



**VOL. 5 / 2017**

---

**Materialidades.**

**Perspectivas en cultura material**

**NUEVAS LECTURAS PARA UN CONOCIDO AZULEJO MEDIEVAL.**

**NEW READINGS OF A WELL-KNOWN MEDIEVAL TILE**

**N. Serra Vives**

**#5/2017/121-139# <https://doi.org/10.22307/2340.8480.2017.01.001>**

# NUEVAS LECTURAS PARA UN CONOCIDO AZULEJO MEDIEVAL

**Neus Serra Vives**

Universitat de Barcelona  
neusera85@hotmail.com

Presentado 1 de octubre 2017

Aceptado 18 de marzo 2018

**RESUMEN:** El presente artículo analiza un antiguo azulejo medieval, estudiado con anterioridad, por varios autores. Se propone una nueva lectura de la divisa que ostenta, vinculándola con los ideales del amor cortés, característicos del siglo XV. Estos aparecen representados en muchos otros ejemplares y soportes de la época, que nos sirven de paralelo, y que fueron recogidos e inspirados por la literatura coetánea, destacándose dentro de ésta, la novela valenciana de *Tirant lo Blanc*.

**PALABRAS CLAVE:** Azulejo, medieval, amor cortés, literatura, *Tirant lo Blanc*

**ABSTRACT:** The paper analyzes an old medieval tile, studied previously, by other authors. We propose a new interpretation of the emblem it displays, connecting it to the ideals of courtly love, distinctive of the XVth century. These appear represented on many other samples and media of the time, used as a parallel of our tile, which were captured and inspired by the contemporary literature, outstanding in this, the Valencian novel, *Tirant lo Blanc*

**KEY WORDS:** Tile, medieval, courtly love, literature, *Tirant lo Blanc*

## 1. INTRODUCCIÓN

El origen de este trabajo se encuentra en una serie de artículos previos sobre un azulejo valenciano bajomedieval (Algarra 1998, 2013, 2014), producido en Manises, al que volvemos para aportar nuevos datos, así como ofrecer una reinterpretación de su significado, insertándolo en un contexto más amplio y comparándolo con otras manifestaciones artísticas de la época. Se trata de una baldosa de 11 centímetros de lado, con decoración en azul de cobalto sobre cubierta estannífera, datada en el último tercio del siglo XV.

Es precisamente a lo largo de esta centuria que la azulejería valenciana conoce

uno de sus momentos de mayor expansión, llegando a ser exportada a varios países europeos como Portugal, Francia o Italia, donde surgió una producción propia inspirándose en los ejemplares valencianos (Pérez 2003). La fiebre por engalanar los pavimentos con baldosas, en su mayoría decoradas en azul, se inicia en el seno mismo de la realeza, difundándose rápidamente entre los altos cargos eclesiásticos, la nobleza, así como determinadas instituciones públicas. Uno de los aspectos más novedosos de esta producción y que, de alguna manera, anticipa el fin de la edad media, es el uso generalizado de la escritura, demarcándose de la tradición anterior<sup>1</sup>, e insertándose en la vorágine literaria iniciada por la imprenta.

Figura 1: Azulejo nº CE1/02261. Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí



<sup>1</sup> Aunque la tradición por la sentencia literaria se inicia en el siglo XIII se vive ahora un renovado florecimiento claramente influenciado por una cultura literaria cada vez más difundida y popular.

La ornamentación que ostenta el objeto de nuestro estudio se compone de un lema en valenciano, que recorre todo su perímetro, en el que puede leerse: *per estalvi de ma vida*,<sup>2</sup> (para salvación de mi vida) y en el centro, el motivo de una serpiente con la cola enroscada al cuello y la lengua fuera<sup>3</sup> (Figura 1).

Técnicamente, se sabe que la fabricación de este tipo de azulejos se llevaba a cabo mediante una *graella*, gradilla, una especie de molde para conseguir la forma geométrica deseada. En cuanto a la decoración, el azul de cobalto se aplicaba sobre la pieza en crudo, con pincel y a mano alzada, momento en el que

Figura 2: Azulejos separados por trébedes. Foto: © Josep Pérez Camps (Pérez 2008: 94, fig. 19).



se realizaban los esgrafiados (que en el caso de nuestro azulejo se encuentran en las escamas de la serpiente) y otros detalles más fáciles de ejecutar que sobre cubierta. Era después de la primera cocción, que se aplicaba el estaño, únicamente en el anverso, mediante la técnica del vertido, por lo que a veces, se observan goterones en los lados. Para su disposición en el horno, solían utilizarse separadores como trébedes o *mamelletes* que fácilmente dejaban su marca sobre la pieza, como se observa en todos los ejemplares que presentamos, aunque estos siempre intentaban disponerse en las zonas que menos perjudicasen a la imagen representada (Coll 2000: 51-56; Pérez 2008) (Figura 2).

Antes de entrar a analizar el mensaje de este azulejo, queremos apuntar que se han localizado, hasta el momento, cinco ejemplares con la misma decoración. Se considera esencial la localización de ejemplares, ya que más allá de constatar la dispersión y descontextualización que sufren estos objetos, nos sirve para: detectar pequeñas diferencias o variaciones en el diseño, identificar diferentes procesos por los que ha pasado la pieza (defectos de cocción, alteraciones o procesos post-deposicionales, reutilizaciones, modificaciones, etc.), además de contribuir a aumentar la información y caracterización entorno a los mismos o como mínimo consolidar la que ya se dispone.

Dos de ellos se encuentran en el Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí, con los números 2261 (Figura 1) y 2262 (Figura 3). El primero es el publicado en varias ocasiones por

<sup>2</sup> *Estalvi*, Según el DCVB: 2. ant. m. *Liberació, salvació* (Liberación, salvación).

<sup>3</sup> Constituye lo que se conoce como “divisa perfecta”. Compuesta por un alma: el texto, y un cuerpo: el dibujo (De Quiroga 2009: 44).

Figura 3: Azulejo n° CE1/02262. Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí.



Figura 4: Lote n°696: conjunto de azulejos catalanes y valencianos. © Balclis.



Figura 5: Panel de azulejos n° FC. 1994. 02. 1134. Fundación La Fontana.



Figura 6: Azulejo n° 59812. Foto: © Ángel Martínez Levas. Museo Arqueológico Nacional.



Víctor Algarra y otros autores, aunque en su tesis de licenciatura ya se mencionan los dos ejemplares existentes en el MNC (Algarra 1992: 226).

Se ha localizado otro más, con las mismas características, en la casa de subastas Balclis (Figura 4), vendido en diciembre de 2014 (lote número. 696).<sup>4</sup>

El cuarto se encuentra en la colección de cerámica de la Fundación la Fontana, con

el número de inventario FC. 1994. 02. 1134. (Figura 5). En este caso, el ejemplar no se encuentra aislado sino que aparece en un panel junto a tres azulejos más: el del conocido *siti perillós* (sitio peligroso) (divisa de resonancias artúricas adoptada por el rey Alfonso V el Magnánimo) (Beltrán 2007: 62-64, 2008: 41-42) y la filacteria: *virtut apurar no'm fretura sola* (no me faltará virtud hasta el final) que dataría de mediados del siglo XV; otro, representando una mata de mandrágora<sup>5</sup> (Gon-

<sup>4</sup> Accesible en: <https://www.balclis.com/es/subastas/2014-12-16t16-30-00/696-juegos-de-ocho-cinco-cuatro-y-dos-y-uno-azulejos-goticos-catalanes-de-mostra-y-dos-y-ocho-individuales-azulejos-goticos-de-manises-del-siglo-xv-y-de-la-primera-mitad-del-siglo-xvi>

<sup>5</sup> Para una mejor comprensión de las connotaciones eróticas que esta planta tuvo en la edad media: González 2017: 69-71.

zález 1952b: 401, fig. 537) y el último con el dibujo de un ave zancuda. Si bien las cuatro losas proceden de Manises y se produjeron a lo largo del siglo XV, no creemos que sean coetáneas y que el ensamblaje de las mismas en un panel responde, probablemente, a una agrupación muy posterior, fruto de las recreaciones hechas por los coleccionistas.

Para acabar con el recuento de azulejos, el último identificado se conserva en los fondos del Museo Arqueológico Nacional<sup>6</sup>, con el número de registro 59812 (Figura 6). Presenta las mismas dimensiones que los anteriores, sin embargo, encontramos dos pequeñas diferencias, tanto en el dibujo como en el texto.

El marco que contiene la serpiente está formado, en este caso, por un doble recuadro, mientras que en los otros ejemplares era simple. Por otra parte, cada palabra del texto se encuentra separada de la siguiente por dos puntos, mostrándose de la siguiente manera *:per: estalvi: de: ma: vida:* Cabe añadir, además, que la disposición de la palabra “*estalvi*” difiere del resto de los azulejos, donde la inicial empezaba junto a la palabra anterior. Aquí “*estalvi*” se lee, íntegramente, en la misma línea.

Estos pequeños cambios nos estarían indicando dos momentos productivos diferentes. No podemos, con los datos que disponemos actualmente, discernir cuál de los ejemplares formaría parte de una u otra remesa. Lo cierto es que el ejemplar del MAN presenta una factura más cuidada y atenta a los detalles, así como un mejor estado de conservación, mientras que el resto parecen responder a una ejecución más rápida. No sabe-

mos si ello indica anterioridad o posterioridad con respecto al resto, una cierta evolución, la reposición de un ejemplar deteriorado o, dos ubicaciones diferentes. Sin embargo, a pesar de las dudas, todo ello nos sirve para sugerir que la producción de esta divisa sobre superficie cerámica tuvo una cierta perduración y continuidad en el tiempo. ¿Podríamos estar ante una muestra material de la continuidad generacional de esta invención? Si bien, se sabe que las divisas no eran hereditarias, a diferencia de las armas, éstas podían pasarse de padres a hijos (De Quiroga 2009: 44).

De todos ellos, se desconoce el contexto original de procedencia, así como las circunstancias de su hallazgo, aunque suponemos que, como el resto de azulejos con emblemas y divisas personales, debió encontrarse, originalmente, en alguna casa de la nobleza valenciana.

De hecho, sabemos que, con toda probabilidad, la divisa pertenecía al caballero Vicente de Penyarroja, como sugiere un estudio en el que se destaca la similitud del motivo de la serpiente en la baldosa con el que aparece en el arnés de la estatua ecuestre de San Martín, precisamente, en la iglesia de San Martín de Valencia, encargada y entregada como ofrenda por él mismo (Algarra, 1998, 2013, 2014).

En este grupo escultórico de bronce, el caballo sirve de contexto para desplegar la emblemática de su promotor. Por una parte, en los arneses vemos las armas de familia, el escudo de los Penyarroja (en forma de castillo) y, por otra parte, la divisa personal (la propia de Vicente Penyarroja y no impuesta por su linaje

<sup>6</sup>De ahora en adelante: MAN

familiar) que es la que se vincula con nuestra baldosa.

La transferencia de motivos iconográficos, emblemas y divisas entre la joyería (incluyendo otros elementos de ornamentación personal exhibidos en arneses y armaduras) y otros soportes artísticos, como la cerámica, fue un hecho recurrente a lo largo del siglo XV, con lo que podríamos encontrarnos ante un claro ejemplo de esta práctica. (Domenge 2014: 99-117).

Conocemos, además, la ubicación exacta de la casa de Penyarroja situada en la Plaza de la Pelota de Valencia (Pingarrón-Esaín, 2009), aunque no por ello, podemos asegurar que los azulejos conservados provengan de la misma, ya que probablemente estos se encontraron en algún contexto secundario o post-deposicional. También cabría la posibilidad de que se hubieran encontrado entre los desechos de un alfar, piezas defectuosas, en cuyo caso se trataría de azulejos que no llegaron nunca a su destino.

La aparición *in situ* de estos objetos es un hecho poco frecuente, que se debe a varios motivos. En primer lugar, a la escasa supervivencia de edificios medievales intactos; por otra parte, a que su uso no fue extensivo y generalizado, sino limitado a un cierto número de casas-palacio<sup>7</sup> y, finalmente que, dentro de éstas, el lugar que ocupaban muy bien podría haber sido la primera planta (a la que la metodología arqueológica no

suele acceder), la cual no siempre sobrevive al paso de los siglos (Algarra 1998: 148).

Se trata, por lo que acabamos de ver, de un objeto fácilmente dispersable, por el desgaste implícito que conlleva su uso, susceptible de arruinarse con el paso del tiempo, desaparecer tras reformas en la casa, quedar oculto bajo pavimentaciones nuevas, etc. Difícilmente lo encontramos inventariado en casas, sino más bien en los documentos contractuales (Coll 2009: 102-110, Beltrán 2007: 64), ya que una vez enlosado el suelo, forma parte indisociable del inmueble, del mismo modo que, cuando deja de formar parte del suelo, se convierte en un objeto inútil, difícilmente reutilizable, entre otras cosas, por su carácter personalizado y adaptado a un lugar determinado.

Enlazando con esto último, queremos apuntar que se combinan en estos objetos aspectos de unicidad/exclusividad a la vez que serialidad, puesto que, tal y como las evidencias arqueológicas, así como textuales indican, eran encargados en grandes cantidades (serialidad), pero bajo demanda y, normalmente, con algún diseño preestablecido por el propietario (exclusividad) (Coll 2009: 105-110). No obstante, y aunque predominó este carácter elitista, el fenómeno de embaldosar los pavimentos de las casas bajomedievales, y en concreto, con losas azules, fue ciertamente masivo. Esto se debió a una convergencia de causas de índole práctico o material (el hallazgo de las minas de cobalto en

<sup>7</sup> Otra posibilidad que cabe tener en mente, a la hora de conjeturar sobre los posibles contextos de uso de los azulejos y que contrasta con el ambiente elitista al que normalmente se asocian, es la planteada por Josep Pérez Camps: “(...) en las excavaciones arqueológicas realizadas en Manises el hallazgo *in situ* de pavimentos cerámicos en viviendas de condiciones relativamente modestas (...) es bastante frecuente, algo que sólo se puede explicar por el hecho de encontrarnos en un gran centro productor que hacía posible desviar restos de producción o azulejos con defectos al autoconsumo” (Pérez, 2009: 125).

Chóvar) (Coll 2000: 52), simbólicas (el azul, color cristológico y mariano, real y principesco se adecuaba perfectamente a los usos promocionales de los emblemas y escudos que conocieron su auge en la baja edad media) (Pastoureau 2006: 143), así como político sociales (su indudable valor propagandístico unido a la voluntad por parte de la élite de manifestar su estatus social y distinguirse del resto) (Algarra 1996: 272, 1998: 145, 151-152).

## 2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

La primera vez que encontramos mencionada e interpretada la divisa y el azulejo de este artículo es en *Rajolas Valencianes y Catalanas* de Joseph Font y Gumà, en 1905. Según el dibujo utilizado por el autor (Figura 7), en el que la cabeza de la serpiente aparece desconchada y por tanto irreconocible, (lo que nos hace dudar de que se trate del mismo ejemplar utilizado por Algarra), el motivo repre-

Figura 7: Azulejo. Font 1905: 208, fig. 293.



sentado sería *una bossa* o *una mordassa de serreta* (una bolsa o una mordaza de *serreta*), y se leería el texto como sigue:

*strim // go ma // cno // pere* (stringo magnopere), cuyo significado, traducido literalmente por Font y Gumà, sería “aprieto fuertemente” (*estrenyo fortament*).

Posteriormente, González Martí, en su volumen dedicado a *Azulejos, socarats y retablos* vuelve a presentar este objeto aclarando su significado. Describe la decoración como: “una culebra estrangulada” y el lema, tal y como ha sido mantenido hasta hoy: “*Per estalvi de ma vida*” (González 1952b: 38, fig. 46).

No obstante, las interpretaciones llegarían recientemente, con los estudios de Algarra.

La serpiente, protagonista de este azulejo, constituye un motivo ampliamente difundido y con múltiples lecturas. El *ouroboros*, o serpiente que se muerde la cola, que es como se ha interpretado el reptil representado en la baldosa (Algarra 2013: 100, 2014: 276), si bien, tiene varios niveles de significado, todos ellos tienden a tener un matiz positivo: el ciclo vital, la unión del principio con el fin, la renovación, etc. (Cirlot 1997: 351)

No ocurre lo mismo con el lema que rodea la imagen: *Per estalvi de ma vida*, octosílabo escrito en semigótico, letra característica del período de transición del gótico al humanístico, que en este caso ha sido el elemento clave para datar la pieza (Algarra 2013: 99, 2014: 276). Esta frase encierra más incógnitas que respuestas, y debe leerse, para tratar de comprender su sentido, conjuntamente a la imagen.

Lo cierto es que la frase y la imagen parecen contradecirse, creando una especie de oxímoron en el que, por una parte: *Per estalvi de ma vida*, para salvación de mi vida, indica un anhelo de liberación, mientras que la imagen de la serpiente, estrangulándose con su propia cola, denota una idea de opresión, alejándose del esquema del *ouroboros*.

La interpretación ofrecida por Víctor Algarra (Algarra 1998: 152, 2013: 100-103, 2014: 275-279) asocia la frase y la imagen a una alegoría del ideal de vida ascética con la que alcanzar la salvación, sólo realizable mediante la renuncia a lo terrenal, esto último representado a la perfección por el reptil.

### 3. NUEVAS APORTACIONES ICONOGRÁFICAS

En este artículo, apostamos por ampliar esa interpretación ascética, de índole religiosa, y ofrecer una posible vinculación del azulejo con los ideales del amor

cortés, aún en boga en el siglo XV y reflejados en la literatura contemporánea, así como en otras manifestaciones artísticas con las que podremos compararlo (Soriano 2012: 409-417).

Para ello volvemos a analizar ahora el contenido de este mensaje cifrado, teniendo en cuenta, esta vez, un contexto histórico artístico más amplio. Empezando con la serpiente, podemos apuntar que ésta no responde exactamente al esquema de un *ouroboros* (puesto que no se muerde la cola, formando un círculo), sino más bien al de un nudo, con lo que la lectura que podremos hacer de ella es esencialmente distinta.

Para empezar, cabe destacar que, dentro del imaginario medieval cristiano<sup>8</sup>, la serpiente alude a la tentación, seducción e incluso a la lujuria, vinculándose, todo ello, a lo femenino, considerado como principio de todos los males. Baste recordar la serpiente con cabeza de mujer enroscada al árbol del bien y del mal y, por tanto, relacionada con el pecado ori-

Figuras 8 y 9: Macrobii Theodo[sii] Saturnalior[um]; [Commentarii in Somnium Scipionis]. Pu[blii] Cornelii Scipionis africani Somnium (BHUV Ms. 0055), f. 1r, 1472; Ioviani Pontani De obedientia; De príncipe (BHUV Ms 0833) f. 3r, ca.1475.<sup>9</sup>



<sup>8</sup> La serpiente u otro tipo de reptil de la misma familia como la víbora o la culebra. Con estos distintos nombres y representando propiedades y enseñanzas morales diversas aparece, a menudo, en los bestiarios medievales. A modo de ejemplo, y por su sugerente similitud a la figura del *ouroboros*, reproducimos la descripción de la vibra, animal serpentiforme que aparece en el Bestiari Català: “Una manera de vibres hi ha que no.n són null temps sinó dues; e han una meravellosa natura: que com lo mascle vol engendrar, sí met lo cap en la bocha de la famella, e ella tol-li lo cap ab les dents, e no.l lexa tro que l'à mort” (Bellés, 2004: 52-53).

<sup>9</sup> Imágenes disponibles en <http://roderic.uv.es/>

ginal. Según Le Goff: la serpiente, en la cultura judeocristiana, “se ha ‘satanizado’ sin discusión” (Le Goff 2003: 45). En cuanto a la serpiente enroscada, sabemos que en determinados contextos puede aludir a la victoria sobre el pecado, aunque más que por el hecho de estar enroscada, por el hecho de hallarse bajo la cruz. Distinta lectura tiene la serpiente enroscada a un cuello, de la cual contamos con un ejemplo anecdótico. Se trata de un texto medieval escrito por un monje de Saint Victor en el que se describe el suplicio de una mujer que ha pecado de lujuria: “La cortesana (...) ha pasado a ser presa de los sapos y de la culebra, la culebra se enrolla alrededor de su cuello y muerde sus senos” (Martínez de Lagos 2010: 151).

Por otro lado, numerosos son los ejemplos de serpientes con cabeza de mujer formando un nudo. Encontramos multitud de imágenes de ello en los manuscritos iluminados del siglo XV. Si bien este dibujo ocupa un lugar secundario, se sitúa siempre cerca de los emblemas y acompañado de *puttis* que de alguna manera retienen a la serpiente femenina de sus posibles fechorías (Figuras 8, 9).

En este sentido, un ejemplo iconográfico mucho más próximo a nuestro azulejo

es el que presenta la baldosa conservada en el Museo Arqueológico de Elda (Figura 10). La pieza en cuestión proviene del castillo de Elda (Alicante), de factura manisera, muestra decoración en azul de cobalto, de 11,2 x 11 cm, y fechable a mediados del siglo XV (1444-1446).

Se muestra, esta vez, el escudo de su propietario, Ximén Pérez de Corella, señor de Cocentaina (figura muy próxima al rey Alfonso V, que adquirió un elevado estatus por su participación en las campañas de Cerdeña y Nápoles y por su labor como gobernador de Valencia) (Algarra 1998: 150). Esta baldosa iba acompañada de una serie de alfardones que mostraban la filacteria: *sdevenidor* (venidero) así como otros motivos que explicaremos más adelante. No pasaremos a describir el escudo del azulejo (con complejas subdivisiones), pero sí mencionar que éste se encuentra circunscrito por una serpiente con cabeza de mujer a cuyo cuello se enrosca su cola (esquema exacto al de nuestro azulejo). El motivo aparece en otros soportes, siempre acompañando al escudo de los Corella.

El historiador Martín de Viciano apunta que Ximén Pérez de Corella usaba como insignia: “una culebra que da vueltas por todo el escudo; en la cabeza del escudo, la culebra tiene cabeza, y rostro como de mujer, con llamas de fuego, y con la cola ciñe su cuello” (Poveda Navarro 1992: 300). No cabe duda de que la cabeza representada quiere ser la de una mujer cuando observamos el mismo diseño en un escudo en relieve localizado en la calle Santos Metges de Cocentaina, o en el mármol conservado en el Museo Municipal de Cocentaina, ambos también del siglo XV.

Retomando lo dicho anteriormente,



Figuras 10: Baldosa con escudo de Ximén Pérez de Corella. Museo Arqueológico de Elda.

© CEFIRE ELDA

la culebra con la cola enroscada en el cuello fue el “timbre” de los Corella, independientemente, entendemos, del escudo. Este timbre junto con la divisa *esdevenidor* fueron portadores de un significado propio que creemos interesante rescatar, ya que aporta nueva luz para la interpretación de nuestro azulejo.

Así, en: *Décadas de Historia de la insigne y coronada ciudad y reino de Valencia*, Gaspar Escolano recoge la siguiente explicación de la divisa de Corella (un tanto subjetiva aunque no por ello desechable, teniendo en cuenta la proximidad temporal del autor con la baldosa): “La devisa de su escudo es una culebra enroscada, que remata en cabeça humana, y una letra que dize FRANCA LIBERTAD; y aunque algunos quisieron decir, que tomó la empresa de la culebra, por una que hallaron en el aguaducho; pero yo entiendo que pretendiendo mostrarse tan galan como valeroso, pintò la culebra con cabeça de muger, y muchas roscas en la cola: encareciendo por esta figura, la fuerça grande del amor que tenia a su dama, que le tenia como cautiva y presa la voluntad. En los papeles de los cavalleros desta familia, veo pintada la culebra con cabeça della mesma, y tres cuernezillos, y un letrero, que dize en Valenciano, ESDEVENIDOR: como quien dize: Soy como culebra en la prudencia, y miro siempre a lo venidero” (Escolano 1611, 1360).

Reforzando este sentido amoroso recogemos las informaciones aportadas por González Martí, quién analizando un pavimento perteneciente a Ximén Pérez de Corella, recuperado de las escombreras de Manises, observa cómo junto

a los alfardones con la divisa *sdevenidor* se encuentran azulejos con motivos de peinetas, “ricos adornos que realzan la belleza femenina, tan ostensiblemente adoptados para divisa por Ximén Pérez de Corella” (González 1952b, 217, fig. 308), que no hacen sino consolidar esa lectura “sentimental”, la cual, independientemente del motivo de la peineta, ha sido ya destacada también por Beltrán (2007: 75).

Adentrándonos un poco más en el motivo de la peineta, nos resulta tentativo asociarla a la importancia otorgada al peine, en la novela caballeresca por antonomasia de la Valencia medieval, *Tirant lo Blanc*, de Joanot Martorell.<sup>10</sup> Así, en el capítulo CLXXXIX Tirant llevará: “*Per cimera portava damunt l’elmet quatre pilars d’or, lo Sanct Greal fet a manera d’aquell que Galeàs, lo bon cavaller, conquistà; Sobre lo Sant Greal Estava la pinta que la Princesa li havia dada, ab hun mot que hi havia, e qui llegir ho sabia deia: No ha virtut que en ella no sia. E axí ixqué aquell dia.* [Llevava por cimera quatre pilars de oro, y encima el Santo Grial, hecho a manera de aquel quel buen cavallero Galaz conquistó, y sobre el Santo Grial llevaba el peyne que la princesa le avía dado, con un mote que dezía: No ay virtud que en ella no sea. Y desta manera salió aquel día.]” (Beltrán 2008: 44) (Martorell y Galba 2004: 520, Cap. LXXXIII).

El episodio del peine se enraíza, según Beltrán, en la leyenda artúrica, concretamente en el momento en que Lanzarote queda fascinado al descubrir el peine de Ginebra, con algunos de sus cabellos, sobre una roca, que acaba por convertirse en objeto de su devoción. La sacralización

<sup>10</sup> Todas las referencias que haga a *Tirant lo Blanc* en catalán, y que no vengan de otros autores, provienen de la edición a cargo de Martí de Riquer, de 1990.

de este objeto<sup>11</sup> configura según Valeria Bertolucci uno de los “íconos de revelación amorosa” (Beltrán 2005: 151-152).

Como vemos, el aspecto romántico de estas lecturas no tiene un talante superficial o anecdótico, sino que hace gala de un profundo conocimiento de la literatura clásica y demuestra un extraordinario virtuosismo para apropiarse y recrear símbolos y conceptos literarios, reinterpretándolos para un contexto contemporáneo dentro del cual también cobran sentido.<sup>12</sup>

Otro símbolo con el que habíamos asociado nuestra serpiente y que también posee lecturas galantes es el nudo, el cual fue extensamente utilizado en todo tipo de divisas.

Baste recordar la liga anudada,<sup>13</sup> elegida como insignia por el rey Eduardo III, para fundar la prestigiosa orden de la Jarretera. Otro tipo de nudos, con un mensaje mucho más claro, son los que, literalmente, apresan a los amantes,<sup>14</sup> como el reproducido en una arqueta de Limoges del siglo XII, conservada en el *British Museum*, en la que aparece la imagen de una joven sujetando con una cuerda el cuello de su amante (Figura 11). Motivo similar al de un anillo del siglo XV con la figura de una dama sujetando a una ardilla por el cuello, todo ello, símbolo del dominio que ejercía la amada sobre la voluntad del caballero<sup>15</sup> (Figura 12) (Cherry 1999: 55-70). No en balde se asociaron los nudos del rosario y la Pasión de Cristo, con la pasión amorosa (Beltrán 2011: 85).

Figura 11 y 12: Arqueta de Limoges, ca. 1180, n° 1859, 0110.1/ Anillo, s.XV, n° AF. 1077 ©Trustees of the British Museum.



<sup>11</sup> De hecho, la dimensión sagrada del peine la tenemos materializada en el peine relicario regalo del Duque de Berry a Joan I, que supuestamente contenía cabellos de la Virgen María (Beltrán 2008: 46).<sup>12</sup> La leyenda artúrica fue utilizada por la monarquía para legitimar y significar gran parte de su mandato.

<sup>13</sup> Otro objeto íntimo femenino erigido a categoría de estandarte, al igual que el peine, que según la leyenda se le cayó a una joven en un baile organizado por el rey.

<sup>14</sup> Esta imagen tiene su reflejo en la literatura, lo encontramos en el capítulo 189 de *Tirant lo Blanc*: “e davant lo Condestable anava una donzella ricament abillada ab una cadena d’argent, que la un cap portava en la mà, e l’altre estava lligat al coll del Gran Condestable. [...] ell mostra ésser bé presoner com ab cadena lo porta donzella. Ell certament deu ésser presoner d’amor” (E delante del condestable yva una donzella ricamente ataviada con una cadena de plata, que el un cabo levava en la mano y el otro estava atado al cuello del condestable. (...)él muestra bien ser prisionero de amor, pues que donzella le trae encadenado) (Martorell 1990: 262; Martorell y Galba, 2004, 521, Cap. LXXXV).

<sup>15</sup> La pervivencia y vigencia del amor cortés hasta bien entrado el siglo XV ha sido ampliamente documentada inclusive en la cerámica valenciana (Pérez 2009: 128).

En los azulejos valencianos del siglo XV también encontramos diferentes insignias compuestas por nudos acompañados de textos como: *vostres virtuts fallir no'm con[t...]trar* (vuestras virtudes no consentirán que falle) o *De tot liguam sol la virtut desliga* (de toda atadura solo la virtud desata/libera), tal vez alabando la virtud de la mujer amada.<sup>16</sup>

Son estos lemas personales, de índole amoroso, los que conocieron mayor éxito entre las divisas caballerescas. A manera de ejemplo, podemos mencionar la serie de azulejos con el conocido lema: “*el gueat per via cegua*”, acompañado por el dibujo de una malva, con lo que la lectura final sería: *mal va el gueat per via cegua* (mal va el guiado por vía ciega).<sup>17</sup> Esta frase aparece en textos poéticos de la época como *Entre amor ssó portat be fortuna* de Ausias March y construcciones similares aparecen en *Tirant lo Blanch*, *Libro del Buen Amor*, etc. Vemos pues

Figura 13: Colgante en forma de corazón con inscripción, siglo XV, n° 1979, 1103.1.



que la literatura proporciona modelos que serán utilizados por importantes personajes de la nobleza valenciana como divisas. En este caso, el azulejo se encontró en el Palacio de Martín de Torres de Aguilar, siendo uno de los pocos ejemplares localizados *in situ* y asociados a un personaje en concreto (González 1952b: 64-73, fig. 102; Algarra 1998: 162, fig. 22; Cerdà 2014: 163, fig. 124).

Otro caso de idéntica índole amorosa, y con numerosos ejemplares, sería el que presenta dos grilletes y la frase: “*me faze bevir penado ta libre captivitat*”, su filiación, por el momento nos es desconocida, así como su posible referencia directa o indirecta dentro de la literatura del momento. (González 1952b: 35, fig. 41; Algarra 1998: 159, fig. 12, Cerdà 2014: 162, fig. 121/122).

Este tipo de frases, lacónicas, muchas veces en octosílabos, aparecieron ya no únicamente en azulejos sino en todo tipo de objetos, preferiblemente, joyas (Lightbown 1992). En algunos broches o colgantes encontramos un sinfín de filacterias que participan del mismo imaginario. Es el caso del colgante en forma de corazón conservado en el *British Museum* (Figura 13) con la inscripción *triste en plesire* (tristeza en el placer) (Lightbown 1992: 213), procedente, seguramente, de la canción *Triste plaisire et douloureuse joye* (triste placer y dolorosa alegría) de Binchois (que a su vez provenía de un poema de Alain Chartier) y que recuerda al lema que encontramos en un azulejo de Manises que reza: *cent dollors a un plaer* (cien dolores por un placer) (Figura 14). Esta última frase,

<sup>16</sup> Pues en el amor cortés se ensalza y alaba la virtud de la dama, considerada como ejemplo de perfección, a la que el caballero se rinde y somete, siguiendo rituales propios del vasallaje (Le Goff 2003: 24).

<sup>17</sup> Este es otro claro ejemplo de la dispersión que sufren estos objetos, pues los encontramos en innumerables colecciones: Fundación La Fontana n° FC.1994.02.184, Fundación Mascort (cat. n.124), Museu de les Cultures del Vi de Catalunya n° 6370, Museu d'Arenys de Mar n° 10150, Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí n° 1/2245, Museu de Ceràmica de Manises n° 486.



Figura 14: Azulejo n.º FC.1994.02.1312. Fundación La Fontana.

proviene del proverbio: *d'arms i d'amors a un plaer cent dolors* (de armas y de amores, por un placer cien dolores) (Guía 2010: 58), recogida por Eiximenis en el siglo XIV, y que aparece reflejada en *Tirant lo Blanc* (Cap. CCXXXIV): “*car forçat és que d'amor no espera hom de sa senyoria altre bé sinó treballs, congoixes e dolors; e a un plaer, cent dolors n'aconsegueix hom*” (y sforçaos a sufrir este trabajo, que en estas romerías tales perdones suele hombre ganar, y de amor no se saca sino trabajos y dolores y a un plaer se aplican cien dolores) (Martorell, Galba, 2004: 596, Cap. CXVI).

Es precisamente en *Tirant lo Blanc* donde encontramos una clave más para interpretar el texto de nuestro azulejo. Se trata de una construcción asombrosamente parecida a nuestra frase que, junto con los argumentos que hemos proporcionado, nos anima a proponer una lectura amorosa del lema.

Se trata de la carta de despedida de *Tirant* a la princesa Carmesina (Cap. CD-LXX), en la que leemos:

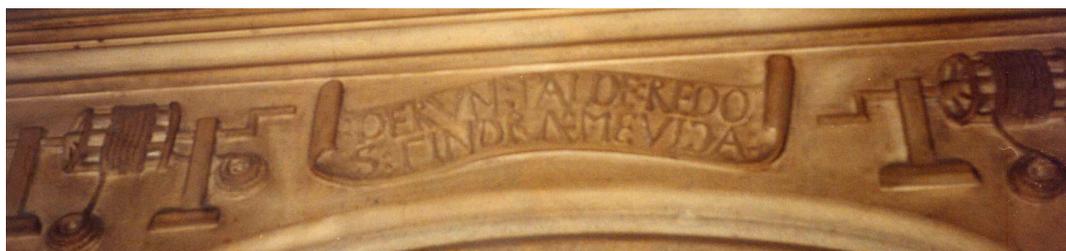
“*E puix ma fortuna no'm consent poder-vos*

*parlar ni veure, que crech fóreu stada remey e stalvi a ma vida, he deliberat scriure-us breu, perquè la mort no'm vol més porrogar* (Y pues mi fortuna no consiente poderos hablar ni ver, que creo que oviérades sido remedio e restauración de mi vida, deliberé de screviros breve, porque la muerte no me quiere dar más tiempo) (Martorell, Galba, 2004: 1034, Cap. LXV). Donde vemos que quién le ha procurado la salvación de su *pecadora ánima* no es otra que Carmesina, *de preclara virtut*.

Si aceptamos esta lectura, la serpiente estrangulada podría simbolizar la vida pecadora y mundanal del caballero, condenada, que solo puede ser redimida mediante la virtud de su dama, a la que por otra parte se verá sometido y atado.

Finalmente, traemos a colación un último ejemplo, un tanto tardío cronológicamente, probablemente de inicios del siglo XVI, pero que participa totalmente del mismo ideario. Se trata de una curiosa inscripción, grabada en el dintel de una puerta renacentista, que da acceso al estudio de la casa de los Fuster en Palma (De Quiroga 2009: 50-52; Valero 1995:

Figura 15: Dintel con filacteria y lema. Posada de l'Estrell, C/Morei, 11. Palma. Foto: Neus Serra



86, 2004: 50) (Figura 15):

*PER. UN: TAL BE: REPOS:  
TINDRA. ME. VIDA:*

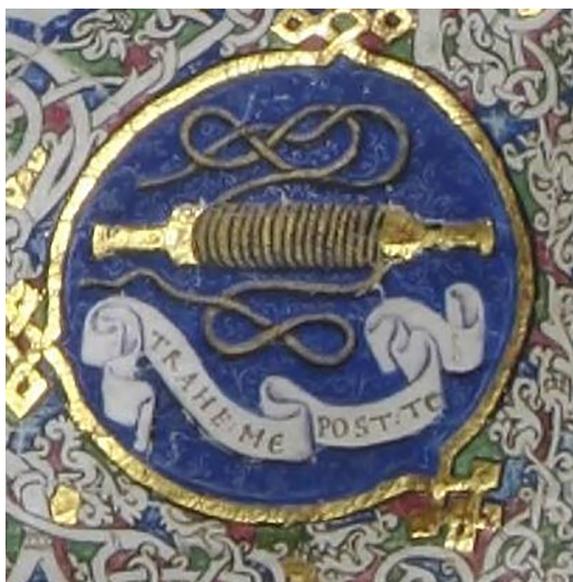
Si bien, entorno a su significado existe una leyenda que relaciona esa promesa de reposo con la promesa de liberar al esclavo que realizó la inscripción (que en realidad ha sido atribuida al escultor Juan de Salas), sabemos que se trata de un lema caballeresco que adoptó alguno de los miembros de la familia Fuster. Aunque su interpretación no es clara, algunos autores han sugerido su posible sentido romántico (Valero 1995: 86). Le acompaña un dibujo que se ha interpretado como un torno de albañil o cantero (De Quiroga 2009: 50, Valero 1995: 86). La frase de este dintel funciona como la de la baldosa, una especie de voto o ruego con el que se espera obtener como gracia la quietud y liberación. Para finalizar con los parangones, mostramos un lema que presenta un dibujo muy similar al torno de albañil que en este caso se ha identificado como un rodillo con

una cuerda con un cabo suelto y el otro formando un nudo (Figura 16). Justo debajo se desarrolla una filacteria con la frase en latín: *TRAHE ME POST TE* (Llévame hacia ti), extraída del Cantar de los Cantares. El manuscrito contiene las epístolas de San Jerónimo y perteneció al arzobispo Nicola Miraballi. El carácter religioso del libro y la divisa están fuera de cuestión, sin embargo, llama la atención que de entre todas las posibles referencias bíblicas se haya preferido el libro de poemas de amor del que extraer la referencia. La preferencia por la lírica amorosa va más allá del romanticismo o una lectura sentimental, como ocurre en este caso, donde claramente se explica por la voluntad de adscribirse a una corriente estética imperante.

#### 4. CONCLUSIONES

Sin duda el creciente individualismo del otoño medieval trajo consigo el auge del intimismo, donde las pasiones no se ocultaban, sino que se exhibían con orgullo, se reivindicaban, de manera casi arrogante, como distintivo de personalidad, autenticidad y carácter.<sup>19</sup> Los textos clásicos y la poesía eran las fuentes predilectas en las que encontrar inspiración y legitimación. Poco a poco, el linaje familiar dejaba de ser la carta de presentación y quedaba desplazado por las hazañas, empresas o anhelos personales. De entre estos, las aspiraciones amorosas jugaron un papel destacado, impregnándolo todo de un desesperado romanticismo de tonos negativos (Hui-zinga 2008: 145). El caballero ahora

Figura 16: Beati Hieronimi Epistolar[um] liber (BH Ms. 0683), f. 6r, 1464.<sup>18</sup>



<sup>18</sup> Imágenes disponibles en <http://roderic.uv.es/>

<sup>19</sup> Véase el famoso ejemplo reivindicativo de Jan Van Eyck en algunos de sus cuadros exhibiendo el lema: Als Ich can (como/ porque puedo) Autorretrato, 1433, National Gallery, Londres.

quiere ser reconocido por su sensibilidad, al igual que por sus proezas bélicas, y ser considerado como partícipe de la emergente corriente humanista, contribuyendo, en un ejercicio de creatividad, con su impronta, escrita en un medio

más perenne que el papel. Un caballero no sólo versado en armas sino también en las letras, y en la faceta más refinada de ellas, a las que él mismo aporta su verso personal.

## 5. BIBLIOGRAFÍA

ALGARRA PARDO, V. (1992) *La escritura en la cerámica medieval de Manises. Siglos XIV y XV: Aproximación al estudio contextual de los mensajes de identificación*. Valencia: Tesis de Licenciatura (inérita).

ALGARRA PARDO, V. (1996) “Espacios de poder. Pavimentos cerámicos y escritura en la Real de Valencia en época de Alfonso el Magnánimo” *XV Congreso de Historia de la Corona de Aragón, 1: El poder real de la Corona de Aragón (siglos XIV-XVI)*, Tomo 3. Zaragoza: Gobierno de Aragón, pp. 269-289.

ALGARRA PARDO, V. (1998) “Azulejería gótica valenciana: canal de mensajes de identificación social (estilo, espacios y usuarios)” *Ceràmica medieval i postmedieval. Circuits productius i seqüències culturals*. Barcelona: Universitat de Barcelona, pp. 145-163.

ALGARRA PARDO, V. (2000) “Azulejería bajomedieval y tardomedieval valenciana (siglos XIII-XV)” *La ruta de la cerámica*. Castellón: Diputación de Castellón, pp. 66-73.

ALGARRA PARDO, V. (2013) “*Per estalvi de ma vida*. Un azulejo bajomedieval todavía con incógnitas” *La Linde, Revista Digital de Arqueología Profesional*, 1, pp. 98-104.

ALGARRA PARDO, V. (2014) “‘*Per estalvi de ma vida*’. Un lema de carácter personal en un azulejo bajomedieval valenciano” *Tirant: Butlletí informatiu i bibliogràfic*, 17, pp. 275-280.

BELLÉS, X. (2004) *Els bestiars medieval: llibres d'animals i símbols*. Barcelona, Rafael Dalmau, pp. 52-53.

BELTRÁN LLAVADOR, R. (2003) “Amor val i mal va; dues invencions poètiques i una proposta textual per a Tiran lo Blanc, cap. 119” *Tirant: Butlletí informatiu i bibliogràfic*, 6.

BELTRÁN LLAVADOR, R. (2005) “La noria con arcaduces (cimera de Jorge Manrique) y otras doce invenciones poéticas en Tiran lo Blanc” *Dejar hablar a los textos: Homenaje a Francisco Márquez Villanueva*. Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 135-152.

BELTRÁN LLAVADOR, R. (2007) “Invenciones poéticas en Tiran lo Blanc y escritura

emblemática en la cerámica de Alfonso el Magnánimo” *De la literatura caballerescas al “Quijote”. Actas del Seminario Internacional celebrado en Albarracín del 30 de junio al 2 de julio de 2005*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, pp. 59-94.

BELTRÁN LLAVADOR, R. (2008) “Los orígenes del Grial en las leyendas artúricas: interpretaciones cristianas y visiones simbólicas” *Tirant: Butlletí informatiu i bibliogràfic*, 11, pp. 19-54.

BELTRÁN LLAVADOR, R. (2011) “Els diàlegs matrimonials de la casa de Borgonya i els emblemes amorosos al Tirant lo Blanc” *Tirant: Butlletí informatiu i bibliogràfic*, 14, pp. 72-100.

CERDÀ I MELLADO, J. (2014) *Azulejos, paneles y socarrats de la Colección Mascort*. Girona: Fundació Privada Mascort.

CIRLOT, J.E. (1997) [1958] *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela.

COLL CONESA, J. (2000) “Talleres, técnicas y evolución de la azulejería medieval” *La ruta de la cerámica*. Castellón: Diputación de Castellón, pp. 51-56.

COLL CONESA, J. (2006) “La azulejería valenciana desde los siglos medievales hasta el siglo XVII (900-1680)” *Azulejería en Valencia. De la edad media a principios del siglo XX*. Valencia: Generalitat Valenciana, pp. 24-30.

COLL CONESA, J. (2009) “La azulejería medieval valenciana” *La cerámica Valenciana. Apuntes para una síntesis*. Valencia: RM Ediciones, pp. 97-112.

CHERRY, J. (2000) *Las artes decorativas medievales*. Herencia del pasado. Madrid: Akal.

DE QUIROGA CONRADO, M. (2009) “La emblemática caballerescas en la Mallorca del Renacimiento siglos XV-XVI: Las cimbras y divisas” *MRAMEGH*, 19, pp. 29-96.

DOMENGE I MESQUIDA, J. (2014) “Las joyas emblemáticas de Alfonso el Magnánimo” *Anales de Historia de Arte*, 24, pp. 99-117.

ESCOLANO, G. (1879) *Décadas de la historia de la insigne y coronada ciudad y reino de Valencia...*, aumentada con gran caudal de notas, ampliaciones aclaratorias y continuada hasta nuestro días. Tomo II. Valencia.

FONT Y GUMÀ, J. (1905) *Rajolas valencianas y catalanas*. Vilanova i Geltrú (Barcelona): Impr. Oliva de Vilanova.

GONZÁLEZ HERNANDO, I. (2017) “El fruto del deseo: connotaciones sexuales de la mandrágora desde Egipto hasta la Edad Media” *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 17, pp. 61-79.

GONZÁLEZ MARTÍ, M (1952) *Cerámica del Levante español. Siglos medievales, Azulejos, 'socarrats' y retablos*. Tomo III. Barcelona: Labor.

GUIA I MARÍN, J. (2010) *Ficció i realitat a l'Espill. Una perspectiva fraseològica i documental*. Valencia: Universitat de València.

HINOJOSA MONTALVO, J. (2013) "Torneos y justas en la Valencia foral" *Medievalismo*, 23, pp. 1131-8155.

HUIZINGA, J. (2008) [1978] *El otoño de la edad media. Estudios sobre la forma de la vida y del espíritu durante los siglos XIV y XV en francia y en los Países Bajos*. Madrid: Alianza.

LE GOFF, J. (2003) *Diccionario razonado del Occidente medieval*. Madrid: Akal.

LIGHTBOWN, R.W. (1992) *Mediaeval European Jewellery*. Londres. Victoria and Albert Museum.

MARTÍNEZ DE LAGOS, E. (2010) "La femme aux serpents. Evolución iconográfica de la representación de la lujuria en el Occidente europeo medieval" *Clio & Crímen*, 7, pp. 137-158.

MARTORELL, J. (ed. Martí de Riquer) (1990) *Tirant lo Blanc i altres escrits*. Barcelona: Ariel.

MARTORELL, J.; DE GALBA, M. J. (ed. Vicent Escartí, Albert Hauff Valls) (2004) *Tirant lo blanc = Tirante el blanco*. Valencia: Tirant lo Blanch.

MONTANER FRUTOS, A. (2002) "Libros de caballerías (de 'Amadís' al 'Quijote') *Poética, lectura, representación e identidad*. Salamanca: Seminario de Estudios Medievales, pp. 267-306.

MURRAY, D. G.; PASCUAL, A. (1999) *La casa y el tiempo. Interiores señoriales de Palma*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta Editor.

PASTOUREAU, M. (2006) *Una historia simbólica de la edad media occidental*. Buenos Aires: Katz.

PÉREZ CAMPS, J. (2008) "Sobre la manera de fabricar la azulejería en Manises durante los siglos XIV al XVI" *El azulejo, evolución técnica: del taller a la fábrica. Actas del XI Congreso Anual de la Asociación de Ceramología*, pp. 83-95.

PÉREZ CAMPS, J. (2009) "Una muestra singular de la cerámica bajomedieval de Manises: el azulejo del Trovador y su dama" *Butlletí Informatiu de Ceràmica*, 10, pp. 122-129.

PÉREZ GUILLÉN, I.V. (2003) "La cerámica valenciana del siglo XV como modelo en la Italia del *Quattrocento*" *Ars Longa*, 12, pp. 17-25.

PINGARRÓN-ESAÍN SECO, F. (2009) “El grupo ecuestre de San Martín en la parroquia valenciana de su nombre” *Ars Longa*, 18, pp. 91-107.

POVEDA NAVARRO, A. (1992) “Piezas cerámicas emblemáticas del Señorío de los Corella en el valle de Elda” *Anales de la Universidad de Alicante. Historia medieval*, 9, pp. 297-318.

SORIANO ASENSIO, J. I. (2012) “L’amor cortés en el Tirant lo Blanc i en l’Amadís de Gaula: Aproximació comparativa” *Literatures ibèriques medievals comparades = Literaturas ibéricas medievales comparadas*. Alacant: Universitat d’Alacant, pp. 409-417.

VALERO I MARTÍ, G. (1995) *Palma, Ciutat de llegenda. Itineraris pels mites, les llegendes, les curiositats i els detalls de la ciutat de Mallorca*. Palma de Mallorca: R i J. J. de Olañeta.

VALERO I MARTÍ, G. (2004) *Itineraris pel centre històric de Palma*. Monografies palma Ciutat Educativa, 21. Palma de Mallorca: Ajuntament de Palma.