

## SOBRE LOS ARTRÓPODOS EN LA ALFARERÍA Y LA CERÁMICA POPULAR DE LA PENÍNSULA IBÉRICA

Víctor J. Monserrat

Departamento de Zoología y Antropología Física, Facultad de Biología, Universidad Complutense, 28040 Madrid (España).  
– artmad@bio.ucm.es

**Resumen:** Tras un breve comentario introductorio sobre el posible origen entomológico de la alfarería, técnica que representa una de las principales aportaciones del Neolítico a la Humanidad, se pone de manifiesto la presencia de imágenes de artrópodos o asignables a artrópodos dentro de las primeras representaciones figurativas realizadas por el hombre sobre este soporte.

Tras ello, centramos nuestra atención en los primeros elementos relacionados con los artrópodos que encontramos en la alfarería y la cerámica popular de España y Portugal, donde curiosamente hallamos una marcada tradición entomológica, desde la Cultura de los Vasos Campaniformes a la entomológica Cerámica Ibérica. Tras estas manifestaciones primeras, y desde las iniciales y definitivas influencias fenicias/púnicas y griegas, a las que se sumarán posteriores elementos celtas, romanos y especialmente árabes, tanto en sus técnicas como en su decoración, llegamos hasta los alfares de nuestros días, en los que, cientos de años después, aún se conservan muchos de los elementos y conocimientos aportados por estas culturas. Posteriores elementos renacentistas, principalmente italianos y flamencos, así como influencias orientales, afectarán a la decoración figurativa de algunos alfares ibéricos, y la Revolución Industrial traerá nuevas técnicas e intenciones que, mayoritariamente, verán su reflejo en el azulejo, la loza y la porcelana, que no son motivo de esta contribución.

Tras esta introducción, iniciamos un periplo por la alfarería popular ibérica reciente, deteniéndonos en las piezas de uso doméstico relacionadas con los artrópodos en sí, sean grilleras, sean recipientes para guardar y comerciar con la miel, sean colmenas para alojar las colonias de abejas, sean diversos artilugios para evitar las hormigas, o sean elementos prácticos de diversa índole, objetos hechos de barro en los que no solamente estos insectos o sus derivados han generado multitud de formas, sino que han influido en su diseño.

Proseguimos por la cerámica popular española y portuguesa, comentando multitud de piezas salidas de sus alfares, donde la capacidad creativa de sus artesanos y las nuevas técnicas en la decoración y el vidriado de las piezas han permitido la inclusión de elementos ornamentales más elaborados en los que hallamos, tanto elementos decorativos simples que parecen tener una atávica relación con los artrópodos (círculos concéntricos o puntuaciones), elementos que se remontan al Paleolítico, como elementos artropodios más elaborados (figuración de artrópodos más o menos fielmente representados), mayoritariamente insectos y crustáceos, formando parte del bagaje cultural, estético y simbólico en esta parcela del arte popular en ambos países.

Finalmente llamamos la atención del lector para estimularle a interesarse por este milenar oficio, particularmente rico y diverso, tanto en Portugal como en España, y que mayoritariamente se encuentra en fase de extinción debido al cambio de costumbres, hábitos y materiales, y cuyo interés por estas bellas artesanías podría proporcionar un soplo de aliento para contribuir al mantenimiento de los alfares ibéricos que, a duras penas, aún sobreviven.

**Palabras clave:** Artrópodos, alfarería, cerámica, entomología cultural, España, Portugal.

### On arthropods in popular pottery and ceramics in the Iberian Peninsula

**Abstract:** After a brief introductory comment on the possible entomological origin of pottery, a technique that represents a major Neolithic contribution to humanity, the presence of images of an arthropodian nature or at least assignable to arthropods is evidenced within the first figurative representations made on this material.

After this brief introduction, we focus our attention on the arthropodian elements which can be found in Spanish and Portuguese pottery and ceramics, in which we curiously find a marked entomological tradition, from the Bell-Beaker Culture to the rather entomological Iberian Pottery. After these first demonstrations, and from initial Phoenician/ Punic and Greek influences, to which Roman and especially Arab elements, both in its technique and its decoration, would be added later, we reach today's pottery, in which, hundreds of years later, many of these elements and knowledge are still preserved. Later on Renaissance elements, mainly Italian and Flemish, and Oriental influences would affect the figurative decoration of some Iberian pottery, and the Industrial Revolution would bring new techniques and intentions that would be mainly reflected in tiles, porcelain and earthenware, these manufactures not being the subject of this contribution.

After that introduction we start on a journey through folk Iberian pottery, stopping at household pieces related to arthropods themselves, whether cricket boxes, containers for storing and trading with honey, hives to house colonies of bees, or gadgets to avoid ants, clay objects in which not only have insects or their derivatives generated a multitude of shapes, but also influenced their own design.

We go on to talk about folk pottery and the many pieces coming from the workshops, where the creative skills of craftsmen and the new techniques in the decorating and glazing of the pieces have allowed the inclusion of more elaborate decorative elements, among which we find some simple ones which seem to be atavistically related to arthropods (concentric circles or groups of dots), others of Paleolithic origin, as well as more elaborate arthropodian elements (figuration of more or less faithfully represented arthropods), mostly insects and crustaceans, forming part of the cultural, aesthetic and symbolic backgrounds of this parcel of folk art in both Iberian countries.

Last but not least, we draw the readers' attention to encourage them to take an interest in this ancient craftsmanship, particularly rich and diverse, both in Portugal and in Spain, and which is mostly going extinct due to changing customs, habits and materials, and whose interest in this beautiful craft, could bring a breath of fresh air and encourage to help maintain the Iberian pottery workshops which, barely, still survive.

**Key words:** Arthropods, pottery, ceramics, cultural entomology, Spain, Portugal.

## Introducción

Después de haber manifestado el interés que, desde nuestro punto de vista, posee el dar a conocer la influencia, presencia y significación de los artrópodos en muy diferentes manifestaciones culturales humanas, y particularmente en el Arte, la Arquitectura y la Literatura, de haber introducido y discutido la casi generalizada ausencia de obras y estudios previos que sobre este respecto los traten, y de haber abordado la cuestión en periodos que abarcan desde la Prehistoria, Mesopotamia o el Antiguo Egipto a los Fenicios, o abordarlos en muy diversos temas que versan desde el Grafiti, el Tatuaje, la Numismática Griega y Romana o la técnica de las Piedras Duras a las ciudades de Venecia o Florencia, y de autores que van de Heródoto a Cervantes, de pintores como El Bosco o Goya a Picasso y van Gogh, de cineastas como Buñuel o Almodóvar, o de la presencia de algunos grupos (neurópteros o arañas) en el Arte (Monserrat, 2008, 2009 a, b, c, d, 2010 a, b, c, d, 2011 a, b, c, d, e, f, 2012 a, b, c, 2013 a, b; Monserrat & Aguilar, 2007; Monserrat & Melic, 2012), tratamos en esta ocasión la influencia y la presencia de los artrópodos en la alfarería y la cerámica popular de España y Portugal, manufacturas a las que dedicamos esta contribución, y que de forma tangencial ya habíamos citado, en parte, al ocuparnos de los artrópodos presentes que hallamos en la arquitectura de estos países (Monserrat, 2011 c). Para no ser reiterativos, sirvan ahora los argumentos y datos preliminares allí expuestos (especialmente Monserrat, 2008, 2009 a, b, c; Monserrat & Aguilar, 2007) como introducción al interés y necesidad de este tipo de estudios, y demos paso los artrópodos que han influido en el diseño o que podemos hallar en la alfarería y la cerámica popular de España y Portugal, sobre la que apenas hemos hallado ningún estudio previo en la extensa bibliografía consultada que al final de esta contribución anotamos.

Haremos un breve comentario introductorio sobre la génesis de la alfarería y su posible origen entomológico, siendo esta telúrica técnica una de las principales aportaciones del Neolítico a la Humanidad, y citaremos la presencia de artrópodos o de elementos asignables a artrópodos entre los primeros elementos figurativos representados sobre este matérico soporte. Posteriormente, y ya centrándonos en la cerámica y alfarería de la Península Ibérica en particular, nos referiremos a los artrópodos que han motivado el diseño de alguna de sus piezas o que están presentes en la decoración de la alfarería y la cerámica popular de España y Portugal. Manufacturas que tras sus primeras tentativas neolíticas, arrancan en la europea Cultura de los Vasos Campaniformes (de posible origen ibérico), donde ya encontramos algún elemento asignable a nuestros *bichos*, en la casi desconocida Cerámica Tartesa (c.1.000 - s. VI a.C.), en la Alfarería Castreña galaico-portuguesa, y en especial en la Cerámica Ibérica, con yacimientos arqueológicos que se extienden a lo largo de la costa mediterránea, donde ya hallamos una marcada tradición entomológica (Moret, 1996).

La llegada del torno y el horno de alfarero a las costas ibéricas de manos fenicias/ púnicas y griegas revolucionará sus técnicas, sus posibilidades y sus estilos decorativos desde las costas del sur y de levante (Aranegui Gascó, 1992). Posteriormente, los romanos primero, y sobre todo los árabes después (Taracena Aguirre, 1942), llevarán los alfares hacia el interior peninsular y marcarán las pautas sobre la alfarería ibérica durante siglos (Almagro (1966; Llubí, 1973), y ahon-

daremos en la enorme aportación e influencia de la cerámica islámica/ califal.

Tras la Reconquista, estas técnicas pasarán a las experimentadas manos moriscas, y tras su expulsión, a las más inexpertas manos cristianas, ya durante el Renacimiento, donde se dejarán sentir posteriores influencias italianas, flamencas y francesas (Valdivieso, 1992) y llegarán hasta los alfares de nuestros días que aún conservan elementos fenicio/púnicos, griegos, íberos, celtas, romanos y especialmente árabes, tanto en sus técnicas como en su decoración. También el Barroco y la Ilustración aportarán numerosas novedades a la decoración de piezas más suntuarias que populares, pero cuya influencia y modelos invadirán la ornamentación de cierta alfarería popular que aún hoy día mantienen ciertos centros de producción. La Revolución Industrial y los cambios de estilo de vida rural dejarán sin opción a la mayoría de estos centros artesanales, que van siendo abandonados y van cerrando sus alfares, especialmente así fue durante la primera mitad del s. XX, manteniéndose ciertos alfares tradicionales, y otros que han reelaborado sus técnicas y métodos desde artesanales a casi industriales, acabando no sólo por ser supervivientes de este milenarismo oficio, sino de marcada pujanza, más acorde a los gustos de otro tipo de clientela, en este caso turística (Vázquez Varela, 2005).

## Concepto, límites y alcance de esta contribución

Entendemos como alfarería la técnica que utiliza el barro, principalmente de arcilla, para la realización de todo tipo de objetos de utilidad diaria, y que obtienen dureza mediante la cocción (*cochura*) al fuego, pudiendo o no vidriarse, y/o tosca-/ sutilmente decorarse o colorearse las piezas con diferentes aditivos (habitualmente conocida como alfarería de basto, mayoritariamente de carácter popular, utilitario y utilizada en labores agropecuarias y domésticas), método inicial que enlaza con lo que reservamos para el término de cerámica, y que entendemos como las labores de barro vidriado en piezas profusamente decoradas con elementos geométricos o frecuentemente figurativos (principalmente destinadas a piezas de menaje para situaciones más excepcionales o para uso decorativo). Las palabras alfarería y cerámica derivan del árabe (*al fahhâr*: barro) y del griego (*κεραμικός*: *keramikós*) respectivamente. Sin duda es una de las actividades humanas que menos ha cambiado en el curso de los siglos. A una y otra manufacturas dedicamos esta contribución.

Todo este proceso inicial va dando paso a otras piezas cerámicas, bien de azulejo (mayoritariamente asociadas a la decoración en la arquitectura) o bien de fayenza, mayólica, loza y porcelana (que utiliza caolín y moldes para fabricar las piezas, mayoritariamente suntuarias), de factura más industrial, y destinadas a otro tipo de uso y público (este tipo de cerámicas mucho más elaboradas no son objeto de esta contribución). En ella nos ocuparemos pues de buscar a nuestros queridos *bichos* en la labor de los alfareros y los ceramistas pertenecientes a la Artesanía Popular de España y Portugal, sin ocuparnos de las piezas, mucho más elaboradas, salidas de las Fábricas Reales que proliferaron desde la llegada de los Borbones y/o la implantación de las ideas de la Ilustración en ambos países, y que citamos y conocemos como azulejos, lozas o porcelanas, cuyas piezas estaban dirigidas a otro público y con muy diferentes usos e intenciones. Dejaremos

pues para otras contribuciones posteriores la loza, mayólica, porcelana o fayenza y el cerámico azulejo y su fusión con la arquitectura de ambos países, siendo conscientes que en estas piezas, mayoritariamente decorativas/ descriptivas, sin duda, hallaríamos una mayor profusión de artrópodos representados.

Nos dedicaremos pues al buen hacer de un oficio en extinción que nos ha dejado abundantes referencias arthropodiana entre sus bellas y humildes obras. Repasaremos los elementos entomológicos más frecuentemente relacionados con la alfarería y la cerámica popular de España y Portugal, y la posible influencia y significación de ciertos grupos arthropodios (hormigas, grillos, abejas/ colmenas y miel) que configuran su diseño o que aparecen dibujados o modelados sobre ella (principalmente crustáceos e insectos, mayoritariamente imaginarios o asignables a mariposas). Para ello, dividiremos el desarrollo de esta contribución en tres apartados: Tras una breve reseña sobre el posible origen entomológico en el descubrimiento de la alfarería por el hombre neolítico (presumiblemente imitando lo que observaban en las avispas alfareras y otros animales), damos paso a un introductorio comentario histórico sobre el origen de la alfarería, y desde su inicial presencia en la Península Ibérica durante el Neolítico a la llegada de elementos foráneos, sean fenicios/ púnicos, griegos, celtas, bizantinos, romanos o árabes, iniciamos el desarrollo de esta contribución con la alfarería de basto (sin vidriar o vidriada sin especial intención ni esfuerzo en sus motivos decorativos, y mayoritariamente asignada a lo que conocemos como cacharos/cacharrería de uso culinario o relacionada con la labores agrícolas y/o ganaderas) que ha sido llamada en ocasiones cerámica popular rural, en las que prima una mayor intención práctica o utilitaria frente a la decorativa. Con dificultad en el tránsito de una a otra, pasaremos después a la alfarería y cerámica vidriada (llamada en ocasiones cerámica popular urbana), donde hallamos una mayor intención decorativa frente a la meramente práctica o utilitaria, y donde abundan los elementos decorativos y descriptivos con las características de cada región o alfar, y donde, lógicamente, tendremos más posibilidad de encontrar figuradamente representados los elementos que nos interesan, y como hemos indicado, a veces no hay demasiado límite entre estas piezas populares y otras más suntuarias.

Conscientes de la dificultad/ limitaciones del tema elegido, es a la alfarería y la cerámica popular a las que únicamente dedicamos esta contribución, y como habitualmente adelantamos en otras contribuciones, esperamos que el lector se sorprenda, no sólo de la frecuencia con la que nuestros queridos *bichos* están representados en ella, sino de la multitud de piezas de diversa índole en cuyo diseño han intervenido y enriquecido (Lámina 1-4).

### Notas entomológicas sobre el origen de la alfarería

Es conocido el grado de perfección y de síntesis que alcanza el Arte casi desde los albores del Género Humano, cuando intentaba imitar a la Naturaleza con toscos medios reproduciendo su entorno, dándole significado y plasmándola física y conceptualmente en sus manifestaciones (Leroi Gourhan, 1958 a, b, 1984 a; Lewis Williams, 2002), y que desde los primeros signos abstractos (Jensen, 1970; Sieveking, 1979; Baeder, 1996; Deacon, 1997) acaban por generar bellísimas imágenes de grandes animales reconocibles y típicos del

Auriñaciense-Magdalenense (hace 30.000-13.000 años) (Leroi-Gourhan, 1968, 1983, 1984b; Chaline, 1972; Cauvin, 1994; Noble & Davidson, 1996; Pinker, 2000), en las que ya sugeríamos también la presencia de los más pequeños y olvidados, nuestros *bichos* (Montserrat, 2011 a).

Después, esta curiosa especie, se va haciendo poco a poco sedentaria, crecen los grupos, descubre la agricultura, domestica algunos animales, y en su condición sedentaria generará la alfarería, la metalurgia, el tejido, el vidrio, etc., y consigue ser menos vulnerable y más longeva, y sin duda dispuso de mayor tiempo, o al menos de mayor tiempo para observar la Naturaleza de otra forma menos violenta, y paso a paso, de generar nuevos recursos, nuevas herramientas y nuevas técnicas que le permitirán la obtención y mejor utilización de los metales, y tras ellos llegará y se generalizará el comercio, la escritura, las ciudades y el arranque de las civilizaciones (Lévêque, 1991; Cauvin, 1994; Leakey & Lewin, 1994).

Como ya indicábamos (Montserrat, 2010 d), no es nada aventurado suponer que en esta imitación de la Naturaleza intervinieran los animales que tanta atención y necesidad les suponían (y entre ellos nuestros siempre queridos *bichos*), y a partir de sus características llegarían a la adquisición de determinados elementos conceptuales y prácticos enormemente importantes en la historia evolutiva, social, religiosa y técnica de la Humanidad. Ya citábamos el caso muy probable de que el hombre hubiera utilizado inicialmente el barro y el ocre aplicándolo sobre su piel para liberarse de las pulgas, piojos, garrapatas y otros parásitos de su piel casi desnuda de pelo, imitando a otros animales, dando paso así a la diferenciación individual/ del clan, a su ornamentación personal, y a la inmediata manifestación y reconocimiento de su jerarquía dentro del grupo, elementos de enorme importancia y trascendencia en la organización de estos grupos que nos han traído hasta aquí. Pero otros ejemplos entomológicos, también de gran trascendencia posterior, podrían citarse sobre el tema que nos ocupa, como es el hecho de que el hombre adquiriera la capacidad de generar la alfarería observando e imitando a las avispas alfareras (Insecta, Hymenoptera: Vespidae: Eumeninae; Sphecidae) cuando recolectaban larvas de avispas como alimento, y/o en ciertas zonas, observando a vencejos, aviones, golondrinas o aves alfareras que utilizan barro para fabricar sus nidos, y cuyo aspecto, sobre todo en el caso de las avispas alfareras, es idéntico al de vasijas y enseres en barro realizadas en multitud de culturas repartidas por todo el orbe. Apoyando esta hipótesis, no deja de ser curioso que las avispas alfareras utilizan la técnica de *enrolle*, práctica utilizada en la alfarería mucho antes de inventarse el torno, e incluso miles de años después sigan empleando esta técnica ciertos alfares y ciertos alfareros, también españoles y portugueses, especialmente del cuadrante noroccidental y de sus islas atlánticas, sean las Islas Canarias, Madeira o Azores (esta imitación no acaba ahí, pues incluso el vibrante sonido que emiten estas avispas mientras realizan esta compleja labor modelando el barro semilíquido es muy similar a la técnica que aún mucho más tarde se utilizará en el hormigón para preparar su fraguado). Otros ejemplos entomológicos podrían ponerse en el avance humano en su observación de la Naturaleza, como es el de la invención del papel, ya que, al margen de las aportaciones egipcias con el uso del papiro, los chinos podrían haber imitado a las avispas (Insecta, Hymenoptera: Vespidea) para fabricar el papel, a las termitas y hormigas (Insecta, Isoptera: Termitidae; Hymenoptera: Formicidae) en la elabo-

ración del adobe y los ladrillos para sus primeras edificaciones, y mucho después otro insecto: *Bombyx mori* (Insecta, Lepidoptera: Bombycidae) será especialmente trascendente en la evolución cultural humana a través de la Ruta de la Seda, que generaría vínculos y contactos entre civilizaciones que hubieran permanecido mucho más tiempo aisladas e inconexas.

Aunque la alfarería se ha citado permanentemente como uno de los mayores y más originales logros de la Humanidad “sin modelos ni precursores”, podría no ser cierto, y ser un logro “entomológico” previo ya existente en la Naturaleza, que el hombre imitaría y adquiriría el aprendizaje en usar y modelar barro, darle forma y posteriormente descubrir la dureza que estos objetos adquirirían tras haber sido accidentalmente sometidos al fuego, y por último conseguirían generar el torno que, como veremos ahora, consiguieron las Civilizaciones Mesopotámicas.

### Los inicios de la alfarería. Notas sobre los artrópodos en la cerámica del período Neolítico-Calcolítico

Al margen de grabados y marcas dejadas por el hombre durante el Paleolítico Superior sobre superficies arcillosas, de marcada naturaleza simbólico-mágica, o bien sobre su cuerpo, con probable misión profiláctica-antiparasitaria/ identificativa-jerárquica (Sempere Ferrándiz, 2006; Monserrat, 2010 d), el empleo del barro y sus características de maleabilidad fue objeto de atención temprana en nuestra especie. Los primeros objetos de arcilla se remontan al período Gravetiense (Paleolítico Superior) con pequeñas representaciones de divinidades maternas y de culto a la fertilidad, que desencadenará en las llamadas *Venus* (c. 29.000 – 25.000 a.C.) y que más adelante, desde el Solutrense (22.000 - 18.000 a.C.) y el Magdaleniense (15.000 - 8.000 a.C.), lo harán con formas animales cada vez mayores (Cuevas de Le Tuc d'Audoubert, de La Pileta, de la Peña, de Altamira, etc.), y también con multitud de objetos modelados para adorno de uso personal [algunos marcadamente entomológicos, como escarabajos o crisálidas de mariposas (especialmente los de Altamira, Arcy-sur-Cure y Laugerie-Basse)] (Breuil & Obermaier, 1935; Graziosi, 1960; White, 2003; Lasheras & González, 2005; Monserrat, 2011 a).

Adquiridas estas habilidades en esta técnica de modelado del barro, se inició la andadura en la arquitectura con la elaboración de ladrillos de adobe, que irá pareja al origen de las aldeas y más tarde las ciudades y, desde luego, de la alfarería, con una protocerámica de intención más práctica, doméstica y utilitaria, actividad que nos acompañará hasta nuestros días (Barnett & Hoopes, 1995; Castaldo Paris, 1996; Sempere Ferrándiz, 1982, 2006). Entre las piezas cerámicas más antiguas que se conocen hallamos fragmentos en la Cueva de Fukui (12.500 a.C.) y una vasija del período Jōmon de la época de la prehistoria de Japón (10.000 – 8.000 a.C.), que ya porta marcas de cuerda con la que está decorada. Se han encontrado otras posibles evidencias en la cuenca del río Amur en Rusia, que han revelado rastros de cerámica que datan del 14.000 – 13.000 a.C., trozos de alfarería encontrados en el sur de China (entre el 9.000 y el 14.000 a.C.), incluso más antiguas (Cueva Xianrendong en la Jiangxi c. 20.000 a.C.). En América la cerámica aparecerá más tarde, hacia el 5.000 a.C. Estas son las primeras evidencias cerámicas en nuestra especie.

Aunque inicialmente fueran de probable origen animal o vegetal (pieles, calotas, calabazas, conchas, cortezas, cestas, etc.), son conocidos los recipientes de piedra en numerosos lugares del Próximo Oriente (*Ras Shamra*, *Tell Mureybit* y *Bouqras* en Siria, *Tell Es Sawwan* o *Shimshara* en Irak), pero hacia el 7.000 a.C., aparecen, primero sin cocer en *Biblos*, *Ganj Dareh* y *Tell Mureybit*, y ya cocidos en *Çatal Hüyük*, los primeros objetos de barro, que desde esta zona se extienden por Irak (*Jarmo*) e Irán (*Deh Luran* y *Tepe Sarab*).

La cerámica permitirá a estas comunidades almacenar líquidos y alimentos, aislarlos de las plagas de roedores e insectos, y favorecer enormemente la preparación de los alimentos y el inicio de la cocina como la entendemos, pero sobre todo permitirá al hombre la entrada en el mundo de los metales y, aún más importante, favorecerá y potenciará el contacto y el intercambio comercial entre las comunidades. Todo ello de enorme transcendencia en el devenir cultural de la Humanidad.

Posteriormente, hacia el 6.000 a.C., en los yacimientos de *Hassuna* y *Samarra*, estas técnicas evolucionan con formas decoradas, incisas y policromadas complejas que reflejan cambios de mentalidad y significación religiosa o social y que, con mil variantes, se mantendrán hasta hoy día, y que desde entonces serán piezas clave para la datación y registro de cualquier yacimiento arqueológico (Sempere Ferrándiz, 1982, 2006), aportándonos multitud de información.

Aunque de forma independiente, y unos 3.000 años después de que aparecieran las citadas piezas en barro más antiguas halladas en Japón, corresponde a toda esta zona de Mesopotamia el inicio del uso generalizado de la arcilla para la elaboración de ladrillos, su empleo para figuras humanas y de animales, y su utilización en transacciones comerciales con la difusión en el uso de documentos y sellos, en la escritura primeva sobre arcilla blanda, y en diversas manifestaciones artísticas en barro cocido y vidriado, que alcanzaron cotas inimaginables hasta entonces. Ya en los yacimientos de la ciudad de *Muallafat* y de la aldea de *Jarmo*, inequívocamente líticos, que podrían entroncarse con los yacimientos cercanos de *Shanidar*, *Ali Kosh*, *Mureybet*, etc., correspondientes al Neolítico, fueron descubriendo el arado, el regadío, la cerámica, los ladrillos, la cestería y los tejidos, y se inicia la andadura hacia los templos y ciudades amuralladas. En estos yacimientos, ya plenamente sedentarios y con marcado sentido arquitectónico y funcional, ya encontramos, entre las primeras manifestaciones, piezas de cerámica bien conocidas en las que los elementos abstractos y geométricos se utilizan como reflejo de su capacidad intelectual y como elementos decorativos, bien dibujados o incisos que posteriormente van a alternarse con figuras de animales, y desde ese momento la decoración de los objetos aparece como inseparable de esta actividad humana, aún dentro de ser objetos elementos eminentemente útiles de uso cotidiano. En estos yacimientos neolíticos (7.000 – 4.000 a.C.) de *Hassuna*, *Samarra*, *Susa* o *Gawra*, coetáneos con *Halafy Ubaid* en Palestina y *Çatal Hüyük* de Anatolia y que con *Tayanat* o *Uruk* entroncan con la Edad de Bronce, hace 5.000 años, se demuestra el empleo del cobre primero y aleado con el estaño después generando el bronce, los sellos y la escritura sobre tablillas de arcilla, la rueda, y con los asirios y babilonios se entrarán en la Edad de Hierro, hace unos 3.000 años, donde, hacia el s. XV a.C., aparece el vidrio y la cerámica vidriada, el hierro fundido, el latón, el algodón, etc. (Dalley, 1998; Leick, 2002, 2009; Algaze, 2008; Foster,

2011). En relación al tema que nos ocupa, es interesante destacar que desde el inicio de las formas figurativas sobre este soporte, ya se ofrecen muestras de figuras de artrópodos al principio de estas culturas, y ejemplo tenemos en los yacimientos de *Samarra* (5.000 a.C.). En sus estratos iniciales aparecen restos de cerámica como evidencia de la Revolución Neolítica y reflejo de una nueva forma de pensar y de vivir. Las figuras con formas abstractas, bien geométricas, espirales (Fig. 32) o en zigzag, reflejan evidentes visiones mágicas en su percepción de las cosas y, antes de volver a acabar derivando en formas abstractas, van posteriormente siendo más figurativas incluyendo elementos observados de la Naturaleza como aves, caballos, ciervos, leones o peces y también posibles abejas y, sin lugar a dudas, escorpiones (Monserrat, 2012 c).

Desde una economía de subsistencia, a partir de estos centros (unificados en la llamada Cultura de *Tell Halaf* en Siria) se alcanzan excedentes, se intercambia y se comercia, y se extiende su saber desde Irán al Mediterráneo, marcando el tránsito hacia el Calcolítico (c.4.500 a.C.), con la utilización del metal (cobre y oro). La llegada de estos conocimientos a los valles fluviales de Mesopotamia por el este y al Mediterráneo, Mar Negro, Dardanelos y Danubio por el oeste, extenderán sus técnicas adquiridas que irán perfeccionándose (torno, moldes para ladrillos de adobe, etc., conforme progresa su agricultura, desde la de subsistencia a la intensiva), y es precisamente la alfarería la que da paso a la obtención y utilización de los metales, gracias a piezas en barro (crisol, tobera, moldes, etc.), materiales que generarán nuevas herramientas y nuevas armas, germen de las nuevas violencias, culturas y civilizaciones venideras. La primera rueda de alfarero se halló en *Ur* (mediados del IV milenio, c. 3.250 a.C.) desde donde se extendió a Fenicia y a Egipto (c. 3000 a.C.) y más tarde a Creta (c.1.600 a.C.) y a Grecia e Italia (c.600 a.C.) (Seseña, 1975), pueblos que extenderán sus técnicas por todo el orbe mediterráneo, también a nuestras costas.

Toda esta información no solo nos sirve como introducción al tema que nos ocupa, sino como anticipo de algunos elementos entomológicos ancestrales (apícolas) relacionados con algunas figuras decorativas (puntuaciones y figuras circulares habitualmente mencionadas como abstractas) y de las que dimos abundante información en relación a las abejas (Monserrat, 2011 a). Nos referiremos con frecuencia a estas puntuaciones y figuras espirales o concéntricas que aparecen en la cerámica inicial y que recuerdan mucho aquellas que aparecen en el Arte Parietal relacionadas con las abejas y la miel, figuras que hallamos enormemente extendidas en la alfarería y cerámica del Mediterráneo, y en nuestra área también veremos en la cerámica neolítica, tarsesa, ibérica, fenicia (Fig. 28-30, 32, 33), figuras que llegarán a nuestra alfarería y cerámica actual (44 - 47, 51). De todo ello hablaremos más adelante.

### Los inicios de la alfarería y la cerámica en la Península Ibérica

Mucho se ha avanzado desde que González Martí (1954) publicara su pequeño libro general sobre Cerámica Española. Multitud de obras y artículos ya se habían publicado con anterioridad o se han publicado sobre este particular desde entonces, en especial sobre la de periodos históricos pretéritos (cerámica neolítica, fenicio/ púnica, griega, ibérica, celta,

romana, árabe, etc.) o sobre la cerámica, la porcelana y la loza de España y Portugal, y mucho menos interés se ha publicado sobre su alfarería y la cerámica popular, aunque recientemente, de forma paralela al interés general del público por estas labores, se han editado numerosas obras sobre estas más humildes manufacturas artesanales (ver bibliografía y enlaces). En este apartado vamos pues a recorrer un largo periodo de ocho milenios que nos ilustre sobre este tema, e intentaremos hacer especial hincapié en el crisol de culturas y pueblos que han incidido en esta parte de Europa occidental, también en su quehacer en barro, caminando por la alfarería y la cerámica de la Península Ibérica, desde sus inicios a la actualidad.

Es de recibo anotar que también en Europa y en la Península Ibérica se dio, lógicamente, el encuentro entre el hombre y el barro desde sus iniciales manifestaciones (Altamira) (Breuil & Obermaier, 1935; Graziosi, 1960; White, 2003; Lasheras & González, 2005), y sobre cuyo territorio llegaron sucesivas oleadas posteriores de pueblos y técnicas alfareras muy diversas y distantes. En la Europa mediterránea, las piezas más antiguas son, probablemente, las encontradas en el yacimiento de Camprafaud (Lenguadoc) y Verdelpino (Cuenca), piezas datadas del VI milenio a.C., que no presentan ningún tipo de decoración, elementos que aparecerán más adelante en la Cultura de las Cuevas, mediante el uso de cuerdas y las propias uñas de sus hacedores. También hay piezas del III milenio a.C. encontradas en Cataluña, Provenza, Córcega y Dalmacia, en este caso decoradas con la impresión con conchas marinas (probablemente *Cardium edule* L.), técnica llamada «montserratina» por su gran abundancia en el macizo de Montserrat (4.900 – 4.820 a.C.) y que se extiende por Levante y Andalucía hasta las costas atlánticas de Portugal (Salemas de Ponte de Lousa) y que también es conocida como cerámica cardial (Casanovas, 2002; Sempere Ferrándiz, 2006).

Según las últimas dataciones, se consideran que las cerámicas más primitivas de este ámbito fueron las citadas del tipo cardial, como las de los yacimientos de la Cova de l'Or (4.770 a.C.) en Beniarrés, y las de Las Cenizas (4.670 – 4.160 a.C.) en Aitana, Comunidad Valenciana. Otras dataciones obtenidas se remontan al VI milenio, y han sido halladas en la Cueva Fosca de Ares del Maestrazgo en Castellón, el Abrigo Grande de los Grajos de Cieza en Murcia, la Cueva de los Murciélagos de Albuñol, o del Nacimiento de Pontones en Granada. De escasos motivos decorativos (no deja de ser sorprendente la presencia de 24 signos incisos atribuidos a una primitiva escritura sobre una pieza de barro cuadrangular, sita en el Museo de Huelva, datada del periodo megalítico c. 3.700 a.C.), ya encontramos en alguna de estas piezas neolíticas las citadas figuras concéntricas (Fig. 32), de las que luego hablaremos, en la cerámica de la Cultura de las Cuevas que avicinan, ya en la Edad de Bronce, y el abandono de la geometría y la tímida inclusión de esquemáticos elementos figurativos, astrales, narrativos y animales, durante el II milenio a.C., en yacimientos dolménicos como Los Millares (Almería) (2.500-1.800 a.C.) o Las Carolinas (Madrid) que entroncan con los portugueses de Santarem, Vila Nova São Pedro o Leceia (Taracena Aguirre, 1942; Sempere Ferrándiz, 2006).

Al margen de estos logros en la evolución cultural y técnica de la Humanidad, y a modo de introducción al tema específico que nos ocupa y sin profundizar demasiado en ello, citemos como continuación la Cerámica Ibérica de la Edad de Bronce y su conocido *vaso campaniforme*, abundantemente

representado en la Península Ibérica, donde hallamos algún elemento que podría estar relacionado con nuestros *bichos*, y citemos después, también de pasada, la Cerámica Ibérica (utilizaremos mayúsculas cuando nos referimos a la cerámica específica de los Íberos y la minúscula, cerámica ibérica, cuando nos refiramos a la cerámica de la Península Ibérica, española y portuguesa, en general), que ya ha sido tratada en relación a la materia que nos ocupa (Moret, 1996). Aunque pueda sonar extraño, remanentes de este tipo de manufactura sin torno (generalmente manufacturadas por mujeres) persiste en alfáres del NE de Portugal, Galicia, Canarias, Castilla, Aragón, Extremadura y Andalucía (Santos Yangüas, 1989; Llorens Artigas & Corredor-Matheos, 1970; Alvaro Zamora, 1980, 1981; Sempere Ferrándiz, 1982; Afonso García, 1983; Andrés Carretero, *et al.*, 1984; Romero, 1989; Brando Castillo & González Arpide, 1990; García Benito, 2004; Díez Galán, 2005; Vázquez Varela, 2005; Sempere Ferrándiz, 2006).

Precisamente, el famoso *vaso campaniforme* parece arrancar desde la Península Ibérica, dentro de las manifestaciones culturales asociadas al Calcolítico y al período inicial de la Edad del Bronce, y su presencia está relacionada con la difusión de la metalurgia del cobre por Europa occidental. Su cronología e interpretación es controvertida, y gracias a los datos del radiocarbono se ha podido establecer que los más antiguos serían los encontrados en Portugal en el área del Bajo Tajo (Palmela), con una datación que iría del 2.900 al 2.500 a.C., y otros yacimientos de Zambujal y Vila Nova de São Pedro, algo anteriores a los de Andalucía (entre el 2.500 y el 2.200 a.C.) y su final se fecha sobre el 1.700 a.C. (Sempere Ferrándiz, 2006).

Estos recipientes con forma de campana invertida y sencilla- pero profusamente decorados con diseños geométricos, se han encontrado, generalmente, en contextos funerarios (mayoritariamente masculinos), extendiéndose por casi toda la Península Ibérica (Villabuena del Puente, Ciempozuelos, Carmona, Salomó, Fuente Olmedo, Aldeavieja de Tormes, Fuente Olmedo, Cerro de la Virgen de Orce, Sao Pedro de Estoril, La Algaba o Malhadas), islas del Mediterráneo occidental y norte de África, también en buena parte de Europa (Francia, Gran Bretaña e Irlanda, Dinamarca y el sur de Escandinavia, Países Bajos y parte de Europa central).

Generalmente de color rojo o pardo-rojizo, están decorados con bandas horizontales continuas, bien puntilladas, incisas, impresas o *cordadas* (por aplicación de cuerdas sobre el barro aún fresco), formando temas geométricos, zigzags, rayados, ajedrezados, etc., donde *a priori* no es de esperar hallar los elementos que nos interesan, pero en algunas piezas, como en un vaso campaniforme hallado en Ciempozuelos (Madrid), realizado en arcilla negra, pulimentado con una capa de barro fino, y decorado con motivos geométricos incisos rellenos de pasta blanca (datado entre el 1.970 y el 1.470 a.C.) parecen reflejar una tela de araña (Fig. 27), y por la ancestral vinculación con lo terrestre y femenino de este arácnido (Monserrat & Melic, 2012), desde aquí, y si este dibujo representa algo más que un mero elemento decorativo más, sugerimos como femenino el posible enterramiento donde esta pieza fue hallada.

Se sabe que, en algunos casos, estos vasos fueron usados como recipientes de reducción para fundir minerales de cobre; otros fueron empleados como urnas funerarias; y otros conservan restos orgánicos asociados con comidas, incluso

también conocemos que sirvieron para beber cerveza o hidromiel (según análisis de los posos de una pieza escocesa de Ashgrove), lo que demuestra la recolección de este derivado de la abeja.

A finales del Bronce Medio (1.500-800 a.C.) otro nuevo estilo aparece y se extiende en la península desde El Argar (Almería), probables antecesores de los míticos tartesios, con originales técnicas y formas en sus lisas piezas, algunas con persistentes incisiones concéntricas, y veremos que por el norte, la península también que recibiría influencias de los celtas en el Bronce Final (Buaño Martínez, 1984), con sus rudas manufacturas troncocónicas y recipientes de perfil ovoide de escasa decoración, mayoritariamente incisa y geométrica, elementos que aún siguen persistiendo en el N.O. peninsular.

A comienzos de la Edad del Hierro, a la decoración geométrica en su cerámica se añaden pinturas policromas y barnices, con una variedad de formas y decoraciones que fueron adoptando los artesanos del lugar (mayoritariamente citada como imitada a partir de las aportaciones que empezaban a ser introducidas a lo largo de las costas mediterráneas por los fenicios, griegos y cartagineses), y ejemplo de esta influencia hallamos en la alfarería local de esa época y tenemos en la cerámica tartesa (Fig. 30), mayoritariamente hallada en toda la región suroeste de Andalucía (excelentes yacimientos los de El Carambolo, Tejada la Vieja, Cacho Roano, Camas, El Coronil o Alcalá de Guadaira) (1.000 a.C.- 535 a.C.) (Buaño Martínez, 1984). Curiosamente en la cerámica neolítica y protohistórica ibérica (900-750 a.C.) siguen apareciendo círculos concéntricos en el estriado o dibujado de su superficie (Fig. 28 - 30, 32), elementos decorativos que conservarán su presencia en el solar ibérico, manteniéndose incluso con influencias posteriores hasta la actualidad (Fig. 4, 33, 44, 45, 51) y, curiosamente, nos han llegado pequeños vasos levantinos y andaluces con un reborde central (Fig. 31), muy similares a lo que hallamos en piezas de alfarería reciente destinada a alojar miel (Fig. 35 - 38), hecho que puede sugerir su utilización con este fin, apícola hipótesis (Monserrat, 2011 a) que continuamos sugiriendo/ demostrando. Todo esto incide en que los mayoritariamente citados como formas geométricas de origen oriental (fenicio/ púnico-griego) (Fig. 33), ya tenían muy anteriores precedentes en la Península Ibérica, antes de la llegada a sus costas de estos lejanos navegantes (finales s. VIII-principios s. VII a.C.) (Buaño Martínez, 1984), y como otros europeos ancestrales signos femeninos y animales asociados (gacela, toro, pez, tortuga, etc.) ya tenían sobrados antecedentes en nuestro territorio, y dejarán constancia en la autóctona Cerámica Tarsesa e Ibérica (Fig. 28 - 30).

En la Cerámica Ibérica inicial se aprecia el uso del torno de mano (c. s. VIII a.C.) y con posterioridad el torno de pie y el horno de doble cámara. La decoración inicial (s. V-II a.C.) también es geométrica, mayoritariamente citada como de origen cardial o de imitación fenicio/ púnica (Fig. 33) y/o cicládica-jonio-minoica-griega (decoración a bandas, triángulos, círculos y puntos en rojo y negro), o ya marcadamente orientalizante la posterior (s. III-I a.C.), con inclusión de escenas narrativas con soldados, músicos, flores de loto, aves, caballos, toros alados, grifos, etc., que también se nos antojan muy similares a los elementos que encontramos en la cerámica etrusca, cuyos contactos y restos cerámicos han sido hallados extensamente en la Península Ibérica (Lara Peinado, 2007), y que también hubieran podido ser utilizados como

modelos. Los acabados de las piezas con asas pequeñas, bordes hacia el exterior y de base plana, caracterizan la producción de Andalucía meridional y occidental y la que hallamos en yacimientos al norte del río Ebro. En Cástulo, Baza, Toya, Galera y Carmona se encontraron vasijas decoradas con influencias orientales de excelente cochura y que probablemente algunas iban destinadas como ofrendas a los dioses, y sobre ellas aparecen figuras realistas de lotos y palmeras, o de grifos, toros, bueyes y pájaros fantásticos que, sumadas a las piezas púnicas de animales exentos (*Askos*, palomas y toros de Ampurias, Mallorca, Ibiza), y a formas animalísticas que más tarde potenciarán en la península y las islas los íberos-celtíberos (Castulo) (s. V-I a.C.) y los árabes (Roselló Bordoy, 1978) durante los s. X-XII, harán que, aún hoy día, las formas animales estén muy extendidas en la alfarería popular (gallos, toros y toricos, caballitos o *siurells*), tanto de España, como de Portugal: Andújar, Cuenca, Alba de Tormes, Teruel, Islas Baleares, Barcelos, Braga, etc. (Fig. 54-60), piezas muy similares a las que se conocen del Egeo y el Tirreno (piezas que se mantienen y aún compran/mos los turistas en Grecia e Italia), y a las que ya se encontraban en zonas norteafricanas de *Sabra* (se mantiene especialmente en la alfarería actual de Túnez), en *Raqqa* (Siria), o en *Susa* (Irán), influencias que marcarán este mestizaje cultural ibérico y el inicio de una larga tradición animalística exenta en la alfarería de la zona de estudio, a la que más adelante nos referiremos y que alcanza desde la alfarería popular (Fig. 54, 55, 58 - 60) a los alfareros contemporáneos españoles o portugueses, y ejemplo tenemos en los ceramistas Pedro Mercedes de Cuenca (Fig. 56); Domingos Gonçalves Lima "Misterio", de Barcelos, Minho en Portugal (Fig. 58); Francisco Arroyo Santamaría de Madrid; Bernardo Pérez y Gregorio Dueñas de Alba de Tormes, Salamanca; o los Hermanos Almarza de Úbeda, Jaén (Fig. 57).

También sobre la Cerámica Ibérica/Celtibérica, en piezas halladas desde la Alta Andalucía (Córdoba, Jaén, Granada) hacia el Mediterráneo por toda la vertiente oriental de la península (Alicante, Valencia, Murcia y Albacete o Numancia) y hasta el Lenguadoc occidental francés, hallamos en barro rojo y pintada a mano (con *sexquíóxido* de hierro) y en calidad creciente desde el s. VI-III a.C., elementos decorativos de círculos concéntricos (Fig. 28, 29) desde sus decoraciones iniciales (Galera, Baza, Archena, La Alcudia, Atarfe, Los Alcores-Carmona, etc.), que sin desaparecer en toda su trayectoria, abren paso en zonas más levantinas a la decoración figurativa con animales (caballos, toros, jabalíes, ciervos, peces), guerreros, escenas de caza, lúdicas, etc. (hacia el s. III a.C.), con abundantes elementos tomados del mundo natural. Sobre este tipo de manifestación entre los pueblos nativos y en particular de los íberos, hay muy abundante documentación (Paris, 1903-1904; Bosch Gimpera, 1915; Taracena Aguirre, 1942; González Martí, 1954; Pericot, 1979; Arane-gui Gascó, 1992; Moret, 1996; Eslava Galán, 2004; Semperre Ferrándiz, 2006, etc.), dentro de su extensa figuración decorativa.

Ya hemos anotado que esta Cerámica Ibérica ya ha sido tratada en relación a la materia que nos ocupa, habiéndose sugerido numerosos insectos dentro de sus motivos decorativos (Fig. 1-3). Moret (1996) aporta interesantes sugerencias y evidencias sobre la presencia de artrópodos en sus decoraciones, desde la chinche acuática o zapatero, quizás *Aquarius najas* (de Geer, 1773) (Hemiptera: *Gerridae* o *Nepidae*), que es un insecto bien conocido y el más común en la superficie

del agua dulce en remansos y charcas de la Península Ibérica (Fig. 1-3 b), y que incluso en esta cerámica a veces aparece junto a figuras de peces, como en el *Plato de los peces* procedente del Cerro de San Miguel de Liria (Valencia) perteneciente al Museo de Prehistoria de Valencia, o en el *Vaso de las cabras* o *de Verdolay*, de la Necrópolis de El Cabecico (Verdolay, Murcia) (Fig. 3 b). Es cierto que en otras piezas, como en algunos vasos procedentes del Cerro de San Miguel de Liria (Valencia) del Museo de Prehistoria de Valencia, aparece su imagen muchas veces repetida y asociado a escenas no relacionadas con el agua, como es la lucha de soldados y jinetes armados de escudos (*caetra* y *scutum*), jabalinas (*soliferrum* y *falarica*) y espadas (*falcatas*) (Fig. 1, 2), cuya fiera aparece en numerosas referencias clásicas, pero que, de ser cierta la teoría del zapatero, podría tener asignada alguna potestad, al menos local, relacionada con la pesca o con la guerra, o ser un elemento simbólico, alegórico o mágico. Por otra parte, también Taracena Aguirre (1942) cita piezas de Elche-Archena, que entre sus decoraciones aparecen imágenes de capullos sobre tallos recurvados en volutas, referencia que nos recuerda a elementos de posible reminiscencia minoica-jónica en relación al cultivo de mariposas para obtener seda (Monserrat, 2011 b, 2012 a), y que podría sugerir su introducción mucho antes de lo que más tarde harían y traerían los árabes.

En base a estos elementos, podría parecer demasiada aventurada esta entomológica hipótesis, de no ser por la curiosa afición de los íberos a los insectos y su frecuente inclusión en los dibujos de insectos figurados (no meramente esquemáticos) en su cerámica. En el *Vaso del Tossal* de Manises, aparece un ave atacada por un tábano reconocible por sus alas, pico, grandes ojos y abdomen segmentado (Fig. 3 a), en el *Vaso de Liria* aparecen aves escarbando el suelo en busca de lombrices, cochinillas e insectos y están rodeadas por mariposas y moscas, y en el *Vaso de la Alcudia* de Elche (Fig. 3 c), aparecen aves y conejos junto a un pequeño bípedo alado y figuras que asociamos con cigarras (Insecta, Homoptera: Cicadidae) o con un escarabajo cornudo (*Copris*, *Oryctes*?) o listado (*Dorcadion*?) (Insecta, Coleoptera: Dynastidae, Cerambycidae), que parecen tener influencia monoica-griega (es conocido que la cigarra era considerada por los griegos como ejemplo de la transformación, de la regeneración, de los poetas, del equilibrio y del valor guerrero, y el escarabajo cornudo (*Oryctes* o *Copris*) era venerado en el Egeo desde muy antiguo (Monserrat, 2011 b, 2012 a). Vemos pues que herencia entomológica no falta en la alfarería y la cerámica de la Península Ibérica. Más adelante retomaremos otro tipo de decoración frecuente en la Cerámica Íbera (Fig. 28, 29), cuando hablemos de la miel en la Alfarería Popular actual y de las citadas formas concéntricas con las que aún hoy día varios artesanos distantes muchos siglos utilizan y coinciden (Fig. 4, 44, 45, 51).

También resulta muy sorprendente la coincidencia de algunos objetos de la Cerámica Ibérica pre-romana con lo que hallamos en algunos alfares actuales. Nos referimos a piezas destinadas a alojar colmenas (Fig. 5), como las halladas en los poblados ibéricos de Camp de Túria, Puntal dels Llops, Monravana o el Tossal de Sant Miguel (Comunidad Valenciana), donde se han hallado colmenas de cerámica de forma cilíndrica (60 x 35 cm) y estriadas internamente. Estas labores apícolas se disponían horizontalmente sobre el suelo, tapadas con un corcho o con barro, dejando un orificio para la entrada y

salida de las abejas, y algunas piezas pueden contemplarse en el Museo de la Prehistoria de Valencia, siendo muy similares a las que utilizarían los romanos y a las que se utilizaban en todo el Mediterráneo oriental (aún se emplean en la Isla de Siphnos), y asombrosamente es curioso que también se asemejan a las que citaremos de diversos alfares recientes, bien peninsulares o baleares (Fig. 6, 7, 24).

Dejando al margen estas primevas épocas y técnicas, dos elementos serán definitorios en la trayectoria alfarera en la zona estudiada. Por un lado la introducción (s. VIII a VI a.C.) del torno *de pie* típico de los nuevos alfareros (el modelado y girado de las piezas sobre laja, plato o rueda/*torno de mano* ya se utilizaba con anterioridad en tiempos pretéritos protohistóricos desde mediados-finales de la Edad de Bronce) y del *horno cerrado*, lógicamente en las zonas litorales (parece que el *horno de doble cámara* ya era usado por los celtas y persiste en alfares como los de Moveros o Pereruela en Zamora, Alba de Tormes en Salamanca, Llamas de Mouro en Asturias, Niñodagua y Portomorisco en Galicia, o Malhala Sorda y Pinhela en Portugal). Estas novedades vinieron de manos de fenicios primero y de griegos poco después (existen controversias sobre la introducción del torno en el solar ibérico, se menciona con mayor seguridad que entre los s. V-IV a.C. era de uso generalizado, y no llegaría al centro peninsular hasta el s. IV a.C. según hallazgos en Cuenca y Albacete, y se extenderá y difundirá en zonas de influencia entre los s. III-II a.C., sin apenas alcanzar el N.O. peninsular (más tarde será extendido ya por Roma hacia otras zonas interiores y aún más alejadas de ancestral cultura céltica), y sin llegar, lógicamente, a las Islas Canarias hasta mucho más recientemente. Estas influencias del lejano Mediterráneo oriental posibilitarán nuevas técnicas, cada vez menos primitivas, incrementarán su productividad y traerán el mestizaje entre elementos nativos y sus modelos decorativos de carácter marcadamente orientalizante a las obras cerámicas de este periodo (Taracena Aguirre, 1942; Almagro, 1966; Pericot, 1979; Santos Yangüas, 1989; Aranegui Gascó, 1992; Moret, 1996; Eslava Galán, 2004; Sempere Ferrándiz, 2006) (la importación de cerámica griega a la Península comienza con vasos chipriotas, corintios e italo-corintios hacia la segunda mitad del siglo VI, y el intenso comercio de productos griegos acabó en manos de los cartagineses, casi con carácter de monopolio desde el 348 a.C.).

Más adelante, tras la Segunda Guerra Púnica (219-201 a.C.), los vencidos púnicos dejan libre paso a la expansión romana (desde el 218 a.C. con presencia permanente en Ampurias desde el 195-175 a.C.) y a la total conquista de Hispania (200 d.C.). Los romanos (s. III-II a.C.) introducirán el mármol, los mosaicos, el estuco, las cloacas, la administración y las leyes, las carreteras, los grandes edificios públicos, y mil cosas más de todos conocidas, pero en lo que nos concierne, llevarán los ladrillos cocidos, la alfarería y el torno a zonas peninsulares interiores (especialmente a partir del s. I a.C.), y sus “afamadas” técnicas cerámicas (como harían con la ingeniería naval púnica) fueron simplemente usurpadas de los griegos tras la conquista de la Magna Grecia (277 a.C.) y sus técnicas de vidriado plumbífero (usando sulfuro de plomo, cuarzo y arcilla blanca a 800-920°C.) lo fueron de los alfares orientales (Mesopotamia o Anatolia, y especialmente de Egipto), creando centros de producción propia en Arretium, Apulia, Lucania y Campania (que se extenderían a la Tripolitana, la Galia, Renania o Hispania) con un carácter mayoritaria-

mente utilitario/ funcional inequívocamente romano (King, en Henig, 1985).

Aunque la Civilización Romana fue mucho menos “animalística” en sus mitos, intereses y decoraciones que las anteriores (mesopotámica, egipcia, minoica, griega, hititas, etc.), en muchas de sus piezas y sus objetos cerámicos, como es el caso de las lucernas de terracota o lámparas de aceite, que desde el s. III-II a.C. empezaron a generalizarse y de las que se conocen miles de ejemplares (King, en Henig, 1985), y es donde hallaremos elementos antropodiosos acordes a sus gustos y creencias (Fig. 34). Con su visión económico - industrial - estatal, en sus estandarizadas y monótonas producciones (desaparece la artística creatividad que caracterizaba la Cerámica Ibérica, no digamos la griega), generaron diversos centros de producción en la Galia, Norte de África, la *Bética* y la *Tarraconensis* (Andújar, Tricio, Solsona, Abella, Liédana, Burjasot, Sagunto, Carmona, etc.), especialmente productivos en la Época Imperial (García y Bellido, 1972). Se generaliza la decoración en relieve y la *terra sigillata*, la *vajilla fina* o la *vidriada* como loza de uso diario (y de su debilidad por el buen comer), decorada con figuras de gran tamaño que representan escenas mitológicas (amorcillos, victorias, guerreros, etc.) o temas decorativos como pequeñas máscaras, pilares, bucráneos y guirnalda inspiradas en las vajillas de plata, junto a motivos animales (aves, grifos, leones, jabalíes, toros, caballos, etc.). Sobre las manufacturas de *Hispania*, la *terra sigillata* empieza a producirse en zonas interiores hacia el 70 d.C. (Rioja, Teruel Granada, Andújar, Mérida) y se continua hasta el s. V. (González Martí, 1954).

También fueron muy populares las piezas de cerámica negra, mucho más resistentes, y unas y otras, sean materiales, piezas o sus formas generarán un fuerte arraigo en los alfares y las piezas españolas y portuguesas posteriores (Sempere Ferrándiz, 2006), y buenos ejemplos son las ánforas andaluzas, la cerámica troncocónica, la gris/ negra de las regiones levantina y catalana, o no digamos los juguetes, silbatos, huchas, etc., repartidos por toda nuestra geografía.

Taracena Aguirre (1942) anota que su cerámica es, en general, pobre de motivos y en ella parece adivinarse / mantenerse una cierta afición nativa a los temas geométricos y los círculos concéntricos que anteriormente hemos citado (Fig. 28 - 33) y que se mantendrán con fuerte arraigo y alcanzarán la Edad Media (Almagro, 1966). Reminiscencias greco-romanas (y celtas) en la alfarería ibérica permanecen incluso hoy día, tanto en el tipo de tratamiento del barro, como en el diseño de las piezas, y la cerámica de Villafranca de los Barros, la gris o negra de los ceramistas litorales de Cataluña, o las *ollas negras* empleadas en Cataluña y Aragón mantienen su origen griego/romano. Aún más sorprendentes y de antiquísimos antecedentes son las reminiscencias de los exvotos ibéricos en los *siurells* mallorquines o el disco solar asociado a los cuernos de los toritos de Andújar (Fig. 59, 60).

Por otra parte, la ruralización de la sociedad hispano-romana al servicio de los intereses comerciales de Roma, hizo que permaneciera como necesaria la existencia de multitud de alfares para abastecer las labores del campo y de sus vidas, necesidades que se incrementaron aún más (especialmente desde el s. III a.C.) tras la crisis socio-económica del Imperio y las invasiones germánicas, elementos que han contribuido a mantener la rica herencia alfarera en la península.

Al margen de estas influencias culturales (vía Mediterráneo), otros pueblos indoeuropeos/ centroeuropeos (San-



tos Yangüas, 1989) habían introducido sus gustos y técnicas por el norte y centro peninsular en dos oleadas reconocidas (s. IX-VIII y s. VI a.C.). Hablamos de los Celtas, que mantendrán su estilo en la zona hasta bastante después de la romanización, y en sus negros y frágiles recipientes bicónicos u ovoides aparecen formas geométricas incisivas, excisivas o estampilladas, con círculos concéntricos (nueva prueba de un atávico y ancestral origen sobre estas figuras concéntricas y no de influencia mediterránea oriental), cruces, aspas y aves en sus decoraciones (Taracena Aguirre, 1942; González Martí, 1954), que también aportarán ciertos elementos animalísticos (Calaceite, Teruel) (Ortega, 2002), y cuya influencia parece permanecer en algunos alfares portugueses, gallegos, del Moncayo, sorianos o maños, no en vano, algunas de las piezas celtas denominadas *jarras de pico* (s. VII a.C.), presentan similitudes con las *mieleiras* gallegas y castellanas (Fig. 8, 11, 12, 16, 35, 36), e igual ocurre con su cerámica negra *por reducción*, que nos recuerda a la citada cerámica negra de los alfares litorales de Cataluña, o a las ollas negras empleadas en Cataluña y Aragón. Sus técnicas de naturaleza arcaica, incluso con la técnica de enrollado que citábamos al hablar de las avisvas o “por urdido o cantarería de mano”, usando tiras cilíndricas de barro (*rollos, cerillotes o marreles*) se mantienen en los alfares de Canarias, Galicia, Asturias, Soria, Teruel, Lérida, Zamora, Albacete o Cuenca (Benito del Caño & Roldán y Guerrero, 1928; Llorens Artigas & Corredor-Matheos, 1970; Llubiá, 1973; Afonso García, 1983; Limpo y Llofriú, *et al.*, 1989; Ibáñez, 1998; Ortega, 2002; Casanovas, 2002; Vázquez Varela, 2005; Díez Galán, 2005), sin el empleo de tornos, técnica por urdido, obligatoria en piezas y tinajas de gran tamaño (Lizcano, 2001), que persiste manteniéndose ciertos elementos de influencia celta en el norte de Portugal (Arouça, Chaves, Amarante), y especialmente en los alfares gallegos (entre los que quizás deriven en su origen los topónimos y oficios *oleiros* y *louceiro*). Piénsese que algunos pueblos que no conocieron la influencia romana, como el caso de los Germanos, no conocieron la rueda del alfarero hasta el 500 d.C. (Seseña, 1997), y entre los alfares gallegos, la primera referencia al torno data nada menos que del s. XVI (García Alén, 1983, 2005).

Tras el caos que supuso la caída de Roma, la Cerámica Visigoda (inician su invasión peninsular en el 411), considerada continuación de la tardo-romana, ha sido poco estudiada y es conocida por sus ladrillos estampados con motivos geométricos, cristianos y algunos elementos animales (pavos reales o palomas), y su cerámica de subsistencia con jarritas torneadas y vasos fragmentarios de algunas necrópolis, singularmente de Guarrazar (Toledo), Piña de Esgueva (Valladolid) y Martos (Jaén). Se trata de una manufactura rural de técnica primitiva, descuidada y torpe, con escasos motivos decorativos, mayoritariamente incisivos (Llubiá, 1973), de escasa repercusión. Tampoco la invasión bizantina (Andalucía y marte meridional del Mediterráneo) nos ha dejado huellas de influencia en la cerámica peninsular. Para el lector interesado se recomienda Sempere Ferrándiz (2006).

La segunda gran oleada, verdaderamente trascendente, vendrá de manos de los árabes (711), que traerán nuevos elementos (esmalte estannífero, doble cochura con *vedrio* o vidriado con sulfuro de plomo o estaño y sílice, que impermeabiliza y endurece las piezas permitiendo nuevos tipos de decoración y policromías), quienes extenderán por primera vez en Europa sus métodos, técnicas (melado/ royo usando

óxido de hierro, cuerda seca aislando coloraciones contorneadas con trazos de sulfuro de magnesio, o cerámica dorada) y materiales (diversos tipos de óxidos).

Tras un guerrero periodo inicial, a partir del Califato de Córdoba (912-1010) hallamos yacimientos alfareros en Córdoba-*Medina al Azahara* y *Medina Elvira* (Granada), Almería o Bobastro (Málaga) y posteriores centros de producción en Córdoba, Badajoz, Sagunto, Elche, Sevilla, Málaga, Alcalá de Henares, Alcoy, Mallorca, etc., y que será especialmente interesante en los azulejos luso-andaluses, si bien el carácter anicónico que rige sus creencias, no nos permitirá hallar en sus decoraciones más que elementos epigráficos, geométricos o vegetales, hecho que se incrementa aún más en periodos de los fundamentalistas almorávides o de los inicialmente austeros almohades (Kirchner, 2002). Entre el s. XI-XIII en los taifas, con centros de producción en Córdoba, Toledo, Zaragoza, Valencia, Sevilla, Almería, etc., y especialmente en Málaga y Granada durante el espléndido Reino Nazarí (s. XIII-XIV), se manufacturan excelentes piezas y se introducen nuevas técnicas anteriormente desconocidas en la península (esmalte blanco usado como color, no como fondo, el azul a base de óxido de cobalto, el dorado, etc.) con abigarradas decoraciones, siendo las figurativas escasas (epigráfica, motivos geométricos y vegetales-florales trenzados/ atauriques, y escasa representación animal, acorde a su ortodoxia e iconoclastia) y abundantes esgrafiados, azulejos y conocidos alicatados. Aun así, estas restricciones figurativas no siempre fueron seguidas, y no deja de abundar la representación animal (liebres, ánades, aves, gacelas, felinos, caballos) en la cerámica andalusí de zonas algo más “relajadas” y alejadas del *dâr al Islâm*, y ejemplo tenemos en las decoraciones y piezas de *Medina al Azahara* omeyas, o de la *Alhambra* nazarí, y en lo que nos compete en la cerámica andalusí de Baleares, génesis de los actuales *siurells* (Roselló Bordoy, 1978) (Fig. 60).

La influencia islámica en la alfarería ibérica fue decisiva, y sus técnicas cerámicas se extienden por toda la arquitectura/ alfares peninsulares, perdurando en toda la zona meridional, y que desde el s. XII empezará a extenderse por levante (hay referencias ya del año 1176 sobre alfares en Teruel) y Baleares (Roselló Bordoy & Coll Tomàs, 1997; Ortega, 2002; Kirchner, 2002; Díez Galán, 2005), y acabará de llegar y extenderse a todas las zonas levantinas hacia el s. XIII-XV (Calatayud, Paterna, Muel, Manises, Manresa, Barcelona), técnicas que recogerán los mozárabes y mantendrán mudéjares y moriscos durante la Edad Media y el Renacimiento (Benito del Caño & Roldán y Guerrero, 1928; Sánchez Pacheco, *et al.*, 1981; Seseña *et al.*, 1989; Ortega, 2002), y sus duchos y experimentados alfareros dispusieron a veces de ciertas ventajas sobre cristianos o judíos, menos experimentados en estos oficios [tras la conquista de Valencia en 1238, Jaime I otorgó a los musulmanes vencidos la posibilidad de ejercer sus labores y oficios (seda o cerámica entre otros) y entre los s. XIII-XV, los mudéjares valencianos tuvieron exclusividad en la cerámica], y sus metodologías de estampillado, esgrafiado y vidriado plúmbeo generarán piezas hispano-moriscas de reflejos metálicos que fueron muy apreciadas y exportadas a Europa, Egipto y Persia (Gómez Moreno, 1924; Camps Cazorla, 1943; Llubiá, 1973; Zozaya en: Sánchez Pacheco, *et al.*, 1981; Savini Celio, 1997; Soler Ferrer, 1997; Connors McQuade en: Varios autores, 2003), especialmente en los s. XIV-XV.

Tras la lamentable expulsión de los moriscos (1609), los alfares pasaron a manos cristianas, mucho menos hábiles y experimentadas en este hacer (González Martí, 1954), y la cerámica hispano-morisca sufre un enorme retroceso y se empobrece, adoptando sencillos patrones decorativos goticistas, con elementos iconográficos cristianos, cinegéticos, caballerescos o heráldicos, donde no faltan motivos vegetales y los característicos animales de estos temas (Ortega, 2002), aunque muchos de los elementos y técnicas árabes aún persisten desde el s. XVI en alfares de Portugal, Castilla la Mancha, Extremadura, Aragón, Levante, Cataluña y Andalucía (el horno “moruno”, el vidriado plumbífero y estannífero, la cuerda seca, la arista, el azulejo, los alicatados, los bruñidos, el reflejo metálico/ dorado, el azul cobalto, el dorado, etc.) y por diferentes vías y épocas también su influencia afectará a la cerámica de otros países europeos que copiarán temas y modelos islámicos (Floor & Otte, 2013), y en la península, la necesaria alfarería y cerámica popular resurge por doquier ya en manos cristianas, especialmente en Aragón, Castilla y Cataluña. Para las diferentes piezas y técnicas utilizadas durante la Edad Media puede consultarse González Martí (1954).

Aunque nos separe momentáneamente del tipo de cerámica popular que tratamos en esta contribución, conviene mencionar que los descubrimientos del siglo XVI, tanto en mineralogía como en química, propiciaron grandes avances en la cerámica (Benito del Caño & Roldán y Guerrero, 1928) con la introducción del vidrio opaco brillante de estaño, punto de partida de la mayólica. Los centros culturales renacentistas fueron Italia y Flandes, también para la cerámica, que recibió tanto en Portugal, como en España, una gran influencia suya a partir del s. XVI (Seseña *et al.*, 1989) (Felipe II comía con loza de Urbino decorada por Orazio Fontana y contratará al ceramista flamenco Jan Floris - Juan Flores para surtir la loza del monasterio de El Escorial), llegando a Portugal las primeras piezas de loza china (ya Vasco de Gama había traído al rey Manuel el Afortunado las primeras porcelanas chinas que llegaron a Portugal) que también influirán en su cerámica. La centralización del poder favorecerá los centros de producción del centro peninsular, y el monopolio del comercio con las Indias recaerá en Sevilla (que habrá heredado las técnicas y modos cordobeses), dando un nuevo auge a su alfarería y azulejo, con la llegada de maestros flamencos e italianos (Nicoloso Pisano).

Nuevas influencias alcanzará posteriores épocas, especialmente durante los reinados de Carlos III y Carlos IV (se trajeron ceramistas italianos, franceses y flamencos), cuando se registra una enorme influencia de la cerámica europea, especialmente italiana (Savona, Urbieto, Florencia), adoptando nuevas técnicas de decoración a la esponja, el claro-oscuro azul, etc. (Talavera, Puente del Arzobispo; Sevilla; Paterna, Alcora y Manises en Levante; o Reus y Barcelona en Cataluña) con decoración policroma descriptiva y nuevos colores, con herencia mudéjar, aunque con características propias, abandonándose la abstracción del arte musulmán y adoptando colores brillantes que sirven para subrayar el clasicismo de los motivos decorativos, y las técnicas y modelos de la pintura se extendieron sobre la cerámica con escenas figuradas mitológicas, alegóricas o religiosas copiadas de los grabados de la época, y estas piezas fueron reconocidas, en especial entre la nobleza, la nueva burguesía y las grandes órdenes religiosas, que fueron sus clientes habituales, pero también desde Sevilla

se exportaba al Nuevo Mundo. También la loza portuguesa trató de imitar la fina cerámica china, especialmente de la Dinastía Ming (periodo Wan-Li, 1573-1619). La alfarería popular seguiría su camino mayoritariamente muy al margen de estas influencias, aunque no faltan insectos como influencia de todo este devenir o como marca en algunos alfares portugueses y españoles desde el s. XVII (Fig. 65, 72, 73).

Con la llegada a España de la dinastía Borbón en el siglo XVIII se aplica el modelo francés de las *Reales Fábricas*: Real Fábrica de Cristales de La Granja, Real Fábrica de Tapices, Real Fábrica de Relojes, Real Fábrica de Sedas de Talavera de la Reina, Real Fábrica de Paños de Guadalajara, Real Fábrica de Sarguetas de San Carlos, Real Fábrica de Hilar Sedas a la Piamontesa de Murcia, Real Fábrica de Paños de San Fernando de Henares, Real Fábrica de Paños de Brihuega, Real Fábrica de Hilados y Tejidos de Algodón de Ávila, etc., y en lo que nos ocupa, la Real Fábrica de porcelanas y cerámica de Alcora (1727-1858) que funcionó hasta mediados del s. XIX y la del Buen Retiro (1760), lamentablemente destruida el 30 de octubre de 1812 por las tropas de Wellington (general Hill) en la Guerra de la Independencia (ya había sido saqueada y parcialmente destruida el 5 de diciembre de 1808 y también habían sido destruidos los alfares y fábricas de Talavera por el ejército francés entre 1809 y 1812), que Fernando VII trataría de resucitar con la posterior de La Florida o de La Moncloa (1817) que cerraría sus manufacturas en 1850 (que quedó destruida tras la Guerra Civil), junto a otras periféricas como la Real Fábrica de Lozas de Sargadelos (1791) o la Real Fábrica de Azulejos de Valencia (1795-1900), la Fábrica de loza de la Cartuja de Sevilla (1839) o la fábrica de lozas de Valdemorillo (1845-1915). También en Portugal fueron muy apreciadas las lozas de la Fabrica do Rato en Lisboa, Fabrica do Aveiro de Coimbra, Fabrica de Vista Alegre, Fabrica do Massarelos, Fabrica do Porto, Real Fabrica do Cavaquinho, Fabrica do Viana do Castelo, Real Fabrica do Juncal, Fabrica do Miragaia, de Vila Nova de Gaia, de Caldas da Rainha, de Estremoz, entre otras, cuyas piezas produjeron bellas piezas de loza blanca ‘malegueira’ y de influencia oriental o inglesa con lozas estampadas entre los s. XVIII-XIX, que mayoritariamente escapan al contenido de este artículo (Fig. 93). Sin duda este tipo de proyectos modificaron, por imitación, algunos seculares alfares más populares, y ejemplo es la *serie alcorense del ramito* de Puente y Talavera, donde no son infrecuentes las imágenes de mariposas (Fig. 92) o, en contrapunto, acentuaron su carácter popular o dirigieron sus esfuerzos en otro tipo de piezas como los azulejos (Seseña *et al.*, 1989), pero sobre todo impulsaron y renovaron nuevas técnicas y modelos, y algunos alfares actuales son herencia de aquellos proyectos (Alcora, Manises, Sargadelos, etc.). En cualquier caso, la artesanía alfarera siguió su curso, al margen de la clientela para la que habitualmente estaba destinada la producción de estas Reales Fábricas. Más adelante (s. XVII y XIX) será la influencia de la cerámica china, especialmente a través de Portugal, la que genere nuevos elementos decorativos (Nogueira & Correia, 1947; Sin autor, 1948; Sampaio, 2000).

Aunque lógicamente todas estas novedades influyeron, como hemos indicado, en numerosos alfares, y ejemplo tenemos en los objetos fabricados en Talavera y Buen Retiro para la corona, y muestras son la serie talaverana de los Priors de El Escorial, el botamen de Farmacia del Palacio Real de Madrid y, sobre todo, las Salas de porcelana de los Palacios de

Aranjuez y Madrid, a través de las cuales se deja sentir la influencia de las corrientes ceramistas europeas como Meissen, Sévres, etc., todos estos elementos citados mayoritariamente escapan al interés y motivo de esta contribución, y la alfarería popular seguiría su camino muy al margen de estas influencias, pues mayoritariamente la alfarería y cerámica popular en España y Portugal ha estado íntimamente relacionada con el quehacer cotidiano de una población eminentemente rural, cuyas labores de artesanado, mayoritariamente utilitarias, se precisaban para multitud de funciones cotidianas, fueran agrícolas, ganaderas o relacionadas con el hogar, manteniendo una permanente presencia de todo tipo de cacharrería en barro que hacía más llevadera su existencia. De ahí su sorprendente abundancia en el número de alfares, así como la diversidad y riqueza de las piezas manufacturadas por los hacedores de este Arte Popular tan entrelazado con las seculares tradiciones, costumbres, actividades y oficios que la “modernidad” ha acabado por relegar al mero folclore o sencillamente ha contribuido a extinguir.

Respecto al largo y necesario historial de la alfarería popular dentro del mundo rural, y fuera de este contexto estatal, palaciego o burgués, y al margen de los útiles cotidianos relacionados con el menaje de cocina (las piezas de barro/cacharrería eran habituales en mesones, casas particulares, donde las piezas más apreciadas se mostraban en vasos o espeteras para/ o en especiales ocasiones, y también eran de uso común en hospitales, conventos, etc., pero no en las mesas ni aparadores de casas nobiliarias, donde estaban reservados los servicios de plata), sólo la realeza y algunas familias nobles prestaron cierta atención por alguna de estas labores más populares, especialmente aquellas de carácter suntuario y en particular por los azulejos, con los que forraron las paredes de sus palacios e iglesias, especialmente en Andalucía y Portugal, y solo algunos alfares (Alcora, Cartuja, Puente, Talavera, Manises) proporcionaban piezas que formaban parte de su patrimonio (especialmente tras 1601, por la orden del Duque de Lerma, primer ministro de Felipe III, sobre la retirada de los servicios de plata para inventariarlos y convertirlos en monedas y su sustitución por lozas de Talavera) (Seseña *et al.*, 1989). La costumbre de exponer estas piezas en alacenas o aparadores como elementos de ostentación en las viviendas de este tipo de clientela adinerada, ha permitido que, indirectamente, se conserven numerosas piezas en excelente estado de conservación.

Tanto durante el Barroco, el Neoclasicismo y el Romanticismo, como a partir de la Revolución Industrial, y sin una burguesía potente y extendida como en el resto de Europa, la alfarería popular de ambos países mantuvo su presencia en un medio anclado en el atraso y en la tradición parsimoniosamente rural y, también en algunos casos, algunos alfares generaban piezas más artísticas para el consumo de las clases más acomodadas (Fig. 40, 92).

Sobre la historia de la cerámica de la Península Ibérica recomendamos Benito del Caño & Roldán y Guerrero (1928), Almagro (1966), Guerrero Martín (1988) y Sempere Ferràndiz (2006).

Dejando ya atrás estas reseñas historicistas, más recientemente, el Modernismo traerá nuevo impulso e incorporará a la arquitectura numerosos elementos cerámicos, impulsado por una nueva concepción de los materiales y sus usos. La falta de aprecio y el tradicional desinterés oficial sobre estas labores artesanas empezó a cambiar, y fue motivo de interés

por la Institución Libre de Enseñanza, fundada en 1876, el Museo Pedagógico Nacional, fundado en 1883 (incautado tras la Guerra Civil, hoy Escuela Superior del Ejército), y el Museo de Artes Decorativas (1912), etc. Durante la II República se funda en Madrid la Escuela de Cerámica (1914) y el Museo del Pueblo Español (1934), y se revitaliza el oficio, aún vivo, merced a las Misiones Pedagógicas. Tras la Guerra Civil, cuyo destroce acabó con multitud de alfares y alfareros (Castellote, 1980; Díez Galán, 2005), todo este acervo pasa a la Sección Femenina de Falange Española y a la Obra Sindical de Artesanía. Más tarde, en los setenta, se crearía la Empresa Nacional de Artesanía, que acabaría dando la “puntilla” a este oficio, al fomentar lo suntuario y ostentoso, en vez de promover y proteger el Arte Popular (Artespaña fue un icónico ejemplo), y el desinterés oficial por esta milenaria labor es reflejo de su estado actual (Seseña, 1975, 1976, 1997; Castellote, 1980; García Alén, 1983, 2005). Oficio ya castigado por los nuevos estilos de vida, la intrusión del plástico y el *durallex* entre los objetos de uso cotidiano, la conducción del agua, y la llegada del gas butano y el aluminio a los hogares y las cocinas, del llamado “progreso” (Planes de desarrollo de 1967 y 1971) con el abandono del medio rural hacia las ciudades (especialmente de los jóvenes que ya no aprenden el oficio de sus mayores, e interesantes datos son anotados por Vázquez Varela, 2005 para edades y números de alfareros en España y Portugal), llevaron a este milenario oficio al borde de la extinción en el que hoy día se halla de forma casi inadvertida, aunque algunos parecen mantenerse (Cortés y Vázquez, 1953; Llorens Artigas & Corredor-Matheos, 1970; Corredor-Matheos, & Gumí, 1978; Guerrero Martín, 1988; Brando Castillo & González Arpide, 1990; Bofill Catala, *et al.*, 1991).

Oficio pues en vías de extinción del que poco o nada se interesan los dirigentes actuales y lamentablemente uno a uno van cerrando sus alfares (Cabezón Cuéllar, *et al.*, 1984; Guerrero Martín, 1988; Vázquez Varela, 2005), y con ellos una tradición cultural milenaria que se perderá para siempre y que, sin embargo, y a pesar de esta generalizada desidia oficial desde dentro, ha despertado un enorme interés fuera, y ejemplo tenemos en el Museum für Völkerkunde de Hamburgo, que contiene cerca de 3.000 piezas de cerámica española (Vossen, *et al.*, 1981). El retomado interés por nuestras raíces, las abundantes ferias de cerámica que se reparten por cientos de pueblos sobre la piel ibérica, el coleccionismo privado y el reciente turismo y su avidez por *souvenirs*, ha dado cierto impulso a algunos alfares, aunque también es verdad que algunos se han convertido en verdaderas “fábricas de horrores” de escaso buen gusto, muy alejadas de lo tradicional (Llorens Artigas & Corredor-Matheos, 1970; Vázquez Varela, 2005) y que en esta contribución no consideramos.

La mayor parte de las piezas prehistóricas y antiguas se alojan en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid, Museu d'Arqueologia de Catalunya de Barcelona, Museo de la Prehistoria de Valencia, Museo Arqueológico de Alicante, Museo de Arte Romano de Mérida, Museo Numantino, Museo Arqueológico de Lorca en España, y en Portugal deben citarse el Museo Monográfico de Conimbriga, El Museo Antropológico de Porto, el Museu Nacional de Arqueologia de Belen, el de Arte Antiga de Lisboa, el Museu de Arqueologia Diego de Sousa, entre otros. Fuera de nuestras fronteras, también bellísimas piezas de alfarería y loza española y portuguesa clásicas albergan la Hispanic Society of America, el Musée du Cluny,

el Muséé du Louvre, el Muséé de Céramique de Sèvres, el Metropolitan Museum of Art o el Victoria & Albert Museum (Connors McQuade en: Varios autores, 2003).

Sobre piezas populares más recientes, y a pesar de lo dicho, el más reciente interés oficial (político) por las raíces y costumbres populares de numerosas zonas de la Península Ibérica ha despertado la atención sobre los bienes patrimoniales de carácter etnográfico local/ regional (Andrés Carretero, *et al.*, 1984), y datos y piezas sobre estas milenarias tradiciones tratan de recuperarse en multitud de museos de costumbres y artes populares locales, que han florecido en toda la geografía ibérica, así como ciertos museos que han recogido este milenario quehacer popular, y merecen destacarse el Museo de Alfarería Paco Tito de Úbeda, el Museo Nacional de Antropología de Madrid, el Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí de Valencia, el Museo de Cerámica de Barcelona, el Museo de Cerámica Ruiz de Luna de Talavera de la Reina, el Museo de Oficios y Artes Tradicionales de Aínsa, el Museo de Artes Decorativas de Madrid, el Museo de Cerámica de Manises, el Museo de Cerámica Popular de L'Ametlla de Mar, el futuro Museo de la Cerámica de Triana de Sevilla, el Museo de Cerámica de Sacavém, el Museo Rafael Bordalo Pinheiro de Caldas da Rainha, el Museo Nacional do Azulejo de Lisboa, sin olvidar otros más pintorescos como los Museos del Botijo de Toral de los Guzmanes de Villena, de Corral de Almaguer, etc. Otros museos de la Península Ibérica con grandes exposiciones de cerámica pueden visitarse en Alcoy, Cartagena, Córdoba, Cádiz, Cuenca, Denia, Ibiza, Elche, Granada, Jaén, Las Palmas de Gran Canaria, Linares, Lorca, Muelas del Pan, Murcia, Palma de Mallorca, Reus, Sevilla, Tarragona, Úbeda, Zaragoza, y un largo etc., cuya visita recomendamos (ver bibliografía y enlaces). Para historiografía, sociedades, revistas especializadas, colecciones, museos, talleres y escuelas de cerámica ver Almagro (1966); Sempere Ferrándiz (1982, 2006) y enlaces, e interesantes entrevistas con alfareros locales (Alba de Tormes) son recogidos por Bofill, *et al.*, 1991.

## Los artrópodos en la alfarería y la cerámica popular española y portuguesa

### Técnicas y decoración de las piezas

La presencia de arcilla en el entorno geográfico/ geológico generalmente condiciona y provoca las pautas en la ubicación de los alfares, y el tipo de arcilla disponible afectará al tipo y calidad de las piezas (Sempere Ferrándiz, 1982, 2006; Brando Castillo & González Arpide, 1990; Ortega, 2002; Díez Galán, 2005), aunque a veces era transportada desde otros puntos donde era espontáneamente conocida (*barrancas*, *terrerros* o *barrerros*). Como habíamos citado en relación con las abejas, la miel y los apicultores, citando lugares, poblaciones o regiones enteras con nombres apícolas en latín y lenguas derivadas que preñan la geografía ibérica (Montserrat, 2011 d), también los hallamos relacionados con el barro y la alfarería entre los muchos topónimos de la geografía ibérica que hacen relación a *los Barros*, *Barro*, *Barroso*, *Barrosa*, *Barruelo/s*, *Barro/eiro*, *Alfarate*, *Alfaratejo*, *Alfarería*, *Alfara*, *Alfar/es*, *Alfahar*, *Alfarnate*, *Alfarnatejo*, *Alfarrás*, *Alfaque*, *Olas*, *Oleiro*, *Louceiro*, *Sequeros/iros* (lugar donde se oreaban y secaban las piezas), *Pererueta* (lugar donde se extraía el barro), etc., que reflejan elementos alfareros ancestrales y que han quedado en nuestra geografía.

Traído el barro, y tras pasar por los *coladeros*, donde se eliminaban sus impurezas (*grancia*), se homogeniza, se lava y sedimenta el barro, del que tras su oreo, se obtienen las *pellas* (de 6 a 8 kg de peso) que pasan a los *obradores* (lugares destinados al pisado, amasado y torneado del barro), y de allí el barro pasa a las manos de los alfareros en porciones menores o *bolos*, de los que centrados sobre el rodal del torno (rueda superior) saldrán sus obras. Realizadas las piezas pasan a las *eras* o *sequeros* (espacios para el previo secado de las piezas antes de la cocción), y tras su almacenaje se realiza la preparación a los hornos. Posteriormente se carga el horno (*enfornao*) y se procede a la cochura (durante 18, 24 o 40 horas), generalmente nunca en domingo, y después al enfriamiento de la hornada (*desenfornao*). Si en el *enfornao* participan varios alfareros (colectivo), las marcas de identificación suelen ser habituales en las piezas. Naturalmente toda esta terminología varía en función de las zonas y lenguas ibéricas (Brando Castillo & González Arpide, 1990; Bofill Catala, *et al.*, 1991; Lizcano, 2001; Vázquez Varela, 2005).

Desde la alfarería básica, simplemente cocida y sin vidriar, se han generado diversas técnicas decorativas, desde las más sencillas a las más elaboradas. La decoración de la alfarería de basto puede realizarse con *esgrafiados* o hacer incisiones sobre la parte superficial, de manera que quede con otra textura o al descubierto la capa inferior, que es de otro color, es decir aplicando arcillas (*gredas*, *juaguets*, *caolín*, etc.) de distinto color sobre la pieza cruda, a veces aplicando *engobes* (sustancias terrosas disueltas en agua) para decorar o para diferenciar el color de su interior, o añadiendo sal común en la arcilla y en el horno antes de pasar a su cochura, o con el *bruñido*, o *frotado* con un canto rodado cuando está casi seca, adquiriendo un brillo satinado, o con *enchinadas*, dibujando elementos decorativos con pequeñas piedrecitas incrustadas, etc.

Las piezas no vidriadas o sin material decorativo de todo ello derivado (*barro limpio*), pueden llegar a tener ciertos elementos decorativos (o identificativos) realizados por las manos del alfarero, sea el *cordonado*, ya empleado en el Calcolítico, con el *paine*, generando rayas, zigzag u ondas de escasa profundidad sobre la pieza, que recuerda al realizado con conchas de moluscos que anteriormente hemos citado, el *picao* y los *pinches*, practicados con la uña del dedo índice o con un objeto punzante que generaba pequeñas muescas seriadas, o mediante el *repuzgo*, dando pequeños pellizcos que ornaban bordes y asas. Sin llegar a la decoración figurativa, en piezas más elaboradas se emplean *engobes* o *engalbas*, usando dos tipos de arcillas, el uso de óxidos (inicialmente de hierro o *almagra*) para dibujar sobre la pieza, el *bordado*, o uso de pasta sobre la pieza que dará churretes o zonas de diferentes colores, la *tropa*, o plantilla para generar el dibujo deseado, el *bordar* la pieza cruda con pasta espesa, usando una lata, pequeñas regaderas o un cucurucho de papel, etc.

Respecto al vidriado de la pieza, sea total o parcial, es el resultado de la fusión bien de silicatos de plomo (que genera una cubierta incolora brillante) o bien de estaño (que produce una pátina opaca blanca). Estas patinas son extremadamente frecuentes en la alfarería de basto y puede potenciarse o colorearse añadiendo sales y generando policromías, y así hallamos el vidriado plumbífero (cubierta con esmalte de sulfuro de plomo) que le da un lustre trasparente (dejó de usarse tras la caída del Imperio Romano hasta el s. X cuando reaparece en Alemania, Países Bajos e Inglaterra), o con diversos óxidos

que la colorean: de cobre (verde, amarillo), de antimonio (amarillo), de hierro (pardo, rojo, amarillo, melado), de cobalto (azul), de manganeso (negro, marrón), estannífera (cubierta con esmalte de sulfuro de estaño) que le da un lustre blanco (técnica introducida en la Península Ibérica por los árabes que la habían aprendido de los persas), etc. En piezas no tan populares se ha empleado óxidos de oro (rosa, púrpura), de plata (amarillo) y platino (gris). Mezclando unos y otros mediante diferentes dibujos se consiguen piezas de extraordinario y rico cromatismo (Fig. 49, 51, 61, 67, Lámina 4).

Sea en la alfarería más básica sin vidriar, en la vidriada, o en la decorada y dibujada, vamos a encontrar, cómo no, algunos elementos artropodianos. Pasemos a ellos.

### Alfarería de basto

Dentro de la alfarería popular es la más habitual, frecuente y diversa, y sin duda la más utilizada por la población rural, bien para almacenar y procesar bebidas y alimentos o para facilitar sus infinitas labores agropecuarias. Distinguimos en ella dos tipos: sin vidriar o *alfarería de agua*, que estaba destinada a almacenar agua (o vino), y su traspiración a través del barro cocido y su posterior evaporación, la mantenía fresca (lebrillos, botijos, cántaros, jarras/ jarros, tinajas, ánforas, barriles, modorros, porrones, etc.), o estaba destinada a otras misiones que no requerían su vidriado (almacenaje de grano, bebederos para animales, castañeras o calbocheros, juguetes, huchas o borchetas, tientos o macetas, platos para macetas, etc.), y la *alfarería de fuego*, con vidriado interior, que impide la porosidad y por ello puede utilizarse para cocinar o para impedir que los líquidos se filtren a través del barro (lebrillos, barreños/as, platos, cangilonos, orzas, ollas, rallo, parretas, ataifores, jofainas, barrilas, escudillas, platos, fuentes, terrizos, rajos, botijos, morteros, aceiteras, morteros, anafres, cazuelas, pucheros, bacines, candiles, benditeras, braseros, candiles, floreros, botes de remedios, ensaladeras, peroles, tazones, salseras, mieleras, soperas, queseras, aceiteras, cocios, cuezos, besugueras, y un largo etc. en piezas del ajuar de uso doméstico) (Llubiá, 1973; Seseña, 1975, 1976, 1977; Alvaro Zamora, 1981; Andrés Carretero, *et al.*, 1984; Bofill Catala, *et al.*, 1991; Ortega, 2002, etc.).

De entre todo este extenso tipo de piezas, que a modo de extenso utillaje funcional dentro del marco rural, bien sea doméstico o agrario, y fueran simplemente cocidas o parcialmente vidriadas, especialmente en su interior, y sin otra especial decoración (alfarería de basto), merecen mención algunas piezas relacionadas con nuestros animales. Comencemos con las conocidas grilleras, como las realizadas en Villafranca de los Caballeros en Toledo (Fig. 40), simpáticas piezas esféricas, con agujeritos para que el aire entre y se renueve, y con una graciosa puertecita para introducir al insecto y proporcionarle alimento, y que junto a numerosos elementos similares del hacer artesano popular (diversos tipos de grilleras a modo de jaulitas de alambres, madera y corcho) en la artesanía ibérica, mantuvo durante siglos la ya perdida costumbre de tener uno o dos grillos en casa, costumbre que según se creía, traía la buena suerte. Pelauzy y Catalá Roca (1977) dan cuenta de alguna de estas piezas de la artesanía popular aludiendo al juego infantil que consistía en la captura de grillos que guardaban en pequeñas grilleras de alambre, caña y madera (de niño el autor tuvo una hecha de rectos alambres que se insertaban en una base/ techo en madera, con una pequeña argolla superior de forma que la grillera se podía mantener

colgada de una escarpia), y son numerosas las reseñas sobre estas costumbres, entre las que podemos citar las de Santa María de Huerta (Soria), donde los grillos machos eran recogidos en el campo y alojados en estas pequeñas jaulas durante el verano para organizar un concurso del que salía ganador el dueño del grillo cuyo canto anulaba al del resto (poco que ver con las varias especies de grillos que son criados y comercializados hoy día y se mantienen en cautividad para servir como alimento para mascotas exóticas). Ya Isidoro de León hablaba de los grillos y las grilleras “*Es un animal que camina hacia atrás y hace agujeros en la tierra. Se cazan introduciendo en la grillera una hormiga atada a un cabello, soplando previamente polvo con el fin de que no se esconda: así, enlazado a la hormiga, es sacado al exterior*”, costumbre que parece haberse perpetuado en Asturias, donde los niños cazan grillos introduciendo en su galería una pajita u hormigas que le obliguen a salir (Mariño Ferro, 1996). Existen muchas coplas y adivinanzas en España y Portugal relacionadas con estos cantores insectos: “Soy águila sin ser ave, sin ser rey tengo corona”, “Soy negro sin ser carbón, día y noche toco el arpa, y sin ser rey llevo corona y el río cruzo sin barca”, etc. También en Galicia (Cortegada do Miño, San Benito do Rabiño, San Pelagio do Trado) los grillos eran motivo de cantos entre los agricultores que cavaban el maíz, e imitando con su canto al grillo, solicitaban vino al padrón, y si alguno hallaba un grillo se lo echaban a las mozas (tenían reminiscencias del sexo masculino). En otros puntos gallegos, el canto del grillo en el interior de las casas presagia una muerte, en Asturias se llaman carboneros a los grillos negros, y reyes a los grillos amarillos, y en Beira Alta trae fortuna. Sin embargo, y volviendo a nuestras cerámicas grilleras citadas y a estos infantiles juegos, otros elementos de nuestra machista piel de toro pueden anotarse al respecto. En esa localidad (Villafranca de los Caballeros) y otras muchas de La Mancha, era costumbre que los mozos del pueblo salieran a cazar grillos, realizando “concursos de hombría” en función de su “potencia de micción”, y de paso, orinando sobre sus escondrijos y obligándoles a salir de ellos, siendo el pobre grillo el trofeo a su “masculinidad” (Seseña, 1997). Otros objetos de la alfarería, como los de Cabra de Mora (Teruel) parecen haber servido para este menester grillero (Fig. 23). En cualquier caso valga estas artropodianas piezas como ejemplo inicial de todo lo que más adelante comentamos.

Relacionados con otros animales, es sobradamente conocido que existen en la alfarería ibérica numerosos objetos relacionados con los animales domésticos (conejeas, palomeras, comederos, bebederos, cacharros para el ordeño, la manzanza, etc.), pero citemos aquellos otros utilizados para evitar animales no domésticos, bien por no deseados, o bien para evitarlos o cazarlos. Son conocidos tarros para guardar lagartijas (Tielmes y Morata de Tajuña, Madrid) (Fig. 48), las citadas grilleras (Villafranca de los Caballeros, Toledo) (Fig. 40), las trampa para ratones (Alhama de Aragón, Zaragoza) (Fig. 42), y se conocen de diversos puntos las huroneras para los hurones, e incluso para pescar sanguijuelas (*samexugueiros*) y víboras, o para cazar y mantener caracoles (caracoleras) que hallamos en la alfarería aragonesa de la Comarca del río Aranda (Zaragoza), en los alfares de Fraga (Huesca), de Huesa del Común o de Calanda (Teruel) (Fig. 23, 43) (Díez Galán, 2005). Todo esto está relacionado con las costumbres y creencias que sobre estos animales han preñado la geografía

ibérica de multitud de leyendas, cuentos y tradiciones. Pero también son frecuentes en su alfarería la presencia de piezas utilizadas como trampas para (contra) las hormigas, habitualmente formadas por dos piezas semicirculares con agua en su interior que se colocan al pie del tronco del árbol afectado por la industria hormiguera (Marratxi, Mallorca) (Fig. 41), y que con muchos otros métodos (cal, liga, etc.), trataban de evitarlas sobre sus intereses (principalmente frutales) (Roselló Bordoy & Coll Tomàs, 1997). También entre los alfareros de Gundivós (Lugo), se hacían *olas* para alojar el sulfato con el que trataban las plagas de las viñas (Vázquez Varela, 2005). Recientemente se ha podido disfrutar de un centenar de piezas relacionadas con estos temas zoológicos, propiedad del Equipo Adobe, en la exposición de alfarería animal que se inauguró en el Valey Centro Cultural de Castrillón (Piedrasblancas, Asturias). Tras este nuevo entomológico ejemplo, estas hormigueras nos abren camino a otros himenópteros, más beneficiosos, las abejas, y con ellas damos paso a las mieleiras, muchas de cuyas piezas, no solo son utilizadas para contener miel, sino que algunas también poseen trampas para mantener alejadas a las hormigas de este preciado elemento.

Pues bien, en este tipo de cacharrería popular en basto destacamos las llamadas *mieleras*, recipientes realizados para almacenar miel, y que solían ser tipo canglión u orza, pero de boca más cerrada y más esbeltas. Son conocidas de varios alfares (Galicia, Consuegra, Valdemorillo, Camporreal en Castilla la Mancha y Madrid, Alhabia en Almería, Sant Julià de Vilatorrada en Barcelona, en Teruel, Aragón, etc.). Detengámonos un poco en este tipo de piezas que, lógicamente, van a ser especialmente frecuentes en zonas de producción o comercialización apícola.

Entre los alfares de La Alcarria estas piezas eran conocidos como *parrones*, y hoy día los de Camporreal en Madrid exportan semejantes piezas a zonas apícolas de Despeñaperros, La Alcarria y Aragón (Seseña, 1975, 1976; Caurcel & Segura, 1977; Alvaro Zamora, 1980; Castellote, 1980, etc.). En alfarería, se denomina *parrón*, *parra* o *parral* a las vasijas de barro con dos asas, con pronunciada panza, boca ancha y de barro sin vidriar o con vidriado ocasional, empleadas para alojar o envasar la miel destinada a la venta (Fig. 46, 47). El Diccionario Crítico Etimológico de la Lengua Castellana, de Joan Corominas cita su posible origen: de *parium* (paria). Denominaciones mucho más habituales a partir del siglo XX para este recipiente son: "*mielera*" y "tarro de miel", si bien hoy día éstos pueden estar fabricados en otros materiales, fundamentalmente vidrio y plástico. En Galicia son llamadas *meleiras* a las pequeñas y *botixos do mel*, *pucheiro/a do mel* y *cántara do mel* a las de mayor volumen para almacenarla (García Alén, 1983, 2005) (Fig. 11, 12, 15, 35, 36, 39), y son especialmente abundantes en la alfarería oriental de Galicia. Son muchos los alfares que han fabricado este tipo de piezas o similares, tanto en España (Junquera de Tera, Zamora; Gundivós, Lugo; Moveros y Toro, Zamora; Teruel, etc.), como en Portugal (Viana, Pinela de Bragança, Redondo, Nisa, Extremos, Portel, Amieira) (Limpo y Llofriu, *et al.*, 1989), que con frecuencia disponen en la periferia de la boca, de un saliente horizontal, que lleno de agua impedía que las hormigas alcanzaran (y robaran) tan apreciado elemento (Fig. 11-16, 37, 38), o bien disponían de un saliente vertical (*aba*) con la misma finalidad y que aparecen en algunas piezas (*meleiras*, *pucheiro do mel* y *cántara do mel*) de Gundivós, Portomourisco y O Seixo entre los alfares gallegos (Fig. 35, 36), y que a veces

portan un reborde (*vinco*) hacia la base del cuello, para que no se vertiera/manchara al inclinar la pieza (*parar o mel*). Algunas piezas para alojar miel (*xarriños*) de Niñodagua carecen de estos elementos, o poseen dos fuertes asas y un pitorro (*pitoste* o *boquil*) para ayudar a servirla (Fig. 39) o poseen una amplia boca en piezas de Betanzos, que los mieleros tapaban con un trapo sujeto con un cordón o con un corcho (Fig. 11, 12, 15). Otras piezas (*gorretes*, *cántaros do mel*) destinadas a alojar miel (zonas de Bonxe, O Rosal, Pancenteno o Novás y Martín, donde abundaban los *cortizos de abellas*) son de cuello recto, barnizadas internamente y tapadas con un *testo de encaixe* (Fig. 8), y en conjunto son piezas relativamente abundantes en la alfarería de la zona, donde se utilizaba miel en la matanza para hacer las *morcillas de cabaza* y en las *filloas*. Numerosas piezas alfares gallegas pueden tener más de un uso según época del año o lugar, y ejemplo son las *chocolateiras*, que indistintamente servían para hacer chocolate en Carballo o para almacenar miel en Santa Comba (Vázquez Varela, 2005). También son conocidas las mieleiras en la alfarería de Alba de Tormes (Salamanca), pucheros vidriados por dentro y por fuera, destacando entre sus más bellas piezas (Cortés y Vázquez, 1953; Bofill Catala, *et al.*, 1991), y también en Aragón hallamos numerosos alfares que obraron piezas relacionadas con el almacén de mieles. Citemos las de la Comarca del río Aranda (Zaragoza), de bocas y base muy grande, y dos o tres asas las de Tamarite de Litera (Huesca) o de Cantavieja (Teruel) (37, 38, 46, 47) (Díez Galán, 2005).

Citemos una última breve reseña entomológica sobre las *oleiras* gallegas, mujeres alfareras que realizaban su labor en alfares comunales (Portomourisco, O Seixo, etc.) y que cantaban mientras trabajaban, generando abundantes coplillas populares (Vázquez Varela, 2005), y en una de cuyas canciones recogemos: "*O corazón d'unha pulga/ e as entrañas d'un piollo/ almorzaron sete xastres/ na semana do Introido*" (Seseña, 1997). Resulta curiosa esta realidad femenina, ya que la alfarería pasó desde su confección inicial mayoritariamente en manos femeninas, y así lo manifiestan las huellas digitales que dejaron sobre las primeras piezas (González Martí, 1954) a las masculinas, conforme se introducía la masculinización de las ancestrales deidades maternas, el torno de pie y los hornos fijos en manos de las invasiones indoeuropeas, y los usos y costumbres de las sociedades cambiaban. Remanente de esta labor ancestral femenina (y de sus técnicas) persiste en estos alfares del N.O. peninsular (también en Canarias), especialmente Galicia, Portugal, Salamanca y Zamora, donde incluso las mujeres están (estaban) implicadas en el transporte del barro desde *os barreiros* a los alfares (y de practicar los conjuros con ajos y agua bendita para la buena cocción de las hornadas) (Vázquez Varela, 2005 aporta curiosos datos sobre vinculaciones religiosas y supersticiosas relacionadas con la alfarería portuguesa y española), y a ellas está (estaba) reservada la manufactura de las piezas o su delicada decoración en algunos alfares, y ejemplo tenemos en los albenses (Alba de Tormes, Salamanca).

Volviendo a la miel, la alfarería y cerámica contemporánea española y portuguesa proporcionan todo tipo de recipientes para alojar miel, desde los más rústicos, como los que hemos anotado a los más elaborados (el Museo Nacional de Cerámica y de las Artes Suntuarias "González Martí" de Valencia tiene varias delicadas piezas realizadas en Manises en el s. XVIII) (Soler Ferrer, 1985, 1997), y son multitud las

piezas que hoy podemos hallar en todo tipo de ferias y comercios (Fig. 49, 52, 53). También relacionadas con la miel no es infrecuente hallar piezas de alfarería y cerámica popular relacionadas con el arropo (del árabe hispano *arrúbb*, y éste del árabe clásico *rubbb*) o mostillo, que en algunas zonas de Extremadura se denomina "aguamiel", sustituyendo el mosto por la miel obtenida de lavar la cera después de la recolección o cata. Piezas de Lumpiaque (Zaragoza) recibieron el nombre de *cántaros de arropo*, de boca grande y abierta, acampanada y vidriada (Díez Galán, 2005).

También relacionadas con las abejas hallamos en la alfarería ibérica piezas para alojar las colmenas de abejas domésticas, o *arnas* (Según la Academia, *arna* es el vaso para la colmena), generalmente hechas de barro tosco, muy similares a las que citábamos en la Cerámica Ibérica (Fig. 5-7), y son conocidas las de Mallorca (Baleares), Lucena (Córdoba), Villarrobledo (Albacete), Huesca o Soria, usadas hasta hace bien poco (Roselló Bordoy & Coll Tomàs, 1997), y algunas pueden admirarse en el Museo Etnológico de Muro, Mallorca. Generalmente cilíndricas de tipo vertical, que disponen de pequeños agujeros o *piqueras* en la parte inferior para la entrada y salida de las abejas, a veces con *tapa arnal* también de barro (Fig. 24) (*tapa arnal* era la tapadera que utilizaban para cerrar/cubrir la colmena, generalmente en las tubulares hechas de caña y boñiga, y solían ser de piedra o de lata, pero en este caso las hizo un tejero de barro cocido), bien con agujeros para la entrada de las abejas o sin ellos, y algunas *arnas* portan otros orificios superiores que se utilizaron dispuestos en tres niveles para ensartar las varillas donde se ubicaban los panales, facilitando la labor a las abejas y del apicultor. El interior solía ser rugoso, lo que servía para mejorar la adherencia de las tortas de cera (Fig. 6, 7). Resulta sorprendente la similitud entre estas piezas y las que citamos entre los iberos (Fig. 5), y desde luego no queda más remedio que suponer su herencia, y esto nos da paso a otro elemento, en este caso decorativo, que sigue sugiriendo esta ancestral vinculación entre los alfares púnico-iberos pre-romanos y los actuales.

También relacionado con las abejas y la miel, y aunque más difícilmente podremos demostrarlo, siguiendo la pista de las decoraciones abstractas que hallamos desde la Prehistoria y enlazando alguna de estas formas con lo que la Historia luego nos ha documentado, Monserrat (2011 a) sugiere que la decoración con puntos y en especial con círculos concéntricos (extremadamente abundantes en la alfarería primeva del Mediterráneo) estaba vinculada con la miel y las abejas (Fig. 32). En relación a estas formas concéntricas, extremadamente frecuentes en la cerámica minoica y micénica, también lo son en la tartesa, púnica e ibera (Fig. 28 - 30, 33) y, de hecho, algunos alfares actuales las siguen utilizando en su decoración (Fig. 4, 44 - 46, 51) (Paris, 1903-1904; Bosch Gimpera, 1915; Taracena Aguirre, 1942; González Martí, 1954; Pericot, 1979; Aranegui Gascó, 1992; Moret, 1996; Eslava Galán, 2004, etc.). Sobre estas figuras que hallamos en la Alfarería Ibérica primeva, Aranegui Gascó (1992) comenta la problemática presencia de estas figuras geométricas en etapas muy alejadas (en el tiempo y en el espacio) a las del Mediterráneo oriental, que se consideraron como modelos, y también Taracena Aguirre (1942) menciona la profusión de dibujos de círculos concéntricos en la Cerámica Ibérica desde sus inicios (s. VI a.C.) hasta la destrucción de la Celtibérica Numancia (133 a.C.), hechos que demuestran o bien una influencia de los modelos del Mediterráneo oriental (fuere minoico, micénico,

jónico, dorio, fenicio o chipriota) como habitualmente se explica (Sempere Ferrándiz, 2006) o que, como nosotros sostenemos (Monserrat, 2011 a, 2013 a), son reflejo de un mucho más anterior arraigo de estas figuras en todo el Mediterráneo, sin que estas figuras en la Cerámica Tartesa (recordemos que según datos que nos han llegado sobre ellos su rey Gerión o Gargoris inventó la agricultura y la apicultura) o Ibérica representen influencia oriental alguna (y menos aún helénica o romana, como a veces ha sido sugerido, si acaso fenicia o siria), sino una mucho más antigua y atávica simbología apícola existente en todo el orbe mediterráneo. De hecho, también en la alfarería hispanoárabe hallamos estos elementos concéntricos (citados como "*caracolillos*") entre su variada decoración geométrica, y ya aparecen en piezas de Gibralfaro (Málaga) del s. XII, extendiéndose a las de Granada (s. XIV-XV) primero y más tarde, hacia el s. XIV, a los alfares levantinos de Paterna, Teruel, Manises o Muel (Gómez Moreno, 1924; Camps Cazorla, 1943; Savini Celio, 1997; Ortega, 2002). Elementos que inducirán a la presencia de estos "apícolas" elementos en nuestra cerámica de influencia musulmana (Fig. 51) y se sumarán a los motivos decorativos ancestrales y los procedentes de otras vías y épocas anteriormente citadas.

En la anteriormente mencionada Alfarería Ibérica son muy frecuentes aspectos decorativos en forma de ondulaciones, a modo de cenefas, que ornaban las piezas, y aún hoy son extremadamente frecuentes en la decoración usada en multitud de alfares aragoneses y levantinos (Huesa del Común, Mora de Rubielos, Nuño, Alcampell, El Maestrazgo, etc.) (Díez Galán, 2005), y en lo que nos compete, también su frecuente decoración con círculos concéntricos se mantiene en algunos alfares actuales usando *pinxel de peine* y óxido de hierro (*almagre* o *almazarrón*) disuelto en agua, como en el caso de La Galera (Tarragona) o en particular de Priego (Cuenca) (Fig. 4, 44, 45), Calanda-Foz (Teruel) o El Maestrazgo (Teruel, Castellón, Tarragona) (Díez Galán, 2005), cuya cerámica precisamente se caracteriza por su similitud con la Cerámica Ibérica (Seseña, 1975, 1997; Sempere Ferrándiz, 2006), siendo sorprendente la coincidencia de elementos decorativos típicamente Ibéricos en la decoración actual de su alfarería, y sorprendentemente también hallamos similitudes en las formas concéntricas que artesanos distantes muchos siglos utilizan y coinciden (Fig. 4, 28 - 30, 44-46), y también "será casualidad" o una prueba más de nuestra hipótesis, pero en la cerámica de Alba de Tormes en Salamanca precisamente se superponen círculos concéntricos y puntos en las mismas piezas, incluso los puntos decorativos forman círculos o rodean unos a otros formando dibujos circulares (Bofill, *et al.*, 1991), y en otros alfares estas figuras concéntricas aparecen incluso en piezas específicamente destinadas a alojar miel (Fig. 51), y ejemplo citamos precisamente en alfares de Fajalauza (Granada), frecuentemente destacados por su habilidad en adaptarse a las nuevos tiempos reteniendo un inestimable respeto por las tradiciones ancestrales que mantienen su herencia documentada desde el s. XVI (Almagro, 1966), pero sin duda se mantiene en su memoria ancestral desde milenios antes. También "será una casualidad", pero no deja de sorprendernos que estas formas concéntricas queden documentadas en piezas de cerámica representadas en la pintura española del s. XVII (ej.: *Florero*, c. 1635, de Juan Fernández "El Labrador", del Museo de El Prado), y que aún persistan en la decoración de ciertas piezas de alfarería sal-

mantina (Alba de Tormes) y aragonesa (Lumpiaque en Zaragoza) destinadas a alojar miel (Fig. 46) elementos puntiformes que anotábamos como relacionados con las abejas desde el principio de la abstracción y figuración humana, allá en el Paleolítico (Montserrat, 2011 a). Ahí dejamos estos nuevos entomológicos datos sobre la alfarería española, como ejemplos de la memoria colectiva, en este caso asociados a las abejas y sus derivados.

Vemos pues que los artrópodos y sus derivados, no solo influyen (influyeron) en la elaboración de determinadas piezas (sean para alojar colmenas, mieleras, grilleras o trampas para hormigas), sino en su diseño y su decoración. Lamentemos que sus obradores, eras, tornos y hornos van siendo abandonados uno a uno, y salvo algunos de gran reclamo turístico, que en muchos casos han pasado de lo artesanal a la producción de estampado industrial o en serie (Talavera, Manises, Cartuja, Sargadelos, Busturia, etc.), algunos de los restantes resisten el abandono oficial a sus milenarios oficios o pertenecen al recuerdo en su mayoría (Corredor-Matheos, & Gumí, 1978; Vázquez Varela, 2005).

### Alfarería y cerámica decorada y vidriada

De todos estos elementos anteriormente citados, se va desarrollando la paciente y artística labor de decorarlos a mano, y es en estas piezas populares donde vamos a poder hallar nuevos elementos que nos interesan, dejando al margen la loza, las porcelanas y los azulejos, que mayoritariamente estarán destinados a otro tipo de uso y clientela, y que, como hemos indicado, no tratamos en esta contribución. Dejando pues a un lado este tipo de piezas, vamos a introducimos en los motivos decorativos que puedan interesarnos, desde los más sencillos y esquemáticos a los más elaborados y complejos.

Respecto a los primeros, y al margen de las puntuaciones y formas concéntricas que hemos citado al hablar de la miel, son muy frecuentes los *churretes* y las decoraciones geométricas, extremadamente variadas, y entre las llamadas *a torno* (realizadas sobre la pieza aún montada en el torno), hallamos dos muy habituales: la *culebra* (trazo continuo ondulante) y las llamadas *moscas* (trazos discontinuos en V grande abierta) y *mosqueta* (trazos discontinuos en v pequeña abierta, particularmente utilizadas en la alfarería aragonesa (La Almolda y Villafeliche en Zaragoza o Huesca), y con frecuencia en los llamados *botijos de cenacho* (espuerta de esparto), con los que llevaban agua y vino a los segadores, y también los hallamos en piezas vidriadas andaluzas llamadas *orzas “de cuartillo/ cuanillo”* (Bailén, Jaén) (Fig. 9, 10, 50), motivos que acompañarán o serán sustituidas por otras decoraciones efectuadas sobre las piezas, ya fuera del torno, entre las que encontramos los llamados *lazos, capullos, tenazas, estrellas, trazos*, etc., de diferente forma, generalmente alineadas y pequeñas (Cabezón Cuellar, *et al.*, 1984; Díez Galán, 2005).

Al margen de los elementos decorativos geométricos o esquemáticos, y en lo que respecta a la decoración figurativa, hallamos sobre las piezas un sinnúmero de elementos vegetales, sean racimos de uvas (Chinchilla, Albacete; Tamames, Salamanca); ramas de olivo (Lucena, Córdoba); hojas, flores y ramas (Alba de Tormes y Cespedosa, Salamanca; Alcora, Castellón; Andújar, Jaén; Barcelona; Buño, La Coruña; Fregenal de la Sierra y Salvatierra de los Barros, Badajoz; Ceclavín, Cáceres; Onda, Castellón; La Rambla, Córdoba; Cogolludo y Málaga de Fresno, Guadalajara; La Albelda y Ta-

marite de Litera, Huesca; Andújar, Jaén; Colmenar de Oreja, Madrid; Consuegra, Cuerva, Puente del Arboispo, Talavera de la Reina y Ocaña, Toledo; Fajalauza, Granada; La Bisbal, Gerona; Lucena, Córdoba; Haro, La Rioja; Manises y Paterna, Valencia; Inca, Mallorca; Priego, Cuenca; Sanlúcar la Mayor y Triana, Sevilla; Totana, Murcia; La Almolda, Muel y Villafeliche, Zaragoza, etc.), a veces con marcado simbolismo, como en los llamados “*cántaros de novia*”: Fraga, Huesca; granadas (Fajalauza, Granada), al margen de escenas descriptivas o narrativas más elaboradas con escenas de caza, pesca, tauromaquia, quijotescas, heráldicas, relacionadas con la Guerra de la Independencia, mitológicas, religiosas, etc. (Alcora, Manises, Puente del Arzobispo, Talavera de la Reina, Ribesalves, Barcelona, etc.) que pueden ir acompañadas de elementos vegetales o animales, pero también de insectos (Fig. 17, 18, 65, 66, 79 - 95) o crustáceos (Fig. 96 - 101) que ahora veremos.

En cuanto a la figuración animal, sea exenta (y anteriormente hemos citado varios ejemplos) o dibujada sobre las piezas, es conocido que la representación animal en las manifestaciones artísticas se remonta a sus inicios (Fig. 1 - 3), y también así lo hemos citado en el caso de la alfarería. En el caso de la alfarería y cerámica popular de la Península Ibérica, hallamos animales representados sobre ella, con su dibujo sobre todo tipo de piezas, especialmente en aquellas eminentemente decorativas, siendo frecuente la presencia de animales domésticos, escenas cinegéticas o taurinas, etc. (Fig. 18 - 21, 61 - 68, 70 - 76, 79 - 95), habitualmente llenas de imaginación y diversidad, y no faltan los animales que suelen representarse con una marcada intencionalidad, sea la feminidad, la fecundidad, la longevidad, el poder, la virilidad, el alma, la inmortalidad, la prudencia, la sabiduría, etc. (Casnovas en: Varios autores, 2003), elementos y atributos animales atávicos gestados desde la Prehistoria y ya recogidos de los *Bestiarios Medievales*, y cuyas representaciones adquirieron un mayor brío y naturalismo a partir del s. XVII al proporcionar a los alfareros estampas con escenas y animales representados. En una época tan llena de símbolos e imágenes con una marcada intencionalidad moralizante, alguno de estos animales mantienen la significación transmitida por la tradición oral, y por ejemplo, perros, leones o pájaros en actitud defensiva o tenante, simbolizaban la fidelidad y entrega de la esposa al marido. Tampoco faltarán los artrópodos arrastrando la marcada significación maléfica que el Medioevo les adjudicó (Fig. 75, 76).

Pero al margen de dibujarlos sobre las piezas, también hallamos animales en sí, ya que muchas piezas están adaptadas a la forma de determinados animales, sean exentos o de utilidad práctica, y conocidos son los botijos con forma de gallos o toros (Fig. 54, 55), de gatos o de pez, las populares huchas-cerditos, o piezas a modo de juguetes que silban (Fig. 58 - 60) o que llenos de agua gorgojan imitando pájaros (Purullena, Almuñécar y Guadix, Granada; Agost, Alicante; Jiménez de Jamuz, León; Barcelos, Braga; Marratxi, Mallorca; Fregenal de la Sierra, Badajoz; Palma del Río y La Rambla, Córdoba; Manises, Valencia; Segorbe, Castellón; Plasencia, Cáceres; Sorbas, Almería; Úbeda, Jaén, etc.), al margen de las conocidas salseras y soperas en forma de león, cordero, perdiz, etc. (Alcora, Castellón; Tarragona) (Nonell, 1973). Son extremadamente frecuentes las piezas que dibujan o modelan pájaros (Fig. 62 - 64, 66, 67, 70, 74, 80, 83, 89, 91, 94) (La Bisbal, Gerona; Arcena, Huelva; Andújar, Jaén; As-



tudillo, Palencia; Cuerva, Toledo; Fajalauza, Granada; Teruel; Barcelona; Puente del Arzobispo y Talavera de la Reina, Toledo; Triana, Sevilla; Alba de Tormes, Salamanca; Manises, Valencia; La Almolda y Muel, Zaragoza); gallos (Fig. 54) (Agost, Alicante; Sorbas, Almería; Purullena, Almuñécar y Guadix, Granada; Buño, La Coruña; Fregenal de la Sierra y Salvatierra de los Barros, Badajoz; Tajueco, Soria; Toledo; Úbeda, Jaén; Barcelos, Minho, que han acabado por ser el emblema de Portugal; Alba de Tormes, Salamanca, etc.); caballos (Fig. 56, 58 - 60) (esparteros: Manises, Valencia; pitos: Andújar, Jaén; *siurell* (= *xiulet*/ silbato): Inca, Pòrtol, Santamaria, Consell y Sa Cabaneta, Mallorca; Barcelos, Minho; Morón de la Frontera, Sevilla); leones (Barcelona; Talavera, Toledo; Triana, Sevilla); ciervos (Fig. 65, 81, 88) (Talavera y Puente, Toledo); anfibios y reptiles (Alcora, Castellón; Tarragona; Breda, Gerona; Ceclavín, Cáceres; Cogolludo, Guadalajara; Consuegra y Puente del Arzobispo, Toledo; Priego, Cuenca, etc.); toros (Fig. 55, 85) (toritos: Andújar, Jaén; toricos: Cuenca y Teruel; Guadix, Granada; Alba de Tormes, Salamanca; Morón de la Frontera, Sevilla; Estella, Navarra; Talavera y Puente del Arzobispo, Toledo; Teruel, etc.); conejos (Fig. 61) (Teruel; Puente del Arzobispo, Toledo); cerdos (Almuñécar, Granada; Los Navalucillos y Villafranca de los Caballeros, Toledo; Niñodagua, Orense, etc.); gatos (Puente del Arzobispo, Toledo; Alba de Tormes, Salamanca); peces (Almuñécar, Granada; Buño, Coruña; La Bisbal, Gerona; Villafeliche, Zaragoza; Toledo, etc.); pero también dentro de todo este extenso zoológico alfarero hallamos multitud de insectos (Fig. 64-76, 79 - 83, 85 -95) y crustáceos (Caldas da Rainha, Leiria; Buño, La Coruña) (Fig. 25, 26, 96-101), que ahora con más detalle comentamos.

Al margen de estos objetos, también hallamos todos estos elementos en los lebrillos y platos de uso cotidiano o decorativos, donde podemos encontrar multitud de escenas donde los artrópodos aparecen (Fig. 19 - 22, 79 - 101). Sobre este particular grupo de cerámica, y aunque inicialmente nos separe un poco de la cerámica popular que hasta ahora mayoritariamente hemos tratado, han de citarse a los conocidos ceramistas portugueses que realizaron multitud de piezas realistas verdaderamente interesantes. Las piezas con figuras de animales, vegetales o frutas realizadas en el siglo XVI por el ceramista francés Bernard Palissy (1510-1590) inspiraron a una serie de artistas franceses del siglo XIX, que a partir del 1843 realizaron piezas similares hasta principios del siglo XX. De forma paralela y quizás independiente, en Portugal surge un movimiento similar en la ciudad de Caldas da Rainha, donde entre 1853 y 1920 se establecen hasta veinticinco fábricas que producían piezas de cerámica de este estilo, extendiendo su obra por todo Portugal. Destacan las figuras de Manuel Cipriano Gomes "Maфра", José Alves Cunha, Rafael Bordalo Pinheiro, José Francisco de Sousa o Manuel Gustavo Pinheiro, que fundaron sus *Fabricas de faianças* en Caldas da Rainha. De sus manos salieron obras de extrema delicadeza y realismo que sorprenden por su textura y perfección. La influencia naturalista marca una de sus líneas creativas, inspirándose en la fauna y flora que les rodeaba, y conejos, coles, hojas, caza, golondrinas, pavos, etc., aparecen en sus piezas más reconocidas internacionalmente, pero en estas piezas también abundan insectos y crustáceos (Fig. 96 - 98). Su herencia en la cerámica popular portuguesa permanece con similares objetos cerámicos, particularmente ricos en elementos marinos y con abundantes decápodos, son habituales en la

conocida cerámica contemporánea de Caldas da Rainha (Fig. 99-101).

Al margen de estas originales piezas, y centrándonos ya en el dibujo sobre la cerámica, también hallamos otros artrópodos, y dejando atrás los que mencionamos en la Cerámica Ibérica (Fig. 1-3), quizás convenga empezar por aquellos más antiguos de los que tenemos constancia, y nos referimos a la azul *serie de las mariposas* (el nombre fue dado por Platón Páramo a principios del s. XX) con la que Talavera y Puente rivalizan (Fig. 19, 21, 83, 87, 88) (Seseña *et al.*, 1989; Sánchez Pacheco, 1997), y de la que tenemos constancia desde el s. XVI sobre loza de carácter popular, fabricada a lo largo de los siglos XVI y XVII, y que parece haber tenido un mayor desarrollo entre 1550 y 1625. Con vidriado en estaño, sus motivos son de trazo grueso, rápido y seguro y escaso interés por la fidelidad al natural, y muestran estilizadas mariposas en la orla exterior del plato o de otros objetos (Fig. 19, 21, 83, 87, 88), a veces intercaladas con motivos vegetales en la cenefa (de los cuales parecen proceder). El motivo central suele ser también animal (búhos, conejos, zancudas, gacelas, etc.), bien delimitados por el contorno circular del plato. Similar diseño aparece en otras piezas culinarias o prácticas, sean aguamanos, tinteros, saleros, etc. (Fig. 71). Este motivo lepidopterológico parece tener orígenes mudéjares, y es de similar esquema (*aranhões* = arañas) a lo que hallamos en la cerámica portuguesa del s. XVII (Fig. 82) que, a su vez, parece ser imitación de piezas de procedencia china. Influencia de esta serie y con similares "insectos" aún más idealizados pueden hallarse en esta cerámica toledana dentro de la llamada *serie tricolor* (azul, naranja y manganeso), desarrollada entre el último tercio del s. XVI y s. XVII, o en la *serie de golondrinas*, desarrollada entre el último tercio del s. XVII y s. XVIII y otras piezas talaveranas, donde las idealizadas "mariposas" llegan a confundirse con temas florales (Fig. 17), acabando por desaparecer (Fig. 84), transformándose en helechos. Similares elementos aparecen en la cerámica de Teruel (Fig. 64, 70, 85). Recientemente, algunos alfares talaveranos, como el de La Menora, han retomado esta serie, abandonando definitivamente su ascendencia vegetal, y decantándose por elementos más realistas y mucho más entomológicos que florales, dentro del esquema y color azul citado para el s. XVI (Fig. 19-21, 81).

De igual problemática en relación motivo vegetal (helecho) - artrópodos hallamos en la cerámica tardo-medieval de Teruel (Ortega, 2002), preciosa cerámica de sugerente vinculación Ibérica y de hispano-árabe origen y enorme desarrollo. Sobre alguna de sus piezas hallamos unas formas esquemáticas que habitualmente han sido referidas como "motivos vegetales" u "hojas de helecho", y quizás lo así sean, pero que se nos antojan bastante escorpionoideas (Fig. 75, 76). Aunque aves, caballos, leones, liebres o cabras son los animales más frecuentes en este tipo de decoraciones medievales, quizás representen, en origen, a estos animales, que poseen una larga tradición en la cerámica y que precisamente en la Edad Media simbolizaban el mal, el diablo y lo maléfico (Monserrat, 2009 a, d, 2010 c) y en estas piezas aparecerían "sometidos" por el bien (águila, gacela o cordero). En otras cerámicas, como las de Talavera y Puente hemos citado temas florales que simulan mariposas (Fig. 17) o viceversa, y en este caso la dualidad en la interpretación planta-artrópodo se repite. También elementos animales, a veces fantásticos o alegóricos aparecen junto a elementos heráldicos y acompañados de insectos imaginarios,

y ejemplos tenemos en la citada cerámica de Talavera y Puente (Fig. 66).

En ocasiones aparecen insectos dibujados en el sempiterno tema del pájaro que los caza, y esta escena está enormemente extendida en toda la cerámica ibérica durante los siglos XVI-XIX (Fig. 67, 80, 89, 91, 94), y como también ocurrió en la pintura barroca, la inclusión de insectos “en vuelo” da a las escenas un mayor realismo y movimiento (Fig. 18, 65, 74, 86, 90), siendo unos y otros insectos idealizados, relativamente frecuentes en jarras, platos, mancerinas, etc., de Talavera, Puente, Alcora, Manises, Teruel, etc. (Fig. 64, 70, 74), y solamente podrían ser asignables a mariposas en ciertos casos. En general las mariposas son los artrópodos más frecuentes en la decoración de piezas destinadas a la decoración, elementos que llegan hasta las manufacturas contemporáneas, y las hallamos, por ejemplo, en los numerosos alfares levantinos o en los platos de Buño, La Coruña (Fig. 22).

También de toda esta época, y junto a las aves, son los insectos, no demasiado realistas pero a veces protagonistas (Fig. 72, 73, 79, 90), unos de los elementos animales muy frecuentes en todo tipo de objetos, desde lebrillos, palmatorias, tinteros, especieros, mancerinas, vaseras, jarras, fuentes, platos, saleros y un largo etcétera (Fig. 64, 70-74, 85, 86, 90, 92, 95) de numerosos alfares y fábricas (Manises, Talavera, Sevilla, Teruel, Alcora, Muel, etc.) y que demuestran, también en la cerámica, el interés decorativo que ambos tipos de animales (aves e insectos) despertaban, y cuya tradición y frecuencia se remonta a los preciosos *Libros Iluminados* medievales, y más adelante acabarán, con influencias orientales, por ser uno de los elementos decorativos más frecuentes en la lozas y porcelanas suntuarias de todo tipo de fábricas portuguesas y españolas, piezas que se alejan de esta contribución (Fig. 93).

Como ocurre en la pintura alegórica y mitológica barroca, y no podía ser de otra forma, también hallamos reminiscencias artropodias en la cerámica de la Península Ibérica de esa época que estamos tratando en la representación de escenas mitológicas. Es sabido que, a diferencia de los ángeles que portan alas de ave y están presentes en escenas religiosas, para distinguir éstas de las escenas o personajes mitológicos, estos personajes mitológicos portan frecuentemente alas de “insecto” (y no de ave), y con cierta frecuencia así aparecen representados en nuestra cerámica (Fig. 69).

Ya que antes hemos mencionado a las arañas, citemos también que dentro del extenso vocabulario alfarero (Llubiá, 1973; Seseña, 1975, 1977; Alvaro Zamora, 1981; Andrés Carretero, *et al.*, 1984; Brando Castillo & González Arpide, 1990; Bofill, *et al.*, 1991), lamentablemente en vías del olvido, se llama (llamaba) *araña* a un tipo de maceta con forma de lebrillo para colgar del techo, que es típico de los alfares de Consuegra (Toledo), y es de todos conocido que este término es utilizado para un tipo de lámparas de vidrio muy historiadadas. También recibe el nombre de *melado* o *amielado* al color miel que obtiene el barniz mediante la utilización de óxido de hierro tras la bizcochada (primera, y a veces única, cocción de la pieza). Tampoco se nos escapa el término *repulgo* (ondulación decorativa en los bordes de los platos), y que citábamos de *El Quijote* (Montserrat, 2011 d) al hablar de los pliegues que, como remate, se hacía en los bordes de la ropa de vestir, y que tenía como misión concentrar en ellos a las pulgas minimizando sus efectos, y cuyas reminiscencias se mantienen como “dobladillo” en nuestras prendas.

Tampoco debemos olvidar los cientos de tarros cerámicos que se realizaron destinados a alojar remedios y productos farmacéuticos, y que se remontan a la Medicina y Cerámica Medieval – Hispanomusulmana (Benito del Caño & Roldán y Guerrero, 1928; Camps Cazorla, 1943; Llubiá, 1973; Martínez Caviro, 1991; Savini Celio, 1997; Ortega, 2002), y en muchos de ellos hallaremos referencias artropodias, sea de estos animales utilizados en las antiguas recetas (escorpiones, escolopendras, abejas, escarabajos, cantáridas, etc.) o sus derivados (propóleos, miel, jaleas, cera, lacas, etc.) (Fig. 67, 68), y Benito del Caño & Roldán y Guerrero (1928) aportan una exhaustiva lista de las inscripciones sobre este tipo de recipientes. Circunscribiéndonos al tema que nos compete, algunos (nombres y contenidos) son francamente curiosos: *A. SCOLOPETR* (agua de escolopendra), *APIS MELLIFICA* (polvo de abejas molidas), *E. CARIOCOST / E. CARYOCOS* (con jengibre y miel), *OXIM / OXIMEL / OXYMEL* (con base de miel), *HUILE DE SCORPIOS / O. DISCORPION / OL. DI DISCORPIO / OLI. DI DISCORPIO / O. SCORPION M.* (aceite de escorpión), *O. SCARABÆOR / U. SCARABÆOR / U. SCARABÆORUM / U. SCARABEOR* (aceite de escarabajo), *P. MAGISTER OCVL. CAN / PULVIS OCULI. CANCRORUM* (polvo de ojos de cangrejo), *PIL. CANTHA* (píldoras de cantáridas), *PULVIS. ONISCUS ASELLUS* (polvo de cochinilla de humedad), *S. CHERM. / CHERMES* (jarabe de grana/homóptero), *U. AD. SCAB / U. COMITIS / U. COMITISS / U. COT. SCAS.* (contra la sarna), al margen de multitud de *CERAT / CERATUM / CUM CERA* (con base de cera de abeja) y no digamos *M. / MEL. / MIE.* (apócopes de miel) o *MIEL DE...* (siglas empleadas en docenas de preparados). Son multitud los museos, viejas farmacias, monasterios, etc., que junto a todo tipo de objetos (material de vidrio, albarellos, morteros y almireces, orzas, balanzas y granatarios, etc.) alojan centenares de piezas cerámicas relacionadas con la farmacopea ibérica. Por citar algunos ejemplos: Museo de la Farmacia Hispana (Universidad Complutense de Madrid), de Valldemossa (Mallorca), la Farmacia Gibert (Barcelona), el Museo de la Farmacia Catalana de Torredembarra (Tarragona), el Museo de la Farmacia de Tavera (Toledo), la Farmacia-Museo Aramburu en Plentzia (Vizcaya), la Real Academia Nacional de Farmacia (Madrid), el Museo de la Farmacia de Ilívia (Baja Cerdeña), el Museo de Historia de Farmacia de la Universidad de Granada, y tantos otros repartidos en numerosos palacios, monasterios, abadías, conventos y viejas farmacias.

También en la cerámica contemporánea encontramos a nuestros artrópodos, y podríamos poner cientos de ejemplos de piezas actuales donde hallamos elementos decorativos o prácticos que incluyen insectos en sus decoraciones (Fig. 22, 52) o bien crustáceos (Fig. 25, 26) y que intervienen en la creatividad de sus hacedores.

Sabemos que la alfarería y los cacharros nos han acompañado desde el inicio de las civilizaciones, y es lógico que aparezca en multitud de referencias culturales, populares o artísticas. En relación a otras manifestaciones culturales, digamos por último que la alfarería y la cerámica se citan en multitud de obras en la Literatura Española y Portuguesa, en los refraneros y las cancioneros populares, en los cuentos, leyendas y tradiciones, y en lo que respecta a las Bellas Artes, ya hemos hecho referencia a la implicación de la cerámica en otras manifestaciones artísticas como es el caso de la Arquitectura Ibérica (Montserrat, 2011 c), donde están profusamente

imbricadas, especialmente en la Arquitectura Mudéjar, y también en la Renacentista y Barroca, tanto española, como especialmente portuguesa, que dará una característica personalidad a los edificios de este país. También en el Modernismo y en la Arquitectura Popular se utilizará abundantemente arrastrando a los artrópodos es este otro quehacer humano (Monserrat, 2011 c). Pero su presencia afectará a otras manifestaciones, como es el caso de la Literatura (ej.: la cerámica de Talavera de la Reina está citada por Cervantes, Lope de Vega, Tirso de Molina, Cabrera de Córdoba, Salas, etc.), de la Escultura o la Pintura, y cientos de ejemplos podríamos poner que afectan especialmente a la pintura de los países que nos ocupan (Ortega, 2002), en particular a pintores costumbristas que incluyen en sus cuadros elementos de cerámica o alfarería popular, desde Zurbarán, Velázquez, Juan Fernández, Antonio de Pereda, Luis Meléndez o Juan Rizi a Goya o Benjamín Palencia. Pero al margen de esta presencia alfarera en la pintura, a veces dejan su huella también arrastrando a los artrópodos que pudieran tener sobre ella dibujados, y por poner algún ejemplo, citemos al portugués Amadeo de Souza-Cardoso (1887–1918) y su *Entrada* (1917), con varios platos de cerámica portando insectos (Fig. 77) o al jienense Rafael Zabaleta (1907 – 1960), tan aferrado a los paisajes y tradiciones de Quesada, el pueblo que le vería nacer y morir y que tan coloristamente tantas veces inmortalizó. Pues bien, en su cuadro *La romería de Tíscar* (1949), en la que se marcha en festiva procesión al Santuario del mismo nombre (es conocido que las romerías están enormemente vinculadas a la venta local de alfarería, y Vázquez Varela, 2005 da algunos datos al respecto), aparece una mariposa dibujada en el plato de cerámica situado al pie de la Virgen (Fig. 78) (la mariposa está relacionada con la virginidad en la iconografía cristiana), y que citamos como ejemplos presenciales de artrópodos en la alfarería popular afectando a otras manifestaciones artísticas, en este caso la pintura.

### Comentario final

De nuevo encontramos a nuestros queridos *bichos* en una parcela tan inesperada como es la alfarería y la cerámica popular de España y Portugal, como siempre presentes en cualquier actividad humana, influyendo sobre sus hacedores, afectando al tipo y diseño de las piezas, arrastrando su simbología y, en definitiva, diciéndonos cosas.

Como tantas otras cosas que como precio del “progreso” nos ha traído el más reciente paso del tiempo, se ha ido abandonando esta milenaria y creativa actividad, cientos de alfares han ido apagando sus últimas velas, y miles de bellas formas y objetos hechos de barro durante siglos por las rudas y delicadas manos de los/as alfareros/as, van siendo sustituidos por horrorosos y “más prácticos” recipientes que todos tenemos en nuestras casas y a los que ya estamos habituados.

Despierta cierta ternura e ingenuidad el conocido hecho de que entre los cristianos (*Génesis* 2:5-7) y también en muchas otras religiones y culturas (*Marduk* babilónico, *Khnum* y *Ptah* egipcios, *Prometeo* griego, *Quetzalcóatl* y *Tezcatlipoca* aztecas, etc.) tienen entre sus dioses a su/s primer/os alfarero/s, y esta actividad a acompañado al hombre desde sus más iniciales asentamientos y civilizaciones, también la nuestra. Por ello, es triste asistir a este lamentable proceso, especialmente ante la mayoritaria indolencia oficial, y por ello, nos permitimos llamar la atención del lector para estimularle a

interesarse por este milenario oficio, particularmente rico y diverso, tanto en Portugal como en España, y que mayoritariamente se encuentra en fases de extinción, debido al cambio de costumbres, de hábitos y de materiales, y que sin duda podría recibir un soplo de aliento de entre los que puedan contribuir al mantenimiento de sus alfares que, a duras penas, aún sobreviven. Los alfares y sus alfareros/as, la Cultura Popular, la belleza de lo sencillo y la estética de sus hogares les estarán siempre agradecidos.

### Agradecimiento

Agradecemos al Museu Bordalo Pinheiro de la Câmara Municipal de Lisboa y al Museo Sorolla de Madrid por ofrecerme gratuitamente alguna de las imágenes ahora reproducidas. También agradecemos a las diferentes editoriales que nos han permitido reproducir algunas de las fotografías ahora anotadas y, en especial, a Carlos Díez Galán por sus opiniones, su amabilidad y por proporcionarnos interesante material fotográfico. También agradecemos sinceramente a José Ramón Ruiz su ayuda en la traducción de algunos textos.

### Bibliografía

Por la extensión del tema, solamente recogemos la bibliografía citada en el texto. Para el lector interesado recomendamos Benito del Caño & Roldán y Guerrero (1928), Almagro (1966), Llubiá (1973) o Sempere Ferrándiz (2006) sobre cerámica antigua, y Seseña (1975, 1976) para la reciente, que recogen abundante bibliografía sobre este tema.

- AFONSO GARCÍA, M. 1983. *Manual de alfarería popular canaria*, Centro de la cultura popular Canaria, Santa Cruz de Tenerife, 79 pp.
- ALGAZE, G. 2008. *La antigua Mesopotamia en los albores de la civilización: la evolución de un paisaje urbano*, Bellaterra, Barcelona, 200 pp.
- ALMAGRO, M. 1966. *Catálogo de la exposición “Cerámica popular española de la prehistoria a nuestros días”*, Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 210 pp.
- ALVARO ZAMORA, M. I. 1980. *Alfarería popular aragonesa*, Pórtico, Zaragoza, 411 pp.
- ALVARO ZAMORA, M. I. 1981. *Léxico de la cerámica y alfarería aragonesas*, Pórtico, Zaragoza, 208 pp.
- ANDRÉS CARRETERO, et al. 1984. *Cerámica popular de Andalucía*, Editora Nacional, Madrid, 163 pp.
- ARANEGUI GASCÓ, C. 1992. *La cerámica ibérica*, Historia 16, Madrid, 31 pp.
- BUAÑO MARTÍNEZ, M. S. 1984. Los motivos naturalistas en la cerámica pintada del Bronce Final del Suroeste Peninsular, *Habis*, **15**: 345-364.
- LIMPO Y LLOFRIU, A., C. JORGE GARCÍA REYES & S. VICENTE GALENDE 1989. *Alfarería popular de Toro (Zamora)*, Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo, 1989: 15-91. Zamora.
- BAEDER, J. 1996. *Sign language: street signs as Folk Art*, Harry N. Abrams, New York, 144 pp.
- BENITO DEL CAÑO, C. & ROLDÁN & R. GUERRERO 1928. *Cerámica farmacéutica, apuntes para su estudio*, Jesús López, Madrid, 188 pp.
- BOFILL CATALA, M. V., L. HERNÁNDEZ RAMOS & G. LATRE GONZÁLEZ 1991. *La alfarería de Alba de Tormes*, Diputación de Salamanca, Salamanca, 256 pp.
- BOSCH GIMPERA, P. 1915. *El problema de la cerámica ibérica*, Tesis inédita de la Universidad de Madrid, Facultad de Filosofía y Letras, leída en 1913, Madrid.
- BRANDO CASTILLO, M. & J. L. GONZÁLEZ ARPIDE 1990. *Alfarería popular leonesa*, Diputación Provincial de León, León, 142 pp.
- BREUIL, E. & H. OBERMAIER 1935. *La cueva de Altamira en Santillana del Mar*, Junta de las Cuevas de Altamira, The Hispanic Society of America, Academia de la Historia, Tipografía de Archivos, Madrid, 236 pp., 56 lám.
- CABEZÓN CUÉLLAR, M., A. CASTELLÓ PUIG & T. RAMÓN OLIVÁN 1984. *La alfarería en Huesca (descripción y localización)*, Institu-

- to Aragonés de Antropología, Serie Monográfica, 2, Zaragoza, 123 pp.
- CAMPS CAZORLA, E. 1943. *La cerámica medieval española*, Escuela de Artes y Oficios Artísticos, Madrid, 34 pp.
- CASTALDO PARIS, L. 1996. *Necesidad e importancia de la cerámica como manifestación humana*, Edicions do Castro, A Coruña, 113 pp.
- CASANOVAS, M. A. 2002. *Breu història de la ceràmica catalana*, Els Llibres de la Frontera, Sant Cugat del Vallès, 124 pp.
- CASTELLOTE, E. 1980. *La alfarería en la provincia de Guadalajara*, Museo Provincial de Guadalajara, Guadalajara, 239 pp.
- CAURCEL, J. & C. SEGURA 1977. *La alfarería en la provincia de Madrid*, TEAC, DL, cuaderno 2, Madrid, 27 pp.
- CAUVIN, J. 1994. *Naissance des divinités, naissance de l'agriculture: la révolution des symboles au néolithique*, CNRS, Paris, 304 pp.
- CHALINE, J. 1972. *Le Quaternaire: l'histoire humaine dans son environnement*, Doin, Paris, 338 pp.
- CORREDOR-MATHEOS, J. & J. GUMÍ 1978. *Ceràmica popular catalana*. Edicions 62, Barcelona, 155 pp.
- CORTÉS Y VÁZQUEZ, L. L. 1953. *Alfarería popular salmantina*, Centro de Estudios Salmantinos, Salamanca, 61 pp.
- DALLEY, S. 1998. *The legacy of Mesopotamia*, Oxford University Press, New York, 227 pp.
- DEACON, T. 1997. *The Symbolic Species*, The Penguin Press, Harmondsworth, Middlesex, 527 pp.
- DÍEZ GALÁN, C. 2005. *Barro y fuego. Alfarería aragonesa en basto*, Asociación Cultural Barro y Fuego, Zaragoza, 356 pp.
- ESLAVA GALÁN, J. 2004. *Los iberos*, MR Ediciones, Madrid, 222 pp.
- FLOOR, W. & J. OTTE 2013. *European Ceramics for the East*, Saudi Aramco World May/June: 34-39.
- FOSTER, B. R. 2011. *Las civilizaciones antiguas de Mesopotamia*, Crítica, Barcelona, 309 pp.
- GARCÍA ALÉN, L. 1983. *La alfarería de Galicia*, Fundación Pedro Barrié de la Maza, La Coruña, t. I, 247 pp., t. II, 248 pp.
- GARCÍA ALÉN, L. 2005. *A olería da Terra Chá. As formas e a cultura da olería tradicional*, Ir Indo Edicions, Vigo, 237 pp.
- GARCÍA Y BELLIDO, A. 1972. *Arte romano*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 836 pp.
- GARCÍA BENITO, A. 2004. *Cerámica tradicional de Peñafiel*, Diputación Provincial de Valladolid, Valladolid, 498 pp.
- GÓMEZ MORENO, M. 1924. *Cerámica medieval española*, Barcelona. Universidad de Barcelona, Facultad de Filosofía y Letras, Barcelona.
- GONZÁLEZ MARTÍ, M. 1954. *Cerámica española*, Labor, Barcelona, 211 pp.
- GRAZIOSI, P. 1960. *Palaeolithic Art*, McGraw-Hill, New York, 278 pp., 306 pl.
- GUERRERO MARTÍN, J. 1988. *Alfares y alfareros de España*, Ed. del Serbal, Barcelona, 301 pp.
- BARNETT, W. K. K. & J. W. HOOPES 1995. *The emergency of Pottery: Technology and Innovation in Ancient Societies*, Smithsonian Institution Press, Washington, 285 pp.
- IBÁÑEZ, E. 1998. *Cerámica tradicional asturiana*, Ediciones Trea, Gijón, 69 pp.
- KING, A. 1985. La Cerámica, pp. 211-225. En: Henig, M. (dir.) *El arte romano. Una revisión de las artes visuales del mundo romano*, Destino, Barcelona, 338 pp.
- KIRCHNER, H. 2002. *La cerámica de Yàbisa*, Museo Arqueológico de Ibiza y Formentera, Ibiza, 480 pp.
- JENSEN, H. 1970. *Sign, Symbol, and Script. An Account of Man's Efforts to Write*, Allen & Unwin, London, 613 pp.
- LARA PEINADO, F. 2007. *Los etruscos*, Pórtico de la Historia de Roma, Cátedra, Madrid, 525 pp.
- LASHERAS, J. A. & J. GONZÁLEZ (Ed.). 2005. *El significado del Arte Paleolítico*, Ministerio de Cultura, Madrid, 293 pp.
- LEAKEY, R. & R. LEWIN 1994. *Nuestros orígenes: en busca de lo que nos hace humanos*, Crítica, Barcelona, 300 pp.
- LEICK, G. 2002. *Mesopotamia. La invención de la ciudad*, Ediciones Paidós Ibérica, S.A. Barcelona, 290 pp.
- LEICK, G. 2007. *The Babylonian world*. Routledge, London, 590 pp.
- LEROI GOURHAN, A. 1958a. La fonction des signes dans les sanctuaires paléolithiques, *B.S.P.F.*, **55**: 307-321.
- LEROI GOURHAN, A. 1958b. Le symbolisme des grands signes dans l'art paléolithiques, *B.S.P.F.*, **55**: 384-398.
- LEROI GOURHAN, A. 1968. *Prehistoria del arte occidental*, Gustavo Gili, Barcelona, 326 pp.
- LEROI GOURHAN, A. 1983. *Los primeros artistas de Europa. Introducción al arte parietal paleolítico*, Encuentro, Madrid, 79 pp.
- LEROI GOURHAN, A. 1984a. *Arte y grafismo en la Europa prehistórica*, Colegio Universitario de Ediciones Istmo, Madrid, 326 pp.
- LEROI GOURHAN, A. 1984b. *Símbolos, artes y creencias de la Prehistoria*, Istmo, Madrid, 649 pp.
- LÉVÊQUE, P. 1991. *Las primeras civilizaciones. I. De los despotismos orientales a la ciudad griega*, Akal, Madrid, 517 pp.
- LEWIS WILLIAMS, J. D. 2002. *The mind in the cave: consciousness and the origins of art*, Thames and Hudson, London, 320 pp.
- LIZCANO, J. M. 2001. *Los barreros. Alfarería de la provincia de Ciudad Real*, Diputación Provincial de Ciudad Real, Ciudad Real, 287 pp.
- LLORENS ARTIGAS, J. & J. CORREDOR-MATHEOS 1970. *Cerámica popular española*, Blume, Barcelona, 239 pp.
- LLUBIÀ, L. M. 1973. *Cerámica medieval española*, Labor, Barcelona, 195 pp.
- MARIÑO FERRO, X.R. 1996. *El simbolismo animal. Creencias y significados en la cultura occidental*. Ediciones Encuentro, Madrid, 487 pp.
- MARTÍNEZ CAVIRÓ, B. 1991. *Cerámica hispanomusulmana*, El Viso, Madrid, 350 pp.
- MONSERRAT, V. J. 2008. Los artrópodos en la obra de Pablo Picasso, *Boletín Sociedad Entomológica Aragonesa*, **43**: 469-481.
- MONSERRAT, V. J. 2009a. Los artrópodos en la Historia y en el Arte de la Ciudad de Venecia, *Boletín Sociedad Entomológica Aragonesa*, **44**: 603-628.
- MONSERRAT, V. J. 2009b. Los artrópodos en la vida y en la obra de Vincent Van Gogh, *Boletín Sociedad Entomológica Aragonesa*, **44**: 629-642.
- MONSERRAT, V. J. 2009c. Los artrópodos en la vida y en la obra de Hieronymus van Aken (El Bosco), *Boletín Sociedad Entomológica Aragonesa*, **45**: 589-615.
- MONSERRAT, V. J. 2009d. Los artrópodos en la obra de Francisco de Goya, *Boletín Sociedad Entomológica Aragonesa*, **45**: 617-637.
- MONSERRAT, V. J. 2010a. Los artrópodos en el Oficio de las Piedras Duras, *Boletín Sociedad Entomológica Aragonesa*, **46**: 623-634.
- MONSERRAT, V. J. 2010b. Los neurópteros (Insecta: Neuroptera) en el arte, *Boletín Sociedad Entomológica Aragonesa*, **46**: 635-660.
- MONSERRAT, V. J. J. 2010c. Los artrópodos en la Historia y en el Arte de la Ciudad de Florencia, *Boletín Sociedad Entomológica Aragonesa*, **47**: 499-549.
- MONSERRAT, V. J. 2010d. Sobre los artrópodos en el tatuaje, *Boletín Sociedad Entomológica Aragonesa*, **47**: 477-497.
- MONSERRAT, V. J. 2011a. Sobre los artrópodos en los inicios de la abstracción y la figuración humana, *Boletín Sociedad Entomológica Aragonesa*, **48**: 1-45.
- MONSERRAT, V. J. 2011 b. Sobre los artrópodos en la obra de Heródoto y su tiempo, *Boletín Sociedad Entomológica Aragonesa*, **48**: 525-543.
- MONSERRAT, V. J. 2011c. Los artrópodos en la filmografía de Luis Buñuel, *Boletín Sociedad Entomológica Aragonesa*, **48**: 501-524.
- MONSERRAT, V. J. 2011d. Sobre los artrópodos en la Arquitectura Ibérica, *Boletín Sociedad Entomológica Aragonesa*, **49**: 465-493.
- MONSERRAT, V. J. 2011e. Sobre los artrópodos en Don Quijote de la Mancha, de Miguel de Cervantes, *Boletín Sociedad Entomológica Aragonesa*, **49**: 435-463.
- MONSERRAT, V. J. 2011f. Los artrópodos en la obra de Salvador Dalí, *Boletín Sociedad Entomológica Aragonesa*, **49**: 413-434.
- MONSERRAT, V. J. 2012a. Los artrópodos en la numismática de Grecia y Roma Clásicas, *Boletín Sociedad Entomológica Aragonesa*, **50**: 591-629.
- MONSERRAT, V. J. 2012b. Los artrópodos en la cinematografía de Pedro Almodóvar, *Boletín Sociedad Entomológica Aragonesa*, **51**: 391-420.
- MONSERRAT, V. J. 2012c. Los artrópodos en la mitología, la ciencia y el arte de Mesopotamia, *Boletín Sociedad Entomológica Aragonesa*, **51**: 421-455.
- MONSERRAT, V. J. 2013a. Los artrópodos en la mitología, las creencias, la ciencia y el arte del Antiguo Egipto, *Boletín Sociedad Entomológica Aragonesa*, **52**: 373-437.

- MONSERRAT, V. J. 2013b. Los artrópodos en la mitología, las creencias y el arte de los fenicios, *Boletín Sociedad Entomológica Aragonesa*, **52**: 347-371.
- MONSERRAT, V. J. & J. AGUILAR 2007. Sobre los artrópodos en el Grafiti Ibérico, *Boletín de la Sociedad Entomológica Aragonesa*, **41**: 497-509.
- MONSERRAT, V. J. & A. MELIC 2012. Las arañas en la cultura y el arte de Occidente (Chelicerata: Araneida), *Boletín Sociedad Entomológica Aragonesa*, **50**: 631-673.
- MORET, P. 1996. Los insectos en el Arte Ibérico (siglos III a I a.C.). *Boletín de la Sociedad Entomológica Aragonesa*, **15**: 63-65.
- NOBLE, W. & I. DAVIDSON 1996. *Human Evolution, Language and Mind*, Cambridge University Press, Cambridge, 272 pp.
- NOGUEIRA GONÇALVES, A. & J. CORREIA DA FONSECA 1947. *Exposição de cerâmica: I Faiança portuguesa: catálogo-guia*, Museu Machado de Castro (Portugal), Coimbra editora, Coimbra, 165 pp.
- NONELL, C. 1973. *Cerámica y alfarería populares de España*, Everest, León, 64 pp.
- ORTEGA, J. M. 2002. *Operis terre turolii. La cerámica bajomedieval en Teruel*, Museo de Teruel, Teruel, 375 pp.
- PARIS, P. 1903-1904. *Essai sur l'art et l'industrie de l'Espagne primitive*, Ernest Leroux, Paris, 2 vol.
- PELAUZY, M. A. & F. CATALÀ ROCA 1977. *Artesanía Popular española*, Blume, Barcelona, 239 pp.
- PERICOT, L. 1979. *Cerámica ibérica*. Ed. Polígrafa, Barcelona, 293 pp.
- PINKER, S. 2000. *The language instinct: the new science of language and mind*, Penguin, London, 494 pp.
- ROMERO, J. I. 1989. *Hombre, barro y fuego en las tierras vallisoletanas*, Caja de Ahorros Provincial de Valladolid, Valladolid, 110 pp.
- ROSELLÓ BORDOY, G. 1978. *Decoración zoomorfica en las islas orientales de Al-Andalus*, Ediciones Cort, Palma de Mallorca, 68 pp.
- ROSELLÓ BORDOY, G. & B. COLL TOMÁS 1997. *Cerámica popular en las Baleares*, Institut Balear de Disseny, Palma de Mallorca, 312 pp.
- SAMPAIO, J. P., DE. 2000. *Faiança da real fábrica do Junca A*, Ed. Estar, Lisboa, 1343 pp.
- SÁNCHEZ-PACHECO, T. 1997. Cerámica de Talavera de la Reina y Puente del Arzobispo, en *Summa Artis: historia general del arte*, Espasa Calpe, vol. 42, pp. 305-342, Madrid.
- SÁNCHEZ PACHECO, T. et al. 1981. *Cerámica esmaltada española*, Labor, Barcelona, 207 pp.
- SANTOS YANGÜAS, J. 1989. *Los pueblos de la España Antigua*, Historia 16, Madrid, 219 pp.
- SAVINI CELIO, S. 1997. Alfarería española: época medieval a contemporánea”, en *Summa Artis: historia general del arte*, Espasa Calpe, vol.42, pp. 583-627, Madrid.
- SEMPERE FERRÁNDIZ, E. 1982. *Ruta de los alfares de España y Portugal*, Cooperativa d'Arts Gràfiques El Pot, Barcelona, 434 pp.
- SEMPERE FERRÁNDIZ, E. (Ed.) 2006 *Historia y arte en la cerámica de España y Portugal (de los orígenes a la Edad Media)*, 443 pp.
- SESEÑA, N. 1975. *La cerámica popular en Castilla la Nueva*, Editora Nacional, Madrid, 273 pp.
- SESEÑA, N. 1976. *Barros y lozas de España*, Editora Nacional, Madrid, 153 pp.
- SESEÑA, N. 1977. *Una clasificación de la cerámica popular española*, Ediciones de Castro, Coruña, 10 pp.
- SESEÑA, N. 1997. *Cacharrería popular: la alfarería de basto en España*, Alianza Editorial, Madrid, 393 pp.
- SESEÑA, N. et al. 1989. *Las lozas de Talavera y Puente: siglos XVI al XX*, Mercado Puerta de Toledo, Torrejón de Ardoz, Madrid, 167 pp.
- SIEVEKING, A. 1979. *The Cave Artists*, Thames and Hudson, London, 221 pp.
- SIN AUTOR 1948. *Faiança portuguesa: catálogo-guia*, Museu Nacional de Soares dos Reis, Imprensa Moderna, Porto, 136 pp.
- SOLER FERRER, M. P. 1985. *Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí*, Ministerio de Cultura, Madrid. 110 pp.
- SOLER FERRER, M. P. 1997. Cerámica valenciana. En: *Summa Artis: historia general del arte*, Espasa Calpe, vol.42, pp. 135-172, Madrid.
- TARACENA AGUIRRE, B. 1942. *Cerámica antigua española*, Escuela de Artes y Oficios Artísticos, Madrid, 32 pp.
- VALDIVIESO, M. 1992. *La influencia del grabado flamenco en la cerámica de Talavera*, Diputación Provincial, Toledo, 114 pp.
- VARIOS AUTORES 1981. *Cerámica popular de Andalucía*, Subdirección General de Arqueología y Etnografía, Conserjería de Cultura, Junta de Andalucía, Ministerio de Cultura, Madrid, 145 pp.
- VARIOS AUTORES 2003. *El esplendor de la cerámica española*, Colección de la Fundación Francisco Godia, Diputación provincial de Zaragoza, Zaragoza, 124 pp.
- VÁZQUEZ VARELA, J.M. 2005. *Cerámica popular de Galicia: etnología y etnoarqueología*, Museo Arqueológico e Histórico Castelo de San Antón, Brigantium 14, A Coruña, 258 pp.
- VOSSEN, R., N. SESEÑA & W. KÖPKE 1981. *Guía de los alfares de España (1971-1973)*, Editora Nacional, Madrid, 258 pp.
- WHITE, R. 2003. *L'Art préhistorique dans le monde*, La Martinière, París, 239 pp.

#### Enlaces recomendados:

- Museo Arqueológico Nacional de España: <http://man.mcu.es/>
- Museo de Alfarería de Agost: <http://www.museoagost.com/cms/index.php?lang=es>
- Museo de Arqueología de Cataluña: <http://www.mac.cat/>
- Museo de Cerámica Popular en La Ametlla de Mar: <http://www.museuceramica-ametlla.com>
- El museo de la Terracotta: <http://www.museuscostabrava.cat/index.php?pagina=2&museu=2&idioma=2>
- Museo Etnográfico de Castilla y León: <http://www.museo-etnografico.com/>
- Museu Nacional de Arte Antigua de Lisboa: <http://www.mnarteantiga-ipmu.seus.pt/>
- Museo de Oficios y Artes Tradicionales de Aínsa: <http://www.villadeainsa.com/museo-artes-y-oficios-tradicionales>
- Museo Nacional de Arqueología Subacuática de Cartagena: <http://museoarqua.mcu.es/inicio.html>
- Alfarería: <http://es.wikipedia.org/wiki/Alfarer%C3%ADa>
- Cerámica de Talavera: [http://es.wikipedia.org/wiki/Cer%C3%A1mica\\_de\\_Talavera\\_de\\_la\\_Reina\\_\(series\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Cer%C3%A1mica_de_Talavera_de_la_Reina_(series))
- Museo de Artes Decorativas, Madrid: <http://mnartesdecorativas.mcu.es/>
- Museo Nacional de Cerámica y de las Artes Suntuarias "González Martí": <http://mnceramica.mcu.es/index.html>
- Museo de Cerámica Ruiz de Luna: <http://www.turismocastillalamancha.com/artecultura/museos/toledo/museo-de-ceramica-ruiz-de-luna/>
- Museu da Cerâmica de Sacavém: [http://www.cm-loures.pt/aa\\_patrimonioredemu-seussacavema.asp](http://www.cm-loures.pt/aa_patrimonioredemu-seussacavema.asp)
- Boletín de la Sociedad Española de Cerámica y Vidrio: <http://ceramicayvidrio.revistas.csic.es/index.php/ceramicayvidrio/index>
- Alfarería y Cerámica: <http://es.wikipedia.org/wiki/Alfarer%C3%ADa>
- Real Fábrica de Alcora: <http://www.avec.com/lcv/cap14.pdf>
- Real Fábrica de la Moncloa: <http://www.paseapormadrid.com/monograficos/oeste/ceramica/>
- Museo del azulejo, Lisboa: <http://mnazulejo.imc-ip.pt/pt-PT/Recursos/ContentList.aspx>
- Librería de cerámica: <http://www.revistaceramica.com/libros.htm>
- Cerámica española: <http://www.ceramicacantaro.com/historia.htm>
- Reproducciones de cerámica española antigua: <http://www.ceramicaantiguareproducciones.com/IBERICA.htm>
- Los Íberos: <http://www.tarraconensis.com/iberos/losiberos.html>
- Museo Machado do Castro, Coimbra: <http://mnmachadodecastro.imc-ip.pt/>
- Cerámica: <http://es.wikipedia.org/wiki/Cer%C3%A1mica>
- Museo Internacional de Arte Popular del Mundo <http://www.artepopulardelmundo.es/>
- Museu Caldas da Rainha: [http://en.wikipedia.org/wiki/Museu\\_de\\_Cer%C3%A2mica\\_\(Caldas\\_da\\_Rainha\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Museu_de_Cer%C3%A2mica_(Caldas_da_Rainha))
- Información sobre cerámica contemporánea: [www.ceramistescat.org/terrat](http://www.ceramistescat.org/terrat)

### Lámina 1. Elementos artropodianos en la alfarería y la cerámica de la Península Ibérica:

- 1, 2: Dibujos de escenas de guerreros en cerámica ibérica, Cerro de San Miguel de Liria (Valencia), Museo de Prehistoria (Valencia), de Eslava Galán, 2004.
- 3: Dibujos asignados a insectos de alguna de las piezas de cerámica ibérica. A: insecto hematófago (¿tábano?) picando a un ave, procedente de Tossal de Manises, Alicante, Museo Arqueológico Provincial (Alicante), B: peces comiendo zapateros, procedente de Cabecico del Tesoro, Verdolay, Murcia, Museo Arqueológico (Murcia), C: animales entre los que podría representar un díptero abajo, ¿tábano? y coleóptero arriba, ¿*Dorcadion*?, procedente de La Alcudia, Elche, col. Alejandro Ramos (Elche), de Moret, 1996.
- 4: Reproducción de un vaso ibero, alfar de Julián Parra, Priego, Cuenca, de Seseña, 1975.
- 5: Vasos ibéricos para alojar colmenas, de: <http://www.tarraconensis.com/iberos/losiberos.html>
- 6: Colmena de cerámica de Lucena, Córdoba (58 cm de altura), de varios autores, 1981.
- 7: Colmena de cerámica de Villarrobledo, Albacete (85 cm de altura y 38 cm de diámetro), Colección Alvado.
- 8: *Cántaro do mel*, Telleira de As Cachadas, A Guarda, Pontevedra, de García Alén, 1983.
- 9: Botijo de alfarería popular catalana, de Corredor-Matheos, & Gumí, 1978.
- 10: Botijo de cenacho de R. Carrás (Huesca) con *moscas* en su decoración, de Cabezon Cuellar, *et al.*, 1984.
- 11: *Cántara do mel*, O Seixo, Orense, de García Alén, 1983.
- 12: *Pucheiro do mel*, Samos, Lugo, de García Alén, 1983.
- 13: Mielera de Toro, Zamora, Museo etnográfico Castilla y León.
- 14: Olla para miel, Junquera de Tera, Zamora, Museo etnográfico de Castilla y León.
- 15: *Pucheira do mel*, Samos, Lugo, de García Alén, 1983.
- 16: Mielera de Moveros, Zamora, Colección Museo etnográfico de Castilla y León.
- 17: Alcuza con motivos florales parecidos a mariposas, Puente del Arzobispo, Toledo, s. XIX, col. Oliart, de Seseña, 1975.
- 18: Jarra de Puente del Arzobispo, Toledo, s. XVIII, Museo Arqueológico Nacional, de Almagro, 1966.
- 19: Plato con mariposas en imitación a los del s. XVI, Talavera de la Reina, Toledo, de Vossen, *et al.*, 1975.
- 20: Plato de la serie mariposas, alfar de La Menora, Talavera, Toledo, s. XX, de Seseña, 1975.
- 21: Dibujo de plato de la serie mariposas, Talavera o Puente del Arzobispo, Toledo, s. XVI, col. Delgado de Torres, Madrid, adaptado de Seseña, 1975.
- 22: Plato para colgar, Buño, La Coruña, de García Alén, 1983.
- 23: Posible grillera (¿caracolera?), Cabra de Mora, Teruel, fotografía de Jorge Martínez Giménez.
- 24: Tapa arnal, Huesca, y entrada de colmena, Soria, fotografía de Jorge Martínez Giménez.
- 25, 26: *Cinceiro pinza de centola*, Buño, La Coruña, de García Alén, 1983.

### Plate 1. Arthropodians elements in pottery and ceramics from the Iberian Peninsula:

- 1, 2: Drawings of warrior scenes in Iberian Ceramics, Cerro de San Miguel de Liria (Valencia), Museum of Prehistory (Valencia), from Eslava Galán, 2004.
- 3: Drawings assigned to bugs in some pieces of Iberian Pottery. A: blood-sucking insect (horsefly?) biting a bird, from Tossal de Manises, Alicante, Provincial Archaeological Museum (Alicante), B: fish eating a water bug, from Cabecico del Tesoro, Verdolay, Murcia, Archaeological Museum (Murcia), C: animals that could represent a dipteran below, horsefly? and a beetle above *Dorcadion*?, from La Alcudia, Elche, Alejandro Ramos Coll. (Elche), from Moret, 1996.
- 4: Copy of an Iberian Vase, pottery by Julián Parra, Priego, Cuenca, from Seseña, 1975.
- 5: Iberian vessels to accommodate hives, from <http://www.tarraconensis.com/iberos/losiberos.html>
- 6: Ceramic hive, from Lucena, Córdoba (58 cm tall), by various authors, 1981.
- 7: Ceramic hive from Villarrobledo, Albacete (85 cm tall and 38 cm in diameter), Alvado Collection.
- 8: *Cántaro do mel* (honey pot), Telleira de As Cachadas, A Guarda, Pontevedra, from Garcia Alén, 1983.
- 9: "Botijo", Catalan folk pottery, from Corredor-Matheos, & Gumí, 1978.
- 10: "Botijo de cenacho", by R. Carrás (Huesca) with *flies* in its decoration, from Cabezon Cuellar, *et al.*, 1984.
- 11: *Cántara do mel* (honey pot), O Seixo, Orense, from Alen Garcia, 1983.
- 12: *Pucheiro do mel* (honey pot), Samos, Lugo, from Alen Garcia, 1983.
- 13: Honey pot, Toro, Zamora, Castilla y León Ethnographic Museum.
- 14: Pot for honey, Junquera de Tera, Zamora, Ethnographic Museum of Castilla y León.
- 15: *Pucheira do mel* (honey pot), Samos, Lugo, from Garcia Alén, 1983.
- 16: Honey pot of Moveros, Zamora, Ethnographic Museum Collection of Castile and Leon.
- 17: Cruet with floral motifs like butterflies, Puente del Arzobispo, Toledo, 19th century, col. Oliart, from Seseña, 1975.
- 18: Jar, Puente del Arzobispo, Toledo, 18<sup>th</sup> century, National Archaeological Museum, from Almagro, 1966.
- 19: Dish with butterflies in imitation of those from the 16<sup>th</sup> century, Talavera de la Reina, Toledo, from Vossen, *et al.*, 1975.
- 20: Dish of the butterflies series, pottery of La Menora, Talavera, Toledo, 20<sup>th</sup> century, from Seseña, 1975.
- 21: Drawing of a dish of the butterflies series, Talavera de la Reina, Toledo, 16<sup>th</sup> century, coll. Delgado de Torres, Madrid, adapted from Seseña, 1975.
- 22: Dish to hang, Buño, La Coruña, García Alén, 1983.
- 23: Possible cricket pot (snail pot?), Cabra de Mora, Teruel, photo by Jorge Martínez Giménez.
- 24: Hive cover, Huesca, and hive entrance, Soria, photo by Jorge Martínez Giménez.
- 25, 26: Crab claw ashtray, Buño, La Coruña, from García Alén, 1983.



## Lámina 2. Elementos artropodianos en la alfarería y la cerámica de la Península Ibérica:

- 27: Cuenco campaniforme, hallado en Ciempozuelos, Madrid, arcilla negra, pulimentado con una capa de barro fino, y decorado con motivos geométricos incisos rellenos de pasta blanca, Museo Arqueológico Nacional, Madrid.
- 28: Cerámica Ibérica con semicírculos concéntricos, Cabezo Tío Pio, Archena, Murcia, de CONTESTANIA IBÉRICA, 2006. Ignacio Aranda. En: <http://www.contestania.com/>
- 29: Círculos en cerámica Ibérica, de Begastri. En: [www.regmurcia.com](http://www.regmurcia.com)
- 30: Fragmento de cerámica tartesa con círculos concéntricos, de El Carambolo, de [http://www.tartessos.info/excav/cerro\\_macareno35.htm](http://www.tartessos.info/excav/cerro_macareno35.htm).
- 31: Vasos neolíticos con reborde, Museo Gavá, Barcelona, de Sempere Ferràndiz, 2006.
- 32: Tinaja neolítica con acanalado semicircular, Museu d'Arqueologia Salvador Vilaseca de Reus, Tarragona, de Sempere Ferràndiz, 2006.
- 33: Urna púnica procedente del Cortijo de las Sombras (s. VII-VI a.C.), Museo Arqueológico de Frigiliana, Málaga, fotografía del autor.
- 34: Saltamontes en la decoración de una *Lámpara de Aceite* de alfarería romana (c. 200 d.C.), 3-3/8" x 2-3/4", colección particular.
- 35, 36: *Meleiras*, Gundibós, Lugo, de García Alén, 1983.
- 37, 38: Mielera, Cantavieja, Teruel, fotografía de Jorge Martínez Giménez.
- 39: *Pucheira do mel*, Samos, Lugo, de García Alén, 1983.
- 40: Grillera, Villafranca de los Caballeros, Toledo, fotografía y colección del autor.
- 41: Trampa para hormigas, dos piezas que se colocan al pie del tronco del árbol afectado por la industria hormiguera, Marratxi, Mallorca. Colección de alfarería popular del Equipo Adobe.
- 42: Trampa para ratones, Alhama de Aragón, Zaragoza, Colección de alfarería popular del Equipo Adobe.
- 43: Caracoleras de Huesa del Común y Calanda, Teruel, fotografía de Jorge Martínez Giménez.
- 44: Cántaro de Priego, Cuenca, de Boveda Antigüedades, Zafra, Badajoz.
- 45: Cántaro de La Galera, Tarragona, de Corredor-Matheos, & Gumí, 1978.
- 46, 47: Mielera de Tamarite de Litera, Huesca, fotografía de Jorge Martínez Giménez, colección Ramón Martínez, Díez Galán, 2005.
- 48: Tarro para guardar lagartijas, Tielmes y Morata de Tajuña, Madrid, Colección de alfarería popular del Equipo Adobe.
- 49: Orza para miel, Alhabia, Almería, de varios autores, 1981.
- 50: Orza "de cuartillo", Bailén, Jaén, de varios autores, 1981.
- 51: Tarro para miel, Granada.
- 52: Mielero de cerámica esmaltada, Sacavem.
- 53: Cacharros para miel, Cerámica Fénix, Bailén, Jaén.

## Plate 2. Arthropodian elements in pottery and ceramics of the Iberian Peninsula:

- 27: Bell-beaker, found in Ciempozuelos, Madrid, black clay, polished with a thin layer of clay and decorated with incised geometric motifs filled with white paste, National Archaeological Museum, Madrid.
- 28: Iberian Ceramic with concentric semicircles, Cabezo Tío Pio, Archena, Murcia, from CONTESTANIA IBÉRICA, 2006. Ignacio Aranda. In: <http://www.contestania.com/>
- 29: Circles in Iberian ceramics, from Begastri. In: [www.regmurcia.com](http://www.regmurcia.com)
- 30: Tartessian Pottery fragment with concentric circles, El Carambolo, from [http://www.tartessos.info/excav/cerro\\_macareno35.htm](http://www.tartessos.info/excav/cerro_macareno35.htm).
- 31: Neolithic flanged Vessels, Gavaá Museum, Barcelona, from Sempere Ferrandiz, 2006.
- 32: Semicircularly ribbed Neolithic Pot, Archaeology Museum Salvador Vilaseca of Reus, Tarragona, from Sempere Ferrandiz, 2006.
- 33: Punic Urn from the Cortijo de las Sombras (7<sup>th</sup>-6<sup>th</sup> century BC), Archaeological Museum of Frigiliana, Malaga, author's photograph.
- 34: Grasshopper in the decoration of a Roman pottery oil lamp (c. 200 AD), 3-3/8 "x 2-3/4", private collection.
- 35, 36: *Meleiras* (honey pots), Gundibós, Lugo, from García Alén, 1983.
- 37, 38: *Meleira* (honey pot), Cantavieja, Teruel, photo by Jorge Martínez Giménez.
- 39: *Pucheira do mel* (honey pot), Samos, Lugo, from García Alén, 1983.
- 40: Cricket pot, Villafranca de los Caballeros, Toledo, author's photograph and collection.
- 41: Ant trap, two pieces to be placed at the foot of the tree trunk affected by ant industry, Marratxi, Mallorca, Equipo Adobe's folk pottery collection.
- 42: Mousetrap, Alhama de Aragón, Zaragoza, Equipo Adobe's folk pottery collection.
- 43: Snail pot, Huesa del Común and Calanda, Teruel, photo by Jorge Martínez Giménez.
- 44: Pitcher from Priego, Cuenca, from Boveda Antiques, Zafra, Badajoz.
- 45: Pitcher from La Galera, Tarragona, from Corredor-Matheos, & Gumí, 1978.
- 46, 47: Honey pot from Tamarite de Litera, Huesca, photo by Jorge Martínez Giménez, Ramón Martínez's collection, from Díez Galán, 2005.
- 48: Jar to keep lizards, Tielmes and Morata de Tajuña, Madrid, Equipo Adobe's folk pottery collection.
- 49: Honey pot, Alhabia, Almería, by various authors, 1981.
- 50: Honey pot "*de cuartillo*", Bailen, Jaen, by various authors, 1981.
- 51: Jar for honey, Granada.
- 52: Glazed ceramic honey pot, Sacavem.
- 53: Pots for honey, Ceramics Fénix, Bailén, Jaén.





### **Lámina 3. Elementos animales y artropodianos en la alfarería, la cerámica y la pintura de la Península Ibérica:**

- 54: Gallo, Villafranca de los Barros, Badajoz, fotografía y colección del autor.
- 55: Torito, Cuenca, fotografía y colección del autor.
- 56: Caballo, Pedro Mercedes, Cuenca, fotografía y colección del autor.
- 57: Botijo zoomorfo, Hermanos Almarza, Úbeda, Jaén, fotografía y colección del autor.
- 58: Caballos, Domingos Gonçalves Lima "Misterio", Barcelos, Minho, Portugal, fotografía y colección del autor.
- 59: Caballitos o pitos de Andújar, Jaén, fotografía y colección del autor.
- 60: *Xiurells*, Mallorca, fotografía y colección del autor.
- 61: Jarra, Puente del Arzobispo, Toledo, fotografía y colección del autor.
- 62: Jarra, Teruel, fotografía y colección del autor.
- 63: Jarras, Fajalauza, Granada, fotografía y colección del autor.
- 64: Jarra, Teruel (1651), Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid.
- 65: Jarrón, Talavera de la Reina, Toledo (s. XVIII), Museo Sorolla, Madrid.
- 66: Botella, Talavera de la Reina, Toledo (s. XVI), Museo de Cerámica, Barcelona, de Sánchez-Pacheco, 1997.
- 67: Bote de farmacia, Triana, Sevilla (1776), Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid.
- 68: Bote de farmacia, Talavera de la Reina, Toledo (1740), Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid.
- 69: Placa decorativa con motivo mitológico con nereida alada sobre un pez (entre 1749 – 1798). Museo Sorolla, Madrid.
- 70: Salero, Teruel (1701), Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid.
- 71: Salero de la serie mariposas, Talavera de la Reina, Toledo (s. XVI), (9,50 x 5,50 cm), colección Alberto Folch-Rusiñol.
- 72: Vasera, Talavera de la Reina, Toledo (1681), Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid.
- 73: Fragmento de un tintero con marca en forma de insecto, Talavera de la Reina, Toledo (s. XVII), hallado en Miranda do Douro. De: <http://vessantsarqueologia.blogspot.com.es/>
- 74: Mancerina, Manises, Valencia (1851), Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid.
- 75: Plato, Teruel (finales del s. XV), Museo de Cerámica de Barcelona, fotografía de Guillem Fernández, de Ortega, 2002.
- 76: Orza, Teruel (s. XV), Museo Arqueológico Nacional, Madrid, de Ortega, 2002.
- 77: Amadeo de Souza-Cardoso, *Entrada* (1917), Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa.
- 78: Rafael Zabaleta, *La romería de Tiscar* (1949).

### **Plate 3. Animals and Arthropodian Elements in pottery, ceramics and painting of the Iberian Peninsula.**

- 54: Cock, Villafranca de los Barros, Badajoz, author's photograph and collection.
- 55: *Torito* (bull), Cuenca, author's photograph and collection.
- 56: Horse, Pedro Mercedes, Cuenca, author's photograph and collection.
- 57: Zoomorphic water pot, Almarza Brothers, Úbeda, Jaén, author's photograph and collection.
- 58: Horses, Domingos Gonçalves Lima "Misterio", Barcelos, Minho, Portugal, author's photograph and collection.
- 59: Horses or whistles from Andújar, Jaén, author's photograph and collection.
- 60: *Xiurells*, Mallorca, author's photograph and collection.
- 61: Pitcher, Puente del Arzobispo, Toledo, author's photograph and collection.
- 62: Pitcher, Teruel, author's photograph and collection.
- 63: Pitchers, Fajalauza, Granada, author's photograph and collection.
- 64: Pitcher, Teruel (1651), National Museum of Decorative Arts, Madrid.
- 65: Vase, Talavera de la Reina, Toledo (18<sup>th</sup> century), Sorolla Museum, Madrid.
- 66: Bottle, Talavera de la Reina, Toledo (16<sup>th</sup> century), Ceramic Museum, Barcelona, from Sánchez -Pacheco, 1997.
- 67: Apothecary jar, Triana, Seville (1776), National Museum of Decorative Arts, Madrid.
- 68: Apothecary jar, Talavera de la Reina, Toledo (1740), National Museum of Decorative Arts, Madrid.
- 69: Decorative plate with mythological motif of a winged Nereid on a fish (between 1749-1798). Sorolla Museum, Madrid.
- 70: Salt shaker, Teruel (1701), National Museum of Decorative Arts, Madrid.
- 71: Salt shaker of the Butterflies Series, Talavera de la Reina, Toledo (16<sup>th</sup> century), (9.50 x 5.50 cm), Alberto Folch-Rusiñol Collection.
- 72: Cup holder, Talavera de la Reina, Toledo (1681), National Museum of Decorative Arts, Madrid.
- 73: Fragment of an inkwell with insect-shaped mark, Talavera de la Reina, Toledo (16<sup>th</sup> century), found in Miranda do Douro. From: <http://vessantsarqueologia.blogspot.com.es/>
- 74: Pot de crème, Manises, Valencia (1851), National Museum of Decorative Arts, Madrid.
- 75: Dish, Teruel (end of 15th century), Barcelona Ceramic Museum, photo by Guillem Fernández, from Ortega, 2002.
- 76: Ceramic pot, Teruel (15th century), National Archaeological Museum, Madrid, from Ortega, 2002.
- 77: Amadeo de Souza-Cardoso, *Entry* (1917), Museu Calouste Gulbenkian, Lisbon.
- 78: Rafael Zabaleta, *La romería de Tiscar* (1949).



#### **Lámina 4. Elementos artropodianos en la cerámica (platos) de la Península Ibérica:**

- 79: Plato de cerámica andaluza, probablemente de Granada, con mariposa (¿y panal?), Museo de cerámica de Úbeda, fotografía del autor.
- 80: Plato de la serie policroma, Puente del Arzobispo, Toledo, s. XVIII, col. Folch Rusiñol, Barcelona, de Seseña, 1975.
- 81: Plato de la serie mariposas, La Menora, Talavera de la Reina, Toledo (c.1901-1933), (8 x 32 cm), Museo Lázaro Galdiano, Madrid.
- 82: *Plato de louca azul*, Viana (s. XVII-XVIII), Museu Municipal de Viana.
- 83: Plato de la serie de las mariposas (s. XVI), Talavera de la Reina, Museo de cerámica Ruiz de luna, Talavera de la Reina, Toledo.
- 84: Plato de la serie de golondrinas, Talavera de la Reina, Toledo, s. XVII, de Seseña, *et al.*, 1989.
- 85: Salvilla, Teruel (1651), Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid.
- 86: Plato, Muel, Zaragoza (1726), Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid.
- 87, 88: Platos de la serie mariposas, Talavera o Puente del Arzobispo, Toledo, s. XVI, Museo Arqueológico Nacional, Madrid, de Seseña, 1975.
- 89: Plato, Manises, Valencia (1826), Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid.
- 90: Plato, Talavera de la Reina, Toledo (1601), Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid.
- 91: Plato, Alcora, Castellón (1727), Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid.
- 92: Fuente de la *serie alcoreña del ramito*, Talavera de la Reina, Toledo, s. XVIII, de Seseña, *et al.*, 1989.
- 93: Cerámica de Alcora, Castellón, con motivos entomológicos e influencia china (S.XVIII).
- 94: Fuente, Alcora, Castellón (1745), Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid.
- 95: Fuente, Manises, Valencia (1801), Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid.
- 96: José Alves Cunha, plato, Caldas de Rainha, Leiria (c. 1860), Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid.
- 97: Rafael Bordalo Pinheiro, Plato, Museo Rafael Bordalo Pinheiro, Câmara Municipal de Lisboa.
- 98: Rafael Bordalo Pinheiro, Plato, Victoria & Albert Museum, Londres.
- 99-101: Cerámica popular de Caldas da Rainha, Leiria.

#### **Plate 4. Arthropodians elements in ceramics (plates) of the Iberian Peninsula:**

- 79: Andalusian Ceramic plate, probably from Granada, with butterfly (and honeycomb?), Úbeda Ceramic Museum, author's photograph.
- 80: Polychrome series Plate, Puente del Arzobispo, Toledo (18<sup>th</sup> century), Folch Rusiñol Collection, Barcelona, from Seseña, 1975.
- 81: Plate of the Butterflies series, La Menora, Talavera de la Reina, Toledo (c.1901-1933), (8 x 32 cm), Lázaro Galdiano Museum, Madrid.
- 82: Blue earthenware plate, Viana (17<sup>th</sup>-18<sup>th</sup> century), Museu Municipal de Viana.
- 83: Plate of the Butterflies series (16<sup>th</sup> century), Talavera de la Reina, Ruiz de Luna Ceramic Museum, Talavera de la Reina, Toledo.
- 84: Plate of the Swallows series, Talavera de la Reina, Toledo (17<sup>th</sup> century), from Seseña, *et al.*, 1989.
- 85: Salver, Teruel (1651), National Museum of Decorative Arts, Madrid.
- 86: Plate, Muel, Zaragoza (1726), National Museum of Decorative Arts, Madrid.
- 87, 88: Plates of the Butterflies series, Talavera or Puente del Arzobispo, Toledo, (16<sup>th</sup> century), National Archaeological Museum, Madrid, from Seseña, 1975.
- 89: Plate, Manises, Valencia (1826), National Museum of Decorative Arts, Madrid.
- 90: Plate, Talavera de la Reina, Toledo (1601), National Museum of Decorative Arts, Madrid.
- 91: Plate, Alcora, Castellón (1727), National Museum of Decorative Arts, Madrid.
- 92: Platter of the Alcoreña of the Bunch Series, Talavera de la Reina, Toledo (18<sup>th</sup> century), from Seseña, *et al.*, 1989.
- 93: Ceramic from Alcora, Castellón, with entomological motif and Chinese influence (18<sup>th</sup> century).
- 94: Platter, Alcora, Castellón (1745), National Museum of Decorative Arts, Madrid.
- 95: Platter, Manises, Valencia (1801), National Museum of Decorative Arts, Madrid.
- 96: Jose Alves Cunha, Plate, Caldas de Rainha, Leiria (c. 1860), National Museum of Decorative Arts, Madrid.
- 97: Rafael Bordalo Pinheiro, Plate, Rafael Bordalo Pinheiro Museum, Lisbon.
- 98: Rafael Bordalo Pinheiro, Plate, Victoria & Albert Museum, London.
- 99-101: Popular Ceramics of Caldas da Rainha, Leiria.

