

SOBRE LOS ARTRÓPODOS EN EL AZULEJO DE LA PENÍNSULA IBÉRICA

Víctor J. Monserrat

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

Resumen: Se ofrece una visión general de los artrópodos que hemos encontrado en la azulejería de España y Portugal, donde curiosamente hallamos una cierta vocación entomológica. Dejando atrás los vasos campaniformes, la entomológica cerámica ibérica y la cerámica fenicia/púnica, griega y romana, que apenas se interesaron por el azulejo, llegamos a la esencial contribución de los árabes, que tanto aportaron a la azulejería de la Península Ibérica, no solo en sus técnicas sino también en su decoración, y cuya influencia y tradición llega a través de los mozárabes y mudéjares hasta los alfares portugueses y españoles de nuestros días. Posteriores elementos renacentistas y barrocos, principalmente italianos y holandeses, así como influencias orientales, afectarán a la decoración figurativa de los azulejos ibéricos, y posteriormente la Ilustración primero y la Revolución Industrial después traerán nuevas técnicas y materiales que verán su reflejo en la producción y decoración de los azulejos. En los bellos azulejos peninsulares encontramos desde referencias arropodianas indirectas relacionadas con las labores agropecuarias y domésticas (viticultura, apicultura y culinaria) a representaciones de artrópodos más o menos elaboradas, mayoritariamente insectos y crustáceos, formando parte del bagaje cultural, identitario, estético y simbólico en esta parcela del arte decorativo en ambos países.

Palabras clave: Artrópodos, cerámica, azulejo, entomología cultural, España, Portugal.

On the arthropods in Iberian glazed tiles

Abstract: An overview is presented of the arthropods that we have found in the glazed tiles of Spain and Portugal, where curiously enough we can see a certain entomological vocation. Leaving behind campaniform vases, the arthropod-rich Iberian ceramics and the pottery made by the Phoenicians/Punics, Greeks and Romans, cultures which were hardly interested in glazed tiles, we arrive at the essential contribution of the Arabs, the culture which definitely brings about the start of glazed tiles in the Iberian Peninsula, not only regarding techniques but also decoration, and whose influence and tradition reaches through the Mozarabs and Mudejars to the Portuguese and Spanish potters of our days. Later Renaissance and baroque elements, mainly Italian and Dutch, as well as oriental influences, will affect the figurative decoration of Iberian tiles, and the Enlightenment first and the Industrial Revolution later will bring new techniques and materials that will see their reflection in the production and decoration of Portuguese and Spanish tiles. In the beautiful Iberian tiles we find from indirect arthropodian references related to the agricultural and domestic tasks (viticulture, beekeeping and culinary) to more or less elaborate representations of arthropods, mainly insects and crustaceans, forming part of the cultural, identity, aesthetic and symbolic baggage in this area of decorative art in both countries.

Key words: Arthropods, ceramics, glazed tiles, cultural entomology, Spain, Portugal.

Introducción

En la línea de artículos en los que venimos contribuyendo en dar a conocer la influencia, presencia y significación de los artrópodos en muy diferentes manifestaciones culturales humanas, particularmente en relación con la Historia, el Arte, la Arquitectura y la Literatura, habíamos tratado en diferentes contribuciones anteriores, con mayor o menor intensidad, el tema de los artrópodos presentes en las llamadas “Artes Menores, Aplicadas o Decorativas” como son el Grabado, la Cerámica, el Mosaico, el Vidriado, la Orfebrería, el Esmalte, la Eboraria, el Mobiliario, el Arte Popular, etc., y también este criterio puede aplicarse a otras actividades humanas que acaban visualizándose en objetos que requieren ciertos componentes artísticos como son la Filatelia, la Heráldica, la Vexilología, la Numismática, etc., temas que en ocasiones también hemos abordado (para los lectores interesados en alguno de estos artículos, ver enlace: Monserrat, Entomología Cultural). Sobre estas manufacturas ya habíamos tratado con mayor intensidad el tema de los artrópodos presentes en el Oficio de las Piedras Duras y la Numismática Clásica Greco-Romana (Monserrat, 2010a, 2012a), y en relación con el azulejo, y en particular por su analogía a la Musivaria y su íntima vinculación con la Arquitectura, ya lo habíamos tratado tangencialmente en Occidente en diversos artículos anteriores (Monse-

rrat, 2009a, 2010b, 2011, 2013a), y muy especialmente en su relación con la Alfarería de la Península Ibérica (Monserrat, 2013b).

Es evidente que el historial del oficio de la Azulejería, también en España y Portugal, es paralelo al de la Alfarería y la Cerámica, ya que están estrechamente vinculados. Pero para no ser reiterativos, y aunque haremos las referencias oportunas en cada caso, en ésta última contribución (Monserrat, 2013b) anotábamos numerosos datos y bibliografía relacionados con el mundo alfar, sobre la génesis de la Alfarería en la Revolución Neolítica, su expansión y desarrollo y, en particular, sobre la historia de la Alfarería y la Cerámica en la Península Ibérica, desde los Vasos Campaniformes, la Cerámica Tartesa, la Alfarería Castreña Galaico-Portuguesa, la Cerámica Ibérica, que no en vano ya muestran elementos animalísticos e incluso arropodianos (Paris, 1903-1904; Bosch Gimpera, 1915; Taracena Aguirre, 1942; González Martí, 1954; Pericot, 1979; Buaño Martínez, 1984; Arnegui Gascó, 1992; Moret, 1996; Eslava Galán, 2004; Semper Ferrándiz, 2006; Monserrat, 2013b), también comentábamos la llegada del torno y el horno de alfarero a las costas ibéricas de manos fenicias/ púnicas y griegas, las contribuciones romanas, la enorme aportación e influencia de la Cerámi-

ca Islámica/ Califal (Hattstein & Delius 2001), y las posteriores influencias italianas, flamencas y francesas durante el Renacimiento y el Barroco y las novedades que aportarán la Ilustración y la Revolución Industrial, citando la variedad de artrópodos hallados en la Alfarería de la Península Ibérica. Aun así, ya anotábamos entonces que dejaríamos el tema de los artrópodos en los azulejos para una nueva contribución, tema que ahora abordamos.

Concepto, límites y alcance de esta contribución

Se entiende por azulejo o ladrillo azulejo (del árabe hispano: *azzuláyġ[a]* y a su vez del árabe clásico: *الزليج* *az-zulaiy*, "barro vidriado") a un ladrillo o pieza de barro, generalmente plana y de poco espesor, similar a una baldosa, con superficie lisa o en relieve, que se realiza de diversas formas geométricas, siendo el más abundante el cuadrado y también los hay rectangulares, romboidales, octogonales o hexagonales (alfardones levantinos y catalanes) y que cocida una sola vez, cuando va bizcochado o vidriado solamente (primera cochura), o dos veces (segunda cochura), cuando presenta decoración esmaltada, siempre en una de sus caras, debido a la cocción de sustancias con base mineral que, a modo de esmalte, se torna impermeable y brillante, pudiendo ser de uno (monocromo) o varios colores (policromo), y que es usado en arquitectura, urbanismo y jardinería para revestir (alicatado) paredes, suelos, techos, muros, fuentes, etc., o para decorar superficies (Llubí i Munné, 1973).

El término ha sido tratado con diferentes acepciones: Antonio de Nebrija (1441 - 1522) escribía que el azulejo es una "tesela pavimentaria", Joan Coromines (1976) lo da como "ladrillo fino de colores", María Moliner (1988) como "baldosín esmaltado, de cualquier color, decorado o no con dibujos", y el Diccionario de la Real Academia Española, en su definición abreviada, lo considera "ladrillo vidriado, de varios colores, usado para revestir paredes, suelos, etc., o para decorar". Del término derivan "azulejar": revestir una construcción con azulejos, "azulejería": fabricación y aplicación de azulejos y fábrica de azulejos, y "azulejero": fabricante de azulejos, así como diversos nombres comunes dado a ciertas plantas y aves de vistosos colores.

Naturalmente, no solo trataremos el azulejo de revestimiento y alicatado, sino también el utilizado para realizar con ellos mosaicos a modo de teselas, así como el uso de sus fragmentos como elementos decorativos en la construcción. En unos y en otros trataremos de encontrar los animales que nos interesan.

Tipos de azulejos y técnicas en la azulejería

Vamos a comentar en este apartado alguno de los más importantes tipos de azulejos presentes en la Península Ibérica y mencionar someramente sus técnicas de producción. Al margen del *azulejo liso*, blanco o coloreado y sin elementos dibujados sobre su superficie, hay diversos tipos de azulejos:

**Azulejo de cuenca* o *de arista*, también llamado *azulejo de labores*, al que, una vez oreado y todavía blando, se reproducen sobre él con un molde de madera o metal algunas aristas o huecos sobre su superficie que surgen al presionar el negativo del molde de madera o metal en la arcilla todavía blanda y que se rellenan con esmaltes de diferentes colores, y el molde aseguraba la repetición fiel del motivo. Este proceso, contemporáneo a la *cuerda seca*, reduce el precio del producto y permite una mayor variedad de figuras, aunque el acaba-

do no sea siempre perfecto. Con grandes centros de producción de Sevilla y Toledo, la técnica de arista se ha desarrollado con especial dedicación en Portugal, dando lugar a variedades como el *azulejo relevado* o en *alto-relieve*, con sus típicos emparrados.

**Azulejo de cuerda seca*, técnica conocida desde época omeya, nacida y plenamente desarrollada en Al-Andalus a finales del siglo X durante el final del periodo califal, con la que se evita que haya mezcla de colores aplicados en los distintos compartimentos durante la cochura, y que se consigue abriendo surcos en la pieza que se rellenan con una mezcla de manganeso con un medio graso como el aceite de linaza, aceite refrito o simplemente grasa, y posteriormente, con los colores predeterminados, se llenan los espacios que quedan entre las líneas.

**Azulejo de lustre*, es aquel que para su reflejo metálico final requiere una liga de plata y bronce sobre el vidriado, y que después se cuece una tercera vez a baja temperatura.

**Azulejo por tabla*, utilizado sobre todo durante el siglo XVI para la decoración de las techumbres, generalmente es de forma rectangular y tamaño doble del azulejo que se empleaba para las paredes, y son característicos los de Triana (Sevilla) con la técnica de arista, también se conoce como *Azulejo de 2 por tabla*, pues suelen agruparse por pares para sustituir las tablas que cubrían las intersecciones de las vigas.

**Azulejo mudéjar* (o *hispano-morisco*), técnica introducida en la Península Ibérica por los árabes y conservada por los moriscos en la península, personas especialmente hábiles en las labores de la jardinería y de las huertas, que dejaron huella en Sevilla donde su oficio era el de alarife o albañil, y fueron autores de azulejos, techumbres y magníficas yeserías. Este tipo de azulejo se caracteriza por la decoración geométrica y vegetal, con una alta densidad de dibujo rellenando el espacio del azulejo (similar al «horror vacui» del periodo barroco). Esta técnica necesita de un barro homogéneo y estable, donde, después de una primera cocción, se cubre con el esmalte que hará el vidriado. Los diferentes tonos cromáticos se obtienen por óxidos metálicos: cobalto (azul), cobre (verde), manganeso (castaño, negro), hierro (amarillo), estaño (blanco), y para la segunda cocción las placas se colocan horizontalmente en el horno asentadas en los atifles, o pequeños tripodes de cerámica de apoyo, que dejan sobre las piezas tres pequeños puntos marcados en el producto final, hoy en día importantes en la certificación de autenticidad.

**Alfardón* es un azulejo hexagonal alargado, con su parte central rectangular. Relacionado con el anterior, su uso fue frecuente en el revestimiento de fachadas de la arquitectura mudéjar y más específicamente en solerías de tradición morisca.

**Azulejo de trepa*, pintado a mano, pero utilizando plantillas sobre las que se pincela, para facilitar la labor y dar mayor homogeneidad a las piezas. Ya conocido en la Edad Media, se recuperó e industrializó en la segunda mitad del siglo XIX y primeros años del siglo XX, siendo sustituido finalmente por la técnica de serigrafía. De forma general se empleaban plantillas de papel encerado o planchas metálicas de cobre o zinc, utilizándose diferentes plantillas para la misma pieza de cerámica, una por cada color que se aplicaba.

**Azulejo de tema único* o *azulejo en tondo*, de origen holandés, localizado en Delft desde la segunda mitad del siglo XVII, y después en Europa hasta el siglo XIX, decorado con un motivo único enmarcado dentro de un círculo. Fue muy

popular en la azulejería de los Países Bajos, Italia, Portugal, España e Inglaterra, aunque también se encuentran series y modelos similares en la cerámica francesa, alemana y de otros países centroeuropeos. Este modelo tuvo en Portugal, país en el que se introdujo comercialmente desde finales del siglo XVII (ca. 1675) procedente de Delft, un especial desarrollo en la importante industria azulejera lusa, donde se conoce como *azulejo de figura avulsa* (o de figura suelta), y tuvo manufactura importante en Coimbra y Lisboa, entre otros muchos centros lusos de producción azulejera cerámica. Esta denominación genérica se debe a que la figura representada flota solitaria en el espacio del azulejo, complementada tan solo con un adorno que se repite en las cuatro esquinas de la pieza. Es característico el fondo pintado en azul cobalto, mientras parte de la decoración queda en el color blanco del baño estannífero, o sea «en reserva». Dentro de la tipología del azulejo plano pintado, comparte características con otras series de azulejos clasificadas y diferenciadas como los *azulejos de figura luso-holandeses* que ahora citamos.

**Azulejo de figura o azulejo figurativo holandés o luso-holandés*, se llama a un tipo de azulejo popular en Holanda y Portugal, con decoración figurativa sencilla en una gama de tonos azul cobalto sobre fondo blanco. Se sitúa su origen en la Italia del siglo XVI y su desarrollo comercial en los Países Bajos durante el siglo XVII, y alcanzó asimismo categoría de pieza de género en la azulejería portuguesa, donde arraigó con fuerza a lo largo del siglo XVIII en varios focos en Portugal (Lisboa, Santarem, Oporto, Carvalhinho, Devesas, Santo António do Vale da Piedade o Massarelos) con nuevas técnicas en las fábricas de Sacavém y Desterro (Lisboa), en especial en las primeras décadas del siglo XX.

**Azulejos de los oficios*, así llamado por representar tipos y entornos del mundo del trabajo agropecuario y artesanal. Desde el siglo XVII se hizo común en las fábricas de azulejos un motivo ornamental -para cocinas de menestrales y señores, y recuperados por los ceramistas catalanes de la segunda mitad del siglo XIX, los azulejos de oficios han alcanzado un especial significado cultural en Cataluña, llegándose a convertir en un clásico del coleccionismo para los amantes de la cerámica y un objeto de culto para los anticuarios. Igual ocurre con otros tipos de azulejos locales como los *socarrats valencianos* o los *rajols catalanes*, de los que hablaremos más adelante.

**Azulejo de estampilla*, representa otra etapa decisiva en la mecanización de la pintura sobre el azulejo, logrando de este modo agilizar la producción a través de esta técnica. Se basa en el uso de una o más máscaras permitiendo sólo con el paso de un pincel o de una brocha de tamaño apropiado, llenar los vacíos de esa área. Este procedimiento, del que ahora hablaremos, permite la reducción del tiempo de pintura y una mayor uniformidad de los motivos, manteniendo el efecto decorativo.

**Azulejo semi-industrial*, el que a partir del siglo XIX sigue procesos semi-industriales como las técnicas de decoración que tienen como modelos la estampilla por medio de una matriz o el estampado a partir de calcomanías.

Al margen de los diferentes tipos de azulejos citados, no podemos dejar de citar algunas técnicas relacionadas con ellos:

**Mayólica*: técnica originaria de Italia e introducida en la Península Ibérica a mediados del siglo XVI. El origen del término es confuso, pudo ser una locución italiana para designar a Mallorca, puerto de donde eran exportados los azulejos, o una metamorfosis de la firma «opera di Mallica», construc-

ción usada desde el siglo XV para designar la mercancía italiana exportada del puerto de Málaga. La mayólica revolucionó la producción del azulejo al permitir la pintura directa sobre la pieza ya vidriada.

**Alicatado*: aunque en la alfarería se hace referencia general a cualquier obra que se cubre de azulejería, en un sentido más concreto denomina la técnica que recurre a pedazos de cerámica vidriada (trozos de azulejos) cortados en diferentes tamaños y formas geométricas con la ayuda de un alicate. Por lo general, el hecho de que cada pedazo pueda ser de un color ayuda a la composición de figuras y formas, en un proceso semejante al trabajo con mosaicos. Muy popular en los siglos XVI y XVII, su propia complejidad como proceso artesano haría que fuese sustituida por otras técnicas posteriores.

**La estampilla*, inicialmente de una gran simplicidad, usaba una sola máscara con el fondo en blanco y los motivos en azul, pudiendo a veces contener algunos detalles pintados manualmente. La técnica de pintura de estampilla a pincel era ejecutada sobre el azulejo ya con el baño de base opaca que es denominada *pintura sobre baño*. Más tarde, la estampilla aumenta de complejidad, utilizando a veces cinco o más colores. Usualmente cada color poseía una estampilla, siendo necesarias tantas estampillas como los colores utilizados. La estampilla era ejecutada en papel que era encerado, siendo el motivo a pintar recortado del papel, dejando así aberturas para la pintura. Con su evolución pasaron a utilizarse máscaras en cinc.

*La técnica del *azulejo estampado o decalcomania*, relacionada con la anterior, es una técnica importada de Inglaterra que tuvo su aparición en Portugal a mediados de los ochocientos, pero sólo se convirtió en una práctica más habitual en el tránsito del siglo XIX al siglo XX. La primera fábrica a utilizarla fue la de Sacavém, siendo nacionalmente conocida su vajilla caballito. En Oporto, la primera fábrica que aplicó esta técnica fue la de Carvalhinho, usando grabados de cobre en 1853. Massarelos usó este proceso sólo a principios del siglo siguiente - 1901 - cuando fue dirigida por el inglés William MacLaren. En otras fábricas de Miragaia, Santo António Vale da Piedade, Devesas y Pereira Valente aparecen referencias a su empleo, no teniendo una línea de producción completa pero comprando las estampas ya confeccionadas. Consiste en la impresión por prensado mecánico de una estampa sobre la pieza vidriada, previamente cocida, sea con vidriado estannífero o con un cristal transparente. La pintura tenía que ser nuevamente cocida. Las estampas eran obtenidas por procesos mecánicos a través de la impresión de matrices de cobre o cinc, impresas sobre papel. Para su aplicación, el papel era mojado, transfiriendo el motivo para la pieza. Sin embargo, se puede señalar que su aplicación en azulejo no fue corriente, no siendo muy usual encontrar azulejos de este tipo, mientras que fue muy empleada en vajilla de mesa. Esta técnica ha sido utilizada en la Pintura por artistas del Surrealismo, entre ellos Óscar Domínguez, Max Ernst, Hans Bellmer y Remedios Varo.

**La aerografía* se realizó principalmente en la fábrica de Sacavém. Su producción fue limitada, siendo raras las fachadas usando elementos con esta técnica, la cual consiste en la aplicación por aspersión o difuminación aérea de pintura sobre una superficie u objeto, en este caso azulejo, y es similar a la aplicación por spray en la confección de los grafiti, pero en este caso, utiliza una herramienta denominada aerógrafo para su aplicación.

*La *técnica de bajo baño* con la que se realizara primero la pintura, sobre la que se aplicaba un baño transparente a base de plomo. La pintura manual se efectuaba sobre los azulejos, usando el extraído como apunte de la localización de las líneas y de las manchas, y como la corrección de la pintura era difícil, los pintores realizaban previamente un bosquejo en papel semi-transparente que era luego perforado por los contornos. Este dibujo era entonces pasado al azulejo, de fondo blanco, aún no cocido, por medio de una muñeca de tela llena con grafito o carbón. Delineadas así las líneas principales y el motivo enmarcado en el formato, la pintura era más fácil, más rápida y susceptible de repetición.

*La *técnica del estarcido*, proceso sencillo, para conseguir el fondo blanco se utilizaba el estaño y para el vidriado plomo y arena, más un poco de sal marina como "mordiente de los colores". La policromía se conseguía con óxidos metálicos terrosos disueltos en agua, como el de cobalto (azul), hierro (rojo), manganeso (morado oscuro) y cobre (verde); el amarillo se conseguía con el de Nápoles, y el naranja, añadiendo al de Nápoles un poco de arcilla. Aún se llegaban a lograr nuevos tonos mezclando los anteriores. En cuanto a su proceso mecánico-alfarero, una vez conseguido el esmaltado blanco del ladrillo por simple inmersión en el baño de estaño, se colocaba sobre él la trepa, un cartón con líneas de puntos taladrados, que indicaban los trazos esenciales de las figuras, sin esperar a que se secara del todo el barniz del fondo, y se frotaba con polvo de carbón. Esta operación daba como resultado que al retirar el cartón quedasen en la superficie de la loseta finas líneas punteadas que esbozaban la composición. Con esta guía, el artista solo necesitaba repasar con un pincel los punteados y rellenar los espacios con colores, a discreción. Obviamente, la técnica del estarcido jugó en contra de la originalidad y la calidad de los trabajos, aunque ayudó a su difusión al aumentar de forma considerable a producción y abaratar y simplificar el proceso. Y fue así como se produjo la transformación de los diseños originales por deterioro del calco (la "trepa" o estarcido) reciclado mil veces o tomado de azulejos viejos, copiados a su vez de otros más antiguos, etc. Todo ello supuso la "reducción de las figuras y la completa degeneración del original". Asimismo se alteraron de forma progresiva los colores o su distribución en el conjunto del dibujo. Tal fue la degradación que dos piezas con un mismo estarcido podían llegar a parecer asuntos muy diferentes.

En cualquier caso, y aunque hay ciertas diferencias entre unos y otros tipos, las técnicas de cocción suelen seguir un patrón similar. Después de la primera cocción o bizcochado, se pone sobre la placa un líquido espeso (blanco opaco) a base de esmalte estannífero (estaño, óxido de plomo, arena rica en cuarzo, sal y soda) que vitrifica en una segunda cocción. El óxido de estaño ofrece en la superficie vidriada una coloración blanca opaca, en la cual es posible aplicar directamente el pigmento soluble de óxidos metálicos en cinco escalas de color: azul cobalto, verde bronce, castaño manganeso, amarillo antimonio y rojo hierro (color este último que, por ser de difícil aplicación, surge poco en los ejemplos iniciales). Los pigmentos son inmediatamente absorbidos, lo que elimina cualquier posibilidad de corrección de la pintura (decoración designada a fuego alto). El azulejo entonces se coloca nuevamente en el horno con una temperatura mínima de 85° C revelando, solo después de la cocción, los respectivos colores utilizados. Esta técnica cuando se aplica en los azulejos se denomina en Andalucía y sobre todo en la alfarería de Triana como la "pisana". En la actualidad para evitar la dificultad

añadida de los trazos, y poder rectificar, se somete los azulejos a una cocción intermedia, a una temperatura baja (sobre los 750°C) donde el esmalte de base no funde totalmente pero si permite trabajar con comodidad, y rectificar si es necesario, como inconveniente a esta variación a la técnica es que hay que someter a una cocción más las piezas.

Sobre los tamaños, inicialmente las piezas no tuvieron dimensiones fijas y hay mucha variedad de tamaños y formas. La tradición azulejera de Portugal, una de las más importantes de Europa, estableció, a partir del siglo XVI y hasta el siglo XIX, una medida entre los 13,5 y los 14,5 cm., mayor que la tradicional árabe, como consecuencia del aumento de la producción. Se han creado además piezas específicas, como las pequeñas olambrillas (5 x 5 cm) o pequeñas piezas cerámicas que se colocan entre los azulejos de mayor tamaño para conformar y decorar las solerías, el alfardón hexagonal, de uso frecuente en el revestimiento de fachadas de la arquitectura mudéjar y más específicamente en solerías de tradición morisca, de tamaños variables, o las losetas oficios que eran cuadradas, de unos 13 cm de lado o poco más, y de 1,5 a 2 cm de espesor y los *socarrats* de 35 x 44 cm.

Para los lectores interesados en la azulejería se recomienda Gestoso y Pérez, 1904; sin autor, 1948; Llorens Artigas & Corredor-Matheos, 1970; Nonell, 1973; Pericot, 1979; Sánchez Pacheco *et al.*, 1981; Sempere Ferrándiz, 1982, 2006; Guerrero Martín, 1988; Pleguezuelo Hernández, 1989, 1995, 1997, 2007; Aranegui Gascó, 1992; Pleguezuelo y Lafuente, 1995; Barnett & Hoopes, 1995; Rodrigues, 2000; Sampaio, 2000; Momplet Miguez, 2004 y enlaces. Para los lectores interesados en la terminología cerámica se recomienda Alvaro Zamora (1981), Soler Ferrer (1985), Guillém Monzonis y Guillém Villar (1987), Fleming (1987), Fatás y Borrás (1993), Pere Noguera *et al.* (2003) y Caro Bellido (2008), y sobre técnicas y materiales recomendamos Bonet Correa (1983), Castaldo Paris (1996), Carrascosa Moliner (2006) y Morales Güeto (2012).

Algo de historia sobre el oficio del azulejo

Es sobradamente conocida la aportación de la alfarería y la cerámica al desarrollo de la Humanidad (Chaline, 1972; Barnett & Hoopes, 1995; Castaldo Paris, 1996; Monserrat, 2013b), por lo que no consideramos necesario ahondar en este particular. En relación al tema que nos ocupa, las excavaciones arqueológicas continúan aportando pruebas del uso en Mesopotamia de losas de tierra cocida (pintadas por la parte exterior y después barnizadas) para pavimentar y decorar diferentes sectores de su arquitectura, desde los sencillos hogares hasta los palacios imperiales. Así lo confirman y documentan los descubrimientos hechos en diversos enclaves de la cultura del Imperio Asirio o el Persa, con ejemplos importantes como los frisos de las *Murallas de Babilonia*, la *Fortaleza de Khorsabad*, la antigua ciudad de Nínive o el *Palacio de Susa*.

El azulejo y sus técnicas entraron en Europa en el siglo VII a través de al-Andalus, al sur de la Península Ibérica, y alcanzaron un esplendor del que todavía son ejemplos la arquitectura del Califato de Córdoba y el Reino nazarí de Granada. Desde el singular *sofeysa* (rico mosaico de azulejo y oro) con que los califas cordobeses adornaron las paredes del *mihrab*, hasta los rudos y prácticos sistemas de pavimentación doméstica que continúan usándose hoy en Andalucía. Se cree asimismo que este enlosado reemplazó en todas partes

al pavimento de mosaico usado por los romanos. Esta cultura de base alfarera se conservó en la España cristiana y quedó de manifiesto en el arte mudéjar, gracias a los gremios de alarifes moriscos, y se extendería luego por Europa a partir del siglo XIII (Martínez Caviro, 1991), fundiéndose con los recursos arquitectónicos importados por las Cruzadas y el comercio con Oriente de las Serenísimas Repúblicas de Génova y de Venecia.

En Occidente, las penínsulas Ibérica e Itálica acaparan la producción de azulejos al resto de Europa hasta el final del siglo XVI, con focos más locales en parte del Norte de África y un capítulo aparte en el extremo oriental del Mediterráneo, siguiendo patrones y escuelas bizantinas. A partir del siglo XVII la azulejería florece en otros muchos países de Europa Central, en especial en Francia, los Países Bajos, los estados de influencia germana y las islas Británicas, afirmando la producción, técnicas y creatividad a lo largo del siglo XVIII y consumándose en el siglo XIX con su presencia en las Exposiciones Universales. En el extremo occidental europeo, España y especialmente Portugal, desarrollan en esos siglos una cultura azulejera funcional y popular difícil de igualar (González Martí, 1954; Simoes, 1965; Almagro, 1966; Meco, 1993; Burlamaqui, 1996; Rodrigues, 2000; Sampaio, 2000; Sempere Ferrándiz, 2006).

Naturalmente la azulejería trascendió a la propia arquitectura de los edificios, y fue utilizado en muchas otras construcciones. Ya se ha indicado que el uso del azulejo como recurso decorativo arquitectónico decorativo en parques y jardines hunde sus raíces en los imperios mesopotámicos y pervive y se enriquece en técnicas y aplicaciones con el Islam (Hattstein & Delius 2001) y es una constante habitual en países templados, por las características de resistencia, funcionalidad y belleza de este elemento arquitectónico. Asociado al agua en la historia del jardín, el azulejo funciona, desde su uso en las culturas orientales, como una respuesta cromática al colorido vegetal. El azulejo es la respuesta sólida a los juegos acuáticos de la luz y el vivo poema de las flores, formando con ellos un conjunto coral de brillos de auténtico valor sinfónico (Fariello, 2004).

Pero hubo que esperar al siglo XVIII para que exprese su máximo esplendor y al s. XIX para que tal recurso llegue casi a normalizarse en los proyectos urbanos de algunos países de Occidente y de manera sobresaliente en España y Portugal, que exportarían esta cultura a sus posesiones de ultramar, sea América y Filipinas en el caso de España y en el luso a los puertos del imperio colonial del lejano oriente y a Brasil (Simoes, 1965; Sebastián *et al.*, 1995; Pérez Guillén, 2004, etc.).

Dicho esto, centrémonos el azulejo de España y Portugal.

La azulejería en la Península Ibérica

Al margen de la rica y variada Alfarería Ibérica prerromana que anteriormente hemos citado, sin relación con el tema que nos ocupa (Pericot, 1979; Aranegui Gascó, 1992; Moret, 1996; Monserrat, 2013b), la primera aportación en nuestro territorio en cierta forma vinculada con el azulejo nos llegó de Roma. Tras la Segunda Guerra Púnica (219-201 a.C.), los vencidos púnicos dejan libre paso a la expansión romana en la península (desde el 218 a.C. y con presencia permanente en Ampurias desde el 195-175 a.C.) y la total conquista de Hispania (200 d.C.). Los romanos (durante el s. III-II a.C.) intro-

ducirán 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 desde sus iniciales asentamientos litorales a zonas peninsulares interiores (especialmente a partir del s. I a.C.), y sus técnicas cerámicas (como hicieron con la ingeniería naval púnica) fueron usurpadas de los griegos tras la conquista de la Magna Grecia (277 a.C.) y las técnicas de vidriado plumbífero que emplea como fundente el plomo, en cualquiera de sus formaciones como sulfuros (galena), óxidos (litargirio, minio) o carbonatos (albayalde), junto a cuarzo y arcilla blanca a 800-920° C., lo fueron de los alfares orientales (usado en Mesopotamia, Egipto o Anatolia, X-VIII a.C.) y en China, III a. C.), creando centros de producción en Arretium, Apulia, Lucania y Campania (que se extenderían a la Tripolitana, la Galia, Renania o Hispania) con un carácter mayoritariamente utilitario/ funcional inequívocamente romano (King, 1985). Los romanos, en realidad, fueron ajenos a la azulejería, aunque sí usaron pequeñas teselas, a veces vidriadas, con la técnica del mosaico para revestir muros y paramentos, técnica de la que fueron maestros y que alcanzaría su máxima expresión en Bizancio y que se fundiría con el origen de la alfarería decorativa de los pueblos árabes (Poulsen, 1969; García y Bellido, 1972; King, 1985; Sear, 1989; Ward Perkins, 1989; Olaguer Feliú, 1989; Wheeler, 1995; Wilson, 2000; Hattstein & Delius 2001; Lavagne & Navarro, 2001; Taylor, 2003).

Aunque la teja ya había sido introducida por los griegos, la utilización cerámica (*latericia*, *later coctis* u *opus testaceum*), sean ladrillos, baldosas, teselas, adoquines, tejas, acroteras o remates, tuberías o canalones, etc. en la arquitectura Romana (monumental o cotidiana) es sobradamente conocida, y en lo que nos atañe Sempere Ferrándiz (2006) nos aporta excelentes y documentados datos. Con ella consiguieron logros arquitectónicos inigualables que hoy día siguen admirándonos. En Hispania se generalizan desde el s. I en el período de los Flavios, tanto en edificios como en canalizaciones, pavimentos, jardines, hornos, termas, etc., alcanzando su máximo en tiempos de Trajano y Adriano con extensión fuera de las ciudades en las villas (*Los Munts* de Tarragona, Carranque y Talavera en Toledo o San Cucufate en el Alentejo). En cualquier caso, la piedra (*opus silicium* o *caementicium*), el adobe o el tapial preponderan sobre el ladrillo, que suele reservarse a termas, pavimentos o tejados o técnicas mixtas en acueductos (Cuéllar Lázaro, 1998; Sempere Ferrándiz, 2006).

Sin duda Roma copió los magníficos pavimentos de los pueblos que había conquistado, y sin duda los emuló, pero los pavimentos más modestos (no marmóreos), formaban gruesos rombos de barro cocido en diferentes combinaciones decorativas (González Martí, 1954) aunque, más interesados en el mosaico como elemento arquitectónico decorativo, no alcanzaron en el azulejo el desarrollo y la maestría que nos legará en Mundo Árabe. Herencia tardo romana hallamos en los ladrillos estampados o placas sepulcrales paleocristianos y visigóticos, de 20 x 25 cm o 60 x 40 cm los mayores, similares a otros hallados en el norte de África y de marcada influencia bizantina-copta, derivada de las primeras llegadas de la Cristiandad a la Hispania peninsular. Utilizados como elementos decorativos de techos y paredes, sepulcros, fachadas y altares o para el pavimento los más sencillos. Escasos ejemplos nos han quedado, mayoritariamente procedentes de Andalucía, y en el Museo Arqueológico de Sevilla pueden

contemplarse algunas piezas. También han sido hallados en el sur de Portugal, Extremadura, Valencia y Mallorca. De tosca factura son producidos entre el s. II y principios del V y suelen estar decorados con signos cristianos, cruces, crismones, pavos reales, palomas, peces, delfines, ciervos, letras de simbología cristiana $\Lambda\Omega$, motivos arquitectónicos, vegetales y geométricos, etc., quedando relegados nuestros artrópodos en tales representaciones (Grabar, 1980; Cantó Rubio, 1985; Carmona Muela, 1998). Más relacionados con los azulejos podemos citar como similares sus casetones, molduras y frisos cerámicos, que hallamos en iglesias visigodas, y podemos encontrar ejemplos en el *Museu de Conombriga* y el *Museu Arqueologico* de Lisboa, utilizados para el revestimiento de interiores, a veces portando elementos decorativos como estrellas, hojas, frutos, etc.

La segunda y sin duda más importante gran oleada vendrá de manos de los árabes (s. X), cultura de gran tradición alfarera y ceramista, que traerán nuevos elementos y extenderán sus métodos y materiales. Los primeros vestigios azulejeros existentes en la península (España) parece que datan de los comienzos del siglo XIII. Estas primitivas manifestaciones se caracterizan por sencillas grecas e incrustaciones de piedra en baldosas, adornando los pavimentos. A partir del s. XIII se crean centros de producción en los taifas de Almería, Málaga y Granada, técnicas que recogerán y mantendrán mudéjares y moriscos durante la Edad Media y Renacimiento, y sus técnicas de estampillado, esgrafiado y vidriado generarán piezas hispanomorisca de reflejos metálicos que fueron muy apreciadas y exportadas a Europa (Martínez Caviro, 1991; Connors McQuade en: Varios autores, 2003; Momplet Miguez, 2004; Aguado Villalba, 2004), especialmente en los s. XIV-XV, y muchos de sus elementos y técnicas aún persisten desde el s. XVI en alfarses de Portugal, Castilla la Mancha, Extremadura, Aragón, Levante y Andalucía (vidriado plumbífero y estanífero, la cuerda seca, el azulejo, los alicatados, los bruñidos, el reflejo metálico, el azul cobalto, el dorado, etc.).

En el área que nos concierne, su presencia ha sido determinante en la estética de la arquitectura hispano-árabe. Pleguezuelo Hernández (1995) anotaba que las solerías de las viviendas de al-Ándalus eran conocidas por su rica variedad de tonalidades, llegando a reemplazar los mármoles de colores en el embellecimiento de sus casas (según una cita de Ibn Sahib, anterior a 1240), y Bastus (1868) mencionaba que los árabes españoles usaban la palabra *zulech* y con el artículo *azzulech* para referirse a la losa barnizada que usaban de pavimento o friso en sus habitaciones. Esta influencia se refleja en el arte hispanomusulmán en general, destacando su evolución y profusión en el arte mudéjar y en la posterior arquitectura, alfarería vidriada y la loza portuguesa y española, especialmente desde el siglo XVIII (Seña, 1976, 1977, 1997; Aguado Villalba, 2004; Monserrat, 2011, 2013b), así como a su azulejería, a la que ahora nos dedicamos.

Desde el punto de vista gremial, la mayor parte de los autores sobre la cerámica medieval en nuestra península, (Gómez Moreno, 1924; Camps Cazorla, 1943; Llubia i Munné, 1973; Pleguezuelo Hernández, 1995; Savini Celio, 1997) citan que el alicatado era resultado de la asociación de dos gremios especializados: alfareros y alarifes (del árabe hispánico: *al'arif*, y a su vez del árabe clásico: *'arif*, "experto", arquitecto o maestro de obras, albañil mudéjar), los primeros fabricaban las baldosas vidriadas y policromas, mien-

tras los maestros albañiles cortaban montaban las piezas reunidas siguiendo patrones y diseños convencionales o innovadores. A los alfareros correspondía la conservación de los secretos procesos de coloración y brillo y a los alarifes las habilidades de composición en la decoración de zócalos, pavimentos o revestimientos. La fusión de estos oficios artesanos y su evolución en el tiempo originó distintas técnicas de producción azulejera anteriormente citadas.

Las técnicas del azulejo árabe florecieron especialmente en Málaga y Granada durante el Reino Nazarí (s. XIII-XIV), con excelentes piezas y 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 (Figs. 1, 2), siendo las figurativas escasas (epigráfica, motivos geométricos y vegetales trenzados / atauriques, y escasa representación animal), acorde a su iconoclastia, pues las características anicónicas de esta religión hace poco proclive la inclusión de elementos animales en su decoración, pero en lo que respecta a su Arquitectura dejaron ejemplos de azulejería que aún sorprenden en la España musulmana, y tras ellos el vidriado de objetos y azulejos nos traerán numerosos ejemplos artropodios en la arquitectura ibérica posterior, y sus abundantes azulejos en sus conocidos alicatados marcarán una profunda influencia que perdura en toda la zona meridional y llegará a zonas levantinas hacia el s. XIV (Paterna, Teruel, Muel, Valencia, Manises, Manresa, etc.), técnicas que recogerán, como hemos indicado, los mozárabes y mantendrán mudéjares y moriscos durante la Edad Media y Renacimiento, y sus metodologías de estampillado, esgrafiado y vidriado plúmbeo generarán piezas hispanomorisca de reflejos metálicos que fueron muy apreciadas y exportadas a Europa, Egipto y Persia (Camps Cazorla, 1943; Llubia i Munné, 1973; Ortega, 2000; Connors McQuade en: Varios autores, 2003).

Tras la caída de Granada en manos cristianas y las Capitulaciones de Santa Fe, conviene separar la trayectoria azulejera de España y Portugal, pues aunque de origen común, siguieron caminos diferentes.

España

Introducida en la Península por los alarifes y alfareros musulmanes como hemos indicado, la azulejería tuvo un primer momento de esplendor con el Arte Mudéjar, único en Europa. Los primeros grandes focos de esta industria artesana se documentan arqueológicamente en Manises, Paterna, Teruel y Barcelona durante el siglo XV, manteniendo su identidad durante gran parte del siglo XVI. Los alfareros de Teruel son los que produjeron las piezas más grandes de esta serie, pero también las menos refinadas. El color verde es más oscuro que el de Paterna y Barcelona, y los motivos ornamentales (zoomorfos, vegetales y heráldicos) fueron realizados mediante pinceles de punta más gruesa. En Teruel sólo se utilizó la policromía para la decoración de azulejos y placas religiosas. Por el contrario, los colores verde y morado han permanecido como colores tradicionales hasta hoy en día. El repertorio iconográfico de los siglos XVIII y XIX se reduce a la repetición de elementos vegetales y figurativos muy esquemáticos. Ortega (2002) da buena cuenta de la producción de azulejos en la cerámica tardomedieval de Teruel, donde aves, frutas, heráldica son temas frecuentes en sus alfardones.

Los azulejos son un motivo decorativo particularmente frecuente en la arquitectura renacentista española y portuguesa, y lógicamente de marcada herencia islámica, decorando

decenas de espacios interiores de muchas edificaciones. En la época del Renacimiento, Florencia fue productora, a través de la familia Della Robbia, de una cerámica policromada vidriada de carácter devocional, que por medio de su comercio continental, su influencia llegó también a la Península Ibérica. Además del uso complementario doméstico del conjunto de lozas, los *alfardons des mig* (azulejo hexagonal) y los *rajolets des puntas* (azulejos triangulares), complementaron los tradicionales azulejos cuadrados, rectangulares y poligonales, en el trabajo de albañilería para decorar arrimaderos, techos y soleiras como las pintadas por maestros renacentistas como Jaume Huguet, Luis Dalmau o Gabriel Alemany. Su fama y calidad trascendieron en la Europa del Papa Borgia y del Nápoles de Alfonso V de Aragón. En el siglo XV, mudéjares y moriscos inician decisivamente el arte de la azulejería en España, y ciudades como Toledo, Sevilla y Granada serán los tres centros más importantes de fabricación. Los ejemplos del *Alcázar* sevillano y de la *Alhambra* de Granada muestran el bello arte de revestir pavimentos mediante las técnicas de cuerda seca hendida, cuenca y encintado. La cerámica hispano morisca está bien representada principalmente con piezas de la zona valenciana de talleres musulmanes, destacan las procedentes de entre los siglos XIII y XIV decoradas en verde y manganeso, con cubierta estannífera blanca, las de reflejos metálicos y las que empleaban el azul cobalto formando dibujos geométricos. Todos estos tipos de cerámicas de introducción musulmana dieron paso a las bases técnicas de la cerámica de producción española y cristiana a partir de Málaga hasta su llegada a otras tierras peninsulares.

En España la cerámica arquitectónica tendrá un papel muy importante tanto en funciones estructurales como decorativas e higiénicas. Sin ninguna duda, el gran protagonista es el azulejo que es asimilado por los reinos cristianos y aparece en el Arte Mudéjar. En Aragón, a partir del siglo XIII utilizan una cerámica verde y negra sobre fondo blanco, elaborada mediante moldes o en torno. Con el tiempo el uso en exteriores fue adquiriendo gran protagonismo. En los interiores, las piezas monocromas se emplearon como revestimiento de suelos y azulejería pintada como decoración. En Cataluña, los alfareros que eran cristianos, utilizaron los mismos colores que los islámicos, aunque por influencia del comercio se introdujo el azul desde el siglo XIII. La cerámica bicolor llegó a exportarse a toda Europa. En el siglo XV se impuso la estética gótico-cristiana y se fabricaron también en Cataluña artesonados cerámicos, zócalos y pavimentos pintados a mano alzada.

En esta zona peninsular hay que dedicar un especial capítulo a la cerámica manisera. A comienzos del siglo XIV, reinando Jaime I, el señorío de Manises fue adquirido por la familia Boil, que introdujo en su nueva posesión la cerámica de reflejos importada de los musulmanes andaluces, en especial desde Málaga. La cerámica manisera de reflejos dorados y azules se impuso en toda Europa hasta fines del siglo XVI, siendo conocida en muchas partes con los nombres de “obra de Valencia” o “de Mallorca”, por el origen de los navegantes que comerciaban con ella.

Tras cubrir las necesidades de la corona aragonesa, la cerámica se exportaba a Francia, Italia, y sobre todo, a Nápoles, en donde Alfonso el Magnánimo quiso crear una corte brillante y lujosa. Al ser un gran consumidor de cerámica de Paterna y Manises, hará de Nápoles un acusado centro de influencia para el resto de cortes italianas. Calixto III y Alejandro VI pidieron continuamente a Valencia piezas y azule-

jos para las salas del Vaticano. La exportación se extendió también a Sicilia, Venecia, Turquía y Chipre, e incluso a Flandes y los países del Báltico. Los palacios de todas las cortes de Europa se enriquecieron con la cerámica manisera. Muchos pintores la reprodujeron en sus cuadros: así puede verse en la obra de Humberto y Juan Van Eyck y Hugo Van der Goes, o en los frescos de Domenico Ghirlandaio en los que aparece la loza morisco-valenciana.

El comercio de la cerámica dio lugar a compañías de exportadores, primero italianos, chipriotas y turcos; luego catalanes y mallorquines, que transportaban los azulejos y diversas piezas con todo cuidado, embaladas en grandes tinas o *coxis* revestidos de cuerda y paja. Del Grao de Valencia salían continuamente naves con esta carga y se pagaba un impuesto por la salida de estos productos (Pérez Guillén, 1996, 2001; Soler Ferrer, 1997; Vizcaíno, 1999; Font i Gumá, 2005).

En centros como Manises, el azulejo alcanzó enormes calidades entre mediados del s. XIV y primer tercio del s. XVI, que llenaron suelos de monasterios y pavimentos de palacios, conventos, monasterios y edificios públicos llegando a las edificaciones de los papas Borgias o reyes como Alfonso V (*Castillo de Sant Angelo* de Roma o el *Castel Nuovo* de Nápoles). Son conocidos como *socarrats* (cat.: cocidos) a las placas de terracota recubiertas de cal y decoradas con óxido de hierro o manganeso (negro) que mantenían su resistencia al fraguar la cal y que se fabricaban en Paterna (probablemente también en Benaguacil) en el s. XV y XVI para ornamentación de techos interiores, terrazas, escaleras y aleros de edificios, y también en artesonados y parte inferior de los voladizos de los balcones, elementos que aún persisten (Fig. 41). Temas geométricos, florales, caballescicos, heráldicos y también zoomorfos con grandes animales (leones, águilas, toros, garzas, etc.) (Almagro, 1966; Sánchez Pacheco *et al.*, 1981). Precisamente en el campo de los motivos vegetales resulta útil la clasificación que hizo Llubíá (1973), datando los azulejos según el motivo floral con que se decoran las esquinas, a modo de orla del dibujo central; entre los más conocidos están la "margarita", la "palma", la "hoja de pita", la "hoja de lirio", etc. (Taracena Aguirre, 1942; Soler Ferrer, 1997).

Otro gran centro de producción corresponde a Talavera de la Reina (Martínez Caviro, 1971; Valdivieso, 1992; Sánchez-Pacheco, 1997; Monserrat, 2013b). Bajo los auspicios de Felipe II, los alfares de Talavera irrumpieron en el mercado con nuevos productos cerámicos: vajillas azules inspiradas en las del Lejano Oriente, que habían sido importadas a Europa por la Compañía de Indias Holandesa. Mientras los Países Bajos formaron parte de la Corona española, el tráfico comercial de objetos y de artistas flamencos era habitual y frecuente, y su influencia evidente (Valdivieso, 1992). Por razones de economía de estado, el 2 de junio de 1600, el duque de Lerma, primer ministro de Felipe II, promulgó una pragmática sanción que prohibía la fabricación y el uso de objetos de oro y plata. Este hecho potenció la producción y el consumo de vajillas de loza, sobre todo la de Talavera de la Reina, que contaba con la protección real. También hay que anotar en ese periodo la azulejería toledana mantuvo puros los modelos tradicionales y las técnicas mudéjares hasta el siglo XIX.

Los centros culturales renacentistas fueron Italia y Flandes, también para la cerámica, que recibió tanto en Portugal como en España una gran influencia a partir del s. XVI (Seseña, 1976) (Felipe II comía con loza de Urbino decorada por

Orazio Fontana y contratará al ceramista flamenco Juan Flores para surtir la loza del *Monasterio de El Escorial* y otros ceramistas talaveranos como Oliva, Juan Fernandez o Lorenzo de Madrid aprenderán sus técnicas y sus azulejos serán reconocidos por todo el país), 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, dando un nuevo auge a su alfarería y azulejo, con la llegada de maestros flamencos e italianos, y ceramistas como Niculoso Pisano y otros generarán una escuela que dejará obras maestras como el *Retablo de la Visitación del Alcázar de Sevilla* o la portada de la iglesia del *Monasterio de Santa Paula*, también en Sevilla, realizando numerosas obras que se continuaron hasta los reinados de Carlos III y Carlos IV (trajeron ceramistas italianos, franceses y flamencos) cuando se registra una enorme influencia de la cerámica europea, especialmente italiana, con 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 azulejos de decoración policroma descriptiva y nuevos colores, 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 de la pintura se extendieron 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 se exportaba al Nuevo Mundo a través de Sevilla, en cuya capital la fiebre de decorar las casas con azulejos llegó a ser tal en el s. XVI que se amenazaba a quien lo hiciera (Sánchez Pacheco *et al.*, 1981). Las técnicas son variadas, desde los alicatados predecesores de los verdaderos azulejos a las técnicas de cuerda seca (desde mediados del s. XV a mediados del s. XVI, de cuenco o arista, desde último tercio del s. XV a mediados del s. XVI, o planos / pisanos de origen italiano). Temas mudéjares geométricos, estrellas, lacerías, vegetales se van sustituyendo por temáticas renacentistas como casetones, veneras, pedestales, arabescos etc., con imágenes piadosas, cinegéticas o caballerescas, en función de su ubicación.

Desde Talavera se exportó el modelo cerámico a tierras vecinas como Puente del Arzobispo, cuya cerámica destaca por sus tonos en verde y las cerámicas de Portugal y Sevilla. Era tanpreciado y valorado el arte de la cerámica de Talavera que podemos encontrar referencias en otras artes, como por ejemplo en la pintura de Manuela Picó, la cual refleja dicha cerámica en pura esencia, sin elementos acompañantes, suspendida en el aire. Talavera de la Reina posee una Marca de Calidad para distinguir sus productos alfareros del resto de fabricados, llamada "marca de Calidad Talavera Cerámica", queda inscrita en los productos fabricados en Talavera de la Reina. Otros azulejeros talaveranos importantes fueron Lorenzo de Madrid (autor de los azulejos del *Palacio de la Generalidad* de Cataluña en 1596), y Fernando de Loaysa (ya activo en Valladolid en 1586) y más recientemente destacó Juan Ruiz de Luna (1863 - 1945). La producción se mantuvo hasta el siglo XVIII, momento en que los hornos talaveranos inician su decadencia. La creación de la *Fábrica del Buen Retiro* influyó decisivamente en la paulatina desaparición de

la pavimentación azulejera, al enfocarse la producción por otros caminos.

También Andalucía, junto con Toledo y la zona mediterránea, ha sido siempre uno de los lugares de España con un mayor desarrollo en artes cerámicas. Sin duda, la influencia árabe fue decisiva a la hora de poner en práctica técnicas y formas decorativas tales como los alicatados, los mosaicos, los azulejos en relieve, los azulejos de cuenca o arista y los azulejos vidriados. Ciudades como Jaén, Málaga y Granada se convertirán en los principales centros de producción. Sin embargo, será Sevilla, puerto de las Américas, la que logre la hegemonía gracias a la explosión demográfica y económica de los siglos XV y XVI. Aunque los alfares en la zona se remontan hasta el siglo XII, serán los alfareros sevillanos instalados en el barrio de Triana los que asumieron esta herencia y fabricaron azulejos con la técnica de arista y de cuerda seca. A finales del siglo XVI, con la llegada a España del ceramista italiano Niculoso Pisano (activo en Sevilla entre 1498 y 1526) introductor de la pintura plana policroma en la producción azulejera sevillana, y su establecimiento en las alfarerías sevillanas del barrio de Triana, se introduce en la Península el "azulejo liso y pintado con motivos grotescos", con el que es factible construir amplios murales con escenas. Sus obras más destacadas fueron el *Altar de la Visitación* en los *Reales Alcázares* y el revestimiento cerámico exterior del *Monasterio de Santa Paula*. Posteriores obras como los zócalos de Carlos V del *Alcázar de Sevilla* representan la muestra más patente de la nueva técnica consolidada por Cristóbal de Augusta, del que sobresalen la azulejería del palacio gótico en el *Alcázar* sevillano y dominará el barroco sevillano de los siglos XVII y XVIII, con abundante temática de caza y orlas policromadas geométricas o vegetales. Los motivos son típicamente renacentistas y de influencia italiana: cabeza alada de querubín, máscara, cartelas, acantos y contarios que además son frecuentes en la obra de Pisano. La novedad de la policromía italiana rompió con la tradición anterior (Gestoso y Pérez, 1904; varios autores, 1981; Pleguezuelo y Lafuente, 1995).

La influencia de Pisano impregnaría buena parte de la producción de otros focos cerámicos importantes como Alcora y Talavera donde se fabricaron azulejos planos a lo largo de los siglos XVI y XVII en una fusión de los elementos decorativos moriscos e italianos con los flamencos introducidos en la Península por Jan Floris y recogidos por sus discípulos Oliva y Juan Fernández (con una importante cantidad de obra en el *Monasterio del Escorial* y el *Monasterio de la Encarnación*), que muestran una composición religiosa rodeada de motivos decorativos.

También digno de destacar es el caso de Cataluña, de la que ya hemos hecho algunas referencias, pero que merece una mayor atención, dada su larga tradición alfarera (Casanovas, 2002). Ya había comenzado su tradición cerámica por la producción semi-industrial de baldosas en el siglo XV en Barcelona. En el XVI las importaciones de baldosas sevillanas de cuerda seca y arista desplazan las creaciones propias. La producción catalana se trasladó después a Reus, donde adoptan la estética renacentista inspirada en la orfebrería con relieve. Poco después aparece la baldosa policroma con la adopción de los modelos italianos, así la azulejería se convierte en el aspecto más importante de su cerámica. Las creaciones suntuosas y decorativas para las iglesias, casas señoriales, calles y edificios fueron muy apreciadas, y los azulejos revisitaron muchas de sus paredes.

Unos de sus elementos más característicos sobre el tema que tratamos son los *Azulejos de los oficios*, rajoles que se inician en el periodo gótico en Levante y Cataluña, y aunque aún hoy día son utilizados como elementos decorativos, estos azulejos eran utilizados para alicatar las paredes de espacios húmedos, cocinas, fregaderos y zonas comunes, sobre todo en las casas humildes, donde daban una viva nota de color y de sana alegría, ya que amenizaban lugares de trabajo, y en el último periodo se habían utilizado para a alicatar las paredes de algunas tiendas, carnicerías, comercios de bacalao y vaquerías, entre otros, y estos azulejos, al menos en Cataluña, vinieron a durar hasta los años 1830-1840 aproximadamente, por cuanto las cocinas y los de las casas de Xifré situadas en el viejo paseo de la Lonja y en las casas de las calles de Llauder y Na Cristina, construidas entre los años indicados, están alicatadas así con baldosas de estrellas y de frutas que debieron ser las últimas casas barcelonesas alicatadas con estos azulejos (Amades, 1937; Cid Priego, 1954; Corredor-Matheos & Gumí, 1978; Pere Noguera, 1993; Casanovas, 2002; Telese *et al.*, 2002; Font i Gumá, 2005), y llegaron a participar en su producción artistas de la talla de Ramón Casas o Xavier Nogué.

Con diversas clasificaciones (Amades, 1937; Llubí, 1973) fueron fechados según el motivo floral que aparece decorando las esquinas, a modo de orla del dibujo central, según hemos citado. Lo más característico del modelo catalán es quizá que los azulejos se instalaban formando diversos modelos de paneles o murales (como siguiendo una historia muda portadora de un mensaje más o menos críptico), y en otras ocasiones formando zócalos o cenefas en los paramentos y marcos, en las cocinas, balcones, etc.

Inicialmente con dibujos simples, generalmente de un solo color azul, con frecuente figuración de personas y animales, se pasa por un periodo floral, donde es posible encontrar elementos que simulan ciertos insectos, y estos motivos van poco a poco desapareciendo, tomando protagonismo los personajes que acabarán dando lugar a multitud de oficios, a la representación de otros diversos personajes de cada época, elementos heráldicos, navíos, construcciones diversas, animales domésticos o fabulosos que acaban siendo más esquemáticos. Los motivos representados —gremiales, laborales, artesanos— parecen inspirados en las aleluyas (*auques*) que impresas en papel se vendían en las plazas y ferias. Bonet Correa (1983) insiste en el valor de crisol cultural popular en el que en ellos se mezclan heterodoxias, vida cotidiana, mitos, idealizaciones, burlas", con figuras de trabajadores, músicos o soldados junto con un bestiario muy variado en el que se incluían muchas monstruosas alimañas, a veces fantásticas, insectos incluidos (Fig.19) (Amades, 1937; Telese *et al.*, 2002; Font i Gumá, 2005).

Con el paso del tiempo y los avances en la Ciencia, en particular los descubrimientos de los siglos XVI y XVII, tanto en mineralogía como en química, propiciaron grandes avances en la cerámica con la introducción del vidrio opaco brillante de estaño, punto de partida de la mayólica. A partir del siglo XVIII, la presencia de ceramistas franceses como Francisco Haly (1764) en la *Real Fábrica de Alcora* (Castellón de la Plana), impuso una estética globalizadora que alcanzaría también a los alfareros de toda la zona levantina. A ese proceso de desnaturalización se sumaría luego la presencia del maestro flamenco Cloostermans (1787) y su estética neoclásica. Pero el esplendor de la azulejería de la región levantina no llegó hasta el siglo XIX con una producción desde popular a

semindustrial para las cocinas del país que salía de las fábricas de Manises, Onda, Ribesalbes y Biar (Pérez Guillén, 1996, 2001).

En Andalucía se genera otro gran centro de producción de cerámica en la España del siglo XIX que fue la fábrica hispalense de la *Cartuja de Sevilla*, fundada entre 1839-1841 por Carlos Pickman y con esta fábrica llegaron los moldes de yeso, la conformación en semisecho por presas mecánicas y se recuperaron antiguas técnicas con nuevos medios como la cuerda seca o la arista, y acudieron una auténtica corte de artesanos ingleses, fabricando abundante azulejería con técnica de cuerda seca (que él llamó «cloisonné» como en el contexto artesanal de vidrieras y esmaltes) y técnica de arista. Con las innovaciones técnicas de la Revolución Industrial, llegadas de Inglaterra a Sevilla, cambiaron los esquemas de la producción cerámica tradicional (Maestre, 1993; Arenas Posadas, 2007). En Andalucía, de entre los variados ejemplos de azulejería que podrían citarse se encuentran en el sevillano *Parque de María Luisa*, el hemicycle de la *Plaza de España*, en el espacio creado en 1929 con motivo de la Exposición Iberoamericana.

Principalmente en el caso de Cataluña, el Modernismo traerá nuevo impulso e incorporará a la arquitectura numerosos elementos cerámicos, impulsado por una nueva concepción de los materiales y sus usos. Mención aparte merece la aplicación de la cerámica en la construcción de la mano de arquitectos como Gaudí y Domènech i Montaner, en un movimiento cultural que une arte e industria y asume a la perfección los gustos y temas del momento: la revisión de estilos y la naturaleza. La fábrica Pujol i Bausis, conocida popularmente como *La Rajoleta*, un centro productor de cerámica modernista revistió edificios de Gaudí, Domènech i Montaner o Sagnier, entre otros (Bassegoda i Nonell, 1984; Zerb, 1985; Gómez-Morán Cima *et al.* 1985; Lacuesta, 1990; Fernandes, 1993; Levick & Permanyer, 1993; Chueca Goitia, 1996; Pujadas Matarín, 1997; Henares Cuéllar & Gallego Aranda, 2000; Riquer i Permanyer *et al.* 2001; Varios autores, 2002). Otras ciudades como Cartagena, Sevilla, Madrid, etc., aplicarán esta estética a algunos de sus edificios.

Este historial culmina con el auge del azulejo tras la Revolución Industrial desde finales del s. XIX hasta la actualidad, donde cientos de edificios se verán adornados con estos elementos (Domènech Girbau, 1968; Levene *et al.*, 1989; Güell, 1990; Llimargas i Casas, 2007). Ejemplo de ello es la azulejería urbana en Madrid, representada por el conjunto de manifestaciones decorativas y arquitectónicas que en un amplio abanico manifiestan el uso del azulejo y la cerámica en la capital de España. Con un temprano origen en los alfares de los alarifes moriscos del siglo XV y XVI, incentivada por algunos arquitectos al servicio de los Austrias instalados en Madrid, y tras un tímido preámbulo ilustrado en el ámbito urbano en el siglo XVIII, la azulejería madrileña tuvo su máximo apogeo en el último cuarto del siglo XIX y primer tercio del siglo XX, impulsada por la ideología pedagógica de la Institución Libre de Enseñanza y materializada por algunos nombres propios de ceramistas como Daniel Zuloaga, la saga talaverana de los Ruíz de Luna, y maestros menos conocidos como Enrique Guijo, Alfonso Romero Mesa y Francisco Arroyo; junto con arquitectos como Velázquez Bosco, José Espelius o Teodoro Anasagasti (Perla, 1988; Seseña, 1989).

Este tipo de manifestaciones tuvo su cúspide como proceso artístico entre 1919 y 1921 con la celebración en Madrid de la "Exposición de Ceramistas Españoles" en el Salón del

Círculo de Bellas Artes y la participación de algunos de estos especialistas en la "Exposición de Artistas Madrileños" (1921). En este contexto puede citarse la curiosa azulejería del comercio de Madrid producida en el primer tercio del siglo XX. Son numerosos los establecimientos de esta época que fueron adornados con azulejos, sean farmacias, comercios de todo tipo, restaurantes y bares, etc.

Aunque no era imperativo, para cada tipo de comercio se solía utilizar un color característico. Las lecherías y hueverías usaban el blanco y el azul (colores simbólicos de asepsia e higiene), al igual que el uso de azul en las peluquerías respondiendo al mismo concepto. Las vaquerías grandes y las fruterías se entregaban a una fantasía de verdes, amarillos y ocres, colores de la naturaleza, cultivos y pastos, mientras que las tabernas, casas de comidas o carnicerías preferían los colores calientes, como rojos y marrones.

Durante este tiempo numerosos pequeños comercios se vistieron de azulejos. Muchos aún sobreviven, y ejemplos son la *Antigua Farmacia Juanse*, de 1924, cuya fachada de azulejos es obra de Marcelino Domingo y Enrique Guijo, y la *Antigua Huevería*, de 1908, obra de Enrique Guijo, y otros son *Viva Madrid*, *España Cañí*, *El Madroño*, *La Zamorana*, *Los Gabrieles*, *Villa Rosa*, *Casa Reina*, *Bodega Ángel Sierra*, *Taberna Alhambra*, *Taberna Pompeyana*, *El Buscón*, *La Chata*, *El Parnasillo*, etc. en el centro madrileño y barrios de Malasaña, Chueca y de las Letras, por citar algunos. Otra de las monografías del azulejo urbano en Madrid, la constituye la colección de cerca de mil quinientas placas del callejero del Casco Histórico de la ciudad elaboradas a partir de 1990 por Alfredo Ruiz de Luna González, nieto de Juan Ruiz de Luna, cabeza de la saga y fundador en 1908 de una fábrica de cerámica artística en Talavera de la Reina. Pero muchos otros ejemplos pueden citarse, en este caso industriales (queda como recuerdo de estas la fachada de la antigua fábrica de hielo, en la C/ San Andrés, y la fábrica de cervezas Mahou en Amaniel).

Igualmente en la Ciudad Condal y Cataluña existen numerosos establecimientos que eligieron este tipo de decoración. Por citar algunos ejemplos que aún se conservan, mencionemos el establecimiento de la *Antigua casa Viuda de E. Teixidor*, que era un establecimiento comercial dedicado a papelería y material de bellas artes, fundado por Josep Teixidor en 1847 y trasladado por sus sucesores a su actual emplazamiento. La magnífica decoración modernista se encarga al arquitecto Manuel Joaquín Raspall que se rodea de los mejores artesanos en el mosaico, hierro forjado, vidriería y ebanistería; Lluís Brú colabora en los mosaicos y los hermanos Boixeras en las vidrieras y la *Antigua Farmacia Viladot* de Barcelona, establecimiento que data de 1905 solo conserva de la ornamentación original modernista, la estructura en hierro forjado que hay sobre la puerta de entrada al comercio actual. Las vidrieras modernistas que tenía en su origen fueron substituidas, en 1934, por los mosaicos, obra también de Lluís Brú, considerado como la figura más destacada del mosaico modernista en Barcelona, la *Antigua fábrica de pastas de sopa Figueras*, conserva la decoración modernista de 1902 obra del pintor y escenógrafo Antonio Ros i Güell, y fuera de Cataluña citemos el establecimiento comercial de *Ultramarinos Zancada*, en la ciudad de Mérida o la fachada del *Restaurante La Fuente Real*, en Comillas (Fig. 49).

No podemos acabar este recorrido sin mencionar el azulejo de uso publicitario. El azulejo, impulsado por la evolu-

ción industrial de las técnicas en la producción cerámica, dejó su impronta y su marca estética en la arquitectura urbana de diversos países a lo largo del siglo XIX, sin duda en España y Portugal, y añadió en el umbral del siglo XX una ventaja a las de su resistencia a los agentes exteriores, su impermeabilidad y atractivo estético: su atractivo y funcionalidad como soporte publicitario. Azulejos y mosaicos formaron parte de la decoración comercial urbana, y el azulejo fue usado como soporte en grandes murales publicitarios. Este mensaje publicitario visual estaba dirigido a todo tipo de viandantes, incluso a aquellos, la mayoría, que eran analfabetos. Así nacen las portadas o fachadas de azulejos en la decoración, tanto industrial en numerosas fábricas, especialmente en ciudades con importante actividad industrial, como comercial urbana que marcarían una época en capitales como Madrid, Barcelona o Lisboa, formando parte consustancial de su personalidad y en otras ciudades de la Península Ibérica, o en casos más aislados de países de la cuenca mediterránea. También se han conservado ejemplos de este uso decorativo-publicitario en varias capitales de la América colonial española y portuguesa, como San Juan de Puerto Rico o La Habana y, con menos frecuencia, en otras ciudades iberoamericanas.

Mayoritariamente elaborados a mediados del siglo XX, en España aún pueden contemplarse los ejemplos de los nitratos para abonos (Nitrato de cal de Noruega, con su barco vikingo sobre fondo azul y mucho más recordado el mural del Nitrato de Chile con su silueta del jinete que se hizo muy popular en nuestro país desde los años 30 del siglo XX en adelante). Pero otras muchas marcas, algunas aún activas, apostaron por este cerámico reclamo: Michelín, los cavas Freixenet, Codorníu, xampany Noya, champán Ezcava, los cognacs Domecq y Osborne, Anís del Mono, anisados y alcoholes Antich, chocolates Lloveras y Amatller, la manzanilla Dora de San Lucas de Barrameda, el aceite de oliva Fígaro de Sevilla y el café el Dromedario, etc.) y algunos paneles supervivientes de esta publicidad persisten en numerosas localidades. No es baladí anotar que la importancia estética de estos visuales elementos hizo participar a numerosos artistas contemporáneos en su diseño, tanto publicitarios como meramente decorativos. Tal es el caso de dibujo del Anís del Mono, según el dibujo original de Ramón Casas, ganador del concurso realizado por la empresa Anís del Mono en 1898.

Naturalmente este proceso publicitario se verá en numerosos espacios públicos proclives a ofrecer publicidad (véanse la azulejería policromada que decoraban el llamado *Gran Metropolitano de Barcelona* de hace 85 años en la estación de metro de *Passeig de Gràcia* de Barcelona, o los de la vieja estación de metro de *Chamberí* en Madrid).

En cualquier caso la azulejería no está en absoluto en declive, y son muchos los ceramistas actuales que mantienen este vigor y creatividad, y en el tema que nos ocupa ejemplo es el tinerfeño Juan Carlos Batista (Fig.60).

Portugal

Al margen de los elementos árabes heredados, el *Al-zuleique* árabe que utilizaban los musulmanes en la Edad Media para decorar suelos y paredes gustó a los reyes portugueses y así, a partir del siglo XV, se hicieron con un lugar destacado en su arquitectura, y a mediados del siglo XVI aparecen en Lisboa los primeros talleres de artesanos, y se puede decir que Portugal los adoptó de forma única, como ningún otro país europeo, siendo hasta hoy día una de sus principales señas de identidad (sin autor, 1948; Simoes, 1965; Sempere Ferrándiz,

1982, 2006; Lopes, 1983; Fernandes Pereira, 1986; Fernandes, 1993; Meco, 1993; Burlamaqui, 1996; Sampaio, 2000; Rodrigues, 2000). Hasta entonces habían llegado desde España de la mano de Manuel I, gran admirador de los palacios hispano-árabes, que hizo cubrir de bellísimos azulejos los muros de su *Palacio de Sintra*. Pero, al margen de las influencias en su cerámica y alfarería ya citadas debido a su vinculación con los Austrias de la corona española durante la llamada Dinastía filipina o Tercera Dinastía: Felipe II de España (como Felipe I en Portugal) (r. 1580-1598); Felipe III de España (como Felipe II en Portugal) (r. 1598-1621) y Felipe IV de España (como Felipe III en Portugal) (r. 1621-1640), de la que solo citaremos algunos elementos, el país luso también recibiría encargos llegados desde Holanda, y la influencia holandesa va a ser decisiva en la personalidad del azulejo portugués (Simões, 1959).

Artesanos italianos, establecidos en Amberes, llevaron la técnica de la mayólica renacentista a tierras holandesas. En 1576, huyendo de las tropas de Felipe II, se asentaron en Amsterdam, Rotterdam, Haarlem, y por supuesto, en Delft. En el puerto de Delft estaba la sede de la Compañía Holandesa de las Indias Orientales que mantuvo un activo comercio con Portugal. Una de sus más preciadas importaciones era la porcelana china de la dinastía Ming. Buscando la manera de competir con aquella carísima y demandada porcelana oriental, extenderían la cerámica decorada en azul sobre blanco por toda Holanda. El éxito de aquellas piezas viajó por Europa, llegando a países como España, Italia o Francia, pero sin duda fue en Portugal donde arraigó con fuerza la costumbre de envolver en azul y blanco los muros de su arquitectura (Simões, 1959). En Portugal la policromía que había llegado desde España desapareció, y el azulejo portugués se convirtió en una sinfonía azul y blanca que se mantuvo hasta la mitad del siglo XVIII.

Ceramistas holandeses como Willem van der Kloet y Jan van Oort se instalaron en Portugal, dada la gran demanda de la aristocracia portuguesa que buscaba especialmente el estilo delicado de los azulejos de Delft. De esta manera, palacios, jardines e iglesias se llenaron de historias inspiradas en la mitología, en hechos históricos o en relatos bíblicos. A partir del siglo XVIII el azulejo invadió iglesias y conventos, palacios y casas, jardines, fuentes y escalinatas por doquier. Entre los muchos maestros de este fructífero siglo en el azulejo portugués destaca el nombre de Antonio de Oliveira Bernardes, pintor y azulejista que vivió durante los siglos XVII y XVIII, miembro del denominado “Ciclo de los maestros” y autor entre otras importantes obras de los paneles de la *Iglesia de Nazaré* en 1714.

Hacia la mitad del siglo XVIII el lenguaje rococó rescató de nuevo la policromía para el mundo del azulejo portugués, pero después del terremoto de 1755, el Marqués de Pombal fundó en Lisboa la *Real Fábrica do Rato*, y allí se volvió a poner el acento en la producción de paneles decorativos pintados en azul sobre blanco. Desde entonces han convivido en la paleta de colores, la explosión cromática y la sutil elegancia de las innumerables tonalidades del azul.

Serían cientos los ejemplos a mencionar, pero no queremos dejar de citar el corredor de azulejería de la acequia de los jardines del *Palacio de Queluzel* o bello *Palacio da Vila* en Sintra, una aplicación genuina del arte de la azulejería a lo largo de los siglos, en consonancia con los gustos de los antiguos reyes que aquí vivieron, o la *Iglesia de San Lorenzo*, en Almancil, ejemplo de referencia del revestimiento azulejado

total (paredes y techo) que forma parte del estilo barroco portugués y es, asimismo, un punto de visita obligatoria del patrimonio histórico del Algarve. A través de sus azulejos nos podremos sumergir en historias mitológicas, pasear por el universo del zodiaco, aprender cómo eran las vestimentas y los caballos de nobles y reyes, o intentar desgranar sus tácticas de guerra. No obstante los temas históricos y religiosos son los más abundantes. Entre los primeros podemos citar los azulejos de la *Capilla de Estremoz* del s. XVIII que narran las historias milagrosas de la reina Isabel de Portugal, nieta de Jaime I el Conquistador, fallecida en 1336 y canonizada en 1625 o el panel, de Jorge Colaço, que narra un episodio de la batalla de Aljubarrota de 1385, cuando el héroe nacional Nuno Álvares Pereira derrotó al ejército castellano de Juan I de Castilla, y entre los segundos los de la renacentista *Iglesia de la Misericordia* en Tavira, del s. XVIII, con actos de misericordia y escenas de la vida de Cristo.

Desde finales del siglo XIX, en los períodos romántico y modernista coexistieron una azulejería de fachada semi-industrial con otra de autor que reflejaba las tendencias románticas y los Neos. En el siglo XX, los Neos y el Romanticismo compartieron espacio con el Modernismo, y los azulejos portugueses salieron de los espacios sagrados y aristócratas e invadieron las calles. Nombres como Rafael Bordalo Pinheiro, influido por el Art Nouveau, Raúl Lino, Paolo Ferreira o Jorge Barradas, gran impulsor de la cerámica artística, están presentes en el imaginario urbano. Estaciones de ferrocarril, mercados, parques, anuncios comerciales, fachadas o restaurantes, recibieron el alegre y brillante colorido del arte de la cerámica.

En definitiva, y como en el resto de las manifestaciones artísticas, surgió un lenguaje ecléctico con el que se manifestaba la sociedad de entre siglos. En estos años destacó entre otros Luis Ferreira das Tabuletas, creador de paneles exuberantes con figuras alegóricas, motivos florales y trampantojos muy originales, y famosa es su *Casa de Ferreira das Tabuletas* en Lisboa, con motivos masónicos. Su obra enlaza con la de Jorge Colaço, quien mantuvo en pleno siglo XX el gusto por un lenguaje historicista con un claro sabor de romanticismo tardío, y ejemplo tenemos en el citado panel sobre la batalla de Aljubarrota. Sus diseños buscaban afianzar la identidad de la nacionalidad portuguesa. Llevó a la vida cotidiana, figuras y episodios de relevancia histórica, temas etnográficos y escenas de paisajes, envueltos en la mayoría de los casos en unos marcos neobarrocos del más puro sabor de los maestros del XVII.

Con la llegada del ferrocarril a Portugal primero (1856) y del avión después, la cerámica es una muestra constante del variado patrimonio luso. Se trata de un material con ventajas decorativas que, además de adornar las fachadas, contribuye a su mantenimiento y facilita su limpieza, y numerosos nuevos espacios públicos adoptaron esta portuguesa herencia estética, y vestíbulos, escaleras y andenes de decenas de estaciones de tren de Portugal y dignas de destacar son la *Estación de Vilar Formoso* o en la *Estación Porto de São Bento*, cuyo interior está decorado con 20.000 azulejos en los que podemos ver algunos de los episodios más importantes de la historia del país. Pero hay cientos de ejemplos en otras tantas estaciones ferroviarias diseminadas por este país donde puede apreciarse el arte y la relevancia de las técnicas utilizadas en los azulejos que decoran sus paredes, donde este arte se hace grandioso. Son escenarios que poco tienen que envidiar a muchos de los museos urbanos lusos y que cada año concentran la atención

de miles de turistas atraídos por la belleza de las típicas piezas cerámicas portuguesas que los decoran y dan vida, igual que sucede en muchas calles de este país, adornadas con paneles de iconografía variada, desde paisajes y monumentos de las imágenes de la vida campesina, costumbres populares, escenas de faenas agrícolas o de pesca y patrimonio documental de cada localidad, así como escenas preindustriales, al margen del nombre de la estación. También destacan representaciones de los *Escudos de la Nación* y las placas de premios del concurso “Estaciones Floridas” de 1941 con diseño original de Carlos Botelho. Las técnicas, tanto industriales como artesanales, más frecuentes en la realización de los azulejos son la pintura a mano, directamente sobre el esmalte, el etiquetado y la impresión.

Desde el siglo XVI hasta hoy, ninguna otra ciudad del mundo ha producido tanto azulejo como Lisboa, donde el oficio es un arte nacional que sigue vivo y en auge, con una amplia variedad de aplicaciones y usos, y donde los azulejos, con patrones geométricos o imágenes históricas, se encuentran omnipresentes en el paisaje urbano lisboeta. Visitar el *Museo Nacional del Azulejo*, en Lisboa, es una buena forma de conocer toda su historia y su evolución técnica y artística, desde sus comienzos hasta la producción contemporánea. Los azulejos de la capital lusa son uno de los tesoros de Europa, pero Portugal puede presumir de las obras en muchas de sus estaciones con aportaciones de artistas de reconocido prestigio. La *Terminal del aeropuerto*, por ejemplo, es el escenario de un proyecto del arquitecto Leopoldo Almeida con la colaboración del artista plástico António Antunes. Otra de las mejor valoradas por su arte suburbano es la *Estación de Oriente*, diseñada por el arquitecto Santiago Calatrava, y con dos enormes murales diseñados en azulejos, uno del japonés Yayoi Kusama y otro del argentino Antonio Seguí.

Con el avance del siglo XX, el carácter laico del azulejo se acentuó, las creaciones de artistas como Antonio Costa, Eduardo Nery, Cargaleiro o Vieira da Silva, siguieron fieles a esta técnica y sus trazos envuelven las ciudades portuguesas en los edificios públicos, el metro de Lisboa o las viviendas particulares. El metro de Lisboa es sin duda un museo de arte contemporáneo, y en él nos encontramos con un repertorio que comenzó desde la construcción de las primeras estaciones, en los años cincuenta a la actualidad, siendo considerado junto con el de París y Moscú uno de los más bellos trazados de metro de Europa. En sus estaciones trabajaron ceramistas como María Keil, Rolando Sá Nogueira, Júlio Pomar, Manuel Cargaleiro y Maria Helena Vieira da Silva, Eduardo Nery, Julio Resende, Querubin Lapa, Cecilia Sousa o Bela Silva, Jorge Martins, Costa Pinheiro y algunos artistas extranjeros como Zao-Wo-Ki, Sean Scully o Hundertwasser. Esta estética idea traspasó fronteras y consiguió que estas obras de arte también llegaran a estaciones de metro en Bruselas (*Jardin Botanique*), París (*Champs Élysées/ Clémenceau*), Budapest (*Deák Tér*), Moscú (*Belourusskaya*) y Sídney (*Martin Place*). En pleno siglo XXI, las corrientes más vanguardistas siguen utilizando el azulejo de forma notoria, marcando el arte público.

Como ocurrió en el caso de España, en este caso partiendo de Lisboa, los azulejos portugueses llegan a todo el territorio continental y a todos los puntos de ultramar, islas Azores, Madeira y territorios coloniales como Brasil, Cabo Verde, Angola y Goa, influyendo por lo tanto en todos esos países con los motivos decorativos y con las técnicas de pro-

ducción que parten de la capital portuguesa. Podemos asegurar que los paneles de azulejos son un nexo de unión de lo portugués en territorios tan lejanos.

Tras esta introducción, vayamos centrando el tema objeto de esta contribución.

Los animales en los azulejos de la Península Ibérica

Es sobradamente conocido que los azulejos pueden portar dibujados elementos figurativos o escenas a modo de cuadro o ilustración, con temas que abarcan un amplio abanico, desde sencillas composiciones geométricas hasta temas de la naturaleza, paisajes, episodios históricos, escenas mitológicas, iconografía religiosa o motivos costumbristas (Fleming, 1987; Fatás y Borrás, 1993; Seseña, 1997). Es lógicamente en ellos donde vamos a poder hallar elementos tomados del mundo natural, incluidos animales y con ellos los elementos que son motivo de nuestro interés.

Cabría pensar que un tema tan estudiado y tan tratado bajo multitud de aspectos y puntos de vista, sea en sus elementos artísticos, temáticos y estructurales, como en su vinculación decorativa asociada de forma permanente a la propia arquitectura, sea en numerosos países como en los de la Península Ibérica en particular, hubiera despertado el interés de algún especialista que hubiera tratado de relacionar esta actividad creativa humana con los animales que nos interesan. Sin embargo, y como es habitual, los escasos artículos y textos que hemos podido hallar al respecto y que se han interesado por la presencia del mundo animal en la azulejería (ver bibliografía) han obviado mayoritariamente a nuestros pequeños *bichos*, y como en la mayoría de las restantes manifestaciones artísticas, han dedicado su atención a los animales más grandes, familiares y numerosos, sean caballos, perros, ovejas, toros, aves, etc., o bien a los animales fantásticos y mitológicos, especialmente durante el Medioevo y el Renacimiento (Berry, 1929; Belves & Mathey, 1968; Wittkower, 1979; Benton, 1992; Hicks, 1993; Flores, 1996; Houwen, 1997; Steel *et al.* 1999; Ruskin, 2000; Hoz Onrubia, 2006, etc.). Paliar esta laguna, es la intención de esta contribución. Estamos seguros que les sorprenderá.

Los artrópodos en los azulejos

Naturalmente hay cientos de animales representados en la azulejería de la Península Ibérica, pero como es habitual y ya hemos indicado, solo los grandes animales abundan. Aun así no faltan en ellos nuestros buscados *bichos* o referencias entomológicas. Es obvio que sus autores no estaban especialmente interesados en reflejar ésta y aquella especie de artrópodos representados por los artífices de estos azulejos, que no tenían ninguna intención taxonómica o científica, sino, por ejemplo, dibujar mariposas, libélulas o saltamontes, sin más, y por ello pedimos al lector actual, una vez más, que sea permisivo sobre este particular.

Con herencia medieval, encontramos las primeras referencias arropodanas en los azulejos con animales mitológicos donde permanece la reminiscencia sumeria de portar cola de escorpión y que podemos admirar en cientos de edificaciones de España y Portugal (Fig. 14, 36, 39). El tema de estos animales con cola de escorpión se remonta al nuestros propios orígenes, y para el lector interesado se recomienda la información aportada por Hoz Onrubia (2006), Monserrat (2009a, 2009b, 2011, 2012a, 2012b, 2014, 2016) y Monserrat y Melic (2012).

También relacionado con los quelicerados y en particular con el escorpión, podemos hallarlos en ciertos temas religiosos, tan abundantes en la azulejería portuguesa y española durante el Barroco. Durante toda la Edad Media, tan dada a asignar elementos moralizantes a los pobres e indefensos animales y así reflejan sus *Bestiarios*, el escorpión fue perseguido pues era símbolo del mal, el suplicio, el tormento, el desastre, las tinieblas, la falsedad, la hipocresía, el engaño, la perfidia, la envidia, el odio, la codicia, el paganismo, el diablo, la muerte. Vamos, que el pobre escorpión ha sobrevivido en Occidente “de milagro”. El “San Benito” del escorpión se remonta en Occidente a los antiguos griegos para los que el escorpión se vinculaba a los hombres malévolos, y los Tertulianos lo adoptaron como emblema para los herejes, siendo Rabanus Maurus el primero que lo asoció con los diablos, elementos que, a su modo, heredarán la Cristiandad. Por ello, para los cristianos, el símbolo del escorpión estaba asociado a la traición de Judas Iscariote, y por ende a la Sinagoga y al Pueblo Judío, por lo que no es raro encontrarlo en motivos relacionados con la Pasión de Cristo en azulejos de toda la Cristiandad (Fig. 24) (ver información complementaria en Monserrat (2009a, 2009b, 2010b, 2016) Monserrat y Melic (2012).

En relación con esta medieval didáctica religiosa occidental, otra referencia arthropodiana indirecta, pero curiosa, es el tema de incluir elementos arthropodianos vinculados, claro está, con la imagen del diablo, el mal y el pecado (Castelli, 2007), seres que en su iconografía generalmente portan alas de murciélagos o de insectos (Fig. 16). Este tema, también de origen medieval, asociando a los insectos y artrópodos en general con el mal, lo hemos abordado en multitud de ocasiones, donde también hemos mencionado la curiosa y atávica costumbre en Occidente de representar las alas de los insectos, también en los diablos, especialmente mariposas, mayoritariamente oceladas (Monserrat, 2008, 2009b, 2009c, 2010b, 2012c, 2014, 2016), y así representados aparecen por doquier en la iconografía religiosa de la Cristiandad, también en sus azulejos, y el de *San Miguel venciendo al diablo* en la *Iglesia de Mañosa* o *Ermida de San Blas* de Cebolla en Toledo es un perfecto ejemplo. Esta curiosa utilización instintiva de mariposas (e insectos por extensión) con ocelos, cuando es un elemento poco frecuente entre las mariposas de la fauna europea, se corresponde a un concepto en la memoria colectiva occidental que se arrastra desde la Civilización Minoica, probablemente representaron a *Saturnia pyri* (Denisse & Schiffermüller, 1775) (Lepidoptera: Saturniidae) y se mantiene a lo largo de la Cultura Occidental como un elemento vinculado a la imagen generalizada de la mariposa. De hecho, la mayoría de las representadas en azulejos portan ocelos (Figs. 3, 5, 6, 8, 9, 10, 11, 13, 18, 25, 26, 29, 34, 35, 38).

De igual forma, y ya en temas no religiosos, sino heráldicos, mitológicos o alegóricos, tan presentes en la Arquitectura Barroca adornando sus techos, cúpulas y galerías, también hemos tratado en estos soportes la presencia seres mitológicos y de *putti* o angelotes paganos con alas de mariposas u otro tipo de insectos (obviamente también mayoritariamente oceladas), y de esta forma quedaban diferenciados de los angelotes cristianos con alas de ave y les daba una mayor impronta de ingravidez o delicadeza a su figura. Estas alegorías fueron extensamente utilizadas en el Barroco, no sólo en escultura, sino en frescos y pintura barroca, y los frescos de los palacios reales españoles de Lucas Jordan o los angelotes

con alas de mariposa en la *Sala capitular* (s. XVII) del antiguo *Convento da Madre de Deus*, hoy *Museu Nacional do Azulejo* (Lisboa) o posteriores de Goya en *San Antonio de la Florida* en Madrid dan buena fe de ello, y estos temas y tradición se trasladarán al azulejo y se van a ver reflejados en la azulejería que representa elementos mitológicos, heráldicos o alegóricos, especialmente frecuentes en los azulejos de Portugal, llegando al otro lado del Atlántico, y los angelotes con alas de mariposas que aparecen en los azulejos del *Mural de mayólicas* de Talavera de Puebla en la *Casa de Azulejos* de la ciudad de México (Fig. 31), en el *Convento de Sao Francisco* de San Salvador de Bahía y los techos de la *Igreja Matriz de Santo Antônio* en Tiradentes (s. XVIII) en Brasil son ejemplos.

También de origen ancestral y con enorme arraigo durante la Edad Media, podemos hallar elementos arthropodianos en relación a los zodiacos (Cáncer y Escorpio), bien en temas zodiacales (particularmente en los azulejos de Teruel) o en relación a las labores de los meses del año (particularmente en los *rajols* de los Países Catalanes), pero también elementos astrales y zodiacales encontramos en los azulejos del *Palacio de Queluzel* o del *Palacio da Vila* en Sintra, y reminiscencias de todo ello permanecen en numerosos elementos decorativos contemporáneos (Fig. 62), así como en ceramistas contemporáneos como es el avilés Gustavo S., y también de origen ancestral y con enorme arraigo durante toda la Edad Media encontramos escenas en las que intervienen insectos y/o sus derivados, como es la archirrepresentada escena del temido oso atacando colmenas (Fig. 28).

Ya hemos hablado de los *socarrats* valencianos o placas de terracota recubiertas de cal y decoradas con óxido de hierro o manganeso (negro) que desde el s. XV y XVI se usaban para la ornamentación de techos interiores, terrazas, escaleras y aleros de edificios, en artesonados y parte inferior de los voladizos de los balcones, elementos que, como decíamos, aún persisten, y en los que eran frecuentes los temas geométricos, florales, caballerescos, heráldicos y también zoomorfos con grandes animales (leones, águilas, toros, garzas, etc.), pero también en ellos hemos encontrado algún elementos entomológico (Fig. 41).

Ya hemos indicado que el azulejo será un elemento consustancial a la Arquitectura Renacentista, tanto española como portuguesa. Por su vistoso colorido, su resistencia y su capacidad protectora de superficies, los azulejos se utilizaron profusamente en el Renacimiento y es en este periodo donde la estética renacentista y su simbología naturalista hizo muy proclive la inclusión de elementos entomológicos, herencia que llega hasta la actualidad (Figs. 4 – 13, 15). Ya hemos hablado del italiano Niculoso Pisano y de su influencia en la introducción de elementos renacentistas en los azulejos de Sevilla. Los temas y motivos son típicamente renacentistas y de influencia italiana: grotescos, orlas policromadas geométricas o vegetales, cabezas aladas de querubines, bucráneos, máscaras, cartelas, acantos, etc., y en su azulejería no son infrecuentes los insectos (Fig. 12) y herencia e influencia de esta estética italiana, es en ellos donde halamos una enorme variedad de insectos representados, especialmente abejas y mariposas, y ejemplos tenemos en los *Reales Alcázares* de Carlos V en Sevilla (Figs. 8, 13, 15).

También en el Barroco se utilizaron como soporte “imperecedero” para narrar historias, y frecuentemente tapizaban las paredes decorando espacios, claustros, altares, patios, habitaciones y fachadas en Italia, Portugal y España. En todo el Barroco la profusión de imágenes se va a transportar a su

apoteósica azulejería, y multitud de insectos que van a aparecer en sus representaciones, sea en alegorías, floreros, guirnaldas o escenas históricas, locales o religiosas, tanto en la azulejería española como especialmente portuguesa, con máximo durante el Barroco (Lopes, 1983; Fernandes Pereira, 1986), y es sobre este material donde nos es posible hallar insectos o figuras similares como elementos narrativos de escenas diversas. No obstante, hay que anotar su proporcionalmente escasa presencia, debido a que los temas mayoritarios no geométricos, son sobre todo historias de la vida de santos, temas históricos portugueses o temas profanos como las fábulas de La Fontaine, en los que la presencia de figuras humanas hace imposible la representación de tan proporcionalmente pequeños animales en la escena narrada. Aun así, es en los temas rurales con alguna inclusión de colmenas y especialmente en los motivos vegetales, cestas, floreros (*albarradas*), orlas y guirnaldas, uno de los principales elementos decorativos portugueses, donde puntualmente puede aparecer representado algún insecto más o menos realista, especialmente mariposas, o algún pájaro cazándolos, o son los propios insectos los que complementan la decoración (Figs. 17, 25-27). Son centenares los ejemplos que podrían citarse en la azulejería portuguesa de este periodo, pero no podemos dejar de citar el *Palacio de los Marqueses de la Fronteira*, en Lisboa, considerado la *Capilla Sixtina* de los azulejos portugueses. Tanto el interior como los jardines son un muestrario de azulejos entre los que encontramos algunos holandeses, y muchos de los primeros que se hacen en suelo portugués, así como algunas intervenciones del pasado siglo XX. También el *Palacio Contreras* (1665) de Lisboa o los albergados en del *Museu Nacional doAzulejo* de esta misma ciudad, con numerosas piezas lusas e italianas, dan buena fe de ello.

En España es conocida la profusión naturalista en la cerámica de Talavera de la Reina de Toledo (Martínez Caviro, 1971; Valdivieso, 1992; Sánchez-Pacheco, 1997; Monserrat, 2013b), y en el caso que nos ocupa, no podemos dejar de citar su *Serie de las mariposas*, una de las más entomológicas de la azulejería española (Fig. 43).

En otro orden de cosas, uno de los tipos de azulejos donde vamos a encontrar una mayor profusión de elementos relacionados con los artrópodos son los *rajoles* y los *azulejos de los oficios*. En el primer caso todo tipo de bichejos pueden aparecer, bien como elemento meramente decorativo o quizás amenazante (Fig. 18). Entre los segundos, ya hemos citado que, al margen de las profesiones al uso, pueden estar constituidas por un variado bestiario, en su mayoría grandes animales, pero también insectos, bien como elementos decorativos o insidioso hacia estos (Fig. 3, 19). Entre las numerosas profesiones y oficios representados, aparecen algunas que podrían ajustarse a lo que hoy llamamos enfermería y, cómo no, la presencia de moscas o similares en las escenas de estos azulejos define sin duda el cuidado o la dolencia del enfermo (Fig. 23). Al margen de estos aislados casos, mucho más frecuentes, y no podrían faltar, son los apicultores, mieleros, cereros y candeleros, relacionados con la industria de la abeja y las colmenas (Figs. 21, 22), cuya tradición llega hasta la actualidad como herencia del largo historial de azulejería de los oficios que anteriormente hemos mencionado, especialmente activa en Cataluña y Levante, y que se mantiene en los azulejos contemporáneos, que lógicamente mantienen los oficios relacionados con nuestros insectos, particularmente la apicultura (Figs. 66, 70), pero también más recientes relacionados con la sericultura, y ejemplo son las referencias a la seda en

los azulejos del *Salón de la fama* y otros del *Colegio del Arte Mayor de la Seda* de Valencia, donde por cierto también se representan angelotes con alas de mariposas.

También vinculados a ciertas actividades u oficios, en particular relacionados con los postres y la pastelería, vamos a encontrar en la preciosa azulejería relacionada con las cocinas, sobre todo levantina, más de una referencia a la miel (Fig. 30).

Dentro de estas series de los oficios, y ahora el ámbito vinícola (Figs.20a, 20b), es frecuente encontrar escenas tratando la temida filoxera (Hemiptera, Sternorrhyncha, Phylloxeridae: *Viteus vitifoliae* (Fitch, 1855) (= *Phylloxera vastatrix* = *Dactylospheera vitifolii*), especialmente por su incidencia en las zonas catalanas y valencianas donde mayoritariamente se fabricaban estos rajoles.

Es conocido que el origen de esta plaga se sitúa en Estados Unidos, donde se alimenta de las hojas y raíces de la vid americana. La filoxera llega a Europa en 1868, detectándose en tres focos: dos en Francia (Burdeos y Gard) y uno en Austria (Viena). Esto se debió a la importación desde el estado de Georgia (EE.UU.) de la variedad «isabela» de vid americana, con el objetivo de combatir la plaga de oidium *Uncinula necator* (Fungi), popularmente conocido como Oidio, Blanquilla, Blanqueta, Mal blanco, Moho blanco o Cenizo, que estaban sufriendo en ese momento las vides europeas. Estas importaciones trajeron también la filoxera que, ya en Europa, fue poco a poco eliminando las vides europeas, no adaptadas a estos tipos de insectos. A partir de aquí se fue extendiendo por el resto del continente.

Durante la década de 1870, se produjo una plaga de la filoxera en las principales zonas vitivinícolas españolas y portuguesas. La filoxera entró en la Península Ibérica por tres focos: Oporto, Málaga y Gerona. El primer registro de filoxera en España se remonta a 1878, en Málaga. Este foco sorprende, puesto que no responde a la expansión natural de la filoxera por Europa, como sería lo esperable entrando por Cataluña a partir de Francia, sino a un fenómeno de importación. Gerona fue el primer foco importante porque provenía de Francia (Provenza y Languedoc), entrando a finales de septiembre de 1879, afectando seriamente la etapa de gran prosperidad de los viñedos catalanes: 1877 (240.000 ha plantadas); 1889 (casi no quedan viñedos en Gerona, en el resto hay 363.000 ha). Conscientes del problema, alrededor de 1875 (4 ó 5 años antes de su entrada), el Instituto Agrícola de San Isidro (IASI), en Barcelona, y algunas personas como Joan Miret se cuestionaban cómo enfrentarse a la plaga. Joan Miret propuso la creación de un «cinturón sanitario» (cortafuegos) en los Pirineos Orientales (desde la costa hasta Figueras, unos 30 km, y de 20 km al sur de la frontera natural de la cordillera). Esto suponía la eliminación de las viñas del Alto Ampurdán. El IASI envió la propuesta al Ministerio de Fomento y éste al Congreso Antifiloxérico Español, siendo aprobada en las Cortes el 30 de julio de 1878.

La difusión de la plaga también afectó a Portugal por las cuencas del Duero y del Miño. El primer brote en esta zona de la Península Ibérica se detectó en el pueblo portugués de Gouvinhas, situado próximo al río Duero. La plaga fue remontando el río infectando los viñedos aledaños hasta encontrarse en 1884 en la frontera española de los Arribes. Sin embargo, entró por primera vez España desde Portugal por Galicia en 1882. Su expansión en Portugal hacia el sur fue lenta, y alcanzó la frontera española por Extremadura en 1897.

Hablado de la Sevilla de esta época, una interesante referencia indirecta a los insectos en la azulejería es su curiosa utilización con fines didácticos y “ecologistas” y por su reseña entomológica, citemos los azulejos dirigidos a los niños en Sevilla, y aunque a pesar de mezclar conceptos como premios divinos y prohibiciones humanas, se expresa en ellos literalmente una ley española del año 1896 que en su artículo segundo dice lo siguiente:

En las puertas de los Ayuntamientos se pondrá un cuadro en que se lea: "Los hombres de buen corazón deben proteger la vida de los pájaros y favorecer su propagación. Protegiéndolos, los labradores observarán cómo disminuyen en sus tierras las malas hierbas y los insectos. La ley prohíbe la caza de pájaros y señala penas para los infractores."

En las puertas de las escuelas se pondrá un cuadro en que se lea: "Niños, no privéis de la libertad a los pájaros; no los martiricéis y no les destruyáis sus nidos. Dios premia a los niños que protegen a los pájaros, y la ley prohíbe que se les cace, se destruyan sus nidos y se les quiten las crías" (Fig. 44).

Esta ley fue poco respetada por los ayuntamientos españoles pero, en Sevilla, gracias al médico, pediatra, D. Antonio Ariza Camacho se consiguió que el Ayuntamiento aprobara la colocación de estos azulejos en la puerta de los colegios. Los primeros azulejos se colocaron en el año 1925, pero pronto se olvidó la obligación de colocarlos y algunos de ellos fueron donados por el propio doctor Ariza como figura en el pie del azulejo colocado en el colegio Borbolla.

Indiscutiblemente el Modernismo y el *Art Nouveau* va a traer nuevas libertades expresivas y nuevas experiencias a la Arquitectura y sus materiales (Bassegoda i Nonell, 1984; Zerb, 1985; Gómez-Morán Cima *et al.* 1985; Lacuesta, 1990; Fernandes, 1993; Levick & Permanyer, 1993; Chueca Goitia, 1996; Pujadas Matarín, 1997; Henares Cuéllar & Gallego Aranda, 2000; Riquer i Permanyer *et al.* 2001; Varios autores, 2002, 2006), y de todos es conocida la inclusión de elementos naturalísticos en sus decoraciones, en las que no podían faltar nuestros artrópodos, particularmente libélulas y mariposas, pero también muchos otros artrópodos, y algunos de los muchos ejemplos que en la azulejería de esta corriente artística y su influencia posterior en la arquitectura de Portugal y España podríamos poner las anotamos en las figuras 33-35, 42, 58, 59, 69, reminiscencias que llegan hasta la azulejería contemporánea (Figs. 60, 61).

Sobre este movimiento, mención aparte merece lo que encontramos en Aveiro, donde se utilizó históricamente en los edificios modernistas que se encuentran en el centro de la ciudad. Uno de los ceramistas del siglo XIX más conocidos en Portugal, Rafael Bordalo Pinheiro, decidió darles volumen y construyó motivos que representaban crustáceos, insectos y plantas. Fueron una innovación en su época y, todavía hoy, resultan sorprendentes. Podemos verlos, por ejemplo, en Lisboa, en el *Museo Rafael Bordalo Pinheiro*, dedicado a este autor, que representa en nuestro caso el mejor ejemplo (Figs. 58, 59).

También los artrópodos van a formar parte de la azulejería contemporánea de ambos países, no ya como reclamo publicitario, sino como elemento decorativo consustancial al entorno que nos rodea, no en vano, los artrópodos, para bien o para menos bien, forman parte de nuestra vida cotidiana, así aparecen en multitud de azulejos que forman parte de nuestra vida cotidiana, bien siguiendo la tradición decorativa en nuestra arquitectura (Figs. 36-39, 41, 42), bien como elementos

decorativos (Figs. 40, 51, 55-57, 62-64, 67, 68) o bien por su implicación de topónimos, localismos o reseñas históricas o patrimoniales de cada lugar (Figs. 32, 47, 48, 65, 71).

Con respecto a la citada azulejería comercial de principios del pasado siglo, que tan popular hizo la azulejería en los establecimientos de los barrios de muchas ciudades, es obvio no encontraremos nuestros animales en comercios alejados de ellos, sean lecherías, fruterías, incluso pescaderías (la comercialización generalizada del marisco es relativamente reciente), y respecto a otros específicos temas, como es el caso de las farmacias que también profusamente utilizaron este reclamo comercial, solo hallaremos referencias indirectas a nuestros *bichos* en algunos azulejos publicitarios de fármacos sobre ungüentos contra la pediculosis, sarna, etc. Sin embargo, más recientemente son enormemente frecuentes las referencias artropodanas en relación a los artrópodos comestibles, en particular el marisco, haciendo el reclamo mucho más atractivo y sugerente. Son cientos los comercios, pescaderías, restaurantes y bares, tanto en Portugal como en España, con este tipo de azulejos donde gambas, centollos, nécoras o percebes aparecen por doquier, bien como directo reclamo de tan hoy apreciado manjar, o bien acompañando a otros elementos anunciados, particularmente vinos, y de todos nos son familiares, y de los que solo anotamos algunos ejemplos (Figs. 45, 46, 49, 50, 52-54).

Por último indicar que también los azulejos, o parte de ellos, se han venido utilizando en la decoración de edificios y espacios, bien directamente componiendo libres decoraciones (Figs. 35, 42) o bien a modo de teselas para generar bellos mosaicos (Figs. 34, 62-64), y ya que hemos hablado de espacios públicos contemporáneos, no podemos dejar de citar algunas referencias artropodanas que encontramos en la azulejería portuguesa de sus estaciones de metro, como las arañas, eternamente vinculadas a lo femenino en la *Estación Plaza de España* de María Keil y otras obras en Oporto o Madrid (Figs. 51, 56, 62, 67).

Comentario final

Siempre hemos manifestado nuestro apoyo a estas “Artes Menores” dentro de las que encontramos la Azulejería. A nuestro juicio Arte es todo aquello capaz de despertar en nosotros sentimientos y sensaciones hacia lo realizado por otro semejante, y muy especialmente hacia lo que consideramos bello, básica esencia de nuestra propia existencia, asociada o no a una determinada significación u otras emociones espirituales o materiales, subjetivas, individuales o colectivas que van más allá de la propia belleza del objeto.

Y en el azulejo, desde el más simple y humilde a los enormes paneles nazaríes o portugueses hemos considerado que representan creaciones humanas visualmente bellas al espectador o que fueron consideradas visualmente bellas (independientemente de lo que, siguiendo la reivindicación del Quattrocento, quieran seguir siendo consideradas como realizadas por artesanos y no artistas), incluso para los objetos de uso cotidiano o estético para el que fueron concebidas y utilizadas, o del interés artístico al que han sido sometidas a lo largo del tiempo según el criterio estético que en cada momento desarrolló el pensamiento humano. No pretendo entrar en estéril debate entre Arte y Artesanía, ni comparar un azulejo hecho por un alfarero con el *Beso de Rodin*, simplemente quiero apoyar, y no justificar, la inclusión de elementos de la cultura popular de muchos pueblos, ya que ambos objetos,

azulejo y escultura son bellos, están hechos con las manos del Hombre y probablemente con similar interés y ternura. El mercado ha decidido históricamente qué es y qué no es Arte, a veces más en función del precio que del valor (curiosamente se pagan fuertes sumas de dinero por coleccionistas de azulejos antiguos y no tan antiguos, y de hecho los bellísimos azulejos portugueses están siendo sometidos a un imperdonable expolio para su posterior comercialización), y así, aunque hubiese sido realizada con idéntica intencionalidad, seguramente no sería considerado Arte, sino pieza de Etnografía Cultural, un simple azulejo primorosamente dibujado hace siglo por un autor anónimo sería una “obra de Arte” si hubiese sido labrada en oro, cuyo valor mereciera una cámara de seguridad en cualquier museo. Aun así, son muchos los artistas que han utilizado el azulejo o se han basado en ellos para realizar sus obras, y por citar algunos mencionemos a Maurits Cornelius Escher (1898-1972), Marc Chagall (1887-1985), Raymond Isidore (1900-1964), Takeshi Yamada (1960), etc., sin olvidar a nuestros Antoni Gaudí (1852-1926), Joan Miró (1893-1983) o Pablo Picasso (1881-1973) y en muchas de obras de azulejería siguen apareciendo artrópodos, también fuera de nuestro ámbito, y ejemplos son los mosaicos del Indian Riverside Park de Florida, la Norwich School of Art and Design de St George’s Street (Norwich Technical Institute) o el metro de New York (Fifth Ave).

En nuestro entorno esta tradición ceramista se mantendrá hasta la actualidad (Fig. 67-80), especialmente en Portugal (Burlamaqui, 1996), y este vulnerable, e insistentemente agredido elemento arquitectónico portugués a quien mando toda mi admiración y cariño, está siendo expoliado por desalmados sin apreciar su valor artístico y cultural, una de las muchas joyas consustanciales de este bello país. Muchos ceramistas contemporáneos mantienen viva esta milenaria tradición y muchas de sus obras afortunadamente siguen manteniendo y adornando nuestros países (Figs. 55-57, 60, 61, 65-68).

En cualquier caso, y sin haber pretendido realizar un catálogo de la presencia entomológica en la azulejería de España y Portugal, y más de un dato se nos habrán pasado por alto, valga esta contribución para apoyar este tipo de estudios y manifestar y demostrar la presencia y el interés que los artrópodos han tenido (y tienen) en nuestras actividades humanas. Unas veces con una determinada intención cultural, moral o vigente en épocas pasadas, otras veces como fuente de inspiración, y otras con mera intención alegórica o estética, pero, en cualquier caso, ahí están nuestros queridos artrópodos, presentes y diciéndonos cosas.

Para los lectores interesados, y entre muchos otros centros, merecen recomendarse y destacarse en España el Museo de Alfarería Paco Tito de Úbeda, el Museo Arqueológico Nacional y el Museo Nacional de Antropología de Madrid, el Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí en el Palacio del Marqués de Dos Aguas de Valencia, 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 la Cerámica de Triana de Sevilla, Museo del Azulejo Manolo Safont en Onda y el Museo de Cerámica de l’Alcora en Castellón, la Galería de los Azulejos del Palacio de Viana de Córdoba, el Museo de Alfarería Paco Tito en Úbeda, etc. En el ámbito de la cultura catalana pueden mencionarse varias colecciones con un fondo interesante de azulejos de oficios, como son la de Santiago Rusiñol en el

Cau Ferrat de Sitges, o las de otros anticuarios y ceramólogos como Vicenç Ros y Francesc Santacana en Martorell; la de Víctor Balaguer en Villanueva y Geltrú; la de Mossèn Bonet en Vilafranca del Penedès; el museo Can Tinturé, con la colección de azulejos de Salvador Miquel en Esplugas de Llobregat, o las más recientes de Godia, Marès o la Fundación Mascort en Torroella de Montgrí en Gerona, y las importantes las muestras de *rajoles dels oficis* del Museo de Cerámica de Barcelona (actual *Museu del Disseny*), del Museo de Historia de Barcelona, del Museo de Mataró y del Museo de Vich, el Museo de Cerámica Popular de L’Ametlla de Mar, entre otros, y en Portugal el Museo de Cerámica de Sacavém, el Museo Rafael Bordalo Pinheiro de Caldas da Rainha, el Museu Nacional do Azulejo de Lisboa.

Fuera de nuestras fronteras, también bellísimas piezas de alfarería y loza española y portuguesa clásicas albergan la Hispanic Society of America de Nueva York, el Musée du Cluny, el Musée du Louvre, el Musée de Céramique de Sèvres, el Metropolitan Museum of Art, el Victoria & Albert Museum, el Museo del Azulejo de Montevideo y Museo del Azulejo de Colonia (Uruguay) (Connors McQuade en: Varios autores, 2003).

Sobre la historia de la cerámica de la Península Ibérica, sociedades, revistas especializadas, colecciones, museos, talleres y escuelas de cerámica recomendamos Almagro (1966); Sempere Ferrándiz (1982, 2006), Guerrero Martín (1988) y enlaces. Para los lectores interesados anotamos bibliografía citada o recomendada y enlaces con diversa información sobre el tema, en los que pueden ampliar y complementar los datos aquí anotados, y podrán comprobar de primera mano la escasa atención que se les ha dado a los artrópodos en estas obras según anotábamos al inicio.

Agradecimiento

Deseamos manifestar nuestro agradecimiento a Eduardo Ruiz por su inestimable ayuda en la localización, tratamiento y composición de las imágenes aportadas.

Bibliografía

(*) Referencias disponibles en www.sea-entomologia.org

- AGUADO VILLALBA, J. 2004. Azulejos mudéjares, *Tulaytula*, **11**: 133-142.
- 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. 1981. *Léxico de la cerámica y alfarería aragonesas*, Pórtico, Zaragoza, 208 pp.
- AMADES, J. 1937. Les rajoles dels oficis, *Butlletí dels museus de Barcelona*, **74 (VII)**: 193-203. Disponible en: http://ddd.uab.cat/pub/butmusartbcn/butmusartbcn_a1937m7v7n74.pdf
- ARANEGUI GASCÓ, C. 1992. *La cerámica ibérica*, Historia 16, Madrid, 31 pp.
- ARENAS POSADAS, C. 2007. La Cartuja de Pickman: primera fábrica de cerámica artística y loza de España, 1899-1936, *Revista de Historia Industrial*, **33**, Año XVI: 119-143.
- BARNETT, W. K. K. & J. W. HOOPES 1995. *The emergency of Pottery: Technology and Innovation in Ancient Societies*, Smithsonian Institution Press, Washington, 285 pp.
- BASTÚS, V.J. 1868. Origen de algunos dichos y costumbres, *Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 1868, Vol. 2.
- BASSEGODA I NONELL, J. 1984. *Gaudí: arquitectura del futuro*, Salvat, Barcelona, 143 pp.

- BELVES, P. & F. MATHEY 1968. *Animals in Art: a practical introduction to seventy of the principle techniques of art*, Odhams Books, Feltham, 109 pp.
- BENTON, J. R. 1992. *The medieval menagerie, Animals in the Art of the Middle Ages*, Abbeville Press, New York, 191 pp.
- BERRY, A. M. 1929. *Animals in Art*, Chatto & Windus, London, 83 pp.
- BONET CORREA, A. M. 1983. *Historia de las Artes Aplicadas e Industriales*, Cátedra, Madrid, 658 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.
- BUAÑO MARTÍNEZ, M. S. 1984. Los motivos naturalistas en la cerámica pintada del Bronce Final del Suroeste Peninsular, *Habis*, **15**: 345-364.
- BURLAMAQUI, S. 1996. *Cerámica mural portuguesa contemporánea: azulejos, placas e relevos*, Quetzal, Lisboa, 185 pp.
- CAMPS CAZORLA, E. 1943. *La cerámica medieval española*, Escuela de Artes y Oficios Artísticos, Madrid, 34 pp.
- CANTÓ RUBIO, J. 1985. *Símbolos del arte cristiano*, Universidad Pontificia, Cátedra "El Lenguaje del Arte", Salamanca, 234 pp.
- CARMONA MUELA, J. 1998. *Iconografía cristiana*, Istmo, Madrid, 189 pp.
- CARO BELLIDO, A. 2008. *Diccionario de términos cerámicos y de alfarería*, Agrija Ediciones, Cádiz, 267 pp.
- CARRASCOSA MOLINER, B. 2006. *La conservación y restauración de la azulejería*, Montserrat Lastras Pérez, ed., Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 143 pp.
- CASANOVAS, M. A. 2002. *Breu història de la ceràmica catalana*, Els Llibres de la Frontera, Sant Cugat del Vallès, 124 pp.
- CASTALDO PARIS, L. 1996. *Necesidad e importancia de la cerámica como manifestación humana*, Edicions do Castro, A Coruña, 113 pp.
- CASTELLI, E. 2007. *Lo demoníaco en el arte. Su significado filosófico*, Siruela, Madrid, 413 pp.
- CHALINE, J. 1972. *Le Quaternaire: l'histoire humaine dans son environnement*, Doin, Paris, 338 pp.
- CHUECA GOITIA, F. 1996. *Historia general del arte. Arquitectura. VI, El modernismo; Las nuevas tendencias; La arquitectura española contemporánea*, Ediciones del Prado, Madrid, 99 pp.
- CID PRIEGO, C. 1954. Azulejería popular española: Las losetas catalanas de oficios, *Arte Español. Revista de la sociedad española de amigos del arte*, **XX**: 15-30. Disponible en: https://ddd.uab.cat/pub/artespSEAA/artespSEAA_a1954v38t20n1.pdf
- COROMINES, J. 1976. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Editorial Gredos, Madrid, 627 pp.
- CORREDOR-MATHEOS, J. & J. GUMÍ 1978. *Cerámica popular catalana*. Edicions 62, Barcelona, 155 pp.
- CUÉLLAR LÁZARO, J. 1998. *España romana: arquitectura romana en España*, Edimat, Madrid, 191 pp.
- DOMÈNECH GIRBAU, L. 1968. *Arquitectura española contemporánea*, Blume, Barcelona, 239 pp.
- ESLAVA GALÁN, J. 2004. *Los iberos*, MR Ediciones, Madrid, 222 pp.
- FARIELLO, F. 2004. *La arquitectura de los jardines. De la antigüedad al siglo XX*, Reverté, Barcelona, 398 pp.
- FATÁS, G. & G.M. BORRÁS 1993. *Diccionario de términos de Arte*, Alianza. Ediciones del Prado, Madrid, 307 pp.
- FERNANDES PEREIRA, J. 1986. *Arquitectura barroca em Portugal*, Instituto de Cultura e Lingua Portuguesa, Lisboa, 201 pp.
- FERNANDES, J. M. 1993. *Arquitectura modernista em Portugal, 1890-1940*, Gradiva, 159 pp.
- FLEMING, J. 1987. *Diccionario de las artes decorativas*, Hugh Honour, ed., Alianza Editorial, Madrid, 932 pp.
- FLORES, N. C. 1996. *Animals in the Middle Ages*, Routledge, New York, 206 pp.
- FONT I GUMÁ, J. 2005. *Rajolas valencianas y catalanas*, Joseph Font i Guma, Vilanova y Geltrú, 1905, 344 pp.
- GESTOSO Y PÉREZ, J. 1904. *Historia de los barros vidriados sevillanos desde sus orígenes hasta nuestros días*, La Andalucía Moderna, Sevilla, 459 pp.
- GARCÍA Y BELLIDO, A. 1972. *Arte romano*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 836 pp.
- GÓMEZ MORENO, M. 1924. *Cerámica medieval española*, Universidad de Barcelona, Facultad de Filosofía y Letras, Barcelona, 198 pp.
- GÓMEZ-MORÁN CIMA, M. et al. 1985. *Historia de la arquitectura española. Tomo 5, Arquitectura del siglo XIX, del Modernismo a 1936 y de 1940 a 1980*, Planeta, Barcelona, 411 pp.
- GONZÁLEZ MARTÍ, M. 1954. *Cerámica española*, Labor, Barcelona, 211 pp.
- GRABAR, A. 1980. *Christian iconography: a study of its origins*, Princeton University Press, Princeton, 203 pp.
- GÜELL, X. 1990. *Arquitectura española contemporánea: la década de los 80*, G. Gili, Barcelona, 192 pp.
- GUERRERO MARTÍN, J. 1988. *Alfares y alfareros de España*, Ed. del Serbal, Barcelona, 301 pp.
- GUILLÉM MONZONÍS, C. & M. C. GUILLÉM VILLAR 1987. *Diccionario cerámico científico práctico*, Sociedad Española de Cerámica y Vidrio, Madrid, 320 pp.
- HATTSTEIN, M. & P. DELIUS 2001. *El islam. Arte y Arquitectura*, Könemann, San Mauro, 639 pp.
- HENARES CUÉLLAR, I. & S. GALLEGO ARANDA 2000. *Arquitectura y modernismo: del historicismo a la modernidad*, Universidad de Granada, Departamento de Hª del Arte, Granada, 483 pp.
- HICKS, C. 1993. *Animals in early medieval art*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 309 pp.
- HOUWEN, L. A. J. R. 1997. *Animals and the Symbolic in Mediaeval Art and Literature*, Egbert Forsten, 246 pp.
- HOZ ONRUBIA, J. DE 2006. *El lenguaje de la arquitectura románica*, Maira Libros, Madrid, 179 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.
- LACUESTA, R. 1990. *Arquitectura modernista en Cataluña*, G. Gili, Barcelona, 213 pp.
- LAVAGNE, H. & J. NAVARRO 2001. *Mosaico Romano del Mediterráneo*, Museo Arqueológico Nacional, Quetigny, 190 pp.
- LEVENE, R. C. et al. 1989. *Arquitectura española contemporánea 1975-1990*, El Croquis Editorial, Madrid, 2 vol.
- LEVICK, M. & L. PERMANYER 1993. *Barcelona modernista*, Polígrafa, Barcelona, 126 pp.
- LLIMARGAS I CASAS, M. 2007. *Arquitectura española contemporánea*, Lunwerg, Barcelona, 332 pp.
- LLORENS ARTIGAS, J. & J. CORREDOR-MATHEOS 1970. *Cerámica popular española*, Blume, Barcelona, 239 pp.
- LLUBIÀ I MUNNÉ, L.M. 1973. *Cerámica medieval española*, Editorial Labor, Barcelona, 195 pp.
- LOPES, V. S. 1983. *O azulejo no século XVIII*, Cadernos de Divulgação, Lisboa, 69 pp.
- MAESTRE, B. 1993. *La Cartuja de Sevilla: fábrica de cerámica*, Pickman, Sevilla, 286 pp.
- MARTÍNEZ CAVIRÓ, B. 1971. Azulejos talaveranos del siglo XVI, *Archivo Español de Arte*, **XLIV**, 175: 283-293.
- MARTÍNEZ CAVIRÓ, B. 1991. *Cerámica hispanomusulmana*, El Viso, Madrid, 350 pp.
- MECO, J. 1993. *O Azulejo em Portugal*, Alfa, Lisboa, 256 pp.
- MOLINER, M. 1988. *Diccionario de uso del español*, Gráficas EMA, Madrid, 2 vol.
- MOMPLET MIGUEZ, A.E. 2004. *El arte hispanomusulmán*, Ediciones Encuentro, Madrid, 478 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 obra de Hieronymus van Aken (El Bosco), *Boletín de la Sociedad Entomológica Aragonesa*, **45**: 589-615(*).
- MONSERRAT, V.J. 2009c. Los artrópodos en la obra de Francisco de Goya, *Boletín de la Sociedad Entomológica Aragonesa*, **45**: 617-637(*).
- MONSERRAT, V.J. 2010a. Los artrópodos en el oficio de las Piedras Duras, *Boletín de la Sociedad Entomológica Aragonesa*, **46**: 623-634(*).
- MONSERRAT, V.J. 2010b. Los artrópodos en la historia y en el arte de la ciudad de Florencia, *Boletín de la Sociedad Entomológica Aragonesa*, **47**: 499-549(*).
- MONSERRAT, V.J. 2011. Sobre los artrópodos en la arquitectura ibérica, *Boletín de la Sociedad Entomológica Aragonesa*, **49**: 465-493(*).
- MONSERRAT, V.J. 2012a. Los artrópodos en la numismática de Grecia y Roma clásicas, *Boletín de la Sociedad Entomológica Aragonesa*, **50**: 591-629(*).
- MONSERRAT, V.J. 2012b. Los artrópodos en la mitología, la ciencia y el arte de Mesopotamia, *Boletín de la Sociedad Entomológica Aragonesa*, **51**: 421-455(*).
- MONSERRAT, V.J. 2012c. Los artrópodos en la cinematografía de Pedro Almodóvar, *Boletín de la Sociedad Entomológica Aragonesa*, **51**: 391-420(*).
- MONSERRAT, V.J. 2013a. Los artrópodos en la mitología, las creencias, la ciencia y el arte de los etruscos y la Roma antigua, *Boletín de la Sociedad Entomológica Aragonesa*, **53**: 363-412(*).
- MONSERRAT, V.J. 2013b. Sobre los artrópodos en la alfarería y la cerámica popular de la península ibérica, *Boletín de la Sociedad Entomológica Aragonesa*, **53**: 413-441(*).
- MONSERRAT, V.J. 2014. Los artrópodos en *Los Beatos*, *Boletín de la Sociedad Entomológica Aragonesa*, **54**: 469-503(*).
- MONSERRAT, V.J. 2016. Los artrópodos en los Libros Iluminados de la Edad Media europea, *Boletín de la Sociedad Entomológica Aragonesa*, **58**: 259-331(*).
- MONSERRAT, V.J. & A. MELIC 2012. Las arañas en la cultura y el arte de occidente (Arachnida: Araneae), *Boletín de la Sociedad Entomológica Aragonesa*, **50**: 631-673(*).
- MORALES GÜETO, J. 2012. *El proceso de elaboración cerámico*, en: *Tecnología de los materiales cerámicos*, Ediciones Díaz de Santos, Madrid: 237-319.
- MORET, P. 1996. Los insectos en el Arte Ibérico (siglos III a I a.C.), *Boletín de la Sociedad Entomológica Aragonesa*, **15**: 63-65(*).
- NONELL, C. 1973. *Cerámica y alfarería populares de España*, Everest, León, 64 pp.
- OLAGUER FELIÚ, F. DE 1989. *La Pintura y el Mosaico Romanos*, Vicens Vives, Barcelona, 182 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.
- PERE NOGUERA, P., E. GRAZIOL & P. PARCERISAS 2003. *Museu de Ceràmica de Barcelona*, Barcelona, 128 pp.
- PÉREZ GUILLÉN, I.V. 1996. *Cerámica arquitectónica valenciana*, Diputación de Castellón, Dos tomos 243 y 348 pp.
- PÉREZ GUILLÉN, I.V. 2001. *Azulejos valencianos de serie. El siglo XIX*, Diputación de Castellón, Tres tomos, 234, 500 y 1.304 pp.
- PÉREZ GUILLÉN, I.V. 2004. *Las azulejerías de la Habana: Cerámica arquitectónica española en América*, Universitat de València, Valencia, 378 pp.
- PERICOT, L. 1979. *Cerámica ibérica*, Ed. Polígrafa, Barcelona, 293 pp.
- PERLA, A. 1988. *Cerámica aplicada en la arquitectura madrileña*, Consejería de Política Territorial, Dirección General de Arquitectura, Comunidad de Madrid, Madrid, 210 pp.
- PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, A. 1989. *Azulejo sevillano: catálogo del Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla*, Padilla Libros Editores & Libreros, 171 pp.
- PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, A. 1995. *Historia de los barros vidriados sevillanos: desde sus orígenes hasta nuestros días* (con José Gestoso y Pérez), Ayuntamiento de Sevilla, Servicio de Publicaciones.
- PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, A. 1997. *Lozas y azulejos de Sevilla (1248-1841)*, en: *Cerámica Española*, Col. Summa Artis, Ed. Espasa Calpe S.A., Madrid, pp. 343-386.
- PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, A. 2007. *La cerámica arquitectónica: su conservación y restauración*, Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, Sevilla, 354 pp.
- PLEGUEZUELO, A. & G. LAFUENTE 1995. *Cerámicas de Andalucía Occidental (1200-1600)*, *Bouletín Arqueologique International Series*, **610**, Oxford: 217-244.
- POULSEN, V. 1969. *Arquitectura romana*, Fondo de Cultura Económica, México, 100 pp.
- PUJADAS MATARÍN, A. 1997. *L'estètica de l'arquitectura modernista, Microforma: el problema de l'ornament*, Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra, 240 pp.
- RIQUER I PERMANYER, B. DE et al. 2001. *Modernismo y modernistas*, Lunweg, Barcelona, 445 pp.
- RODRIGUES, A. M. 2000. *O azulejo em Portugal no século XX*, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, Lisboa, 279 pp.
- RUSKIN, J. 2000. *Las piedras de Venecia*, Consejo General de la Arquitectura Técnica de España, Valencia, 503 pp.
- SAMPAIO, J. P. DE 2000. *Faianca da real fábrica do Juncal*, 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, Madrid, **42**: 305-342.
- SÁNCHEZ PACHECO, T. et al. 1981. *Cerámica esmaltada española*, Labor, Barcelona, 207 pp.
- SAVINI CELIO, S. 1997. *Alfarería española: época medieval a contemporánea*, en: *Summa Artis: historia general del arte*, Espasa Calpe, Madrid, **42**: 583-627.
- SEAR, F. 1989. *Roman architecture*, Batsford, London, 288 pp.
- SEBASTIÁN, S., I. HENARES CUELLAR & A. J. MORALES 1995. *El mudéjar iberoamericano: del Islam al nuevo mundo*, Lunweg Editores, Barcelona, 319 pp.
- SEMPERE FERRÀNDIZ, E. 1982. *Ruta de los alfares de España y Portugal*, Cooperativa d'Arts Grafiques El Pot, Barcelona, 434 pp.
- SEMPERE FERRÀNDIZ, E. 2006. *Historia y arte en la cerámica de España y Portugal (de los orígenes a la Edad Media)*, Lunweg Editores, Barcelona, 443 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. 1989. *El azulejo en el comercio de Madrid: Brillan porque tienen brillo*, Cámara de Comercio e Industria de Madrid, Madrid, 140 pp.
- SESEÑA, N. 1997. *Cacharrería popular*, Alianza Editorial, Madrid, 393 pp.
- SIMÕES, J.M. DOS S. 1959. *Carreaux céramique hollandais au Portugal et en Espagne*, Nijhoff: Gravenhage, La Haye, 142 pp.
- SIMÕES, J.M. DOS S. 1965. *Azulejaria Portuguesa no Brasil*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 459 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, Madrid, **42**: 135-172.

- STEEL, C., G. GULDENTOPS & P. BEULLENS 1999. *Aristotle's animals in the Middle Ages and Renaissance*, Leuven University Press, Leuven, 408 pp.
- TARACENA AGUIRRE, B. 1942. *Cerámica antigua española*, Escuela de Artes y Oficios Artísticos, Madrid, 32 pp.
- TAYLOR, R. M. 2003. *Roman builders: a study in architectural process*, Cambridge University Press, Cambridge, 303 pp.
- TELESE, A., M. SALOMÓ, F. FARRESM & M. SÁNCHEZ 2002. *Les rajoles catalanes d'arts i oficis, Càtaleg General (1630-1850)*, M. Sánchez, 480 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 2002. *La ceràmica en l'obra de Gaudí*, Editorial Col·legi d'Aparelladors i Arquitectes Tècnics de Barcelona, Barcelona, 91 pp.
- VARIOS AUTORES 2003. *El esplendor de la cerámica española, Colección de la Fundación Francisco Godia*, Diputación provincial de Zaragoza, Zaragoza, 124 pp.
- VARIOS AUTORES 2006. *Tradición y modernidad. La cerámica en el modernismo*, Univ. de Barcelona, Barcelona, 417 pp.
- VIZCAÍNO, M.E. 1999. *Azulejería barroca en Valencia*, Federico Domenech, Valencia, 286 pp.
- WARD-PERKINS, J. B. 1989. *Arquitectura romana*, Aguilar-Asuri, Madrid, 206 pp.
- WHEELER, R., E. 1995. *El arte y la arquitectura de Roma*, Destino, Barcelona, 249 pp.
- WILSON, J. M. 2000. *Principles of Roman architecture*, Yale University Press, New Haven and London, 270 pp.
- WITTKOWER, R. 1979. Maravillas de Oriente: estudio sobre la historia de los monstruos, en: *Sobre la Arquitectura en la Edad del Humanismo*, Gustavo Gili, Barcelona: 265-311.
- ZERB, R. 1985. *Gaudí 1852-1926: Antoni Gaudí i Cornet, una vida dedicada a la arquitectura*, Taschen, Köln, 239 pp.

Enlaces visitados y recomendados
(última visita octubre de 2017)

- <http://camara-de-maravillas.blogspot.com.es/2011/01/publicidad-en-azulejo-la-fuente-real.html>
- <http://ceramicdictionary.com/es/>
- <http://museubordalopinheiro.cm-lisboa.pt/>
- <http://rutacultural.com/azulejos-portugueses/>
- <http://studylib.es/doc/8077897/la-cer%C3%A1mica-de-los-siglos-xvi-y-xvii>
- <http://www.avec.com/lcv/cap12.pdf>
- <http://www.fundaciomascort.com/es/portfolio/azulejos-plafones-y-socarrats/>
- <http://www.inshop.es/2009/09/comercio-historico-madrid.html>
- <http://www.museudoazulejo.gov.pt/>
- <http://www.nataliapiernas.com/publicidad/ceramica-y-mosaicos-en-la-publicidad-exterior/>
- <http://www.revistaceramica.com/libros5.htm>
- https://cvc.cervantes.es/actcult/patrimonio/ceramica/ceramica_talavera/azulejos.htm
- <https://es.wikipedia.org/wiki/Azulejo>

► Lámina 1:

- 1, 2: Azulejos nazaríes con motivos geométricos, *La Alhambra*, Granada, foto del autor.
- 3: Azulejos catalanes con motivos entomológicos, de Cid Priego, 1954.
- 4, 9, 11: Azulejos para frontal de altar con insectos, Lisboa (1625 – 1656), Museu Nacional do Azulejo (Lisboa), foto del autor.
- 5, 6: Azulejos para frontal de altar con aves e insectos, Lisboa (3º cuarto s. XVII), Museu Nacional do Azulejo (Lisboa), foto del autor.
- 7: Azulejos para frontal de altar con saltamontes, proveniente del *Convento de los Carmelitas*, Lisboa (1670), Museu Nacional do Azulejo (Lisboa), foto del autor.
- 8, 13, 15: Motivos entomológicos en azulejos renacentistas de los *Reales Alcaceres* (Sevilla), foto del autor.
- 10: Azulejos para frontal de altar con insectos y aves, proveniente del *Convento de Santa Clara*, Évora (s. XVII), Museu Nacional do Azulejo (Lisboa), foto del autor.
- 12: Azulejos italianos con mosca (s. XVI), procedencia desconocida, Museu Nacional do Azulejo (Lisboa), foto del autor.
- 14: Azulejo con imágenes de grifos con cola reminiscente de escorpión (s. XVII), Priego (Cuenca), foto del autor.
- 16: Detalle de azulejo del claustro del *Convento de San Francisco*, Terrassa (Barcelona), obra de Llorenç Passoles, con demonios portando alas oceladas de murciélagos e insectos.
- 17: Mariposa y garza en azulejo en una calle del casco antiguo de Cáceres, foto de Juan Luis García Diez, de: <http://juanluisgfxfoto.blogspot.com.es/2012/08/mariposa-y-garza.html>
- 18: Motivos entomológicos en rajola catalana, de Telese *et al.*, 2002.
- 19: Animales en azulejos catalanes de las *Serías de oficios de la margarita y del lirio* (S. XVII), Museo Episcopal de Vic.
- 20: Azulejos catalanes de las *Serías de oficios*; a: Panel (hacia 1900) con los oficios de la vid con referencia al tratamiento contra la filoxera, en una cooperativa vitivinícola de Alella (Barcelona); b: azulejos catalanes (s. XX) con decoración de oficios siguiendo modelos anteriores.
- 21: Azulejo de Valencia con el oficio de mielero.
- 22: Rajola catalana con el oficio de candelero.
- 23: Azulejo con motivo entomológico, Museo de cerámica de Manises (Valencia), Número de inventario: 15440.
- 24: *Crucifixión* (1556), atribuida a Giacomo Mancini (activo 1541-1554), azulejo policromado (40 x 41,3 cm), Umbría, Italia, The Fitzwilliam Museum (Cambridge).
- 25: Azulejos holandeses (2ª mitad s. XVII) con flores, aves y elementos entomológicos, Victoria & Albert Museum (Londres).
- 26, 27: Azulejos portugueses con florero y elementos entomológicos.
- 28: Oso devorando una colmena en un azulejo de Ruiz de Luna, foto de Miguel Méndez-Cabeza Fuentes, de <http://lamejortirradecastilla.com/category/ceramica-artesania/page/2/>.
- 29: Azulejo holandés (ca. 1630-1660), colección particular.
- 30: Cocina valenciana (detalle), Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid.
- 31: Azulejo de Talavera de Puebla con elementos heráldicos y angelotes con alas de mariposa, *Casa de Azulejos* de la ciudad de México.
- 32: Mural cerámico sobre la *Historia del morisco apicultor Francisco Homar*, Teresa de Cofrentes (Valencia), de: <https://ernesto51.wordpress.com/2009/05/17/los-moriscos-2/#comments>

► Plate 1:

- 1, 2: Nazarite tiles with geometric motifs, *The Alhambra*, Granada, photo by the author.
- 3: Catalan tiles with entomological motifs, by Cid Priego, 1954.
- 4, 9, 11: Tiles for frontal altar with insects, Lisbon (1625 - 1656), Museu Nacional do Azulejo (Lisbon), photo of the author.
- 5, 6: Tiles for frontal altar with birds and insects, Lisbon (3rd quarter XVII century), Museu Nacional do Azulejo (Lisbon), photo of the author.
- 7: Tiles for frontal altar with grasshoppers, from the *Convent of the Carmelites*, Lisbon (1670), Museu Nacional do Azulejo (Lisbon), photo of the author.
- 8, 13, 15: Entomological motifs in Renaissance tiles of the *Royal Alcaceres* (Seville), photo of the author.
- 10: Tiles for altar frontal with insects and birds, from the *Convent of Santa Clara*, Évora (17th century), Museu Nacional do Azulejo (Lisbon), photo of the author.
- 12: Italian tiles with fly (16th century), unknown origin, Museu Nacional do Azulejo (Lisbon), photo by the author.
- 14: Tile with images of griffins with reminiscent tail of scorpion (17th century), Priego (Cuenca), photo of the author.
- 16: Detail of tile of the cloister of the *Convent of San Francisco*, Terrassa (Barcelona), work of Llorenç Passoles, with demons bearing the ocellated wings of bat and insect.
- 17: Butterfly and heron in a tile on a street in the old town of Cáceres, photo by Juan Luis García Diez, from: <http://juanluisgfxfoto.blogspot.com.es/2012/08/mariposa-y-garza.html>
- 18: Entomological motifs in Catalan rajola, by Telese *et al.*, 2002.
- 19: Animals in Catalan tiles of the *Series of crafts of the daisy and lily* (17th century), Episcopal Museum of Vic.
- 20: Catalan tiles of the *Series of trades*; a: Panel (around 1900) with the vine trades with reference to the treatment against phylloxera, in a wine cooperative in Alella (Barcelona); b: Catalan tiles (20th century) with decoration of trades following previous models.
- 21: Tile of Valencia with the office of honey man.
- 22: Catalan rajola with the office of candlestick.
- 23: Tile with entomological motif, Ceramic Museum of Manises (Valencia), Inventory number: 15440.
- 24: *Crucifixion* (1556), attributed to Giacomo Mancini (active 1541-1554), polychrome tile (40 x 41.3 cm), Umbria, Italy, The Fitzwilliam Museum (Cambridge).
- 25: Dutch tiles (2nd half seventeenth century) with flowers, birds and entomological elements, Victoria & Albert Museum (London).
- 26, 27: Portuguese tiles with vase and entomological elements.
- 28: Bear devouring a hive in a tile by Ruiz de Luna, photo by Miguel Méndez-Cabeza Fuentes, from: <http://lamejortirradecastilla.com/category/ceramica-artesania/page/2/>
- 29: Dutch tile (ca. 1630-1660), private collection.
- 30: Valencian cuisine (detail), National Museum of Decorative Arts, Madrid.
- 31: Tile of Talavera de Puebla with heraldic elements and angels with butterfly wings, *Casa de Azulejos* from Mexico City.
- 32: Ceramic mural on the *History of the Moorish beekeeper Francisco Homar*, Teresa de Cofrentes (Valencia), from: <https://ernesto51.wordpress.com/2009/05/17/los-moriscos-2/#comments>



► Lámina 2:

- 33: *Casa de Gómez Millán* (1912) en *El Arenal* (Sevilla), foto del autor.
34: *Casa Fajol* (1911-1929), Barcelona, foto del autor.
35: Mariposas en el *Hipostilo del Hall de las cien columnas* (1900 – 1914), obra de Josep Maria Jujol & Antoni Gaudí, *Parque Güell* (Barcelona), foto del autor.
36, 39, 63: Azulejos y mosaicos con motivos entomológicos, Barcelona, foto del autor.
37: Azulejo con motivos entomológicos, *Casa Palacio Aramburu*, Cádiz, foto de Pedro García de: <https://www.flickr.com/photos/pedroysergio/6948146802/>
38: Azulejo con motivo entomológico, vivienda de Granada, foto del autor.
40: Azulejos con motivo entomológico, *Mercado de La Herradura* (Granada), foto del autor.
41: Elementos entomológicos en los azulejos, vivienda de Maranchón (Guadalajara), foto del autor.
42: Azulejos para fachada de casa con motivos entomológicos, Cuevas de Almanzora (Almería), foto del autor.
43: *Serie de las mariposas*, Museo de cerámica Ruiz de Luna, Talavera de la Reina (Toledo).
44: Azulejo sevillano con referencia entomológica, foto del autor.
45, 46, 52: Azulejos con motivos artropodianos en restaurante de Lisboa, foto del autor.
47, 48: Azulejos con toponimias artropodianas.
49: Motivo artropodiano en azulejo comercial (ca. 1855) en *La Fuente Real*, Comillas (Cantabria), foto del autor.
50: Azulejo comercial del taller de Ramos Rejano con motivos artropodianos, Sevilla (1945 -1950).
51: Azulejo decorativo con motivo artropodiano, *Metro de Oporto*, foto del autor.
53: Azulejo con motivos artropodianos, Galapagar (Madrid), foto del autor.
54: Azulejos con motivos entomológicos, Nerja (Málaga), foto del autor.
55: Azulejos con artículos de la *Carta de la Unión Europea* con motivo artropodiano, Belém (Lisboa), foto del autor.
56: Azulejos con motivos entomológicos, *Estação Alvalade*, Metro de Lisboa.
57, 68: Azulejos con motivos entomológicos, Coín (Málaga), foto del autor.
58, 59: Azulejos con motivos entomológicos, *Museo Rafael Bordalo Pinheiro* de Caldas da Rainha.
60: Azulejos con motivos entomológicos en *Resonancias portuguesas*, de Juan Carlos Batista.
61: Azulejos con motivos artropodianos, Aguamarga (Almería), foto del autor.
62: Mosaicos de azulejos con motivos zodiacales, *Estación de metro de Plaza de España*, Madrid, foto del autor.
64: Mosaico de azulejos con motivos entomológicos, Cómpeta (Málaga), foto del autor.
65: Azulejos con motivos entomológicos, Granada, foto del autor.
66: Cerámica de Alcira, azulejo con el oficio de apicultor.
67: Azulejos con motivos entomológicos, *Estação de Oriente*, Metro de Lisboa.
69: Motivo entomológico en azulejos de *El Capricho de Comillas*, Comillas (Cantabria).
70: Azulejo actual con referencia al oficio del propietario de la vivienda, *Alfarería La Navà*, Agost (Alicante).
71: Azulejo con referencia entomológica, Nerja (Málaga), foto del autor.

► Plate 2:

- 33: *House of Gómez Millán* (1912) in *El Arenal* (Seville), photo of the author.
34: *Casa Fajol* (1911-1929), Barcelona, photo of the author.
35: Butterflies in the *Hipostile Hall of the hundred columns* (1900 - 1914), work of Josep Maria Jujol & Antoni Gaudí, *Park Güell* (Barcelona), photo of the author.
36, 39, 63: Tiles and mosaics with entomological motifs, Barcelona, photo by the author.
37: Tile with entomological motifs, *Casa Palacio Aramburu*, Cádiz, photo by Pedro García from: <https://www.flickr.com/photos/pedroysergio/6948146802/>
38: Tile with entomological motif, housing of Granada, photo of the author.
40: Tiles with entomological motif, *Mercado de La Herradura* (Granada), photo of the author.
41: Entomological elements in the tiles, housing of Maranchón (Guadalajara), photo of the author.
42: Tiles for house facade with entomological reasons, Cuevas de Almanzora (Almería), photo of the author.
43: *Series of butterflies*, Ruiz de Luna Ceramic Museum, Talavera de la Reina (Toledo).
44: Sevillian tile with entomological reference, photo of the author.
45, 46, 52: Tiles with arthropod motifs in Lisbon restaurant, photo by the author.
47, 48: Tiles with arthropodian toponyms.
49: Arthropodian motif in commercial tile (ca. 1855) in *La Fuente Real*, Comillas (Cantabria), photo by the author.
50: Commercial tile from the Ramos Rejano workshop with arthropodian motifs, Seville (1945 -1950).
51: Decorative tile with arthropodian motive, *Porto subway*, photo of the author.
53: Tile with arthropodian motifs, Galapagar (Madrid), photo by the author.
54: Tiles with entomological motifs, Nerja (Malaga), photo by the author.
55: Tiles with articles of the *Charter of the European Union* with entomological motif, Belem (Lisbon), photo by the author.
56: Tiles with entomological motifs, *Estação Alvalade*, Lisbon subway.
57, 68: Tiles with entomological motifs, Coín (Málaga), photo by the author.
58, 59: Tiles with entomological motifs, Rafael Bordalo Pinheiro Museum in Caldas da Rainha.
60: Tiles with entomological motifs in *Resonancias portuguesas*, by Juan Carlos Batista.
61: Tiles with arthropodian motifs, Aguamarga (Almería), photo by the author.
62: Tile mosaics with zodiacal motifs, *Plaza de España subway station*, Madrid, photo of the author.
64: Tile mosaic with entomological motifs, Cómpeta (Málaga), photo by the author.
65: Tiles with entomological motifs, Granada, photo by the author.
66: Ceramic of Alcira, tile with the office of beekeeper.
67: Tiles with entomological motifs, *Estação de Oriente*, Lisbon subway.
69: Entomological motif in tile from *El Capricho de Comillas*, Comillas (Cantabria).
70: Current tile with reference to the office of the owner of the house, *La Navà Pottery*, Agost (Alicante).
71: Tile with entomological reference, Nerja (Malaga), photo of the author.

