

El Pavimento de las Tres Gracias. Colección Beltrán Ausó
Rosa M^a Castells González y Teresa M^a Llopis García
Catálogo de Fondos del MARQ, nº 9
-Alicante: MARQ.Museo Arqueológico de Alicante. Diputación de Alicante
144 pág.; il. color; 29,7 cm
ISBN: 978-84-15327-37-0
D.L.: A-570-2013

IBIC: HDT

© MARQ. Diputación de Alicante

Diseño: Enzeta

Impresión: Quinta Impresión

D.L.: A-570-2013
ISBN: 978-84-15327-37-0

A todos los que compartieron durante años nuestra
pasión por los azulejos. A Marc, Oriol y Aina que
no estaban cuando empezamos.

El MARQ es uno de los mejores museos arqueológicos no sólo por la excelente presentación de sus fondos en la muestra permanente que todos podemos disfrutar, sino porque guarda algunas piezas claves para comprender el discurso histórico de la antigüedad, el nuestro, el más cercano. Por supuesto, las mejores piezas arqueológicas. Pero no sólo eso. El MARQ es mucho más. Como los más grandes museos del mundo, en sus almacenes se esconden verdaderos tesoros que sólo los investigadores conocen. Piezas más cercanas en el tiempo como este excepcional conjunto de azulejería que aquí se estudia: el Pavimento de las Tres Gracias de la Colección Beltrán Ausó.

Desde que en 1932 se inaugurara este Museo en el Palacio Provincial de la Diputación, se han ido incrementando los fondos arqueológicos no sólo por las excavaciones que se llevaban a cabo, sino por las donaciones, depósitos o cesiones de coleccionistas y particulares que con su generosidad querían contribuir a completar la visión de los tiempos pasados. Pero la arqueología ya no se circunscribe al estudio de aquel tiempo tan remoto sino también al estudio e investigación de la cultura material más cercana, la que corresponde a la época moderna y contemporánea, la que se halla no sólo enterrada bajo tierra sino en colecciones de objetos, herencias o descubrimientos casuales y que ha venido a conformar un patrimonio cada vez más rico y diverso que exige una actitud tan nueva como este MARQ.

En este contexto hallamos este Pavimento de las Tres Gracias, perteneciente a la donación realizada por D. Rafael Beltrán de la Llave de la herencia recibida de su familia. Aun fascinados, no sólo por su importancia dentro de la producción de azulejería valenciana, sino por la gran belleza y simbolismo que en él se encierra, no podemos más que desear sorprendernos nuevamente con otros tesoros coetáneos que nos consta se guardan en los almacenes del museo en espera de publicaciones como la que nos ocupa. Solo esperamos ir descubriéndolos.

Luisa Pastor Lillo

Presidenta de la Diputación Provincial de Alicante

Sobre la recuperación del llamado Pavimento de las Tres Gracias

Para Marisa Botella Montoya, en su memoria

En 2001 fuimos comisarios de la exposición *Legados del MARQ*, muestra que, inaugurada el 20 de enero, fue la primera temporal de producción propia que se instalara en el renovado Museo Arqueológico de Alicante, aprovechando el área todavía no ocupada por los montajes temáticos que ahora caracterizan los tres ámbitos del cuerpo central del Museo destinados a la explicación de la metodología arqueológica, por entonces dotada de distintos elementos modulares sobrantes de la exposición *Argantonio, Rey de Tartessos* que, para acompañar la efeméride que significaba su apertura, el MARQ acogiera durante septiembre y octubre de 2000. En dicha muestra se quería dar a conocer un buen conjunto de materiales que, por razones de espacio y por los criterios que habían regido la exposición permanente del Museo en el Palacio Provincial, nunca se habían expuesto, queriendo con ello hacer patente el agradecimiento que, recién abierto el MARQ, la institución debía a toda esa ciudadanía que a lo largo de la historia del Arqueológico Provincial había donado piezas para que éste las conservara. Cuatro centenares de objetos de diversa cronología, desde la Prehistoria a la Edad Contemporánea, ingresados gracias a 25 donantes identificados, se mostraron en tres ámbitos dedicados a la arqueología, la numismática y las artes menores, y la azulejería, consiguiéndose un montaje único por su variedad y significado histórico, que se iniciaba con aquellos elementos de naturaleza documental y arqueológica que una ilusionante Comisión Provincial de Monumentos había conseguido a partir de los años veinte del pasado siglo, con la intención de reunir fondos para su muestra en lo que debiera ser un museo provincial que, con mucha ilusión y esfuerzo, fuera inaugurado en la sede de la Diputación de Alicante el 17 de enero de 1932. *Legados del MARQ* estuvo abierta hasta el 20 de mayo de 2001. Fue una experiencia única para el equipo del MARQ que había logrado su apertura el 22 de septiembre de 2000, a la vez que un sobreesfuerzo, una vez que, tras su desmontaje, de manera inmediata comenzaron las obras de la segunda fase de la exposición permanente, en aquel momento en estado de intensa proyección, que concluida permitió la inauguración del MARQ el 28 de mayo de 2002.

El llamado *Pavimento de las Tres Gracias* fue el mayor de los objetos que en *Legados* se mostrara, una que vez que integrado por 769 azulejos (592 conservados y otros 177 correspondientes a los espacios de los perdidos) venía a ocupar una superficie de casi 40 m². Para su muestra en el ámbito que ahora ocupa la Arqueología subacuática se dispuso una base de color amarillo que dejaba en su centro un círculo blanco de más de 6 m de diámetro sobre el que, sobrepasándolo, los restauradores dispusieron los seis cientos de azulejos ordenados conforme a un croquis que de manera harto minuciosa lograron trazar las dos autoras de este precioso libro que ahora ve la luz. Para solucionar las lagunas, uno de los restauradores, Manuel Pérez, proyectó una reconstrucción virtual por ordenador, lo que permitió pintar directamente sobre el soporte las líneas del esquema general en azul, amarillo y morado, lográndose con todo la sensacional presentación que ahora, pasados 13 años, se recupera en una de las ilustraciones de éste magnífico volumen, noveno de la serie Catálogo de fondos del MARQ.

Tal era la complejidad por el tamaño y por actuar en un espacio diáfano e imposible de cerrar que ahora, tirando del archivo que dispone la Unidad de Exposiciones y Difusión del MARQ, recuperamos un informe

técnico de “Propuesta de montaje” que, para conocimiento del entonces Director Adjunto, Rafael Azuar, y de todos los implicados subscribimos en noviembre de 2000 con José Luis Menéndez y Juan A. López, considerando la posibilidad de que la pieza no estuviera ultimada cuando la exposición se abriera, resolviéndose la instalación de un *Gabinete de Trabajo*, donde el público visitante contemplara la restauración y montaje del pavimento. Finalmente, aquello no fue necesario porque por motivos de agenda la exposición planificada para diciembre no vio su luz hasta enero, si bien los visitantes de la permanente en aquellas memorables navidades, al salir de la sala de Roma pudieron contemplar todo el trabajo que en ese ámbito se realizaba bajo la atenta mirada de Rosa y Tere.

Bien reseñado en el catálogo de la exposición, el equipo que lograra *Legados/Llegats del MARQ* era muy amplio, teniendo en cuenta que ésta se realizaba en medio del enorme reto que significaba el montaje del MARQ, cuyo proyecto se había iniciado seis años atrás. A ambas autoras las tratamos con asiduidad desde el 2 de noviembre de 1994, al figurar entre los distintos contratados que se seleccionaron para que a partir de ese día se implicaran en el traslado de los fondos arqueológicos procedentes de excavaciones a los nuevos almacenes que el Museo disponía en la C/ Fortuny. Era la primera operación de un proyecto que empezaría a tomar forma al año siguiente cuando el Presidente de la Diputación, Julio de España Moya, instara a la realización de los trabajos que consiguieran la instalación del Arqueológico en el antiguo edificio del Hospital de San Juan de Dios. Liberado el espacio, en Ferré Vidiella quedaron tres ámbitos, uno para las reuniones de trabajo e instalación del equipo informático con el que se iban a pasar las fichas de todo lo que debía inventariarse, otro para la ordenación de los selectos fondos arqueológicos que, dispuestos en vitrinas antiguas, se habían retirado de la exposición permanente del Museo en los años ochenta y un tercero donde se iba a trabajar en la catalogación de todos aquellos fondos que, no siendo de naturaleza arqueológica, se custodiaban. En esa vocación y espacio, Tere y Rosa encontraron su hueco en el proyecto del MARQ volcándose, con una ilusión que todavía sentimos, en la recuperación de todo aquello que para los entonces conservadores de Arqueología y Prehistoria, si bien imprescindible, resultaba ajeno a sus respectivas áreas de conocimiento.

En alguna de aquellas intensas jornadas identificaron las cajas que contenían los azulejos del pavimento junto con otros sin motivos que nuestro querido Vicente Bernabeu, siendo Restaurador de este Museo, había realizado para cubrir las lagunas que significaba la disposición de los componentes originales del mismo para una muestra que se realizara en los años ochenta en el Tinglado del Puerto donde se expuso. De manera cuidadosa, Tere y Rosa extrajeron los azulejos y tras limpiarlos los fueron disponiendo en estanterías dotadas de soportes de madera que a base de palos habíamos ideado para disponer en batería y a modo de plateros buena parte de aquellos magníficos enseres que en su cotidianeidad y entusiasmo ambas nos mostraban a un resto más entretenido en la ordenación para su exposición de un sinfín de piezas contemporáneas a las lascas de pedernal, las ánforas o las marmitas y atafiores. Es notorio que buena parte de la documentación que sostiene la Sala de Moderna y Contemporánea del MARQ, y también la de algunos cuidados elementos de Arte Suntuario que se muestran en el MUBAG, se beneficiaron de aquella vocación que en lo que afecta al Pavimento consigue ahora trascender en este libro, tras la investigación desarrollada años después por aquellas investigadoras y amigas con las que tuvimos el honor de compartir nuestra ilusión y proyecto.

De aquel primer contacto con las 19 cajas de azulejos que junto con cuatro centenares de increíbles y a primera vista mejores enseres donara al Museo Provincial en 1970 Rafael Beltrán de la Llave, surge este catálogo —*El Pavimento de las Tres Gracias. Colección Beltrán Ausó*— que suscrito por las especialistas, Rosa María Castells González y Teresa Llopis García, hace de aquellas una pieza única e imprescindible para su muestra y conocimiento. Pero también nos interesa destacar que sin ese gesto de donación con el que el prohombre honrara a su padre, Rafael Beltrán Ausó, seguramente fragmentado en distintos y “bonitos motivos” podría haberse dispersado en tiendas de anticuario, de modo que ahora nadie podría conocer una de las mejores expresiones de la azulejería de las postrimerias del s. XVIII y los inicios del s. XIX.

* * *

Algo parecido hubiera ocurrido con el Amorette, un instrumento mecánico musical de finales del s. XIX que, en el momento de redactar estas líneas, se muestra por primera vez en el espacio expositivo de la entrada al MARQ, cuya restauración, investigación y publicación sólo ha sido posible desde el gesto que tuvieron los hermanos Carmen y Luis Botella García. Ahora, leyendo uno de aquellos, aunque digitales, algo vetustos informes técnicos de *Legados del MARQ*, observamos que debíamos contactar con el que entonces fuera Jefe de Seguridad de la Diputación de Alicante para la correcta instalación y uso de los sistemas de alarma volumétrica que se acababan de adquirir, viniéndonos a la cabeza, y de manera inevitable al corazón, que supimos de aquella intención de donación gracias a su hija y querida compañera nuestra, Marisa.

Manuel Olcina Doménech

Director Técnico del MARQ

Jorge A. Soler Díaz

Jefe de la Unidad de Exposiciones y Difusión

El episodio de la enorme calidad y fama que alcanzaron los azulejos de las fábricas de la ciudad de Valencia en el siglo XVIII no es muy conocido por el gran público, que suele asociar su producción a Manises. Sin embargo, ya en 1872 William Chaffers reconocía la excepcionalidad de las obras de las Reales Fábricas de Azulejos de Valencia al describir el extraordinario pavimento de la Sala Capitular de la Seo de Zaragoza y la inscripción de autoría que en él se leía. A pesar de ello, hasta los estudios recientes de Inocencio V. Pérez Guillén la trayectoria de la afamada factoría valenciana era desconocida. Hoy sabemos que las fábricas de Marcos Antonio Disdier recogieron las innovaciones de otras fábricas antecesoras que adquirió a Alejandro Faure, en la calle Mossèn Femades, y a Josep Cola, en la calle de Las Barcas, elevándolas a su máximo nivel y alcanzando tras ello mucha mayor proyección. Faure ya había destacado con obras como las célebres cocinas rococó de la Casa de los Miquel en Benicarló o del palacio Eixarcs de Valencia, hasta el punto que hoy es considerado el introductor de esa nueva ornamentación cerámica para interiorismo. Disdier aprovechó la capacidad técnica de ambas y la unió a sus dotes comerciales y a su espíritu emprendedor, lo que le valió un merecido reconocimiento consiguiendo la denominación de Real Fábrica de Azulejos desde 1795 de la mano de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia. Desde esas factorías realizó obras memorables antes y después de ese reconocimiento, como los pavimentos para las catedrales de Las Palmas y Zaragoza, para la Cartuja de Porta-Coeli y para el convento de Belén en la Habana. En sus diversas etapas, las Reales Fábricas también realizaron azulejería para El Capricho de la Alameda de Osuna en Madrid, o para edificios religiosos y palacios de Murcia, Xàtiva, Cinctorres, Alcanar, Traiguera, Villar del Arzobispo, Carcaixent, Valencia, Serra d'Engarcerán, Biar o Sóller en Mallorca, que conserva en sus calles un vía crucis completo de esa producción.

A todo ese elenco de obras se suma el pavimento de la colección Beltrán Ausó conservado en el Museo Arqueológico de Alicante, dado a conocer en esta espléndida y documentada monografía. Este singular pavimento, que nos presentan Rosa M^a Castells y Teresa M^a Llopis con su estudio y publicación, adquiere así la relevancia que merece. La monografía trata la historia conocida de las Reales Fábricas y analiza de forma exhaustiva la temática de carácter mitológico plasmada en el magnífico pavimento de "Las Tres Gracias", situándolo en su contexto temporal y analizando las fuentes de inspiración utilizadas en su confección y su posible autoría. Se trata del estudio más completo y extenso sobre una de las singulares obras de este obrador extraordinario que sirve para divulgar su excepcionalidad y para dar a conocer la singularidad del episodio histórico de la existencia de las Reales Fábricas de Valencia. Por ello, felicitamos a las autoras por el trabajo realizado y al MARQ y a la Diputación de Alicante, editores de la monografía, por dar a conocer esta importante obra que conservan en sus colecciones patrimoniales.

Jaume Coll Conesa

Director del Museo Nacional de Cerámica "González Martí", Valencia

15	A modo de preámbulo
19	Introducción
23	Contexto. Un poco de historia: la azulejería valenciana
28	Algunos ejemplos significativos
37	El Pavimento de las Tres Gracias
37	Procedencia. La Colección Beltrán Ausó
39	Descripción
41	Técnica de fabricación
45	Medidas
53	Despiece
54	Policromía
63	Funcionalidad
67	Lugar de producción
68	Autoría
73	Descripción detallada y lecturas iconográficas
123	Significación
129	A modo de conclusión
135	Bibliografía

A modo de preámbulo

Este estudio que hoy presentamos comenzó hace ahora 18 años. Acababa el año 1994 cuando el Museo Arqueológico Provincial de Alicante acometió el traslado de la mayor parte de los fondos arqueológicos a un nuevo edificio que la Diputación había construido para albergar el Archivo Provincial en la calle Fortuny, donde se cedió la tercera planta como almacén al museo de forma provisional.

Hasta ese momento, los fondos se acumulaban en los bajos de un edificio de la calle Ferré Vidiella habilitados como almacenes. Dicha calle era contigua al Palacio Provincial que albergaba, en su planta baja, la exposición permanente, la biblioteca, el taller de restauración y la administración, gestión y dirección del museo.

Una vez finalizado el embalaje y traslado de la mayoría de los fondos arqueológicos, se procedió a recolocar en el espacio liberado todos los objetos que allí permanecían, de manera ordenada y coherente. En una sala se ubicaron las colecciones de materiales de excavaciones antiguas, en las vitrinas originales que en su día formaron parte de la colección permanente del museo; y en otra sala se colocaron todas las piezas de artes decorativas que guardaba la institución cuya cronología oscilaba a lo largo de los últimos 5 siglos: panoplias de armas filipinas, figuras de belén, indumentaria religiosa, mobiliario dispar, tallas, linotipias, ... y sobre todo, gran variedad de formas cerámicas de procedencia muy diversa y una considerable cantidad de cajas repletas de azulejos.

Como primer paso hacia la sistematización del trabajo, se recurrió a las fuentes documentales con el fin de conocer la procedencia de cada una de las piezas. Con los inventarios de la donación de la colección Beltrán Ausó en 1970, la compra de la co-

lección Quiles en 1971, la compra de la colección de Miguel Maestre de Biar en 1981, más algunos otros documentos que describían el resto de piezas allí guardadas, se procedió a ordenar los fondos, perfilándose otra colección que fue denominada Fondo Histórico, que reuniría todos los materiales que a lo largo de la centuria fueron incrementando los fondos del museo a través de donaciones. Y entre piezas de espectacular belleza, de procedencias tan dispares y de contextos tan “originales”, nos sumergimos en un apasionante viaje por una parte de la historia, allí mismo, dentro de los almacenes del Museo Arqueológico Provincial de Alicante.

Entre la cantidad de cajas repletas de azulejos destacaban unas cuantas adscritas a la colección Beltrán. Una vez revisadas supimos que nos encontrábamos ante un pavimento que prometía ser espectacular. Tras someter a limpieza y ajuste cada uno de los azulejos, procedimos a montar el conjunto como si de un puzzle de múltiples piezas se tratara, encajándolas y completando escenas ya que carecíamos de espacio suficiente para extenderlo de una sola vez. El montaje nos permitió entender cómo funcionaba la numeración que cada baldosa presentaba en el reverso y con ello pudimos descartar una serie de piezas que se habían elaborado para una antigua exposición celebrada en los años 80 en el Tinglado del Puerto a la que se prestó este Pavimento.

Procedimos a elaborar un esquema del solado al que superpusimos las diferentes numeraciones dorsales como único modo de saber cuántas piezas faltaban y, sobre todo, hacernos una idea de la composición completa, ya que físicamente aquello era imposible. Se fotografiaron tanto porciones de la composición como detalles destacables y se guardó ordenadamente en cajas. Fue entonces



cuando iniciamos la búsqueda de información que nos permitiera averiguar su procedencia, dónde había estado antes de llegar al museo, qué casas había poseído la familia buscando una sala circular donde encajarlo..., así como la revisión y catalogación del resto de la colección Beltrán Ausó, más de quinientos registros.

Los últimos años del siglo XX en el Museo fueron de intenso trabajo ejecutando el proyecto museográfico que daría lugar al montaje e inauguración de la primera fase del nuevo Museo Arqueológico de Alicante (MARQ) en septiembre de 2000, en el antiguo Hospital Provincial San Juan de Dios, sito en la plaza Gómez Ulla, en el barrio del Pla del Bon Repós.

Entre esta primera fase y la segunda, que culminó con la inauguración oficial del MARQ en mayo de 2002, el museo organizó una exposición de fondos propios denominada *Legados/Legats* que, se convirtió en “un homenaje público a todas aquellas instituciones y personas que a lo largo de estos años, con sus donaciones, habían contribuido a la formación del MARQ”. Se pudo ver en los primeros meses de 2001.

La exposición se dividió en tres áreas, una dedicada a la arqueología, otra a la numismática y artes menores y una tercera a la azulejería. En esta última zona, un amplio espacio en el centro del edificio (antes de montar las salas temáticas de la segunda fase), destacó por su espectacular belleza este Pavimento que pudo por fin montarse al completo siguiendo su numeración original. Se hizo sobre una plataforma de madera en la que se rellenaron con los colores pertinentes las zonas faltantes y a la que se podía rodear para apreciar, en todo su alcance, la magnitud de la composición. Antes de desmontar el conjunto de azulejería, se procedió a fotografiarlo, no sólo al completo sino detalle a detalle, para lo que se elaboró un esquema de los elementos más destacables que fueron numerados desde el punto sur siguiendo el sentido de las agujas del reloj.

Una larga década después nos propusimos retomar el estudio de este pavimento con la intención de darlo a conocer y la imperiosa necesidad de cerrar un círculo. No ha sido tarea fácil volver a bucear tras años en tierra firme. Siguiendo el rastro de la bibliografía conocida hemos ido enlazando con otra nueva y así hemos constatado que el estudio de la cerámica arquitectónica pintada se ha ampliado considerablemente de la mano del profesor Inocencio V. Pérez Guillén y sus discípulos, lo que ha provocado un aumento de investigaciones sobre todo tipo de azulejería, desde diversos aspectos y temáticas.

Estas publicaciones han contribuido a dar a conocer otras obras, otros solados importantes, otros modelos de ejecución y han vertido un poco de luz en el contexto en que debió de gestarse este Pavimento de las Tres Gracias. Pero la herramienta por excelencia con la que hemos contado ha sido Internet, una ventana que nos ha ayudado no sólo a ponernos al día bibliográficamente hablando sino que nos ha permitido rastrear documentos y grabados coetáneos a la factura de este pavimento, ahora digitalizados.

Todo ello nos ha servido para contextualizar esta obra conscientes de que ahora se abre un nuevo círculo en su devenir y es que si establecemos paralelos con la composición, podemos determinar cuatro círculos en la historia de este pavimento, siendo el central el momento de su diseño y ejecución (del que sólo conocemos el resultado parcialmente); el segundo, todo el periplo sufrido hasta llegar a los fondos del museo arqueológico (del que desconocemos absolutamente todo si exceptuamos que fue donado junto con otras pertenencias de una familia alicantina); el tercero, una ligera orla en la que se le ha prestado un poco de atención previa a su presentación en sociedad; y el último, uno que se abre ahora en aras de lo que el futuro le depare.

Alicante, octubre de 2013.

Introducción

El Museo Arqueológico de Alicante guarda entre sus fondos un repertorio importante de azulejería que destaca por su cantidad, pero también por su calidad, vistosidad y diversidad. Los fondos pertenecen a las distintas colecciones que han venido sumándose al fondo general de arqueología y así descubrimos azulejos en la colección Maestre, Quiles, Beltrán Ausó y el Fondo Histórico. Azulejos de serie, paneles devocionales, zócalos, arrimaderos, contrahuellas de escalera, sotobalcones o pavimentos. Los azulejos llegan a la señalización de calles, a los viacrucis de los pueblos, a representaciones de santos en casas, calles y barrios, a las placas de las tumbas de los cementerios y sobre todo, donde más destacan es en el revestimiento de las cocinas. El Marq posee representación de todos los tipos y funciones; azulejos fechados entre el XVI y el XX de las distintas fábricas y procedencias: Sevilla, Toledo, Talavera, Manises, Alcora, Onda o Valencia.

La obra más exquisita realizada en azulejería conservada en el MARQ es un pavimento circular perteneciente a la Colección Beltrán Ausó: el Pavimento de las Tres Gracias que vamos a estudiar. Se trata de un conjunto compuesto por 769 azulejos fechado entre finales del siglo XVIII y principios del XIX, adscrito a alguna de las importantes fábricas de la ciudad de Valencia. En él se representan, con gran calidad y profusión de detalles, una escena central con tres figuras femeninas, un octógono decorado con ocho casetones donde se inscriben escenas mitológicas y una cenefa circular que cierra el pavimento con gran variedad de motivos ornamentales: flores, frutas, aves, cabezas masculinas, ángeles, guirnaldas, cortinas o festones..., todo ello con una fuerte carga simbólica e iconográfica.





CONTEXTO
UN POCO DE HISTORIA
LA AZULEJERÍA VALENCIANA



Contexto.

Un poco de historia: la azulejería valenciana

La producción valenciana de cerámica arquitectónica, y muy especialmente de azulejos, constituye globalmente un fenómeno único en Europa. No hay otro lugar donde se fabrique y se utilice el azulejo como revestimiento arquitectónico con la cantidad, importancia y calidad del territorio valenciano.

Y eso ocurre en dos etapas históricas separadas por varios cientos de años. La primera, durante siglos XIV y XV con Paterna y Manises como centros de producción de unos azulejos para pavimentos, zócalos y arrimaderos que llegarán a ser conocidos en todo el mundo. Proyección internacional alcanzada gracias a la calidad del vidriado, los pigmentos azules y dorados y los repertorios decorativos hispanomusulmanes pero también, gracias a la expansión política y económica de la Corona de Aragón. La producción valenciana entró en crisis en el siglo XVI porque la azulejería tardomedieval resultaba ya anacrónica frente a los diseños que otros centros de producción como Sevilla, Toledo, Cataluña o Portugal estaban ejecutando. Diseños que incorporan la plena policromía y los repertorios decorativos basados en la obra de Sebastiano Serlio, *L'Architettura*: "Las novedades llegadas desde Italia (la policromía y el repertorio ornamental renacentista) animaron a la nobleza, a los ediles o a las congregaciones religiosas a importar azulejos desde Sevilla o Toledo donde Niculoso Pisano había sentado escuela"¹.

La segunda etapa de prosperidad en las azulejías valencianas es el siglo XVIII, desbancando notablemente a Cataluña, Sevilla y Talavera. A partir de 1721, la recuperación generalizada de la eco-

nomía valenciana propicia la renovación estilística de la fabricación de azulejería. Una recuperación económica que motivará el gusto por la ostentación de la riqueza que lleva a decorar arquitecturas antes sobrias. La azulejería vino a adquirir las mismas formas de estética, lujo y magnificencia que las pinturas, frescos o esgrafiados que, hasta entonces, decoraban paredes, bóvedas y suelos. "La producción de las manufacturas valencianas lo llenó todo: pavimentos, zócalos, cocinas y frontales de escalera, vía crucis, paneles conmemorativos en las calles, aleros en los balcones, frontales de altar, retablos de santos, dinteles y jambas en las puertas. Llegó tanto a edificios religiosos como civiles"².

En esta nueva etapa hubo un importante cambio de formato: apareció el llamado azulejo de *palmo valenciano* que mide entre 22 y 22,5 cm y que respondía perfectamente a los nuevos diseños rococó, donde la rocalla era protagonista indiscutible. Durante veinte años, entre 1755 y 1770, la cerámica arquitectónica barroca valenciana experimentó una auténtica recuperación que persiste en el último cuarto de siglo, mezclando diseños rococó con otros academicistas, para una producción básicamente de consumo propio o para tierras limítrofes. En las últimas décadas del siglo volvió a recuperarse el llamado *palmo castellano* que mide entre 20 y 20,5 cm para normalizar una producción cada vez más destinada a la exportación, transacciones comerciales que tendrán su eclosión en el siglo XIX.

La importancia de la industria azulejera del siglo XVIII en la ciudad de Valencia se asentó sobre varios factores determinantes. Por un lado, el abundante combustible para los hornos de

1 Inocencio V. Pérez Guillén, "Las azulejías de la ciudad de Valencia" en J. Coll (dir.) *Azulejería en Valencia. De la edad media a principios del siglo xx*, (cat. exp.), Valencia, 2006, p. 68.

2 M^a Paz Soler, "La cerámica" en *Historia del arte valenciano*, vol. IV, Valencia, Consorci d'Editors, 1989, p. 201.

cocción “de leña de monte bajo que la ciudad acaparó esgrimiendo privilegios de dudoso origen que acabaron ahogando a la competencia”³. Coscojas, aliagas, romeros y tomillos de las cercanías de Valencia que los azulejeros de la capital, gracias al permiso especial del Ayuntamiento, podían recoger y almacenar. El permiso fue renovado periódicamente y privilegiaba sólo a las azulejerías establecidas intramuros. El estudio de los registros y permisos ha facilitado datos precisos de la ubicación y propiedad de las fábricas y ha permitido entender cómo el emplazamiento cerca de las puertas de la muralla facilitaba tanto el acceso del combustible como la salida de los azulejos ya fabricados.

Otra de las causas determinantes del éxito de los talleres azulejeros en la ciudad de Valencia fue el agua. La acequia de *Rovella*, que contaba con privilegios propios desde el siglo XIII, era el nexo de unión entre los dos centros productores, uno en Corona y otro en Ruzafa, que disponían así de abundante agua canalizada de forma garantizada incluso en épocas de extrema sequía. La acequia de *Rovella* era una de las ocho que nacían del río Turia; discurría cruzando de norte a sur el recinto amurallado de la ciudad posibilitando así, la existencia de una importante industria azulejera dentro de la capital que incluía balsas para el tratamiento de tierras y arcillas.

Noticias de esas fábricas se han venido repitiendo por viajeros antiguos que narraron en sus crónicas la importancia de esta industria valenciana. En 1793 trabajaban hasta 40 operarios llegando a producir más de 150.000 azulejos al año, buena parte de ellos dedicados a la exportación como atestiguan los ejemplos conservados en tierras de Castilla, Andalucía, Murcia, Baleares, Cataluña, Norte de África, Canarias y América. Las noticias más fiables son las del jesuita Tomás Serrano en su *Loa a San Vicente Ferrer* en 1762 quien sitúa las “cinco casas” de azulejos intramuros, como una de las industrias más importantes de la capital, por encima incluso de las famosas sederías valencianas, destacando como la competencia entre ellas “es la causa que origina el progreso”. Serrano menciona además como fabricaban gran variedad de “muestras” (modelos) y que con ellas componen vistosas “alfombras” (pavimentos) y “tapices” (arrimaderos). Habla del hallazgo de colores «nuevos y antes no vistos» como supremo elogio a la creatividad de los

azulejeros valencianos. “No es mera retórica porque la inmensa producción de este periodo —rococó— que conocemos es efectivamente de una calidad técnica insuperable”⁴.

Al margen de las noticias de los testigos del momento, las fábricas han sido bien estudiadas por Pérez Guillén que ha documentado un importante número de talleres y una serie de trabajadores adscritos a ellos: directores, alfareros, ladrilleros y pintores de azulejos que componen una significativa industria.

Es en este contexto donde ha de situarse este Pavimento de las Tres Gracias que estudiamos: Azulejerías de la ciudad de Valencia en el último cuarto del siglo XVIII.

Desde la segunda mitad del siglo, desde 1755, sobresale la fábrica de Vicente Navarro, en la calle Corona, que sabemos subsiste al menos hasta 1772 y que destacó por tener a los mejores pintores y a los más cultos, vinculados a la Academia de San Carlos de Valencia. Aunque de su taller salieron algunos ejemplos muy significativos como el zócalo del refectorio del Colegio de Santo Domingo de Orihuela, el zócalo del claustro de la Cartuja de Porta Coeli, el pavimento del Salón de Juntas del Colegio del Arte Mayor de la Seda o el pavimento de la Sala Capitular de la Cartuja de Ara Christi, fue eclipsado a la larga por la producción de las Reales Fábricas.

Y así fue. De todas las fábricas activas en el siglo XVIII, sobresale la Real Fábrica de Azulejos, horno denominado así después de 1795 cuando, a instancias de su propietario, fue visitada la fábrica de la calle Mosén Femares por una comisión de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia que certificó la calidad de lo que en aquel obrador se realizaba. “El 4 de agosto de 1795 una comisión de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia visita las fábricas de azulejos de D. Marcos Antonio Disdier; allí elogian el buen gusto de un pavimento y de un zócalo (realizados) “...sobre el estilo y gusto de las galerías de Rafael de Urbino...”⁵. Un pavimento y arrimadero con destino al convento de Belén de La Habana para el que se emplearon repertorios ornamentales

3 Pérez Guillén ha estudiado detenidamente los documentos conservados en torno a la recolección de leña gracias a la cual conocemos el emplazamiento preciso, el nombre de los propietarios y de algunos pintores, y otros datos incontestables sobre todas estas fábricas. Ver Inocencio V. Pérez Guillén, *La pintura cerámica valenciana del siglo XVIII, Barroco, Rococó y academicismo clasicista*, Valencia, Institució Valenciana d'Estudis i Investigació Alfons el Magnànim, 1991, p. 31.

4 Tomás Serrano, S.J., *Fiestas seculares con las que la coronada ciudad de Valencia celebró el feliz cumplimiento del tercer siglo de la canonización de su esclarecido hijo y ángel protector*, San Vicente Ferrer, Apóstol de Europa, Valencia, Imprenta de la Viuda de Josep de Orga, 1762, citado por Inocencio V. Pérez Guillén, “Las azulejerías de la ciudad de Valencia” en *Azulejería en Valencia. De la edad media a principios del siglo XX*, op. cit., p. 65.

5 Citado por Inocencio V. Pérez Guillén, *Cerámica arquitectónica. Azulejos valencianos de serie. El siglo XIX*, vol. I, Castellón, Institut de Promoció Ceràmica, 2000, p. 166, nota 50.



Detalle de marbré



Detalle de paloma

Vaticanas y que nunca llegaron a su destino. Eso sí, los elogios fueron muchos y unánimes, así que el horno mereció ser denominado *Real Fábrica de Azulejos de Valencia*, después denominado en plural: *Reales Fábricas*, cuando en 1797 Disdier compró también los hornos de la calle de las Barcas y se dedicó a su engrandecimiento.

Marcos Antonio Disdier se hizo cargo personalmente de estos hornos, —fue el primer azulejero que utilizó el término «director»—, que llegarían a convertirse en la factoría cerámica más importante de la ciudad hasta bien entrado el siglo XIX. Los documentos conservados permiten asegurar la actividad desde los años 80 del 700 cuando tenía tres leñeros con licencia de montes cercanos a Valencia para su servicio exclusivo, llegando a gastar entre cuarenta y cincuenta mil fajos de leña al año⁶.

Disdier fue el responsable de la fama y notoriedad de la azulejería valenciana del último cuarto de siglo. Sobresalía la calidad técnica de los productos de sus fábricas, el cuidado diseño de las piezas, que puede vincularse sin duda a la activa participación de la Real Academia de San Carlos, tanto de los pintores como tales, que se dedicarían a realizar cartones, como a suministrar modelos, repertorios, grabados y estampas que los hornos Disdier reprodujeron de manera fiel. También fue sello de las Reales Fábricas, la experimentación química en cuestión de mezclas de colores y barnices que sorprendería avanzando algunos de los logros que se difundieron más tarde, ya en el siglo XIX. Numerosos tonos de verdes, ocre y pardos así como el preciosismo con que están tratadas las carnaciones, los ramajes, los fondos de paisajes y los suelos donde se asientan las figuras..., fue tal la excelencia de los trabajos surgidos de estos hornos que, con el tiempo, algunos trabajos de estas Reales Fábricas de Valencia se han atribuido a la Real Fábrica de Alcora sin más argumentos relevantes que la calidad de los productos realizados⁷.

Vicente Miralles, el primer oficial pintor de las Reales Fábricas se hizo cargo de la dirección (entre 1799 y 1802) a la muerte de Disdier. En 1802, María Salvadora Disdier, hija de Marcos Antonio se responsabilizó con gran fortuna de las Reales Fábricas hasta su fallecimiento en 1816. María Salvadora se casó con Pedro Faure, propietario de las casas contiguas que, por el matrimonio, pasaron a formar parte de las azulejías. Allí trabajará Antonio Faure

y Disdier hijo de ambos y militar de profesión que se hizo cargo de la dirección de la empresa. El negocio decayó, se perdieron los avances técnicos obtenidos en el 700 y a su muerte en 1824, los Sanchis, oficiales pintores de prestigio, se hicieron cargo del negocio. Las Reales Fábricas siguieron así activas durante la primera mitad del siglo XIX aunque, poco a poco, fue perdiéndose la primacía de sus manufacturas e incluso la propia denominación de Reales Fábricas.

En la última década del siglo XVIII, los Disdier iniciaron una serie muy importante de experimentos, plenamente conscientes de que Valencia estaba quedando rezagada y en Europa se estaban renovando las técnicas de la fabricación de cerámica. Ciertamente, el comerciante de origen francés Marcos Antonio Disdier, activo desde 1784, “es uno de los principales responsables de la profunda renovación de la azulejería a finales del siglo XVIII. La fábrica de la calle Mosén Femares y la de la calle de Las Barcas, luego Reales Fábricas adquiridas por él, tienen gran parte de responsabilidad en la iniciación del cambio que siguieron luego el resto de fabricantes valencianos”⁸. Pero no son menos responsables sus herederos, sobre todo María Disdier, pues continuaron favoreciendo la misma línea de experimentación iniciada y apostando por la calidad en los trabajos que salían de las Reales Fábricas como sello indiscutible.

Lo que se convirtió en un verdadero negocio fue la exportación de estas azulejías tanto a territorios cercanos como al continente americano. Desde el siglo XVIII, primero por el puerto de Cádiz y después por Alicante (desde 1765) y Valencia (desde 1791), los azulejos valencianos llegaron a las islas del Caribe, sobre todo a Cuba —donde se conservan algunos ejemplares muy significativos—, iniciando así una tradición económica que perduraría hasta bien entrado el siglo XX⁹. No en vano, el famoso pavimento realizado por la fábrica de Marcos Antonio Disdier, reconocido en su calidad y técnica por la Real Sociedad Económica de Amigos del País, tenía como destino la ciudad de La Habana.

8 Inocencio V. Pérez Guillén, *Cerámica arquitectónica. Azulejos valencianos de serie. El siglo XIX, op. cit.*, p. 165.

9 En 1844 salieron del puerto de Valencia hacia América 38.500 azulejos pero en 1858 llegan a Cuba desde Valencia 462.000 piezas que se utilizarían con profusión en la arquitectura colonial contribuyendo así al auge económico de las fábricas valencianas. (Inocencio V. Pérez Guillén, “Las exportaciones de azulejos valencianos a ultramar Siglos XVIII y XIX” en La ruta de la cerámica, Valencia, Generalitat, Fundació Caixa Castelló y Asociación para la Promoción del Diseño Cerámico (Alicer), 2000). Sobre el negocio de la exportación cerámica véase el interesante estudio de Joan Feliu Franch, *Dinero color azul cobalto. El negocio americano de la cerámica de la provincia de Castellón en el siglo XIX*, Castelló de la Plana, Universitat Jaume I, 2005.

6 Jaume Coll Conesa, “La azulejería del siglo XVIII” en *La Cerámica Valenciana (Apuntes para una síntesis)*, p. 205. Disponible en <http://www.avec.com/lcv/cap15.pdf>. [Consulta: 5/08/2013].

7 *Ibidem*, p. 208.

La primera mitad del siglo XIX dio paso a la azulejería clasicista, imperio y pompeyana que gozó de cierto éxito y renombre en fábricas como la de Sanchís (antiguas Reales Fábricas) o nuevas como la de Rafael González Valls. Sin embargo poco a poco, los hornos de la ciudad de Valencia se abandonaron en favor de otros centros de producción como Onda o Manises por varios motivos: la necesidad de nuevos espacios, cuestiones higiénicas, la reconversión de los terrenos en los que se asentaban las fábricas y, sobre todo, el abaratamiento de los costes de producción y la facilidad de carga y descarga de materiales que se daban en esos otros lugares. La producción se dispersó siendo un hecho a finales del siglo XIX. Pero el declive de esta manufactura se produjo además por la aparición y rápido éxito de otros productos como las losetas no decoradas (azulejos blancos o de color plano) o las baldosas hidráulicas y el mosaico, que afectaron a la azulejería decorada valenciana. Sólo a principios del XX, alcanzaría de nuevo repercusión internacional.

Algunos ejemplos significativos

Son muy numerosos los conjuntos de azulejería del siglo XVIII y primeros años del XIX que se han conservado a lo largo de toda la geografía valenciana, sobre todo paneles cerámicos, la mayoría de temática religiosa o de cocina, y arrimaderos o zócalos que revestían muros de iglesias, sacristías, conventos, casas y palacios. Lo que antes eran paneles con pequeñas escenas integradas en composiciones de azulejos de serie, repetidos en conjuntos de dos o de cuatro, pronto se convirtieron en tipologías propias del siglo XVIII que se desarrollaron de forma independiente: pavimentos religiosos, ornamentales o alegóricos, zócalos de temática religiosa, sotobalcones, contrahuellas, placas cerámicas, composiciones costumbristas para cocinas o lápidas funerarias.

Los grandes pavimentos que se conservan son ejemplo de la importancia concedida a esta tipología específica y la carga simbólica que lleva aparejada. Bien sean religiosos o de temática alegórica o mitológica, todos ellos conforman la tradición de las representaciones que vamos a ver reflejadas en este Pavimento de las Tres Gracias que estudiaremos. Algunos ejemplos se conservan in situ como el del Palacio Ducal de Gandía, el de la Celda de San Luis Beltrán en el Hospital de Pobres de Valencia, el del Santuario de la Virgen de la Consolación de Iniesta, el de la Casa de los San Juan en Cincorres o el Pavimento de la Sala Capitular de la Seo

de Zaragoza aunque la mayoría de ellos, muchas veces fragmentados, se conservan en museos como el Arqueológico Nacional, Museu de Ceràmica de Barcelona, Museo Arqueológico de Murcia o el Museo Nacional de Cerámica González Martí de Valencia, donde se guardan algunos de los mejores modelos.

Sólo haremos referencia aquí a algunos de estos ejemplos, fundamentalmente aquellos que, por su temática mitológica o alegórica, pudieran estar en la tradición figurativa de este Pavimento Beltrán Ausó que se conserva en el Museo Arqueológico de Alicante.

El pavimento de los Cuatro Elementos del Palacio Ducal de Gandía, Azulejerías de la ciudad de Valencia, ca. 1714. Estudiado por Pérez Guillén¹⁰, responde al resurgir de la familia de los Borja, partidaria de Felipe V que celebró el triunfo borbónico en la Guerra de Sucesión española construyendo la Galería dorada del Palacio Ducal donde este pavimento es pieza clave, no sólo dentro del complejo arquitectónico sino en el conjunto de la producción azulejera porque “inaugura en Valencia las significaciones pavimentales nivelares y es también con diferencia el más complejo”¹¹.

El pavimento de los Cuatro Elementos presenta una composición radial, con azulejos cortados exprofeso en trapecios que, yuxtapuestos, conforman círculos concéntricos en los que se dispone la decoración. En el centro, el sol, rodeado de elementos simbólicos como cañones o llamas que representan el Fuego; el siguiente elemento es el Aire representado por multitud de aves, seguido del Agua con numerosos peces y naves, y la Tierra, el último elemento personificado a través de figuras humanas y animales terrestres. En las cuatro esquinas del pavimento, mascarones de los dioses creadores de los Cuatro elementos como son Marte, Eolo, Neptuno y Gea. El propio efecto óptico que produce la composición radial empuja a la lectura desde el centro a la periferia a través de cada nivel que a su vez, tiene su propio ritmo interno.

“Se trata de un pavimento de lectura compleja, rica, pero críptica reservada a una minoría del círculo borgiano y jesuítico que es quien puede acceder a estos salones del palacio ducal. Es heredera

¹⁰ Inocencio V. Pérez Guillén, *L'enigma dels Quatre Elements al palau Borja de Gandía*, Gandía, CEIC Alfons el Vell, 1985.

¹¹ Inocencio V. Pérez Guillén, “Pavimentos cerámicos de los siglos XVIII y XIX: aspectos significativos” en *Arqueología del pavimento Cerámico desde la Edad media al Siglo XIX. Actas de las ponencias y comunicaciones presentadas al seminario celebrado en Manises los días 1 y 2 de Diciembre de 1997*, Valencia, Asociación de Ceramología de Agost, 2003, p. 77.

de los programas manieristas de raíz alquímica de moda en la Italia del XVI. El palacio ducal de Gandía no deja de ser un ámbito privado y por ello se permiten en él ciertas licencias al igual que sucede en la Roma del periodo más integristamente contrarreformista, donde los Farnesio, los Doria-Pamphili o los Barberini, directamente vinculados al papado cubren con frescos, con mitologías y espléndidos desnudos sus palacios familiares¹².

Pavimento del salón de baile del Palacio de los Catalá de Valeriola de Valencia, Azulejerías de la ciudad de Valencia, ca. 1745-50. Colección particular. Aunque ha sido en ocasiones atribuido a la fábrica de Alcora, se trata de un pavimento muy significativo por su tamaño y por su excepcional estado de conservación fabricado por las azulejerías de la ciudad de Valencia¹³. Está realizado en azulejos de *palmo valenciano* y es deudor del pavimento del Palacio Ducal de Gandía. Presenta una estructura en torno a dos ejes perpendiculares de simetría: un sol en el centro y un círculo con plantas y aves que sugieren los Cuatro Elementos. En este caso estamos ante una verdadera alfombra *savonnerie*¹⁴ pero con gran cantidad de recursos: águilas, grullas, pavos, patos, dragones, bichas, veneras, monstruos, etc... elementos abigarrados característicos del barroco. Los carnosos zarcillos de acanto están próximos al solado del Colegio del Arte Mayor de la Seda de Valencia.

Colegio del Arte Mayor de la Seda de Valencia, Fábricas de Vicente Navarro, Valencia, 1756-1766. El pavimento del gran salón de la Casa del gremio de sederos debió de corresponderse con la reforma que llevó a la portada barroca que hoy conocemos y que se fecha en 1756, pero también debió de coincidir con el regreso a Valencia en 1766 de Joaquín Manuel Fos, el gran impulsor de la sedería valenciana. El pavimento es una muestra laica atribuible con bastante seguridad a las fábricas de Vicente Navarro¹⁵.

Se trata de un pavimento dedicado a los Cuatro Continentes: una dama sobre un carro tirado por leones representa a África, otra figura femenina sobre un carro tirado por elefantes es Asia, América

está sobre un carro guiado por caimanes y Europa es conducida por caballos. Un tema, éste de las Cuatro partes del Mundo, que hacía furor en Europa, de moda desde que Andrea del Pozzo lo representara en el fresco cenital de la Iglesia de San Ignacio en Roma. En el centro, la figura de la Fama con trompeta y amorcillo proclama a las cuatro partes del mundo la excelencia de la sedería valenciana.

El Colegio del Arte Mayor de la Seda era el lugar de reunión del poderoso gremio de los sederos valencianos, la industria más floreciente de la ciudad. Joaquín Manuel Fos, después de recorrer los más importantes centros fabriles de Europa “concibe y trata de poner en marcha la idea de expansión universal de nuestras sedas y ése es en definitiva el espíritu cosmopolita, el significado del gran pavimento. Todo el gran salón es una materialización de esa idea plasmada en un programa cósmico”¹⁶.

Pavimento del Palacio de Jura Real, Las Cuatro Estaciones, Azulejerías de la ciudad de Valencia, 1776. Museo Nacional de Cerámica González Martí, Valencia. Se trata de uno de los pavimentos más representativos de la época rococó que presenta ciertas semejanzas con el del Colegio del Arte Mayor de la Seda. En los ángulos, figuras que representan a las Cuatro Estaciones simbolizadas en las tareas propias de cada estación y en el centro, la figura de Jano bifronte presidiendo la escena rodeado de personajes que soplan o vierten agua como si fueran genios de los vientos y de la lluvia. El personaje de Jano “(...) significa simultáneamente el principio y el buen augurio y es por ello que el primer marqués, el que inicia la dinastía, lo elige como emblema y lo sitúa en el centro del salón principal de la residencia que él inaugura a la vez que el título”¹⁷.

Hospital de Sacerdotes Pobres de Valencia, Azulejerías de la ciudad de Valencia, 1780-1785. El Hospital muestra *in situ*, un gran conjunto de azulejería con un programa iconográfico complejo impulsado por el arzobispo Fabián y Fuero entre 1780 y 1782. Está compuesto por varios paneles cerámicos de gran calidad con espléndidas rocallas resueltas con madurez insuperable, tanto en lo concerniente al dibujo como a la policromía¹⁸. Sobresalen zócalos y arimaderos así como

12 *Ibidem*, p. 78.

13 *Ibidem*, p. 79-80.

14 Las alfombras *Savonnerie* pertenecen a la Real Fábrica francesa, la manufactura textil más prestigiosa de Europa que tuvo su periodo de esplendor entre 1650 y 1685 para revivir en el siglo XVIII un nuevo impulso con distintos diseños.

15 Inocencio V. Pérez Guillén, *La pintura cerámica valenciana del siglo XVIII, Barroco, Rococó y academicismo clasicista*, op. cit., p. 53.

16 Inocencio V. Pérez Guillén, “Pavimentos cerámicos de los siglos XVIII y XIX: aspectos significativos” en *Arqueología del pavimento Cerámico desde la Edad media al Siglo XIX*, op. cit., p. 87.

17 *Ibidem*.

18 Estudiados por Inocencio V. Pérez Guillén, “Fuentes emblemáticas e iconográficas de las azulejerías del Hospital de Pobres Sacerdotes de Valencia” en *I Simposio Internacional de Emblemática, Teruel*, 1994, p. 333-406.

algunos paneles alegóricos de los poderes terrenales que sustentan la Casa, la Iglesia y la Monarquía. Alegorías de la Medicina y la Caridad así como un panel con el árbol de los Cofrades y otro con la Junta de Consejeros de la Cofradía, completan un excepcional conjunto.

Ahora bien, son todavía si caben más espectaculares las escenas del pavimento correspondiente a la antigua celda de San Luis Beltrán de 1780 y obra del horno de la calle Mosén Femares perteneciente a Disdier. Arquitecturas entre rocallas que enmarcan escenas de niños nativos americanos que figuran la evangelización de San Luis. Un programa que se completa con las alegorías de Europa, una matrona con cetro y capa de armiño sobre un caballo, y América, representada por un indio con arco sentado sobre un caimán. Bajo todo ello, el río Turia como un anciano recostado sobre un ánfora que vierte agua, adornado por una guirnalda con murciélago. Todo el pavimento se estructura de forma unitaria en clave exclusivamente simbólica y de raíz jeroglífica.

Pavimento de la Sacristía de la Cartuja de Porta Coeli, Fábricas de Marcos Antonio Disdier (después Reales Fábricas), Valencia, 1794. Se trata de un solado a modo de alfombra clasicista estructurada en torno a dos ejes de simetría perpendiculares. “En sus ángulos cariátides aladas con floreros en la cabeza que sujetan ligeros zarcillos y cintas, dejan ahora gran parte de la superficie estannífera —de blanco marfileño— libre de ornato y reflejan la impronta de los repertorios publicados tras los descubrimientos de Pompeya y Herculano”¹⁹.

Pavimento Disdier, Reales Fábricas de Azulejos de Valencia, 1808. Museo Nacional de Cerámica González Martí²⁰, Valencia. Coinciden todos los autores en que se trata de la más importante solería valenciana conservada en un museo. Proveniente de una casa derribada en la calle San Vicente, el pavimento es una mezcla de estilos. Con una estructura rígida por clásica: un óvalo central y

Excelentes imágenes se incluyen en el estudio de Mª Eugenia Vizcaíno Martí, *Azulejería Barroca en Valencia*, Ajuntament de Valencia, 1998, pp. 164-178.

19 Inocencio V. Pérez Guillén, “Pavimentos cerámicos de los siglos XVIII y XIX: aspectos significativos” en *Arqueología del pavimento Cerámica desde la Edad media al Siglo XIX*, op. cit., p. 80.

20 Bien estudiado por diversos autores encontramos las primeras referencias en Manuel González Martí, “Pavimentos y azulejos artísticos valencianos” en *Ferriario*, nº 25, 1961, s.p. y *Museo Nacional de Cerámica González Martí, Guías de los Museos de España*, nº XVIII, Ministerio de Educación Nacional, Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1964; Alexandre Cirici, *Cerámica catalana*, Barcelona, Ed. Destino, 1977 y en Inocencio V. Pérez Guillén, “Alfombras y Tapices para iglesias y palacios. Catálogo nº 45” en *Azulejería en Valencia, de la edad media a principios del siglo XX*, op. cit., p. 237-239 a quien hemos seguido para describir este Pavimento.

tres rectángulos concéntricos se inspiran en alguna alfombra *savonnerie*. Los elementos decorativos se disponen como un repertorio completo de motivos de las Reales Fábricas de donde salió: pegasos, cintas, escenas mitológicas, roleos de acanto, perlarrios, aves exóticas y delfines, telas y guiraldas festoneadas así como mariposas..., decoraciones de origen pompeyano recreadas en los grutescos de las Logias Vaticanas pero ordenadas y clarificadas gracias a los modelos de *Pergolesi* que conocían tanto en las Fábricas como en la Academia de Bellas Artes de San Carlos. En el óvalo central, un paisaje a modo de *chinoiserie* que procede de uno de los autores más audaces, *Jean Baptiste Pillement*²¹ tan de moda en la ornamentación europea del momento. El pavimento está firmado por las Reales Fábricas y fechado en 1808 cuando ya María Salvadora Disdier se había hecho cargo de ellas. No sabemos quién fue el pintor que lo realiza aunque se supone que participaría Miguel Chisbert, el dibujante principal del taller y sobre todo, su pintor más innovador activo entonces: Joan Bru i Plancha.

Pavimento de la Sala Capitular de la Seo de Zaragoza, Reales Fábricas de Valencia, 1808²².

Del mismo año que el pavimento anterior, se conserva *in situ* y es un ejemplo excepcional de los trabajos realizados por las Reales Fábricas de Valencia. Está firmado por las Reales Fábricas y fechado en 1808 (inscripción completa que conocemos gracias a publicaciones antiguas). Se atribuye a la mano del pintor Joan Bru i Plancha. Se trata de una gran alfombra rectangular, estructura general trazada con dos ejes de simetría perpendiculares que parte de un florón central y que a su vez, se subdivide en tres rectángulos. Todo el conjunto está rodeado por diversas cenefas con motivos ornamentales aunque la más desarrollada es la exterior compuesta por esfinges, medallones con paisajes y, en las esquinas, figuras aladas fitomorfas presididas por un florero articulado por roleos de acanto y

21 Las chinerías o *chinoiserie* constituyen un estilo ornamental que recoge la influencia de China y Japón llegada a Europa con las Compañías de Indias en el último cuarto del siglo XVII, aunque su verdadero auge se produjo a mediados del XVIII cuando fue asimilado por el rococó. Muebles, tejidos, lacas y cerámicas chinas soliviantaron el panorama de la decoración creando incluso una profunda adicción gracias a repertorios de *chinoiserie* como los de Jean Baptiste Pillement, conocidos por sus ilustraciones donde combina de forma fantástica vegetación, flora y fauna con figuras humanas y motivos orientales reproducidos en grabados y utilizados en la decoración de porcelana, tejidos, piezas de orfebrería, papel pintado y también azulejería. *Suite de Jeu Chinois*, M. Martín de Monchy, 1770.

22 Para el estudio del pavimento de la sala capitular de la Seo de Zaragoza véase Josep Lluís Cebrían i Molina i Beatriu Navarro i Buenaventura, “El pavimento de la sala capitular de la Seo de Zaragoza”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, núm. 106, 2010, pp. 7-22 y María Isabel Álvaro Zamora y Javier Ibáñez Fernández, “¿Gótico vs Academia? La sala capitular de la Seo de Zaragoza y las transformaciones en su plano catedralicio. José de Yarza y Lafuente, 1803-1818”, *Artigrama*, núm. 24, 2009, p. 467-513.



Escena central: detalle de las manos



Escena central: detalle de las manos

guirnaldas de flores y frutas. De gran similitud con modelos textiles, está formado por 1200 azulejos situados en diagonal.

Se advierte en el diseño de este pavimento la asimilación de repertorios ornamentales franceses y la influencia de nuevo de los grabados de *chinoiseries* de Jean Baptiste Pillement que permiten adscribir el pavimento de la Seo a un gusto neoclásico y academicista emparentado sin duda con el Pavimento Disdier.

Casa de Diego de Xàtiva, Reales Fábricas de Valencia, 1808²³. Conservados en su lugar de origen, los conjuntos de azulejería de la Casa de Diego en Xàtiva son excepcionales por su calidad pictórica: frontales de escalera, pavimentos del salón, de la habitación y de los balcones exteriores. En el centro del pavimento del salón se representa la Fama sobre el globo terráqueo acompañada de *puttis* que sostienen guirnaldas de flores y cintas. La escena central se rodea de una cenefa con roleos vegetales, perlas y copas del repertorio neoclásico. En el pavimento del dormitorio, en el centro, un escena mitológica de Apolo y cuatro musas y la misma cenefa de roleos vegetales que la circunda. Se lee todavía en la cabecera, aunque de manera parcial, la inscripción que lo atribuye a las Reales Fábricas de María Disdier y sabemos por publicaciones de los años 70 del siglo XIX, cuando la inscripción estaba completa, que fue fechado también en 1808.

Pavimento de la Casa mansión López de Vizcaya, Reales Fábricas de Valencia, ca. 1810-1815. Museo Arqueológico de Murcia²⁴. Perteneció a un inmueble de estilo ecléctico historicista, la casa palacio de la calle Ceballos nº 8 de la ciudad de Murcia. El pavimento ocupaba primitivamente toda la superficie rectangular del gran salón de la planta principal. La composición se establece en dos ejes de simetría perpendiculares y en el centro, un medallón de flores en el que se inscribe el dios Apolo. Todo el pavimento se adorna perimetralmente con una cenefa profusamente decorada con roleos vegetales, flores, jarrones o ramos que enlazan per-

sonificaciones alegóricas de las Cuatro Estaciones situadas en cada uno de los cuatro ángulos.

Pavimento de Apolo y Diana, Reales Fábricas de Valencia, ca. 1820. Museu del Taullel “Manolo Safont” de Onda²⁵. Se trata de un pavimento monocromo, decorado exclusivamente en tonos de color azul, adquirido por el Museo de Onda y que constituye un magnífico ejemplo de las realizaciones más modernas de las Reales Fábricas. Una escena central dedicada a los dioses Diana-Luna y Apolo-Sol donde Pérez Guillén (que lo ha estudiado en profundidad) entiende una alegoría de la Paz y el Buen Gobierno. La escena central se rodea de una cenefa de roleos con acantos y esfinges, querubines, cornucopias, jarrones y aves.

Este somero repaso por algunos de los ejemplos más significativos de los pavimentos conservados, pone en valor la azulejería de la segunda mitad del siglo XVIII y primeros años del XIX, una de cuyas características principales estriba en poder disfrutar, todavía hoy, de esta cerámica arquitectónica en su lugar de origen, aquél para el que fue creado; esto ocurre sobre todo en lo que atañe a la arquitectura religiosa aunque también permanecen en su lugar de origen (como hemos descrito), algunos conjuntos cerámicos diseñados para la arquitectura civil.

Si bien la cerámica arquitectónica ha sido sistemáticamente excluida de forma incomprensible de las historias del arte, estos pocos ejemplos descritos ponen de manifiesto la importancia de la fabricación de azulejos en la Valencia del siglo XVIII y XIX. Y aunque el estudio de los conjuntos cerámicos conservados ha sido tardío, poco a poco la investigación ha permitido conocer y documentar series, ejemplares y conjuntos excepcionales que han venido a completar la visión histórica de un tiempo para el que fueron realizados.

23 Beatriu Navarro i Buenaventura, “Joan Bru i Plancha: Obres a La Costera i la Vall d’Albaida”, en *Llibre alternatiu de la fira 2009*. Xàtiva, Ulle-ye, 2009, p. 225. Véase también J.L. Cebrián i Molina y Beatriu Navarro i Buenaventura, *Pintura ceràmica a Xàtiva. Plafons devocionals, làpides funeràries i taulells de mostra dels segles XVIII i XIX*. Xàtiva, Ajuntament, 2009.

24 Fue estudiado en un primer momento por M. J. Aragoneses, “Pavimentos decimonónicos de azulejería valenciana en Murcia y su provincia” en *Murgetana*, C.S.I.C. Academia Alfonso X, nº XVII, Murcia, 1961, pp. 29-45 y tras su traslado al Museo Arqueológico de Murcia por Victoria Santiago Godos, “Un gran pavimento de azulejería del siglo XIX conservado en el Museo Arqueológico de Murcia, ejemplo de salvaguarda y traslado”, visto en las actas publicadas en <http://www.qualicer.org/recopilatorio/ponencias/pdf/9622030s.pdf>, (Consulta 28/09/2013).

25 Véase AA.VV. *Diana y Apolo. El Pavimento de la Paz y el Buen Gobierno*, Onda, Museu del Taullel “Manolo Safont”, 2003.





EL PAVIMENTO
DE LAS TRES
GRACIAS



El Pavimento de las Tres Gracias

Procedencia. La Colección Beltrán Ausó

El Pavimento de las Tres Gracias que vamos a estudiar pertenece a la Colección Beltrán Ausó de la Diputación de Alicante. En el *Inventario de los Fondos que constituyen la Donación "Beltrán Ausó", realizada por Rafael Beltrán de la Llave el 3 de noviembre de 1970*²⁶ y referenciados con los últimos números del 398 al 417 se registran "Diecinueve cajones que contienen lotes de azulejos con figuras correspondientes a distintos paneles decorativos cerámicos". Se trata del Pavimento que aquí estudiaremos. Ninguna información más. Nada que contribuya a aclarar de dónde proviene este excelente Pavimento que hemos denominado de las *Tres Gracias* por la representación mitológica de la escena central. Ninguna documentación sobre la autoría o encargo de este conjunto tan excepcional.

La Colección Beltrán Ausó fue donada por Rafael Beltrán de la Llave en 1970 a la Diputación Provincial de Alicante con la condición de que se denominara Colección Beltrán Ausó en honor de su padre Rafael que fue Presidente de la Diputación, decano del Ilustre Colegio de Abogados de Alicante, Diputado a Cortes y Senador del Reino por la Provincia de Alicante.

Se trata de un amplio conjunto de más de 500 objetos que abarca un período tan dilatado en el tiempo como el suscrito entre los siglos XVII y el XX: muebles, porcelanas, miniaturas, abanicos, objetos exóticos, libros, fotografías y cómo no, de manera destacada, las excelentes pinturas que conforman

el magnífico legado²⁷. Objetos que sociológicamente descubren el gusto, perfectamente extensible al resto, de una familia burguesa en el Alicante del XIX; una familia en este caso ligada al gobierno municipal de la ciudad de Alicante desde el 800 que mantiene el poder político y económico durante toda la centuria. Una colección familiar en la que se recogen gran cantidad de antigüedades y objetos de artes decorativas que ornaban los salones de las casas pertenecientes a los Beltrán, propiedades tanto en la ciudad como en la huerta alicantina.

Espléndidas obras pictóricas: óleos, acuarelas y dibujos fundamentalmente del XIX, firmados por Antonio Esquivel, Laffaye, Agrasot, Heliodoro Guillén, Pericás, Ramón Guillén, S. Cortés..., y no menos espléndidas las variadas y numerosas miniaturas, la mayoría de ellas pinturas anónimas que nos acercan al gusto (hoy olvidado) de la burguesía por esos retratos íntimos. Asimismo es sobresaliente el conjunto de pinturas chinas sobre papel de arroz, composiciones temáticas de flores, frutas, torturas y de personajes de la Corte, realizadas en el primer tercio del XIX, serie sólo comparable a la que hoy se guarda en el Palacio de Aranjuez y que recibió la Reina Isabel II de un emperador de la dinastía Quin como regalo de boda. Otro conjunto excepcional es el compuesto por medio centenar de abanicos del XVIII y XIX. Piezas trabajadas con los más diversos materiales: hueso, marfil, nácar, madera, pasta, tela, encajes y papel, de estilos bien diversos, pero encuadrados en una época que denota exquisito gusto por el objeto de adorno personal. Cabe des-

26 Documento de registro que forma parte del expediente de la Donación Beltrán. Archivo Museo Arqueológico de Alicante, 1970, expediente 2489/1. El Pavimento tiene número de inventario de catálogo sistemático asignado por el MARQ, nº 11406.

27 Véase Rosa M^a Castells González, "Los legados de Artes Decorativas", en *Legados/Llegats del MARQ*, (cat. exp), Alicante, Diputación, 2000, pp. 17-21.



Plano general



Detalle de cenefa

tacar también algunas relevantes piezas de porcelana europea fundamentalmente francesa, de Limoges; cerámica española del XVIII y XIX, y algunos objetos provenientes de la Real Fábrica de Cristal de La Granja. Igualmente sobresale por su belleza y calidad, el excepcional conjunto de muebles: una habitación barroca valenciana, otra de estilo imperio, sillones Carlos IV y sobre todo, la casi decena de bargueños españoles²⁸.

Descripción

Se trata de un pavimento cerámico de forma circular, compuesto por 769 azulejos de loza estannífera con decoración polícroma sobre blanco, que reproduce una escena central mitológica de las Tres Gracias insertas en un octógono decorado por mariposas. En cada lado del octógono, un casetón monocromo en color verde oliva representando a un dios de la mitología clásica: un total de ocho dioses sobre carros tirados por distintos animales. Cierra el pavimento una gran cenefa circular con gran cantidad de elementos decorativos: roleos, guiraldas, perlaris, cintas, coronas, cortinajes, flecos, cenefas..., en cuyos cuatro ejes se sitúan cuatro cabezas masculinas con casco alado y serpientes enrolladas en zigzag que se enroscan a su vez, en aves exóticas. Cuatro parejas de án-

geles hacen sonar extraños instrumentos circulares a modo de trompetas entre nubes que sobrevuelan ocho palomas. Su estructura en varios círculos concéntricos con escena central y cuatro puntos cardinales: norte, sur, este y oeste, se despliega en ejes intermedios a modo de rosa de los vientos: noreste, sureste, noroeste y suroeste así como sus interludios donde se sitúan nuevos elementos decorativos.

Todo el pavimento se presenta como un extraño jeroglífico que desmenuzado iconográficamente responde a un programa complejo basado en el paso del tiempo, la eterna rueda de la vida y de la muerte y el significado de los números.

No existen o no se han conservado aquellos azulejos en los que podría existir algún tipo de inscripción o leyenda que permitiera atribuir la obra a alguna de las fábricas de azulejos conocida o confirmar la autoría del diseño. No podemos afirmar categóricamente que el conjunto no esté fechado o firmado puesto que existe una pequeña inscripción ¿alfanumérica? en la lengua y en la melena de uno de los leones que tira del carro del dios alado, que no terminamos de descifrar. Se trata de un conjunto de signos gráficos que podrían constituir la firma del pintor o de la fábrica y que podemos asumir con todas las precauciones y cautelas necesarias, si así lo consideramos.

En todo caso, podemos adscribir el Pavimento de las Tres Gracias, sin lugar a dudas, a las Azulejerías de la ciudad de Valencia en un periodo comprendido entre la última década del siglo XVIII y, en todo caso, los primeros años del XIX.

28 Muchos de estos magníficos objetos se encuentran expuestos en las salas de exposición permanente del MARQ, Museo Arqueológico de Alicante desde su inauguración en 2002, ilustrando de forma eficaz el gusto y la estética de la burguesía alicantina del XIX.



Escena central: detalle de la figura de la izquierda

Técnica de fabricación

No se producen cambios sustanciales en el proceso de elaboración de las baldosas cerámicas valencianas desde el siglo XVI hasta que se introducen, ya en el siglo XIX, los primeros elementos mecánicos que dieron paso a la industrialización y seriación decorativa. Las innovaciones sólo tienen lugar en los aspectos formales y en la calidad de los vidriados pero no en la técnica de las dos cocuras. Primero se conformaba la pieza con arcilla o barro en el molde de madera y el bizcocho (pasta cerámica sin esmaltar) se secaba al aire para proceder después a su cocción. Tras esta primera cocura, se esmaltaba en blanco sólo el anverso del azulejo y se procedía a la decoración policroma con óxidos metálicos: el antimonio para el amarillo, el cobalto para el azul, hierro para el naranja, cobre para el verde y manganeso para el morado. El dibujo podía realizarse a mano alzada o por medio de la técnica del estarcido. Después, el azulejo volvía a cocerse para fijar los esmaltes.

En este proceso era muy importante la preparación de las arcillas en *pellas* (tortas de arcillas) que debían de tratarse de forma mecánica para eliminar el aire ocluso, apaleándolas suficientemente para *maurar-les*. Era necesario eliminar las burbujas de aire del interior porque podían estallar durante la cocura malogrando la pieza. A las baldosas se les daba forma mediante unos moldes de madera con mango denominados *graelles* con dimensiones normalizadas que la ciudad, por medio del *Tribunal del Repeso*, controlaba: tova, ladrillo gordo, ladrillo delgado, tablero grande, tablero pequeño, tejas, azulejos o azulejos de barniz, azulejos pequeños, medios o cincetas. Los azulejos decorados son los llamados *azulejos de barniz* que podían contar con las medidas del *palmo valenciano*, propuesto y pro-

mulgado por las autoridades, o el *palmo castellano*, preferido por los fabricantes del último cuarto del siglo XVIII, que se irá imponiendo definitivamente en el siglo XIX.

Tras un primer secado natural que se realizaba en el *sequer* donde se colocaban los azulejos de canto en largas hileras hasta que estuvieran secos, se ponían en el *morber*, unas mesas resistentes donde unos obreros denominados *estampadors* provistos de palas volvían a golpear las baldosas para eliminar totalmente el aire comprimido. Allí se procedía a la redefinición del formato en crudo, cortando manualmente las piezas. El resultado era una pieza de geometría regular cortada en bisel con la cara vista de mayor superficie que el reverso para facilitar el asentamiento de las baldosas a *junta cerrada*. Tras ello, el proceso exigía una primera cocción en horno llamado *árabe*. La temperatura máxima alcanzada en esta primera cocura solía ser de 900° y las piezas permanecían en el horno de dos a seis días. Entre las baldosas, que se amontonaban de forma horizontal cuidadosamente para evitar rupturas, se colocaba una trébede, un trípode encima de la superficie para soportar la baldosa siguiente que a veces dejaba tres marcas sobre el producto cocido.

Cuando la cocura había terminado se procedía a *deshornar*, extrayendo muy poco a poco las piezas para evitar cambios bruscos de temperatura que las resquebrajasen. El *tocaor* golpeaba con un canto rodado cada loseta para determinar por el sonido si los azulejos estaban o no rajados. Los *alfareros de basto* habían cumplido su misión y comenzaba el trabajo de los *ceramistas de fino*.



Era entonces cuando el azulejo recibía un baño crudo de barniz blanco de óxido de estaño junto a óxido de plomo, mezclados en un pequeño horno llamado *fornet de barniz*. A esta mezcla se le añadía arena muy fina o cuarzo limpio y un poco de sal marina y sosa. “El estaño tenía por objeto lograr el tono, el plomo y la sílice de la arena producían el vidriado y la sal evitaba que el decorado se agrietase al cocer el azulejo por segunda vez después de pintado”²⁹. Operación que se denominaba *enjalbegado* o *engobe*.

Entonces, los decoradores procedían a pintar las piezas “al agua” con los óxidos metálicos o silicatos alcalinos, según patrones de dibujo plasmados en los cartones que se agujereaban siguiendo los trazos y que se marcaban con una muñequilla o algodón impregnado de polvo de carbóncillo para reproducir el motivo. “El esmaltado en blanco con algún aglutinante orgánico favorecía la decoración que se realiza con pigmentos de óxidos metálicos: manganeso, hierro, cobre, cobalto y antimonio. Las decoraciones y el despiece se debían de preparar antes de empezar la fabricación y para ello se empleaban cartones de estarcido, marcando las líneas maestras del dibujo con carbóncillo a través de los agujeros que seguía el dibujo maestro”³⁰. Un dibujo que se perfilaba en óxido de manganeso y se rellenaba con colores

planos más o menos diluidos para conseguir los sombreados. Los mismos pintores se preparaban los pinceles de perilla de macho cabrío que empapaban mucha pintura; “eran de pelo muy largo, gruesos en la base para cargar cantidad de color y terminando con pocos pelos para modelar con la pincelada”³¹.

En el caso del Pavimento de las Tres Gracias, la decoración es siempre manual, de delineación directa a mano alzada o a partir de plantillas de estarcido, siendo la mano del artista de reconocida técnica y valía. Las plantillas se utilizaron puesto que se percibe el rastro de los puntos de estarcido en numerosos azulejos, siguiendo el dibujo de los motivos ornamentales. También es cierto que podemos adivinar la mano de varios pintores pues son notables las diferencias de calidad que se descubren entre los trazos de caras, la aplicación de las pinceladas, las veladuras o los recursos encaminados a conseguir volumen y veracidad. Se debieron de utilizar plantillas sobre todo para la decoración vegetal y floral que se invirtieron dos veces para poder conseguir la duplicación de elementos decorativos en los distintos ejes ortogonales o diagonales ³².

29 Manuel Jorge Aragonese, “Pavimentos decimonónicos de azulejería valenciana en Murcia y su provincia” en *Murgetana*, op. cit., p. 35.

30 J. Coll Conesa, “La azulejería del siglo XVIII” en *La Cerámica Valenciana (Apuntes para una síntesis)*, p. 197 Disponible en <http://www.avec.com/lcv/cap15.pdf>. [Consulta: 21/09/2013].

31 M^a Eugenia Vizcaino Martí, *Azulejería barroca en Valencia*, op. cit., p. 35.

32 “Debido al procedimiento de perforación de los estarcidos se originan pequeñas crestas en la parte opuesta de la cara sobre la que se realiza la punción y ello es un obstáculo para el apoyo de las plantillas sobre la superficie estannífera cuando se realiza el calco con polvo de carbón para facilitar la pintura posterior. Por eso se invierten casi siempre los dibujos consiguiendo así el apoyo de dos superficies lisas” en Inocencio V. Pérez Guillén, *Las azulejías de la Casa del Obispo en Sierra Engarcerán (Castellón)*, Institut de Promoció Ceràmica, Diputació de Castelló, 2008, p. 45.



Detalle rostro Mercurio Este

Cuando las pinturas habían secado y la ornamentación estaba completa se procedía a la segunda cochura en horno con temperaturas entre 700 y 1200°. La cocción del horno fino duraba seis días. El resultado eran unos azulejos decorados, impermeabilizados y brillantes que, una vez sacados del horno, se embalaban cuidadosamente en cajas entre paja, ordenados por zonas y listos para salir hacia su destino.

Para facilitar la colocación de las piezas, los azulejos se marcaban al dorso con óxido de manganeso sobre las bizcochas antes de la segunda cochura o a veces, una vez estaban ya decorados y cocidos. Normalmente, las marcas podían ser de tres tipos: una marca ordinal para determinar la cantidad de azulejos que conformaban el panel y un número de posición para ubicar el azulejo dentro del conjunto; una marca posicional que indicaba cual era la parte superior o inferior o la esquina que debía de coincidir con el azulejo contiguo y una marca identificadora del panel que se repetía en todas las piezas. En ocasiones puede existir también una marca o signo que identifica al pintor (las iniciales de su nombre, por ejemplo) o en todo caso, un signo que identifica la fábrica productora.

El Pavimento Beltrán Ausó que nos ocupa presenta una numeración muy cuidadosa y extraña: un número de tamaño mediano en la zona superior izquierda en rojo y un número grande en el centro de color negro, acompañado por un signo exponente correspondiente a grados o minutos, según se trate de un azulejo de la mitad inferior o uno de la mitad superior, respectivamente.

Una obra tan compleja como ésta precisaría de una traza a escala natural, diseñada exprofeso para un lugar determinado siendo adaptada al espacio, lo que requeriría una planificación cuidadosa de la producción: toma de datos, diseño, marcado compositivo, pintado, etc..., un contacto directo con el edificio para el que fuera diseñada y/o posteriormente colocada. Nada de eso sabemos.



Numeración en el reverso

Medidas

Las medidas totales del Pavimento de las Tres Gracias son 6,20 x 6,20 m en los ejes norte-sur y este-oeste puesto que se trata de un pavimento de forma circular que abarca una superficie total de 38,44 m². Cada azulejo mide 20 x 20 cm y tiene un grosor que varía apenas en milímetros, en torno a 1,5 cm. Cada baldosa pesa alrededor de 950 gr.

El formato de estos azulejos de mayólica, 20 x 20 cm, es el habitual en las fábricas valencianas tras el abandono progresivo del azulejo llamado de *palmo valenciano* que contaba con 21,5 x 21,5 cm o 22 x 22 cm y que había protagonizado la fabricación desde finales del XVII y durante los primeros sesenta años del siglo XVIII. Al menos desde los años 80 del 700, confirmamos la existencia de varios ejemplos, pavimentos y solerías resueltos ya con el azulejo de medidas normalizadas del *palmo castellano*, 20 x 20 cm, medidas que ya no dejarán de emplearse³³.

“La adecuación al sistema métrico decimal de la medida de los azulejos —antes resueltos a partir del *palmo valenciano*—, debe de ser atribuida también, a la iniciativa de las Reales Fábricas que conferían así a sus productos, una regularidad homologable pensando que éstos iban destinados en

muchos casos a la exportación. Era otro aspecto de las innovaciones que ofrecía la Casa que rápidamente fueron asimiladas por el resto de fabricantes valencianos”³⁴.

Los azulejos de este Pavimento tienen marcas dorsales realizadas sobre las bizcochas antes de la segunda cochura. Las marcas estaban destinadas a identificar cada panel fabricado, en caso de que se introdujera en el horno con otros azulejos, y a facilitar la colocación por parte de los albañiles. Es muy probable que este pavimento fuera cocido de una sola vez y en solitario.

Dispone de una numeración muy precisa que puede analizarse de la siguiente forma: Todas las baldosas presentan dos números: uno en color rojo de tamaño mediano y en la parte superior de la baldosa y otro en color negro de tamaño mucho mayor en el centro.

El número rojo corresponde a la numeración continua que recorre todos y cada uno de los azulejos, desde el número 1 hasta el 769 y que numera las piezas desde abajo hacia arriba y de derecha a izquierda en 31 filas horizontales que llegan a completar 31 columnas verticales.

33 Son numerosos los ejemplos de pavimentos resueltos con la medida de 20 x 20 cm. El pavimento de azulejos valencianos de 1784 en Iniesta, Cuenca y compuesto por 1212 baldosas de 20 x 20 cm; el pavimento orlado de la Casa Palacio del Obispo Beltrán en Sierra Engarcerán de Castellón, fechado entre 1780 y 1790 y adscrito a las azulejerías de la ciudad de Valencia, tiene también una medida de baldosa de 20 x 20 cm. Y asimismo, el Pavimento Disdier del Museo Nacional de Cerámica González Martí de Valencia, compuesto por 1067 azulejos y fechado en 1808, procedente de las Reales Fábricas de Azulejos de Valencia, también está compuesto por baldosas de 20 x 20 cm.

34 Inocencio V. Pérez Guillén, “Un documento clave para la historia de la pintura cerámica valenciana del siglo XVIII. La Apoteosis del Sacramento para la pequeña fiesta del arzobispo Virrey Beato”, *Ars Longa*, nº 2, 1991, p. 110.



El número negro responde a un doble sistema de numeración que se inicia desde la fila central del pavimento.

Una numeración que parte desde la fila 15 y que numera de izquierda a derecha y de arriba a abajo, hacia la parte inferior, todos los azulejos del 1 al 370, señalándolos con un signo de grado (°) como exponente del número. Es aplicado con óxido de manganeso que lo convierte en color negro, tiene un tamaño mayor que el número rojo y se dispone en el centro del azulejo.

Y otra numeración, desde el mismo centro del círculo, desde la fila 16, de derecha a izquierda y fila horizontal a fila horizontal hacia la parte superior, desde el 1 al 399, con el símbolo de minuto (') como exponente, también en color negro.

El pavimento presenta una simetría estructural completa en el dibujo pero no en la numeración que permite más azulejos desde el centro hacia la parte superior (399 piezas) en 16 filas que desde el centro hacia la parte inferior (370 piezas) en 15 filas debido al número impar de éstas.

En algunas piezas los números están rectificadas pues son habituales las equivocaciones de quien estaba destinado a marcar los azulejos. Alguno de ellos, está repetido presentando la misma numeración lo que pone de manifiesto la complejidad de la tarea. Otros, sólo están signados con el número negro y el número rojo ha sido olvidado. Es apasionante descubrir las dudas y el cuidado puesto en una labor considerada tan fundamental como la decoración del anverso.

Sólo la precisión en la numeración de los azulejos de este Pavimento así como la doble numeración,

facilitaría la colocación extremadamente difícil de un conjunto tan extenso de baldosas, permitiendo el trabajo de varios peones al mismo tiempo. Aun así, sorprende la ausencia de cualquier marca que identifique el conjunto como ocurre en los paneles cerámicos estudiados, pero es lógico suponer que debió de tratarse de una obra excepcional y compleja que exigió una cochura única sin peligro de confusión con otros paneles.

El Pavimento de las Tres Gracias se encuentra en buen estado de conservación aunque son numerosos los azulejos que faltan por pérdida o extravío sin que sepamos desde cuando faltan. Estas ausencias corresponden a azulejos correlativos que ocupan buena parte de una fila y que no permiten atribuir la pérdida al desgaste o rotura de las piezas. Un total de 177 azulejos son las piezas faltantes que representan el 23% por lo que se conserva un 77% del pavimento. En la mitad superior falta un 11% y en la mitad inferior un 36%. Entre las patologías más significativas se pueden apreciar roturas de esquinas o laterales, azulejos partidos, ligeros abombamientos, burbujas en la policromía, restos adheridos de barro, pérdidas de la película vítrea o de materia cerámica y suciedad superficial, patologías que deberán ser subsanadas con el fin de devolver la integridad formal y cromática a dicho solado.

Éste es el listado de los azulejos que faltan con la numeración que les correspondería. En rojo, la que está anotada en rojo y corresponde a la numeración continua y en negro, la que corresponde al óxido de manganeso y divide el pavimento en dos mitades: la superior de 16 filas con el signo de minuto e la inferior de 15 filas con el signo de grado.



Numeración en el reverso

Mitad superior:

370 (1'), 401 (32'), 459 (90'), 463 (94'), 490 (121'), 493 (124'), 494 (125'), 504 (135'), 524 (155'), 553 (184'), 582 (213'), 610 (241'), 611 (242'), 622 (253'), 623 (254'), 624 (255'), 625 (256'), 626 (257'), 627 (258'), 628 (259'), 629 (260'), 630 (261'), 631 (262'), 632 (263'), 633 (264'), 634 (265'), 635 (266'), 638 (269'), 640 (271'), 644 (275'), 655 (286'), 656 (287'), 664 (295'), 685 (316'), 686 (317'), 709 (340'), 729 (360'), 746 (377'), 756 (387'), 758 (389'), 759 (390'), 760 (391'), 762 (393'), 764 (395'), 765 (396'), 766 (397').

Mitad inferior:

1 (370°), 2 (369°), 3 (368°), 9 (362°), 10 (361°), 11 (360°), 18 (353°), 23 (348°), 25 (346°), 41 (330°), 55 (316°), 61 (310°), 83 (287°), 91 (279°), 92 (278°), 93 (277°), 94 (276°), 95 (275°), 96 (274°), 97 (273°), 98 (272°), 99 (271°), 100 (270°), 101 (269°), 102 (268°), 103 (267°), 104 (266°), 105 (265°), 111 (259°), 112 (258°), 125 (245°), 127 (243°), 128 (242°), 129 (241°), 130 (240°), 131 (239°), 134 (236°), 136 (234°), 137 (233°), 138 (232°), 139 (231°), 140 (230°), 141 (229°), 142 (228°), 143 (227°), 144 (226°), 145 (225°), 146 (224°), 147 (223°), 148 (222°), 149 (221°), 150 (220°), 151 (219°), 152 (218°), 153 (217°), 154 (216°), 155 (215°), 156 (214°), 157 (213°), 158 (212°), 161 (209°), 163 (207°), 164 (206°), 165 (205°), 166 (204°), 167 (203°), 168 (202°), 169 (201°), 170 (200°), 171 (199°), 172 (198°), 173 (197°), 174 (196°), 175 (195°), 176 (194°), 177 (193°), 178 (192°), 179 (191°), 180 (190°), 181 (189°), 182 (188°), 183 (187°), 184 (186°), 185 (185°), 186 (184°), 190 (180°), 198 (172°), 199 (171°), 200 (170°), 201 (169°), 202 (168°), 203 (167°), 204 (166°), 205 (165°), 206 (164°), 207 (163°), 208 (162°), 209 (161°), 210 (160°), 211 (159°), 212 (158°), 213 (157°), 214 (156°), 218 (152°), 219 (151°), 245 (125°), 246 (124°), 273 (97°), 276 (94°), 281 (89°), 282 (88°), 283 (87°), 284 (86°), 285 (85°), 286 (84°), 287 (83°), 288 (82°), 289 (81°), 290 (80°), 291 (79°), 292 (78°), 293 (77°), 294 (76°), 295 (75°), 296 (74°), 297 (73°), 298 (72°), 299 (71°), 300 (70°), 312 (58°), 337 (33°), 339 (31°), 340 (30°).





Numeración en el reverso

1°	2°	3°	4°	5°	6°	7°	8°	9°	10°	11°	12°	13°	14°	15°	16°	17°	18°	19°	20°	21°	22°	23°	24°	25°	26°	27°	28°	29°	30°	31°		
369	368	367	366	365	364	363	362	361	360	359	358	357	356	355	354	353	352	351	350	349	348	347	346	345	344	343	342	341	340	339		
32°	33°	34°	35°	36°	37°	38°	39°	40°	41°	42°	43°	44°	45°	46°	47°	48°	49°	50°	51°	52°	53°	54°	55°	56°	57°	58°	59°	61°	62°			
338	337	336	335	334	333	332	331	330	329	328	327	326	325	324	323	322	321	320	319	318	317	316	315	314	313	312	311	310	309	308		
63°	64°	65°	66°	67°	68°	69°	70°	71°	72°	73°	74°	75°	76°	77°	78°	79°	80°	81°	82°	83°	84°	85°	86°	87°	88°	89°	90°	92°	93°			
307	306	305	304	303	302	301	300	299	298	297	296	295	294	293	292	291	290	289	288	287	286	285	284	283	282	281	280	278	277			
94°	95°	96°	97°	98°	99°	100°	101°	102°	103°	104°	105°	106°	107°	108°	109°	110°	111°	112°	113°	114°	115°	116°	117°	118°	119°	120°	121°	123°	124°			
276	275	274	273	272	271	270	269	268	267	266	265	264	263	262	261	260	259	258	257	256	255	254	253	252	251	250	249	248	247	246		
	125°	126°	127°	128°	129°	130°	131°	132°	133°	134°	135°	136°	137°	138°	139°	140°	141°	142°	143°	144°	145°	146°	147°	148°	149°	150°	151°	152°	153°			
	245	244	243	242	241	240	239	238	237	236	235	234	233	232	231	230	229	228	227	226	225	224	223	222	221	220	219	218	217			
	154°	155°	156°	157°	158°	159°	160°	161°	162°	163°	164°	165°	166°	167°	168°	169°	170°	171°	172°	173°	174°	175°	176°	177°	178°	179°	180°	181°	182°			
	216	215	214	213	212	211	210	209	208	207	206	205	204	203	202	201	200	199	198	197	196	195	194	193	192	191	190	189	188			
		183°	184°	185°	186°	187°	188°	189°	190°	191°	192°	193°	194°	195°	196°	197°	198°	199°	200°	201°	202°	203°	204°	205°	206°	207°	208°	209°				
		187	186	185	184	183	182	181	180	179	178	177	176	175	174	173	172	171	170	169	168	167	166	165	164	163	162	161				
		210°	211°	212°	213°	214°	215°	216°	217°	218°	219°	220°	221°	222°	223°	224°	225°	226°	227°	228°	229°	230°	231°	232°	233°	234°	235°	236°				
		160	159	158	157	156	155	154	153	152	151	150	149	148	147	146	145	144	143	142	141	140	139	138	137	136	135	134				
			237°	238°	239°	240°	241°	242°	243°	244°	245°	246°	247°	248°	249°	250°	251°	252°	253°	254°	255°	256°	257°	258°	259°	260°	261°					
			133	132	131	130	129	128	127	126	125	124	123	122	121	120	119	118	117	116	115	114	113	112	111	110	109					
			262°	263°	264°	265°	266°	267°	268°	269°	270°	271°	272°	273°	274°	275°	276°	277°	278°	279°	280°	281°	282°	283°	284°	285°	286°					
			108	107	106	105	104	103	102	101	100	99	98	97	96	95	94	93	92	91	90	89	88	87	86	85	84					
				287°	288°	289°	290°	291°	292°	293°	294°	295°	296°	297°	298°	299°	300°	301°	302°	303°	304°	305°	306°	307°	308°	309°						
				83		82	81°	80	79	78	77	76	75	74	73	72	71	70	69	68	67	66	65	64	63	62						
					310°	311°	312°	313°	314°	315°	316°	317°	318°	319°	320°	321°	322°	323°	324°	325°	326°	327°	328°	329°	330°							
					61		60	59	58	56	55	54	53	52	51	50	49	48	47	46	45	44	43	42	41							
									334°	335°	336°	337°	338°	339°	340°	341°	342°	343°	344°	345°	346°	347°	348°									
							40	39	38	37	36	35	34	33	32	31	30	29	28	27	26	25	24	23								
									349°	350°	351°	352°	353°	354°	355°	356°	357°	358°	359°	360°	361°											
									22	21	20	19	18	17	16	15	14	13	12	11	10											
											362°	363°	364°	365°	366°	367°	368°	369°	370°													
											9	8	7	6	5	4	3	2	1													



Vista parcial

Despiece

La forma de partición de las piezas tanto en paneles como en pavimentos para constituir los azulejos respondía a una serie de presupuestos válidos para toda la producción del siglo XVIII: por un lado, el aspecto económico que afectaba al tamaño y número de piezas y por otro, la adaptación a un espacio arquitectónico determinado para el que se creaba la obra. Ello determinará la elección del sistema de despiece siendo frecuentes los realizados en diagonal, sobre todo en la primera mitad del siglo.

Para el despiece de este Pavimento de las Tres Gracias se ha elegido un sistema de partición de piezas ortogonal, atendiendo a la escena central donde las figuras se apoyan ahora en bases horizontales paralelas al despiece, si bien el resto de decoración circular se acopla al formato y algunos elementos acaban dispuestos diagonalmente o incluso de forma invertida. El dibujo se adecua perfectamente al despiece siempre procurando no partir el rostro de las figuras, eludiendo de forma discreta las líneas tanto verticales como horizontales y añadiendo piezas para equilibrar la composición³⁵. En este Pavimento de las Tres Gracias, la figura de en medio ocupa la columna central y las otras dos se sitúan una a cada lado, pero sus rostros ocupan azulejos completos y ninguno de ellos se queda cortado. El propio despiece resuelve el problema centrando la figura en una distribución impar. Tampoco se parten los rostros situados en los puntos cardinales, que ocupan también las líneas impares, tanto la vertical (N y S) como la horizontal (E y O).

Ciertamente no sabemos para qué lugar fue diseñado el pavimento, ni siquiera si fue instalado en algún momento, ya que no presenta restos de mortero de sujeción y los reversos se conservan en muy buen estado. La falta de restos de yeso en los reversos podría indicar que nunca estuvo colocado realmente. Las hileras que faltan, ristas enteras de azulejos, podrían deberse al despiste de algunas de las cajas en las que se guardaban los azulejos ordenados numéricamente.

El despiece de este Pavimento de las Tres Gracias se compone de 31 columnas verticales y de 31 filas horizontales en disminución de piezas desde los ejes cartesianos hasta las esquinas correspondiendo así a los cuatro puntos cardinales la acumulación de un mayor número de azulejos. Es en dichos ejes cartesianos donde las filas más al norte y más al sur y las columnas más al oeste y más al este se inician con 9 azulejos, que hacia el interior del solado irán aumentando hasta converger en el centro con un máximo de 31 en ambos. Es lógico suponer que la forma circular del pavimento debió de corresponderse con el diseño exprofeso realizado para una estancia arquitectónica con esa planta.

Sin embargo, existe otra posibilidad: podríamos deducir que nos encontramos ante el medallón central de un pavimento mucho mayor ya que no es lógico pensar que toda la escena aquí representada fuera del mismo tamaño que el suelo al que iba destinada. La contemplación de tal obra quedaría anulada en una habitación de idénticas dimensiones ya que el mobiliario, por escaso que éste fuera, lo impediría. Por ello, podríamos especular que este pavimento ocuparía el espacio central de una gran estancia (tipo salón de baile), cuyo alrededor iría

³⁵ Inocencio V. Pérez Guillén, *La pintura cerámica valenciana del siglo XVIII, Barroco, Rococó y academicismo clasicista*, op. cit., p. 83.

completado por azulejos blancos y posiblemente 4 esquinas también decoradas marcando los límites reales del mismo. Era habitual que los motivos centrales se fueran degradando en blancos o en *marbrés* hasta las esquinas donde los pavimentos volvían a tener motivos ornamentales y así se han conservado algunos ejemplos³⁶. No obstante, la numeración que aparece en el reverso está completa y sólo atañe a esta escena porque los azulejos *blancos* o sin decoración eran perfectamente intercambiables. En el caso de completarse con esquinas decoradas o bien dispondrían de una numeración propia o bien corresponderían a azulejos de serie que se incorporarían como adición hasta completar la escuadra³⁷. Es sólo una posibilidad.

Policromía

La aplicación de diferentes colores se generaliza en la fabricación de azulejos a partir del Renacimiento y, desde el siglo XVI, se incluyen los vidriados y colores amarillos (ausentes hasta ese momento), gracias a la incorporación desde Italia de antimonio de plomo, un colorante amarillo que acompaña toda la cerámica renacentista.

Con el antimonio de plomo obtenían el amarillo limón o amarillo de Nápoles pero también estaba presente en toda la gama de naranjas y en algunas gamas de verde. Los ceramistas lo llamaban amarillo de antimonio y se puede mezclar con todos los óxidos de la época. Los amarillos se aplicaban como pinceladas aguadas que producían un efecto suave hasta cargadas de pigmento que desprendían una radiante luz. En las fábricas valencianas se utilizaba el amarillo casi siempre debajo del color naranja que unas veces cortaba duramente el plano en un contraste de luz y sombra y otras, se fundía suavemente en una gradación de claro a oscuro. Si bien el naranja se conseguía con el óxido de hierro, se mezclaba normalmente con este antimonio de plomo para aclararlo y darle más fuerza.

36 En la Iglesia de San Juan del Hospital de Valencia existe un panel de esquina perteneciente a un pavimento de gusto clasicista que procede de una donación y está compuesto por azulejos de 20,5 x 20,5 cm. y viene a confirmar la colocación a escuadra de estos pavimentos que podrían tener un motivo central circular que se degradaría en blancos hacia las esquinas donde volvían a tener motivos ornamentales. David Alejandro García Sánchez, "Iglesia de San Juan del Hospital. Cerámica arquitectónica", Institut de Promoció Ceràmica, Diputació de Castelló. Disponible en <http://www.sanjuandelhospital.es/museo/download/ceramica.pdf> [Consulta: 5/08/2013].

37 La fórmula iniciada en torno a 1794 en el pavimento neoclasicista de la sacristía de Porta Coeli —un panel central, orlas y esquinas decoradas y grandes espacios blancos— es la que más fortuna va a gozar junto a la otra —más costosa— que viene a reproducir diseños de alfombras sin apenas vacíos ornamentales como el Pavimento Disdier del Museo de Cerámica.

El azul turquesa se obtenía a partir del acetato cúprico (cobre atacado por orujo de uva) y el azul cobalto a partir del óxido de cobalto, con diferentes intensidades en función de su composición y densidad. Es fundente y podía mezclarse con otros óxidos. El acetato semibásico de cobalto, también denominado *cardenillo*, es una de sus variables. Cuando se aplica con aguadas de óxido de manganeso debajo y pinceladas de azul encima, se hace cálido sin llegar a ser violeta; utilizado muy aguado surge el azul claro y mezclado con naranja da el tono utilizado para las sombras de los drapeados blancos.

Los verdes provenían del óxido de cobre muy bien molido que se obtenía calcinando el cobre metálico; es un óxido que se volatiliza rápidamente y se expande más allá del perfilado de manganeso. Si el barniz sobre el que se aplica es alcalino aparecen los turquesas, si se aplica sobre barniz plumbífero se consiguen verdes oscuros y verdes botella. El óxido de cobre mezcla muy bien con otros óxidos tales como el amarillo de antimonio provocando verdes luminosos; o con óxidos de manganeso dando lugar a los verdes grisáceos; y con naranjas, apareciendo los verdes más cálidos casi ocres utilizados como tierras.

Los perfilados y rellenos de marrón negruzco se conseguían a partir del óxido de manganeso directamente triturando el mineral, utilizado solo o en composiciones con óxido de hierro. Toda la gama de violetas, marrones violáceos y morados provienen de este óxido de manganeso o bien del bióxido de manganeso o *manganeta*. En ocasiones, se mezcla con óxido de cobalto para producir morados y violetas fríos, tanto suaves con pincelada aguada, como fuertes y duros, si las pinceladas son espesas. Las tonalidades conseguidas con este óxido de manganeso son muy variadas a lo largo del barroco valenciano con infinidad de mezclas sobre cualquiera de los otros óxidos. Y así por ejemplo, sobre el antimonio de plomo conseguían tras la aplicación de dos, tres o cuatro pinceladas de manganeso, ocres amarillentos, ocres verdosos, ocres violáceos, ocres cálidos casi sienas...

Nunca se utiliza el rojo, color ausente hasta mediados del 800, aunque utilizaban una especie de óxido de hierro que daba un tono rojizo poco brillante. Era un pigmento que no se podía fijar sobre la superficie del azulejo porque alteraba la cocción. El color rojo era tan excepcional que no se encontrará en la producción azulejera hasta la mitad del siglo XIX si bien algunos intentos exitosos dieron con un cierto color rosáceo que los pintores utilizarán de forma abusiva reclamando para sí el descu-



Detalle carro nº 4



Detalle carro nº 3

brimiento³⁸. Conseguir una fórmula para su empleo se convirtió en una verdadera investigación química que tuvo obsesionados a los ceramistas. Tanto es así que la Real Sociedad Económica de Amigos del País convocó un concurso en 1841 para obtenerlo y fue Ramón Sanchis, que se había hecho cargo de las Reales Fábricas (aunque ya por entonces habían perdido el nombre), quien se presentó al concurso con un color rojo aceptable que pretendía poseer en exclusividad.

Todos los materiales empleados en la fabricación de azulejos eran difíciles de conseguir y procedían muchos de ellos de la importación por lo que, además, estaban sujetos a un complicadísimo sistema impositivo³⁹. “El plomo era importado desde Venecia, normalmente de procedencia alemana, mientras que el estaño procedía de los Países Bajos y de Inglaterra. A lo largo de la historia, ambos productos fueron un problema para la producción cerámica valenciana y, muy especialmente, el estaño obtenido a partir de la casiterita, por su alto precio y por los aranceles y dificultades que se presentaban para su importación”⁴⁰.

La variada y rica policromía que se aprecia en el Pavimento de las Tres Gracias incluye todos los tonos de amarillo, desde el más claro y diluido enmarcando las nubes que envuelven tanto la escena central como los angelotes, hasta el intenso amarillo de Nápoles convertido muchas veces en un fuerte ocre o anaranjado que predomina en toda la composición. Amarillo es uno de los vestidos de las Tres Gracias pero también la cenefa compuesta por pequeñas flores (anémonas?) que enmarca cada uno de los carros mitológicos a modo de moldura, además de los perlaríos, las palmas, las trompetas

de los ángeles, las coronas de flores que sostienen las palomas, los cuerpos y colas de las aves y las largas cabelleras de los personajes masculinos de casco alado; igualmente todos los motivos esenciales de los roleos que trazan la cenefa circular se ejecutan en ese fuerte amarillo de Nápoles matizado y perfilado con un intenso ocre anaranjado. La última cenefa de granadas, hojas, flores y cintas entrelazadas, que cierra toda la representación figurativa del Pavimento, también está realizada en amarillos y naranjas.

Junto al despliegue de amarillos encontramos todos los matices de azul, desde el más claro que mancha apenas las nubes, hasta el azul profundo del manto de una de las Tres Gracias. Azules que se repiten en la colección de mariposas que enmarca la escena central y que se deja ver asimismo, en los cortinajes que sustentan las palomas y mascarones y en las cintas que anudan con lazos, los instrumentos de viento que los niños soplan. Azules más intensos descubrimos en alguna de las flores de las guirnaldas que caen de las cabezas aladas de los cuatro ejes.

Junto a amarillos y azules destaca asimismo, la gama completa de verdes que asoman tímidamente en los pliegues del vestido de una de las Tres Gracias pero también rodeado de ocre y tierras en la plataforma vegetal que las sostiene. Verde esmeralda, verde ceniza o verde veronés se despliegan en hojas y tallos de las guirnaldas de flores que adornan las cabezas aladas pero también son de color verde, las serpientes que conforman los caduceos.

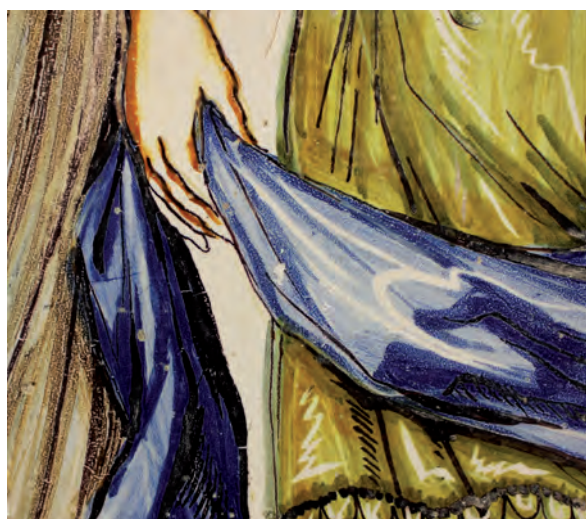
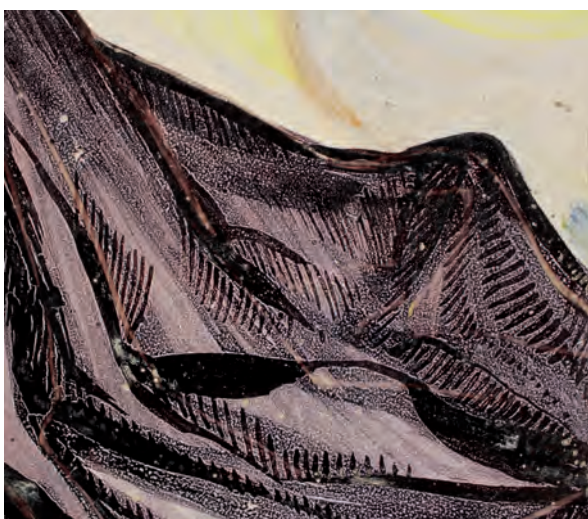
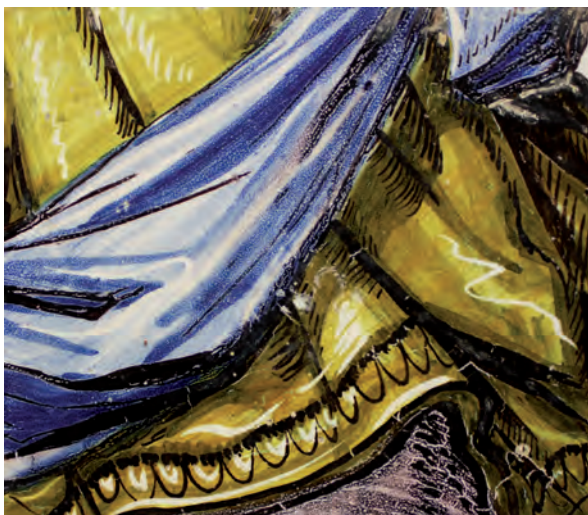
Sobresale en este pavimento una representación monocroma en verde que se presenta como novedad en la producción azulejera de las fábricas valencianas en torno a 1790. La reinterpretación de elementos policromos antiguos en un solo color, manganeso, amarillo, verde o incluso azul, atiende a una raíz academicista que el clasicismo pondrá de moda depurando así las estridencias que se habían producido durante el rococó⁴¹. En este caso, un poderoso verde oliva conforma en exclusiva las ocho escenas de los carros mitológicos que rodean la escena central. Todo el verde se matiza con distintas disoluciones, se perfila el dibujo con trazos en negro manganeso y se ilumina con pequeñas líneas blancas. El conjunto de carros en verde ofrece una sorprendente reducción monocroma que pone de manifiesto el experimentalismo de la producción manufacturera valenciana del momento.

38 “Les Fàbriques Reials de Tauells de València dels Disdier experimentaven nous colors com és el cas d’un roig carmí que trobem al plafó de la Mare de Déu de la Llum de Navaixes, al llenç de l’angelet de la dreta. El roig carmí del plafó de Navaixes el trobarem també al plafó de la Mare de Déu del Pilar de Joan Bru, en col·lecció particular. Desconeixem altres obres amb aquest carmí peculiar, potser producte d’una treballa casual que no tingué continuïtat” en Josep Lluís Cebrián i Molina, *Josep Sanchis i Cambra: Pintura Ceràmica Devocional*, Llibre alternatiu de la fira. Xàtiva, Ulleye, 2009, p. 5.

39 Efectivamente todos los materiales empleados en las azulejías, desde la leña hasta los barros, estuvieron sometidos a un complicadísimo sistema impositivo que aun a principios del siglo XIX comprendía: 1º El impuesto de venta en general era, para el antimonio 8 Reales si llegaba en buque español; 9 si lo hacía en buque extranjero; esmalte, 15 y medio o 15 (menos) en extranjero; litargirio 12 y 18 respectivamente; estaño en barra 10 Reales en los dos casos. Pero además se aplicaban; 2º Impuesto de Consolidación. 3º Impuesto de Subvención. 4º Impuesto de Almirantazgo. 5º Impuesto de Venta del octavo pago. 6º Impuesto de Consulado. 7º Derechos de Puerto. 8º Impuestos de Alcabala por la introducción en la ciudad de tierras, 1 Real y 1 Maravedí. 9º Impuesto de introducción en la ciudad de la leña 1 Real y 6 Maravedíes. Inocencio V. Pérez Guillén, “Las azulejías de la ciudad de Valencia” en *Azulejería en Valencia. De la edad media a principios del siglo xx*, op. cit., p. 91-94.

40 AA.VV.: “Rediseño industrial de azulejos tradicionales valencianos”, *Boletín de la Sociedad Española de Cerámica y Vidrio*, 39 (1), 2000, p. 51.

41 Inocencio V. Pérez Guillén, *Cerámica arquitectónica. Azulejos valencianos de serie. El siglo XIX*, tomo I, op. cit., p. 160.



Escena central: detalles de policromía en los ropajes

El empleo del óxido de manganeso para conseguir toda la gama de negros, grises y morados es magistral. Distintos tonos de violeta-morado conforman dos de las telas que visten las Tres Gracias y negro carbón o negro humo pintan las cabelleras de dos de las tres mujeres. En dos tonos de morado se resuelve la franja circular que separa los carros mitológicos de la gran cenefa circular con roleos. Además, el violeta está esencialmente empleado desde la veladura de los cuerpos de las aves a los grises que aparecen entre las guirnaldas de flores. Algunos elementos decorativos están perfilados en negro pero no todos. Sin embargo, el manganeso se utiliza como parte integrante de los trazos, tanto formando parte del dibujo como en pequeñas líneas que dan calidad pictórica, volumen y profundidad a los tonos más claros. Toques minuciosos de pincel y pretendido realismo que aparecen como novedades a tener en cuenta.

Junto a estos colores descubrimos una extensa gama de ocre, pardos y tierras así como delicados tintes que iluminan las carnaciones y, lo que es más sorprendente, descubrimos la presencia de un persistente color casi rojo, un teja rojizo tan excepcional en la azulejería del siglo XVIII, como hemos apuntado. Este color “rojizo” se emplea de forma muy puntual en los adornos de las Tres Gracias: perlas que adornan el cabello, diadema o pequeño pañuelo a la cintura, así como en las mariposas representadas, en algunas flores que conforman las guirnaldas y en los paños que rodean la cintura de los angelotes y se despliegan al viento, siempre de modo comedido y en pequeñas superficies.

Todo el conjunto se rodea de una serie de azulejos sin representación figurativa alguna que presentan una serie de trazos *lavados* en un ligero tono pardo. Responde a otra moda surgida en 1780, novedad de “corte clasicista que va a tener gran



Detalle de ave

aceptación en el futuro: las bandas planas y jaspeadas —*marbrés*— en principio amarillas ocre, luego verdes y también púrpuras manganoso⁴². El Pavimento de las Tres Gracias presenta estas bandas apenas sugeridas de modo muy ingenuo y primerizo simulando mármol.

Frente a la completa gama de colores desplegada en los motivos ornamentales del Pavimento, sorprende asimismo el grado de blancura y opacidad de cada baldosa que es característica general de la producción azulejera valenciana del siglo XVIII, equiparable en calidad a las producciones industriales del siglo XX.

Ciertamente el Pavimento de las Tres Gracias es una sabia composición en cuanto a policromía se refiere y se encuadra en un periodo innovador dentro de la producción cerámica valenciana que protagonizaron las Reales Fábricas de Azulejos dirigidas por Marcos Antonio Disdier. "Técnicamente esta pintura se inscribe en la corriente innovadora que surge en Valencia en la última década del siglo XVIII y que se caracteriza en primer lugar por la utilización más literal de modelos cultos y luego por un

cromatismo novedoso concebido de forma global, con gamas armónicas y mezclas de colores sin precedentes: pardos verdosos, tejas, ocre, dorados, grises, púrpuras muy diluidos, verdes oliva⁴³. Lo referido por el profesor Guillén es fácilmente aplicable al Pavimento Beltrán Ausó.

Sabemos que a lo largo del siglo XVIII, y más concretamente en las décadas de 1770 y 1780, la química sufrió una importante transformación; los descubrimientos fueron aplicados a las artes y la industria en políticas de fomento propiciadas por los gobiernos ilustrados de la segunda mitad del siglo, gracias, sobre todo, a los programas desarrollados por las Sociedades Económicas de Amigos del País. En 1780, la Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia solicitó la creación de una cátedra de química destinada a generalizar el conocimiento de los tintes, unos productos de gran valor para la importante industria de la seda y la lana valenciana pero también sin duda, para el resto de manufacturas⁴⁴.

43 Inocencio V. Pérez Guillén, "Un documento clave para la historia de la pintura cerámica valenciana del siglo XVIII. La Apoteosis del Sacramento para la pequeña fiesta del arzobispo Virrey Beato", *Ars Longa, op. cit.*, p. 104.

44 Es de suponer asimismo que los descubrimientos tuvieron repercusión en los vidriados y engobes de la cerámica valenciana. Las Socieda-

42 *Ibidem*.



Detalle carro nº 6

También sabemos que existieron excelentes relaciones entre las Reales Fábricas y la propia Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia pues en 1795, Disdier consigue que los comisionados Benito Feliu de San Pedro y Vicente de Carrós visiten los hornos para corroborar *in situ* la calidad de los productos que allí se realizaban. Es muy probable que los hornos de Disdier llevaran experimentando con los óxidos de manera continuada varios años atrás, hasta conseguir los pigmentos más novedosos y los acabados perfectos y brillantes, que sorprendieron gratamente a los comisionados de la Real Sociedad y así lo pusieron de manifiesto en el Memorial redactado "(...) nos ha parecido todo este obrage muy recomendable y de superior perfección a quanto en este género se ha fabricado en estos tiempos, sobresaliendo en él la firmeza e igualdad del gesto, la pureza y lustre de sus barnices, la brillantez de los coloridos, las degradaciones oportunas del claro obscuro, el buen gusto y la delicadeza de su dibujo y la noble armonía de toda la obra"(...)⁴⁵.

Las obras realizadas por Disdier en los hornos de las Reales Fábricas de Valencia son fruto de un experimentalismo cromático, sobre todo en la última década del siglo. "Obras en las que se abandona la aplicación de óxidos puros y de las mezclas acostumbradas obteniendo a cambio colores tejas-rojizos, pardos o verdes oliva. Se insiste en la pincelada superpuesta, rectificada y expresiva al modo

de la pintura de caballete; se dejan sin perfilar ciertas zonas o, lo que es lo mismo, se utiliza funcional y no indiscriminadamente el perfilado que en cualquier caso es casi imperceptible y se inicia además, la utilización de otros procedimientos para realzar las posibilidades pictóricas de los pigmentos cerámicos como son los raspados en las superficies pintadas que dejan al descubierto el blanco del estañó básico. Pero hay también novedades de otro tipo: el grabado culto académico se copia ahora con fidelidad y proporciona a las obras resultantes un aire completamente nuevo. Las entonaciones se hacen con gran sabiduría y se obtienen conjuntos armónicos estimables"⁴⁶.

des Económicas de Amigos del País impartieron lecciones y cursos para todo tipo de público intentando divulgar la enseñanza de la química como conocimiento útil, al servicio del progreso y del bien común. Véase José Ramón Bertomeu Sánchez y Antonio García Belmar, "La química aplicada a las artes y la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia (1788-1845)" en *Ilustración y Progreso: La Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia (1776-2009)*, Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia, 2010, p. 321-356.

45 Texto completo: "En cumplimiento de lo acordado por este Real Cuerpo en su Junta de 9 de Julio de este año, los Socios Comisionados pasamos en la tarde del 30 del mismo mes a la casa Fábrica de Azulejos que dirige D. Marcos Antonio Disdier del comercio de esta ciudad sita dentro de los muros de la misma y habiendo visto y reconocido detenidamente un Pavimento de Azulejos de figura quadrilonga compuesto por 1377 baldosas cada una de un palmo castellano en cuadro, y además el arrimadillo o friso correspondiente pintado uno y otro a flores sobre el estilo y gusto de las galerías de Raphael de Urbino con algunas figuras historiadas que acaba de trabajarse en dicha Fábrica con destino a la Capilla de los Padres Bethlehemitas de la Habana nos ha parecido todo este obrage muy recomendable y de superior perfección a quanto en este género se ha fabricado en estos tiempos, sobresaliendo en él la firmeza e igualdad del gesto, la pureza y lustre de sus barnices, la brillantez de los coloridos, las degradaciones oportunas del claro obscuro, el buen gusto y la delicadeza de su dibujo y la noble armonía de toda la obra. Por tan señalados adelantamientos estimamos al referido Don Marcos Disdier Director de aquella Fábrica por acreedor al condigno aprecio de este real Cuerpo, y que en consecuencia se le pueden librar las certificaciones que le fueren útiles recomendando a la Superioridad su distinguido mérito; y que para estimular nuevamente su zelo se le puede condecorar con el título de Socio de mérito en la clase de Fábricas, si así pareciere a esta Real Junta. Valencia y agosto 4 de 1795". Informe de los comisionados Benito Feliu de San Pedro y Vicente de Carrós, sobre la fábrica de azulejos de D. Marcos Antonio Disdier, en Valencia, Valencia, 4 de agosto de 1795. Archivo digitalizado de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia en <http://hdl.handle.net/10251/19302> [Consulta 25/08/2013].

46 Inocencio V. Pérez Guillén, *La pintura cerámica valenciana del siglo XVIII, Barroco, Rococó y academicismo clasicista*, op. cit., p. 144.



Cenefa circular: detalle de hoja de acanto

Funcionalidad

Pavimentar con cerámica el suelo se convirtió en costumbre desde tiempos medievales hasta la modernidad. El pavimento cerámico se concibió como sucedáneo o alternativa a otro tipo de solado, el textil de las alfombras cálidas de lana. Con la llegada de los primeros días fríos, según costumbre generalizada en la Valencia del siglo XVIII, se cubrían los solados con una capa de paja de arroz sobre la que se colocaban las alfombras del invierno, costumbre gracias a la cual han pervivido muchos de estos frágiles pavimentos cerámicos. “La alfombra es el pavimento cálido de invierno; el solado cerámico será, no el pavimento de verano, sino la alfombra fresca de verano”⁴⁷.

Fueron por ello muchas veces los modelos de las alfombras textiles los que se reprodujeron en los pavimentos cerámicos, simples réplicas de aquellas. Alfombras europeas, preferentemente francesas e inglesas puesto que las españolas se consideraban pasadas de moda. “Los textiles para los pavimentos y los suelos constituyeron durante siglos uno de los indicadores fundamentales del grado de ostentación y lujo que se reflejaba en la decoración interior de ambientes muy concretos, vinculados siempre con el reflejo de lo cortesano o lo deslumbrante”⁴⁸. Este tipo de solado era considerado de tal frescura que por ejemplo, cuando la Junta de Hacienda de la Seo de Zaragoza delibera sobre la construcción de la nueva Sala Capitular, afirma que *considerando que es una sala para el uso del verano, acordó, que se pavimente con una baldosa fina, y hecha a propósito, pavimento que encargó a las Reales Fábricas de Valencia*⁴⁹.

47 Inocencio V. Pérez Guillén, “Pavimentos cerámicos de los siglos XVIII y XIX: aspectos significativos” en *Arqueología del pavimento Cerámico desde la Edad media al Siglo XIX. op. cit.*, p. 78.

48 Manuel Pérez Sánchez, “Algunos aspectos del arte textil de ostentación en Murcia: Alfombras, Colgaduras y Tapices de los siglos XVII y XVIII”, *Imafronte*, nº 12-13, 1998, p. 283.

49 [A.C.L.S.Z., *Juntas de hacienda. Libro 12 que empieza en 1805*, s.f.,

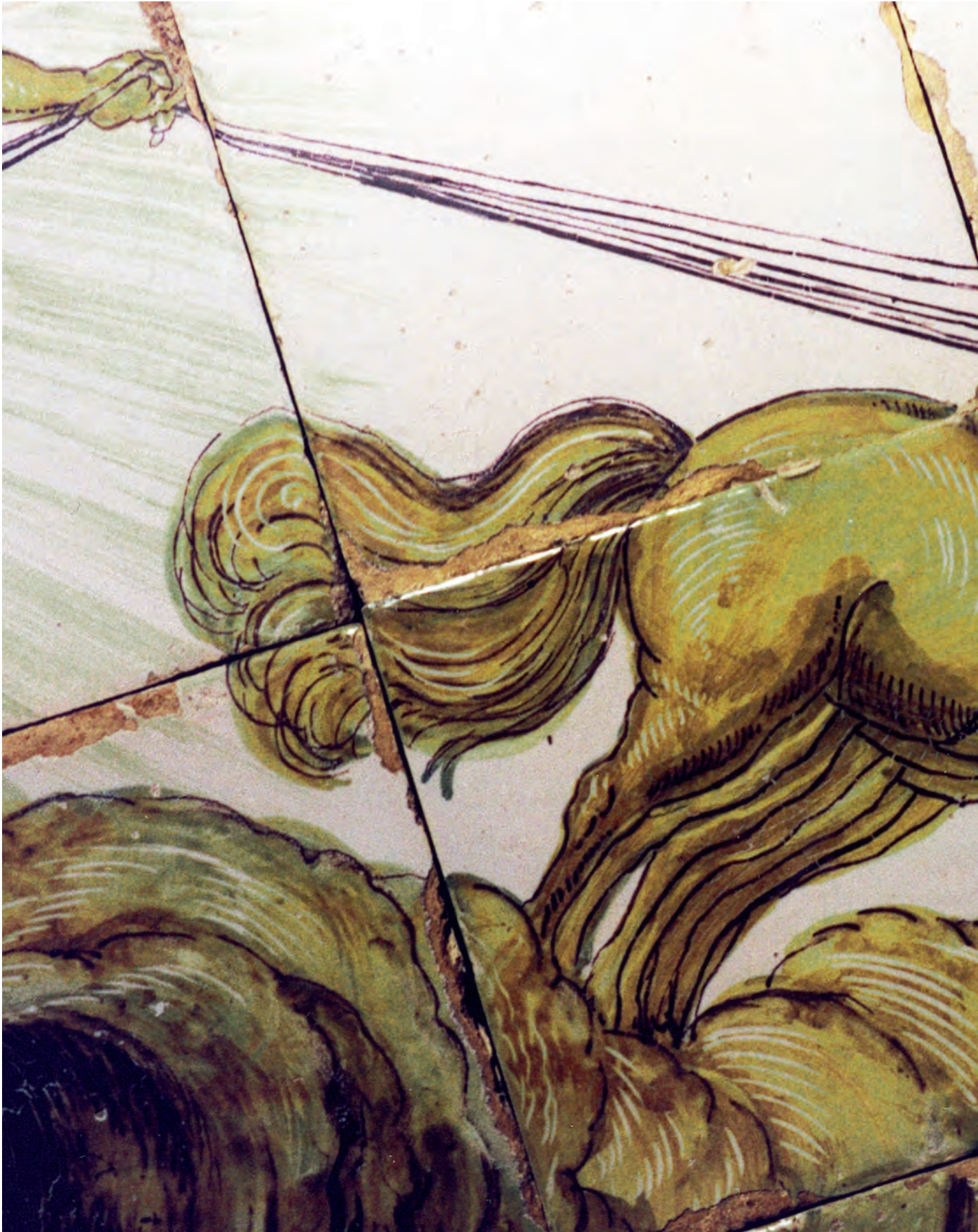
Era habitual en la arquitectura religiosa encontrar solados de azulejos de serie o figurados pavimentando sacristías, celdas o camarines, pequeños espacios que podrían tener un significado concreto. En la arquitectura civil, normalmente los pavimentos se colocaban en las habitaciones de más empaque como el salón situado en el piso principal, de planta rectangular y abierta a fachada por medio de balcones: grandes estancias dedicadas a la celebración de recepciones solemnes o bailes. “Dentro del salón de baile, el pavimento jugaba un papel decorativo más, unido a la estética del resto de la estancia, que consistía en una decoración parietal con representación de elementos arquitectónicos como pilastras, vanos de puertas, frontones clásicos que con grandes efectos de trampantojo, recreaban una estancia singular destinada a la recepción de invitados”⁵⁰.

Durante la segunda mitad del siglo XVIII se ponen de moda este tipo de pavimentos entre los miembros de la burguesía emergente valenciana, exaltando así el carácter cosmopolita de este grupo social dedicado al comercio con intereses económicos en todo el mundo. “Para los valencianos acomodados los trabajos en azulejos de gusto refinado representaban un símbolo de su status”⁵¹ y esa es parte de su significación.

[Zaragoza, 26-V-1807]] citado por María Isabel Álvaro Zamora y Javier Ibáñez Fernández, “¿Gótico vs Academia? La sala capitular de la Seo de Zaragoza y las transformaciones en su plano catedralicio. José de Yarza y Lafuente, 1803-1818”, *Artigrama, op. cit.*, p.483.

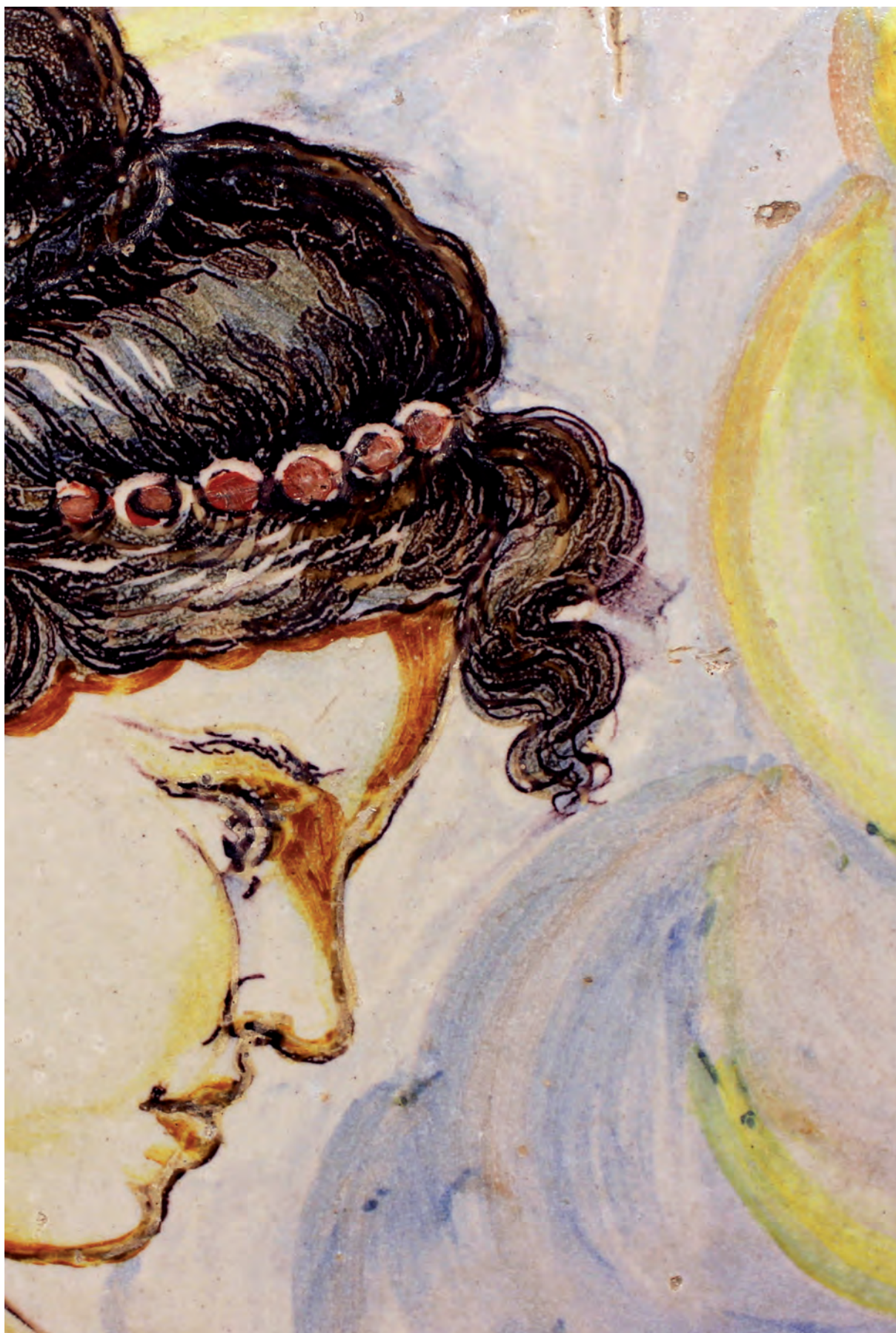
50 Alejandro García Sánchez, “Colección de Azulejería del Centro Arqueológico de Sagunto”, *ARSE* 40, 2006, p. 121.

51 Wilhelm Joliet, “La Cultura del Azulejo en el Mediterráneo durante los siglos XVII, XVIII Y XIX” en *El azulejo, evolución técnica: del taller a la fábrica. Actas del XI Congreso Anual de la Asociación de Ceramología celebrado en el Museo del Azulejo “Manolo Safont” de Onda, del 7 al 9 de diciembre del 2006*, Castellón, Asociación de Ceramología, Ajuntament d’Onda, Fundación Museo del Azulejo, 2008, p. 37.





Detalle carro nº 3



Escena central: rostro figura de la izquierda

Lugar de producción

Podemos adscribir el Pavimento de las Tres Gracias, sin duda alguna, a las azulejerías de la ciudad de Valencia que alcanzaron tal grado de calidad y perfección durante el siglo XVIII como ningún otro centro de producción, ni Manises, ni Alcora.

Aunque, durante los siglos XVI, XVII y XVIII, la denominación de *rajoletas* de Manises para un producto que ya no se fabricaba allí ha procurado gran confusión, incluso en tiempos modernos, hoy ha quedado ya demostrado que Manises dejó de producir azulejos a partir del Renacimiento y que fue Valencia el centro productor por excelencia para la época barroca⁵².

Tampoco la fábrica de cerámica de Alcora, importantísimo centro de producción de piezas de forma, vajillas y pequeñas esculturas en terracota vidriada con un repertorio variado, realizó una producción significativa de azulejos, aunque son muchas las falsas atribuciones a la factoría del Conde de Aranda, algunas de las cuales se han podido demostrar como producciones de las Reales Fábricas de Azulejos de Valencia⁵³.

Son muy controvertidas las noticias e informaciones sobre la producción azulejera de la fábrica de Alcora. Algunos autores estudiosos de la cerámica valenciana tratan de atribuir los ejemplares de técnica más perfecta y dibujo más exquisito a la fábrica del Conde Aranda sin que exista evidencia

documental al respecto. Otros han atribuido algunas producciones azulejeras de Castellón a Alcora por cercanía. Muchas veces se ha tratado de establecer qué azulejos salieron de la fábrica alcoreña por el grosor que presentaban las piezas, pero lo cierto es que se trata de un argumento endeble puesto que en la misma fábrica se encuentran azulejos de distinta índole que presentan grosores diferentes. “Malgrat tot (...) a la vista dels escassos exemples que se’n conserven, la producció de rajoles devia haver estat més aviat curta i únicament es van atendre encàrrecs puntuals”⁵⁴.

Lo que parece evidente es que la producción azulejera de Alcora es un tema pendiente de detenido estudio. La elaboración de este tipo de piezas debió de existir ya que en las primeras ordenanzas de 1727 se habla de “quadra de baldoses” y existe el cargo de “Regidor de la quadra”. Sabemos sin embargo, que no era la producción principal aunque tenía cierta importancia; apenas se fabricaron azulejos de serie y se atendían, sobre todo, encargos puntuales que se adecuaban a la demanda del cliente y del espacio al que iban destinados⁵⁵. Lo que es muy probable es que la producción de azulejos en Alcora no fuera objeto de exportación y fuera decayendo con el tiempo en favor de las piezas cerámicas exentas tan características de la producción alcoreña.

Los pocos ejemplares de azulejos que salieron de Alcora estaban destinados a uso propio en de-

52 Inocencio V. Pérez Guillén, *Cerámica arquitectónica valenciana. Los azulejos de serie (siglos XVI-XVIII)*, vol. I, Valencia, Consell Valencià de Cultura, 1996, p.21.

53 Véase Inocencio V. Pérez Guillén, *Cerámica arquitectónica. Azulejos valencianos de serie. El siglo XIX*, tomo I, op. cit., p. 79-80.

54 María Antonia Casanovas, “Les rajoles” en *L'esplendor de l'Alcora: Ceràmica del s. XVIII*, (cat.exp.), Valencia, 1995, p. 117.

55 Eladio Grangel, “La cerámica de aplicación arquitectónica de Alcora” en *La ruta de la cerámica*, Valencia, Generalitat, Fundació Caixa Castelló y Asociación para la Promoción del Diseño Cerámico (Alicer), 2000, p. 132.

pendencias de la fábrica, excepto los arrimaderos de la *Iglesia de la Sangre* de Castellón de la Plana. Sin embargo, sí se conservan (fragmentariamente) dos importantes pavimentos en los fondos del Museo de Cerámica de Barcelona: uno decorado con un *Pierrot y Arlequín* y otro representando las *Bodas de Neptuno y Anfitrite*, siguiendo un esquema cuaternario de significación específicamente nivelar que, en ese aspecto, tiene el precedente valenciano del solado de los *Cuatro Elementos* del Palacio Borja en tierras valencianas⁵⁶.

Autoría

Sorprende que en Valencia los pavimentos y zócalos de gran envergadura, obras complejas y de gran calidad técnica, no estén firmados. Son completamente anónimos. No ocurre así en toda Europa con piezas, incluso más pequeñas y sencillas, de porcelana, cerámica o muebles del siglo XVIII donde la autoría era muy apreciada y así se ponía de manifiesto. Sin embargo, en la fabricación de azulejos, sobre todo en grandes paneles cerámicos para pavimentos o arrimaderos, intervienen tal número de operarios que el producto final se considera casi industrial y no como una realización personal de un pintor o diseñador único.

Por las escasas muestras de paneles cerámicos firmados, se ha establecido un sistema de atribuciones de las obras conocidas a los distintos hornos y fábricas, a distintos pintores o diseñadores, que en mayor o menor medida ha servido para identificar las producciones⁵⁷. Salvo los zócalos del *Refectorio de Santo Domingo* de Orihuela, firmados y fechados en 1755, ningún panel lleva ni la más mínima marca hasta que, a principios del siglo XIX, María Disdier se hace cargo de las Reales Fábricas y establece la costumbre de consignar la autoría y la fecha de ejecución en lugar bien visible⁵⁸. Ya hemos comentado que el Pavimento de las Tres Gracias no está firmado ni fechado de forma notoria aunque sí (creemos) de manera más o menos oculta: han aparecido una serie de caracteres en uno de los azulejos que conforman el carro del dios alado,

concretamente el que representa una de las cabezas de animal. Tanto en la lengua como enredadas en la melena del león se distinguen una serie de letras y de números que no conseguimos descifrar. No sabemos su significado ni tampoco el motivo por el que se ocultan de esta forma, cual si fuera un juego más del pintor.

Los paneles pintados de azulejos en el siglo XVIII, entre los que podemos incluir este Pavimento de las Tres Gracias, no tienen nada de primitivismo, ni en lo que respecta a la técnica ni a la estética. Los consideramos anónimos simplemente porque no están firmados, porque la fábrica los consideraba un producto manufacturado en el que intervenían varios tipos de profesionales: dibujantes, pintores, ceramistas a cargo de la cochura y peones alfareros que fabricaban las bizcochas. Sin embargo, no se trataba de una obra espontánea sino perfectamente pensada. Aunque podía ser copiada de modelos de la Academia, las adiciones eran recetas de taller y, como la técnica de fabricación de la azulejería no permite rectificar errores, todo se debía de calcular previamente y se regía por una serie de normas que contribuían a la calidad del producto ejecutado, pero también a su anonimato.

Estudiosos tan importantes como Alexandre Cirici ya apuntaron tempranamente hacia la calidad del dibujo de la azulejería valenciana con respecto a la realizada en otros lugares de producción: "Los de Valencia estaban basados en la creación posiblemente directa de pintores que evidenciaban una formación académica, los cuales se esforzaban para hacer intervenir el claroscuro, el ilusionismo visual, los efectos atmosféricos de los fondos, un estudio aplicado de la anatomía y los pliegues, etc..."⁵⁹.

Del estudio de los productos cerámicos salidos de los talleres valencianos se puede afirmar que hubo dos líneas de trabajo que se desarrollaron de forma simultánea y que se correspondía una con la pintura ingenua y barata, y otra con la pintura culta realizada por pintores célebres vinculados a la Academia que, a veces, solo harían los bocetos preliminares o los cartones de estarcido para que los operarios del taller plasmaran posteriormente sus diseños. Indudablemente la existencia de la Academia desde su creación, primero como Academia de Santa Bárbara en 1754 y desde 1768 como Academia de San Carlos debió de influir, por sus aportaciones explícitamente cultas, en la cerámica arquitectónica valenciana pues son abundantes los contactos entre estas fábricas y los más cultos pintores y grabadores ilustrados pertenecientes a ella.

56 Inocencio V. Pérez Guillén, "Azulejos de la Real Fábrica de Alcora" en *Azulejería en Valencia. De la edad media a principios del siglo XX*, op. cit., p. 91-94.

57 Véase el estudio de pintores y obras atribuidas realizado por Inocencio V. Pérez Guillén, *La pintura cerámica valenciana del siglo XVIII, Barroco, Rococó y academicismo clasicista*, op. cit., p. 70-80.

58 Es el caso del Pavimento Disdier conservado en el Museo Nacional de Cerámica González Martí firmado por María Salvadora Disdier y fechado en 1808 o el de la Sala Capitular de la Seo de Zaragoza también firmado por las Reales Fábricas y fechado igualmente en 1808.

59 Alexandre Cirici, *Cerámica catalana*, op. cit., p 276.

Son conocidos algunos de los pintores que trabajaron en las fábricas valencianas desde mitad del siglo XVIII como Vicente Navarro, Luis Domingo, Luciano Calado o Vicente Miralles, verdaderos especialistas en la decoración de azulejos para paneles de temática religiosa, ya que otros, los de serie, se pintaban por medio de plantillas estarcidas y eran decorados por pintores de menor rango o, incluso, por mujeres. Suponemos pues que los pintores más afamados se dedicarían a la producción más compleja de paneles cerámicos devocionales (tan abundantes en este momento) y a las escenas historiadadas, alegóricas o mitológicas con figuras y paisajes. Muchos de estos pintores habrían gozado de cierta preparación académica, no en vano los gremios de la ciudad habían establecido escuelas para preparar y asistir a los dibujantes de manufacturas tales como la sedería, de diseños tan afines a los azulejeros.

En las Reales Fábricas, en los últimos años del siglo XVIII y primeros del XIX, conviven dos pintores de gran calidad que firman algunos de los mejores trabajos surgidos de estas fábricas. Se trata de Joan Bru i Plancha⁶⁰ y de Joseph Sanchis i Cambra⁶¹. Joan Bru nació en Valencia en 1773, en el seno de una familia de pintores y grabadores. Estudió en la Academia donde gana el premio de pintura de segunda clase en 1801. Trabajó en las Reales Fábricas desde al menos 1796 y, aunque la mayoría de obras de Bru son ágrafas, se le han atribuido algunos de los más importantes trabajos del obrador hasta la primera década del XIX, como el panel de la Eucaristía del Colegio del Patriarca, el pavimento de la colección Valentí Mestre del Museo de Mallorca, el pavimento de la Casa Diego de Xàtiva, el Pavimento Disdier del Museo de Cerámica González Martí o el pavimento de la Sala Capitular de la Seo de Zaragoza, por referirnos sólo a aquellas obras que pudieran tener algún parentesco con este Pavimento de las Tres Gracias.

Joan Bru inicia el camino del pictoricismo, un nuevo periodo de esplendor en la azulejería valenciana. Podemos adivinar en sus obras ciertos rasgos característicos como son las sombras en los

tejidos realizadas a través de pequeñas líneas paralelas del mismo color que los que quiere oscurecer (una solución copiada de los grabadores). Pinta además nubes espesas de tonalidades moradas y amarillas en forma de espiral o redondas; en el primer término de las escenas sitúa piedras y hierbas que ayudan a crear sensación de espacio; otorga a cada tipo de personaje unos rasgos específicos y así los querubines son mofletudos y con un tono de tristeza, las figuras adolescentes muestran las cejas muy altas y arqueadas y en las imágenes de los adultos se unen la nariz y las cejas con dos pequeñas líneas curvas; sin olvidar un dibujo muy preciso y la utilización perfecta del claroscuro. Composiciones de gran calidad técnica que proporciona obras de indudable valía artística y estética⁶².

Joseph Sanchis nace en 1772 y trabaja como pintor cerámico en las Reales Fábricas de Azulejos al menos desde 1808 en que las dirige María Disdier, coincidiendo con Joan Bru con quien a veces comparte diseños. En 1821 pasa a trabajar en la fábrica de Miguel Royo hasta convertirse en director de la misma. Sus trabajos se fechan hasta 1835 y continuó la tradición iniciada por Bru, aportando nuevos recursos que le hicieron convertirse en uno de los pintores de azulejos más notable del momento.

Sea quien sea, y las atribuciones son siempre difíciles, lo cierto es que en la producción azulejera valenciana del último cuarto de siglo (...) “se aprecia la intervención en determinados conjuntos de artistas con alguna preparación académica. Ellos diseñarían, planificarían y compondrían la ornamentación y los modelos que los pintores cerámicos realizarían a continuación. Lo cual se demuestra en ciertas composiciones, en el sombreado y empleo de los colores y, en ocasiones, en la geometría interna de las escenas. Hubo elaboraciones muy estudiadas, hechas por artistas con formación, cuya intervención se aprecia en obras únicas encargadas por clientela distinguida para sus palacios, sedes de entidades o para templos, conventos y monasterios”⁶³.

Es necesario que así sea pues este Pavimento de las Tres Gracias que estudiamos presenta tal complejidad estilística e iconográfica, y ha sido resuelto con tal grado de calidad, que debió de estar diseñado y ejecutado por alguna de las mejores fábricas y por algunos de los mejores pintores que

60 Se advierte ya de la calidad de las obras del pintor Juan Bru y Plancha en los estudios de Inocencio V. Pérez Guillén en *La pintura cerámica valenciana del siglo XVIII*, op. cit., p. 78-80. Y son continuados por Beatriu Navarro i Buenaventura, “Joan Bru i Plancha: Obres a La Costera i la Vall d’Albaida”, en *Llibre alternatiu de la fira 2009*, op. cit., Ps. 167-178, 221-226 y Beatriu Navarro i Buenaventura/ Josep Lluís Cebrían i Molina, “Mes obres dels pintors ceràmics Joan Bru i Josep Sanchis” en *Llibre alternatiu de la fira 2011*, Xàtiva, Ulleye, 2011.

61 Las primeras noticias sobre Josep Sanchis aparecen en Inocencio V. Pérez Guillén, *La pintura cerámica valenciana del siglo XVIII*, op. cit., p. 76-78. Sobre los paneles devocionales de José Sanchis véase Josep Lluís Cebrían i Molina, “Josep Sanchis i Cambra: Pintura Cerámica Devocional” en *Llibre alternatiu de la fira. Xàtiva, Ulleye*, 2009. Ps. 179-188, 227-232.

62 Beatriu Navarro i Buenaventura, “Joan Bru i Plancha: Obres a La Costera i la Vall d’Albaida”, en *Llibre alternatiu de la fira 2009*, op. cit., p. 222.

63 M^a Paz Soler, “La cerámica” en *Historia del arte valenciano*, op. cit., p. 202.



Mariposa // Escena central: detalle de la plataforma vegetal

para ellas trabajaran. Es por ello que nos inclinamos a adscribirlo a las Reales Fábricas de Azulejos de la ciudad de Valencia, aunque no podemos reconocer autoría única ni atribuirla al pintor Joan Bru i Plancha por más que algunos elementos decorativos sean muy similares a los representados por ejemplo, en el Pavimento de la Sala Capitular de la Seo de Zaragoza firmado por las Reales Fábricas, fechado en 1808 y atribuido a la mano de este pintor⁶⁴.

En el pavimento de Zaragoza encontramos algunos elementos decorativos que debían de pertenecer al propio repertorio de taller como son los roleos de acanto o las mariposas, así como las guirnaldas de flores, que también se encuentran en el Pavimento de las Tres Gracias, aunque en éste de forma un poco más primitiva. Por otro lado, la estructura general con dos ejes de simetría, su similitud con modelos textiles, la asimilación de repertorios ornamentales franceses de *Le Pautre* y la influencia de los grabados de *chinoiseries* de *Jean Baptiste Pillement* permiten adscribir el Pavimento de la Seo a un gusto más neoclásico y academicista, más cercano al Pavimento Disdier que al Pavimento de las Tres Gracias. Es por ello que podemos suponer que el Pavimento Beltrán Ausó es anterior al de Zaragoza y al que se conserva en el Museo Nacional de Cerámica González Martí de Valencia.

Otra de las obras atribuidas a Joan Bru que se emparenta de alguna forma con este Pavimento de las Tres Gracias es el pavimento de la Casa Diego de Xàtiva: salón, dormitorio y balcones⁶⁵. En el centro de la sala grande se representa a la Fama sobre el globo terráqueo acompañada de tres *puttis* que sostienen guirnaldas de flores y cintas; el motivo central se rodea de una cenefa de roleos vegetales, perlas, copas etc. del repertorio neoclásico. Es el mismo motivo que se representa en el panel de la Fama conservado en el Museo de Alcora. En el dormitorio, el pavimento representa a Apolo rodeado de cuatro musas en el Parnaso. Una cenefa igual a la del salón recorre el perímetro. En los balcones destaca el repertorio de pájaros y mariposas dispuestos entre la vegetación.

Quizá la profusa utilización de mariposas sea la firma oculta de este artista, que aparecen tanto en

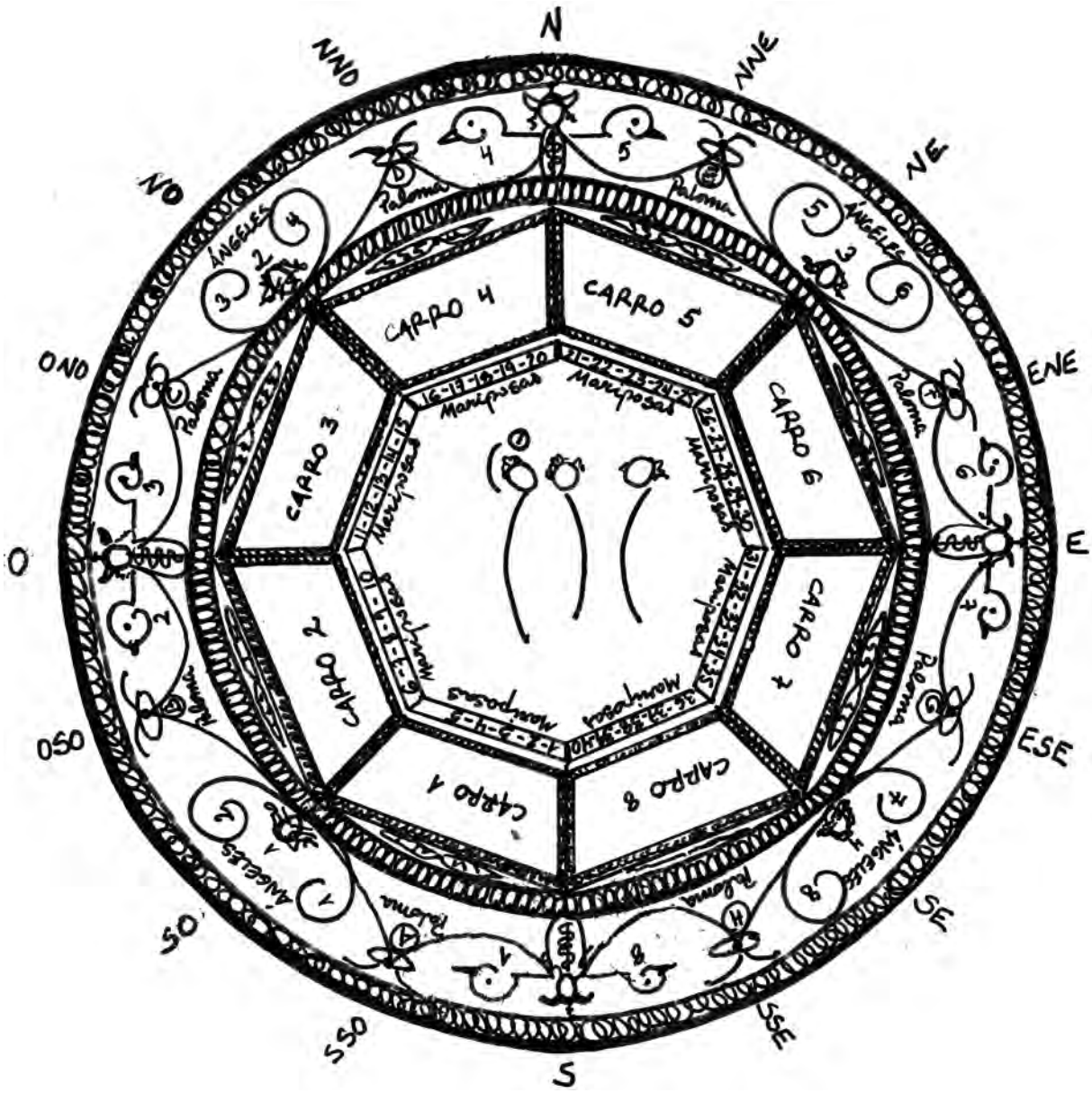
el pavimento de la Sala Capitular de la Seo de Zaragoza, en el Pavimento Disdier, en los pavimentos de la Casa Diego de Xàtiva y en este Pavimento de las Tres Gracias.

Otro aspecto a tener en cuenta es la autoría del programa iconográfico que podría ser diseño tanto del propio pintor o de la fábrica de producción, como del arquitecto del espacio para el que estuvo planteado⁶⁶ o, incluso, podría deberse al comitente que realizó el encargo de la obra y la costeó. El Pavimento de las Tres Gracias es de tal complejidad iconográfica que suponemos la existencia de un diseño previo: dibujo realizado exprofeso, grabado o estampa que permitiera a las Reales Fábricas su perfecta adecuación al despiece y, por tanto, un creador intelectual responsable del programa.

64 Para el estudio del pavimento de la sala capitular de la Seo de Zaragoza véase Josep Lluís Cebrián i Molina i Beatriu Navarro i Buenaventura, "El pavimento de la sala capitular de la Seo de Zaragoza", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, op. cit., pp. 7-22 y María Isabel Álvaro Zamora y Javier Ibáñez Fernández, "¿Gótico vs Academia? La sala capitular de la Seo de Zaragoza y las transformaciones en su plano catedralicio. José de Yarza y Lafuente, 1803-1818", *Artigrama*, op. cit., p. 467-513.

65 Beatriu Navarro i Buenaventura, "Joan Bru i Plancha: Obres a La Costera i la Vall d'Albaida", en *Llibre alternatiu de la fira 2009*, op. cit., p. 225.

66 El diseño del Pavimento de la sala capitular de la Seo de Zaragoza fue realizado por el propio maestro de obras de la catedral José de Yarza y Lafuente (1759-1833) que se encargó de enviar a Valencia un dibujo de su mano para la realización del pavimento y aunque el finalmente realizado por las Reales Fábricas no se corresponde con éste, sí lo hace con el gusto clasicista que había sugerido. María Isabel Álvaro Zamora y Javier Ibáñez Fernández, "¿Gótico vs Academia? La sala capitular de la Seo de Zaragoza y las transformaciones en su plano catedralicio. José de Yarza y Lafuente, 1803-1818", *Artigrama*, op. cit., fig. 9 y 10, p.481.



Esquema compositivo

Descripción detallada y lecturas iconográficas

El Pavimento de las Tres Gracias presenta un esquema compositivo dispuesto en varios círculos concéntricos que acompañan y completan la escena central. Describiremos cada una de las escenas y elementos decorativos, otorgándoles una primera significación iconográfica⁶⁷.

1. La escena central

En un octógono formado por una cenefa donde se dibujan cuarenta mariposas, se inscribe una escena con tres figuras femeninas que representan a las Tres Gracias. Tres mujeres sobre fondo nebuloso con las manos entrelazadas, descansan en una plataforma terrestre en ocre y verdes, adornada con piedras y formas vegetales de aspecto acuático, perfiladas en manganeso e iluminadas con trazos blancos.

La figura central, de frente, luce una túnica larga blanquecina que deja su hombro derecho descubierto y se ata a la cintura con un paño rojo. En la cabeza, el pelo rubio suelto y dispuesto en ondas con un adorno floral. Alza su brazo izquierdo para enlazar la mano con la mano del brazo izquierdo de la figura de la derecha. Ésta, también de frente, luce una vestimenta larga de color morado sobre la que viste otra túnica corta verde, con cenefa decorativa y amplio vuelo. Sobre ella, entrelazando los hombros y sostenido por su mano derecha, un paño de un profundo color azul se anuda en el costado. Melena castaña y diadema roja, la cabeza mira ha

cia su izquierda. La figura femenina de la izquierda se presenta de espaldas en escorzo con el brazo izquierdo levantado por encima de la cabeza sosteniendo un instrumento musical y con la mano derecha abajo, entrelazada con la mano derecha de la figura central. Viste túnica amarilla que también deja el hombro derecho desnudo, adornada con paño violeta. La cabeza de perfil mira hacia la derecha; luce el cabello oscuro casi negro, recogido y adornado con diadema de perlas.

La representación de las Tres Gracias es un tema muy frecuente desde el Renacimiento tratado en pinturas, dibujos, estampas y grabados con mil variables, lo que hace pensar en la utilización por parte de los pintores cerámicos de un modelo inmediato, de un boceto culto posiblemente relacionado con la Academia de Bellas Artes de San Carlos que desconocemos⁶⁸.

La tríada de mujeres se dispone en este Pavimento en una composición muy sabia, de gran belleza formal y excelente calidad dibujística y pictórica. Es destacable el tratamiento de los ropajes y pliegues en claroscuro, con gran veracidad y dinamismo así como la aplicación del colorido en las carnaciones, tan delicado. Grandes nubes azuladas perfiladas con un suave tono de amarillo convierten la escena en irreal: como si las tres mujeres estuvieran danzando cogidas de la mano en un espacio ilusorio. La composición tiene un punto neurálgico situado

67 La descripción de los símbolos iconográficos y mitológicos proviene de los estudios sobre iconología que se han venido consultando a lo largo del tiempo. P. Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana*, Ed. Paidós, 2010; F. Revilla, *Diccionario de iconografía y simbología*, Madrid, Cátedra, 1990; Césare Ripa, *Iconología*, Madrid, Ed. Akal, 2002.

68 Ninguna de las representaciones iconográficas de las Tres Gracias estudiadas se asemeja a la composición planteada en este Pavimento lo que en principio nos hizo dudar de su significación. Ningún otro episodio mitológico encaja en este programa: ni las Horas, ni las Musas, ni las Parcas... ni cualquiera de los grupos femeninos habituales en la mitología clásica.





Escena central

en el centro mismo de todo el pavimento y que coincide con el pubis de la figura femenina central.

En la mitología griega, las Cárites o Gracias (en griego *Χάριτες*, en latín *Gratiae*) eran las diosas del encanto, la belleza, la naturaleza, la creatividad humana y la fertilidad. Las Gracias descritas en la *Teogonía* de Hesíodo eran tres: *Áglæ*, la más joven y bella, es la resplandeciente y simboliza la inteligencia, el poder creativo y la intuición del intelecto; *Eufrosine*, la intermedia, la interesante, la gozosa, simboliza el placer y la alegría, y *Talía*, la mayor, la festiva, la abundante, la floreciente, es musa de la comedia y de la poesía bucólica. Nacidas de uno de los amores de Zeus con la ninfa del océano Eurínome, las Tres Gracias eran vírgenes puras que vivían con los dioses, asistían a los banquetes y despertaban la alegría de vivir. Estaban al servicio de Venus, la diosa del amor y nunca conocían el aburrimiento.

“Rodeaban la cintura de Venus las Gracias dándose las manos. Eran tres hermanas doncellas, de perfecta hermosura, hijas de Júpiter y de Eurinoma. Las representan desnudas para significar que las Gracias no deben tener adornos sobrenaturales. Dispensaban a los hombres no solo la gracia, la jovialidad y el garbo sino también la liberalidad y la elocuencia. Era la más hermosa de sus prerrogativas, el presidir los beneficios y la gratitud”⁶⁹.

Las Tres Gracias representan de izquierda a derecha de la pintura, la Voluptas, la Castitas y la Pulchritud y también estaban asociadas con el Inframundo y con los Misterios Eleusinos, rituales de iniciación. Al igual que las Musas, las Gracias otorgaban a artistas y poetas la habilidad para crear bellas obras de arte y, como desdoblamiento de Venus, ejercen sobre los hombres la dualidad de auxiliarlos y de someterlos a las tentaciones para que broten así las virtudes del alma.

Rodeando esta escena mitológica central, se dispone una cenefa octogonal azul decorada con mariposas sobre un pequeño pedestal dentro de nubes, cinco por cada lado del octógono hasta un total de cuarenta mariposas. Borneadas por una banda que va cambiando a lo largo del octógono, el perfilado más oscuro da la vuelta como la sombra

del sol a lo largo del día, lo que dura la vida de la mayoría de mariposas.

Cada insecto figurado es diferente y parece responder a una representación entomológica fiel a la naturaleza o al conocimiento que de ellos se tenía en el 700. Y esta representación tan ajustada a la realidad puede deberse al interés científico, botánico y biológico del momento que implica a artistas, dibujantes y grabadores, en la plasmación de imágenes para la ciencia⁷⁰. Y así es. En la segunda mitad del siglo XVIII hacen su aparición una serie de obras científicas que incluyen repertorios de grabados tanto de flora como de fauna peninsular. “En Valencia la azulejería se hace eco de este científismo pero sin llegar nunca a la exactitud botánica de vajillas europeas con repertorios botánicos”⁷¹. Aun así, las mariposas que aparecen en este Pavimento de las Tres Gracias están descritas con tal minuciosidad que hacen suponer la existencia de láminas o grabados donde el pintor necesariamente debió de inspirarse.

Más significaciones. Por un lado, la forma octogonal que simboliza la resurrección y evoca la vida eterna pues el número ocho es el número del equilibrio cósmico en muchas de las culturas y simboliza la transfiguración del hombre por la gracia de Dios. El octógono tiene una función de mediación entre el cuadrado y el círculo, entre la tierra y el cielo y por ello, se refiere muchas veces al mundo intermedio.

Por otro lado, la utilización de cuarenta mariposas, cuarenta como múltiplo asimismo del ocho pero con un significado especial: cuarenta es el número de la espera, de la preparación, de la prueba o del castigo pero es además, tiempo esencial de gestación humana y de respeto después de un parto o de una epidemia y un número importante en el mundo judío y cristiano cuando se celebra la Cuaresma; es además un número trascendental en los rituales mortuorios de gran número de pueblos, el tiempo que necesita el alma para des-embarrassarse del cuerpo. Y mariposas porque son símbolo de ligereza e inconstancia, espíritus viajeros que anuncian una visita. Pero también son símbolo, dado su proceso de metamorfosis, de vida y muerte, una nueva alegoría de resurrección. Un nuevo ciclo de vida.

69 Texto extraído de J Mh., *Compendio de la Mitología o Historia de los dioses y héroes fabulosos precedido cada artículo de un sumario en verso por A. Tracia*, Barcelona, Imprenta de Manuel Saurí y Compañía, (2ª ed.), 1829, p. 64, edición que pudo estar disponible en las fábricas de azulejos valencianas para consulta desde entonces pues se vendía en Valencia en la imprenta de Cabrerizo y en la librería Faurí. Del autor original sólo sabemos las abreviaturas pero su obra, excelente síntesis de mitología dividida en nueve capítulos, aporta una información iconográfica muy importante. Fue editada en 1828 y reeditada en 1829 y en 1837 dado el éxito que rápidamente obtuvo. En 1994 ha sido reproducida en facsímil.

70 Véase Felipe Jerez Moliner, *Los artistas valencianos de la Ilustración y el grabado biológico y médico*, Valencia, Ajuntament de Valencia, 2001.

71 Citado por Inocencio V. Pérez Guillén, *Cerámica arquitectónica. Azulejos valencianos de serie. El siglo XIX*, tomo I, op. cit., p. 181, nota 109.



Escena central: detalle de la figura de la derecha



Escena central: figura central





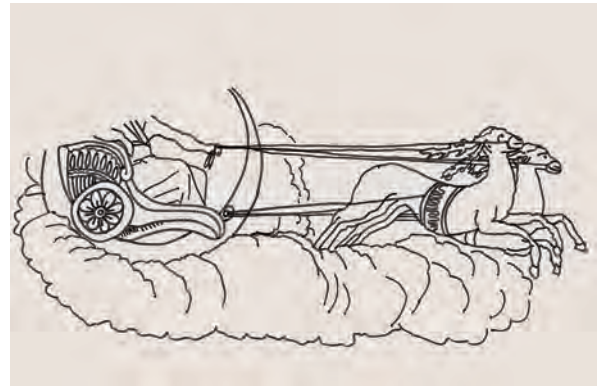
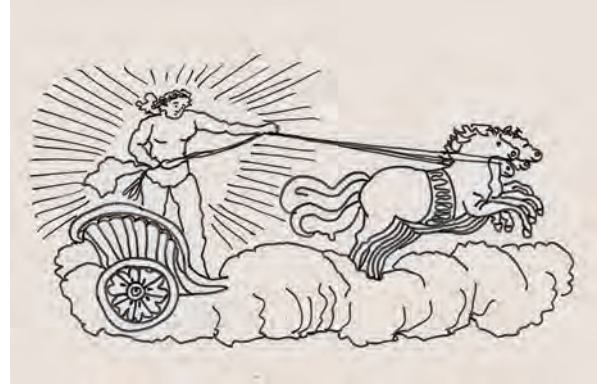
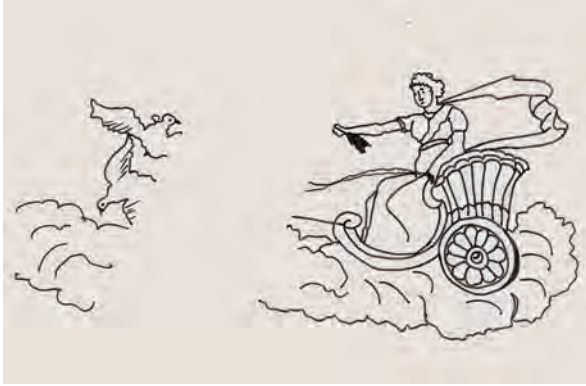


Escena central: figura de la izquierda





Mariposas del octogonal central



De izquierda a derecha y de arriba a abajo: calcos de los carros nº 2, nº 3, nº 4, nº 5, nº 6 y nº 7

2. Los carros de los dioses

En cada lado del octógono, y siendo éste la base, se dispone un trapecio cuyo perímetro está decorado con una cenefa de pequeñas flores amarillas perfiladas⁷², cual si fuera una moldura de madera tallada, que encierra una escena mitológica monocroma decorada en color verde oliva. Toda la escena se perfila con líneas muy finas negro manganeso y se ilumina con trazos blancos. Dinamismo y movimiento. En cada trapecio-casetón se representa a un dios o diosa de la mitología clásica, un total de ocho dioses sobre ocho carros tirados por distintos animales fantásticos.

Leemos en el *Compendio de mitología*: “Las puertas del paraíso eran de oro brillantísimo y las Horas custodiaban la entrada. Cuando los dioses querían bajar a la tierra, uncía Iris los caballos inmortales a unas carrozas magníficas y las Horas apartaban la nube que formaba el muro de aquella mansión”⁷³. Algo parecido a este cortejo se representa en el octógono que rodea a las Tres Gracias: ocho dioses montados en fantásticos carros que inician un desfile triunfante.

No se conservan todos los carros de los dioses y por ello no es posible establecer el programa mitológico completo. Aun así podemos aventurar la composición. Las escenas han sido numeradas desde el eje cardinal del sur y con una lectura de izquierda a derecha en el sentido de las agujas del reloj.

72 Las pequeñas flores de la cenefa que enmarca los carros de dioses son exactamente iguales a las que aparecen en la base de los jarrones de flores del pavimento de la Sala Capitular de Zaragoza fabricado por las Reales Fábricas de Valencia en 1808 y atribuido a Joan Bru i Plancha.

73 Aunque suponemos que esta edición de 1828 es más tardía que el propio Pavimento nos sirve la descripción del desfile de los carros para entender la escena representada. J Mh., *Compendio de la Mitología o Historia de los dioses y héroes fabulosos, op. cit.*, p. 5.

Carro nº 1

No se conserva apenas ningún azulejo de la escena aunque podemos suponer que podría tratarse de la representación del dios Júpiter/Zeus, de pie en un carro tirado por dos águilas, animales que normalmente le asisten.

Carro nº 2. Juno

Sobre una nube densa se representa un carro dispuesto hacia la izquierda tirado por aves, donde se sienta una diosa. Al vuelo, una especie de manto henchido por el viento. En su mano derecha porta una flecha de la que sólo adivinamos las plumas finales. Podría tratarse de Juno/Hera, esposa de Júpiter/Zeus, diosa del matrimonio, siempre malhumorada pendiente de las aventuras amorosas de su regio esposo. Las aves pudieran ser gansos o pavos reales, animales que a menudo la acompañan. El pavo real empezó a ser representado junto a la diosa ya en la época helenística. En la pintura normalmente aparece un ejemplar macho, cuya cola de hasta dos metros de envergadura está adornada por los cien ojos de Argos, el guardián encargado de vigilar al esposo infiel; las hembras, que tienen menor tamaño y colorido, son las que tiran del carro de las nubes sobre el que se desplaza la diosa.

Carro nº 3. Apolo

Sobre una nube densa y alborotada se dispone un carro hacia la derecha tirado por cuatro caballos. De pie, un joven desnudo con cabellos sueltos al viento. Ciñe su cintura con un paño mientras sujeta con el brazo izquierdo extendido, las riendas de los caballos. Toda su figura se enmarca en un gran resplandor. Podría representar a Apolo en el empleo de conducir el carro del sol, un carro con una rueda de



Detalle carro nº 2



Carro nº 3

8 radios. La rueda del carro simboliza el mundo del devenir, de la creación continua; los ciclos, las repeticiones, las renovaciones y es un elemento esencial en la figuración del sol, la luna y los planetas, evocando el viaje de los astros y su movimiento cíclico.

Dice de Apolo el mismo *Compendio de mitología*: “Envidiosos los dioses de la dicha que Apolo gozaba en la tierra, hicieron que Júpiter le llamase nuevamente al cielo. Allí le dio el nombre de Febo, y el empleo de dirigir el carro del sol, que era tirado por cuatro caballos alados y fogosos que expedían llamas por las narices, y se llamaban: Pirois, Eóus, Eton y Flegon (...) Representan al dios Apolo bajo la figura de un hermoso mancebo sin barba; el cabello rubio, suelto y rizado, y la frente ceñida de laurel; indicando así que las artes y las ciencias nunca envejecen que siempre son hermosas y que deben ser premiadas”⁷⁴. Así es como ha sido representado.

74 *Ibidem*, p. 51-52.

Carro nº 4. Venus

La cuarta escena representa a una diosa sentada sobre un carro dispuesto hacia la izquierda y tirado por dos cisnes alborotados. Sobre una densa nube, el majestuoso carro acoge a la diosa en una caja decorada con querubín y una rueda con 8 radios en forma de flor. La diosa viste túnica larga decorada con cenefa de piedras preciosas. Se han perdido los azulejos que componían el rostro y desconocemos los atributos que llevaría en la cabeza pero podría tratarse de la diosa Venus/Afrodita en un carro tirado por cisnes, animales que tradicionalmente la acompañan. El querubín representado en la caja podría figurar al pequeño Cupido/Eros que siempre la asiste.

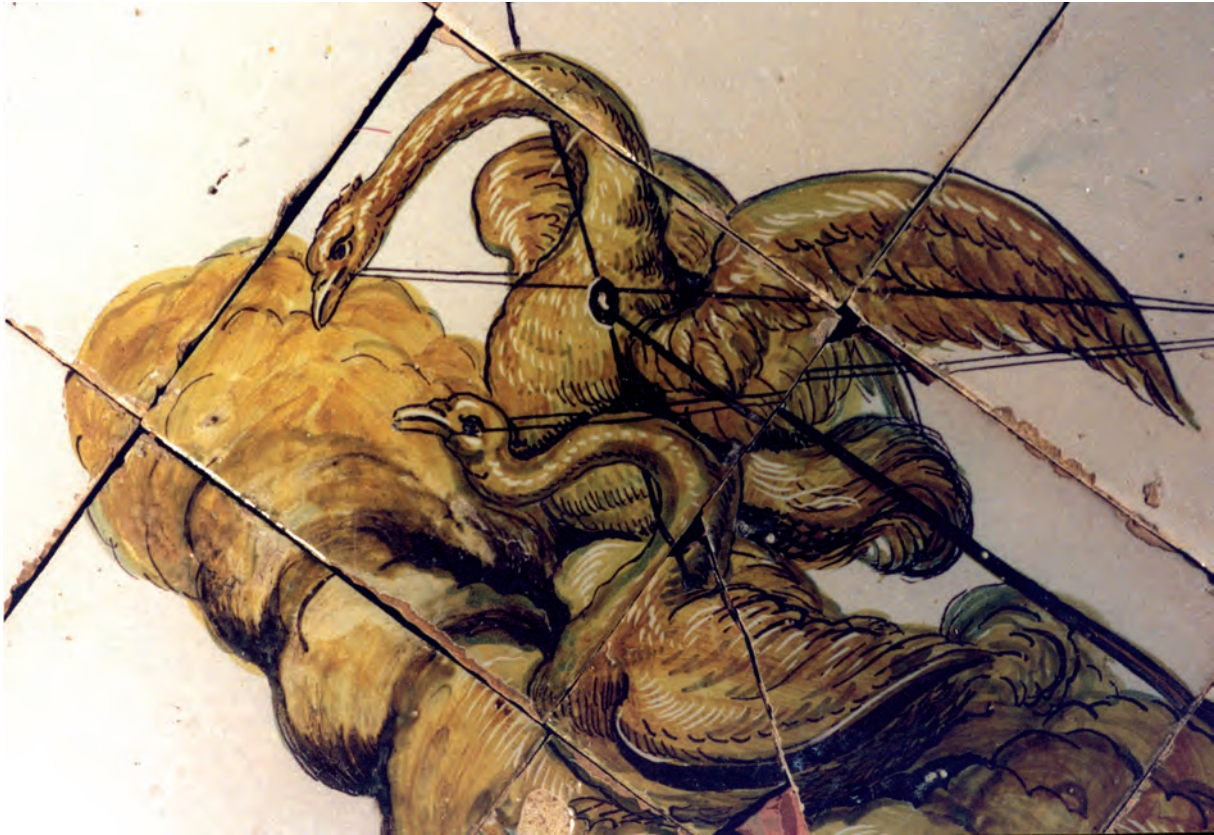
Y de nuevo el *Compendio* afirma sobre Venus que la “representan sobre un carro de marfil con ruedas de oro, tirado por palomas blancas, cisnes o gorriones: coronada de mirto y rosas; con aspecto majestuoso, frente serena, rostro hermosísimo y la vista dirigida al cielo; teniendo a Cupido sobre su regazo...”⁷⁵.

75 *Ibidem*, p. 65.





Detalle carro nº 3



Detalles del carro nº 4



Detalles del carro nº 5



Carro nº 6

Carro nº 5. Diana

Sobre una nube en forma de remolino se representa un carro dispuesto hacia la derecha tirado por dos ciervos sobre los que se dispone sentada una diosa. El carro, profusamente decorado, parece estar inscrito dentro de una gran luna menguante. Se han perdido los azulejos que atendían al rostro de la joven diosa pero podría tratarse de la representación de Diana/Artemisa, hermana de Apolo, conduciendo el carro de la Luna. Con su brazo izquierdo la diosa retiene la fuerza de dos esbeltos ciervos cuyas cornamentas se dibujan hacia atrás.

A Diana “la llaman diosa de los bosques y de las montañas porque era la caza su ejercicio ordinario. La tenían por licenciosa en el cielo donde tenía el cargo de dirigir el carro de la Luna y de donde solía descender a visitar al pastor Endimión mientras dormía. La representan con una media luna en la cabeza, el arco en la mano y la aljaba terciada, traje corto de cazadora y sandalias, teniendo a su lado un perro. Algunas veces está en un carro tirado por ciervos blancos”⁷⁶.

Carro nº 6. ¿Cupido o Mercurio?

Sobre una gran nube, se orienta hacia la izquierda un carro tirado por dos leones conducido por un joven desnudo, situado de pie, con un paño ceñido a la cintura, ojos vendados y alas. Con sus dos manos sujeta fuertemente las bridas de los leones cuyas colas se levantan de forma altiva. No tenemos la certeza del significado de esta representación divina.

Podría tratarse de Mercurio/Hermes al que se le representa con casco y sandalias alados puesto que debe de ser rápido como mensajero de los dioses, sobre todo de su padre Júpiter/Zeus al que presta todo tipo de servicios. Pero no se entiende la venda sobre los ojos que lo aproxima a la representación de Cupido/Eros al que se suele representar como un joven alado, ligero, bello, con los ojos vendados para revelar que el amor va por todas partes aunque es ciego y con un arco de plata y flechas con los que iba enamorando a los dioses y hombres con los que se topaba. Los romanos lo transformaron en un niño. Sin embargo, Cupido no tendría la misma categoría divina que el resto de dioses representados y eso sería difícil de defender en este programa iconográfico tan complejo. En el tratado de *Iconología* de Cesare Ripa⁷⁷ un joven alado y con los ojos vendados y una serpiente en la mano representa alegóricamente al amor impúdico y no a un dios mitológico.

Los leones que tiran del carro de este dios son dos animales de fuerza y vigor que representan en el zodiaco al signo de Leo, a los nacidos entre finales de julio y casi todo agosto que es el mes número ocho en el calendario gregoriano. Es en la ¿lengua? de uno de estos leones y en la melena donde podemos adivinar algunos caracteres de una inscripción que podría hacer referencia a la autoría o la fecha de fabricación del propio pavimento o a cualquier otra clave numerología que no hemos adivinado. Por otro lado, el carro tirado por leones representa habitualmente a Cibele aunque en este caso sea un joven quien haya suplantado a la diosa.

76 *Ibidem*, p. 54.

77 *Iconología del cavaliere Cesare Ripa Perugino. Notabilmente accresciuta d'imagini, di annotazioni e di fatti* por el abate Cesare Orlandi en Perugia Stamperia di Piergiovanni Constantini 1763, tomo I, p. 119.



Detalle carro nº 6

Carro nº 7. Neptuno.

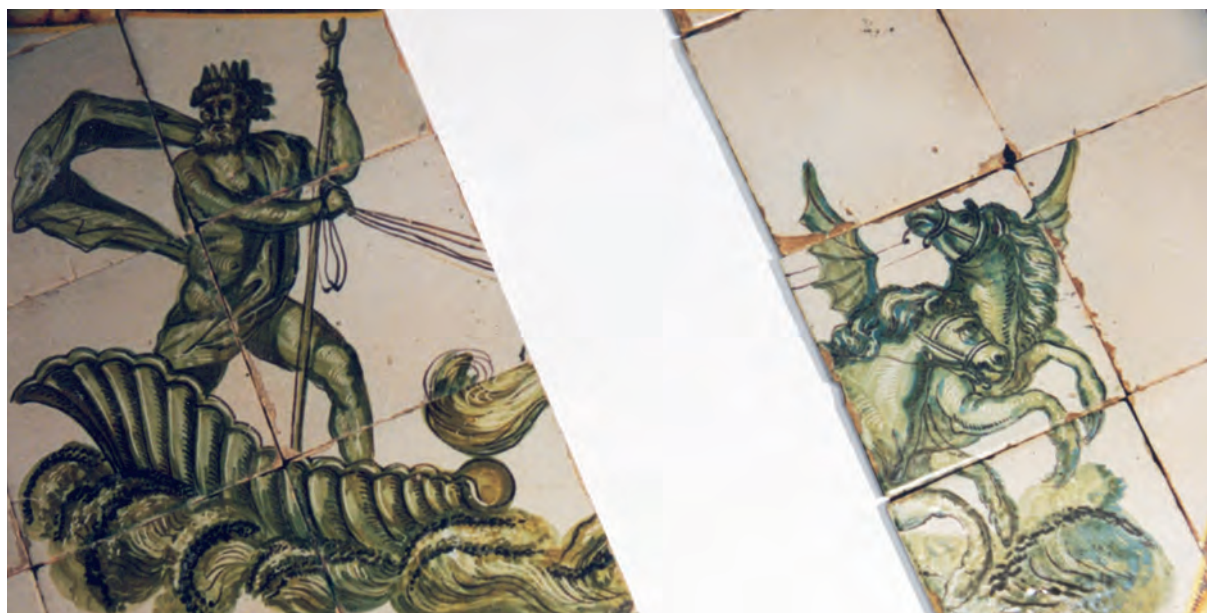
Sobre una superficie de olas marinas, se sitúa, dispuesto hacia la derecha, un carro en forma de concha sobre el que se representa a un dios semi-desnudo, de pie, sosteniendo en su mano izquierda una especie de cetro. Se trata de un dios mayor, con corona de cinco puntas que conduce dos caballos alados sobre un mar de espuma. Podría tratarse de la representación mitológica de Neptuno/Poseidón, el dios del mar que se desplaza en un carro en forma de concha tirado por caballos de mar, o por caballos que podían cabalgar sobre él, y en su mano sostiene un báculo. Normalmente se acompaña de un cortejo de divinidades de las aguas, sobre todo de las nereidas y los tritones. Esta imagen inspira a la mayoría de los pintores, que suelen presentarlo como un hombre maduro, alto y robusto, con barba poblada y aspecto salvaje y tosco.

No lleva en esta ocasión un tridente sino otra especie de cetro de dos puntas que también podría llevar a confundirnos con la representación del mismo Júpiter/Zeus.

Carro nº 8.

No se conserva ningún azulejo que pudiera ayudarnos a aventurar qué dios mitológico es el representado. Podría tratarse de la diosa Minerva/Atenea en su carro triangular tirado por lechuzas o bien del dios Saturno en su carro tirado por bueyes o negras serpientes, o de Baco/Dionisos que tampoco ha aparecido en este desfile mitológico.

Pero lo más lógico, si atendemos al resto de divinidades representadas, es que los dioses que no conocemos, el correspondiente al nº 1 sea Júpiter/Zeus y el nº 8 sea Ceres/Deméter pues faltarían en esta rueda de dioses, el cielo y la tierra. Júpiter, padre y rey de la familia de los dioses, estaría subido a un carro tirado por águilas y llevaría en sus manos un rayo o un manojo de relámpagos. Por su parte, Ceres (madre de Perséfone) es a su vez hermana de Júpiter. Es diosa de la agricultura, de la fecundidad de la tierra y del amor maternal. A ella está asociado el ciclo de las estaciones del año, regulado por la presencia o ausencia de su hija Perséfone. En las representaciones antiguas aparecía



Carro nº 7

con frecuencia sentada en un carro rodeada de antorchas. Los atributos que contribuían a identificarla eran las espigas de cereales, el narciso y la amapola. El caballo, la serpiente, el cerdo y la grulla son los animales de los que puede estar acompañada, pues se la relaciona con todos ellos.

La representación de los dioses cual cortejo de carros tirados por distintos animales fantásticos es una poderosa imagen que se repite desde la antigüedad. El propio Platón en *Fedro* describe el cortejo de Zeus, poderoso señor de los cielos, conduciendo su alado carro al que siguen otros dioses sobre sendas carrozas que sólo eran visibles para aquellos bienaventurados iniciados en los misterios del alma. La imagen se convirtió desde el Renacimiento en habitual y así es utilizada por los pintores más afamados. “Los carros eran habituales desde el Renacimiento tanto para cortejos laicos como para solemnidades procesionales religiosas; se mantiene en las fiestas barrocas y se prolonga hasta el siglo XVIII”⁷⁸. Poderoso icono que es descrito en los diversos grabados, tratados, manuales y compendios de mitología al alcance de los diseñadores.

Efectivamente las fuentes iconográficas que miró la azulejería valenciana fueron muchas y variadas: repertorios ornamentales y grabados cultos tanto de artistas valencianos como de otras procedencias que se hicieron cada vez más fieles al original. Había que buscar noticias sobre los dioses en Bocaccio, Boecio, Petrarca o en las *Metamorfosis de Ovidio*, obra consultada con asiduidad y sistemáticamente sobre todo, la versión veneciana de 1497 cuyo juego de xilografías ayudó a crear una imagen reconocible de las divinidades desde finales del siglo XV hasta media-

78 Inocencio V. Pérez Guillén, “Pavimentos cerámicos de los siglos XVIII y XIX: aspectos significativos” en *Arqueología del pavimento Cerámico desde la Edad media al Siglo XIX*, op. cit., p. 89.

dos del siglo XVI. Sabemos que fue ya utilizada por ceramistas valencianos⁷⁹.

Otra de esas fuentes, una de las más importantes, es la *Iconología* de Cesare Ripa (c. 1560?–c.1625?), un texto publicado en 1593 con numerosas impresiones posteriores durante los siglos XVII y XVIII que contribuyeron a la divulgación de su mitología, alegorías y emblemas en los circuitos culturales del pensamiento estético europeo⁸⁰. Ripa recogió en un libro trascendental impregnado de clasicismo, la tradición alegórica de Alciato pero también los escritos antiguos de Homero o Ariosto y contribuyó así a crear la imagen de cada una de las divinidades mitológicas. Ninguno de los grabados que acompañan a las distintas ediciones consultadas de la *Iconología* de Cesare Ripa se corresponden con las representaciones de este Pavimento de las Tres Gracias aunque es bien seguro que estaban en la tradición iconográfica de aquellos que se encargaron de diseñarlo.

A partir de entonces, la cultura mitológica se vulgariza gracias a la edición de manuales que ponen a disposición del interesado imágenes más cercanas⁸¹. Es el caso por ejemplo del libro de Vincenzo Cartari, *Le Vere e Nove Imagini degli dei dell' Antichi*⁸², publicado en Padua en 1615, un manual mitológico con extraños y sugestivos grabados que se aproximan a los carros del Pavimento de las Tres Gracias en el espíritu, aunque sin la fuerza compositiva de éstos. Siendo más ingenuas, las representaciones iconográficas de algunos de estos dioses en sus carros parecen semejarse: caso del carro del Sol, el carro de Diana, el de ¿Cupido? o el carro de Venus. El manual de Cartari es el primer tratado mitológico editado en lengua vulgar lo que contribuyó a su difusión, incluso en España, y es muy posible que fuera consultado por los azulejeros valencianos.

“El desfile con figuras mitológicas sobre carros asociados a un triunfo era frecuente desde el Renacimiento tanto en las Entradas laicas como en las

79 Inocencio V. Pérez Guillén, “Stefano della Bella y la pintura tardobarroca valenciana” en *Ars Longa*, *op. cit.*, p. 99.

80 Son importantes las reediciones del siglo XVIII, *Iconología del cavaliere Cesare Ripa Perugino. Notabilmente accresciuta d'imagini, di annotazioni e di fatti* por el abate Cesare Orlandi en Perugia Stamperia di Piergiovanni Constantini 1763 y la edición de Ausburgo *Historia et Allegoriae* de 1758-1760 con grabados de Georg Hertel.

81 Julián Gallego, *Visión y símbolos en la pintura española del siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1987, p. 74 y ss.

82 La obra mitológica de Cartari dividida en 15 capítulos despertó tal interés, que las sucesivas ediciones acompañadas de grabados ilustrativos contribuyeron a la difusión de imágenes y representaciones de los dioses de la mitología durante el s. XVI y XVII. Venecia, 1571, Lyon 1581 o Padua, 1615. Disponible en <http://archive.org/stream/levereenoveimagi00cart#page/n3/mode/2up>. (Consulta 09/09/2013)

procesiones con las que la iglesia contrarreformista visualizó apoteosis teológicas en todos los países católicos y por supuesto en las fiestas barrocas valencianas⁸³ comenta con acierto el profesor Pérez Guillén poniendo como ejemplo las fuentes que en la capital madrileña realizara Ventura Rodríguez, *Neptuno y Cibeles*, siguiendo el mismo esquema. Carros similares a los que se habían visto por ejemplo, en las fiestas de canonización de San Francisco Borja en Valencia y que serían frecuentes en la arquitectura efímera del XVII y XVIII.

Los carros aparecen en la pintura cerámica valenciana a mediados del XVIII tanto en el Pavimento del Palacio de los Borja en Gandía⁸⁴ como en el Pavimento del Colegio Mayor de Arte de la Seda en Valencia, obra de la fábrica de Vicente Navarro, escenificando a las cuatro partes del mundo. Ambas representaciones parecen provenir de los dibujos ejecutados por Hipólito Rovira de los frescos de Anibale Carracci en el *Palacio Farnesio*, dibujos que trajo a España y que fueron conocidos y divulgados. Pero asimismo pueden haberse inspirado en la serie de Stefano della Bella, *Raccolte di varii Capricci*⁸⁵ de 1646, que obtuvo una rápida difusión en el mercado europeo. Aun teniendo en consideración todas estas fuentes iconográficas que subyacen en esos otros ejemplos, lo cierto es que este Pavimento de las Tres Gracias parece inspirarse en los diseños de Michelangelo Pergolesi⁸⁶ (publicados en Gran Bretaña entre 1777 y 1801) en cuanto se refiere a composición e imágenes representativas de los carros mitológicos.

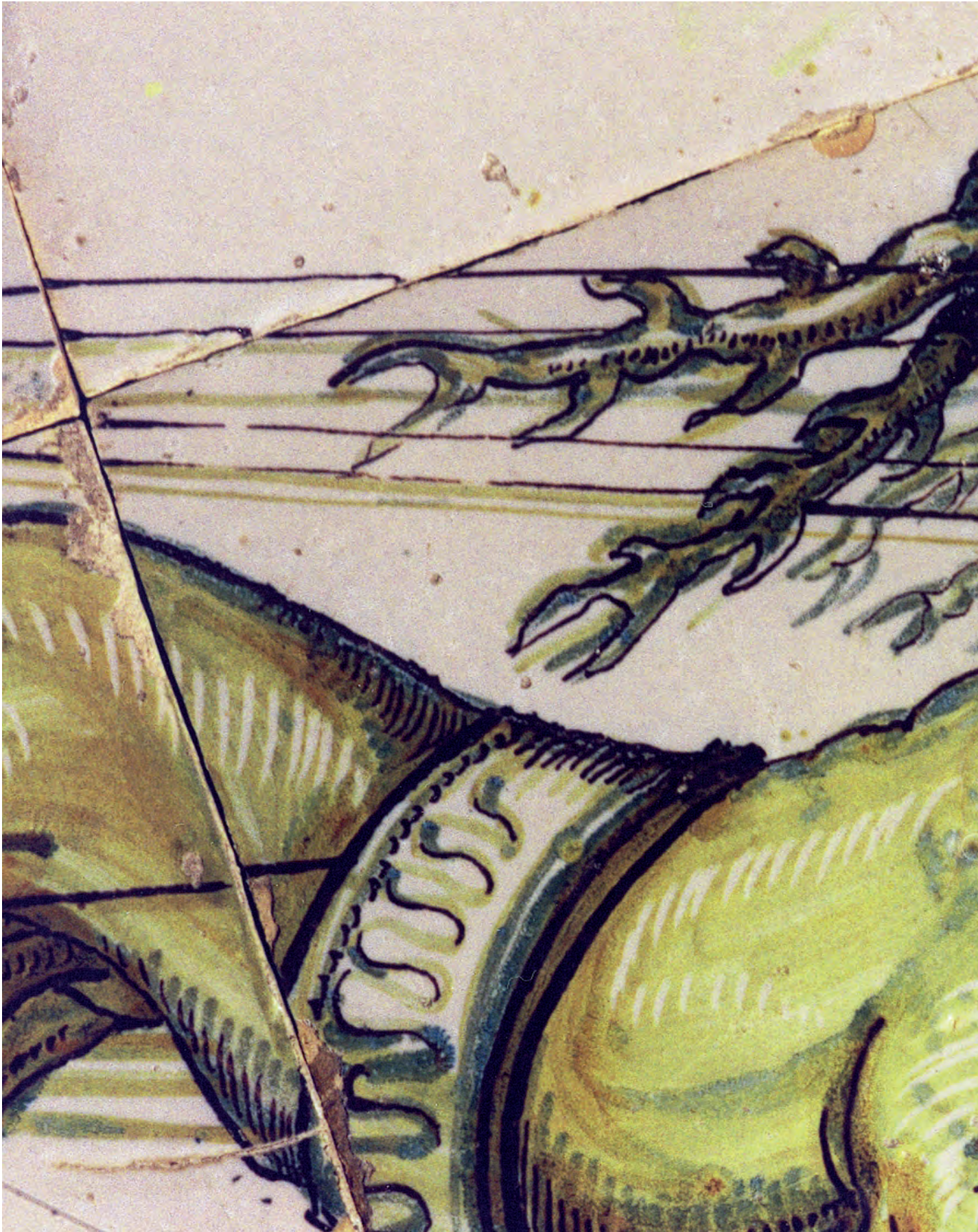
También sabemos que los ceramistas solían combinar elementos tomados de grabados diferentes con el fin de ocultar las fuentes iconográficas y que es difícil establecer modelos que se correspondan fielmente en la traslación. Es muy frecuente la adaptación de modelos a formatos y composiciones dispares que encubren el origen de la imagen.

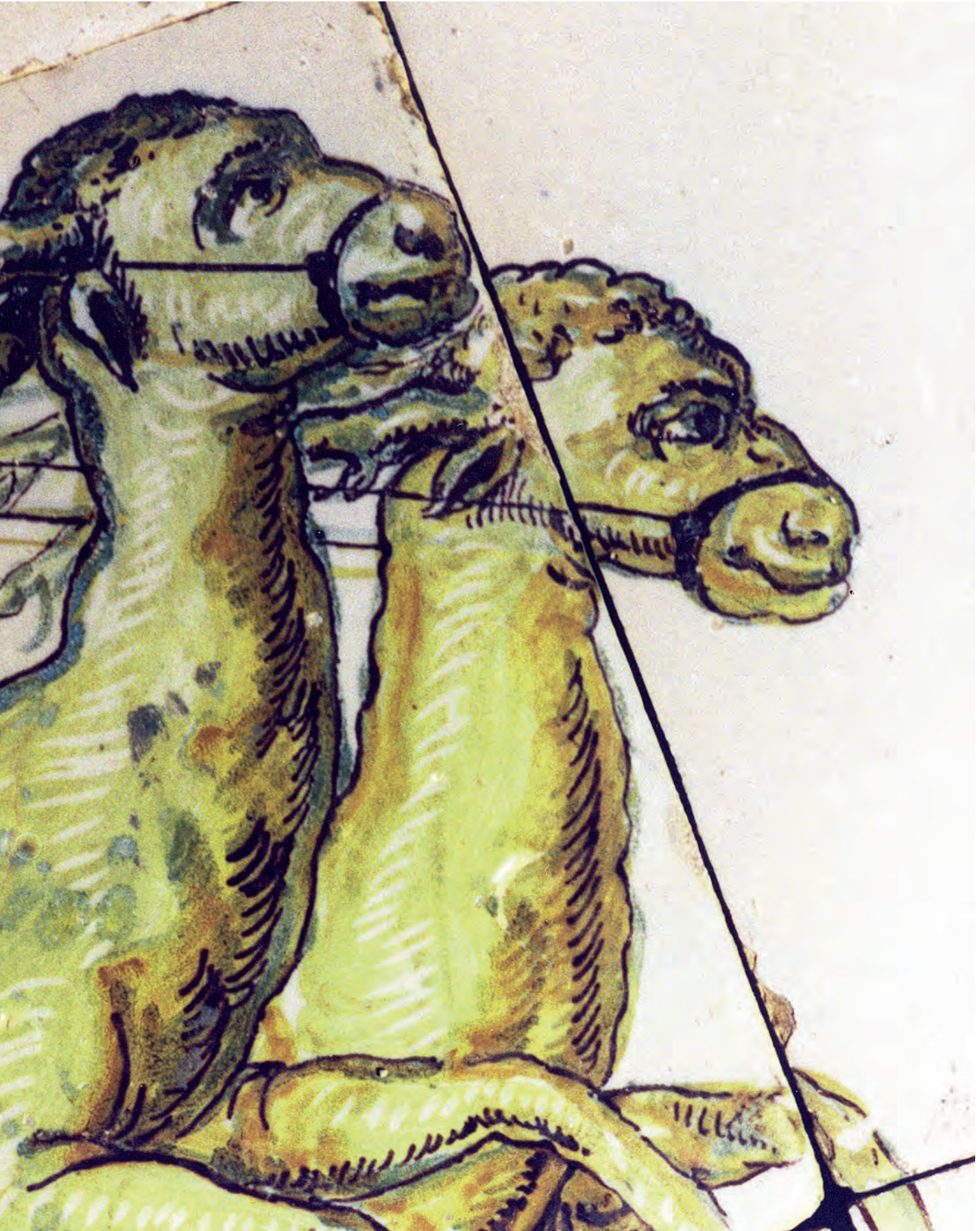
83 Inocencio V. Pérez Guillén, “Stefano della Bella y la pintura tardobarroca valenciana” en *Ars Longa*, *op. cit.*, p. 106.

84 Véase Inocencio V. Pérez Guillén, *L'enigma dels Quatre Elements al Palau Borja de Gandia*, Gandía, Centre d'Estudis i Investigacions Comarcals Alfons el Vell, 1985.

85 Posiblemente el origen de los carros tirados por parejas de animales sea una vez más de Stefano della Bella cuyos dibujos tuvieron tanta repercusión en la pintura cerámica valenciana como ha demostrado el propio Inocencio V. Pérez Guillén en *Ars Longa*, *op. cit.*

86 Los dibujos y grabados de Michelangelo Pergolesi tuvieron, desde su publicación en Gran Bretaña en 1777, una rápida aceptación y sirvieron de modelo a diseñadores y arquitectos que encontraron en sus repertorios el orden y claridad que había faltado al rococó dominante hasta entonces. Algunas de las láminas incluidas en este *Designs for Various Ornaments* (London, 1777–1801) estaban dedicadas a episodios mitológicos alguno de los cuales hemos incluido como ilustración por su semejanza con los carros de este pavimento. <http://collections.vam.ac.uk/item/O840428/print-pergolesi-michelangelo/> (consulta 04/10/2013).





Detalle de carro nº 5



Portada y carro de Venus en V. Cartari, *Le Vere e Nove Imagini degli dei Antichi*, 1615



La pervivencia de repertorios mitológicos en las fábricas valencianas de azulejos está vinculada sin duda a la Academia y a la transmisión de imágenes por medio de dibujos, grabados o publicaciones divulgativas. Y se mantiene en el tiempo hasta bien entrado el siglo XIX. Descubrimos representaciones de dioses mitológicos sobre carros en las curiosas azulejerías de la casa palaciega ubicada en el Paseo de la Habana n^o 252, en la misma capital de Cuba⁸⁷. Sabemos y así lo hemos referenciado, la importancia de las exportaciones de azulejos al continente americano, sobre todo a la isla de Cuba, que se refleja en la arquitectura habanera del siglo XIX de forma muy significativa y todavía patente. En esta casa palacio se halla un arrimadero realizado por los hornos de Rafael González Valls hacia 1845, con un programa mitológico donde se representa a las divinidades de forma aislada, en cartuchos simulando mármoles y con un dibujo sólo perfilado en manganeso, que han sido identificados como Neptuno, Apolo, Venus, Marte y la Aurora. Tanto Neptuno como la Aurora se representan subidos a un carro; el de Neptuno en forma de concha tirado por caballos marinos y el de la Aurora por dos dra-

⁸⁷ Los azulejos valencianos exportados al continente americano han sido estudiados, especialmente los ejemplos que se conserban en La Habana, por Inocencio V. Pérez Guillén, *Las azulejerías de La Habana: cerámica arquitectónica española en América*, Valencia, Universitat de València, 2004, pp. 293-298.



Lámina 35 en M. Pergolesi, *Classical ornament of the eighteenth century*, N.Y., 1970

gonos? alados. Y ambos parecen asemejarse a los representados en este Pavimento de las Tres Gracias. Toda la mitología pudiera estar inspirada en obras coetáneas de divulgación como el ya citado *Compendio de Mitología* editado por la imprenta de Saurí en 1828, según se desprende del estudio iconográfico publicado⁸⁸.

En el Pavimento de las Tres Gracias, encima de cada uno de los marcos mitológicos descritos anteriormente, se dibuja una laurea en espiga en dos direcciones. La laurea ocupa el hueco vacío entre el octógono que forman los carros mitológicos y el círculo exterior. Se perfila y decora en monocromo de color morado manganeso en varias tonalidades y se ilumina con pinceladas de blanco para dar volumen. La laurea es un elemento decorativo que aparece en torno a 1700 aunque vuelve a utilizarse con la hoja más grande y más suelta hacia 1745. Fue utilizada a modo de orla enmarcando escenas de

la misma forma en grabados valencianos y pudiera haber sido copiado de estos modelos cultos⁸⁹.

El motivo de las laureas y otros tipos de molduras foliadas reaparecerá también a finales del siglo XVIII como parte de la renovación ornamental de carácter clasicista⁹⁰ y es a este momento, al que tenemos que adscribir su presencia en este Pavimento. Su pervivencia alcanza a modelos más tardíos como el *Pavimento de Diana y Apolo* del Museu del Taullel de Onda fechado en torno a 1820 donde encontramos el mismo tipo de laurea abrazada por cintas en ese caso, dibujando un marco oval en los medallones con paisajes⁹¹.

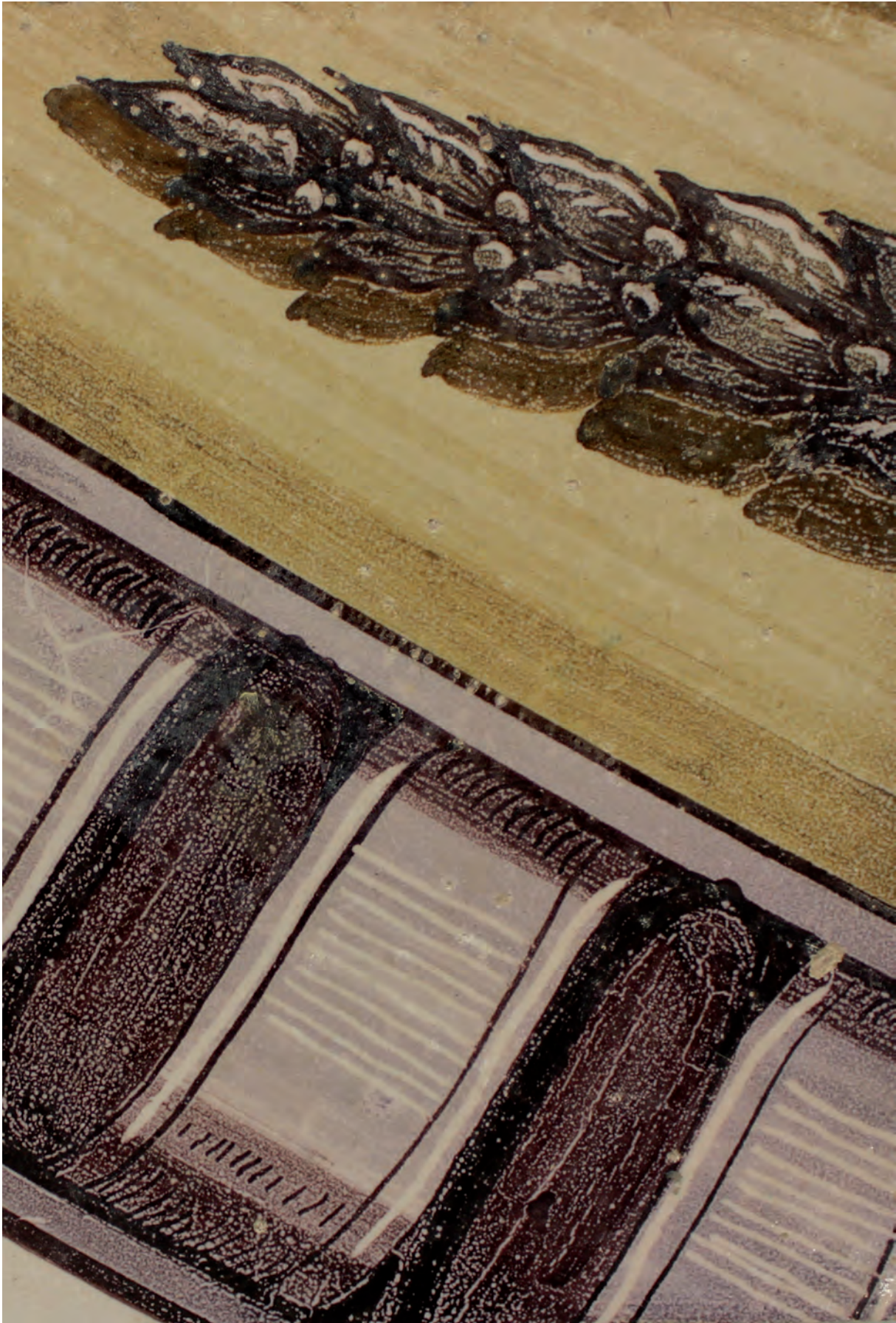
89 Es el caso por ejemplo del grabado de Rafael Esteve Vilella, *Retrato de Carlos IV y María Luisa* de 1799 referenciado en Adela Espinós Díaz, *Gravats de la Col·lecció Giner-Boira del Museu de Belles Arts de València* (cat. exp.), Valencia, Consorci de Museus, 2008, s.p.

90 Inocencio V. Pérez Guillén, *La pintura cerámica valenciana del siglo XVIII, Barroco, Rococó y academicismo clasicista*, op. cit., p. 100.

91 AA.VV., *Diana y Apolo. El Pavimento de la Paz y el Buen Gobierno*, op. cit.

88 *Ibidem*, p.294.





Detalles de cenefa morada y laurea



Serpiente de un Caduceo. Detalle

3. La cenefa circular

Cerrando el pavimento una gran cenefa de unos 60 y 70 cm despliega una cantidad imposible de elementos decorativos que dan complejidad y barroquismo a este Pavimento de las Tres Gracias. Roleos, guirnaldas, perlaríos, cintas, palmas, acantos, cortinajes, cenefas, aves, serpientes, Mercurios, flores, ángeles y trompas se relacionan de manera caprichosa y rellenan de forma profusa el espacio. Todos los motivos decorativos se encuentran entrelazados unos con otros a modo de *grutescos*⁹², de la misma forma que se despliegan en las tan admiradas *Logias Vaticanas de Rafael*; unos repertorios ornamentales que la industria cerámica conocía bien y que la Academia terminó de difundir.

Ciertamente, la repercusión de la obra de Rafael en la decoración de la cerámica fue inmensa⁹³ y la Academia se convirtió en el vehículo perfecto para la transmisión de las imágenes y repertorios estilísticos creados por *Giovanni da Udine* o *Perino del Vaga* que sabemos tenían en la Real Fábrica de Azulejos de Valencia en 1795 y que se ofrecían como de *Rafael de Urbino*⁹⁴; de ellos proceden los festones, pegasos mordiendo las telas, perlaríos,

arpías voladoras con cola de pez o las extrañas garras que surgen de los acantos. Los elementos decorativos que la moda iba actualizando se incorporaron a los diseños tales como veneras, mascarones, jarrones, cestos florales y sobre todo, y de manera extensiva, la rocalla: un elemento mil veces interpretado y reinterpretado a partir de los repertorios impresos como forma de ruptura de diseños más tradicionales. Sin embargo, poco a poco, todo se ordena y simplifica siguiendo criterios clasicistas que proceden de repertorios del último tercio del siglo XVIII como los del italiano *Michelangelo Pergolesi*. Son estos modelos de *Pergolesi*⁹⁵, más cercanos en el tiempo. Con una escena mitológica central inscrita en un octógono o en una circunferencia, parecen inspirar la composición general de este Pavimento de las Tres Gracias; composición que, en este caso, se ha complicado con una escena central, un octógono de carros mitológicos y una cenefa circular. Los modelos de *Pergolesi*, de gran éxito y divulgación, desarrollan pequeñas y grandes cenefas entrelazando decoraciones de la misma forma que en esta solería.

La cenefa circular del Pavimento de las Tres Gracias despliega un repertorio completo de motivos ornamentales. Y está circunscrita por una banda inferior circular de diez centímetros que recorre todo el solado con distintas tonalidades de manganeso, aguado para los tonos más tenues y espeso para

92 *Grutesco* es un motivo decorativo que proviene de las grutas descubiertas en Roma durante el siglo XV pertenecientes a la Domus Aurea de Nerón con decoración parietal caprichosa y extravagante. Fueron profusamente copiados por todos los pintores del Renacimiento y el *divertimento* de Rafael que los utiliza en Villa Farnesina y, junto a *Giovanni da Udine*, en las Logias Vaticanas. Gozaron de tal éxito y difusión que fueron utilizados por toda Europa en etapas estilísticas diferenciadas.

93 Láminas de las Logias de Rafael se hallaban entre los repertorios para la pintura de la cerámica en la fábrica de Alcora y sirvieron como modelo para la decoración de un servicio de mesa fabricado en 1800 para el Duque de Híjar. Así lo cita M. Escrivá de Román, *Historia de la cerámica de Alcora*, Madrid, 1919, p. 251.

94 Así lo corrobora el *Memorial de la Real Sociedad de Amigos del País de Valencia* en su visita a la Fábrica de Marcos Antonio Disdier. Véase nota 45.

95 Véase la lámina nº LXXXVIII representando en el centro de la composición a Apolo en su carro tirado por caballos y rodeado de una cenefa circular con los signos del zodiaco. En la lámina nº CLXXXIV el carro de Diana se dispone en el centro de la composición y se rodea de una cenefa circular donde se inscriben ocho triángulos a modo de estrella. Michelangelo Pergolesi, *Designs for Various Ornaments*, Londres, 1777–1801. Los diseños de Pergolesi han sido estudiados y recogidos en Michelangelo Pergolesi, *Classical Ornament of the Eighteenth Century*, Dover Publications, 1970.

los fuertes, logrando crear la ilusión de una moldura de madera tallada. Y una cenefa superior circular de la misma anchura, diez centímetros, en tonos amarillos compuesta por granadas, flores y hojas.

La imitación de orlas doradas producidas por la marquetería contemporánea es habitual desde 1783 y también queda reflejada en las estampas de los grabadores formados en la Academia⁹⁶. Los elementos decorativos utilizados en marcos o cartuchos son un fiable método de clasificación cronológica y de adscripción a las diferentes fábricas y autores, como ha estudiado con detalle el profesor Pérez Guillén⁹⁷. Láureas, zarcillos, orlas, rocallas asimétricas o simétricas, temas vegetales, palmas y junquillos, acantos estilizados, guirnaldales florales, cintas, molduras, óvalos o grutescos constituyen la decoración que recorre el 700, formas residuales que perduran hasta bien entrado el siglo XIX.

En el Pavimento de las Tres Gracias existen claramente cuatro ejes cardinales que coinciden con el norte, sur, este y oeste pero a su vez se despliegan ejes intermedios a modo de rosa de los vientos: noreste, sureste, noroeste y suroeste así como sus interludios donde se sitúan nuevos elementos decorativos. En los puntos cardinales se representan cuatro testas de personajes masculinos, de frente, con larga cabellera rubia, ataviadas con un casco alado al que se enroscan dos serpientes. Cada una de estas cabezas está pintada de forma diferente y si bien las líneas de dibujo son idénticas (efectivamente se ha utilizado un cartón de estarcido), el estudio de color y las pinceladas aplicadas a rostros, cabellos y rasgos faciales, las hacen completamente diferentes.

Debe de tratarse sin duda alguna de la representación mitológica del dios Mercurio/Hermes mensajero de los dioses al servicio de Júpiter/Zeus. Ingenioso y aventurero es protector de los caminos y guía de viajeros considerándole por ello, el dios del comercio; es probable que ésta sea la intencionalidad significativa, en un pavimento diseñado para un comitente perteneciente acaso a la burguesía comerciante. También en las cuatro esquinas exteriores del Pavimento Disdier fechado en 1808 en las Reales Fábricas y conservado en el Museo Nacional de Cerámica González Martí, se encuentra representado Mercurio, la testa y el caso alado de la divinidad olímpica del comercio en un pavimento poblado de seres voladores y referencias a los cuatro puntos cardinales, como en este caso. Mercurio

inventó la lira y se la cambió a Apolo por el caduceo, un bastón en el que se quedan enroscadas dos serpientes encaradas. Desde entonces pasó a ser el atributo principal, y fácilmente reconocible, de este dios junto con el “pétasos” o casco con alas y las sandalias aladas, elementos que le facilitaban el vuelo.

Efectivamente, en el Pavimento de las Tres Gracias, detrás de cada cabeza de Mercurio hay una vara que sobresale por encima de la cabeza y acaba en forma de cruz donde se enroscan dos serpientes a modo de caduceo. Las serpientes, que inician el enroscamiento por la cola en la parte inferior de la vara, pasan por detrás del rostro y al llegar al final de dicha vara, siguen en direcciones opuestas para enroscarse en la prolongación de la cola de las dos aves, una a cada lado del rostro pero orientadas en sentido opuesto al mismo, iniciando así el siguiente motivo ornamental.

El caduceo tiene un sentido figurado muy interesante como equilibrio entre tendencias contrarias alrededor del eje del mundo, que vendría a convertirlo en símbolo de paz y de la buena fortuna si se asocia al casco alado de Mercurio y al cuerno de la abundancia⁹⁸. Mercurio/Hermes es el mensajero de los dioses y también el guía de los seres en sus cambios de estados. Reúne los cuatro elementos de la naturaleza y su valor simbólico: la varita es la tierra; las alas, el aire; las serpientes, el fuego y el agua, fuente de vida y muerte.

De los cabellos enredados de estos cuatro personajes masculinos representando a Mercurio caen, a modo de collares, unas frondosas guirnaldales de flores de gran calidad y detalle. Unas guirnaldales que se desdobl原因 para recorrer el camino hasta los picos de las palomas que las sostienen en el otro extremo. Frondosas especies vegetales, hojas y tallos —con una pincelada muy sabia que realza cada una de ellas— enredan un sinfín de flores de diversas formas y colores que pertenecen sin duda a especies conocidas. No se trata de una mera plasmación decorativa de formas florales sino que constituye uno de los más interesantes campos de encuentro entre la ciencia y el arte⁹⁹. Abandonadas las rocallas como elemento decorativo esencial en los paneles y pavimentos de azulejos de décadas anteriores a 1780 fue a partir de entonces cuando se generalizaron las guirnaldales florales de

96 Inocencio V. Pérez Guillén, *La pintura cerámica valenciana del siglo XVIII, Barroco, Rococó y academicismo clasicista*, op. cit., p. 121.

97 *Ibidem*, p. 98-138.

98 Véase Vincenzo Cartari, *Le Vere e Nove Imagini degli dei delli Antichi Padua*, Imprenta de Pietro Paolo Tozzi, 1615, p. 423. Disponible en <http://archive.org/stream/leverenoveimagi00cart/page/n3/mode/2up>. (Consulta 09/09/2013).

99 Véase María José López Terrada, “Arte y ciencia: el caso de la pintura valenciana de flores” en *La ciudad de Valencia. Historia, Geografía y Arte*, Valencia, Universitat, 2009, pp.454-460.



Cenefa circular: vistas



Mercurio Oeste





Mercurio Este





clara vinculación clasicista que nada tenían que ver con los repertorios de Alcora lejanos ya en el tiempo (1729-1735).

Entre las flores pintadas en estos azulejos descubrimos rosas antiguas: rosas de Alejandría, rosas castellanas o rosas silvestres junto a las adormideras, las peonías, las caléndulas o maravillas, las aguileñas, el mirto o las amapolas amarillas, los nardos, las pasionarias, anémonas o claveles. Flores conocidas o de origen exótico, procedentes de América y de Asia Menor que habían comenzado a cultivarse en Europa a mediados del siglo XVI. Están tratadas con gran delicadeza tanto en el dibujo como en la aplicación de la pincelada de color: amarillos, azules, morados y rojizos sobre hojas y tallos tintados en verdes y ocre.

La pintura de flores en Valencia tiene una gran tradición iniciada por un verdadero especialista como Tomás Hiepes (ca.1600-1674), admirado pintor de flores cuya tradición pervive desde el último tercio del siglo XVII hasta finales del siglo XVIII, desarrollándose gracias a la producción de los pintores de la Escuela de Flores de la Academia de Bellas Artes de San Carlos. “El protagonismo indiscutible que las plantas ornamentales adquieren en este tipo de pinturas no puede desligarse

del creciente interés por el saber botánico que se experimentó en toda Europa desde comienzos del siglo XVI” y que en Valencia estuvo siempre ligado a la cátedra de *herbes* de la Universidad y al Jardín Botánico¹⁰⁰.

Así pues, cuando en 1778 se crea la *Sala de Flores y Ornatos y otros diseños adecuados para Tejidos* de la Academia y, seis años después, la *Escuela de Flores y Ornatos*¹⁰¹, existían importantes antecedentes científicos, una rica tradición de más de dos siglos, y códices y láminas sobre las que sostener sus conocimientos. La Escuela fue creada para el fomento sobre todo, de las manufacturas textiles con modelos que aseguraban la independencia de las sederías valencianas respecto a las manufacturas francesas “un arte industrial cuyas tramas reticulares tienen copiosas afinidades con las de la azulejería de serie” como se desprende del *Discurso sobre la educación po-*

100 María José López Terrada, “Arte y ciencia: el caso de la pintura valenciana de flores” en *La ciudad de Valencia. Historia, Geografía y Arte*, Valencia, Universitat, 2009, p.457.

101 La Escuela estuvo dirigida desde 1784 hasta 1818 por el pintor Benito Espinós Navarro, maestro de flores y aunque los estudios académicos no lograron satisfacer la aplicación práctica que de ellos se esperaba, es indudable que formó a los mejores pintores de flores de la España de la época, cuya actividad continuó sin interrupción hasta bien entrado el siglo XIX.



Cenefa circular: roleos y flores

pular de los artesanos y su fomento realizado por P. Rodríguez Campomanes en 1775¹⁰².

Se conservan más de cuatrocientos cincuenta dibujos de maestros y discípulos de la Sala de Flores que dan idea de esta enseñanza sistemática que la academia valenciana había copiado de la Escuela de Flores de Lyon¹⁰³. A partir de copias de dibujos, grabados y láminas botánicas así como de estudios al natural que los numerosos jardines valencianos proporcionaban a los pintores de flores, éstos realizaban sus propias composiciones florales que servían como modelo a los diseños textiles y cerámicos.

Y así es. La riqueza de las flores representadas en este Pavimento de las Tres Gracias en las guir-

naldas que acompañan a Mercurio (cada una de ellas diferente) es una muestra ejemplar del dominio por parte de los pintores cerámicos de este motivo ornamental. Variedad de especies, de acentos y matices de color en la pintura de flores, enriquecen el tono barroco de este pavimento.

A ambos lados del rostro de cada una de las cabezas de Mercurio, o sea, en un número de cuatro, se representan escenas idénticas pero contrapuestas. Un ave de perfil y porte elegante, deja que la serpiente del caduceo se enrosque (en sentido descendiente) en una larga ala de color amarillo anaranjado que se prolonga en forma circular y termina siendo la propia peana donde el animal posa sus patas. Podría tratarse de un ave del paraíso de plumaje colorido en el cuerpo pero también de un pavo real con la cola cerrada. El pavo real es iconográficamente un símbolo de Juno/Hera, la esposa de Júpiter/Zeus pero es sobre todo, un símbolo solar y signo de inmortalidad. De la misma forma, si se tratara de la representación de un ave del paraíso también su significado se asocia al sol, como ave que puede volar día y noche sin descanso, mensajera del astro rey.

Estas majestuosas aves compiten en el Pavimento con las guirnaldas y ropajes que, a modo de cortinaje, sostienen con su pico rojo unas pa-

102 Referenciado en Inocencio V. Pérez Guillén, *Cerámica arquitectónica. Azulejos valencianos de serie. El siglo XIX*, vol. I, op. cit., p. 159, nota 3. Especialmente Campomanes, que llegó a ser ministro de Hacienda, promovió el desarrollo de la industria, el comercio, la agricultura, la ciencia y la cultura a través de la creación de las *Sociedades Económicas de Amigos del País* fundadas en el espíritu de la Ilustración.

103 Se guardan en el Gabinete de Dibujos y Estampas del Museo de Bellas Artes de Valencia. Véase por ejemplo Adela Espinós, *Museo de Bellas Artes de Valencia, Catálogo de dibujos s. XVIII*, Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, Patronato Nacional de Museos, 1979 o *Dibujos europeos del Museo de Bellas Artes de Valencia: Colección Real Academia de Bellas Artes de San Carlos*, Valencia, Generalitat Valenciana, 2003.



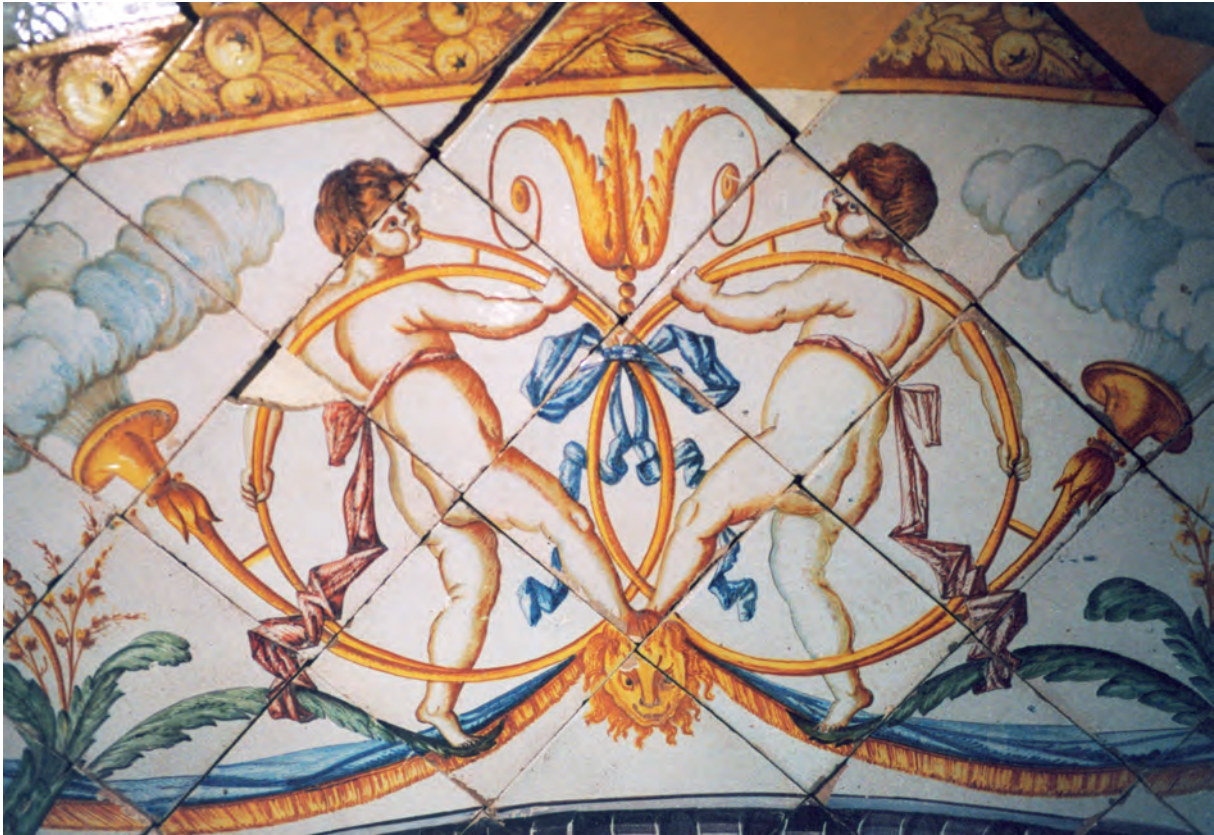


Cenefa circular: paloma





Cenefa circular: detalle de un ave



Cenefa circular: ángeles niños // Cenefa circular: mascarón



Cenefa circular: detalle de los ángeles niños

lomas situadas en cada uno de los ocho rumbos colaterales: nornordeste, estenordeste, estesudeste, sudsudeste, sudsudoeste, oestesudoeste, oestenordeste y nornoroeste. Efectivamente, hay ocho palomas con las alas desplegadas: es el siguiente motivo decorativo. Una paloma blanca suspendida en el aire sujeta en su pico una guirnalda de flores que llega desde cada lado del rostro de Mercurio y una cortina azul con flecos dorados que discurre hacia los intermedios. Una corona floral pintada en monocromo amarillo anaranjado de apretadas flores cierra la parte inferior de la composición, dando paso a los grandes roleos de acantos decorados con perlaríos y pequeñas florecillas amarillas.

La estrecha cortina azul con flecos que sostiene cada paloma se convierte en la base de otro de los elementos decorativos principales en este grutesco. En cada rumbo lateral, nordeste, sudeste, sudoeste y noroeste hallamos una pareja de ángeles niños (aunque sin alas) con el pelo alborotado, que se sostienen en equilibrio, de perfil, desnudos, con un paño rojo atado en la cintura que cuelga en pliegues, enfrentados entre sí mientras tocan sendos instrumentos musicales cuya forma es totalmente circular. Los instrumentos se cruzan, atados por un lazo azul de complicados pliegues y son coronados con una gran hoja de acanto en un fuerte amarillo perfilado en naranja, que deriva en sendos roleos. Una especie de nube sonora surge de las trompas que los querubines soplan.

Los instrumentos musicales circulares representados son grandes trompas que provienen de una larga tradición ancestral de instrumentos de llamada. Su utilización musical no comenzó hasta finales del siglo XVII cuando se asoció a la vida cortesana y a las cacerías reales. Hacia 1815, a estas sencillas trompas, se les añadieron pistones convirtiéndolas así en un instrumento más completo y versátil. Las que aquí se representan no tienen esos pistones que servían para modular el sonido.

A los pies de estas parejas de niños, recogiendo el vuelo de los cortinajes azules, una cabeza de león (a modo de mascarón) que soporta el peso del pie derecho de uno y el pie izquierdo del otro. La lazada roja atada a la cintura de cada niño, en su caída, se enreda en la decoración vegetal: largas hojas de acanto en verde.

El movimiento y juego de la curva y contracurva es constante en toda la cenefa decorativa circular. Fue empleado profusamente en todo el barroco europeo protagonizando dibujos, estampas, grabados, cartuchos, escudos de armas y, especialmente, orlas y marcos de composiciones. Los motivos ornamentales aquí representados parecen un completo catálogo de recursos, muestra del repertorio del propio taller que copia y mezcla elementos para adecuarlos en este caso al formato en círculo. La destreza con que están unidos y entrelazados todos los temas apunta a un *diseño* de gran calidad y ejemplifica la diversidad de los métodos de trabajo de estas fábricas de azulejos valencianas.

Los roleos vegetales tienen un tipo de barroquismo exuberante que participa del trabajo de dibujantes como *Jean Le Pautre* (1618-1682), cuyas estampas tuvieron una amplia difusión y fueron objeto de numerosas reediciones, la más famosa la de *Charles Antoine Jombert* (1712-1784) en 1751 en París que contribuyó a la difusión de más de 800 estampas del francés¹⁰⁴. Roleos de acantos que también recogen el espíritu de artistas franceses e italianos del XVI y XVII como *Antonio de Tempesta* (1555-1630), *Stefano della Bella* (1610-1664) o *Du Cercieu* (1623-1710) que vieron ampliamente difundidos sus trabajos en toda Europa sirviendo de modelo para otros artistas como el propio *Michelangelo Pergolesi* en sus trabajos publicados entre 1777-1801.

Roleos que son habituales en las cenefas de estos pavimentos de finales del XVIII y principios del XIX surgidos de las Reales Fábricas de Azulejos de Valencia: es el caso del pavimento de la Sala Capitular de la Seo de Zaragoza, el pavimento de Diana y Apolo del Museo del Taullel de Onda o el pavimento de la casa-mansión López de Vizcaya hoy guardado en el Museo Arqueológico de Murcia¹⁰⁵.

El Pavimento de las Tres Gracias se emparenta una vez más con el dispuesto en la Sala Capitular de la Seo de Zaragoza porque utiliza idénticos roleos de acantos dorados y guirnaldas de flores muy semejantes, pese a que allí se decoran en violeta y verde. Alguna de las figuras que decoran el pavimento de Zaragoza, caso de la esfinge con alas, parece provenir de las mismas estampas de *Jean Le Pautre* editadas por *Jombert*¹⁰⁶ y que sin duda tendrían como modelo los dibujantes de las Reales Fábricas. Pero este Pavimento de las Tres Gracias también se emparenta con el Pavimento Disdier del Museo Nacional de Cerámica González Martí en la utilización de cortinajes azules, que allí son sostenidos por caballos alados, al igual que por las guirnaldas de flores tan semejantes y por la presencia de escenas monocromas en azul, en cuadros unidos por cenefas de vegetales entrelazados. Hay también una representación importante de mariposas, aunque allí de manera más anecdótica.

104 Véase Juan Manuel Lizarraga, "Una colección de grabados de Jean Lepautre en el Gabinete de Estampas de la Biblioteca Histórica". Disponible en http://biblioteca.ucm.es/blogs/Foliocomplutense/1048.php#_UkHNgYa-2Sr, (Consulta 24/09/2013).

105 Victoria Santiago Godos, "Un gran pavimento de azulejería del siglo XIX conservado en el Museo Arqueológico de Murcia, ejemplo de salvaguarda y traslado". Disponible en <http://www.qualicer.org/recopilatorio/ponencias/pdf/9622030s.pdf>, (Consulta 28/09/2013).

106 Jean Le Pautre, *Oeuvres D'Architecture De Jean Le Pautre, Architecte, Dessinateur & Graveur du Roi (Band 1): Contenant les Frises, Feuillages, Montans ou Pilastres, Grottesques, Moresques, Panneaux, Placarts, Trumeaux, Lambris, Amortisements, Plafonds, & généralement tout ce qui concerne l'Ornement*, Paris, 1751, vol. 1, p. 145.

Toda la cenefa ornamental del Pavimento de las Tres Gracias se cierra con una pequeña franja de diez centímetros de ancho, decorada en amarillos y perfilados con naranja y pequeños trazos de negro manganeso. Flores y granadas son el tema de la cenefa, ordenados en grupos de dos pequeñas flores, hojas, dos pequeñas granadas, hojas, una gran flor, hojas, dos pequeñas granadas, hojas, una gran granada y vuelve a repetirse la secuencia. Tanto en los cuatro puntos cardinales como en los puntos intermedios, la cenefa de flores y granadas se cruza con una cinta en aspa, hasta un total de ocho veces.

De nuevo aparece en esta cenefa otro elemento significativo como la granada, símbolo de fecundidad en la antigua Grecia, atributo de Juno/Hera o de Venus/Afrodita. También es la granada lo que seduce y condena a los infiernos a Perséfone que pasa seis meses allí (dos estaciones: otoño e invierno) y seis meses con su madre, (dos estaciones correspondientes a la primavera y el verano). Ciertamente, existe siempre en este Pavimento una relación con el mundo oculto, con los infiernos, que aflora en algunos de los elementos iconográficos representados. Y de la misma forma, una relación con el transcurso del tiempo en este caso, a través del paso de las Estaciones.

Por encima de esta cenefa de granadas y flores, se disponen una cantidad variable de azulejos que presentan unas aguas diluidas de color entre morado y canela, una desvaída decoración simulando mármoles. Llevan una línea incisa que separa estos *marbrés* de los azulejos blancos (sin decoración) y que dibuja un nuevo círculo que mide 35 cm de ancho: sería el cuarto círculo concéntrico de este Pavimento. Sabemos que hacia 1780 se prodigó la utilización de bandas planas amplias imitando mármoles. Se trata de unos jaspes de diferentes tonos de color: verdes, púrpura o canela realizados con el óxido muy diluido en una moda vinculada al neoclasicismo que considera el mármol como un material *noble y antiguo*¹⁰⁷.

Y así se remata este Pavimento de las Tres Gracias. Un remate, suponemos inconcluso que, o bien se acoplaba en forma circular a la planta del espacio para donde estuviera diseñado, o bien se cerraba con cuatro esquinas que lo convertirían de circular en cuadrado con cuatro ángulos, con o sin decoración figurada. Esquinas que si es así no se han conservado.

107 Inocencio V. Pérez Guillén, *La pintura cerámica valenciana del siglo XVIII, Barroco, Rococó y academicismo clasicista*, op. cit., p.120-121.



Cierre de cenefa circular y marbrés





Cenefa circular: detalles de los ángeles niños



Cenefa circular: detalles de los ángeles niños

Significación

El Pavimento de las Tres Gracias responde a un programa iconográfico muy complejo en el que tanto el tema central mitológico, como todos y cada uno de los elementos decorativos que componen el gran despliegue formal, están al servicio de una idea del mundo representada a través de imágenes simbólicas, cuyo código de lectura nos es a veces desconocido. Significados que en su momento fueron claros pero que el tiempo y las modas culturales han ido haciendo olvidar. Una significación que cliente y artista (en este caso, fábrica) otorgaron a la solería diseñada para un espacio determinado. Este Pavimento de las Tres Gracias fue concebido de forma unitaria, adaptado dimensional y significativamente al ámbito que debía de acogerlo.

Y hablamos de significación y no de iconografía porque “significación es en cualquier caso un término mucho más amplio, a la vez que ambiguo, que iconografía que alude a una codificación precisa de signos, en culturas, áreas y tiempos determinados; pero también es menos complejo metodológicamente hablando, que iconología, método de análisis panofskiano que obliga a la última lectura filosófica para la que en muchos casos ahora es casi imposible reunir datos suficientes”¹⁰⁸. Y así es, conocemos y reconocemos muchos de los elementos que componen este pavimento, descubrimos dioses y animales fantásticos, escenas mitológicas y las cualidades significativas que se otorgan a cada uno de ellos de forma individual, pero desconocemos y sólo podemos aventurar, el significado completo de este conjunto de azulejería.

108 Inocencio V. Pérez Guillén: “Pavimentos cerámicos de los siglos XVIII y XIX: aspectos significativos” en *Arqueología del pavimento Cerámico desde la Edad media al Siglo XIX*, op. cit., p. 70.

En la tradición de grandes pavimentos valencianos iniciada con el Pavimento de los Cuatro Elementos del Palacio Ducal de Gandía, la solería es pieza fundamental y formaba parte de un programa iconológico más complejo que incluía arrimaderos, zócalos, paredes, techos y cúpulas muchas veces pintados o esculpidos. Incluso la arquitectura, planta y alzados estaban, al igual que toda la decoración, al servicio de una idea o programa determinado. Surgen así los solados con esquemas cuaternarios terrestres que pueden representar los Cuatro Continentes, las Cuatro Estaciones, los Cuatro Elementos...¹⁰⁹ Y que se repiten formalmente en varios de los pavimentos conservados más importantes. “Durante todo ese tiempo las solerías van a ser una parte fundamental a la hora de concebir programas o lo que es lo mismo a la hora de decidir sobre contenidos significativos para la solución global de interiores a los que se dota constantemente de simbolismos más o menos complejos”¹¹⁰.

Normalmente los pavimentos cerámicos a pie de tierra tienen su correspondencia con otro nivel celeste representado los techos pintados que sirven de contrapunto y que completan el programa iconográfico. En el caso del Pavimento de las Tres Gracias desconocemos cualquier otro nivel iconográfico: no sabemos si tenía correspondencia con zócalos o arrimaderos contiguos que completarían

109 Caso de los pavimentos conservados en el Colegio del Arte Mayor de la Seda de Valencia, el del Palacio Peñalba-Huarte, el Palacio de los Cárcel de Requena, el Pavimento de la Celda de San Luis Beltrán en Valencia, etc...

110 Inocencio V. Pérez Guillén: “Pavimentos cerámicos de los siglos XVIII y XIX: aspectos significativos” en *Arqueología del pavimento Cerámico desde la Edad media al Siglo XIX*, op. cit., p. 75.

las escenas o si se remataba con el programa iconográfico posiblemente desplegado en el techo de la estancia para el que fuera diseñado. Por ello, el significado completo que quiere poner de manifiesto este Pavimento de las Tres Gracias es difícil de descubrir. Además, muchas veces, en la pavimentación se dan cita aspectos de distinta índole, desde los meramente funcionales, pasando por los de tipo estético, hasta los de carácter suntuoso, que nos introducen en el terreno de los espacios de sociabilidad, donde es posible sumergirnos en los mecanismos de producción de mensajes sociales y en los agentes que en ellos participan¹¹¹.

Bien es cierto que, si durante el barroco del XVIII se dotó a los pavimentos de una complejidad formal y conceptual que les otorgaba una gran significación, a veces muy críptica, esta carga simbólica tuvo que aligerarse durante el rococó. Poco a poco, y más en pleno gusto neoclásico, van a aparecer otro tipo de solados a imagen y semejanza de las carísimas alfombras *savonnerie* que se caracterizarán por una decoración que se estructura en torno a dos ejes perpendiculares de simetría de forma casi literal a los modelos textiles. Suelen presentar una forma cuadrada o preferentemente rectangular con un motivo ornamental central aislado y una cenefa perimetral. Y de estos modelos cerámicos también se conservan varios ejemplos importantes: desde el pavimento de los Catalá de Valeriola de 1745-1750, el de la Sacristía de Porta Coeli en 1790, o los que se fechan en los primeros años del siglo XIX, como el Pavimento Disdier del Museo Nacional de Cerámica González Martí de Valencia, el de la Sala Capitular de la Seo de Zaragoza, o el de Apolo y Diana del Museu del Taullel de Onda. Una época más tardía a la que valoramos para el Pavimento Beltrán Ausó precisamente porque tampoco responde a este esquema.

Lo cierto es que el Pavimento de las Tres Gracias es un extraño jeroglífico que, desmenuzado iconográficamente, nos reafirma en la creencia de que responde a un programa complejo basado en el paso del tiempo, la eterna rueda de la vida y de la muerte y el significado de los números.

La misma composición general enmarcada en un gran círculo se aleja de los esquemas rectangulares y de los dos ejes de simetría tan habituales en otros pavimentos cercanos en el tiempo. El círculo tiene un significado preciso: es el cielo, de movimiento circular e inalterable. El arte occidental ha insistido con frecuencia: el *uroboro*, la serpiente

que se muerde la cola, es símbolo bien conocido de la eternidad. Los círculos concéntricos representan los grados del ser, las jerarquías creadas. El movimiento circular es perfecto, inmutable, sin comienzo ni fin, ni variaciones, lo que le habilita para simbolizar el tiempo.

Una rueda del tiempo en este caso representada por los cuatro puntos cardinales, representación asimismo de las cuatro estaciones. La presencia de unos niños tocando instrumentos proclamando a los ocho vientos algún acontecimiento sugiere el anuncio de ese gran cortejo que estamos a punto de presenciar: los dioses montados en sus respectivos carros vuelan hacia el festejo amenizado por las Tres Gracias, acompañantes habituales de Venus. Una reunión de divinidades que seguro atañe a la vida, al amor y a la muerte. Y las mariposas así lo certifican: nacimiento y muerte en un solo día, la esperanza de la resurrección.

Pero además, el Pavimento de las Tres Gracias es un complejo sistema de representación donde la numerología tiene una importancia trascendental.

En el centro, las tres figuras femeninas expresando a través de un número fundamental, el tres, orden intelectual y espiritual en Dios, en el cosmos o en el hombre. El tres es producto de la unión del cielo y la tierra y quizá es lo que pretende este nivel de significación pavimental. Tres es el primero de los números impares que se van a repetir en el despiece completo del pavimento, de fila a fila y de columna en columna, hasta el 31. Y $3 + 1$ no son más que 4.

El número cuatro se repite en todo el solado de forma reiterada. En sí mismo y a través de sus divisores y sus múltiplos. 40 mariposas encerradas en un octógono, 8 casetones con 8 carros mitológicos con ruedas de 8 radios (las 8 direcciones del espacio) con 8 dioses, 8 laureas, 4 representaciones de Mercurio, 2 serpientes en cada uno de ellos hasta un total de 8 que es el número que ellas mismas perfilan en su disposición, dos aves a cada lado de Mercurio y suman 8 en toda la cenefa ornamental, 8 palomas (el número de la armonía para este animal), 4 parejas de ángeles, un total de 8 niños, 8 trompas y 8 nubes sonoras, 4 lazos, 4 mascarones...

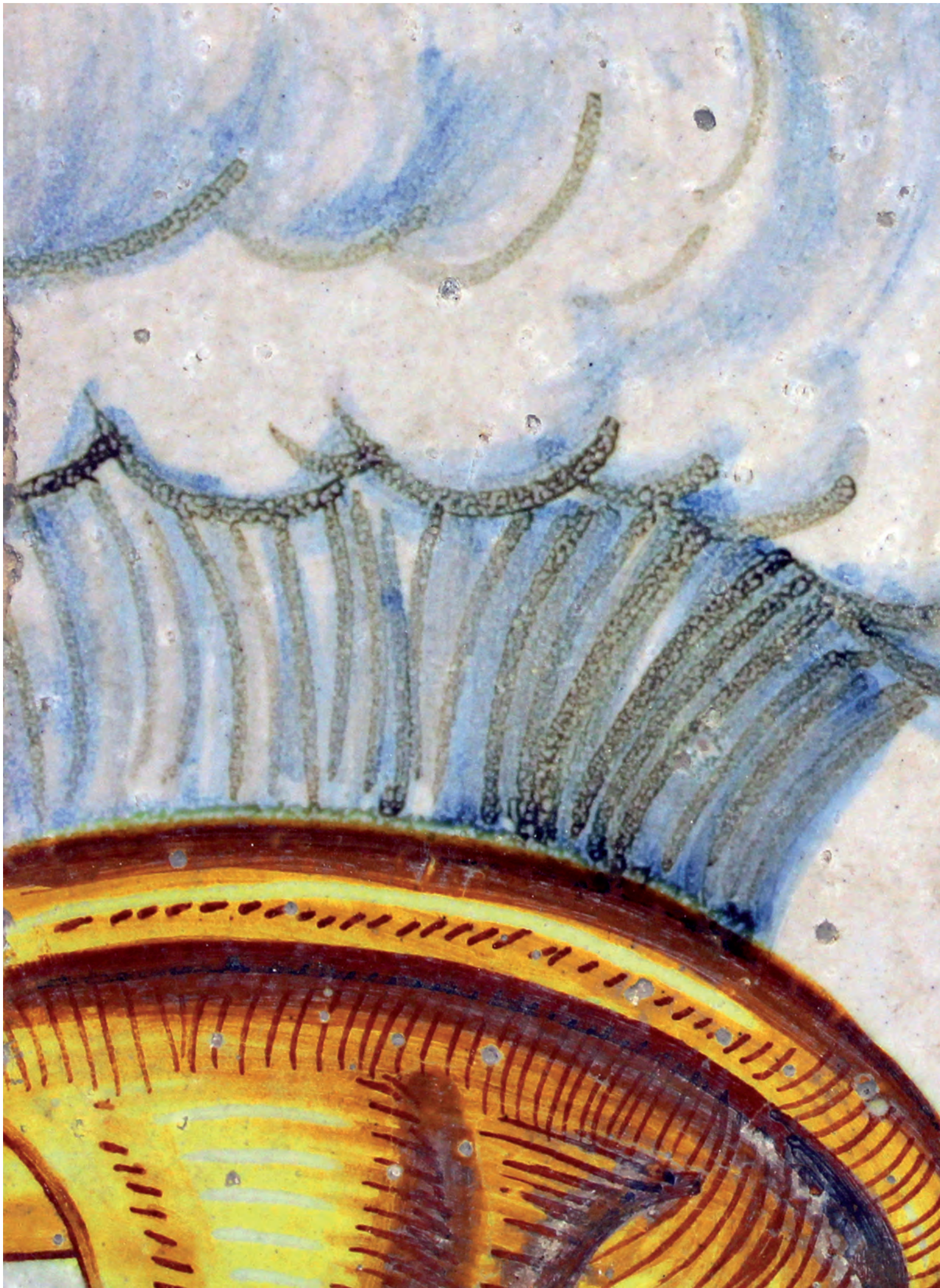
Son cuatro los rostros de Mercurio protector del comercio (al que está asociado históricamente el número cuatro), que se sitúan en los 4 puntos cardinales: norte, sur, este y oeste y 4 los rumbos laterales donde se ubican las parejas de ángeles y 4 más, los rumbos colaterales donde encontramos las palomas. La misma representación de Mercurio utiliza 4 azulejos en vertical: el rostro no se parte.

111 Víctor Algarrá Pardo, "Llançar Lo Pahiment de Rajola. Pavimentos cerámicos de los siglos XIV al XVII en Valencia a la luz de la documentación escrita y las representaciones pictóricas", en *Ibidem*, p. 15.

Los querubines aparecen representados en diagonal dentro de los azulejos y el círculo de sus instrumentos se enmarca perfectamente dentro de 4 azulejos. En este caso, sus rostros no ocupan un único azulejo sino que se divide de forma transversal por la mitad.

La importancia del número 4 en este Pavimento de las Tres Gracias es indiscutible. El 4 es lo sólido, lo tangible, lo sensible. El cuatro simboliza lo terreno, la totalidad de lo creado y de lo revelado y son cuatro los estados o puertas del perfeccionamiento místico. Su relación con la cruz lo hace un símbolo incomparable, de plenitud, de universalidad, totalizador que abarca el universo conocido como las Cuatro Partes del Mundo, el paso del tiempo con las Cuatro Estaciones o los Cuatro Elementos, todas ellas, representaciones cuaternarias habituales en los pavimentos cerámicos valencianos del XVIII, como hemos referido.

Se trata pues de un Pavimento que esconde una significación compleja y que atiende a distintos niveles de lectura más allá de la simple estructura compositiva y ornamental.



A watercolor illustration of a face, rendered in shades of blue, green, and white. The face is partially obscured by a white circular overlay in the lower center. The background is a textured, light-colored surface with some dark spots and faint lines. The overall style is soft and artistic.

A MODO DE
CONCLUSIÓN



A modo de conclusión

El Pavimento de las Tres Gracias que hemos estudiado es un conjunto de azulejería excepcional que ha permanecido guardado entre los fondos del Museo Arqueológico de Alicante desde hace algunas décadas, intrigando a cada uno de los que ha sabido de su existencia.

Se trata, como hemos querido demostrar, de una producción salida de los hornos de las Reales Fábricas de Valencia fechada entre la última década del siglo XVIII y la primera del siglo XIX. No podemos ni acaso considerar las inscripciones que aparecen en el azulejo que representa la cabeza del león que tira del carro nº 6, puesto que no son legibles. Es posible que de existir una firma y fecha, ésta estuviera situada al pie de las tres figuras de la escena central, en la plataforma vegetal que las sustenta (como ocurre habitualmente en otros paneles cerámicos), pero lo cierto es que falta justo una hilera entera de azulejos que cruza la escena central y en la que se representaría el asiento de los pies de las mujeres y, de existir, esa posible firma.

Tras el estudio detallado de lo que conservamos, podemos afirmar pues que este Pavimento de las Tres Gracias no está fechado pero no olvidemos que las Reales Fábricas sólo inician esa costumbre a partir de 1808, cuando se hace cargo de la dirección María Salvadora Disdier. Es probable que este conjunto de cerámica date incluso de un tiempo anterior a dicha costumbre. Tampoco está firmado por pintor o dibujante alguno que trabajara en dichos hornos. Aún así sabemos que algunos solados semejantes, caso del Pavimento Disdier del Museo Nacional de Cerámica González Martí de Valencia, el de la Sala Capitular de la Seo de Zaragoza o el solado de Casa de Diego en Xàtiva, todos fechados en 1808, son obra del pintor Joan

Bru i Plancha que trabaja para las Reales Fábricas al menos desde 1796 y en todo caso, del dibujante Miguel Chisbert.

Los elementos ornamentales, repertorios de taller y escenas cultas entresacadas de grabados y estampas así como la pincelada, los colores o la estructura de este Pavimento de las Tres Gracias que hemos estudiado, son semejantes a estos ejemplos firmados y fechados, aunque siempre parecen corresponder a un planteamiento estético más barroco que neoclásico y a una ejecución más temprana.

La estructura tan compleja que presenta este Pavimento exige el dominio del oficio: tanto del dibujante como del pintor, en caso de que no se tratara de la misma persona. Trasladar con destreza y exactitud matemática cada uno de estos motivos ornamentales para componer un todo armonioso es una tarea muy compleja que demuestra y reafirma, una vez más, la calidad de los productos cerámicos que salieron de los hornos de azulejería en la Valencia del siglo XVIII.

Aunque no podamos personalizar en ningún pintor concreto, en la ejecución de este Pavimento debieron intervenir los mejores artistas del momento. Es novedosa la composición, es excelente tanto el dibujo previo como las figuras, las formas y temas representados, es excepcional la paleta de colores y es muy sabia la aplicación de la pincelada. Estamos sin duda, ante una de las mejores solerías de la azulejería valenciana.

Por lo que respecta a la composición circular es posible que se trate (después de comparar este solado con otros ejemplos del mismo tiempo), de un pavimento cuadrado o rectangular del que sólo



Escena central: las Tres Gracias

se ha conservado el motivo central, inscrito en un círculo. Correspondería a un diseño pavimental tipo alfombra savonnerie, pero con una gran complejidad y gran cantidad de azulejos. Faltarían las cuatro esquinas decoradas y, si acaso, dos rectángulos más, uno a cada lado de la escena central, que terminarían de cerrar la composición como en el caso de los diseños de *Michelangelo Pergolesi* que parecen inspirar este Pavimento. Parece claro que la primera fuente de inspiración fue siempre *Rafael de Urbino* y sus famosas *Logias Vaticanas*, que gozaron de tanto éxito que se copiaron y reinterpretaron hasta no reconocerse y cuyo espíritu impregnó la tradición de los motivos ornamentales que se hallan representados en este Pavimento.

Y no olvidemos las Tres Gracias como identificativas de un conjunto cerámico excepcional que no sabemos quién encargó, ni para dónde se dispuso. Desconocemos si fue instalado en algún momento, dónde pudieran encontrarse las partes faltantes de la obra y dónde acabaron las cajas extraviadas. Podría incluso tratarse, ¿por qué no?, de una carga comercial en el puerto de Alicante (no sabemos con qué destino) que quedó desmembrada. No en vano la familia Beltrán, como la mayoría de la burguesía alicantina, tuvo intereses comerciales y controlaba algunas rutas de exportación con base en el puerto de Alicante. Y es este carácter comercial el que sobresale como intencionalidad significativa en este Pavimento.

Una primera escena con las tres mujeres, las Gracias, también representación de la Voluptuosidad, la Castidad y la Pulcritud, imbricadas en una danza armónica en cuyo centro se sitúa la Castidad (que parece elevar sus ojos hacia el carro de Cupido o del amor impúdico?), arropada por la Voluptuosidad que tañe un instrumento musical y protegida por la Pulcritud de aspecto más comedido. Rodeándolas, esos ocho carros de los dioses que, cual entrada triunfal, se disponen a asistir al festejo. Y en los cuatro puntos cardinales, Mercurio que guía a las Gracias. Con su caduceo aparta las nubes del bosque del amor pero también es la divinidad olímpica protectora del comercio, el dios ladrón, guía de viajeros en las cuatro partes del mundo. Los ángeles tocando las trompas, aves exóticas, mariposas, palomas, coronas de flores, guirnaldas, festones, granadas y mascarones... una eterna rueda del tiempo controlada por las divinidades, por Apolo en el carro del Sol y por Diana en el carro de la Luna, alcanzando todos los puntos cardinales cual representación de una rosa de los vientos. Una composición muy compleja desde el punto de vista iconográfico que, reiteradamente, hace alusión al ciclo de la vida y de la muerte, al devenir de las cosas, al transcurso de los días y las estaciones y al completar la cuarta, un año y vuelta a empezar.

Un Pavimento cerámico excepcional, extraño jeroglífico que seguirá intrigándonos...





BIBLIOGRAFÍA



Bibliografía

Archivo digitalizado de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia en <http://hdl.handle.net/10251/19302>

ALGARRA PARDO, V.: "Llançar Lo Pahiment de Rajola. Pavimentos cerámicos de los siglos XIV al XVII en Valencia a la luz de la documentación escrita y las representaciones pictóricas", en *Arqueología del pavimento Cerámico desde la Edad media al Siglo XIX. Actas de las ponencias y comunicaciones presentadas al seminario celebrado en Manises los días 1 y 2 de Diciembre de 1997*, Valencia, Asociación de Ceramología de Agost. 2003, pp. 13-66.

ÁLVARO ZAMORA, M.I., e IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J.: "¿Gótico vs Academia? La sala capitular de la Seo de Zaragoza y las transformaciones en su plano catedralicio. José de Yarza y Lafuente, 1803-1818", *Artigrama*, núm. 24, 2009. pp. 467-513.

ARAGONESES, M.J.: "Pavimentos decimonónicos de azulejería valenciana en Murcia y su provincia", *Murgetana*, C.S.I.C. Academia Alfonso X, nº XVII, Murcia, 1961, pp. 29-45.

BERTOMEU SÁNCHEZ, J. y GARCÍA BELMAR, A.: "La química aplicada a las artes y la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia (1788-1845)" en *Ilustración y Progreso: La Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia (1776-2009)*, Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia, 2010, pp. 321-356.

CASANOVAS, M.A.: "Les rajoles" en *L'esplendor de l'Alcora: Ceràmica del s. XVIII*, exposició del Museu Sant Pius V, de maig a setembre de 1995. Ed. Electa. Madrid. 1995, pp. 117-119.

CASANOVAS, M.A.: "X: Cerámica de Alcora, Onda y Ribedesalbes. Los azulejos" en *Summa Artis: Historia General del Arte, XLII, Cerámica Española* dirigida por Trinidad Sánchez Pacheco. Ed. Espasa-Calpe. Madrid. 1998, pp. 409-410.

CASTELLS GONZÁLEZ, R.M.: "Los legados de Artes Decorativas", en *Legados/Llegats del MARQ*, catálogo de la exposición. Diputació d'Alacant. Alicante. 2000, pp. 17-21.

CEBRIAN i MOLINA, J.L.: "Josep Sanchis i Cambra: pintura Ceràmica devocional" en *Llibre alternatiu de la fira*. Ulleye. Xàtiva, 2009, pp. 179-188 y 227-232. Disponible en http://www.academia.edu/4093957/Josep_Sanchis_i_Cambra_Pintura_ceramica_devocional. [Consulta: 28/09/2013].

CEBRIÁN i MOLINA, J.L. y NAVARRO i BUENAVENTURA, B.: *Pintura ceràmica a Xàtiva. Plafons devocionals, làpides funeràries y taulles de mostra dels segles XVIII i XIX*, Premi d'assaig Carles Sarthou de l'Excelentíssim Ajuntament de Xàtiva 2008, Matéu Editors, Xàtiva 2009.

CEBRIÁN i MOLINA, J.L. y NAVARRO i BUENAVENTURA, B.: "El pavimento de la sala capitular de la Seo de Zaragoza", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, núm. 106, 2010, pp. 7-22.

CIRICI PELLICER, A.: *Cerámica catalana*. Ed. Destino. Barcelona. 1977.

COLL CONESA, J.: "La Real fábrica de Alcora y sus imitadores (1727-1858)" en *La Cerámica Valenciana (Apuntes para una síntesis)*, pp. 177-194. Disponible en <http://www.avec.com/lcv/cap14.pdf>. [Consulta: 21/09/2013].

- COLL CONESA, J.: "La azulejería del siglo XVIII" en *La Cerámica Valenciana (Apuntes para una síntesis)*, pp. 195-211. Disponible en <http://www.avec.com/lcv/cap15.pdf>. [Consulta: 21/09/2013].
- COLL CONESA, J.: "La azulejería del siglo XIX (1800-1900)" en *La Cerámica Valenciana, (Apuntes para una síntesis)*, pp. 227-240. Disponible en <http://www.avec.com/lcv/cap17.pdf>. [Consulta: 15/08/2013].
- DÍAZ MANTECA, E.: "La cerámica de Alcora, cien años de creación artística: la azulejería alcoreña: del "taulellet" a la placa" en *Alcora: un siglo de arte e industria/un segle d'art i indústria*, exposición de Bancaixa, en Castellón, febrero 1996 y Valencia, marzo 1996. Castellón. 1996, pp. 125-139.
- ESCRIVÀ DE ROMANÍ, M.: *Historia de la cerámica de Alcora, Estudio crítico de la fábrica. Recetas originales de sus más afamados artifices. Antiguos reglamentos de la misma*. Madrid, 1919.
- FELIU FRANCH, J.: *Dinero color azul cobalto: el negocio americano de la cerámica de la provincia de Castellón en el siglo XIX*. Universitat Jaume I. Castellón de la Plana. 2005.
- GALLEGO, J.: *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*. Ed. Cátedra. Madrid. 1987.
- GARCÍA SÁNCHEZ, D.A.: *Iglesia de San Juan del Hospital. Cerámica arquitectónica*, en Institut de Promoció Ceràmica. Diputació Provincial de Castelló. Disponible en <http://www.sanjuandelhospital.es/museo/download/ceramica.pdf> [Consulta: 5/08/2013].
- GARCÍA SÁNCHEZ, D.A.: "Colección de Azulejería del Centro Arqueológico de Sagunto", *ARSE 40*, 2006, pp. 117-130. Disponible en http://www.centroarqueologicosaguntino.es/uploads/descargas/364_09_coleccion_de_azulejeria.pdf. [Consulta: 07/08/2013]
- GONZÁLEZ MARTÍ, M.: "Pavimentos y azulejos artísticos valencianos" en *Ferriario*, nº 25, 1961, s.p.
- GONZÁLEZ MARTÍ, M.: *Museo Nacional de Cerámica González Martí. Guías de los Museos de España*, nº XVIII, Ministerio de Educación Nacional, Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1964.
- GRANGEL, E.: "La cerámica de aplicación arquitectónica de Alcora" en *La Ruta de la Cerámica*, catálogo de la exposición celebrada en la Sala Bancaja San Miguel, Castellón, del 1 al 31 de marzo de 2000, ASCER y ALICER. Castellón. 2000, pp. 130-134.
- GRIMAL, P.: *Diccionario de mitología griega y romana*. Ed. Paidós. 2010
- JÉREZ MOLINER, F.: *Los artistas valencianos de la Ilustración y el grabado biológico y médico*. Ajuntament de Valencia. Valencia. 2001.
- JOLIET, W.: "La Cultura del Azulejo en el Mediterráneo durante los siglos XVII, XVIII Y XIX", en *El azulejo, evolución técnica: del taller a la fábrica* en Actas del XI Congreso Anual de la Asociación de Ceramología celebrado en el Museo del Azulejo "Manolo Safont" de Onda, del 7 al 9 diciembre del 2006, Asociación de Ceramología, Ajuntament d'Onda, Onda (Castellón), Fundación Museo del Azulejo. Castellón. 2008, pp. 27-39.
- LE PAUTRE, J.: *Oeuvres d'Architecture de Jean Le Pautre, Architecte, Dessinateur & Graveur du Roi (Band 1): Contenant les Frises, Feuillages, Montans ou Pilastres, Grottesques, Moresques, Panneaux, Placarts, Trumeaux, Lambris, Amortissements, Plafonds, & généralement tout ce qui concerne l'Ornement*. Vol. 1. Paris, 1751.
- LIZARRAGA, J.M.: "Una colección de grabados de Jean Lepautre en el Gabinete de Estampas de la Biblioteca Histórica". Disponible en <http://biblioteca.ucm.es/blogs/Foliocomplutense/1048.php#UkHNgYa-2Sr>, [Consulta: 24/09/2013]
- LLOPIS GARCÍA, T.M.: "La rajoleria" en *Legados/Llegats del MARQ*, catálogo de la exposición. Diputació d'Alacant. Alicante. 2000, pág. 43.
- LÓPEZ TERRADA, M.J.: "Arte y ciencia: el caso de la pintura valenciana de flores" en *La ciudad de Valencia de Hermosilla*, J. (Coord.), Vol.2: Geografía y Arte. Arte en la ciudad de Valencia. Géneros y temas. Valencia. 2009, pp 454-460. Disponible en <http://roderic.uv.es/bitstream/handle/10550/28665/454-460.pdf?sequence=1>. [Consulta: 15/09/2013]
- LUCAS, F. et alii: "Rediseño industrial de azulejos tradicionales valencianos" en *Boletín de la Sociedad Española de Cerámica y Vidrio*. Vol.39, nº 1. Enero-febrero 2000, pp. 39-53.
- MH., J.: *Compendio de la Mitología o, Historia de los dioses y héroes fabulosos*, Barcelona, Imprenta de Manuel Saurí y Compañía, (2ª ed.), 1829.
- NAVARRO i BUENAVENTURA, B.: "Joan Bru i Plancha: Obres a la Costera i la Vall d'Albaida" en *Llibre alternatiu de la fira*. Ulleye. Xàtiva, 2009, pp. 167-178 y 221-226. <http://www.academia.edu/2499694/>

Joan_Bru_i_Plancha_Obres_a_la_Costera_i_la_Vall_dAlbaida. [Consulta: 05/03/2013].

NAVARRO i BUENAVENTURA, B. i CEBRIÁN i MOLINA, J.L.: "Mes obres dels pintors ceràmics Joan Bru i Josep Sanchis" en *Llibre alternatiu de la Fira*. Ed. Ulleye. Xàtiva, 2011, pp. 105-118 y 153-168. Disponible en http://www.academia.edu/4093978/Mes_obres_dels_pintors_ceramics_Joan_Bru_i_Josep_Sanchis. [Consulta: 28/09/2013].

PATETTA, Luciano: *Historia de la Arquitectura (Antología Crítica)*, Celeste Ediciones, Madrid, 1997; Contiene: *De las Regole generali di Architettura...*, 1537-1575, Libro IV. 1ª versión castellana: Tercer y Cuarto Libros de Arquitectura de Sebastiano Serlio, Madrid, 1552. Edición facsímil en Albatros Ed., Valencia, 1977.

PERGOLESI, M.: *Classical Ornament of the Eighteenth Century with an introduction by Edward A. Maser*, Dover Publications Inc., New York, 1970.

PÉREZ GUILLÉN, I.V.: "L'obra mestra de la rajoleria valenciana al palau dels Borja (I). El complex projecte decoratiu de l'Obra Nova" en *Ullal*, 4, 1983, pp. 66-75

PÉREZ GUILLÉN, I.V.: "L'obra mestra de la rajoleria valenciana al palau dels Borja (II)", en *Ullal*, 5, 1984, pp. 55-67.

PÉREZ GUILLÉN, I.V.: "Las Reales Fábricas de Azulejos de Valencia" en *Faenza, Bolletino del Museo Internazionale delle Ceramiche di Faenza*, A. LXXVI, 1990, nº 1 y 2, pp. 5-17.

PÉREZ GUILLÉN, I.V.: "Stefano della Bella y la pintura cerámica tardobarroca valenciana", *Ars Longa*, nº 1, 1990, pp. 99-111.

PÉREZ GUILLÉN, I.V.: *La pintura cerámica valenciana del siglo XVIII. Barroco, Rococó y academicismo clasicista*. Edicions Alfons el Magnànim, Valencia. 1991.

PÉREZ GUILLÉN, I.V.: "Un documento clave para la historia de la pintura cerámica valenciana del siglo XVIII. La apoteosis del sacramento para la pequeña fiesta del Arzobispo Virrey Beato". *Ars Longa*, nº 2. Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valencia. Valencia, 1991, pp. 103-111.

PÉREZ GUILLÉN, I.V.: "Unos paneles de la Real Fábrica de Azulejos de Valencia en la Capilla de Vicente Gascó de la Catedral de Teruel". *Ars Longa*, nº 3. Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valencia. Valencia, 1992, pp. 113-124.

PÉREZ GUILLÉN, I.V.: *Cerámica arquitectónica valenciana. Los azulejos de serie (Ss. XVI-XVIII)*. Tomo I y II. Diputació de Castelló y Consell Valencià de Cultura. Valencia. 1996.

PÉREZ GUILLÉN, I.V.: "Fuentes emblemáticas e iconográficas de las azulejerías del Hospital de Pobres Sacerdotes de Valencia" en *I Simposio Internacional de Emblemática*, Teruel, 1994, pp. 333-406.

PÉREZ GUILLÉN, I.V.: "Las primeras pinturas cerámicas de historia románticas: la entrega de las llaves de valencia al rey Don Jaime. Epílogo del experimentalismo de la Real Fábrica de Azulejos en *Ars Longa*, nº 9-III. 2000, pp. 191-204.

PÉREZ GUILLÉN, I.V.: "La azulejería valenciana de los siglos XVII, XVIII y XIX" en PORCAR, J.L. (coord.): *La Ruta de la Cerámica*, catálogo de la exposición celebrada en la Sala Bancaja San Miguel, Castellón, del 1 al 31 de marzo de 2000, ASCER y ALICER. Castellón. 2000, pp. 112-122.

PÉREZ GUILLÉN, I.V.: "Las exportaciones de azulejos valencianos a ultramar (siglos XVIII y XIX)" en PORCAR, J.L. (coord.): *La Ruta de la Cerámica*, catálogo de la exposición celebrada en la Sala Bancaja San Miguel, Castellón, del 1 al 31 de marzo de 2000, ASCER y ALICER. Castellón. 2000, pp. 123-125.

PÉREZ GUILLÉN, I.V.: *Cerámica arquitectónica. Azulejos valencianos de serie. El siglo XIX*. Tomo I. Institut de Promoció Ceràmica. Castellón. 2000.

PÉREZ GUILLÉN, I.V. y RALLO GRUS, C.: "3.1. Catálogo" en COLL CONESA, J. (coord.): *El azulejo en el museo. Su conservación, restauración y montaje expositivo*. Museo Nacional de Cerámica y de las Artes Suntuarias González Martí. Secretaría General Técnica. Madrid. 2001, pp 45-88.

PÉREZ GUILLÉN, I.V.: *Diana y Apolo: El pavimento de la paz y el buen gobierno*. Museu del Taulell Manolo Safont. Ayuntamiento de Onda. 2003.

PÉREZ GUILLÉN, I.V.: "Pavimentos cerámicos de los siglos XVIII y XIX: aspectos significativos" en *Arqueología del pavimento Cerámico desde la Edad media al Siglo XIX*. Actas de las ponencias y comunicaciones presentadas al seminario celebrado en Manises los días 1 y 2 de Diciembre de 1997, Valencia. Asociación de Ceramología de Agust. 2003, pp. 67-111.

PÉREZ GUILLÉN, I.V.: *Las azulejerías de La Habana: cerámica arquitectónica española en América*. Universitat de València, Valencia. 2004.

PÉREZ GUILLÉN, I.V.: "Las azulejerías de la ciudad de Valencia" en COLL, J. (Dir): en *Azulejería en Valencia. De la edad media a principios del siglo xx*, (cat. Exposición), Valencia, 2006, pp. 65-78.

PÉREZ GUILLÉN, I.V.: "Azulejos de la Real Fábrica de Alcora" en COLL, J. (Dir): *Azulejería en Valencia. De la edad media a principios del siglo xx*, (cat. Exposición), Valencia, 2006, pp. 91-94.

PÉREZ GUILLÉN, I.V.: "Pavimento Disdier" ficha 45 dentro de "Alfombras y tapices para iglesias y palacios" en COLL, J. (Dir): *Azulejería en Valencia. De la edad media a principios del siglo xx*, (cat. Exposición), Valencia, 2006, pp. 237-240.

PÉREZ GUILLÉN, I.V.: *Las azulejerías de la Casa del Obispo en Sierra Engarcerán (Castellón)*. Castellón: Institut de Promoció Ceràmica, Diputació de Castelló. Castelló. 2008.

PÉREZ GUILLÉN, I.V.: "Las azulejerías de la ciudad de Valencia" en *La ciudad de Valencia de Hermsilla*, J. (Coord.), Vol.2: Geografía y Arte. Arte en la ciudad de Valencia. Géneros y temas. Valencia. 2009, pp 441-454. Disponible en <http://roderic.uv.es/bitstream/handle/10550/28661/441-454.pdf?sequence=1> [Consulta: 15/09/2013]

PÉREZ SÁNCHEZ, M.: "Algunos aspectos del arte textil de ostentación en Murcia: Alfombras, Colgaduras y Tapices de los siglos XVII y XVIII", *Imafronte*, nº 12-13, 1998, pp. 271-292.

REVILLA, F.: *Diccionario de iconografía y simbología*. Ed. Cátedra. Madrid, 1990.

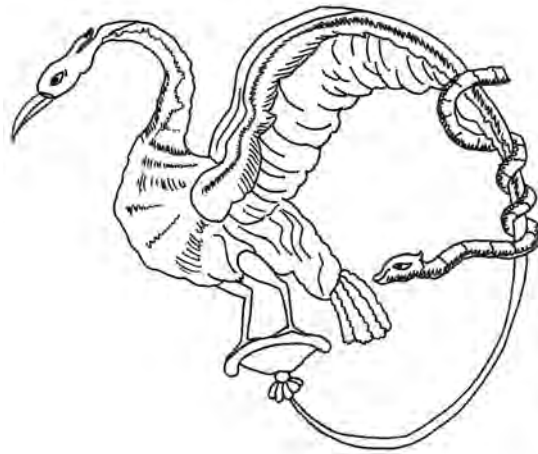
RIPA, C. de: *Iconología*, Ed. Akal. Madrid, 2002.

SANTIAGO GODOS, V.: "Un gran pavimento de azulejería del siglo XIX conservado en el Museo Arqueológico de Murcia, ejemplo de salvaguarda y traslado" poster en el *IV congreso mundial de la calidad del azulejo y del pavimento cerámico*, del 10 al 13 de marzo 1996. Cámara Oficial de Comercio, Industria y Navegación de Alicante, Castellón y Valencia, Colegio Oficial de Ingenieros Superiores Industriales, Instituto de Tecnología Cerámica, Qualicer. Castellón. 1996, pp: 681-686. Disponible en: <http://www.qualicer.org/recopilatorio/ponencias/pdf/9622030s.pdf> [Consulta: 28/09/2013].

SOLER FERRER, M.P.: *Historia de la cerámica valenciana*, vol. 3: Vicent García Editores, Valencia, 1988, 248 pp.

SOLER, M.P.: "IV: Cerámica valenciana. Azulejería" en *Summa Artis: Historia General del Arte*, XLII, Cerámica Española dirigida por Trinidad Sánchez Pacheco. Ed. Espasa-Calpe. Madrid. 1998, pp: 172-178.

VIZCAINO MARTÍ, M.E.: *Azulejería barroca en Valencia*. Universitat de Valencia. 1998.



Y con esto cerramos por fin, el mismo círculo de vida y muerte que este pavimento...

Este libro se acabó de imprimir en
Quinta Impresión, Alicante,
en el mes de diciembre de 2013

