

STEFANO DELLA BELLA Y LA PINTURA CERÁMICA TARDOBARROCA VALENCIANA

Inocencio V. Pérez Guillén
Universitat de València

Los pintores ceramistas han utilizado como modelo de forma sistemática repertorios ajenos, tanto para los cartuchos ornamentales y las escenas contenidas frecuentemente en ellos, como para las piezas seriadas.

Primero fueron los albums de dibujos que existían ya en la Edad Media (1) aunque ninguno de esa época haya llegado hasta nosotros. La difusión de la imprenta no supuso en principio la desaparición de esos repertorios: hay algunos ejemplos bien conocidos que lo prueban entre ellos quizá el más notorio el del plato del Museo de Cluny con una *Susana y los Viejos* procedente de la que Pintoricchio realizó para las Estancias Borjia del Vaticano y cuyo nexa ha de ser necesariamente un dibujo (2); la utilización de xilografías y grabados como fuente de inspiración es iniciada sobre modelos alemanes e italianos por orfebres que empiezan a utilizar repertorios ornamentales impresos entre 1466 y 1475. (3) Pero la más antigua aplicación por ceramistas, que marca además el inicio de su empleo sistemático, ha de asignarse a una edición veneciana, de enorme difusión, de las *Metamorfosis* de Ovidio, de 1497 (4).

En los primeros tiempos los centros productores de repertorios grabados fueron, Alemania -desde el Maestro E.S. a Dürero y Holbein- e Italia. Entre los grabadores italianos hay que insistir especialmente en el inmenso éxito que la obra de Rafael tuvo entre los pintores cerámicos sobre todo a través de los trabajos de Marco Antonio Raimondi y de sus discípulos Agostino de Musi llamado Veneciano y Marco Dante de Ravenna (5). A mediados del siglo XVI surge un tercer foco, las ediciones lionesas -sobre todo de la Biblia y de Ovidio- que conocen un enorme éxito debido seguramente a las posibilidades de renovación del repertorio formal que ofrecían, y que invaden los mercados europeos desplazando como modelos a las obras de procedencia italiana (6).

Todo este mundo sucumbe en la centuria siguiente, y es completamente ajeno al gusto que va a inspirar las

grandes composiciones pictóricas tardobarrocas para revestimientos cerámicos que preceden al rococó ya en pleno siglo XVIII y que, como veremos, en Valencia se originarán con cierto retraso a partir de obras de aguafortistas italianos, del siglo XVII o de artistas de formación italiana.

Hay un fenómeno de gran interés que se produce ya ampliamente en el siglo XVI, que reaparecerá en pleno XVIII en Valencia y que interesa mencionar ahora: los ceramistas suelen combinar elementos tomados de grabados diferentes, de forma que parecen querer enmascarar conscientemente las fuentes utilizadas; el caso quizá mejor conocido al respecto es el de Fr. Xanto Aveli (7) pero se da en muchos otros. Esta consideración nos lleva necesariamente a otra: el interés que las metodologías actuales que abordan en el estudio de la pintura cerámica otorgan, no sólo a la búsqueda de las fuentes (identificación del grabado/modelo), sino al tipo de relación de éstos con la obra final. Ello supone solucionar problemas de varios tipos, desde la forma y número de combinaciones efectuadas al modo de traslación de un lenguaje a otro o la falta de correspondencia -deseada- entre escenas e inscripciones; la frecuente readaptación de formatos y los problemas compositivos y espaciales que ello conlleva e incluso la existencia de fases grabado/dibujo/pintura cerámica que explica los distintos criterios, cultos o populistas, con los que se resuelven algunas obras a partir de fuentes comunes. Huelga decir que la pintura cerámica valenciana no ha sido abordada hasta ahora con estos criterios metodológicos y que las ya anacrónicas y obsesivas clasificaciones geográficas, (8) erróneas además en lo referente a la azulejería del siglo XVIII, siguen dándose sin tregua.

En el siglo XVII el aguafuerte se impone como la forma de expresión favorita de una serie de maestros italianos; las grandes obras originales se deben sobre todo a Guido Reni, a su discípulo Sinone Cantarini, a su rival, el Guercino, a José Ribera (cuya obra como aguafortista es de enorme personalidad pero sin duda clasificable como italiana) (9), Lucas Giordano, Sal-

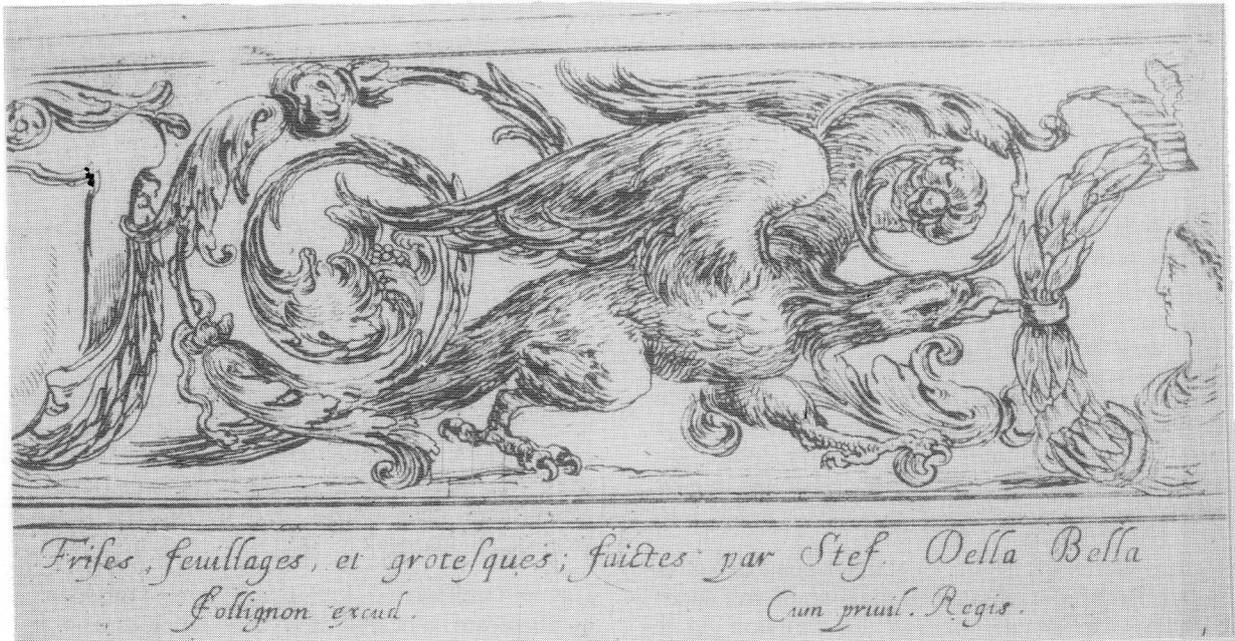


Fig. 1. Stefano della Bella, aguafuerte de la serie *Frises, feuillages et grotesques*.



Fig. 2. Zócalo del refectorio del convento de Santo Domingo de Orihuela, detalle.



Fig. 3. Zócalo procedente del refectorio del convento Predicadores de Valencia.

vatore Rosa, a Pietro Testa o a G.B. Bracelli, pero también a algunos grabadores extranjeros que se forman o residen en Italia como Valentín Lefèvre de Bruselas que trabajó en Venecia o el alemán Adam Elsheimer activo en Roma hasta 1610. Sin embargo,

los grandes autores de repertorios/modelos y por tanto responsables tanto de la renovación temática como de la ornamental, no sólo en cerámica sino también en orfebrería, textiles, estucos, etc. son sobre todo Tempesta y Jacques Callot y, algo posteriores, Jean

Berain y Sebastián Leclerc (10). Entre estos grandes grabadores debe contarse también con Stefano della Bella de quien descubrimos sus relaciones con la azulejería valenciana, sobre todo del rococó incipiente, producida a mediados del siglo XVIII. Ya entonces era considerado como el más brillante sucesor de Callot a quien se supuso además, erróneamente, su maestro (11). De todas formas, la influencia del lorenés es grande, tanto en la temática como en ciertos rasgos estilísticos. Della Bella se había formado como orfebre en Florencia siguiendo a los escultores del taller de Gian Bologna; en 1632, a los veintidos años, pasó a ser protegido directamente por el Príncipe Lorenzo de Médicis. El éxito obtenido en la capital toscana parecía suficiente, por ello, las causas tanto de su marcha a Roma entre 1633 y 1636 como, sobre todo, el traslado posterior a París han sido objeto de hipótesis diversas. El hecho es que la Roma de los Barberini que asistía a la construcción del "baldacchino" de Bernini acogió más bien con indiferencia al aguafortista; sin embargo los ambientes romanos de los "Bamboccianti" que iniciaban la investigación paisajística y de las ruinas directamente de la naturaleza parece que sí influyeron decisivamente en la configuración de un estilo más personal y en el consiguiente distanciamiento de Callot (12). El hecho es que en conjunto, su producción posterior parisina es de gran amplitud y, precisamente en ella se incluyen algunas de las series ornamentales que nos interesan por su influencia en la pintura cerámica valenciana. Tras su regreso a Florencia, donde permanecería definitivamente hasta su muerte en 1664, hubo de reeditar muchos de los

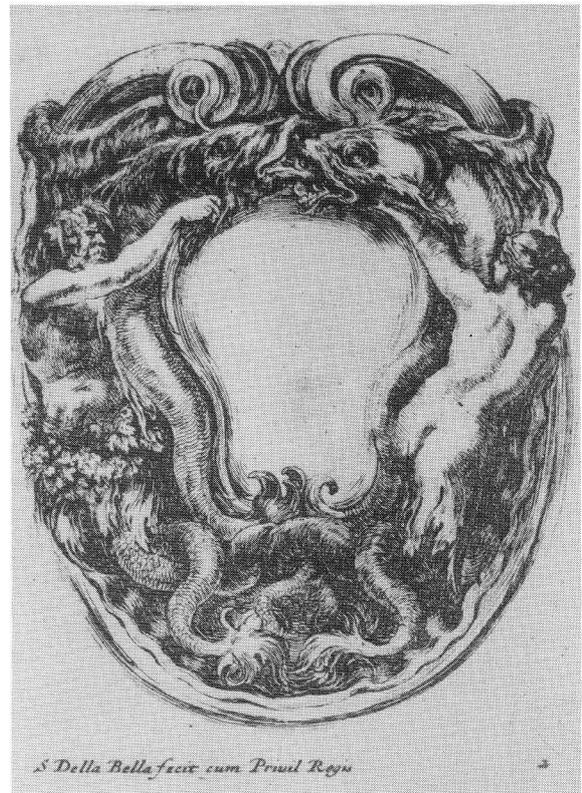


Fig. 4. Stefano della Bella, aguafuerte de la serie *Nouvelles inventions de Cartouches* editada en París por la viuda de F. Langlois en 1647.



Fig. 5. Orihuela, zócalo del refectorio del convento de Santo Domingo, detalle.

grabados de la etapa francesa por la excelente acogida que seguían teniendo y por, parece ser, un cierto agotamiento de su vena creativa. Pero también produjo nuevas series como la *Caza de diferentes animales* o *Seis vistas del puerto de Livorno* que los pintores valencianos de azulejos debieron conocer.

Habría que diferenciar previamente, al respecto, dos cuestiones: la hipotética vía a través de la cual llegan los albums de della Bella a Valencia y, por otra parte, la evidencia de su utilización en determinadas obras; entre ellas, donde este empleo se produce de forma más abundante y evidente es en el gran zócalo del

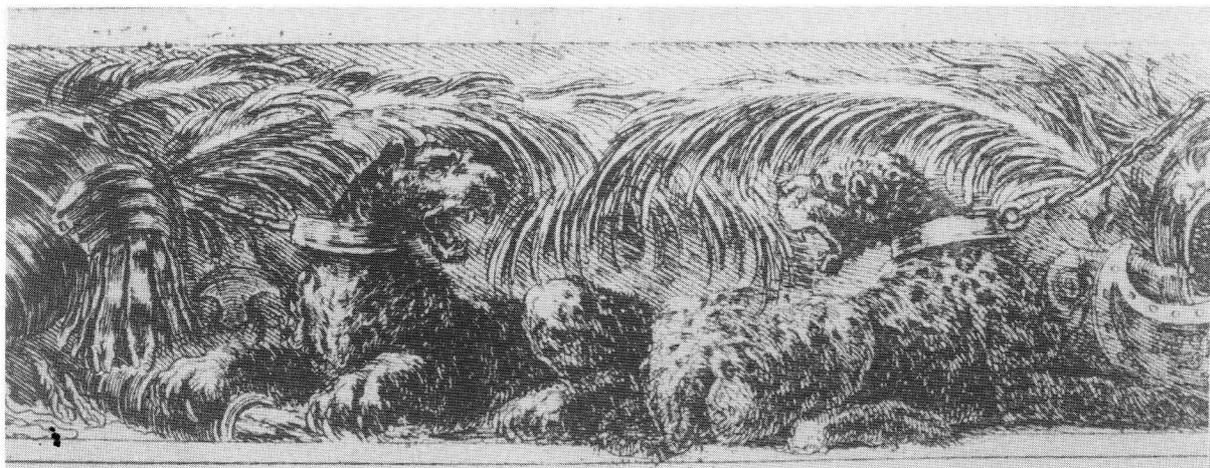


Fig. 6. Stefano della Bella, aguafuerte de la serie *Nouvelles inventions de Cartouches*, 1647



Fig. 7. Orihuela, convento de Santo Domingo, fragmento del zócalo del refectorio.

refectorio del convento de Santo Domingo de Orihuela, obra afortunada y excepcionalmente bien documentada (13). Respecto a la primera cuestión no podemos más que efectuar algunas conjeturas: Luís Domingo -el creador del diseño para Orihuela- era discípulo de Hipólito Rovira quien, como es bien sabido, permaneció en Roma alrededor de 15 años y aún vivía cuando se realizó el zócalo de Santo Domingo en 1755; su regreso a Valencia debió tener lugar entre 1740-1750, (14) momento que coincide significativamente con un profundo cambio de la pintura cerámica en la ciudad, que aborda proyectos más ambiciosos y renueva sus repertorios ornamentales. Rovira pudo traer de Roma junto a su entusiasmo y sus propios apuntes, los albums de della Bella de gran éxito del siglo XVII; el grabador valenciano se había impregnado ciertamente del barroco berniniano que luego plasmaría con fidelidad

en detalles del diseño para la fachada del palacio del Marqués de Dos Aguas, (15) y a ese mundo estético y a ese momento correspondían los repertorios del aguafortista toscano. Sin embargo hay que constatar otros dos hechos: en primer lugar el retorno y el auge a principio del siglo XVIII en los medios cerámicos de la obra de Callot -insistimos en sus relaciones con della Bella- (16), y, en segundo lugar, lo que es más importante, que la obra de della Bella era ya conocida en Valencia a finales del siglo XVII. Efectivamente, ciertos dibujos de Agustín Gazul (17) son fieles copias de otros de la serie *Frisés feuillages et grotesques* del aguafortista florentino.

Luís Domingo, pintor, escultor y arquitecto nacido en Valencia en 1718 había realizado por otra parte diseños para orfebrería, estucos y cartones para joyería (18).



Fig. 8. Titaguas, ermita de la Virgen del Remedio, zócalo del presbiterio, detalle.

Dibujó el gran zócalo del refectorio del convento de Predicadores en la ciudad de Valencia para el que pintó escenas de la vida de San Vicente Ferrer y San Luís Beltrán (19) y del que se conservan en la actualidad algunos fragmentos (20) que sugieren el conocimiento de repertorios de della Bella o de Agostino Mitelli; (21) (figs. 1, 2, 3) esta obra debió concluirse pocos años antes que la del refectorio de Orihuela, de la misma orden dominicana, y es indudablemente el precedente que la universidad oriolana trató de emular y actualizar; en Valencia, los inflexibles doblados de los estarcidos, producían simetrías excesivamente rígidas, el abigarramiento origina confusión aunque el cromatismo y la soltura de los someros paisajes incluídos en las cartelas sean de gran calidad. Por el contrario, en Orihuela, Domingo buscó la actualización de sus diseños pero manteniendo la fuente básica ya anacrónica -los repertorios de della Bella- para lo cual, incorporó -pésimamente conjuntado en algunos paneles y torpemente resuelto por el pintor ceramista en general- el elemento que orfebres y estuquistas manejaban ya con gran soltura y madurez en la Valencia de mediados del siglo XVIII, la rocalla. Sería injusto achacar sólo a Luís Domingo esta deficiente coordinación: es bien conocida la polémica dasatada en Valencia por la falta de respeto a sus diseños por parte de los orfebres que realizaron unas andas para San Juan del Mercado y cómo se modificaron los de Hipólito Rovira para la fachada del Marqués de Dos Aguas al ser ejecutada materialmente por Ignacio Vergara.

El refectorio del convento y universidad dominicana de Orihuela es una sala rectangular de 9 por 31 metros, con bóveda de crucería de seis tramos que en la decoración barroca debieron significarse con una serie de pilastras no existentes hoy y que condicionaron la estructura del gran zócalo que corre a lo largo de toda la estancia. Así, el friso cerámico se organiza en doce grandes paneles pareados -seis a cada lado-, uno grande que preside, al fondo, la estancia y otros dos a los pies flanqueando la puerta principal de acceso al recinto: todos separados por otros pequeños con escudos dominicos que correspondían a las pilastras. Excepto en el gran panel del fondo con sus canes enormes y un escudo de la Universidad, parece que el resto no responde a un "programa" elaborado con intenciones expresamente simbólicas: se insiste en el tema del agua en cascadas o surtidores que fluyen entre la rocalla; en escenas de caza, del ciervo, del jabalí o de la perdiz, que quizá sean posibles alusiones a la comida y a la provisión providencial y, también, en representaciones de la marina mercante cargando o descargando fardos en un activo puerto que podría aludir a alguno valenciano en un momento en que el comercio vive un período de expansión en el antiguo reino.

Lo que condicionó de hecho los contenidos pictóricos de este zócalo fue una de las series ornamentales de Stefano della Bella: *Nouvelles inventions de Cartouches*, editada en París en 1647 (22). En el gran panel que preside la sala hay (a parte de la heráldica y de los dos grandes perros manchados símbolo de Santo Domingo), organizados de forma literalmente simétrica, angelotes que sustentan guirnaldas florales y frutales, palmas y dos elementos característicos del repertorio de della Bella: enormes águilas que exterminan sierpes y, en los extremos, la lucha de sendos Tritones con delfines fantásticos; estos proceden de láminas de *Nouvelles inventions* (23) (figs. 4 y 5) pero con algunos cambios que interesa precisar: del grabado han sido extraídas, aisladas de su contexto ornamental y reagrupadas las figuras que abrazan a los monstruos marinos; procedentes de un medio con resabios manieristas han tratado de reinsertarse en otro con pretensiones rococó; el desnudo femenino del repertorio, aunque no frontal, estaba proscrito en la pintura cerámica valenciana para un ámbito religioso -sin excepciones- por ello se ha metamorfoseado en un cuerpo varonil; pero ciertos detalles como el dibujo de los ojos, dientes y cola del gran pez o el tratamiento pictórico de las escamas, resueltas con pinceladas que siguen los trazos del grabado, no dejan duda sobre su origen.

Los cartuchos de los paneles contiguos, a parte de la pareja de lobos luchando a la que luego nos referiremos, tienen también su origen en este mismo repertorio -*Nouvelles inventions*- (figs. 6 y 7), donde se ven las onzas, una especie de leopardos, sentadas y amarradas con fuertes cadenas, a los frágiles junquillos del ornato al que se han adscrito como en los azulejos (24). Podrían proceder de otra serie de della Bella, *Ornamenti di fregui e fogliami*, compuesta de 16 planchas y editada igualmente en París hacia 1746

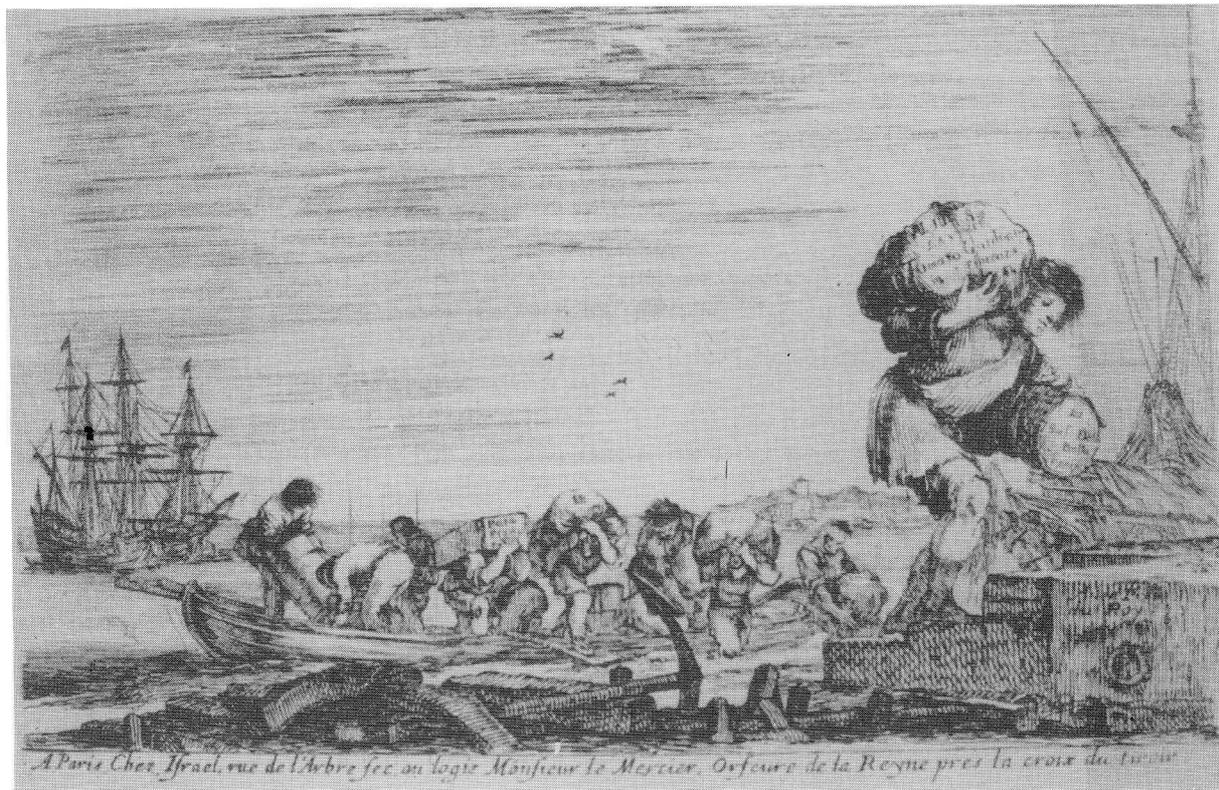


Fig. 9. Stefano della Bella, dibujo preparatorio de la serie de aguafuertes *Seis vistas del Puerto de Livorno*, Louvre, Gabinete de Estampas.

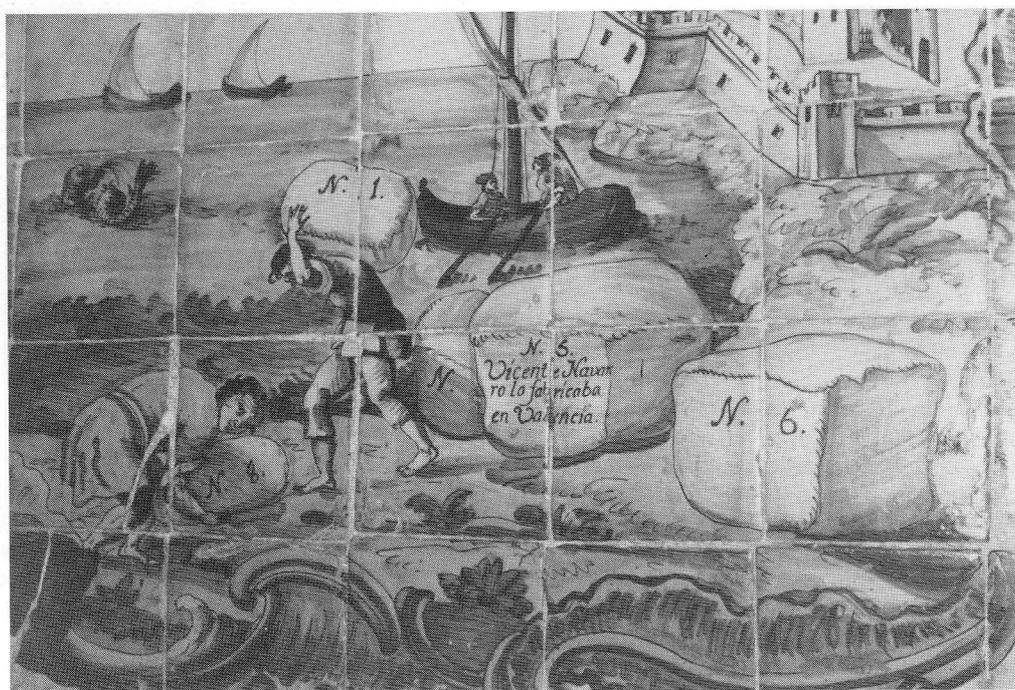


Fig. 10. Orihuela, fragmento del zócalo del refectorio del convento de Santo Domingo.

(25) porque las onzas son casi idénticas en ambos casos; en este último album se ven además perros y águilas que en el refectorio oriolano aparecían en la zona precedente del zócalo.

Los patos que beben, con disposición rígidamente simétrica, de una fuente con un enorme surtidor en el

panel correspondiente al zócalo del siguiente tramo, están también en una de las láminas de las *Nouvelles inventions* (26).

En otro par de paneles, hacia el centro de la gran sala, hay una representación de la caza del jabalí que bien podría tener su origen en grabados incluidos en

alguno de los numerosos tratados de cinegética que venían publicándose desde el siglo XVI (27) pero que en la pintura cerámica se habían difundido, en la segunda mitad del siglo XVII y lo largo del XVIII, a partir de la obra de Antonio Tempesta (28). Della Bella cultivó estas escenas de género en su serie *Caza de diferentes animales* en la que por supuesto incluye la del jabalí (29) y con la que hay coincidencias en figuras sueltas: el jabalí y el perro que lo ataca, el que trata de darles alcance, el cazador de pie o el caballero, aunque en el panel han sido organizados de forma diversa.

Algunos cartuchos de este mismo recinto de Orihuela como el del panel único -sin "pendant" en el muro opuesto- con angelotes y surtidores entre rocallas, están resueltos con mucha más desenvoltura; el dibujo de los infantes es correcto denotando gran seguridad que debe achacarse a una larga y repetida práctica del tema; en efecto, en otros zócalos anteriores -atribuibles en cuanto al diseño a Luís Domingo- como el de la ermita de Titaguas (Valencia) (30) (fig. 8) fueron utilizadas ya las mismas figuras -el mismo cartón, a la misma escala- pero inmersas en un aparato ornamental en el que la rocalla jugaba aún un papel muy secundario. En Orihuela la aparición abundante del agua en surtidores y cascadas, hace pensar el conocimiento de repertorios ya de la primera mitad del siglo XVIII como el *Livre nouveau de Morceaux de fantaisie* de François Cuvillies editado hacia 1740 (34). Este u otros albums similares hubieron de usarse para poner al día los diseños azulejeros que, aún en 1755, no se habían decidido, aunque la resolución era inminente, a abandonar la estética tardobarroca en beneficio del rococó, produciendo como consecuencia pinturas y ornatos pictóricos de evidente hibridez.

Resta en el refectorio de Santo Domingo la parte quizá más interesante: las dos marinas contiguas a la puerta principal que, una vez más, apuntan al aguafortista florentino. Della Bella había producido ya en 1634 un conjunto de ocho marinas (dedicadas a Lorenzo de Médici) influenciado por Agostino Tassi quien en esa época decoraba en Roma el Palacio Doria Pamfili con temas de galeras y vistas costeras, o quizá inducido directamente por paisajistas y marinistas holandeses, como Polemburg, que vivían en Roma o habían acudido a Florencia a la Corte de Cosme III. Los dos viajes que realizó della Bella durante su estancia en París, el de Holanda en 1647 y otro a oriente, seguramente a Rodas, potenciaron esta temática en su obra. En 1647, grabó la serie titulada *Vue de ports de mer* editada en París por Henriot (33) y finalmente, entre 1657 y 1658, *Seis vistas del puerto de Livorno* (34) que parecen haber inspirado la pintura -ciertamente torpe- de Orihuela (figs. 9 y 10).

Los dibujos de della Bella incluyen frecuentemente la carga y descarga de fardos tal como se veía en pinturas y grabados holandeses (35) que evidentemente sirvieron de pauta; en alguno de estos grabados hay, sobre los bultos, cifras, como en Orihuela, que debían aludir a códigos secretos de los mercaderes (36). Las figuras pudieron inspirarse en algunas de las numerosísimas que el grabador italiano situaba en



Fig. 11. Jeroglífico de Baltasar Sapena Pérez Arnal y Zarzuela. Valencia, 1671.

primer plano. Aunque las series sobre puertos, pintadas como la de Mariano Sánchez, o grabadas como la de Pedro Pascual Moles de 1779, menudearon en el siglo XVIII en España (37), en el contexto del repertorio que examinamos, debe pensarse en su resolución a partir de los grabados de della Bella. En cualquier caso la torpeza de la pintura cerámica dificulta cualquier identificación precisa, aunque en otras obras como el zócalo del claustrillo de la Cartuja de Porta Coeli (Valencia), de 1756, esta falta de calidad dibujística se acentúa por lo que, debiendo tener el mismo origen y autoría, la fuente es aún más problemática (38). Parece claro que los modelos se utilizan con gran libertad, que sufren verdaderos expolios y que se fragmentan, combinan y mezclan según las conveniencias con absoluta impunidad. En Valencia habrá que esperar a la última década del siglo XVIII para que estos criterios sufran una auténtica mutación y se lleguen a realizar verdaderas copias de estampas.

No sólo en Orihuela se detecta la influencia de della Bella, hay otras obras coetáneas en las que puede rastrearse, o atribuibles al mismo diseñador y seguramente a la misma fábrica ya que se dan en ellas analogías técnicas. Entre ellas resulta especialmente interesante el gran pavimento de la Sala de Juntas del Colegio del Arte Mayor de la Seda de Valencia, sobre 1756 (39). Este pavimento sí corresponde a un programa -sencillo- simbólico con reminiscencias barrocas, atemperadas precisamente por la explicitud y por la blandura rococó que lo caracteriza formalmente. Como en otros ejemplos valencianos del siglo XVIII (40), se concibe como un nivel -físico y simbólico- terrestre complementado por otro celeste/cenital; entre ambos quedará el espectador que podrá por ello

penetrar "realmente" en el conjunto escenográfico que es realmente la gran sala y participar en la obra dejando de ser un mero observador externo. Las representaciones contenidas en el pavimento de azulejos debían ser acordes con este propósito general: un desfile triunfal universal encarnado en cuatro figuras femeninas -las Cuatro Partes del Mundo- que contemplan y escuchan a una Fama (la de las sederías valencianas) que vocea "publicitariamente" por medio de una gran trompeta desde el centro y bajo un San Jerónimo -el patrón gremial de los fabricantes de seda- que desde el techo con otra trompa heterodoxamente, hace resonar en los cielos este mensaje secular (41).

El desfile con figuras mitológicas sobre carros asociado a un triunfo era frecuente desde el Renacimiento tanto en Entradas laicas como en las procesiones con las que la iglesia contrarreformista visualizó apoteosis teológicas en todos los países católicos y, por supuesto, en las fiestas barrocas valencianas. Las dos grandes fuentes que Ventura Rodríguez diseña a mediados del siglo XVIII para la capital del Reino -La Cibele y Neptuno- siguen precisamente ese esquema (42). En la obra de Cartari *Imagini delli gl'Antichi*, editada en Venecia en 1647 se ve un carro arrastrado por leones con la diosa Ope y un Apolo (43) sobre otro tirado por dos caballos de gran semejanza con la Europa del pavimento valenciano; en el jeroglífico que pocos años después -1671- lucía Jerónimo Monçoriu en unas fiestas celebradas en la ciudad de Valencia (44) (fig.11), había también un carro con dos caballos con Faetón muy similar al precedente... della Bella siguiendo una moda generalizada representó a las Partes del Mundo como diosas sobre carros portados por animales emparejados (45) (figs. 12 y 13) que bien pudieron inspirar al autor del diseño del pavimento; sus carruajes, fuertemente escorzados, fueron causa quizá de la enorme torpeza de las pinturas de la azujelería en este punto; hay que aludir por ello a un hecho de interés que se evidencia aquí: los angelotes que en poses variadas dirigen como aúrigas etéreos los carromatos, están resueltos con un dibujo de gran corrección a pesar de la evidente dificultad del desnudo infantil; por ello el contraste con carros y animales de tiro -incorrectos e ingenuistas- es mayor. Es clara una doble procedencia. Los primeros, y también los bustos de las féminas continentales, deben tener su origen en el cartón de un pintor reconocido -¿Luís Domingo?- utilizado directamente como estarcido, mientras que el resto es una adaptación que se "inspira" -seguramente en della Bella- pero que por razones de adecuación a un espacio y formato peculiar, de simplificación de detalles o de la utilización simultánea de otras fuentes (caso de los caballos) naufraga en un ingenuismo fuera de lugar que rompe el tono culto del conjunto. Se repite aquí la dualidad, a la que antes aludíamos, del refectorio de Santo Domingo de Orihuela.

Cabe aventurar aún otra hipótesis sobre el origen mediato de estas pinturas: Hipólito Rovira había dibujado en Roma, y trajo a Valencia posteriormente, el conjunto de frescos realizado por Anibale Carracci para el Palacio Farnesio (46); pues bien, allí, Baco y Ariadna desfilan en carros tirados por parejas de tigres



Fig. 12. Stefano della Bella. *América*.

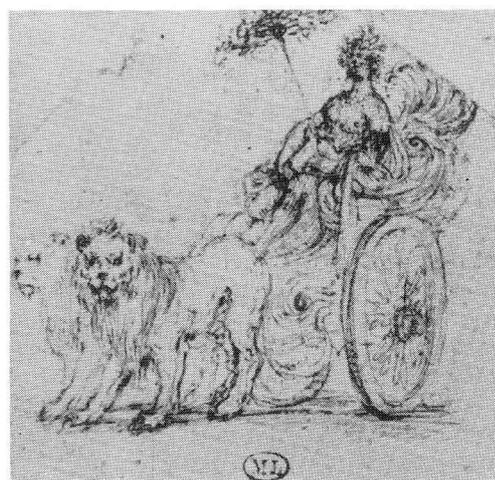


Fig. 13. Stefano della Bella, dibujo preparatorio para *África*. Louvre, Gabinete de Estampas.

y machos cabríos, y, esto es lo interesante, guiados por unos "putti" que aparecen flotar frente a ellos como los del pavimento del Arte Mayor de la Seda; la cabeza de Europa en los azulejos, además, es de gran similitud con la Ariadna... (figs. 14 y 15); Rovira bien pudo haber facilitado bocetos de fragmentos a su discípulo Luís Domingo que luego este aprovechó...; pero lo que resulta evidente en cualquier caso es que en el solado se utilizó la serie de della Bella *Raccolte di varii Capricci* de 1646 (47) como fuente del dibujo de la pareja de caballos en uno de los balcones



Fig. 14. Valencia, pavimento del Gran Salón del Colegio del Arte Mayor de la Seda, fragmento con *Europa*.



Fig. 15. Anibale Carracci, *Ariadna* de los frescos para el Palacio Farnesio en Roma.

(figs. 16 y 17) y de allí procede la idea de las luchas de elefantes, caimanes y leones de resolución ingenuista de los otros tres. El tema nos remite de nuevo al refectorio de Santo Domingo de Orihuela donde, en el panel de la Onza, se ven dos parejas de lobos riñendo a dentelladas y refuerza la hipótesis de un diseñador común a pesar de la mayor seguridad del dibujo del Colegio de la Seda.

La participación de pintores consagrados en el medio valenciano y la utilización de repertorios cultos foráneos es evidente pues, en estas obras de azulejería que analizamos sólo como ejemplo, porque la utilización de fuentes impresas puede rastrearse en otras muchas obras. Ello debe contribuir en el futuro a desterrar dos tópicos: el de su idiosincracia "esencialmente" valenciana, y, sobre todo, el de su consideración como producto de arte popular.

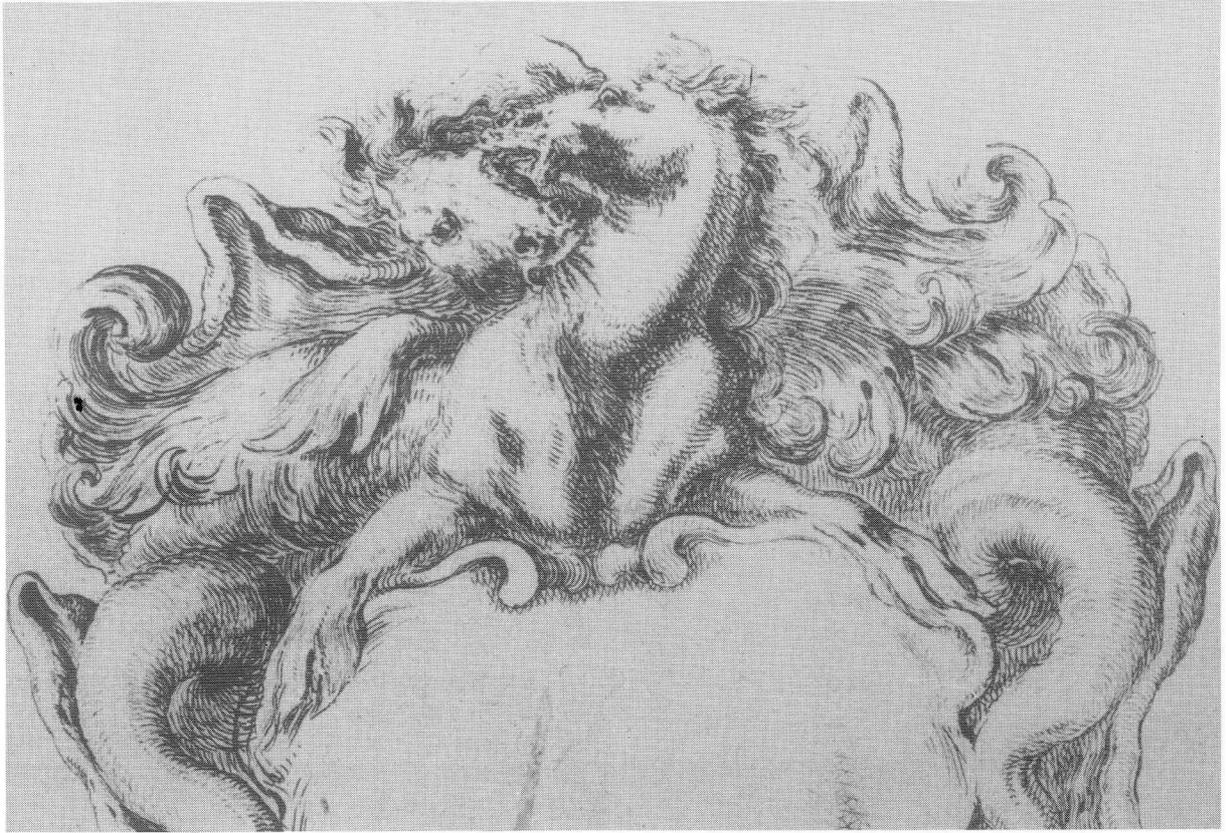


Fig. 16. Stefano della Bella, aguafuerte de la serie *Raccolte di varii capricci*, 1946.



Fig. 17. Valencia, Colegio del Arte Mayor de la Seda, pavimento de uno de los balcones de la Gran Sala.

NOTAS:

(1) Vid. Bertrand Jestaz, "Les modèles de la majolique historique bilan d'une enquête" en *Gazette des Beaux-Arts*, nº 1239, 1972, pgs. 215-240.

(2) Vid. Enzo Carli, *Il Pintoricchio*, Milán, 1969, pl.70, cit. de Bertrand Jestaz "Les modèles..." op.cit. p.218.

(3) Pierrette Jean-Richard, introducción al Catálogo de la exposición, *Ornemanistes du XV^e au XVII^e siècle*, París, 1987, p.7.

(4) *Ovidio Metamorphoseos volgare*, Venecia, imprenta de Zoane Rosso, 1497.

(5) Giuseppe Liverani, "La fortuna di Raffaello nella maiolica" en *Raffaello. L'Opera, le fonti, la fortuna*, Novara, 1968, II p. 671-708. También, Carla Bernardi, catálogo de la exposición *Imagini architettoniche nella maiolica italiana del Cinquecento*, Milano, 1980, p.8.

(6) Bertrand Jestaz, "Les modelos..." op.cit. p.236-237.

(7) *Ibid.* id., p. 230.

(8) Jestaz señala a Piccolpasso -en el siglo XVI- que determinó los caracteres distintivos de Urbino, Casteldurante y Venecia como origen del empeño de asignar unas características estilísticas a cada centro, ciudad, de producción cerámica. Vid. "Les modèles..." op.cit., not. nº1, p. 238. Desde el punto de vista de la Historia del Arte la asignación a un taller no debe ser sino una premisa en el proceso sistematizador general.

(9) Eugene Rouir, *La gravure originale au XVII^e siècle*, París, 1974, p.37.

(10) La influencia de estos ornamentistas en la decoración de las lócerías francesas de Moustiers y por tanto relacionada estrechamente con la factoría de Alcora, ha sido estudiada por Jacques Mompeut, *Les faiences de Moustiers*, Aix-en-Provence, 1980, vid., esp. p.66.

(11) Françoise Viatte, *Inventaire Général des dessins italiens, II, Dessins de Stefano della Bella 1610-1664*, Museo del Louvre, París, 1974, p.7. Della Bella tenía sólo 11 años cuando Callot abandonó Florencia. La coincidencia parisina que se supuso erróneamente no llegó de hecho a producirse porque en 1639, año de la llegada del florentino a París, hacía ya cuatro que Callot había fallecido.

(12) *Ibid.* id., p.10.

(13) Por las inscripciones contenidas en el propio zócalo, en las marinas a ambos lados de la puerta de acceso. Allí, sobre los fardos del primer plano se lee: "nº 1"; "nº 2"; "nº3/Luís Domingo lo delineaba/añ(o) 1755"; "nº 4/Luciano Cala/do lo pintaba"; "nº 5/Vicente Navar/ro lo fabricaba/en Valencia"; "nº 6";

"nº 7"; "nº 8"; "nº 9". El otro panel, que invierte el estarcido del primero y sólo se diferencia en algún detalle como las banderas de los navíos, contiene las inscripciones: "nº 1 R.P./L.J."; "nº 2/F.P.M.G."; "nº 3/ C.O.P.R."; "nº 4/ex. come"; "nº 5/Mit"; "nº 6/P.F.M.S."; "nº 7/R.C.P.V.F."; "nº 8/ "An(nus) 1755". La inscripción se conoce desde Elías Tormo -*Levante*, Madrid, 1923, p.304, que la cita parcial y erróneamente.

(14) Marcos Antonio de Orellana, *Biografía pictórica valentina o vida de los pintores, arquitectos, escultores y grabadores valencianos*, Valencia, ed. 1967, pgs. 327-328. Según Orellana, Rovira nació en 1693, partió de regreso a Valencia al cabo de "como 15 años".

(15) A. E. Pérez Sánchez, *Valencia*, Madrid, 1985, señala la fuente de los cuatro Ríos de la Piazza Navona de Roma como origen mediato de las esculturas de esta fachada. S. Sebastián las asocia sin embargo a la sibilas de la Capilla Sixtina. Vid., *Valencia-1* "Rutas de aproximación al patrimonio cultural valenciano", Valencia, 1982.

(16) En 1716 se reeditaron en Amsterdam, un siglo después de la publicación florentina de *Varie Figure Gobbi*, parte de sus grabados con el título de *II Calotto Resucitato oder Neu-ein-gerichtetes Zwenchen cabinett*. Estas estampas fueron utilizadas como modelos por la practica totalidad de las fábricas europeas de porcelana a lo largo del siglo XVIII.

(17) Véase, Diego Angulo y A.E. Pérez Sánchez, *A Corpus of Spanish Drawings, IV, Valencia, 1600 to 1700*. Nueva York, 1988, p. 33, nº 114. Se trata de un dibujo a plumilla, conservado en el Prado, con la inscripción "Gasull fet. V*" Según Orellana, Gasull, que vivió en la segunda mitad del siglo XVII, había estudiado en Roma con Carlo Maratta. Cfr., Berliner, 282, 3.

(18) M.A. de Orellana, *Biografía pictórica...*, op.cit. p. 471.

(19) *Ibid.* id nota nº 2, la noticia procede de una anotación marginal del folio nº 131 del manuscrito: "Hizo los los dibujos de las vidas de San Vicente Ferrer y San Luís Bertrán que están pintadas en azulejos en las paredes del salón grande del Convento de Santo Domingo". Suponemos que se refiere al refectorio, en cualquier caso nos referimos a los fragmentos de esta procedencia conservados en la actualidad. Cfr. not. nº 21.

(20) Recolocamos actualmente en la Sacristía de la capilla denominada Celda de San Vicente Ferrer; únicamente contienen cartuchos de temas ornamentales y apuntes paisajísticos interpolados.

(21) Las águilas de los cartuchos recuerdan a las de Stefano della Bella de la serie *Frisés feuillages et grotesques*; Vid. R. Berliner, *Modelos ornamentales*

de los siglos XV a XVIII, Barcelona, s.f., p.76, lám 282, nº 3. Los delfines del zócalo son muy similares a los que se ven en algún cartucho del aguafortista Agostino Mitelli que además incluye frecuentemente manojos, ramos y guirnaldas florales-frutales y mascarones como en esta azulejería. Mitelli murió en Madrid en 1660 y por tanto es rigurosamente contemporáneo de della Bella. R. Berliner, op cit. p. 72, lám. 266, nº 2. Los diseños de azulejos de serie para cenefas-remate de zócalos, con águilas, fabricados en Valencia en torno a 1680 parecen proceder también de este repertorio. Vid. G. Broussaud, *Les carreaux de faïence peints dans l'Afrique du Nord*, Paris, 1930, pl. 31-A. Erróneamente considera esta piezas como italianas.

(22) *Nouvelles inventions de Cartouches desings et gravés a l'eau forte par E. de la Belle florentin*, Paris, chez la Veuve F. Langlois dict. Chatres, rue S. Iacques, auz collonnes d'Hercules, 1647. Vid. R. Berliner, *Modelos...*, op. cit. p. 76 , láms. 283. nºs 1, 2 y 3.

(23) Ibid. id. lám. 283, nº 2.

(24) Ibid. id. lám. 283, nº 3.

(25) Ibid. id. lám. 285, nº 1.

(26) Ibid. id. lám. 283, nº 3.

(27) Entre los epañoles el más importante es el *Libro de la montería*, Sevilla, Gonzalo Argote de Molina, 1582, contiene xilografías de gran interés. *Exercicios de la gineta* de G. de Tapia y Salcedo, Madrid, 1643, incluye grabados de la caza del jabalí que también se ven en *Arte de ballestería y montería* de A. Martínez de Espinar, Madrid, 1761, 2ª edición.

(28) Vid. J. Mompeut, *Les faïences...*, op. cit. p. 66. Cita a Tempesta en primer lugar entre los ornamentista "inspiradores" de los pintores cerámicos.

(29) La serie constaba de nueve grabados, fue realizada hacia 1654 según Jombert y De Vesme y contenía escenas de caza del ciervo, del avestruz y del jabalí. Además de los grabados se conservan numerosos dibujos preparatorios; vid. F. Vitte, *Inventaire général...* op cit. pgs. 20 y 201-207.

(30) La ermita de la Virgen del Remedio de Titaguas tiene en el presbiterio dos paneles que deben considerarse intermedios entre el refectorio del Convento de Predicadores de Valencia y el de Orihuela: del primero conservan los colores armonizados en gamas frías; como en el segundo se ven aquí no sólo los angelotes, sino las águilas enfrentadas que deben proceder de Stefano della Bella. El cartucho mantiene aún las guirnaldas frutales que el rococó valenciano eliminó definitivamente; el diseño del cartucho es excelente -elegante y equilibrado- superando claramente las dos obras que relacionamos con él.

(31) Los grabados están ejecutados por Carl Albert Lespillier, Vid. R. Berliner, *Modelos...* op cit., p. 97, lám. 385.

(32) François Viatte, *Inventaire générale...*, op. cit., p. 12.

(33) El Museo del Louvre guarda dibujos preparatorios para esta serie, Vid. F. Viatte, *Inventaire...*, op. cit., p. 157, nº 242.

(34) Ibid. id., pgs. 207-209. nºs 354-360.

(35) Vid. p.e. algunas obras del grabador Wenzel Hollar rigurosamente contemporáneas de della Bella -1647- en Georg Hirh, *Picture book of the Graphic Arts 1500-1800*, IV, Nueva York, 1972, p. 1462, nºs 2180-2181.

(36) Vid. Bernardo Montón, *Secretos de las Artes Liberales y Mecánicas*, ed. Pamplona, Henderos de Martínez, 1753, pgs. 206-207. Montón da correspondencias entre cifras y letras que permiten mantener secretos ciertos datos a la vista de los no iniciados.

(37) Vid. Paulina Junquera y Mª Teresa Ruíz "Pinturas desaparecidas encargadas a Mariano Sánchez en 1781 por Carlos III" en *Reales Sirios*, nº 47, 1976, pgs. 21 y 22; también Mª Luisa Barreno Sevillano, "Vistas de Puertos, Cuadros de Mariano Sánchez pintor al servicio de Carlos III", en *Reales Sitios*, nº 51, 1976, pgs. 3 y sigtes. Pedro Pascual Moles rehizo los grabados para la obra de A. Capmany, *Memorias históricas sobre la Marina, Comercio y Artes de Barcelona*, Barcelona, 1779.

(38) El zócalo del pequeño claustro gótico fue desmebrado y los azulejos sueltos pueden verse hoy en distintas dependencias de la Cartuja. La identificación es segura por la somera descripción que realiza F. Tarín y Juaneda en *La Cartuja de Porta-Coeli (Valencia). Apuntes históricos*, Valencia, 1877, pgs. 24-26.

(39) La fecha inscrita en cartela sobre el dintel de la puerta principal y debe indicar el momento de la remodelación general rococó del viejo edificio gótico del que restan aún partes de gran interés, incluido un fragmento de solado con azulejos de Manises.

(40) Vid. I. Vicente Pérez Guillén, *L'enigma dels Quatre Elements al Palau Borja de Gandía*, Valencia, 1985; también, "Del barroco calderoniano a la sacralización rococó" en *Goya*, nºs 187-188, 1985, pgs. 90-98.

(41) Las trompetas se asocian a S. Jerónimo como ilustración de una carta apócrifa que se le atribuyó según la cual día y noche escuchaba las trompetas del Juicio Final; el tema surge en el arte sólo en s. XVI; así fue representado por José Ribera (Nápoles, 1620) y en la práctica totalidad de los paneles devocionales valencianos del siglo XVIII entre los que detaca el del Colegio del Arte de la Seda de Requena.

(42) Vid. Claude Bedat, "Les maquettes en cire de Robert Michel pour les lions de la fontaine de Cybèle a Madrid" en *Gazette des Beaus-Arts*, LXXIX, nº 1238, 1972, pgs. 163-66. En la Casa Grande de la Baronía de Escriche (Teruel) existen cuatro pinturas con las Cuatro Partes del Mundo con la misma disposición.

(43) Vincenzo Cartari Reggiano *Imagini delli Dei de gl'antichi*, Venecia, Presso il Tomasini, 1647, pgs. 111 y 51.

(44) Vid. Baltasar Sapena Pérez Arnal y Zarzuela, *Obsequioso elogio plausible júbilo que en festejo militar dispuso el afecto con el regocijo a la felice canonización del glorioso San Francisco de Borja...*, Valencia, 1671. En el jeroglífico se incluye una ostra entreabierta con una perla símbolo de la humildad frente a la soberbia del fracasado Faetón émulo de la divinidad. El zócalo de la cabecera del Refectorio de Orihuela incluye ostras similares en el cartucho ornamental.

(45) Vid. Karl-Heinz Kohl, *Mythen der Neuen Welt*, Berlín, 1982, pgs. 32 y 330. Los grabados fueron realizados en 1644.

(46) M.A. de Orellana, *Biografía pictórica...*, op cit., p. 332. Según Orellana la copia fue elogiada por Sebastiano Conca, traída luego a España y vendida a buen precio en Madrid. La intervención directa en cartones para azulejería no sería extraña ya que se sabe que dibujó un abanico a pluma para Isabel de Farnesio (ibid. p. 332).

(47) Vid. R. Berliner, *Modelos...* op. cit. p. 76 y lám. 288, nº 1. El término "capriccio" fue definido por vez primera en 1584 por Borghimi quién lo hace sinónimo de grutesco; pero desde Callot se entendió como "capricho" todo aquello "inventado" y no tomado directamente de lo real; así tanto el ornamento como la caricatura o el "trompe-l'oeil" quedaron incluidos en este género, lo que explica la enorme proliferación de títulos que incluyen el término desde mediados del siglo XVII.

SUMMARY

The printed source of the architectural covering pottery produced in Valencia in the Eighteen Century has not been object of research until now. We have proved the use of different etchings by Stefano della Bella in pottery painting which are attributed to the Valencian painter Luis Domingo: between the most importants we emphasize the rectory socle of the monastery of Santo Domingo of Orihuela and the pavement of the big Salon of Colegio del Arte Mayor de la Seda in Valencia.

The fact is that we refute the supposed popular condition of this kind of tiles painting by artists who usually practiced another genre and craft.