

LAS AZULEJERÍAS BIEDERMEIER DE LA CASA DE LOS MIQUEL-SAAVEDRA DE VALENCIA

INOCCENCIO V. PÉREZ GUILLÉN
Universitat de València

The article studies an important tiles pavement made in Valencia at the beginning of XIX century, proceeding from a disappeared valencian mansion. It reveals the engraving models -from a Quijote edition of 1782- and analyses its relations with this ceramic picture.

De la casa de los Miquel-Saavedra de Valencia proceden una serie de cinco paneles con temas cervantinos existentes en el Museo Nacional de Cerámica¹ que formaron parte de un único solado que cubría el gran salón del piso principal de la mansión. El conjunto es de excepcional importancia porque sabemos su procedencia de la fábrica de J. Royo una de las tres factorías importantes que funcionan en la ciudad de Valencia en el primer tercio del siglo XIX, junto a la Real Fabrica de Alejandro Faure y Disdier y la de la calle Nueva de Pescadores de Josep Fos; esto puede arrojar luz sobre las características de su producción porque además ofrecemos ahora los modelos precisos utilizados por los pintores de la casa, a través de los que cabe adivinar los procedimientos de adaptación de las estampas y las fuentes manejadas por ellos.

LA FAMILIA COMITENTE

La casa de los Miquel-Saavedra estuvo situada en la calle de Campaneros nº 8, entre Mar y Mesón de Cabillers; era la antigua mansión de los D'Assió que debió ser renovada por Vicente Rodrigo y Ros de Ursins quien procedente de La Habana solicitó en 1822 una *Prueba de Montesa*²; de ese periodo deben ser las solerías de azulejos que estudiamos. Una hija suya, Luisa Rodrigo, casó en 1868 con Diego Saavedra y Frígola y ello supuso la vinculación de los Saavedra a la casa que pertenecía al concluir la Guerra Civil (1936-1939) a Maria del Carmen

Saavedra Rodrigo y a su esposo José Miquel Catalá; seguramente, debido a los desperfectos ocasionados en la contienda, la familia dejó en los años cuarenta la planta principal que ocupaba y se instaló allí una organización gubernamental, por lo que, para preservar las azulejerías se desmontaron y cedieron al Museo³. En cualquier caso el tema cervantino no

¹ En 1958 figuraban ya -cuatro de ellos con marcos iguales- ubicados en el vestíbulo del Museo; actualmente, tras la repriminación del palacio del Marqués de Dos Aguas, se hallan, tras ser restaurados los cinco por Estudio Técnico de Restauración S. C., en los depósitos del Museo Nacional de Cerámica González Martí; n.ºs inv. 1, 2, 3, 4 y 10406.

² Se halla en el Archivo de Da. Maria Luisa de Saavedra Muguelar.

³ Manuel González Martí en *Museo Nacional de Cerámica González Martí*, Madrid, 1964, p. 154 dice que proceden de la casa de los Condes de Albalat en la calle de Campaneros de Valencia. Maria del Carmen Saavedra Rodrigo era nieta de Antonio de Saavedra y Jofré, embajador de España y Secretario de Estado de Fernando VII; partidario de Carlos María Isidro hubo de exilarse y murió en Génova en 1844; entre sus títulos contaba con el de VII Conde de Alcudia y, efectivamente, el de Señor de Albalat de Segart, pero su casa y la de sus descendientes, condes de Alcudia y Señores de Albalat estaba en la plaza de Tetuan. En la posguerra, el XI Conde de Alcudia y Barón de Albalat, Antonio de Saavedra y Llanza Fontes y Boadilla era pariente pero no el propietario de la casa de Campaneros, aunque quizá debido a su peso político gestionó tanto la donación de la azulejería como la instalación de Educación y Descanso en el piso principal de la casa; en el resto siguió viviendo otra rama de la misma familia Antonio Saavedra Rodrigo y María Ana Muguelar, de cuya hija, Da. Maria Luisa de Saavedra y Muguelar que conoció *in situ* los pavimentos recogemos los testimonios directos que ofrecemos.

tiene relación con los antepasados familiares ya que cuando se pintaron los azulejos, los Saavedra aun no se habían incorporado a la familia constructora. Luisa Saavedra Rodrigo conservaba sin embargo en su biblioteca un ejemplar antiguo del *Quijote* con estampas que debió ser el ofrecido por su abuelo a los pintores de Royo para la realización del pavimento.

LA FÁBRICA ROYO

La fábrica de Royo en la que se realizaron las azulejerías⁴ estaba ubicada al inicio de la calle de Ruzafa⁵ justo enfrente de la Real Fábrica de Azulejos con quien competía; en 1821 ya era propiedad de Miguel Royo y García que vivía en el mismo edificio junto al Director y primer pintor de la casa José Sanchís y Cambra⁶ que se mantiene en ella al menos hasta 1840⁷ por lo que los tondos cerámicos quijotescos que nos ocupan bien pueden haber sido obra suya; hay que tener en cuenta al respecto la coincidencia de este formato con otro tondo, el *Martirio de San Lorenzo* del Huerto de Lorenzo Carreres (fallecido en 1825) de Carcaixent⁸, obra firmada precisamente por un Josep Sanchís, más joven y en una línea más tradicional también. Esos años la Real Fábrica, ruinosa, vivía una crisis bajo la gestión de Antonio Faure y Disdier mientras que el heredero de Miguel Royo, Mariano Royo y Aznar renueva sus instalaciones en 1846 erigiendo una elegante fachada clasicista para el acceso principal de Ruzafa que se encarga al arquitecto Salvador Nommeneu⁹.

EL QUIJOTE DE 1782

Las cinco escenas incluidas en el pavimento se realizaron a partir de grabados -todos sobre dibujos de Antonio Carnicero (1748-1814) en colaboración con su hermano Isidro- que ilustran la segunda edición supervisada por la Real Academia Española de *El ingenioso hidalgo Don Quixote de la Mancha* de Miguel de Cervantes Saavedra aparecida en Madrid en 1782¹⁰. Una década antes, en 1771, había aparecido otro *Quijote* ilustrado¹¹ con dibujos de José Camarón grabados por Manuel Monfort que conoció una nueva impresión en 1777; a pesar de la poca diferencia cronológica las ilustraciones de los Carnicero son mucho más sobrias pero también más precisas en la ambientación y ricas en detalles extraídos del

texto cervantino. Frente a la vaguedad convencional y a las sinuosidades plásticas de los dibujos de Camarón, -la edición rococó del *Quijote*-, la intención de verismo histórico y de ilustración escueta de Carnicero resulta evidente. Entre ambas la lujosa de la Real

⁴ Solo poseemos al respecto el testimonio de Manuel González Martí, *Museo Nacional de Cerámica...*, op. cit., p. 154, «Realizados en la primera mitad del siglo XIX en la fábrica de D. José Royo». González pudo contar con datos del archivo familiar conocido directamente por los donantes de la azulejería a finales de los años cuarenta del siglo XX.

⁵ En el número 16 antiguo y 12 moderno, con fachada lateral a la calle de Cofradía de Hormeros y trasera a Nueva de Pescadores (actual Ribera) en la manzana de casa Balanzá.

⁶ A.H.M.V. Sección Primera A. Clase 1a.B. 1821.nº 5. *Cuartel del Mar. Barrio 7º. Empadronamiento y estadística del expresado barrio formado de orden del Muy Ilustre Ayuntamiento Constitucional de esta ciudad por Don Antonio Faure y Disdier y Mariano Molla, aquel como Comisionado y éste como Alcalde de dicho Barrio*. Corresponde a la Manzana nº 17; Royo vive en el principal y Sanchís en el entresuelo; con ellos conviven tres criados (que hay que suponer trabajan para la fábrica) y dos criadas. Rafael Valls David, *Cerámica, apuntes para su historia, I*, Valencia, Imprenta de Juan Guix, 1894, p. 131, cuenta que a finales del s. XVIII o principios del XIX, Miguel Royo y García compró un obrador de lozas bastas a Morera en Manises y además la fábrica que funcionaba frente a la de Mosen Femares a principios de la calle de Ruzafa. Vicente Boix debe referirse a ella -solo habla de la fábrica de la calle de Ruzafa- en su *Manual del viajero y guía de forasteros*, Valencia, 1849, p. 215. El Barón de Davillier si menciona la fábrica de «Rayo» en su *Histoire de les Faïences hispano-moresques* de 1861.

⁷ A.H.M.V. Sección Primera A. Clase 1a. B. 1840. nº 22. Cuartel del Mar. Barrio 7º. En estecenso, con 66 años, solo figura ya como «Pintor de azulejos» y ya no es Director; en el de 1845 ya no está incluido por lo que hay que pensar que habría muerto o quedado incapacitado.

⁸ Vease al respecto: Vicente Guerola Blay, «El tondo cerámico con el martirio de San Lorenzo: problemas historiográficos en torno a una pintura inédita de Josep Sanchís» en *Ars Longa*,³ (1992), pp. 55 ss. La firma raspada dice «Jh. Sanchis ft.».

⁹ Pueden verse los dibujos del proyecto en Inocencio Vicente Pérez Guillen, *Cerámica arquitectónica. Azulejos valencianos de serie. El siglo XIX*. Castellón, 2000, t. I, p. 37.

¹⁰ *El Ingenioso hidalgo don Quixote de la Mancha*, compuesto por Miguel de Cervantes Saavedra. Nueva edición corregida por la Real Academia Española. Con superior permiso: en Madrid por don Joachin Ibarra impresor de cámara de S.M. y de la Real Academia, MDCCCLXXXII. Cuatro volúmenes en 8º; 26 lám. Ejemplar en la B.V. Incluye una vida de Cervantes; un análisis extenso del Quijote; un plan cronológico; «Pruebas y documentos que justifican la vida de Cervantes» y unos «Principios de la Primera Edición»; todo ya visto en la impresión de 1780.

¹¹ *Vida y hechos del ingenioso caballero don Quixote de la Mancha*, compuesta por Miguel de Cervantes Saavedra. Nueva Edición, corregida e ilustrada con varias láminas finas, y la vida del autor. Madrid, MDCCCLXXI, por don Joachin Ibarra, Impresor de Cámara de S.M., con las Licencias necesarias. A costa de la Real Compañía de Impresores del Reyno. Cuatro volúmenes en 8º con 32 lám. Volvió a reeditarse en 1777 en la imprenta de don Antonio de Sancha, con las mismas estampas.

Academia de 1780 en cuya ilustración intervinieron los mejores grabadores del momento: fundamentalmente José del Castillo y Manuel Salvador Carmona pero también Juan Minguet, Antonio Carnicero, Fabregat, J. Palomino o Pedro Pascual Moles; sus estampas eran de gran calidad y refinamiento pero no se repitieron en la edición de 1782 en la que se optó por una no disimulada rusticidad y precisión en los detalles.

El hecho es que las estampas de Carnicero fueron propuestas más de medio siglo después -sobre 1840 en pleno Romanticismo- para la realización del pavimento cerámico, pero el gusto por la sobriedad académica en arquitectura al igual que su correspondiente estética Biedermeier para interiorismo se mantenía en Valencia entonces, incluso muchos años más tarde y de ello es buen ejemplo la obra de Sebastián Monleón. El soldado celebra pues el reencuentro de los dos momentos, el de las estampas clasicistas de finales del siglo XVIII y el de las azulejerías con marcos escuetos circulares de clasicismo Biedermeier.

EL PAVIMENTO

Muchas solerías de azulejos desde el siglo XVIII, se realizaron en Valencia a base de un panel central pintado mucho menor que la superficie del recinto al que iba destinado y que se completaba con piezas seriadas o blancas; ello posibilitaba un alto grado de adaptabilidad y un precio más asequible frente a los grandes pavimentos hechos a medida y por encargo expreso. El de la casa de los D'Assió resuelto con azulejos de 20'5x20'5 cm. debió incluir un cuadro central (6x6 azulejos) diferenciado por una corona floral, y otros cuatro esquineros algo menores (4x4 azulejos) con marcos iguales en forma de laureas abrazadas con cintas; todos con escenas del *Quijote*, contenidas en tondos de las mismas dimensiones y resueltas en monocromía azul de cobalto; las zonas intermedias del soldado se llenarían con piezas blancas o decoradas de serie. Cada uno de estos cinco cuadros tiene consecuentemente un sistema de marcaje dorsal autónomo que incluye siempre cifras ordinales y una señal identificatoria del panel que se repite en todas sus piezas y es lógicamente distinta en cada uno de ellos.¹² El gusto Biedermeier del periodo es el responsable de la elección del tondo como marco de simplicidad extrema; de la sobriedad de la grisalla como motivo principal; de la amplitud del espacio blanco estamnífero no decorado de las enjutas (amputadas por el museo); de la elección

de una estampa clasicista como modelo y de la rotunda simplicidad de las arquitecturas representadas. La pintura cerámica valenciana del barroco y del rococó se había ocupado de temas religiosos, simbólicos o de representaciones laicas rigurosamente coetáneas; con el Romanticismo se inician Figuras historicistas como las presentes.

A) CUADRO CENTRAL

El juicio de Sancho gobernador

Además de sus dimensiones, este panel (Fig. 1) se diferencia del resto por la realización de la pintura según el eje diagonal de las piezas, hecho que intenta evitar engorrosos problemas de coincidencia entre los trazos verticales y horizontales del dibujo con las líneas del despiece ortogonal, restandole a la vez protagonismo. Tiene una corona circular de flores entrelazadas y sujetas por cintas azules formando lazos y ondulaciones asimétricas con raspados que sugieren el irisado de las sedas; aunque se ven rosas abiertas, anémonas e inflorescencias, el protagonismo lo ostentan las correhuelas con sus hojas acorazonadas, campanillas azules y zarcillos en tirabuzón; las bolas de nieve de complejas hojas denticuladas y las adornaderas abiertas con capullos, cápsulas y hojas inconfundibles; son precisamente las tres flores que se ponen de moda a partir de la segunda década del siglo XIX y, junto a las cintas, resultan un referente cronológico de gran precisión ya que, como en otros casos, originaron familias de piezas seriadas abundantemente producidas y bien documentadas hasta los años cuarenta¹³. El dibujo de esta orla es de gran

¹² Las marcas identificatorias parecen ser las cinco vocales: «a» para *El ataque a las ovejas*; «e» en *El manto de Sancho Panza*; «i» (que es solo un trazo oblicuo) en *Don Quijote contra los molinos*; «o» en *Don Quijote velando las armas* y «u» (que es una «v» con un trazo horizontal abajo para evitar la confusión con una «A», en el *Sancho Panza juez*. Las cifras ordinales (no de forma constante: de izquierda a derecha y de abajo arriba o de derecha a izquierda y de arriba abajo según casos) van del 1 al 16 (4x4 azulejos), en los paneles esquineros y del 1 al 36 en el central; siempre dibujadas sobre las identificatorias y por un mismo rotulista; Todas están trazadas como era habitual con morado de manganeso no vidriado.

¹³ Sobre las series con cintas azules, vease Inocencio V. Pérez Guillén, *Cerámica arquitectónica. Azulejos valencianos de serie. El siglo XIX*, op. cit., t. II, pgs. 194 ss., n.ºs 1042 a 1055 y t. III, pgs. 646 ss. esp. n.ºs. 1664 a 1678. Series con adornadera: t. III, p. 628, n.ºs. 1643 a 1651; con hiponemas: t. II, p. 150, n.ºs. 1017 a 1019 y Inocencio V. Pérez Guillén, *Cerámica arquitectónica valenciana. Los azulejos de serie (Ss. XVI a XVIII)*, Valencia, 1996, t. II, p. 234, n.º 675; con «bolas de nieve», t. II, p. 258, n.º 678.

finura; el perfilado es parcial con intencionalidad de sombra; la paleta (azules, morados, ocres, verdes azulados y agrisados) evita toda estridencia cromática. Su corrección dibujística anticipa los magistrales pavimentos florales del entonces aun precoz adolescente Francisco Dasí.

El tondo central reproduce un pasaje del *Quijote*, pero una estampa incluida en la obra y no la propia escena narrada; esta es la coartada para -además de la moda- el uso de la monocromía resuelta con azul de cobalto. La escena con *El juicio de Sancho gobernador* corresponde al capítulo XLV de la Segunda Parte de *El ingenioso hidalgo ...*, “De como el gran Sancho Panza tomó la posesión de su ínsula y del modo que comenzó a gobernar”; el texto cervantino dice:

“Finalmente (...)le llevaron a la silla del juzgado y le sentaron en ella (...). En tanto (...) él estaba mirando unas grandes y muchas letras que en la pared frontera estaban escritas; y como él no sabía leer, preguntó (...). Fuele respondido “hoy día a tantos de tal mes y de tal año tomó la posesión desta insula, el Señor Don Sancho Panza que muchos años la goce”.

Enseguida aparecen los protagonistas, un labrador y el sastre a quien había llevado una porción de paño para que le confeccionara una caperuza; como no le puso ninguna objeción, creyó el labriego que con la misma tela prodrían hacerse dos y así no le robaría la tela que sobrara; luego tres y así hasta cinco capuchas; cuando finalmente se dió por concluido el encargo, mostró al campesino, que se sintió estafado, cinco caperuzas para cada uno de los dedos de la mano; Sancho debía resolver el conflicto y ese es el momento visualizado en el pavimento: una plataforma con dos gradas, alfombrada, con un trono y en él sentado Sancho Panza con capa, sombrero emplumado, cuello con gorguera redonda, y las manos sobre las rodillas escuchando atento las alegaciones; está flanqueado por dos miembros del cortejo de los duques promotores de la burla, bajo una gran cortina que pende en festones sobre él; a la derecha hay un ventanal y en la pared se lee la inscripción, mencionada en el texto y que en el grabado utilizado como modelo concreta los datos hurtados a Sancho (el día en que toma posesión de Barataria, pero no el año); está incompleta como allí, cortada por el marco de la pintura, un recurso que utilizó el grabador para no comprometerse en exceso y eludir expresamente el año en el que acaece la anécdota. Dice: “OY DÍA / A TANTOS DE TAL / TOMO LA POSESION / DESTA INSULA / EL S(EÑO)R



Fig. 1a Antonio e Isidro Carnicero y Fernando Selma, «El juicio de Sancho gobernador» (1782).

D(O)N SANCHO / PANZA Q(UE) M(UCHOS) A(ÑOS) AL (error, por “LA”) (GOCE)”. Frente a Sancho, de pie, el sastre con ropas y calzado a la moda -gorguera, hombros acuchillados etc- extiende la mano derecha con las caperuzas en sus cinco dedos y gesticula con la izquierda; en el cinto lleva unas grandes tijeras que aluden a su profesión; el labrador con ropa mucho más humilde, permanece atento con los brazos cruzados; descubierto, en señal de respeto, sostiene una gorra en las manos.

El modelo preciso utilizado es un grabado de Fernando Selma (Fig. 1a) según dibujo de Isidro y Antonio Carnicero incluido en *El ingenioso hidalgo Don Quixote de la Mancha* de la edición madrileña de Joaquín Ibarra de 1782¹⁴. Las diferencias

¹⁴ Miguel de Cervantes Saavedra, *El ingenioso hidalgo Don Quixote de la Mancha*, compuesto por Miguel de Cervantes Saavedra. Nueva edición corregida por la Real Academia Española. Parte Segunda, Tomo IV. Con superior permiso: en Madrid por don Joaquín Ibarra Impresor de Cámara de S.M. y de la Real Academia, MDCCLXXXII, p. 125. El grabado tiene arriba: «t. IV»; «L II». Está firmado: «Isidro y Antonio Carnicero lo dibux(aron)»; «Fernando Selma lo grabo». La edición anterior de Ibarra también patrocinada por la Real Academia es de 1780.



Fig. 2 Antonio e Isidro Carnicero y Fernando Selma, *Retrato de Miguel de Cervantes Saavedra* (1782)

Sancho, las tijeras en el cinto del sastre, el respaldo circular del trono, las líneas de fuga perspectiva del pavimento etc. La reproducción fiel de modas vestimentales de un momento preciso de la historia reciente –en este caso principios del siglo XVII cuando aparece la Segunda Parte del *Quijote* (Madrid, 1615)– es una novedad historicista en el medio pictórico cerámico valenciano, a pesar de que el modelo es medio siglo anterior.

B) LOS CUADROS ESQUINARES

La forma circular actual que ofrecen los cuatro paneles esquinares –originalmente cuadrados– es fruto de un recorte que amputó las enjutas blancas y que se realizó después de la extracción y antes de ubicarlos en Museo Nacional de Cerámica¹⁵. Las escenas representadas corresponden todas a la primera parte –Tomo I– de la edición del *Quijote* de 1782 a la que nos hemos referido y proceden de estampas de formato rectangular incluidas en la misma; estan



Fig. 3 José del Castillo y Manuel Salvador Carmona, *Retrato de Miguel de Cervantes Saavedra* (1780)

enmarcadas con coronas iguales, de laurel, ceñidas con cintas dobles cruzadas en ocho puntos, y disputas con orden riguroso; amarillas y verde tenue; perfiladas; resultan un elemento de simplicidad y raíces clasicistas que avalan la estética Biedermeier de la estructura. Sin embargo no son producto del repertorio del taller sino que fueron tomadas del mismo *Quijote* ilustrado utilizado como modelo, a cuyo autor, de una forma implícita, rinden honores: en la edición de 1782 hay un retrato

¹⁵ Vease Enrique Domínguez González, *Catálogo guía del Museo Nacional González Martí*, Valencia, 1958, s.p.; en la reimpresión de 1963, pgs. 11 y 88; también Manuel González Martí, *Museo Nacional de Cerámica...*, op. cit., pgs. 7 y 154. El recorte de los azulejos hecho para su exposición en gruesos marcos circulares de madera en el atrio del museo resulta evidente tanto por el tosco e irregular perfil como por las roturas ocasionadas en muchos azulejos cortados; pero sobre todo por la eliminación parcial o total de las marcas dorsales de las tríadas de piezas esquinares afectadas.



Fig. 4 Antonio e Isidro Carnicero y Fernando Selma, Don Quijote vela las armas (1782).

de Cervantes de Antonio Carnicero y Fernando Selma, en un óvalo entre dos ramas rústicas de laurel (Fig. 2); puede pensarse que ello pudo dar una idea a los pintores, pero realmente las laureas regularizadas, ceñidas por cintas cruzadas se tomaron de otro retrato de Cervantes (Fig. 3), incluido en la edición precedente de 1780, y adornado con un suntuoso cartucho clasicista inventado y dibujado por José del Castillo y grabado por Manuel Salvador Carmona¹⁶ donde aparecen en torno al óculo ovalado entral que el pintor ceramista convirtió en tondo; son en cualquier caso idénticas a las de la solería de azulejos.

b-1) Don Quijote vela las armas.

La escena (Fig. 4) corresponde al Capítulo III del *Ingenioso hidalgo*. ... "Donde se cuenta la graciosa manera que tuvo don Quijote en armarse caballero". Tras pedir al dueño de la venta –tomada por un castillo– que lo arme caballero debe velar las armas durante la noche:



Fig. 4 Tondo esquinar del pavimento de azulejos. Don Quijote velando las armas.

"... y así se dio luego orden como velase las armas en un corral grande que a un lado de la venta estaba (...) las puso sobre una pila que junto a un pozo estaba y embrazando su adarga, asió de su lanza (...) y se comenzó a pasear (...) comenzaba a cerrar la noche (...) unas veces paseaba, otras, arrimado a su lanza ponía los ojos en las armas, sin quitarlos por un bien espacio dellas. (...) Antojósele en esto a uno de los arrieros que estaban en la venta ir a dar agua a su recua..."

¹⁶ *El Ingenioso hidalgo don Quixote de la Mancha*, compuesto por Miguel de Cervantes Saavedra. Nueva edición corregida por la Real Academia Española. Parte Primera. Tomo I. Con superior permiso: en Madrid por don Joaquín Ibarra impresor de Cámara de S.M. y de la Real Academia. MDCCLXXX. La estampa está firmada «Josep del Castillo lo invent. y dibujo», «Manuel Salvador y Carmona lo grabó». Pueden cotejarse los dos cartuchos ornamentales que muestran a la par que la dependencia directa, la simplificación radical de Carnicero y Selma en la edición de 1780. José del Castillo incluye guirnaldas de hojas de encina sujetas con cintas; una corona de laurel escorzada, diversos objetos simbólicos (mascara-teatro, lanza-Quijote, libros, lira de Apolo, tintero y plumas, trompetas de la Fama, rama de laurel) y sobre todo la laurea oval regularizada ceñida con cintas cruzadas.



Fig. 5 Antonio e Isidro Carnicero y Fernando Selma, *El ataque a los molinos de viento* (1782).

Ese es el momento preciso elegido por los Carnicero para la realización de la estampa¹⁷ (Fig. 4a) que grabó Francisco Muntaner y Moner (1743-1805), minuciosamente documentada con detalles precisos que no se explicitan en la obra, como la vestimenta, armadura, la forma de la empuñadura de la lanza, la tartana, el porche con tejadillo soportado por vigas con zapatas, el farol encendido que indica que es de noche, el cartel de aviso en la puerta de la venta, la rueda rota, el escobón que hacen ver que estamos en un corral con trastos; pero la fidelidad al texto es completa en lo esencial: brocal, pila, actitud de don Quijote que "ponía los ojos en las armas" fijamente y el arriero con las dos mulas que se aproxima por la derecha, además de la luz de luna intensa que hace proyectar sombras sobre el piso del corral.

La adecuación de la estampa a la forma circular del panel sigue el mismo procedimiento en los cuatro tonos: el dibujo no es un calco a escala del original sino que se toman numerosas licencias espaciales y compositivas; hasta donde ha sido posible técnicamente el pintor reproduce los detalles del grabado (farol, óculo en el piso alto de la venta, cartela, tartana en el porche, escoba y rueda del primer plano, el arriero, etc.); a los lados restarán dos lunetos vacíos que se rellenan con elementos inventados, del repertorio del taller: unos arbustos a la izquierda y un muro con una cadena de sillares en la esquina, a la derecha. Aunque se ha eliminado el árbol del fondo no se ha hecho de forma gratuita sino a cambio de incluir una luna llena que evidencia el conocimiento del texto cervantino por parte del pintor, ya que no Figura en el grabado modelo.

b-2) *El ataque a los molinos de viento.*

El pasaje ilustrado (Fig. 5) pertenece al capítulo VIII "Del buen suceso que el valeroso don Quijote tuvo en la espantable y jamás imaginada aventura de los molinos de viento, con otros sucesos dignos de felice recordación". Descubre el caballero treinta o cuarenta molinos en el Campo de Montiel que confunde con desaforados gigantes y decide hacer un gran servicio a Dios borrándolos de la faz de la tierra. Sancho no logra, como otras veces, disuadirlo:

¹⁷ *El ingenioso hidalgo...*, ed. cit., primera parte, t. I, cap. III, p. 26. El grabado está numerado arriba, «T. I», «L. III» y firmado y fechado: «Isidro y Antonio Carnicero lo dibux.», «Francisco Muntaner lo grabo en Madrid 1781».



Fig. 5 Tondo esquinar del pavimento de azulejos. *El ataque a los molinos.*



Fig. 6 Antonio e Isidro Carnicero y Fernando Selma, *Sancho Panza manteado* (1782).



Fig. 6 Tondo esquinar del pavimento de azulejos. «Manteo de Sancho Panza»

“...dio de espuelas a su caballo Rocinante, sin atender a las voces que su escudero Sancho le daba (...) levantose en esto un poco de viento y las grandes aspas comenzaron a moverse (...) y (...) bien cubierto de su rodela, con la lanza en el ristre, arremetió a todo el galope (...) y envistió con el primer molino que estaba delante; y dandole una lanzada en el aspa la volvió el viento con tanta furia que hizo la lanza -pedazos...”.

La estampa¹⁸ (Fig. 5a) de Antonio e Isidro Carnicero, grabada por Simón Brieva (1757-1795), teniendo en cuenta el escueto número de elementos en juego y la codificación a la que se ha sometido la más célebre de las aventuras del caballero de la triste Figura, no prodiga detalles, pero ha acentuado extraordinariamente el dinamismo escogiendo el momento álgido - el instante caravaggiano- con el caballo por los aires, las crines arremolinadas, el cinto flotando enpujado por el viento - mencionado en el texto- y por la carrera, el jinete inclinado protegiéndose con la adarga pero sin soltar las riendas, la punta de la lanza disparada por los aires que aun no ha caído a tierra; incluso el pequeño matorral del fondo aparece empujado por la ventolera. Al fondo Sancho, sobre su asno se lamenta extendiendo un brazo, ya impotente.

La adaptación al todo cerámico repite en este caso la fórmula precedente: encuadra la estampa en los ocho azulejos de las dos calles centrales y rellena el luneto sobrante de la izquierda con los mismos arbustos del taller que ocultan la parte del molino no grabada, mientras que en el de la derecha ha sido suficiente prolongar la línea del horizonte y los celajes añadiendo solo unas matas en el primer plano para equilibrar la composición; se prolonga la cola del caballo para involucrar ese espacio. Respecto al despiece que suele condicionar las adaptaciones de dibujos a paneles de azulejos, es la exigua cabeza de Rocinante sobre todo la que evidencia el esfuerzo del pintor para evitar que se vea partida por el cruce de surcos divisorios.

b-3) *Sancho Panza manteado.*

El tercer tondo (Fig. 6) representa un suceso incluido en el capítulo XVII: “Donde se prosiguen los innumerables trabajos que el bravo don Quijote y

¹⁸ Idem., id, cap. VIII, p. 74. La numeración de la estampa es «T. I», «L. IV»; está firmado «Isidro y Antonio Carnicero lo dibuj.»; «Simón Brieva lo grabo en Madrid 1771.



Fig. 7a Antonio e Isidro Carnicero y Fernando Selma, *El ataque a los rebaños* (1782).

su buen escudero Sancho Panza pasaron en la venta, que por su mal pensó que era castillo". El ventero pretende que don Quijote pague los gastos de alojamiento; éste, ofendido, se siente además engañado cuando le aclaran que no ha estado en un castillo sino en una venta; se marcha y Sancho queda a merced de los mesoneros:

"Quiso la mala suerte (...) que en la venta se hallasen (...) gente alegre, bien intencionada, maleante y juguetona (...) uno dellos entró por la manta (...) determinaron salirse al corral (...) Y allí, puesto Sancho en mitad de la manta comenzaron a levantarlo y a holgarse con él (...) Las voces que daba (...) llegaron a los oídos de su amo (...); pero no hubo llegado a las paredes del corral (que no eran muy altas) (...) viole bajar y subir por el aire (...) y así desde encima del caballo comenzó a decir denuestos y baldones a los que a Sancho manteaban..."

El grabado¹⁹ de Fernando Selma (1752-1810) también sobre dibujo de Isidro y Antonio Carnicero es otra vez una fiel ilustración del pasaje, tanto de los detalles mencionados (el muro poco alto, la puerta



Fig. 7 Tondo esquinar del pavimento de azulejo, *Ataque a los rebaños*.

cerrada de la cerca, la gesticulación que acompaña a los improperios o la indiferencia de los presentes atentos solo al manteo) como de los supuestos (la lanza apoyada en un arbusto, el balconcillo con antepecho de madera torneada, el alero). Respecto a la adaptación al panel, hay en este caso una menor dependencia de las dos calles centrales a pesar de la constante adición de arbustos en el luneto de la izquierda; también una menor fidelidad en los detalles (la fachada de la venta, el muro posterior, el árbol cortado del primer plano, la lanza rústica); pero sobre todo un condicionamiento notable del despiece: la repetida microcefalia de Rocinante; la inverosímil altura a la que es lanzado Sancho y la coincidencia del surco horizontal central del panel con el remate de la valla (que aparece también en la pintura con un aparejo de sólidos sillares que no están en el grabado) son consecuencia de querer evitar a toda costa la partición del dibujo por las líneas divisorias de la azulejería.

¹⁹ Idem., id., cap. XVII, p. 196. La estampa está identificada como «T.I», «L. V»; firmada «Isidro y Antonio Carnicero lo dibuj.»; «Fdo. Selma lo grabó».

b-4) El ataque a los rebaños.

El cuarto tondo cerámico (Fig. 7) alude al capítulo XVIII: "Donde se cuentan las razones que pasó Sancho Panza con su señor don Quijote, con otras aventuras dignas de ser contadas". Don Quijote cree llegado el día en que va a poder demostrar su valor; divisa una polvareda lejana y cree que se trata de dos grandes ejércitos que se aproximan para entablar batalla; Sancho está dispuesto a ayudar pero antes quiere poner a salvo a su asno porque no le parece decoroso entrar en batalla con él; por eso lo sube a una loma (tal como se ve en el grabado); luego no puede disuadir a su señor cuando se da cuenta de que son realmente rebaños de ovejas y carneros:

"... se entró por medio del escuadrón de las ovejas y comenzó de alanceallas (...). Los pastores y ganaderos dabanle voces pero viendo que no aprovechaban, desciñeronse las hondas y comenzaron a saludalle los oídos con piedras como el puño (...) una, dándole en un lado le sepultó dos costillas. Viéndose tan maltrecho (...) y acordándose de su licor, sacó su alcuza y púsolela a la boca (...) más (...) llegó otra almendra (piedra)..."

Ese es el instante captado en la estampa²⁰ dibujada también por Isidro y Antonio Carnicero y grabada por Juan Moreno Tejada (1739-1805): se ve en ella a don Quijote bebiendo con los ojos en blanco su elixir mágico, ajeno al peligro real que se avecina en forma de una piedra por los aires; los pastores enarbolan hondas o se agachan para recoger munición; en primer plano ovejas muertas o malheridas; al fondo a la izquierda sobre la loma Sancho, a salvo, se lleva las manos a la cabeza. El pintor ha aplastado esta vez el dibujo de forma que no caben los

pinos del fondo que han sido sustituidos al igual que en la zona del luneto de la derecha por los mismos matorrales de repertorio que en los otros tondos; además el flaquísimo pero espigado Rocinante queda ridículamente patiocorto; todos los demás detalles quedan plasmados en la pintura con bastante fidelidad.

Cabe finalmente plantear la intencionalidad con la que se ha realizado la selección de pasajes y si responde a un «programa» ideado para el salón de la casa de los Saavedra-Rodrigo; pero no sabemos si el pavimento tenía algún otro elemento Figurado y por supuesto desconocemos como se solucionó el interior de la estancia; desechado -edición de 1782- el retrato inicial de Cervantes y el grabado correspondiente al capítulo I con la *Locura de don Quijote*, también de los Carnicero y Fernando Selma (Ls. I y II) que por razones obvias no parecían muy adecuados, se utilizaron las primeras cuatro siguientes estampas (Ls. III, IV, V y VI) del Tomo I, y ello parece responder a un plan bien simple. Únicamente resultaría problemática la elección para el centro de un tema -*El juicio de Sancho Gobernador*- extraído de la segunda parte del *Quijote* y del Tomo IV, y en el que precisamente no aparece el protagonista principal de la obra maestra de la literatura castellana.

²⁰ Idem., id., cap. XVIII, p. 210. En la parte superior del grabado, «T.I.», «L. VI»; las firmas son escuetas «Isidro y Antonio Carnicero», «Juan Moreno Tejada».