

CÉSAR CHAPARRO, JOSÉ JULIO GARCÍA,  
JOSÉ ROSO y JESÚS UREÑA  
(Eds.)

PAISAJES EMBLEMÁTICOS:  
LA CONSTRUCCIÓN DE LA IMAGEN SIMBÓLICA  
EN EUROPA Y AMÉRICA

Editora Regional de Extremadura  
MÉRIDA, 2008

© De los autores.

© De esta edición:

## **JUNTA DE EXTREMADURA**

Consejería de Cultura y Turismo

**EDITORIA REGIONAL DE EXTREMADURA**

C/ Almendralejo, 47 • 06800 MÉRIDA

I.S.B.N.:

978-84-9852-069-9 (Obra completa)

978-84-9852-070-5 (Tomo I)

978-84-9852-071-2 (Tomo II)

Depósito legal (Tomo I): BA-154-2008

Depósito legal (Tomo II): BA-155-2008

Preimpresión: XXI Estudio Gráfico (Puebla de la Calzada)

Impresión: Indugráfíc Artes Gráficas (Badajoz)

# ÍNDICE

## TOMO I

PALABRAS LIMINARES .....	13
Sagrario López Poza, <i>Linajes de aguda invención figurada: Las empresas</i> .....	17
Fernando Rodríguez de la Flor, <i>Las esferas del poder: Emblemática y nueva ética cortesana entre 1599 y 1610</i> .....	65
César Chaparro Gómez, <i>Diego Valadés y Matteo Ricci: Predicación y artes de la memoria</i> .....	99
EMBLEMÁTICA E IMPRENTA .....	131
Víctor Infantes de Miguel, <i>Marginalia emblemática (I). Julio Fontana:     Un programa (bio)gráfico y literario de devoción mariana</i> .....	133
Rosa Margarita Cacheda Barreiro, <i>La imagen alegórica de la ciudad. Una aproximación     iconográfica a las ciudades de Cuenca, Mérida y Segovia</i> .....	165
Ana Martínez Pereira, <i>La emblemática tardía en Portugal: Manifestaciones manuscritas</i> ....	181
José Roso Díaz, <i>La sátira teriomórfica de la jerarquía eclesiástica     en los libros y panfletos de tiempo de la Reforma</i> .....	199

EMBLEMÁTICA Y LITERATURA .....	213
Antonio Bernat Vistarini y Tamás Sajó, Imago Veritatis. <i>La circulación     de la imagen simbólica entre fábula y emblema</i> .....	215
Alejandrina Alcántara Ramírez, <i>La ciudad de México emblematizada en la Loa sacramental en     metáphora de las calles de México (1635) de Pedro de Marmolejo</i> ...	249
M <sup>a</sup> Dolores Alonso Rey, <i>Iconografía cristiana y emblemas escénicos     en los autos sacramentales de Calderón de la Barca</i> .....	269
Maria Helena de Teves Costa Ureña Prieto, <i>A recepção da emblemática de Alciato na obra de Luís de Camões</i> ...	281
Rafael Zafra Molina, <i>Los emblemas de Covarrubias en su Tesoro</i> .....	291
EMBLEMÁTICA FESTIVA Y CULTURA SIMBÓLICA .....	303
José Manuel Alves Tedim, <i>Festa e emblemática em Portugal no tempo de D. João V</i> .....	305
Rubem Amaral Jr., <i>Programa emblemático do recebimento     das santas relíquias na igreja de S. Roque, em Lisboa (1588)</i> .....	317
José Javier Azanza López, <i>Jeroglíficos en las exequias pamplonesas     de una reina portuguesa: Bárbara de Braganza (1758)</i> .....	339
Antonio Espigares Pinilla, <i>Función política de las letras y jeroglíficos en las exequias     del príncipe Don Carlos y de Isabel de Valois en Madrid (1568)</i> .....	361
Luis Robledo Estaire, <i>Emblemas cantados en la España del Barroco</i> .....	375
Teresa Zapata Fernández de la Hoz, <i>La entrada en Pavía de Mariana de Austria. Emblemas y alegorías</i> .	395

## TOMO II

EMBLEMÁTICA Y ARTES PLÁSTICAS .....	437
José Miguel Morales Folguera, <i>La influencia de los modelos emblemáticos en el arte de la Nueva España</i> .....	439
M <sup>a</sup> Adelaida Allo Manero, <i>Antonio Palomino y las exequias reales de M<sup>a</sup> Luisa de Orleáns</i> .....	457
Antonio Aguayo Cobo, <i>La capilla de Gracias en el convento de Santo Domingo. Un ejemplo de síntesis cultural</i> .....	477
Francesc Benlliure Moreno, <i>La emblemática en el castillo de Castelldefels</i> .....	499
Patricia Andrés González, <i>Emblemática y orfebrería en Castilla y León: La custodia de Juan de Arfe en la Catedral de Valladolid</i> .....	517
Ana Diéguez Rodríguez y Eloy González Martínez, <i>Dos imágenes del amor para Felipe IV: Guido Reni y Guercino</i> .....	535
Sergi Domènech García, <i>David Músico. A propósito del órgano de Alcalà de Xivert</i> .....	553
Juan Francisco Esteban Lorente, <i>El dulcísimo nombre de Jesús, por El Greco</i> .....	571
Joan Feliu Franch, <i>Comunismo de porcelana. Diseños revolucionarios rusos en soporte cerámico</i> .....	585
M <sup>a</sup> Celia Fontana Calvo, <i>Textos e imágenes alegóricas en las capillas de la familia Lastanosa</i> ...	601
Borja Franco Llopis, <i>Nuevas aportaciones a la iconografía de los instrumentos musicales en la pintura de Francisco Ribalta</i> .....	619
Pilar Mogollón Cano-Cortés y José Julio García Arranz, <i>Un programa emblemático en la sacristía de la parroquia de Nuestra Señora de la Armentera (Cabeza del Buey, Badajoz)</i> .....	635

Mar Moreno Bascañana, <i>La imagen simbólica de la Virgen de los Dolores: Construcción de un culto y su evolución iconográfica</i> .....	657
Rocío Olivares Zorrilla, <i>Nuevas consideraciones sobre el emblematismo de la Casa del Deán, en Puebla de los Ángeles</i> .....	671
Karina Ruiz Cuevas, <i>El dulce nombre de María como emblema y motivo iconográfico en la pintura Novohispana: El lienzo del convento de San Bernardo de la ciudad de México</i> .....	687
José Enrique Viola Nevado, <i>El mapa teriomórfico: Entre la cartografía y el test de Rorschach</i> .....	701
Luis Vives-Ferrándiz Sánchez, <i>La construcción de la imagen de San Luis Bertrán en Valencia</i> .....	715
Vicent F. Zuriaga Senent, <i>San Pedro Nolasco 1628: Empresas, emblemas y alegorías para una canonización</i> .....	733
<b>EMBLEMÁTICA Y HUMANISMO</b> .....	<b>757</b>
Francisco J. Talavera Estesos, <i>Sentido y origen de los Hieroglyphica de Pierio Valeriano a la luz de sus textos prologales</i> .....	759
M <sup>a</sup> del Mar Agudo Romeo, <i>La influencia de Vincenzo Cartari en los Emblemas morales de Juan de Horozco</i> .....	785
Ana M <sup>a</sup> Aldama Roy, <i>Augusto y la Sibila: Análisis del emblema II de Juan de Solórzano</i> ...	805
Beatriz Antón Martínez, <i>El binomio mujer virtuosa / mujer perversa en los Emblemata (Amberes, 1565) de Adriano Junio</i> .....	825
M <sup>a</sup> Dolores Castro Jiménez, <i>El dios romano Conso en el emblema XLVII de Juan de Solórzano</i> ...	849

Javier Espino Martín, <i>La influencia de la literatura emblemática en la gramática jesuítica latina del siglo XVII</i> .....	869
M <sup>a</sup> Paz López-Peláez Casellas, <i>El buen gobernante como músico: Una aproximación al mito de Orfeo</i> .....	883
Manuel Mañas Núñez, <i>Filosofía moral en los comentarios de Diego López a los Emblemas de Alciato</i> .....	895
Luis Merino Jerez, <i>Fuentes emblemáticas en los Diálogos de Frei Amador Arraiz (Coimbra, 1604)</i> .....	913
Carlos Pérez González, <i>El De laudibus Sanctae Crucis de Rabano Mauro: La simbología de sus Carmina figurata</i> .....	925
Gema Senés Rodríguez y Victoria Eugenia Rodríguez Martín, <i>La imagen simbólica del “Basiliscus” según los Hieroglyphica de Pierio Valeriano</i> .....	943

# COMUNISMO DE PORCELANA. DISEÑOS REVOLUCIONARIOS RUSOS EN SOPORTE CERÁMICO

JOAN FELIU FRANCH

UNIVERSITAT JAUME I

## LA PINTURA PORCELÁNICA

La porcelana es una pasta cerámica de loza blanca compuesta de caolín, cuarzo y feldespato que, cocida en horno a una temperatura entre los 1.250 y 1.300° C vitrifica formando un material blanco, resonante y translúcido de mayor densidad y dureza que la pasta cerámica, sea de alfarería o de gres. Parece ser que se elaboró por primera vez en China entre los siglos VII y VIII d.C. mientras que en Europa no se comenzó a fabricar hasta el siglo XVIII.

Esta última porcelana es la que se conoce como de pasta blanda, para distinguirla de la de pasta dura o auténtica porcelana, y es el resultado de los intentos europeos por imitar la pasta de la porcelana China. Consiste en la mezcla de arcilla blanca y vidrio granulado cocido a temperatura más baja que la china. Existió también una variedad que se conseguía al añadir huesos calcinados, era de mayor dureza que la de pasta blanda, pero de menor densidad que la auténtica china.

La porcelana de pasta blanda fue perfeccionada en Inglaterra a finales del siglo XVIII, y luego utilizada en toda Europa. Fue también la porcelana que se fabricó en San Petersburgo, de la que vamos a hablar en las siguientes líneas.

La técnica de fabricación una vez obtenida la pasta era relativamente sencilla. En primer lugar se conseguían las formas prensando la arcilla blanda en moldes, a menudo segmentados, y uniendo después las partes secas con una mezcla de arcilla líquida o barbotina; también, en piezas de formas poco complicadas, se vertía la barbotina en moldes absorbentes que rezumaban el agua, o se podía trabajar la arcilla con un torno de alfarero.

Antes de la primera cocción era frecuente aplicar un barniz de feldespato a la pasta de porcelana para obtener una superficie vidriada y no porosa. Aunque



existía la posibilidad de aplicar pintura bajo el barniz y cocer la pieza de una sola vez, esta técnica no se utilizó con la porcelana, pues hasta principios del siglo XIX el azul (del cobalto) y el púrpura (del manganeso) eran los únicos colores que resistían las altas temperaturas del horno en monococción, y eso hubiera dado como resultado una decoración muy pobre para un elemento sustentante tan costoso. Lo que se hacía siempre era una decoración vidriada con colores esmaltados, fijados con un cocimiento posterior, a unos 750° C, lo que otorgaba al pintor mayores posibilidades, y la pieza cocida sin pintar podía almacenarse.

Fue esta técnica la que permitió la decoración de diseños comunistas en platos fabricados muchos años atrás. La pasta blanda solía cubrirse con barnices que contenían plomo, lo cual requería una segunda cocción, y si se utilizaban pigmentos de esmalte sobre la cubierta, se requería una tercera, lo que ya encarecía mucho las piezas obtenidas.

La técnica que se utilizó para pintar piezas de porcelana en San Petersburgo consistía en la utilización de tierras minerales mezcladas con aceites que se horneaban a temperaturas muy altas en hornos especiales (de 600 a 1.200 grados centígrados), lo cual llevaba a que las piezas tuvieran un alto riesgo en su proceso.

Se requería gran habilidad para pintar sobre porcelana, debido a que no se podía apoyar la mano sobre la pieza, pues la pintura permanecía fresca hasta el momento que se horneaba; también se requería ser preciso y determinar las zonas que permanecerían en tonos claros, ya que no se utilizaba el color blanco, que se lograba con el fondo de la porcelana.

El pintado de porcelanas ya barnizadas y cocidas en blanco fue común desde el siglo XVII. No es extraño, por ejemplo, que existiera un gran contingente de vajillas barnizadas y almacenadas, pues en ocasiones eran pequeñas empresas, las llamadas *Hansmaler* en el entorno de Meissen que, como casas decoradoras independientes, desarrollaban el trabajo de plasmar los últimos diseños. De hecho, los dorados de San Petersburgo salieron en gran número de las *Hansmaler* de Augsburg y Breslau<sup>1</sup>.

1. Emilia Gómez de Segura, "El color en la porcelana", *Anticuaria*, nº 22 (octubre 1985), pp. 30-35.

## EL DISEÑO RUSO

El arte ruso, especialmente desde 1910, ejerció una influencia internacional en el diseño gráfico y la tipografía del siglo XX. No cabe duda de que durante la Primera Guerra Mundial y la propia Revolución Rusa, en Rusia hubo un florecimiento del arte creativo que en parte posibilitaría la llegada de las nuevas ideas del cubismo y del futurismo con una rapidez sorprendente.

Curiosamente, la experimentación de las nuevas ideas artísticas, unidas generalmente a las revolucionarias, se plasmó sobre todo en soportes más ligados a decoraciones tradicionales, tales como la cerámica o la tipografía<sup>2</sup>.

Los diseños que caracterizaron los libros y los periódicos de los artistas más futuristas fueron una reacción contra los valores de la Rusia zarista, donde la utilización de papel rústico de métodos de producción artesanal y de agregados hechos a mano expresaba la pobreza de la sociedad campesina. Algo similar pasó con la porcelana, reutilizando no sólo los moldes de la etapa zarista, sino incluso los restos de producción almacenados.

En estos campos plásticos era lógico encontrar, con muy pocas diferencias temporales, trabajos con evocaciones futuristas y cubistas, y otros más cercanos a una abstracción geométrica elemental<sup>3</sup>. Este hecho derivaba directamente de la función que se le confería a estos objetos artísticos, pues el avance de las artes fue acelerado por la Revolución, concediendo a éstas un rol social que raramente se les había asignado antes.

Los artistas revolucionarios se habían opuesto al viejo orden y con ello al arte visual conservador. Por eso, en el año 1917, la mayoría de los diseñadores rusos unieron sus energías para difundir un arte cargado de propaganda en apoyo a los bolcheviques, y al menos hasta 1920, no surgió ningún tipo de división ideológica concerniente a la función del artista dentro del nuevo Estado Comunista. Aún en años posteriores, la mayoría de los artistas, como Malevich o Kandinsky, continuaron defendiendo que el arte debía permanecer como una actividad de las necesidades utilitarias de la sociedad<sup>4</sup>.

2. Mario Praz, *Historie de la decoration d'interieur*, Milán, Thames and Hudson, 1981.

3. Martin Battersby, *The Decorative Twentie*, Nueva York, Whitney Library of Design, 1988.

4. Durant Stuard, *La ornamentación. De la revolución industrial a nuestros días*, Madrid, Alianza Forma, 1991.

Prácticamente todos los artistas coincidieron en la renuncia al arte por el arte, para consagrarse al diseño industrial, la comunicación visual y las artes aplicadas al servicio de la nueva sociedad comunista. Fue especialmente a partir de 1921 cuando se constató la fuerza que, entre la mayoría de escultores y pintores, tenía el constructivismo que, en definitiva, los llamaría a dejar de producir cosas consideradas inútiles y propiciaría el auge, por ejemplo, del cartelismo o la cerámica.

Los diseños en defensa del comunismo nacieron, por tanto, desde el convencimiento de que tal trabajo propagandístico pertenecía ahora al deber del artista, como ciudadano de una comunidad nueva, que se preparaba para una vida nueva.

Es lógico pensar entonces que el ideario revolucionario que se plasmó en los diseños era asimilable al propio ideario del constructivismo, descrito en el folleto *Konstruktivizm* del año 1922, de Aleksei Gan (1893-1942), donde se criticaba a los pintores abstractos por ser capaces de romper el cordón umbilical del arte tradicional y se aseguraba que el constructivismo se había trasladado del trabajo de laboratorio a la aplicación práctica<sup>5</sup>.

## DISEÑOS SOBRE PORCELANA

Uno de los diseñadores de más reconocido prestigio de esta época fue Sergei Vasilievich Chekhonin (1878-1936). Chekhonin fue el elegido para hacerse cargo de la importante Fábrica de Porcelana del Estado, en 1918, cuando ya era un artista gráfico establecido y reconocido. Su carrera fue muy variada, y había incluido previamente al diseño cerámico, la ilustración de libros, el diseño tipográfico, diseños de cerámica arquitectónica y la dirección de una escuela para el trabajo del esmalte<sup>6</sup>.

Cuando la Fábrica Imperial de Porcelana de Petrogrado fue rebautizada como Fábrica de Porcelana del Estado en 1917, se necesitó un diseñador capaz de redirigir los mensajes que en la decoración de estas vajillas conmemorativas se

5. Orlando Figes y Boris Kolonitskii, *Interpretar la Revolución Rusa: el lenguaje y los símbolos de 1917*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 2001.

6. Dan Klein y Margaret Bishop, *Decorative Art. 1880-1980*, Oxford, Phaidon / Christie's Limited, 1986.

iban a utilizar, y así fue como Chekhonin pasó a ser director artístico entre 1918 y 1923, y otra vez entre 1925 y 1927.

Además de producir una cantidad considerable de nuevos diseños, él fue también el responsable de enseñar a los pintores de la fábrica y de reclutar a otros artistas de forma excepcional, como en el caso de los ejemplos que mencionaremos a continuación, para hacer nuevos diseños.

Con Chekhonin la producción de cerámica posterior a 1917 fue utilizada como una clara herramienta de la propaganda para diseminar los lemas y los símbolos de la nueva república. Tal es el caso del diseño de Chekhonin para el plato n° 139 de la British Museum Collection, de 24,1 cm de diámetro<sup>7</sup> [Fig. 1].

Dicho plato es un soporte reutilizado de una colección lisa de la Fábrica Imperial de Porcelana, cuya marca ha sido cubierta por la pintada en azul de la fábrica Estatal de Porcelana, con la fecha de 1920. En general los artistas confeccionaban diseños para que fueran copiados por los pintores ceramistas de la fábrica, usando la remesa de platos barnizados lisos en blanco de la reserva de la Fábrica Imperial de Porcelana. A partir de 1918 y hasta 1921-22 la marca de Fábrica Imperial, incorporando el monograma imperial, fue sistemáticamente ocultada, por orden del gobierno de Moscú, con una nueva marca estatal, y una nueva fecha.

Este plato en concreto es un diseño característico de Chekhonin, que combina elementos decorativos prerrevolucionarios, tales como el dorado de los bordes, con un adorno futurista y dinámico en el centro, donde el estilo de las letras del lema *Kommuna* hace que casi se pierdan contra el fondo pintado con colores muy vivos y en muchos casos con exceso de esmalte. El adorno se compone de un martillo y una hoz con la palabra *Kommuna* en un fondo de multicolores rayos de sol, confinados en un bordeado de verde y oro. Alrededor de dicho borde, una franja mayor que compone una estrella de cinco puntas en un color rojo muy acentuado, y que enmarca las palabras de la frase, en color negro, “Nada escapará a la ley de los trabajadores y los campesinos”.

7. Las obras referenciadas en este estudio están catalogadas en: Jude Rudoe, *Decorative Arts. 1850-1950. A Catalogue of the British Museum Collection*, Londres, British Museum Press, 1994.

En un segundo plato, n° 35 de la British Museum Collection, sobre una pieza de 1899 con la marca en verde de la Fábrica Imperial de Nicolás II de Petrogrado, y la de la Fábrica Lomonosov de Leningrado puesta encima en azul, y la fecha de 1925, Chekhonin diseñó el emblema de la Liga Comunista (*KOMSOMOL*), con el lema en el borde: “*Komsomol* en las filas del partido comunista ruso, con los estudios de Lenin para la juventud”. La sigla de la liga ondea en una bandera con la estrella roja, y a su alrededor, una guirnalda de flores multicolor enlaza las siglas de la URSS (*CCCP*) [Fig. 2].

Entre los diseñadores que Chekhonin contrató<sup>8</sup>, se encontraba Belkin. Veniamin Pavlovich Belkin, 1884-1961, se formó en París tras la revolución rusa, para luego trasladarse a San Petersburgo, donde trabajó como pintor y artista gráfico. Realizó varios diseños para la Fábrica Estatal de Porcelana entre 1919 y 1921, incorporándose posteriormente a la Escuela Estatal de Arte y la Academia de Arquitectura de Leningrado.

Belkin es el autor de un plato de porcelana esmaltada (n° 18 de la British Museum Collection) que representa, en el centro, una gran humareda que surge de los edificios de una fábrica, en el cual se lee el lema “Octubre de 1917”; y más a la derecha, un templo clásico y una estrella roja. Sobre todo el dibujo se observa un adorno de estilo futurista de cintas rojas dobladas. En la cenefa que rodea el plato, alrededor del borde, aparecen un martillo, una hoz, un cepillo de carpintero y un hacha, con el lema “La victoria de los trabajadores” [Fig. 3].

En el reverso, y con esmalte azul, aparece la marca de la Fábrica Estatal de Porcelanas y la fecha 1920. La pieza mide 23,5 cm de diámetro.

Belkin creó este diseño para conmemorar el segundo aniversario de la revolución de octubre. El templo clásico y la estrella roja simbolizan el paso del viejo orden al nuevo estado soviético.

Inusualmente, el plato de porcelana fue realizado después de la revolución, por lo que no presenta marcas ni los moldeados característicos del reverso encontrados en las partes posteriores de muchas placas prerrevolucionarias.

8. Vid. L. Camusso y S. Bertone, *Ceramics of the World*, 1991; J. Saavedra Méndez, *Enciclopedia gráfica de la cerámica, tomo II: América y marcas*, Buenos Aires, Centurion, 1948; K. Luckhursts, *The Story of Exhibitions*, London, The Studio Publications, 1951.

La diseñadora Alexandra Shchekotokhina-Pototskaya<sup>9</sup>, 1892-1967, es la autora de un plato de porcelana esmaltada (nº 350 de la British Museum Collection), de 23,7 cm de diámetro, con los lemas “Petrogrado” y “Avenida Uritsky”, en honor al comisario Uritsky que fue asesinado en la entonces llamada avenida del Palacio, en 1918 [Fig. 4].

La pieza presenta las marcas de fábrica de la Imperial de Porcelanas de Nicolás II, y la fecha 1912 pintada en esmalte verde, y sobre estas, en esmalte azul, Fábrica Estatal de Porcelanas y la fecha 1922, además de las iniciales “E Y” y “diseño de Shchekotikhina”, con el número de serie N-322/II, tratándose, por tanto, de un plato reutilizado.

En este caso Shchekotikhina fue sólo la diseñadora, puesto que la ceramista fue una pintora de la fábrica llamada Ekaterina Yakimovskaya. Se trata de un diseño muy popular del que se conservan otros ejemplos en el Museo Ruso de Artes Aplicadas de Moscú<sup>10</sup>.

Vasilii Timorev, 1870-1942, es el autor de dos interesantes piezas. La primera de ellas, un disco (nº 352 de la British Museum Collection) de porcelana esmaltada con el complicado lema “De los hechos militares heroicos a los hechos heroicos del trabajo y de los hechos heroicos del trabajo a los hechos heroicos militares”. En la escena se observan trabajadores en uniforme militar con un yunque y sobre ellos el águila polaca y un segundo lema: “La Polonia de los propietarios ricos”, refiriéndose los hermanos polacos que colaboraron en el final de la guerra civil rusa. En la escena central dominan los tonos verdes, marrones y grises, y sobre ellos el águila en púrpura y la inscripción en rojizo [Fig. 5].

La pieza lleva la marca de la Fábrica Imperial de Porcelanas de Alejandro III, y la fecha de 1892, en esmalte verde, y junto a ésta, la de la Fábrica de Porcelanas del Estado (Petrogrado), la fecha de 1920, y la firma de V. Timorev, en esmalte azul. Sus medidas alcanzan los 36,8 cm de diámetro por 6,9 cm de altura.

Otro plato (nº 353 de la British Museum Collection, 36,6 cm de diámetro y entre 5 y 7 de altura), presenta un esmalte sobre porcelana de paleta cromática

9. M. Archer, *Victoria and Albert Museum. Delftware, the Tin-Glazed Earthenware of the British Isles*, London, Stationery Office/V&A, 1997.

10. Philippa Lewis y Gillian Darley, *Dictionary of Ornament*, London, 1985.

muy pálida, con un soldado, un trabajador y un campesino que contemplan un obelisco que se levanta de las ruinas del viejo orden, confinadas con una guirnalda de roble y laurel en la cenefa. El obelisco lleva las fechas que conmemoran el quinto aniversario de la revolución de octubre.

Este plato procede de la Fábrica Imperial de Nicolás II, y data en realidad de 1906, como lo demuestran sus marcas en esmalte verde, sobre las que se han añadido en azul las de la Fábrica de Porcelanas del Estado (Petrogrado), la inscripción “Noviembre 1922”, la firma de V. Timorev, y las iniciales en cirílico correspondientes a las letras “G. O.” y “N.” de las cuales desconocemos su significado [Fig. 6].

Estas dos piezas grandes, firmadas por el artista, parecen ser los únicos ejemplos registrados de estos temas.

De Rudolf Vilde (1868-1942) destacamos dos platos de porcelana. El primero (nº 141 de la British Museum Collection, 22,1 cm de diámetro) representa útiles de lectura y escritura encima de un martillo y una hoz, utilizando barnices negros, gris, marrón claro y rojo, con la silueta marcada en verde [Fig. 7].

En el borde, y enmarcado por el dibujo de unos libros enfrentados a la hoz con un haz de espigas, se lee el lema “El alimento de la cabeza está en los medios de su vientre”, o lo que es lo mismo, la cultura empieza por garantizar el alimento.

El plato es un soporte reutilizado, pues sobre la marca de la Factoría Imperial de Porcelana de Alejandro II, en Petrogrado, pintada en verde, aparece la de la Factoría Estatal de Porcelana, en azul, con la data 1920.

Este mismo diseño fue utilizado por Vilde también para una taza y un platillo, aunque cambiando la inscripción por la de Gollerbach y Farmakovski, casa editorial del estado que se lo encargó en 1921, según consta en un librito publicado por orden del Museo de la Historia del Estado de Moscú, dedicado a la porcelana en los años después de la revolución de octubre, con el nº 8.

El segundo plato (nº 141/2 de la British Museum Collection, 23,4 cm de diámetro) presenta un diseño en base al martillo y la hoz, de los que eclosiona un grupo de flores en azul, amarillo, púrpura, gris y negro. El lema, de nuevo en el borde, celebra los primeros cinco años de la revolución: “*Rossiya 1917-1921*” [Fig. 8].

De nuevo se trata de un plato reutilizado, en este caso de la factoría Imperial de Porcelana de Nicolás II, Petrogrado, cuya marca se ha tapado con otra exactamente igual que en el caso anterior.

## LOS SÍMBOLOS

La mayoría de los símbolos que aparecen en estos platos son los convencionales del comunismo: la hoz y el martillo, y las flores. El origen de estos se encuentra, básicamente, en la obra de los grandes hombres del socialismo científico o del comunismo: Karl Marx (1818-1883), Friedrich Engels (1820-1895), Vladimir Ilitch Ulianov “Lenin” (1870-1924), o León Trotsky (1879-1940). Por motivos cronológicos, es el primero el creador fundamental de la alusión a la hoz y el martillo. Karl Marx, natural de Tréveris (Prusia, Renania), dedicó toda su vida a sentar las bases de una metodología científica que condujese al comunismo, siendo sus obras más destacadas el *Manifiesto del Partido Comunista* y *El Capital*. El socialismo científico o comunismo, según fue expuesto por Marx, se fundamentó en el materialismo histórico, la lucha de clases, la fundación del partido comunista por parte del proletariado, la toma del poder, la dictadura del proletariado, la apropiación de los medios de producción, la distribución de la riqueza y la eliminación de las clases sociales y el Estado. En la obra de Marx está presente una figura alegórica denominada el dios de la Luz, que terminaría identificándose con Prometeo, hasta el punto de que el propio Marx era conocido como el “Prometeo de Tréveris”. En su escrito *La diferencia de la filosofía de la naturaleza de Demócrito y Epicuro* defiende la llegada del momento de apropiarse del mito de Prometeo y de oponer un odio prometeico a todos los dioses del cielo o de la tierra que no reconocen la conciencia humana como la divinidad suprema. Para Marx, Prometeo ocupa el primer rango entre los santos y los mártires, y varias veces declaró Marx que Esquilo y su *Prometeo encadenado*, era su autor y obra preferidos, respectivamente. En *El Capital* (tomo I, capítulo XXIII) Marx asocia a Prometeo con el proletariado y a Hefestos y su acción de encadenar al primero a las rocas, con el capitalismo.

La referencia de Marx está tomada de la mitología griega: Hefestos (en la mitología latina Vulcano), hijo de Cronos, feo y deforme (tenía pie de herrero,



que es como el casco de un caballo, lo que le producía cojera) habitaba en las profundidades de la tierra y tuvo por encargo crear la primera forja para fundir metales. De esas aleaciones nació el bronce, así como su pasión desmesurada por Afrodita, que en estos momentos no nos interesa. La historia de Prometeo está ligada al control del fuego, único elemento de los cuatro primigenios que puede ser creado por el hombre, en poder inicial y exclusivo de los dioses, y cuya fuerza fue desvelada a los griegos por éste, por lo que fue castigado.

Para Marx, la estructura económica constituye la base real de la sociedad, y dicha estructura está constituida por las bases de producción. A su vez, las bases productivas se conforman por el trabajo y los medios. Depende de quien domine la estructura económica que se implante una superestructura formada por una ideología y unos valores de este grupo dominante. Así pues, si mediante una revolución social, el proletariado se convierte en grupo dominante de la estructura económica, también deben implantarse sus mitos y creencias.

En esta teoría, sin duda demasiado simplificada en estas líneas, el proletariado buscará sus símbolos en su propio mundo, el de las máquinas, donde el metal es el alma, la fuerza y la resistencia. Así, puesto que el fuego de Prometeo es el que posibilita las transformaciones, es evidente que la metáfora del martillo y del metal hace referencia a esta metamorfosis. Las dos herramientas-armas marxistas, la hoz y el martillo, representan el poder transformador del proletariado, el metal del campo y el de la ciudad, ambos como elementos simbólicos del cambio. Y en este sentido, es lógico que a estos dos símbolos se le añadan fábricas metalúrgicas, fundiciones o ciudades de hierro<sup>11</sup>.

Otro significado complementario, más convencional, es que la hoz y el martillo aludan a la unidad del campesinado y la clase obrera, lo que estaría también en relación con la estrella de cinco puntas que simboliza los continentes del mundo a los que hay que extender la revolución. El ideal del comunismo, en su base, derivaba de los mitos fraternos e igualitarios, por lo que también se podría aceptar el carácter telúrico de la hoz y el martillo, instrumentos utilizados para cortar los frutos de la tierra y moldear los minerales que de ella surgen; o la universalidad de esta doctrina, tal y como escribió Mircea Eliade, que

11. Mircea Eliade, *Herreros y Alquimistas*, Madrid, Alianza, 1996; José Guillermo Anjel R., "Sobre el fuego, la forja y los metales (Un ensayo acerca de las transformaciones)", en *Monografías*, shtml, sd.

lo comparaba en este sentido con el cristianismo, pues, de modo distinto y en planos netamente opuestos, serían soteriologías, doctrinas de salvación, y, por tanto, necesitadas de símbolos y mitos claros<sup>12</sup>.

La aparición de las flores deriva, sin embargo, de la antigua manifestación obrera a favor de la jornada de ocho horas, que hoy en día se ha transformado en una fiesta anual y universal. En este caso, al contrario que en los símbolos anteriores, esta fue una imposición al movimiento obrero desde abajo, por trabajadores que dieron su propia versión de lo que una fecha como la del primero de mayo debía significar: a la vez un gesto político y una fiesta. En 1889 la Internacional eligió esta fecha por ser primavera, lo que significaba renovación y crecimiento. El resurgir de la naturaleza y el desarrollo del movimiento obrero resultó un paralelismo fácil, y el motivo floral se convirtió en el símbolo básico de la ocasión. Las flores aparecieron espontáneamente en todos los panfletos y publicaciones del uno de mayo desde 1889, y fue un símbolo inmediatamente reconocido por los trabajadores, y por los artistas, los poetas, y los periodistas, hasta que, años más tarde, el clavel rojo adquiriera un papel prácticamente oficial.

El diseño cerámico, al igual que otros símbolos (banderas y emblemas, ritos públicos, canciones y códigos de vestimenta) se utilizaron para identificar a los bandos opuestos y para crear nuevos significados en las luchas políticas de 1917. Su posterior evolución no fue más que la constatación de que la Revolución fue también una batalla por el control de estos sistemas simbólicos de significado, ganada por la facción que mejor pudo controlar las complejidades del léxico de la misma.

Son estos artistas citados sólo unos ejemplos destacados, aunque con poca continuidad. Años más tarde el diseño cerámico ruso, e incluso el constructivismo en general, persistió como una influencia en los siguientes trabajos gráficos soviéticos y el posterior diseño industrial, pero la mayoría de los sucesores de Chekhonin o Belkin fueron arrastrados a la pobreza y la oscuridad en la década de 1940. Las innovaciones de este florecimiento artístico encontrarían su desarrollo ulterior en Occidente.

12. Mircea Eliade, *Imágenes y Símbolos*, versión española de Carmen Castro, Madrid, Taurus, 1955.



Fig. 1: Sergei Vasilievich Chekhonin, 1920.



Fig. 2: Sergei Vasilievich Chekhonin, 1925.



Fig. 3: Veniamin Pavlovich Belkin, 1920.



Fig. 4: Alexandra Shechekotkhina-Pototskaya, 1922.



Fig. 5: Vasilii Timorev, 1920.



Fig. 6: Vasilii Timorev, 1922.



Fig. 7: Rudolf Vilde, 1920.



Fig. 8: Rudolf Vilde, 1921.