MAJOLIQUES EUROPÉENNES

REFLETS DE L'ESTAMPE LYONNAISE (XVIe-XVIIe SIÈCLES)

Actes des journées d'études internationales
« Estampes et Majoliques »
Rome (12 octobre 1996) – Lyon (10, 11 et 12 octobre 1997)

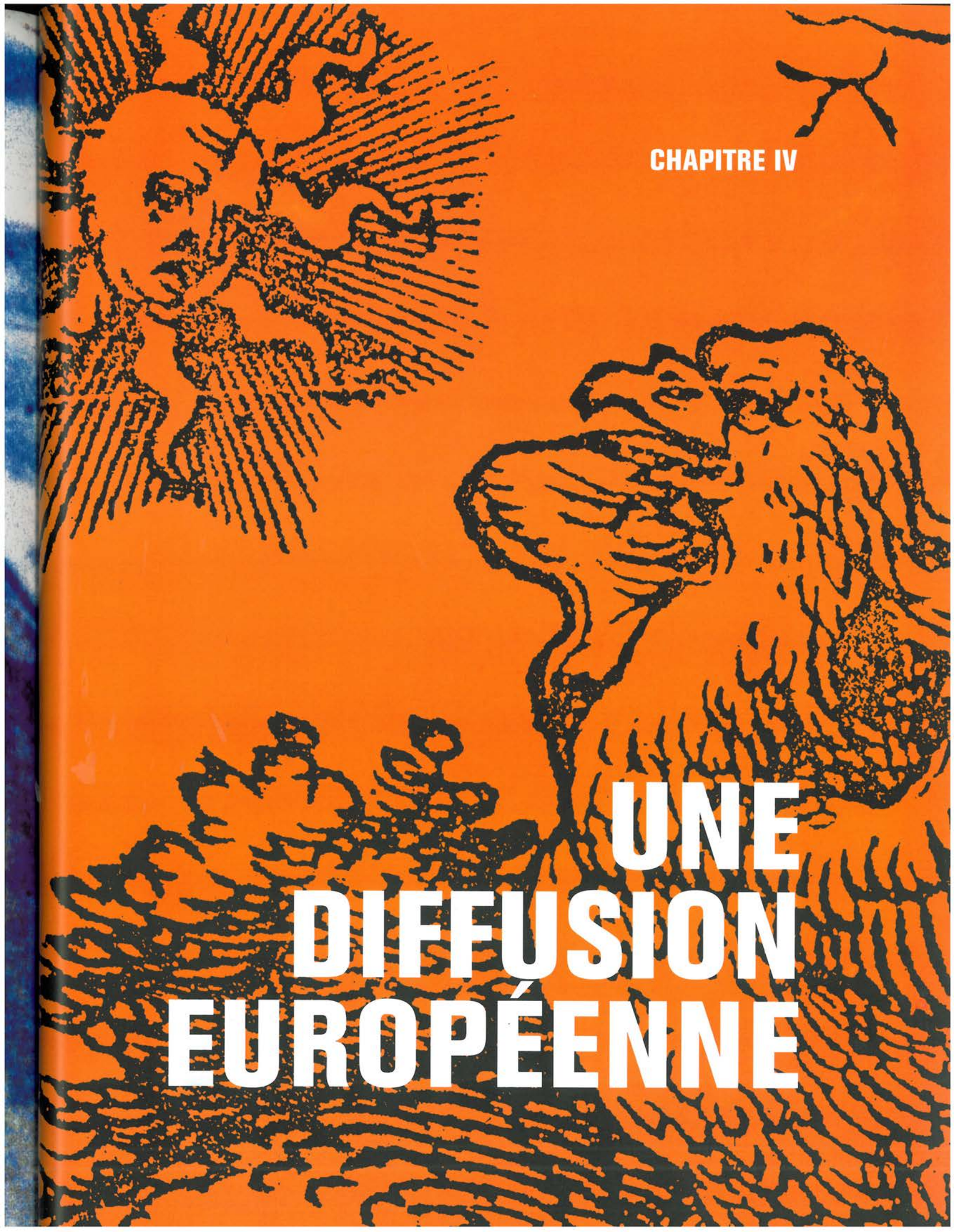
Colloque sous la direction de Sylvie Deswarte-Rosa,
directeur de recherche au CNRS,
directeur de l'Unité mixte de recherche (UMR 5049) de l'Université Lumière Lyon 2

Publié sous la direction de Jean Rosen,
chargé de recherche au CNRS, UMR 5594, Université de Bourgogne

ÉDITIONS FATON

Responsable d'édition : Louis Faton
Conception graphique et mise en page : Bernard Babin et Yves Jacquot
Secrétariat d'édition : Marguerite Dugat et Delphine Pauthier
Traitement de l'image : Vincent Monod et Richard Siblas
Cet ouvrage a été imprimé et relié le 1er trimestre 2003
par l'Imprimerie Moderne de l'Est à Baume-les-Dames
© ÉDITIONS FATON, Dijon, 2003
25, rue Berbisey 21000 Dijon Tél. 03 80 48 98 48
e-mail : infos@faton.fr

ISBN 2-87844-056-0



CHAPITRE IV

UNE DIFFUSION EUROPÉENNE

Céramique et estampe en Espagne aux XVIe et XVIIe siècles

Un bilan provisoire

Alfonso Pleguezuelo, *professeur d'histoire de l'art, Séville*

Les recherches réalisées sur la relation entre la gravure et la céramique en Espagne ont été jusqu'à maintenant ponctuelles et de portée limitée [1]. Cependant, on reconnaît clairement l'influence de la gravure sur les carreaux et sur la vaisselle. En ce qui concerne les motifs ornementaux, ils ont été à peine étudiés de manière particulière. En revanche, les seules contributions réalisées se sont concentrées sur le terrain des compositions historiées. La plupart ont été publiées par A. W. Frothingham, B. Martinez Caviro et M. Valdivieso et nous nous référerons à leur travaux tout au long de ce travail de synthèse. Les études ont été limitées, de plus, aux deux foyers qui concentrèrent l'activité céramique la plus importante d'Espagne durant cette période : Talavera et Séville [2]. À cette occasion nous ne prétendons rien d'autre que réunir les renseignements qui ont été publiés de façon dispersée, suggérer quelques nouvelles identifications entre céramique et œuvre gravée et proposer des pistes futures de travail dans ce domaine complexe.

Les gravures de Flandres et d'Italie dans l'œuvre de Niculoso Francisco Pisano (1503-1529)

On a toujours considéré Séville comme un foyer pionnier en Europe pour avoir pratiqué très tôt la nouvelle peinture sur céramique née en Italie à la fin du XVe siècle et aussi, par conséquent, pour avoir reçu l'influence des gravures. En effet, la relation entre peinture, gravure et céramique commence en Espagne avec Niculoso Francisco Pisano.

Deux caractéristiques de son travail ont toujours attiré l'attention des experts : en premier lieu, l'emploi de la céramique au lieu du bois comme support de sa peinture polychromée pour les retables ; deuxièmement, le fait d'avoir été l'un des premiers artistes en Espagne, dessinateur d'ornements et de grotesques qui se généralisèrent dans tout le pays à partir de ce moment. C'est, de ce fait, un artiste pionnier, aussi bien du point de vue technique que du point de vue iconographique. Sa formation artistique approfondie comme peintre a favorisé l'usage des gravures comme source d'inspiration et aussi l'habitude de signer ses œuvres. Niculoso est devenu par conséquent le premier céramiste connu en dehors de l'Italie qui représente la nouvelle image sociale de l'artiste moderne créée par l'humanisme.

Frothingham identifie une source concrète d'inspiration pour une scène de la *Purification de la Vierge* que Niculoso représenta dans son retable du monastère de Santa Maria de Tentudia (Badajoz), conjointement documenté, signé et daté *1518* (fig. 1). Le céramiste s'est inspiré en particulier d'une gravure de ce thème qu'illustre un livre d'heures édité pour la première fois à Paris par Thielman Kerver en 1505 [3] (fig. 2). La gravure suivie par le céramiste a été incluse dans la seconde édition de l'œuvre, avec un texte en hollandais, et réalisée la même année. La copie est très littérale : Niculoso s'est limité à supprimer quelques personnages secondaires et à substituer la bordure originale gothique par une autre renaissance. Il y a seulement treize années de différence entre la gravure et la version en céramique.

Le même auteur suggère également que Niculoso a pu s'inspirer des illustrations d'autres livres

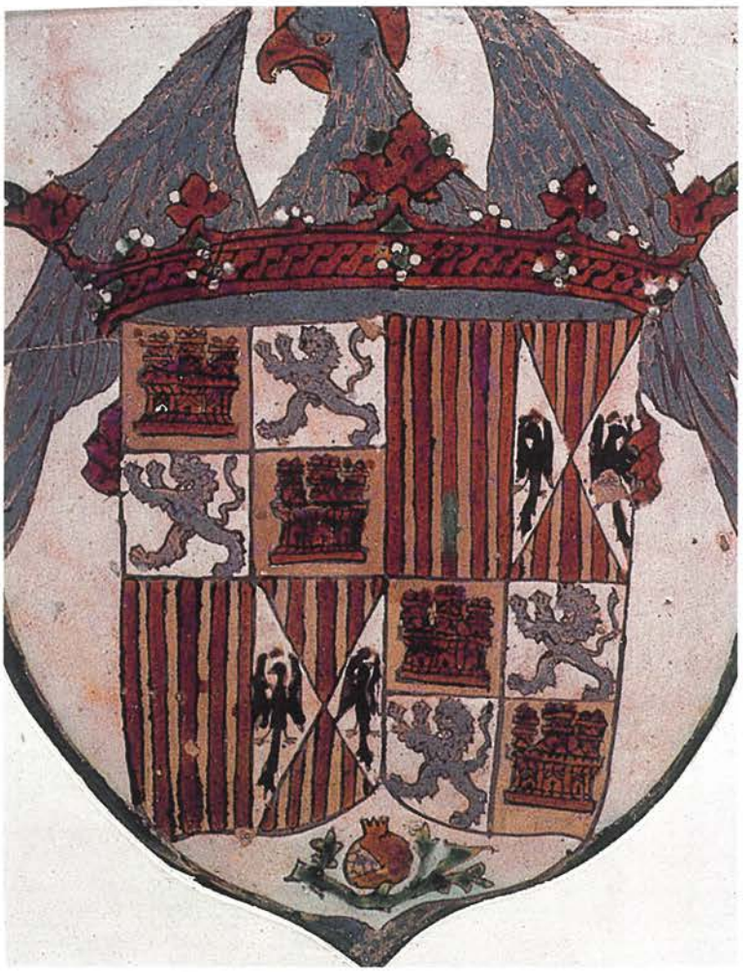
1. Niculoso Francisco Pisano, *La Purification de la Vierge*, retable de Santa Maria de Tentudia (Badajoz), 1518.

2. *La Purification de la Vierge*, Thielman Kerver, *Livre d'heures*, Paris, 1505.

d'heures pour les scènes de l'*Annonciation de la Vierge* puisqu'il s'agit d'un thème très fréquemment représenté dans ce type de publications. Elle présume aussi que Niculoso aurait repris comme modèle iconographique pour la scène de la *Crucifixion* dans le même retable une des gravures illustrant un livre d'heures français : *Les Heures de la Croix* [4].

Mais Niculoso a pu se servir des gravures non seulement dans les scènes centrales, mais encore dans d'autres parties de ses compositions figuratives : la scène centrale de ses retables dédiés à la Vierge est encadrée par l'*Arbre de Jessé*. Ce thème, qui est une allusion à la généalogie du Christ, apparaît dans ses retables de la Visitation à l'Alcazar (1504) et de Santa Maria de Tentudia (1518) et fut aussi employé dans d'autres œuvres disparues. Les deux exemples conservés intégralement sont identiques et paraissent être inspirés d'une même estampe. Gestoso proposa comme modèle possible quelques gravures qui illustrent la *Chronique* dite de *Nuremberg*, publiée dans cette ville en 1493 [5]. Cependant, en comparant les gravures et les carreaux, on constate que la relation entre les deux n'est pas littérale, mais seulement approximative.

Toutefois, nous pouvons montrer une copie plus littérale entre gravure et céramique dans une autre œuvre attribuable à l'atelier de Pisano. En 1505, Niculoso fut chargé de faire un écu héraldique en céramique pour l'Alcazar de Séville [6]. L'écu royal aurait été probablement placé sur la Porte du Lion qui fut restaurée sous la direction de José Gestoso à la fin du siècle dernier, pour la décorer à nouveau avec un panneau de carreaux néo-médiévaux peint selon le procédé bien connu de la « corde sèche ». Deux grandes plaques ornées de l'héraldique royale, qui aujourd'hui se retrouvent à l'Institut Valencia de Don Juan (Madrid), faisaient à l'origine partie de la collection de Gestoso [7]. Ces deux plaques pourraient être identifiées avec l'œuvre mentionnée dans le document [8]. On peut voir sur les plaques, également peintes à la « corde sèche », les quartiers des rois de Castille, Léon, Aragon et des Deux-Siciles. Il manque deux autres plaques similaires, dont la bordure, comme



le mentionne la documentation, montrait un aigle et une couronne complétant la composition.

Une version proche mais plus petite de ce même écu se retrouve aujourd'hui au musée des Arts et Traditions Populaires de Séville (fig. 3). C'est une œuvre qui jusqu'à présent a été aussi considérée comme anonyme. Elle fut réalisée pour le Magasin Royal de Blé (Alhondiga del Grano) de cette ville. Sur l'inscription de la fondation, qui porte la date de 1503, on aperçoit le même grand écu des « Rois catholiques ».

Il est probable que ce dernier écu et celui qui a été mentionné plus haut de l'Alcazar royal ont puisé leur inspiration dans le frontispice d'une œuvre intitulée *Cuaderno de las Leyes de la Nueva Hermandad*, publiée à Séville par l'imprimerie *Los Tres Companeros Alemanes* en 1498 [9] (fig. 4).

Mais outre ces éléments de style gothique, la partie la plus innovatrice de l'œuvre de Pisano, à savoir les grotesques, pourrait aussi être mise en rapport avec les gravures qui favorisèrent la diffusion de ces motifs en Europe. Les grotesques de Niculoso montrent un répertoire assez restreint mais très défini d'un point de vue stylistique. La qualité de ses grotesques confirme son apprentissage comme ornemaniste, sa formation italienne et son accès direct à ses propres sources originales. Pisano était toujours en Italie quand on découvrit la *Domus aurea* de Néron en 1488. Mais il est aussi très probable qu'il ait pu connaître les gravures qui ont divulgué ces motifs à la fin du XVe siècle.

Frothingham mentionne comme possible source d'inspiration dans ce thème les gravures de Nicoletto Rosex da Modena, Zoan Andrea et Giovanni da Brescia [10]. Ray accepte l'influence des deux derniers, mais refuse celle de Nicoletto, se référant à la chronologie de cet auteur qu'il considère comme excessivement tardif pour avoir pu inspirer Niculoso lors de son étape italienne [11]. On peut y ajouter aussi l'influence possible des grotesques que Pinturicchio peignit dans ses fresques. Il est concevable que Niculoso les ait vus directement à Rome au cours de sa jeunesse [12].

La double origine du répertoire iconographique des retables de Niculoso est surprenante : l'Italie pour la partie ornementale, et les Flandres pour la partie narrative. Vers le milieu du siècle, l'importance de la gravure flamande de type ornemental aurait atténué à Séville cette première influence italienne prédominante.

3. Écu de la Alhondiga del Grano, 1503 ; musée des Arts et Traditions Populaires de Séville.

4. *Cuaderno de las Leyes de la Nueva Hermandad*, imprimerie de *Los Tres Companeros Alemanes*, Séville, 1498.

Aeneas Vico, Cornelis Cort et Bernard Salomon (1560-1600)

La production de céramique espagnole entre 1529, date du décès de Niculoso, et le milieu du siècle, moment où de nouveaux céramistes italiens et flamands arrivent en Espagne, ne paraît pas avoir de relation, du moins apparemment, avec les arts de l'impression. Les carreaux à relief qui ont été fabriqués à Séville dès le début du siècle et un peu plus tard à Tolède s'inspirent du monde des tissus, qu'ils soient locaux ou importés.

Après l'expérience de Niculoso dans les décors historiés, on constate un retour à la céramique qui s'inspire de la tradition textile d'origine médiévale, bien que renouvelée partiellement dans son répertoire. Plusieurs de ces carreaux à relief, depuis la période de Niculoso, reflètent le nouveau langage ornemental de l'art qui va s'appeler en Espagne *Plateresque*, et qui va se développer à l'époque de l'empereur Charles [13]. La structure du lambris céramique paraît également dériver des textiles. Le lambris céramique est, comme ceux-ci, divisé en différents panneaux

5. Cercle de Jan Floris, panneau de *L'Enlèvement d'Hypodamie*, Quinta de Bacalhoa, Azeitão (Lisbonne), *circa* 1565.

6. Aeneas Vico, *L'Enlèvement d'Hypodamie*, 1542.

verticaux composés de motifs géométriques et de dessins végétaux à petite échelle.

Sous le règne de Philippe II, les préférences esthétiques de la monarchie et des couches sociales plus cultivées changent de manière progressive. Les nouvelles connexions avec les Flandres et avec l'Italie font renaître le goût pour un art narratif et de tradition littéraire. Philippe II reçut comme cadeaux du duc d'Urbino en 1562 une coupe décorée à partir de dessins de Taddeo Zuccaro, connue comme le « service de Jules César » [14], et il est probable qu'une autre coupe décorée avec des thèmes du roman d'*Amadis de Gaule* appartenait aussi à Philippe II [15]. Ces pièces ont été réalisées à Urbino et à Casteldurante et illustrent le goût du roi pour cette nouvelle conception de la majolique décorée de sujets historiés [16].

L'opinion d'un personnage très proche du roi qui, vers le milieu du siècle, montre son goût pour la production de carreaux est significative : Felipe de Guevara, capitaine et chroniqueur officiel de la Cour, écrivit, vers 1553, une œuvre intitulée *Comentarios de la Pintura*. Après avoir critiqué les céramistes espagnols pour l'usage d'une gamme de couleurs et de thèmes trop limitée, il commente : « ... si un revêtement de carreaux est un grand ornement d'une chambre pour estimée et appréciée qu'elle soit, d'autant plus qu'elle possède des parois recouvertes de carreaux ornés d'un dessin élégant de quelque poésie ou histoire exemplaire... » [17]. Guevara était un homme d'une éducation raffinée et d'une culture internationale, qui avait visité l'Italie et les Pays-Bas en compagnie du prince. Il est évident qu'il était fasciné par l'érudition classique et par la finesse du style *istoriato* de la majolique italienne, imitée aussi en Flandres. Pour cette raison, il proposa un changement dans la conception des revêtements muraux espagnols, de la tradition géométrique à la nouvelle culture figurative de l'humanisme [18].

Le changement fut favorisé par le roi Philippe II lui-même, qui décida en 1562 de nommer Jan Floris, venant d'Anvers, comme dessinateur et fabricant des carreaux destinés à décorer ses nouvelles résidences. À ce propos, il souligne aussi que le céramiste doit résider à Talavera de la Reina [19]. Il est fort probable que ce choix fut la cause d'un changement très visible dans la céramique de Talavera, tendant vers une conception narrative des revêtements et aussi vers une rénovation du répertoire ornemental qui, non seulement s'inspire des textiles, mais aussi, à partir de ce moment, de l'art du fer : les célèbres « ferronneries » divulguées spécialement par les gravures flamandes.

9. Aeneas Vico, *L'Enlèvement d'Europe*, 1542.

Nous savons que Jan Floris mourut en décembre 1567 [20], ce qui veut dire que sa présence en Espagne ne dépassa pas seize années. La plus grande partie de sa production a disparu et les relations entre les gravures flamandes et la céramique de Talavera ne sont évidentes que durant le dernier tiers du XVIe siècle, comme nous pourrons le vérifier ensuite, c'est-à-dire après la mort de Floris. Toutefois, une relation est traditionnellement établie entre cette influence des gravures flamandes et le passage de Floris par Talavera, bien qu'il n'existe pas encore de preuves suffisantes pour confirmer cette théorie.

Nous nous référons précisément aux panneaux historiés de la Quinta de Bacalhoa à Azeitão, près de Lisbonne. L'œuvre a été considérée jusqu'à nos jours comme anonyme ou attribuée une fois à Frans Andries. Nous pensons cependant que ces panneaux pourraient être rattachés au travail de Floris. Le premier de ceux-ci représente le thème de *Suzanne et les Vieillards* (1565) pour lequel la gravure n'a pas encore été retrouvée. Le second, très mal conservé, reproduit *L'Enlèvement d'Hypodamie* (fig. 5), inspiré d'une gravure d'Aeneas Vico datée de 1542 (fig. 6). Le troisième, représentant *L'Enlèvement d'Europe* (fig. 7 et 8), s'inspire aussi d'une gravure du même auteur [21] (fig. 9).

7-8. Panneau de *L'Enlèvement d'Europe*, Quinta de Bacalhoa, Azeitão (Lisbonne), *circa* 1565, détails.

10. Panneau de *La Tentation du Christ*, Ermitage de Notre-Dame du Prado, Talavera (Tolède), *circa* 1565 ; provient du couvent des Frères hospitaliers de San Antonio (Abad).

11. Cornelis Cort, *La Tentation du Christ*, d'après l'œuvre de Taddeo Zuccaro, Anvers.

D'autres identifications entre gravures et céramiques sont publiées par Martinez Caviro [22]. Elle a étudié trois panneaux : deux d'entre eux ont été réalisés en 1568, c'est-à-dire l'année après la mort de Floris, pour le couvent de l'Ordre des Frères hospitaliers de San Antonio (Abad) [23] (fig. 10). Les deux scènes ont été gravées par Cornelis Cort. La première, celle des *Tentations du Christ*, puise son inspiration dans une composition de Zuccaro [24] (fig. 11) et la deuxième, celle de la *Descente de Croix* (fig. 12), dans une autre de Gerolamo Muziano [25] (fig. 13). La troisième est une scène de l'*Annonciation* (fig. 14) qui se retrouve dans un *antependium* de l'église de Talamanca à Madrid et qui pourrait être datée d'environ 1593. La composition est reprise d'une peinture du Titien reproduite aussi par Cornelis Cort [26] (fig. 15). Comme on peut le voir, l'œuvre de ce graveur anversois eut une grande importance parmi les céramistes de Talavera.

D'autres compositions, pour lesquelles les sources iconographiques n'ont pas été identifiées, permettent de supposer que l'inspiration des gravures fut très répandue. C'est le cas des groupes de soldats et de vierges qui entourent le *Christ ressuscité*, provenant également de l'hôpital de San Antonio (Abad) et exposés aujourd'hui à l'Ermitage de Notre-Dame du Prado. Les figures masculines représentent des soldats, dont l'apparence physique répond à peu de types qui se répètent habilement pour produire un effet tel qu'ils paraissent différents. Dans l'autre procession de vierges saintes, on voit des types humains variés, également répétitifs, combinés de manière aléatoire pour produire une fausse sensation de variété.

Un plat de Talavera du XVIIe siècle, conservé au Musée Archéologique National, à Madrid (fig. 16), montre l'influence de ce même cercle de graveurs. Une bordure de dentelle décore l'aile, et l'intérieur montre une vue panoramique connue du Monastère royal de San Lorenzo de l'Escorial [27]. Cette image du célèbre monastère fondé par Philippe II fut gravée par Perret en 1583, par Ortelius en 1591 et par Pedro de Villafranca en 1657. Les trois gravures sont très fidèles à la réalité, mais la vue sur le plat est plus simplifiée, populaire et imaginative, comme celle de la gravure du même thème réalisée par Philip Galle en 1602 pour l'ouvrage *Epitome Theatri Orteliani* [28] (fig. 17), publié par Jean-Baptiste Vriendt, graveur appartenant à la famille de Jan Floris, le céramiste de Philippe II.

Dans le monastère de las Descalzas Reales de Madrid, sont conservés quelques panneaux de carreaux, fabriqués à Talavera dans la deuxième moitié du XVIe siècle. Ils reproduisent des images reprises d'un ouvrage classique de la culture emblématique, les *Hieroglyphica de Horapolo* (fig. 18). Nous n'avons pas encore trouvé l'édition concrète qui a servi de source d'inspiration, mais l'origine est évidente, si nous observons les gravures illustrant l'édition de Mercero publiée à Paris par Jacob Kerver en 1574 [29] (fig. 19). Ils représentent des animaux emblématiques : le porc qui personnifie « l'homme dépravé », la colombe noire, représentant la « fidélité conjugale » ou un faucon regardant le soleil de face qui signifie « Dieu », la « Dignité », la « Victoire », etc. Alberti, dans son *De Re Aedificatoria* (VIII, 4), propose d'employer ces images symboliques de Horapolo pour décorer des bâtiments. Ces parallèles entre carreaux et gravures emblématiques, dont trois ont été facilement identifiées, s'intégreraient dans ce programme iconographique du monastère qui n'a pas encore été analysé. Mais ces indices soulignent l'importance de la littérature emblématique et de ses images imprimées sur les carreaux de Talavera.

On perçoit aussi l'influence flamande, quoique de façon moins évidente, dans les décorations céramiques du XVIe siècle en Andalousie. Séville a toujours été ouverte aux influences extérieures, spécialement celles qui provenaient des Flandres et d'Italie. Pendant la deuxième moitié du XVIe siècle, les documents signalent la présence de céramistes flamands (Frans Andries) et italiens (Pesaro, Cortiva, Grosso, Salamone, Sambarino, etc.). On a constaté aussi l'influence des gravures de provenance française, comme nous allons le voir plus loin. Frans Andries est un artiste d'une importance historique évidente pour Séville, par son origine flamande et aussi par la richesse artistique de son environnement familial, mais sa production reste encore mal connue [30]. La seule œuvre que l'on pourrait rattacher à son atelier est l'*antependium* illustrant la *Récolte de la Manne* à la Mosquée-Cathédrale de Cordoue, non signée, mais datée *1558*. On a l'impression générale que la scène pourrait être inspirée d'une gravure flamande qui n'a pas encore été identifiée.

Cristobal de Augusta, dont nous connaissons plusieurs œuvres documentées ou signées, se trouve dans une situation différente. L'une de ses œuvres, qui n'est pas signée mais qui lui est attribuée avec certitude, est la seule qui jusqu'à maintenant a été rattachée d'une façon évidente à une source iconographique connue [31]. Il s'agit de trois panneaux qui composent un *antependium* de

12. Panneau de *La Descente de croix*, Ermitage de Notre-Dame du Prado, Talavera (Tolède), *circa* 1565 ; provient du couvent des Frères hospitaliers de San Antonio (Abad).

13. Cornelis Cort, *La Descente de croix*, d'après l'œuvre de Gerolamo Muziano, Anvers.

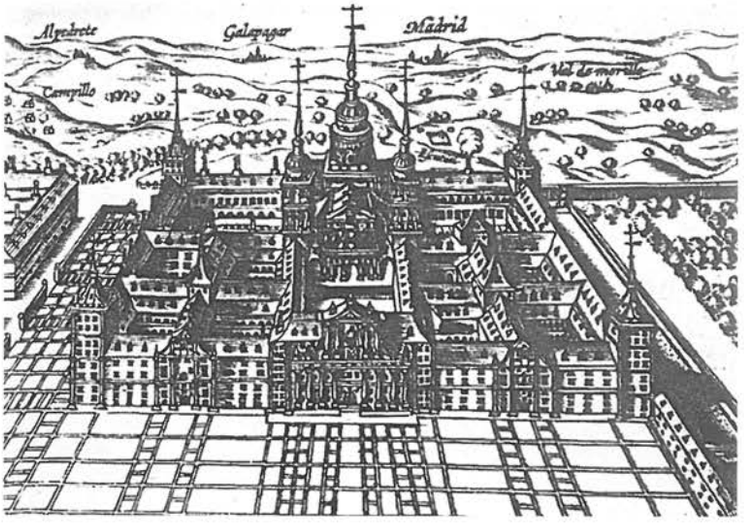
14. Panneau de *L'Annonciation*, Ermitage de Talamanca (Madrid), Talavera, fin du XVIe siècle.

15. Cornelis Cort, *L'Annonciation*, d'après l'œuvre du Titien, Anvers.

l'église du couvent Madre de Dios à Séville. Les représentations s'inspirent directement des vignettes de Bernard Salomon illustrant l'œuvre française de Jean de Tournes *Figures du Nouveau Testament*, publiée à Lyon en 1554. On identifie, avec une certaine difficulté due à l'état de conservation des carreaux, les sujets des quatre cavaliers figurant dans le livre de *L'Apocalypse* (?). Dans les panneaux latéraux, mieux conservés, sont représentés respectivement *la Grande Prostituée* (fig. 20 et 21), sujet de l'*Apocalypse* (chapitre 17) et *Satan enchaîné et jeté dans l'abîme par un ange* (fig. 22 et 23), histoire inspirée également du même livre biblique (chapitre 20). Augusta a supprimé quelques personnages de la gravure et seulement modifié les proportions [32]. Ce même céramiste a dû s'inspirer d'une autre estampe non encore identifiée pour réaliser le panneau de la *Résurrection du Christ*, conservé de manière fragmentaire dans l'Institut Valencia de Don Juan à Madrid. La même estampe a dû servir au peintre pour réaliser un autre panneau du même sujet. Cette dernière version est actuellement perdue, bien que nous ayons trouvé une reproduction photographique utile pour compléter l'image de l'exemplaire conservé. Frothingham, qui ne connaissait que le panneau conservé, a suggéré une origine italienne pour la composition [33]. La bordure est ornée d'un motif entrelacé que l'on retrouve dans la xylographie de Gilles Godet représentant le *Fils Prodigue* (1566) [34].

16. Plat, *Vue de l'Escorial*, Musée Archéologique National, Madrid, Talavera, XVIIe siècle.

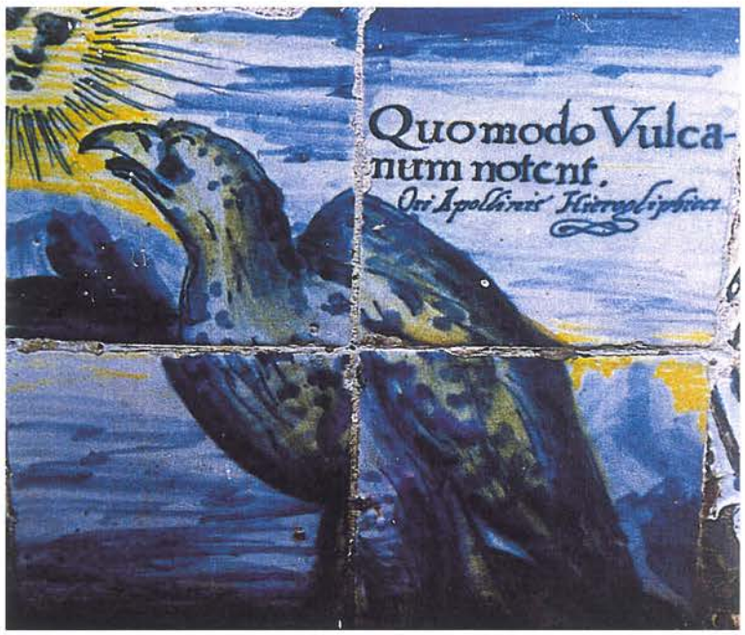
17. J.-B. Vriendt, gravure, *Vue de l'Escorial*, in *Epitome Theatri Orteliani*, Anvers, Philip Galle, 1602.

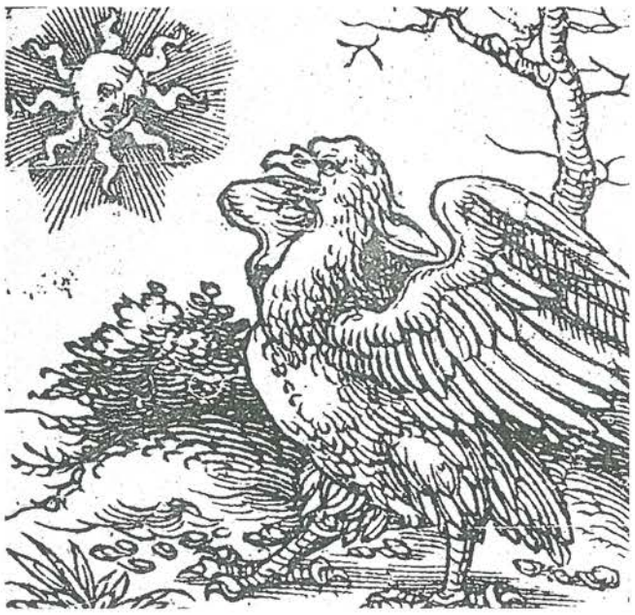


L'École de Fontainebleau et l'œuvre de Sebastiano Serlio

Nos récentes recherches sur l'œuvre de Jan Floris en Espagne nous amènent à suggérer une certaine influence des gravures des artistes qui appartiennent à l'École de Fontainebleau. Certaines d'entre elles sont particulièrement évidentes, comme l'ensemble encore anonyme, mais qui pourrait être rattaché au cercle de Floris, dans le palais du duc d'Aveiro à Azeitâo près de Lisbonne. On peut aussi retrouver une influence éventuelle de Fontainebleau sur des carreaux sévillans du dernier tiers du XVIe siècle et du début du XVIIe. Les premiers exemples évidents appartiennent à la production de Cristobal de Augusta : les carreaux pour les salons de l'Alcazar de Séville (1575).

Les mêmes auteurs de Talavera et de Séville qui dénotent l'influence de Fontainebleau montrent aussi celle du répertoire des motifs architectoniques répandus principalement par le *Troisième* et le *Quatrième Livre de l'Architecture* de Sebastiano Serlio [35]. Tant l'édition d'Anvers (1553) que la traduction espagnole de la même année ou celle, postérieure, de Tolède ont pu servir de source d'inspiration. De tels livres faisaient partie de la bibliothèque des potiers ou des architectes qui ont fourni des patrons pour les carreaux, comme ce fut le cas de Alonso de Covarrubias en 1561 pour le palais de Vargas à Tolède [36]. Floris emploie pour les





18. Panneau de carreaux de faïence, Talavera, fin du XVIe siècle ; monastère de las Descalzas Reales (Madrid).

19. *Hieroglyphica de Horapolo*, gravures de Jacob Kerver, Paris, 1574.

20. *La Grande Prostituée,*
panneau de carreaux de faïence,
Cristobal de Augusta, Séville,
circa 1575 ; monastère de la
Mère de Dieu (Séville).

21. *La Grande Prostituée,*
in *Figures du Nouveau Testament,*
Lyon, Jean de Tournes, 1554.

22. *Satan enchaîné et jeté dans l'abîme par un ange,*
panneau de carreaux de faïence,
Cristobal de Augusta, Séville,
circa 1575 ; monastère de la
Mère de Dieu (Séville).
Page de droite, détail.

23. *Satan enchaîné et jeté dans l'abîme par un ange,*
in *Figures du Nouveau Testament,*
Lyon, Jean de Tournes, 1554.

carreaux du réfectoire du couvent de Santo Domingo de Plasencia des motifs de cette origine, comme la frise de glyphes, les « ondes serliennes », des entrelacs, motifs inspirés de la planche LXXVI du *Quatrième Livre* (édition espagnole de Villalpando, Tolède, 1563), des éolipiles ou des boules de feu. Hernando de Valladares, un peu plus tard à Séville, utilise les mêmes motifs de glyphes, ondes et entrelacs pour décorer ses carreaux.

De Huys, Wierix et de Bruyn et le *Cycle de la vie de Marie* de l'Ermitage de Notre-Dame du Prado à Talavera (1636)

L'un des ensembles les plus importants de carreaux de Talavera de la Reina présente le *Cycle de la vie de Marie* qui décore l'Ermitage de Notre-Dame du Prado de cette ville. Mercedes Valdivieso a identifié la source iconographique des quelques scènes. Des dix-huit épisodes qui composent le cycle complet, il y en a sept qui reprennent des gravures illustrant l'édition de Benito Arias Montano *Humanae salutis monumenta* publiée à Anvers en 1571 dans l'officine plantinienne. Selon Hollstein, l'œuvre comprenait une somme de soixante et onze gravures réalisées par de Bruyn (vingt-deux), Huys (dix), Wierix (trente-huit) et van der Brœk (une).

Les gravures utilisées pour l'ensemble des carreaux sont *La Visitation* dessinée par Peter van den Borcht IV et gravée par Peter de Huys (fig. 24 et 25) ; *La Circoncision*, à partir d'un dessin et d'une gravure anonymes ; *L'Adoration des Mages*, gravée par Jan et Hieronymus Wierix et par Peter van den Borcht ; *La Fuite en Égypte*, scène gravée par Peter van den Borcht ; *Les Noces de Cana*, gravure signée par Peger van der Borght et Jeronimus Wierix ; *La Présentation au Temple*, gravure de Peter van den Borcht et A. de Bruyn et *La Naissance de Jésus*, composition signée par Peter van der Borght et Peter de Huys. Cette décoration de carreaux fut réalisée en 1636 par un céramiste inconnu. La proportion verticale des estampes et l'horizontale des panneaux obligea le peintre à réaliser parfois des adaptations forcées. En conséquence, l'inspiration ne fut pas littérale et le peintre dut à chaque fois modifier les compositions originales des gravures.

24. *La Visitation*, panneau de carreaux de faïence, Talavera, 1636 ; Ermitage de Notre-Dame du Prado, Talavera (Tolède).

25. Peter de Huys, *La Visitation*, d'après un dessin de Peter van den Borcht, *Humanae Saluti Monumenta*, édition de Benito Arias Montano, Anvers, imprimerie Plantin, 1571.

26. Vase, *La Chasse aux oiseaux avec des filets*, Talavera, XVIIe siècle ; reproduit avec l'aimable autorisation du musée de Céramique de Barcelone.

Jan van der Straet (Stradanus) et la série polychrome de Talavera (1680-1720)

Il faut mentionner un dernier épisode de carreaux inspirés très tardivement de gravures flamandes. Après une période décadente au cours du deuxième tiers du XVIIe siècle, la céramique de Talavera de la Reina commence à récupérer de manière évidente la qualité perdue. À cette période appartiennent un lambris de carreaux de qualité exceptionnelle et aussi des pièces de vaisselle de style narratif d'une grande qualité picturale. Quelques-unes d'entre elles ont été étudiées d'un point de vue iconographique par A. Frothingham. L'auteur démontre que les scènes ont été reproduites d'après des modèles des *Venationes ferarum, avium, piscium* illustrés de cent quatre gravures exécutées par Johannes Stradanus (Jan Van der Straet) et publiées à Anvers en 1578 par Philip Galle.

Nous pouvons citer quelques identifications réalisées par A. Frothingham [37]. Sur un grand vase décoré de *La Chasse au cerf*, conservé à la Hispanic Society de New York, la scène principale a été reprise de la planche 36 de Stradanus. Au revers, on voit une scène de dragons parmi les flammes inspirée des planches 44 et 46 de la même publication. Un autre vase conservé au musée de Céramique de Barcelone est décoré de *La Chasse aux oiseaux avec des filets*, également empruntée à la planche 67 du *Venationes* (fig. 26 et 27). Une grande coupe représentant *La pêche de jour et de nuit*, du même musée de Céramique, s'inspire de la planche 100 du *Venationes* (fig. 28 et 29). Un autre grand vase est décoré d'une scène de chasse au faucon, reprise de la planche 65 de cette même publication. Cette pièce fut fabriquée pour le monastère de l'Escorial [38]. Un plat figurant *La Chasse au loup* est conservé dans le même musée de Céramique. La scène provient d'une gravure inconnue de Stradanus, réalisée à partir d'un dessin conservé au musée du Louvre à Paris. Un grand vase au *Chasseur de sanglier* mentionné par Frothingham, conservé au Philadelphia Museum of Art et un vase orné d'une scène semblable, du Musée Archéologique National à Madrid, sont ornés des gravures reprises à la planche 22 des *Venationes*. Sur un autre vase du même musée décoré d'un *Cavalier chasseur de lapin*, la scène est reprise de la planche 38 de la même publication.

Malgré la datation très certaine de plusieurs de ces pièces de la deuxième moitié du XVIIe siècle, suivant les éléments armoriés, Frothingham, se basant sur la chronologie des gravures, a daté la plupart des céramiques de la fin du XVIe et du début du XVIIe siècle. Aujourd'hui nous pensons plutôt que tout ce groupe connu comme la série polychrome fut fabriqué à la fin du XVIIe siècle et au début du XVIIIe siècle par le même auteur que celui du lambris qui décore la salle de réunion de l'Hôtel de Ville de Tolède, daté 1696 [39]. À partir de l'information que nous avons concernant la céramique de Talavera de cette époque-là, le seul peintre d'importance qui pourrait être rattaché à ces productions est Ignacio Mansilla del Pino, maître officiel de céramique pour les œuvres royales [40]. Il est probable

27. Johannes Stradanus, *La Chasse aux oiseaux avec des filets*, in *Venationes ferarum, avium, piscium*, Anvers, Philip Galle, 1578.

qu'un exemplaire du *Venationes* faisait partie de sa propre bibliothèque ou que la source d'inspiration était mise à disposition des personnes de la Cour chargées des affaires artistiques.

Conclusion

Comme on a pu le voir dans cette contribution, la connaissance du problème de la relation des céramiques et des gravures est encore limitée et présente une image différente pour les deux principaux centres espagnols. Le cas de Séville est encore très mal connu. En général, on y préfère les décorations ornementales plutôt que les histoires religieuses ou mythologiques. En revanche, la situation à Talavera est fort différente. L'absence d'une école artistique locale et la prééminence de la présence royale déterminent une dépendance absolue du cercle artistique de la Cour et probablement de la collection de gravures de la bibliothèque de l'Escorial.

Les estampes utilisées par les céramistes de Talavera du XVIe siècle proviennent pour la plupart des cas de gravures anversoises du troisième quart de ce siècle. Ils appartiennent au cercle qui travaille autour de l'imprimerie de Christophe Plantin et de Philip Galle. En effet, ces gravures ont été utilisées comme source d'inspiration jusqu'au commencement du XVIIIe siècle. Par exemple, les panneaux de la Vierge à l'Ermitage de Notre-Dame du Prado furent réalisés en 1636 à partir de gravures qui ont été réalisées vers 1571, c'est-à-dire soixante-cinq ans plus tôt. L'auteur des pièces décorées de sujets cynégétiques vers 1700 employa des gravures publiées en 1578, soit un siècle auparavant.

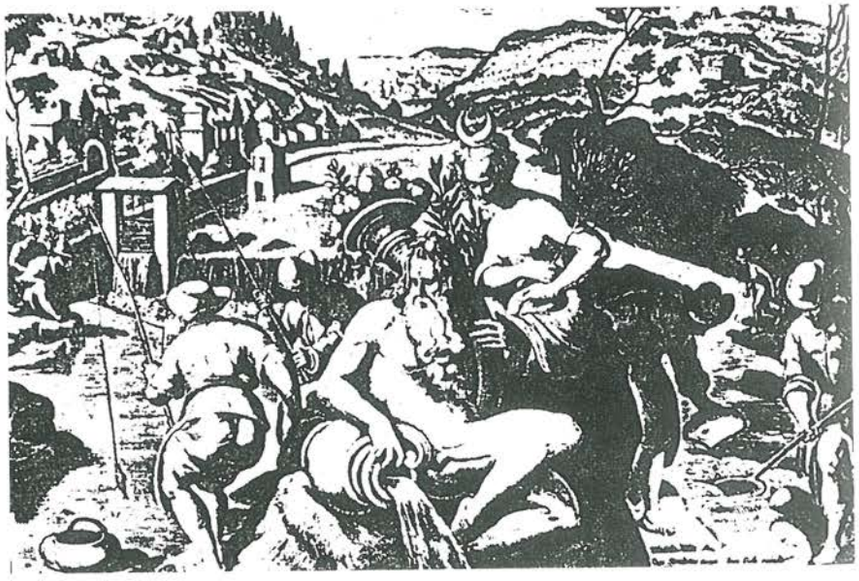
Comme on peut le vérifier, la plupart des sources gravées employées dans la céramique espagnole aux XVIe et XVIIe siècles a une origine flamande. Les œuvres de l'officine plantinienne ont joué un rôle extraordinairement important. Ceci est logique, puisque les céramistes qui ont été des protagonistes de cette période étaient fortement liés à Anvers. Jan Floris pour l'origine de la céramique de Talavera et Frans Andries pour Séville apparaissent ainsi comme deux artistes qui ont joué un rôle d'intermédiaire entre l'art italien et l'art flamand et, ensuite, entre l'art anversois et la céramique espagnole.

Dans l'officine de Christophe Plantin furent imprimés quelques-uns des ouvrages les plus importants de la culture espagnole. Plantin fut nommé Imprimeur royal en 1570 par Philippe II et dans son atelier furent imprimées toutes les œuvres religieuses destinées au royaume et aux territoires de la Couronne espagnole. Benito Arias Montano, nommé par le Roi bibliothécaire royal du monastère de l'Escorial en 1566, fut envoyé deux ans plus tard à Anvers pour coordonner l'édition de la *Biblia Regia* ou *Bible Polyglote*, éditée entre 1568 et 1572. Il se retira ensuite à Séville.

Anvers, la Cour (Talavera, L'Escorial) et Séville apparaissent ainsi comme les trois lieux les plus importants pour la biographie de ce personnage et aussi comme trois lieux fondamentaux pour les gravures et la peinture espagnole sur majolique. La coïncidence devient intéressante et l'étude de cette trilogie devra être poursuivie. Mais auparavant, il est nécessaire de réaliser un corpus d'images plus complet que celui que nous possédons aujourd'hui sur la céramique espagnole.

28. Coupe, *La Pêche de jour et de nuit*, Talavera, XVIIe siècle ; reproduit avec l'aimable autorisation du musée de Céramique de Barcelone.

29. Johannes Stradanus, *La Pêche de jour et de nuit*, in *Venationes ferarum, avium, piscium*, Anvers, Philip Galle, 1578.



Je remercie Mme Claire Dumortier, conservateur aux musées royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles, qui m'a aidé à traduire, pour cet article, le texte de mon intervention à Lyon.

1. L'ouvrage de caractère général de B. Gestaz, « Les modèles de la majolique historiée », *La Gazette des Beaux Arts* (février 1973, p. 109-128 et avril 1982, p. 215-240), omet toute référence aux cas espagnols.

2. Même si les limites chronologiques de ce travail s'étendent, d'après son titre, sur deux siècles (1500-1700), il faut préciser qu'il était initialement prévu de ne traiter le sujet que durant la période comprise entre 1500 et 1600. Cependant, l'influence que les gravures du XVIe s. continuèrent à exercer sur la céramique espagnole tout au long du siècle suivant nous a paru être une raison suffisante pour suivre sa trace jusqu'aux environs de 1700.

3. L'auteur s'est servie de l'exemplaire de cette œuvre conservée à la Bibliothèque royale de Bruxelles. Alice W. Frothingham : « Tile altars by Niculoso Pisano and others at Tentudia, Spain », *The Connoisseur*, janvier 1964, p. 81.

4. Frothingham, *Tile altars*..., p. 31.

5. José Gestoso, « Ceramica de Triana. Barros vidriados » dans *Études sur la céramique sévillane*, Séville, 1882, p. 44. L'exemplaire consulté par l'auteur se trouvait dans la bibliothèque provinciale de Séville, aujourd'hui intégrée à la bibliothèque universitaire, sous le titre : « *Registrum hujus operis libri cronicarum cum figuris et imaginibus ab initio mundi* ».

6. Rafael Dominguez Casas, *Arte y etiqueta de los Reyes Catolicos*, Madrid, 1993, p. 87. L'auteur considère l'œuvre comme disparue.

7. Ces deux plaques sont reproduites dans l'ouvrage de Balbina Martinez Cavirô, *Ceramica hispanomusulmana*, Madrid, éd. El Viso, 1991, p. 268, fig. 303 et 304.

8. Si nous donnons comme valide cette identification, nous nous trouvons devant la première œuvre de Niculoso exécutée avec le procédé de la « corde sèche ». Ceci nous obligerait à reconsidérer aussi bien l'étendue que la variété de la production de cet auteur, ainsi que l'attribution d'autres céramiques sévillanes exécutées à la « corde sèche », qui jusqu'alors étaient considérées comme anonymes. Tout ceci demande à être traité à part, pour des raisons de limitation du présent travail.

9. José Luis Portillo, *La ilustracion grafica de los incunables sevillanos* (L'illustration graphique des incunables sévillans) (1470-1500), Séville, fig. 19.

10. Frothingham, *Tile altars*..., p. 32.

11. Anthony Ray, « Francisco Niculoso called Pisano » in *Papers on Italian Renaissance Pottery*, British Museum Colloquium, p. 263. Voir aussi Nicole Dacos : *La découverte de la Domus Aurea et la Formation des Grotesques à la Renaissance*, Londres, 1969.

12. Ray, *Francisco Niculoso*..., p. 263.

13. Sur la production d'azulejos décorés selon la technique de l'« arista » de Niculoso, on peut se référer à notre ouvrage : « Francisco Niculoso Pisano : datos arqueologicos », *Faenza, Bolletino del Museo Internazionale delle Ceramiche*, LXVIII, 1992, p. 171-191.

14. J. A. Gere, « Taddeo Zuccaro as a designer for Majolica », *Burlington Magazine*, 105, p. 306-315, et T. Clifford, « Some unpublished drawings for majolica and Ferico Zuccaro's role in the Spanish Service » , in *Italian Renaissance Pottery. Papers written in association with a colloquium at the British Museum*, by British Museum Press », London, 1991, p. 166-176.

15. M. Olivar, « Su alcuni esemplari urtinati con iscrizioni spagnole, della bottega di Orezio Fontana », *Faenza*, 39, p. 119-122.

16. Sur ce sujet, Timothy Wilson, *Ceramic art of the Italian Reanaissance*, cat. exp. British Museum, London, 1987, p. 63 et 135.

17. Felipe de Guevara, *Comentarios de la pintura*, éd. de Rafael Benet, Selections de Bibliophiles, Barcelone, 1958, p. 200-201 ; Ceàn, *Diccionario*..., p. 126-127.

18. Guevara n'a pas dû connaître l'œuvre de Niculoso et, d'après la date à laquelle il écrit ses commentaires, il est probable qu'il n'ait pas non plus été informé à ce moment-là des œuvres de Jan Floris en Castille, ou de celles de Frans Andries à Séville. Ces deux céramistes flamands allaient être décisifs pour le changement de l'orientation esthétique des revêtements céramiques espagnols, dans le sens défendu par Guevara, ainsi qu'en ce qui concerne le nouvel essor de la relation entre céramique et gravure.

19. Juan Agustin Ceàn Bermudez, *Diccionario historico de los mas ilustres profesores en Espana* (Dictionnaire historique des plus illustres professeurs en Espagne), Tome 2, Madrid, 1800, p. 128-129.

20. Véronique Gérard, *De Castillo a Palacio. El Alcazar de Madrid en el siglo XVI* (Du Château au Palais. L'Alcazar de Madrid au XVIe s.), Bilbao, 1984, p. 10.

21. J. M. dos Santos Simoes, *Azulejaria em Portugal. Secs XV e XVI*, Lisbonne, l969, p. 104-105. La relation entre les scènes de cet ensemble et les gravures a été étudiée récemment par Ana Paula Correia, « Contribuiçao para o estudo das fontes de inspiraçao dos azulejos figurativos da Quinta da Bacalhoa », *Azulejo* 2, Lisbonne, 1992, p. 9-21. Les remarquables céramiques de la *Quinta* de Bacalhoa à Azeitâo, près de Lisbonne, ont par ailleurs fait l'objet d'une communication d'Anisio Franco lors des journées de Lyon, mais ne figurent pas dans ces *Actes* pour des raisons indépendantes de notre volonté.

22. Balbina Martinez Cavirô, « Azulejos talaveranos del siglo XVI » (Azulejos de Talavera du XVIe s.), *Archivo Espanol de Arte*, T° XLIV (1971), fig. 23 et 25 p. 290.

23. Ces *azulejos* se trouvent aujourd'hui installés à l'Ermitage de Notre-Dame-du-Pré de la même localité.

24. Les deux gravures ont été localisées à la bibliothèque de l'Escurial, dans les deux tomes de gravures publiées sous le titre *Imagines veteris ac Novi Testamenti*..., fol. 109 pour le premier et (signatura 28-II-14) dans le folio n° 71 pour le second.

25. Hollstein, *Dutch and Flemish etching engravings and woodcuts*, Tome V, p. 48 et aussi dans la collection mentionnée de l'Escurial (signatura 28-II-14}, fol. 116 rto, ainsi que chez Bierens de Hann, *L'œuvre gravée de Cornelis Cort*, p. 99. Renseignements fournis par Martinez Cavirô, Azulejos de Talavera, p. 290.

26. Hollstein, *Dutch and Flemish* ..., T. 5, p. 41.

27. Une reproduction de ce plat, actuellement disparu, figure chez Alice W. Frothingham, *Talavera Pottery with a catalogue of the collection of the Hispanic Society of America*, New York, 1944, fig. 32, p. 33.

28. Comme l'on sait, l'*Epitome Theatri Orteliani*, ouvrage illustré par Philip Galle, est le premier atlas de poche réalisé sur le modèle du *Theatrum Ortis Terrarum* d'Abraham Ortelius, premier atlas moderne de l'histoire de la cartographie. Galle et Ortelius étaient amis et collaborateurs. Le succès de l'ouvrage fut énorme et suivi de nombreuses éditions qui, entre autre, diffusèrent l'image de l'Escurial créée initialement par Perret. En 1601, Galle vendit ses planches à Jean-Baptiste Vriendt, qui avait acheté aussi celles du *Theatrum* à la sœur d'Ortelius. L'image de L'Escurial gravée par Galle sera incluse dans *l'Epitome* à partir de l'édition de 1602, exemplaire que Vriendt dédie au prince Albert et à l'infante Isabelle-Claire-Eugénie. Cf. Elena Santiago Paez et Juan Manuel Magarinos, *El Escorial, historia de una imagen* (L'Escurial, histoire d'une image), cat. exp. *El Escorial en la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1986.

29. Cf. la récente édition critique de cette œuvre, réalisée par les soins de José Maria Gonzalez de Zarate, *Horapolo Hieroglyphica*, Akal, Madrid, 1991.

30. Sur ce sujet, on peut consulter Claire Dumortier, « Frans Andries, ceramista de Amberes en Sevilla », (Frans Andries, céramiste d'Anvers à Séville), *Laboratoire d'Art* n° 8, Université de Séville, 1995, p. 51-60.

31. Frothingham, *Tile pictures*..., p. 54.

32. L'ensemble est situé sous un retable dédié à Saint Jean l'Évangéliste et pourrait être daté vers 1580.

33. Frothingham, *Tile pictures*..., p. 56.

34. Reproduit dans le cat. exp. *La gravure française à la Renaissance à la Bibliothèque Nationale de France*, Paris, 1995.

35. Le cas de Séville est abordé, comme une première approche du sujet, dans le travail de Paulina Ferre, « Observations générales sur l'étude des revêtements muraux en azulejos à Séville durant le XVIIe s. », dans *Hommage au prof. Hernandez Diaz*, Séville, 1982, Tome I, p. 391-409.

36. Mariano Maroto, « La importancia de la azulejeria destruida en Tolado » (L'importance de la destruction des Azulejos à Tolède), *Opinion* (28-février-1994).

37. À ces identifications réalisées par Frothingham se sont rajoutées quelques années plus tard plusieurs autres de Ainaud sur des pièces du même Musée Archéologique National et de l'Institut Valencia de Don Juan, bien que celui-ci n'ait pas indiqué de gravures concrètes. Cf. Joan Ainaud, *Ceramica y Vidrio*, Madrid, 1952, p. 270.

38. Conservée au Schlossmuseum de Berlin, elle fut détruite pendant la Deuxième Guerre mondiale.

39. Joan Ainaud, *Ceramica y Vidrio*, Madrid, 1952, p. 270.

40. Diodoro Vaca et Juan Ruiz de Luna dans leur ouvrage *Historia de la ceramica de Talavera de la Reina y alganos datos sabre la de Puente del Arzabispo* (Histoire de la céramique de Talavera de la Reina et quelques renseignements sur celle du Pont de l'Archevêque), Madrid, 1943, font mention de plusieurs nouvelles informations qui laissent entrevoir la grande importance de cet auteur.