además se añadió una inscripción con el nombre de su usuario: el «Padre Prior Fray Juan Herrero» (tal como se indica en abreviatura). Del

---

<sup>17</sup> François Hervouët y Nicole, y Yves Bruneau, *La porcelaine des compagnies des Indes a décor occidental*, París, Flammarion, 1986, pp. 334, 336 y 225 (figs. 14.32, 14.33 y 9.90).

mismo alfar zaragozano procede una salvilla, también alcoreña y del siglo XVIII (fig. 38), en la que se trazó un escudo particular no identificado (quizá sólo ornamental), adornado con una gran corona, estandartes y plumas, motivos todos repetidos en otras vajillas coetáneas.<sup>18</sup>

Finalmente, a otro nivel, la heráldica influyó de tal modo en los repertorios ornamentales de la época, que en algunos alfares de producción común (de loza «entrefina») se usaron escudos para destacar el nombre de los propietarios de las piezas, aunque éstos no tuvieran armas ni blasones particulares; como ejemplo podemos citar un plato de Muel, del Museo de Zaragoza, en el que aparece el nombre de «Mosen Martín Cubero. 1676» dentro de un escudo rodeado de cueros recortados y rematado con yelmo de hidalguía tocado de plumas (fig. 39).<sup>19</sup> Así se hicieron numerosas piezas de vajilla (platos, cuencos y jarros) en la segunda mitad del siglo XVII.

1.2. Paralelamente a estas decoraciones heráldicas, encontramos en la cerámica otros emblemas de uso mediato, que componen la llamada *Braquigrafía emblemática*, entre los que se encuentran los monogramas, siglas, iniciales e inscripciones en abreviatura. Podemos agrupar estos emblemas en cuatro grupos básicos, según sean: religiosos, personales alusivos a la propiedad de la pieza, farmacéuticos o vinculados a algún posicionamiento político.

Los de carácter religioso suelen aparecer en piezas de igual funcionalidad, como son las pilas benditeras, las pilas bautismales, los aguamaniles y las orzas de sacristía, y los encontramos desde las producciones bajomedievales al siglo XX. Ejemplo de ello es la frecuente inclusión del monograma del nombre de Jesús (IHS), tal como lo vemos en una pila benditera de Muel, del siglo XVI (fig. 40), pintada en morado y verde, que muestra unas letras de diseño aún gótico en el interior del cuenco; o como aparece en una pila bautismal de Villafeliche, encargada en 1720-1722 para la iglesia parroquial de Ricla (fig. 41), decorada en azul, que presenta en el tape una decoración vegetal barroca e incluye en el interior del cuenco el mismo monograma, si bien con letras de trazado más moderno. Es igualmente común la adición del monograma de María, con sus iniciales enlazadas, tal como se muestra en la cara principal de un aguamanil de sacristía de Villafeliche (fig. 42), del siglo XVIII, pintado en azul y destacado por movidas hojas carnosas.

Más infrecuente resulta la inscripción trazada en un portaviático de Teruel del siglo XIX (fig. 43), cuya única decoración en azul consiste en la abreviatura «S. TISMO», alusiva al Santísimo Sacramento que se portaba en su interior.

<sup>18</sup> María Isabel Álvaro Zamora, op. cit., tomo III, 2003, pp. 186-194, figs. 674 y 684.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 51 y fig. 439.

Por otro lado, en la cerámica mudéjar aragonesa se encuentran también inscripciones completas o letras aisladas en cúfico que son el comienzo o la abreviatura de frases conocidas para los musulmanes, tales como el nombre de Dios («Alah»), o exclamaciones comunes como «Sólo Dios es vencedor», «Único» y «Misericordioso», o «el Imperio es de Dios» («al-Mulk»), frases piadosas como «Bendición» («Baraka»), y dedicatorias de «buena suerte» («al-Yumn»). Así, en algunas cerámicas medievales de Teruel, como en un plato de fines del XIII-principios del XIV (fig. 44), el trazado epigráfico pseudocúfico deriva de la reducción del nombre de Dios («Alah»), que se ha convertido ya en un mero tema ornamental repetido y alternado con otros motivos vegetales dispuestos en una composición radial.<sup>20</sup>

En otras muchas ocasiones encontramos monogramas, iniciales, abreviaturas e inscripciones con las que se expresa la propiedad de las cerámicas de cualquier funcionalidad. Así, los monogramas que aparecen en algunos azulejos medievales de Teruel, tal como vemos en uno del siglo XV (procedente de la iglesia turolense de San Francisco), del Museo de Cerámica de Barcelona (fig. 45), que enlaza las letras P y B inscritas en un rombo, aluden sin duda al nombre de quién encargó la solería de la que formó parte. La «B» coronada que se repite en el tape y el cuenco de la pila bautismal conservada en la iglesia parroquial de Bulbunte, fechada en 1703 y hecha probablemente en Morata de Jalón (fig. 46), se refiere al monasterio de Veruela y nos indica que esta pila debió obrarse originalmente para él.<sup>21</sup> En un plato y una jarra de Teruel del siglo XVIII (fig. 47), se repite un escudo con árbol en sinople, estrella encima e iniciales alrededor: «RQBI», lo que nos indica que seguramente formó parte de la vajilla de cofradía de la iglesia parroquial de La Fresneda (Teruel), usada en las reuniones y celebraciones festivas de sus miembros,<sup>22</sup> del mismo modo que se identificaban con una inscripción completa o iniciales las vajillas fabricadas por encargo para otros conventos y hospitales, algunas de las cuales iban incluso numeradas para indicar así la celda o cama a que correspondían. Finalmente, las letras «J. P.» trazadas bajo el vertedor de una gran jarra de cofradía de Muel del siglo XIX (fig. 48) corresponderían sin duda a las iniciales del nombre de su usuario.

Encontramos también en la vajilla cerámica nombres latinos completos o abreviados, sobre todo en los conjuntos farmacéuticos, alusivos en este caso al contenido medicinal que se guardaba en el interior de las piezas. Así, en un porrón de Manises de comienzos del XV (fig. 49), decorado en dorado y azul con motivos de derivación malagueña (alafías y otros temas), se lee «oly da murta», es decir, aceite de mirto, una medicina empleada generalmente como

<sup>20</sup> María Isabel Álvaro Zamora, op. cit., 2003, tomo II, fig. 28, p. 66.

<sup>21</sup> *Ibidem*, tomo III, fig. 604, p. 143.

<sup>22</sup> *Ibidem*, fig. 764, pp. 248-249.

afrodisíaco, lo que a su vez quedó expresado en la forma dada al caño vertedor de la vasija. En esta misma línea de relación entre la inscripción alusiva a su contenido y el uso dado al medicamento se encuentra alguna otra pieza farmacéutica, como un bote de Muel, conservado en el Museo de la Farmacia Hispana (fig. 50), obrado en el siglo XVIII, en el que aparece un soldado con espada y escudo, en el que se lee la abreviatura latina «LI G. GUAIC.», alusiva al leño de guayaco usado para combatir la sífilis, enfermedad contagiosa habitual entre los soldados que contribuyeron además a su difusión. Sin embargo, lo más común es que estas inscripciones latinas se sitúen en el interior de cartelas que pudieron adoptar formas diversas (circulares, ovales, en banda diagonal, acorazonadas) y que se decoraron con el repertorio ornamental propio de cada época, tal como vemos en un bote de Alcora del siglo XVIII (fig. 51), con la leyenda: «Ol. laurinum», alusiva seguramente al aceite de láudano empleado para aliviar el dolor (o sea extracto de opio).<sup>23</sup>

Finalmente, la cerámica presenta también en ocasiones iniciales y frases de contenido político, expresivas del posicionamiento de algún colectivo social. Como ejemplo podemos ver varias piezas de ollería catalanas: un plato de La Bisbal (fig. 52), de mediados del siglo XIX, pintado a trepa, que lleva en el centro las iniciales: «V. I. II», alusivas a la exclamación «Viva Isabel II», muy frecuente en las piezas de este centro y aquí, curiosamente, invertida por haberse colocado al revés la plantilla empleada para su trazado, y otros dos platos de Mataró (fig. 53), fechados en 1871, en los que se lee: «VIVA LA REPUBLICA FEDERAL» e «Ygualdad ante la ley. Mataró», unida esta última leyenda a un dibujo con la balanza de la Justicia, y relacionadas ambas con la proclamación de la Primera República.<sup>24</sup>

2. La cerámica también recoge *emblemas de uso inmediato*, sobre todo referidos a la *indumentaria civil, religiosa y militar*, y a la *insigniaría*, de estas tres mismas clases, simbólica de poder. De la segunda ya hemos dado algunos ejemplos unidos a la heráldica, que recogen distintas condecoraciones, como el Toisón de Oro (figs. 13 y 34), coronas reales (figs. 13, 30, 31-33 y 34), la tiara papal (fig. 23) o cruces obispales (fig. 30).

En cuanto a la indumentaria podríamos seguir la evolución de la civil, militar y religiosa a través de la cerámica. Como muestra podemos citar varios ejemplos en orden cronológico. El primero recoge la moda bajomedieval, tal como aparece en un plato de loza dorada de Manises, de fines del siglo XV, del Museo del Louvre (fig. 54),<sup>25</sup> que muestra una escena sobre los gajes del amor

<sup>23</sup> Julia López Campuzano, op. cit., 1994, p. 238.

<sup>24</sup> Jaume Coll Conesa y otros, *Mallorca i el comerç de la ceràmica a la Mediterrànea*, Palma, Fundació La Caixa, 1998, pp. 166-167 y figs. 231, 236 y 237.

<sup>25</sup> Balbina Martínez Caviro, op. cit., 1991, fig. 181.

(la mujer asaeta al hombre con sus flechas), en la que destaca la detallada descripción del peinado de la dama (cofia y larga trenza) y su traje de cuello ajustado, cintura ceñida, abotonadura y falda muy larga, así como las apuntadas calzas del doncel.

La moda del Renacimiento, expresada en los uniformes militares, la vemos en la azulejería de Talavera de la Reina. Un destacado ejemplo nos lo ofrece el arrimadero del pórtico de la ermita de la Virgen del Prado, en Talavera (fig. 55), que se considera obra de Juan Fernández y se fecha hacia 1580. En él se narra la aparición de Jesús a dos grupos de mujeres y hombres que se disponen procesionalmente a los lados; ellas son mártires con palmas en sus manos y ellos soldados, arcabuceros y lanceros vestidos con la indumentaria de los ejércitos de Felipe II. En realidad esta temática fue trazada en diferentes ocasiones por los azulejeros talaveranos, que sin duda se sirvieron para ello de grabados proporcionados por los encargantes, como vemos en los arrimaderos del palacio de don Álvaro de Bazán, marqués de Santa Cruz, en El Viso (Ciudad Real), iniciado hacia 1580, o en el retablo de azulejos de la iglesia de Piedraescrita (Toledo), obrado por las mismas fechas. Es en el citado palacio de El Viso donde el motivo adquiere un detalle histórico mayor, pues no sólo se dibujan variados uniformes militares, sino que además se identifica a todos los personajes por medio de las inscripciones que figuran sobre sus cabezas, con indicaciones como las siguientes: «Cristóbal de Virués, soldado de Lepanto», «Rodrigo de Cervantes, hermano de Miguel, primer soldado que saltó la Tercera», «El Almirante Oquendo del Orden de Santiago, General de la Escuadra de Cantabria» o «Fray Lope de Vega, soldado de la Armada del M. Océano».<sup>26</sup> Se trata pues de un recordatorio y homenaje a todos estos soldados de la armada naval española.

La moda civil del Barroco puede seguirse también en las azulejías catalana y valenciana, o en la vajilla de los centros italianos que ponemos seguidamente como ejemplo. Así, una muestra sumamente interesante la proporcionan las azulejías de los lunetos de la Fuente de la Salud, originalmente situadas en la finca del marqués de Alella, sita en Alella, en las afueras de Barcelona (hoy en el Museo de Cerámica de Barcelona), conjunto que en parte se mantiene todavía in situ y que, según los autores, se fecha entre fines del siglo XVII y 1720 (figs. 56 a 59).<sup>27</sup> Uno de los paneles describe una «chocolatada en un jardín», motivo que sirve de pretexto para dibujarnos el exterior resguardado en el que tiene lugar la fiesta (un murete curvo con bancos corri-

<sup>26</sup> Balbina Martínez Caviro, «Azulejos talaveranos del siglo XVI», *Archivo Español de Arte*, Madrid, CSIC, 1971, pp. 283-293, figs. 27, 28, 29 y 30.

<sup>27</sup> Alexandre Cirici, *Ceràmica catalana*, Barcelona, Editions Destino, 1977, pp. 286-290. Trinidad Sánchez Pacheco y otros, *Museo de Cerámica. Palacio de Pedralbes*, Ibercaja, Ludion S. A., Gante, 1993, pp. 39-40 y María Dolores Giral, «Cerámica catalana», en AA. VV., *Cerámica española*, vol. XLII, *SUMMA ARTIS*, Madrid, Espasa-Calpe, 1997, pp. 181-220. Cirici lo sitúa cronológicamente hacia 1720, en tanto que en el resto de las publicaciones citadas se indica que es del siglo XVII.

dos cierra el espacio del jardín elegido, los árboles lo bordean, y las fuentes y los kioscos con esculturas lo adornan), vemos a los invitados que llegan transportados por sirvientes en sillas de mano, la preparación de la chocolatada por el servicio (con todos sus útiles), la merienda dispuesta en una mesa circular con los comensales alrededor, un grupo de mujeres sentadas sobre un escaño «a la morisca» mientras les hombres galantes les acercan las jícaras con el chocolate, la etiqueta de servicio en la mesa (los sirvientes permanecen detrás de los invitados y les sirven las bebidas acercándoles las copas cuando ellos se lo indican), el baile en corro con los pasos de danza y, por supuesto, la variada indumentaria cortesana que cada uno lleva. Respecto a esto último hay que precisar que los trajes y los tocados de puntillas verticales que adornan las cabezas de algunas damas siguen la moda francesa impuesta hacia finales del siglo XVII por una de las favoritas de Luis XIV.<sup>28</sup>

La moda del Setecientos aparece todavía más pormenorizada en algunos platos de loza fina producidos en Milán, en la segunda mitad del siglo XVIII (figs. 60 y 62), en los que se describen los trajes femeninos, confeccionados con delicadas sedas en tonos pastel y finas puntillas, y sobre todo las aparatosas pelucas de fiesta de las damas, que son voluminosos tocados que incluyen barcos, cadenas, plumas y laureles, copiados casi literalmente de los que aparecían publicados en las revistas de moda y almanaques de la época (figs. 61 y 63).<sup>29</sup>

Por último, la azulejería valenciana es una fuente básica para el conocimiento de la evolución de la moda entre los siglos XVIII y XIX, de los modales refinados o populares y de la etiqueta en la mesa, lo que hace que sean pues ejemplo tanto de la emblemática indumentaria como de la emblemática de relación social. Para ello no hay sino que estudiar los numerosos conjuntos de azulejos conservados, aplicados en arrimaderos y suelos (Museo Nacional de Cerámica González Martí de Valencia, Museo de Cerámica de Barcelona, colecciones particulares y mantenidos todavía in situ). En los conjuntos del siglo XVIII, encontramos desde escenas de caza y temas galantes, a banquetes en casas burguesas de buena posición (fig. 64) —en las que los comensales llevan sus mejores galas (peluca, casaca, calzón corto, medias y zapatos de hebilla, ellos, y chales y reducidos tocados en la cabeza, ellas) y aparecen acompañados de sus criados blancos y negros que sirven las viandas de acuerdo a la etiqueta establecida (llevan los vasos en salvilla y escancian la bebida cuando se lo piden)—, escenas familiares de clase adinerada, como uno fechado en 1789 (fig. 65) que nos presenta un «modelo de familia», con la identificación de sus miembros a través de una leyenda escrita, en la

<sup>28</sup> María Isabel Álvaro Zamora, op. cit., 2002, tomo III, p. 247, nota 665.

<sup>29</sup> Grazia Biscontini y Jacqueline Petruzzellis, *Maiolica e incisione. Tre secoli di rapporti iconografici*, Vicenza, Neri Pozza Editore, 1992, figs. 82 a 84.

que algunos van vestidos de majos, con traje «goyesco» y redecillas en la cabeza, la madre y la hija se muestran «hacendosas» cosiendo y haciendo calceta —tal como debe ser la mujer—, el padre lee las «Meditaciones» de fray Luis de Granada, el hijo mayor regresa de cazar con su escopeta, el pequeño juega y la criada limpia, detallándose incluso los animales de compañía más frecuentes, las vajillas colgadas y el candelabro colocado sobre la mesa—,o actuaciones de los timbaleros de Valencia (fig. 66) —con sus uniformes e instrumentos con el escudo de la ciudad—. <sup>30</sup> Frente a esto, en el siglo XIX, la indumentaria que aparece en las escenas domésticas y de cocina de la azulejería valenciana cambia (fig. 67), como resultado de la evolución de la moda. <sup>31</sup>

3. Finalmente, el último de los apartados de la Emblemática, el correspondiente a los *emblemas de relación social* en el que recogen las diferentes fórmulas establecidas de relación humana relativas a la urbanidad, etiqueta, protocolo y ceremonial, tiene una presencia más escasa y excepcional en las producciones cerámicas. A pesar de ello, hemos de recordar que ya he citado algunos ejemplos de estos emblemas en cerámicas anteriormente mencionadas al tratar de la indumentaria que, como sucedía en la azulejería talaverana, catalana y valenciana (figs. 55 a 59 y 64 a 67), recogían sobre todo normas de modales y etiqueta.

Como muestra final de este último tipo de emblemas podemos citar algunos platos franceses obrados en un taller de Burdeos (llevan marcas impresas de «POTERIE J. VIELLARD & C' porcelaine» y «BORDEAUX»), <sup>32</sup> que se encuadran dentro de la técnica de la loza estampada de tipo inglés que es propia del siglo XIX, que dio lugar a producciones de buena calidad y precio aceptable que fueron adquiridas sobre todo por la burguesía. En cada uno de estos platos (figs. 68 y 69) aparecen dos escenas en las que se opone la «Apariencia» y la «Realidad» (lo indica de este modo arriba: «APPARENCE et REALITE»). Así, en el primero de ellos vemos, a un lado, la apariencia: una pareja formada por una mujer menuda y seria y un hombre alto y fuerte, bajo la cual se incluyó la siguiente inscripción: «Les passants se disent voilà una pouvre petite femme qui n'est pas heurese» (*los que pasan dicen he aquí una pequeña mujer que no es feliz*), en tanto que, al otro lado, vemos otra escena con la realidad: ella pega al marido, y la inscripción inferior nos dice: «Virginie! assez!!! Les voisins vont encore dire que je te bats» («¡Virginia!, ¡basta!, los vecinos

<sup>30</sup> Manuel González Martí, *Museo Nacional de Cerámica González Martí*, Valencia, Guía de Museos de España, XVIII, 1964, fig. 32. María Paz Soler Ferrer, *Historia de la Cerámica Valenciana*, Valencia, Vicent García Editores, 1989, tomo III, pp. 154-179. y 216-221.

<sup>31</sup> Trinidad Sánchez Pacheco y otros, op. cit., 1993, fig. 35. pp. 30-31.

<sup>32</sup> Agradezco al Dr. Guillermo Redondo Veintemillas que me diera a conocer estas piezas de su colección particular.



van a decir que yo te pego»). En el segundo plato se repite la fórmula compositiva anterior y vemos, a un lado, una escena con una mujer en ropa interior que mira en el espejo su delgada figura y tiene un polisón sobre una silla preparado para ponérselo, diciendo la inscripción inferior lo siguiente: «*Laissant un peu à desirer du côté de l'embonpoint*» («decidiéndose por estar más llena de carnes»), en tanto que en la escena aneja que muestra la realidad volvemos a ver a la misma mujer, completamente vestida y moviéndose con dificultad debido al gran volumen de su falda, apostillando la leyenda que le acompaña: «*Devenant gênante par son emplet*» («pasando a estar incómoda por su empleo»). Se trata sin duda de una crítica de los comportamientos humanos, de la diferencia que existe entre apariencia y realidad, entre lo que parece ser y lo que verdaderamente es, reflexión muy propia del siglo XIX. Sería la que aparecería también en ilustraciones de libros y en la prensa, en grabados que fueron a su vez copiados para trazar las decoraciones estampadas de estos platos franceses decimonónicos.

En conclusión, a través de estos ejemplos hemos podido comprobar que la emblemática puede ser estudiada a través de la cerámica. Es un campo —tal como decía al principio— sobre el que se puede investigar mucho y en profundidad en el futuro.





1. Solería de la sala capitular de la iglesia de Saint-Germain des Près, París, hacia 1273 (Museo Carnavalet, París).



2. Solería de la iglesia de la abadía de Hailes, hacia 1270 (Museo Británico, Londres).



3. Arrimadero de la Sala de las Dos Hermanas,  
La Alhambra de Granada, siglo XIV.



4. Azulejos de suelo de la Alhambra de Granada, siglo XIV  
(Instituto Valencia de don Juan, Madrid).



5. Azulejo Fortuny, Yusuf III, 1408-1417  
(Instituto Valencia de don Juan, Madrid).



6. Plato de Málaga, siglo XV  
(Metropolitan Museum, Nueva York).



7. Azulejos de Manises para Alfonso V, Nápoles, 1445-1458 (Museo Nacional de Cerámica, Valencia, e Instituto Valencia de don Juan, Madrid).



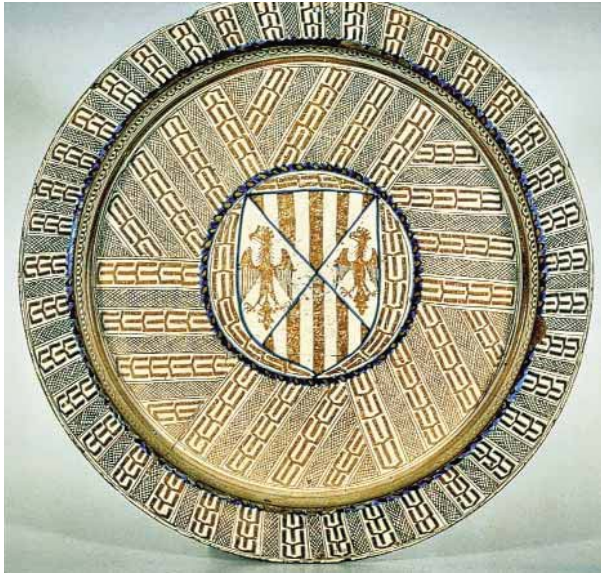
8. Azulejos de Manises para Alfonso V, Nápoles, 1445-1458 (Museo Nacional de Cerámica, Valencia).



9. Azulejos de Manises para Alfonso V, Nápoles, 1445-1458  
(Museo Nacional de Cerámica, Valencia).



10. Plato de Manises, primer cuarto del siglo XV  
(Museo Nacional de Cerámica de Sèvres).



11. Plato de Manises, primer tercio del siglo XV  
(Instituto Valencia de don Juan, Madrid).



12. Plato de Manises, 2º cuarto del siglo XV  
(Victoria and Albert Museum, Londres).





13. Plato de Manises, entre 1429 y 1435  
(Colección Rothschild, París).



14. Azulejo de Teruel, siglo XIV  
(Fundación Francisco Godia, Barcelona).



15. Plato de Teruel, siglo XIV  
(Metropolitan Museum, Nueva York).



16. Plato de Teruel, mediados-2ª mitad  
siglo XIV (Museo de Teruel).



17. Orza de Teruel, siglo XV  
(Museo de Cerámica, Barcelona).



18. Orza de Teruel, siglo XV  
(Museo de Cerámica, Barcelona).



19. Azulejo de Teruel, siglo XV.



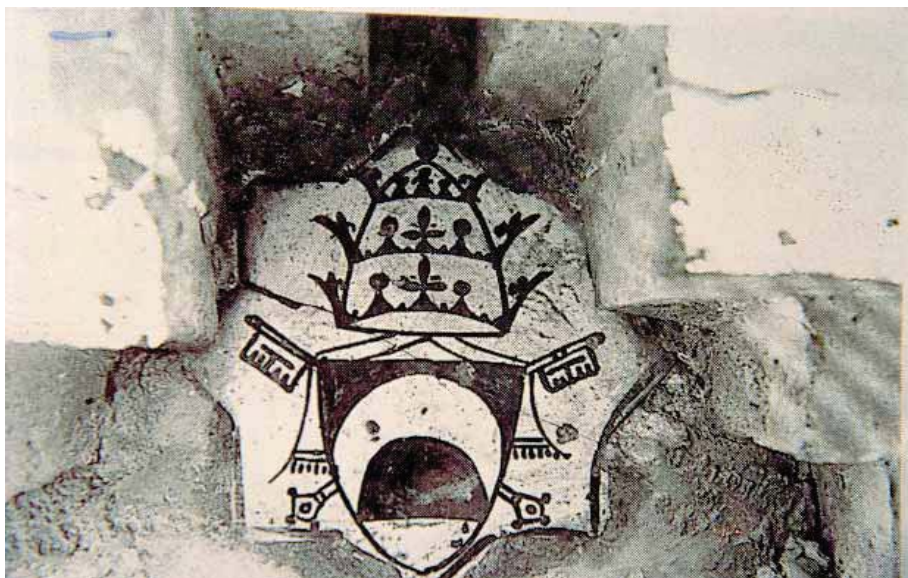
20. Aguamanil de Teruel, siglo XV  
(Museo de Cerámica, Barcelona).



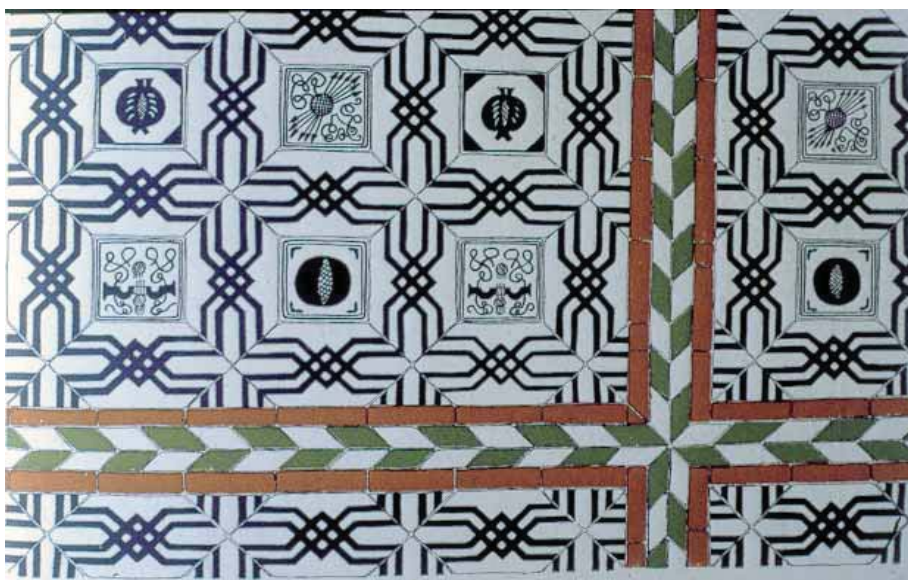
21. Alcuza y escudilla de Teruel, siglo XV  
(Museo de Teruel).



22. Hastial occidental de la iglesia  
de la Virgen de Tobed, hacia 1394.



23. Azulejo de La Seo de Zaragoza,  
1ª década del siglo XV.



24. Detalle de la solería del Salón del Trono, La Aljafería de Zaragoza,  
1492-1495 (reconstrucción de M. González Martí).



25. Escalera de la Casa de Pilatos de Sevilla.  
Arrimaderos de 1538-1539.



26. Patio de la Casa de Pilatos de Sevilla.  
Arrimaderos de 1538-1539.



27. Casa de Pilatos de Sevilla.  
Escudos de los Ribera y los Enríquez.



28. Frontal de altar de la capilla de los Lastanosa,  
catedral de Huesca, siglo XVII.





29. Casa de los Maza de Lizana,  
Muel, fines del siglo XVII.



30. Bote de Talavera de la Reina del siglo XVI. Farmacia de El Escorial  
(Museo de la Farmacia Hispana, Madrid).





33. Bote de Savona (Italia), 2ª mitad del siglo XVII  
(Farmacia del convento de San Salvador de Jerusalén).



34. Plato de porcelana china,  
1755 (col. privada, París).



35. Plato de porcelana china, hacia 1750 (col. privada, Nueva York).



36. Plato de porcelana china, después de 1743 (Museo Guimet, París).



37. Mancerina de Villafeliche,  
2ª mitad del siglo XVIII (col. Iglesias, Madrid).



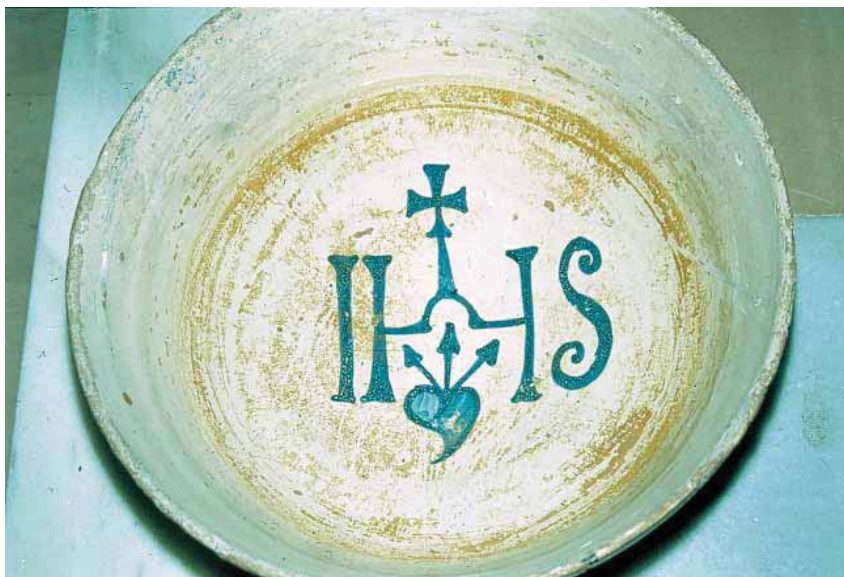
38. Salvilla de Villafeliche, 2ª mitad del siglo XVIII  
(Fundación La Fontana, Rupit).



39. Plato de Muel, 1676  
(Museo de Zaragoza).



40. Pila benditera de Muel,  
siglo XVI (col. privada).



41. Pila bautismal de Villafeliche,  
1720-1722. Iglesia parroquial de Ricla.



42. Aguamanil de Villafeliche,  
siglo XVIII (col. privada).



43. Portaviático de Teruel, siglo XIX  
(Museo de Teruel).



44. Plato de Teruel, fines siglo XIII-principios  
siglo XIV (Museo de Teruel).





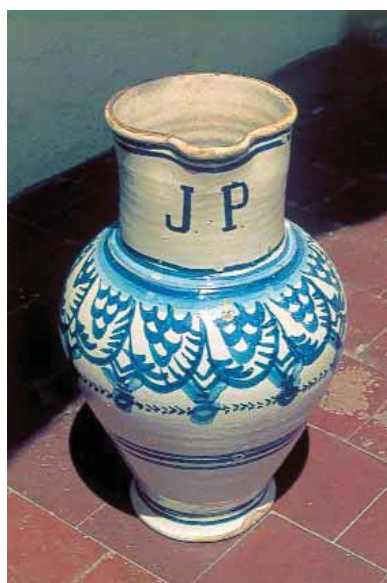
45. Azulejo de Teruel, siglo XV  
(Museo de Cerámica, Barcelona).



46. Pila bautismal de Morata de Jalón, 1703.  
Iglesia parroquial de Bulbuento.



47. Jarra y plato de Teruel, siglo XVIII (col. privada).



48. Jarra de Muel, siglo XIX (col. privada).



49. Porrón de farmacia de Manises, siglo XV (Instituto Valencia de don Juan, Madrid).



50. Bote de Muel, siglo XVIII (Museo de la Farmacia Hispana, Madrid).



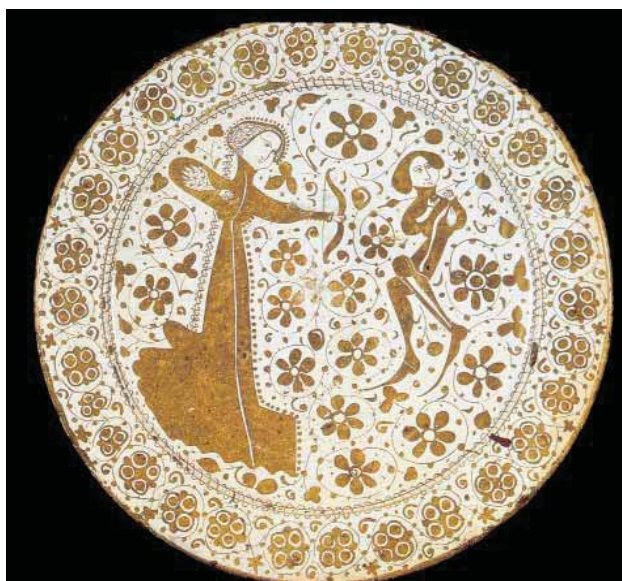
51. Bote de Alcora, siglo XVIII  
(Museo de la Farmacia Hispana, Madrid).



52. Plato de La Bisbal, mediados del siglo XIX  
(col. privada, Mallorca).



53. Platos de Mataró,  
1871 (Museo de Sóller, Mallorca).



54. Plato de Manises,  
siglo XV (Museo del Louvre, París).



55. Arrimadero de la ermita de la Virgen del Prado,  
Talavera de la Reina, hacia 1580.



56. Azulejería de los lunetos de la Fuente de la Salud, de Alella,  
hacia 1700 (Museo de Cerámica, Barcelona).



57. Azulejería de los lunetos de la Fuente de la Salud, de Alella, hacia 1700 (Museo de Cerámica, Barcelona).



58. Azulejería de los lunetos de la Fuente de la Salud, de Alella, hacia 1700 (Museo de Cerámica, Barcelona).



59. Azulejería de los lunetos de la Fuente de la Salud, de Alella, hacia 1700 (Museo de Cerámica, Barcelona).



60. Plato de Milán, 2ª mitad del siglo XVIII.





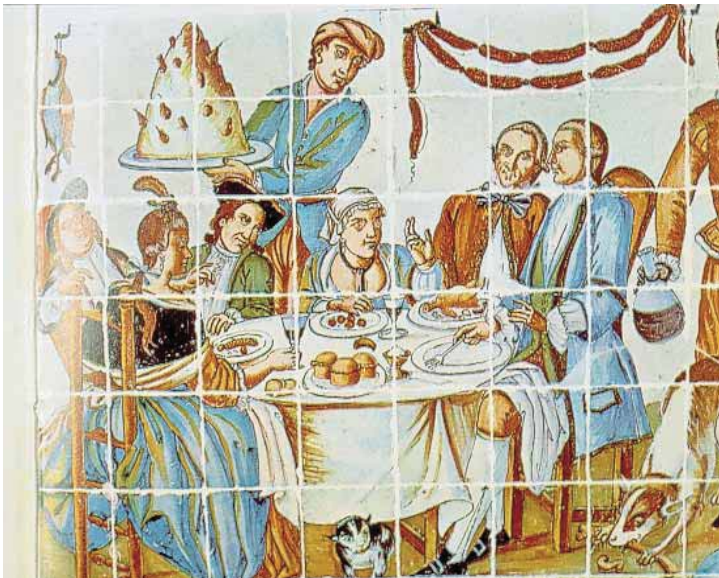
61. Grabados de moda, París,  
2ª mitad del siglo XVIII.



62. Plato de Milán,  
2ª mitad del siglo XVIII.



63. Grabado de moda, París, 2ª mitad del siglo XVIII.



64. Azulejerías valencianas, 2ª mitad del siglo XVIII (Museo Nacional de Cerámica, Valencia).



Cerámica de Manises del siglo XVIII.

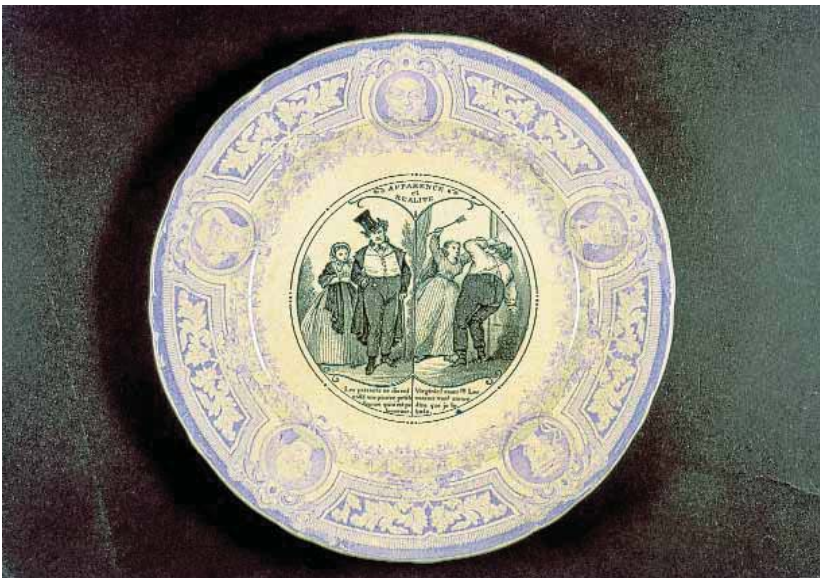
65. Azulejerías valencianas, 2ª mitad del siglo XVIII  
(Museo Nacional de Cerámica, Valencia).



66. Azulejerías valencianas, 2ª mitad del siglo XVIII  
(Museo Nacional de Cerámica, Valencia).



67. Azulejería valenciana, siglo XIX (Museo de Cerámica, Barcelona).



68. Plato de Bordeaux (Francia), siglo XIX.

