



Universidad
Zaragoza

Trabajo Fin de Grado

**Arlequines de caolín: la *Commedia dell'Arte*
en la escultura de porcelana del Setecientos**

*Harlequins in Kaolin: the Commedia dell'Arte
in Eighteenth-Century Porcelain Sculpture*

Autora

Irene Martín Rodríguez

Directora

Carmen Abad Zardoya

Grado en Historia del Arte

Facultad de Filosofía y Letras

2025

Resumen

La impronta de la *Commedia dell'Arte* en la escultura del Setecientos evidencia cómo un imaginario de origen popular fue asimilado y reformulado por las artes decorativas europeas. A través de la producción de modeladores como Kändler, Bustelli o Gricci, sus arquetipos teatrales fueron convertidos en objetos significativos del gusto rococó, insertos en las dinámicas cortesanas del Antiguo Régimen y evidenciando la capacidad de la porcelana para vehicular códigos culturales complejos. La aparente contradicción entre teatro popular y cultura aristocrática se resuelve al considerar la evolución histórica de la comedia italiana, cuya integración en el ocio cortesano permitió transformar lo efímero del teatro en lo perdurable de la escultura.

Abstract

The imprint of the *Commedia dell'Arte* on eighteenth-century sculpture reveals how a popular imaginary was assimilated and reinterpreted by european decorative arts. Through the work of modellers such as Kändler, Bustelli, and Gricci, its theatrical archetypes were transformed into meaningful objects within the Rococo aesthetic, embedded in the courtly dynamics of the Ancien Régime, and highlighting porcelain's capacity to convey complex cultural codes. The apparent contradiction between popular theatre and aristocratic culture is resolved by considering the historical evolution of the Italian *commedia*, whose integration into courtly leisure enabled the ephemeral nature of theatre to be translated into the permanence of sculpture.



ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	5
1.1. Justificación del trabajo	5
1.2. Objetivos.....	5
1.3. Estado de la cuestión.....	6
1.4. Metodología aplicada.....	8
2. LA COMMEDIA DELL'ARTE.....	10
2.1. Un fenómeno teatral.....	10
2.2. El impacto en las artes decorativas	16
3. LA PORCELANA EUROPEA EN EL SIGLO XVIII.....	18
3.1. De las importaciones orientales a la producción europea	18
3.2. Mecenazgo, diplomacia y coleccionismo de porcelana	20
4. LA COMMEDIA DELL'ARTE EN LA PORCELANA.....	22
4.1. Johann Joachim Kändler (1706-1775).....	25
4.2. Franz Anton Bustelli (1723-1763).....	30
4.3. Giuseppe Gricci (ca. 1700-1770).....	33
5. CONCLUSIONES	37
6. BIBLIOGRAFÍA	38
7. WEBGRAFÍA.....	41
8. ANEXOS	42
8.1. I. Manufacturas relevantes	42
8.2. II. Anexo gráfico.....	47
8.3. III. Fichas técnicas de las obras	60

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Justificación del trabajo

La *Commedia dell'Arte*, surgida en la Italia del Cinquecento, ejerció una profunda influencia en la cultura escénica y visual de la Europa moderna, erigiéndose en fértil fuente de inspiración para las artes plásticas. El presente estudio se centra en su impacto en la escultura de porcelana, exponente de un nuevo lenguaje artístico en el que las cualidades estéticas del material (brillo, blancura, viveza de los detalles) se aliaron con una adaptación de su repertorio a los gustos y aficiones cortesanos del Setecientos. En este sentido, resulta significativo el modo en que el universo visual y narrativo de la *Commedia dell'Arte* se integró en el arte de la porcelana, estableciendo un diálogo sensualista entre lo escénico y lo decorativo.

Mientras que la influencia de la *Commedia* en el arte ha sido ampliamente abordada en estudios sobre pintura y grabado —con especial atención a figuras como Callot, Watteau o Picasso—, su calado en las artes decorativas exentas y, en particular, en la porcelana, ha recibido una atención fragmentaria. Por ello, este trabajo aspira a contribuir al estudio de este fenómeno, explorando cómo los tipos de la *Commedia dell'Arte* poblaron los gabinetes y adornos de mesa convirtiendo la escultura de porcelana en una de las expresiones más genuinas de la estética rococó.

1.2. Objetivos

Con el trabajo se pretenden alcanzar los siguientes objetivos parciales:

1. Trazar la evolución de la *Commedia dell'Arte* desde sus orígenes urbanos y populares hasta la conversión de algunos de sus caracteres en personajes imprescindibles de los entretenimientos cortesanos.
2. Estudiar la porcelana como material suntuario que, en las cortes europeas del Setecientos, favoreció no solo la renovación de las manufacturas sino también la creación de un lenguaje artístico propio en el que se reflejaban nuevas prácticas de representación y sociabilidad.
3. Estudiar las manufacturas de porcelana que produjeron piezas inspiradas en la *Commedia dell'Arte*, analizando las aportaciones de los modeladores más influyentes.

4. Estudiar la fluida relación entre las artes escénicas y las artes del objeto, especialmente en lo que atañe a la exhibición de las piezas o a su implicación en la etiqueta y la diplomacia cortesanas (decoración de escenografías festivas, regalos diplomáticos).

Estos objetivos parciales confluyen en un fin último: otorgar a estas obras y a sus creadores el reconocimiento que merecen como expresión artística de primer orden.

1.3. Estado de la cuestión

Para aproximarse a la *Commedia dell'Arte* como fenómeno inserto en un contexto histórico, social y cultural resulta obligado acudir a *La cultura del Renacimiento en Italia* de Jacob Burckhardt (1964)¹, título generalista que ha sido el punto de partida para otros estudios específicos del género teatral, como los firmados por el historiador del teatro Siro Ferrone. Entre los numerosos trabajos publicados por este especialista, podemos destacar su artículo de síntesis “La Commedia dell’Arte. Un fenómeno europeo” (2020)², centrado en la dimensión transnacional de este género en la Europa moderna, esencial para entender la difusión del repertorio escultórico de las manufacturas cerámicas.

Para abordar el estudio de la *Commedia* como objeto teatral, su evolución histórica, características y personajes, es preciso recurrir a otra obra de referencia, *The italian comedy: the improvisation, scenarios, lives, attributes, portraits, and masks of the illustrious characters of the commedia dell’arte*, de Pierre Louis Duchartre (1966)³. Esta ha sido contrastada con estudios más recientes como *La commedia dell’arte, un teatro de artesanos: guiños y guiones dell’arte para el actor* de Cristina Moreira (2016)⁴, quien propone una original y actualizada relectura de su técnica actoral.

En cuanto a la bibliografía sobre porcelana, se ha dividido en dos bloques, uno dedicado a su recepción y producción en Europa, y otro centrado en la producción

¹ BURCKHARDT, J., *La cultura del Renacimiento en Italia*, Barcelona, Editorial Iberia S.A., 1964.

² FERRONE, S., «La Commedia dell’Arte. Un fenómeno europeo», *Drammaturgia*, vol. 15, n.º 5, 2020, pp. 25-37.

³ DUCHARTRE, P.L., *The italian comedy: the improvisation, scenarios, lives, attributes, portraits, and masks of the illustrious characters of the commedia dell’arte*, Nueva York, Dover Publications, 1966.

⁴ MOREIRA, C., *La commedia dell’arte, un teatro de artesanos: guiños y guiones dell’arte para el actor*, Buenos Aires, Editorial del Instituto Nacional del Teatro, 2016.

escultórica europea y sus modeladores. En el primer bloque, destacan títulos generales de referencia como los firmados por Divis y Le Corbeiller. En *El arte de la porcelana en Europa*, de Jan Divis (1989)⁵ ofrece una visión rigurosa del origen y evolución de la porcelana, desde su nacimiento en China hasta la consolidación de las manufacturas europeas. De los trabajos de Clare Le Corbeiller, quien fuera conservadora del Departamento de Artes Decorativas del MET, destacamos “German Porcelain of the Eighteenth Century” (1990)⁶, artículo imprescindible para comprender el caso alemán, parte nuclear del presente estudio. En el ámbito español destacan los trabajos de Balbina Martínez Caviro⁷, Carmen Mañueco Santurtún⁸, María Ángeles Granado Ortega⁹ y, más recientemente, Elisa Ramiro Reglero¹⁰.

Todas las obras citadas comentan piezas de porcelana que representan personajes de la *Commedia dell’Arte*. No obstante, su aproximación al tema resulta circunstancial. Una de las escasas publicaciones que abordan su estudio de manera específica y, sin duda, la más relevante, es *Harlequin unmasked: the commedia dell’arte and porcelain sculpture* de Meredith Chilton (2001)¹¹. Como especialista en porcelana europea del siglo XVIII y conservadora emérita en el Gardiner Museum of Ceramic Art de Toronto —institución que alberga una de las colecciones más completas de figuras— Chilton ofrece un análisis exhaustivo y pionero de la creación de tipos inspirados en personajes de la *commedia* italiana.

Aunque no hay monografías comparables a la anterior, existen estudios recientes que exploran algunos aspectos concretos del tema, tales como la producción de una manufactura o modelador en particular. Destaca en esta línea el renovador artículo de

⁵ DIVIS, J., *El arte de la porcelana en Europa*, Madrid, Editorial LIBSA, 1989.

⁶ LE CORBEILLER, C., «German Porcelain of the Eighteenth Century», *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, vol. 47, n.º 4, 1990, pp. 1-56.

⁷ MARTÍNEZ CAVIRÓ, B., *Porcelana del Buen Retiro*, Madrid, Instituto Diego Velázquez-CSIC, 1973.

⁸ MAÑUECO SANTURTÚN, M.C., «La Real Fábrica de Porcelana del Buen Retiro a través de sus documentos (1760-1808)», en *Manufactura del Buen Retiro 1760-1808*, Madrid, Museo Arqueológico Nacional, 1999, pp. 17-128.

⁹ GANADOS ORTEGA, M.Á. y MAÑUECO SANTURTÚN, M.C., «Tipologías», en *Manufactura del Buen Retiro 1760-1808*, Madrid, Museo Arqueológico Nacional, 1999, pp. 437-523.

¹⁰ RAMIRO REGLERO, E., «La porcelana del siglo XVIII. El nacimiento de un nuevo arte.», *Geconservación*, n.º 8, 2015, pp. 89-97.

¹¹ CHILTON, M., *Harlequin unmasked: the commedia dell’arte and porcelain sculpture*, Toronto, The George R. Gardiner Museum of Ceramic Art, 2001.

Monica Zandi “Tales from the Table: The Politics of Dessert in Franz Anton Bustelli’s Harlequin” (2019)¹². A partir del concepto de agencia material, la autora estudia cómo estas piezas, más allá de su función decorativa, fueron vectores de expresión ideológica en las dinámicas cortesanas del siglo XVIII.

Como suele suceder en el campo de las artes decorativas, muchos de los trabajos de investigación en esta materia han surgido al abrigo de iniciativas museísticas, desde muestras temporales a actividades culturales asociadas a la revisión de sus colecciones. Así, en los últimos años se han llevado a cabo algunos eventos centrados en la relación entre la *commedia* italiana y la escultura en porcelana. En mayo de 2019, el Victoria and Albert Museum acogió la conferencia “Commedia dell’Arte: Meissen Porcelain and the Depiction of Masked Comedy”. En agosto de 2020, Anne Forschler-Tarrasch comisarió la exposición *Meissen’s Commedia dell’Arte Figures* en el Birmingham Museum of Art. Y más recientemente, en 2024, se ha celebrado en el castillo de Wawel, Cracovia, la muestra *Magnificence of Rococo. Kaendler’s Meissen Porcelain Figures*. Aunque ninguna de estas temporales se ha acompañado de la publicación de un catálogo que amplíe y actualice el *corpus* de estudios disponibles, en conjunto demuestran un creciente interés curatorial hacia la cuestión.

1.4. Metodología aplicada

La primera fase de nuestro trabajo consistió en una búsqueda sistemática de bibliografía en los fondos de la Biblioteca de Humanidades María Moliner (UZ), en repositorios académicos como REBIUN, JSTOR Y Dialnet, o en motores de búsqueda como Google Scholar y Semantic Scholar. La lectura crítica de la amplia bibliografía seleccionada (articulada en tres bloques dedicados, respectivamente, a los estudios literarios, la historia de las manufacturas de porcelana y a su producción escultórica en el siglo XVIII) permitió acotar el tema y elaborar un esquema básico de trabajo.

¹² ZANDI, M., «Tales from the Table: The Politics of Dessert in Franz Anton Bustelli’s Harlequin», *Culture in Focus*, vol. 2, n.º 1, 2019, pp. 1-12.

Una vez concretado el objeto de estudio, y en paralelo a la sistematización de los contenidos, se recopilaron los dibujos y grabados que inspiraron grupos o figuras de los modeladores más importantes, así como el conjunto de obras suntuarias (mobiliario, vidrio, cerámica) conservadas en colecciones internacionales que, a nuestro juicio, permitían trazar la evolución de los temas inspirados en la *Commedia dell'Arte*. Para seleccionar las piezas analizadas en el cuerpo del trabajo y sus fuentes gráficas de inspiración se acometió una búsqueda pormenorizada en las colecciones digitalizadas del V&A Museum (Londres), el MET (Nueva York), el Gardiner Museum of Ceramic Art (Toronto) y el Bayerisches Nationalmuseum (Múnich). Esta se completó con catas realizadas, a través de CER.ES, en instituciones españolas como el MNAD, el MAN y la RABASF.

Una vez recopilados y analizados todos los recursos, se extrajo de ellos la información más relevante para su exposición, en aras de un discurso coherente, en el cuerpo del trabajo. Como complemento a este se elaboraron una serie de anexos en los que se clasifican los siguientes resultados: fuentes pictóricas y gráficas implicadas en la creación de tipos escultóricos, obras suntuarias más destacadas y, finalmente, piezas creadas por los modeladores más influyentes (Kändler, Bustelli) o modeladas, incluso en época contemporánea a partir de sus diseños originales.

2. LA *COMMEDIA DELL'ARTE*

2.1. Un fenómeno teatral

La *Commedia dell'Arte* surgió en la Italia del Renacimiento como una forma de teatro popular interpretado por personajes estereotipados y en la que los actores, enmascarados, desplegaban su habilidad de improvisación a partir de esquemas argumentales básicos. Desarrollada aproximadamente entre 1550 y 1750, la *Comedia* no solo proyectó su influjo en las artes escénicas europeas, sino que también dejó una profunda huella en las artes visuales y del objeto, materia esta última en la que se centrará nuestro trabajo.

Surgida en la Italia del Cinquecento, Siro Ferrone defiende su aparición como consecuencia, en parte, de una transformación demográfica desencadenada por las sucesivas oleadas de migrantes que, procedentes del campo, llegaban a unas ciudades en pujante crecimiento, generando dinámicas sociales que contrastaban con las de la vida



Fig. 1. Publicado por Giacomo Franco, *Actuaciones en la Piazza San Marco en Venecia*, ca. 1610 (Royal Academy of Arts)

rural y el antiguo sistema feudal¹³. En las calles y plazas de estos emergentes núcleos urbanos, comediantes profesionales comenzaron a representar historias para ganarse el sustento y el aplauso de un público de diversa extracción social (fig. 1). Consecuentemente, surgieron en las ciudades nuevas fórmulas de ocio que propiciaron la interacción entre diversos colectivos y, por ende, una sociabilidad más compleja. Como señalara mucho antes Jacob Burckhardt, este entorno favoreció el auge de los festejos ciudadanos, manifestaciones características de una sociedad en plena efervescencia cultural¹⁴.

Aunque, como hemos visto, el fenómeno en sí arranca en el siglo XVI, la denominación *Commedia dell'Arte* no se generalizó hasta el siglo XVIII, aludiendo a la condición profesional de quienes la representaban¹⁵. Conviene recordar que, durante la Edad Media y el Renacimiento, el término «arte» se refería a los oficios (*mestiere*) y a las corporaciones gremiales que regulaban su ejercicio en las ciudades. En consecuencia, aplicada al teatro, la voz «arte» remitía al carácter profesional de unos actores que desempeñaban su oficio de forma organizada. Para entonces, la *Commedia* había contribuido decisivamente a la profesionalización del oficio



Fig. 2. Anónimo, *Actuación de la compañía de la Commedia dell'Arte "I Comici Gelosi"*, ca. 1590 (V&A)

¹³ FERRONE, S., «La Commedia...», *op. cit.* p. 26.

¹⁴ BURCKHARDT, J., *La cultura...* *op. cit.* p. 299.

¹⁵ MALIȚA, R., «Le Maschere della commedia dell'arte raffigurate nelle tele di Arcimboldo e di Tiepolo», *Anale Universității de Vest din Timișoara. Seria Științe Filologice*, LX, 2022, pp. 25-41, p. 26.

actoral y a la consideración del espectáculo teatral como actividad económica. Desde mediados del Quinientos las asociaciones de comediantes italianos ya presentaban un cierto desarrollo, pues en 1545 se firma el primer contrato de ocho actores ante un notario de Padua, por el que se establecían las condiciones de su asociación y se les autorizaba a representar comedias a cambio de dinero¹⁶. En cuanto al funcionamiento interno de estas compañías (fig. 2), cabe destacar su carácter “cooperativo”, pues desde la planificación del argumento hasta su representación — pasando por la confección de ropajes, máscaras y escenografía— cada miembro realizaba su aportación.

La *Commedia dell'Arte* posibilitó además que las mujeres pudieran acceder a los escenarios. En un primer momento, solo se permitía a la esposa del *capo* cómico actuar junto a él¹⁷. Aunque inicialmente era una oportunidad al alcance de unas pocas actrices que, además, quedaban relegadas a papeles secundarios, con el tiempo esta presencia femenina se fue afianzando en los tablados. A ello contribuyó el carisma de intérpretes tan destacadas como Isabella Andreini, quien se emancipó de los papeles tradicionalmente asignados a mujeres abriendo el camino a roles de mayor protagonismo para las actrices¹⁸.

Como indica Duchartre¹⁹, el éxito de la *Commedia dell'Arte* se debe en buena medida a su técnica actoral, basada en la capacidad de improvisar a partir de un argumento preestablecido (*saggetto*) mediante *canovàcci*, *zibaldone* y *lazzi*²⁰. El *canovàccio* trazaba la trama básica, que se complementaba con el *zibaldone*, registro escrito que contemplaba cuestiones prácticas como entradas y salidas de escena. A esta base escrita —que los intérpretes podían consultar entre bastidores— se añadía un tercer recurso, los *lazzi*, breves acciones verbales, acrobáticas o mímicas a las que se recurría para dar continuidad a las tramas, provocar la risa o distraer por un instante al espectador. Cada personaje tenía asociados una serie de *lazzi* característicos que el público esperaba ver en la representación, lo que, junto al uso de máscaras, brindó a esta

¹⁶ VINCE, RONALD W., *Renaissance Theatre: A Historiographical Handbook*, Westport, Connecticut, Greenwood Press, 1984, p. 44.

¹⁷ MOREIRA, C., *La commedia... op. cit.* p. 23.

¹⁸ SFORZA, N., «Defensa de una ilustrada: Isabella Andreini y la academia», *Cuadernos de Filología Italiana*, 25, 2018, pp. 173-180. FERRONE, S., «Tipologie femminili nella Commedia dell'Arte», *Il Castello Di Elsinore*, n.º 67, 2020, pp. 63-71.

¹⁹ DUCHARTRE, P.L., *The italian comedy... op. cit.* p. 30.

²⁰ MOREIRA, C., *La commedia... op. cit.* p. 31.

fórmula teatral un carácter atemporal que favoreció su pervivencia durante más de dos siglos.

La *Commedia dell'Arte* utilizaba un lenguaje dinámico y popular, mezclando distintos acentos regionales indicativos tanto de la procedencia de los personajes como de ciertos rasgos de su temperamento. A esta riqueza lingüística hay que añadir la importancia concedida a la mímica, pues el uso de la máscara requería de una habilidad extraordinaria para superar la inmutabilidad del gesto facial, exigiendo del actor unas dotes expresivas que se confiaban principalmente al cuerpo²¹. Los temas, habitualmente enredos amorosos, eran abordados desde la sátira, encerrando a menudo una aguda crítica social. En escena, las rápidas improvisaciones cómicas se entrelazaban con astutos parlamentos, logrando un perfecto equilibrio entre ingenio y espontaneidad.

La *Commedia dell'Arte* estaba protagonizada por figuras preexistentes a las tramas, que eran diversas y cambiantes. Como ya se ha dicho, el perfil de cada personaje venía determinado por su máscara (fig. 3) y su forma de hablar específicas. Las máscaras, por tanto, trascendían la condición de mero accesorio para erigirse en distintivo principal de unos arquetipos estables asociados a rasgos físicos, sociales y temperamentales bien definidos pero, hasta cierto punto, abiertos. Gracias a ello, la *Comedia dell'Arte* facilitó la construcción «psicológica» de unos personajes, representativos, a su vez, de



Fig. 3. Máscara de Pulcinella, siglo XVIII (V&A)

²¹ MALIÑA, R., «Le Maschere...», *op. cit.* p. 27.

diferentes categorías humanas²², reconocibles aun con el paso de las épocas. Son elocuentes al respecto las palabras de Duchartre: «cualquier tonto, una vez se le pone la máscara negra de Arlequín, pierde su insignificancia y se convierte en Arlequín mismo²³». Para el mismo autor, la diferencia entre las máscaras italianas, las clásicas y las del teatro chino o japonés es que, mientras estas últimas representaban emociones particulares, las de la *Commedia dell'Arte* presentaban una expresión ambigua y, por ello, llena de posibilidades.

En una compañía de comediantes italianos cada actor representaba siempre al mismo personaje. Se especializaba así en la construcción de un arquetipo que podía perfeccionar a lo largo de su carrera. Alcanzar la maestría en este empeño exigía, a juicio de Burckhardt, que el intérprete tuviera «el sentido del individuo suficientemente desarrollado para la representación de lo individual, es decir, la capacidad de encontrar una máscara perfecta y de saberla llevar y comportarse de acuerdo con su carácter»²⁴.

²² FERNÁNDEZ VALBUENA, A. I., *La Comedia del Arte: materiales escénicos. Antología de guiones, repertorios, cartas y prólogos*, Madrid, Editorial Fundamentos, 2006, p. XXXIV.

²³ DUCHARTRE, P.L., *The italian...*, *op. cit.* p. 42.

²⁴ BURCKHARDT, P., *La cultura...*, *op. cit.* p. 333.

Tabla 1. Personajes principales de la *Commedia dell'Arte*. Fuente: elaboración propia.

PERSONAJE	MÁSCARA	VESTUARIO	ROL / CARÁCTER
Arlecchino (Arlequín)	Media máscara negra, con cejas arqueadas y nariz chata. Bulto en la frente, vestigio de su origen diabólico.	Traje de parches romboidales multicolor, cinturón y sombrero. Bastón de madera o falsa espada.	Criado (<i>zanni</i>) Astuto, necio, pícaro, ridículo, carismático, bufonesco, servil y torpe.
Brighella	Media máscara color oliva, nariz aguileña, barba poblada y largo bigote estilizado, que le da un aire arrogante.	Traje blanco con galones verdes. Bolsa de cuero atada a la cintura y en ocasiones una daga.	Criado (<i>zanni</i>) Astuto, manipulador, cínico, oportunista, interesado y pendenciero.
Pantalone (Pantaleón)	Máscara marrón, nariz prominente y aguileña, bigote y barba canosos.	Traje rojo y capa larga negra. Bolsa con dinero atada al cinturón y en ocasiones una daga o bastón. Prominencia en la zona genital.	Amo (<i>vecchi</i>) Avaro, senil, lujurioso, hipócrita, vanidoso, autoridad fracasada, decadente.
Il Dottore (el Doctor)	Máscara negra con mejillas rosadas que cubría o bien la mitad del rostro, o únicamente la frente y la nariz.	Traje negro de erudito y sombrero de académico. A veces lleva gafas.	Amo (<i>vecchi</i>) Pedante, ignorante disfrazado de sabio, falso latín.
Pulcinella (Polichinela)	Media máscara negra con arrugas, nariz curva y prominente.	Traje blanco ancho similar a un pijama. Gorro puntiagudo. Atributos que remiten al mundo popular.	Criado (<i>zanni</i>) Glotón, simplón, astuto, tosco, ambiguo, charlatán.
Il Capitano (el Capitán)	Media máscara con nariz prominente y largos bigotes.	Uniforme y sombrero militar exageradamente decorado con plumas y una enorme espada.	Amo (<i>vecchi</i>) Fanfarrón, presume de falsas hazañas, cobarde.
Colombina	Sin máscara, a veces antifaz negro.	Ropa de campesina, pero coqueta, ornamentada con cintas y encajes.	Criada (<i>zagna/servetta</i> , femenino de <i>zanni</i>) Sirvienta, confidente y celestina de la Enamorada, hábil, astuta e ingeniosa.
Innamorati (Enamorados)	Sin máscara, a veces antifaz negro.	Trajes elegantes, a la moda.	Pareja de enamorados, refinados, idealistas, sensibles.

2.2. El impacto en las artes decorativas

La *Comedia dell'Arte* fue un fenómeno cultural de tal calado que terminó impregnando otras disciplinas creativas como las artes visuales y las del objeto²⁵. El grabado desempeñó un papel fundamental en la transmisión de unos modelos iconográficos formulados por la pintura y “traducidos” —en forma de artículos suntuarios— a diversos materiales y técnicas. Así pues, la rápida circulación de las estampas convirtió a los caracteres de la *Commedia dell'Arte* en un repertorio de tipos reproducidos en marqueterías de maderas finas, pintura figulina (sobre cerámica) y pequeñas esculturas (vidrio, porcelana, loza).

Jacques Callot fue uno de los grabadores decisivos en la conformación de una tradición iconográfica con importante proyección posterior. En su obra, las figuras suelen aparecer contextualizadas en escenas callejeras que recuerdan el origen popular de la *Commedia dell'Arte*, surgida de la bulliciosa vida de las urbes italianas. También resulta fundamental la figura de Claude Gillot que, en calidad de maestro de Jean-Antoine Watteau, funcionó como nexo entre una tradición visual de acento popular y su posterior viraje hacia escenas galantes de aire rococó, adaptadas al gusto aristocrático. Precisamente, este teatro popular ejerció una profunda influencia en pintores franceses e italianos adscritos a dicho estilo como el mencionado Watteau, Nicolas Lancret, Giovanni Battista Tiepolo o su hijo Giovanni Domenico²⁶.

El imaginario visual de la *Commedia* pronto se manifestó en diferentes ramas de las artes decorativas, alcanzando su punto culminante en el siglo XVIII, momento en el que sus personajes colonizan toda clase de superficies y espacios decorados. Antes, la huella de Callot y sus escenas de sabor popular se hacen ver prematuramente en un delicadísimo vaso cerámico del V&A, en cuya superficie se desarrolla una escena protagonizada por Scaramouche y Fricasso. Esta se inspira directamente en una imagen de los *Balli di Sfessania* de Jacques Callot (fig. 4), serie de 24 estampas grabadas en 1622 que muestran parejas de actores de la *Commedia* llevando a cabo diversas

²⁵ LAWNER, L., *Harlequin on the moon. Commedia dell'arte and the visual arts*, Michigan, H.N. Abrams, 1998.

²⁶ CHILTON, M., *Harlequin unmasked... op. cit.* p. 1.

acciones, como danzas o enfrentamientos. Los *Balli* generaron una notable influencia posterior, también en los modeladores de porcelana²⁷.



Fig. 4. izda. Vaso cerámico, siglo XVIII (V&A); dcha. Jacques Callot, *Balli di Sfessania*, escena de Scaramouche y Fricasso, 1621-22 (Gallica, biblioteca digital de la BNF)

Diversos objetos de lujo y de uso cotidiano —como muebles, cajas, bordados o recipientes de perfumes²⁸— evidencian esta migración de los modelos desde la cultura visual hasta la cultura material. La selección de obras que se presenta en el Anexo gráfico (figs. 5-11) ilustra la variedad de soluciones.

²⁷ *Ibidem*, p. 94.

²⁸ *Ibidem*, p. 28.

3. LA PORCELANA EUROPEA EN EL SIGLO XVIII

3.1. De las importaciones orientales a la producción europea

La porcelana es una materia cerámica de alta calidad, compuesta principalmente por caolín, feldespato y cuarzo que, cocida a altas temperaturas, da lugar a una pasta vitrificada, blanca, dura y traslúcida. Considerada el más noble de los productos cerámicos, su origen se remonta a la China Han (206 a. C. – 220 d. C.), aunque fue durante la dinastía Tang (618-907) cuando se alcanzaron las más altas cotas de belleza y perfección de la producción clásica oriental. Allí se consideró un arte mayor, estatus que Europa solo reconocía a las artes del *disegno*²⁹. Sin embargo, sus virtudes estéticas sedujeron a los coleccionistas occidentales más exquisitos, que veían en su posesión un signo de refinamiento y prestigio³⁰.

Iniciada en época medieval, la importación de porcelana oriental a Europa, en principio esporádica³¹, se fue regularizando hasta consolidarse el siglo XVI, cuando los portugueses descubrieron una ruta marítima hacia la India. La denominada Unión Ibérica (1580-1640) otorgó a España el acceso a dicha ruta. A partir de entonces, otras potencias navales como los Países Bajos y el Reino Unido fundaron sus propias Compañías de las Indias Orientales, promoviendo un floreciente comercio de objetos suntuarios específicamente dirigidos al mercado europeo³². Aunque las piezas importadas masivamente no alcanzaban la máxima calidad según los estándares chinos, en Occidente fueron siempre percibidas como objetos extraordinarios³³.

Debido a su elevado coste, la porcelana fue durante mucho tiempo una mercancía reservada a las élites. Para el siglo XVIII, era inconcebible que soberanos o aristócratas no contasen con su propio gabinete de porcelana, símbolo inequívoco de distinción. La colección de porcelana de Augusto el Fuerte en el Palacio Zwinger de Dresde constituye el paradigma de este tipo de coleccionismo y de sus peculiares dispositivos de exhibición.

²⁹ DIVIS, J., *El arte...* *op. cit.* p. 9.

³⁰ RAMIRO REGLERO, E., «La porcelana...» *op. cit.* p. 89.

³¹ DIVIS, J., *El arte...*, *op. cit.* p. 10.

³² *Ibidem*.

³³ GAL, S., «Qualia as Value and Knowledge: Histories of European Porcelain», *Signs and Society*, vol. 5, n.º S1, 2017, pp. 128-153, p. 139.

En China se preservó celosamente el secreto de la fabricación de porcelana de manera que, durante siglos, el proceso técnico se ignoró en Europa. Pronto proliferaron las tentativas para desentrañar sus arcanos y se multiplicaron las fórmulas para obtener pastas cerámicas que, si bien no pueden considerarse porcelana *stricto sensu*, han sido tradicionalmente incluidas en los estudios sobre este material artístico³⁴.

El éxito se materializó en el Electorado de Sajonia, gracias a las investigaciones auspiciadas por Augusto II el Fuerte (1670-1733). El Estado germano, con capital en Dresde, pasaba entonces por una difícil situación económica debido a sus tensiones con el Imperio Sueco, y la creación de nuevas industrias se veía como una prometedora solución a parte de sus problemas³⁵. Aunque no hay consenso sobre a quién asignar el descubrimiento de la pasta dura, los estudios actuales tienden a reconocer el mérito conjunto de dos secretistas al servicio del elector de Sajonia: Ehrenfried Walther von Tschirnhaus (1651-1708) y Johann Friedrich Böttger (1683-1719). El primero de ellos, erudito y miembro de la *Académie des Sciences* de París, ya trabajaba bajo la protección de Augusto el Fuerte como responsable de los talleres de vidrio, del tallado de piedras preciosas y del censo de las riquezas naturales de Sajonia, y a él fueron encomendadas en un primer momento las investigaciones sobre cerámica³⁶.

Por su parte, Böttger era un alquimista que afirmaba conocer el secreto de la transmutación de los metales en oro. Por estas afirmaciones se vio obligado a huir de Berlín, pues el rey de Prusia amenazaba con arrestarlo. Refugiado en Sajonia, fue capturado por orden de Augusto el Fuerte y llevado como prisionero a Dresde, con la esperanza de que, efectivamente, lograra fabricar oro. En 1704, se encomendó a Tschirnhaus la supervisión de los experimentos de Böttger, que habían resultado infructuosos hasta el momento. Así comenzó una colaboración entre ambos que culminaría con el descubrimiento de la codiciada fórmula de la porcelana³⁷. La obtención del arcano representaba para Sajonia un logro estratégico y económico de primer orden, al tiempo que satisfacía una ambición personal del monarca, a quien se

³⁴ *Ibidem*, pp. 123-124.

³⁵ DIVIS, J., *El arte...*, *op. cit.* p. 29.

³⁶ *Ibidem*, p. 27.

³⁷ *Ibidem*, p. 30.

debe una de las más reseñables colecciones europeas, la *Porzellansammlung* del Palacio de Zwinger en Dresde.

Tschirnhaus falleció en 1708 sin haber podido comunicar formalmente al elector su descubrimiento. De ello se encargó Böttger en 1709, sin reconocer la labor del primero. Este gesto de Böttger ha contribuido a relegar injustamente a Tschirnhaus a un segundo plano, e incluso a invisibilizar —en la historiografía tradicional— su decisivo papel. Afortunadamente, una revisión crítica de los acontecimientos indica que el hallazgo no habría sido posible sin Tschirnhaus, que se encargó de redirigir las especulativas investigaciones alquímicas de Böttger hacia derroteros más realistas y científicos, asistiéndole activamente en la búsqueda del arcano³⁸.

3.2. Mecenazgo, diplomacia y coleccionismo de porcelana

En el contexto del siglo XVIII, la porcelana se consolidó como un medio ideal para la expresión del gusto cortesano, el ejercicio del mecenazgo y la proyección diplomática³⁹. A partir de la fundación de Meissen, aparecieron importantes fábricas en distintos centros de poder: Nymphenburg, Höchst, Fürstenberg, Frankenthal y Ludwigsburg en Alemania; Sèvres en Francia; Chelsea, Bow y Worcester en Inglaterra; Du Paquier en Austria; Capodimonte y Doccia en Italia; así como Buen Retiro y Alcora (de loza y media porcelana) en España. Con ello, los núcleos de poder europeos no solo competían en términos técnico-artísticos, sino que, sobre todo, intercambiaban piezas como parte de una red cultural y diplomática⁴⁰. Así, objetos de uso como los servicios de mesa podían transmitir información sobre la riqueza, las preferencias e incluso las normas de etiqueta observadas por sus propietarios⁴¹. La porcelana funcionaba como un eficaz instrumento de acercamiento político, pues proyectaba el prestigio del dueño ante una audiencia selecta y formaba parte de los regalos diplomáticos⁴². Monica Zandi

³⁸ Martin Schönfeld recoge el debate sobre el “verdadero” descubridor de la fórmula de la porcelana en Europa en SCHÖNFELD, M., «Was there a western inventor of porcelain?», *Technology and Culture*, vol. 39, n.º 4, 1998, pp. 716-727.

³⁹ CASSIDY-GEIGER, M., «Porcelain and Prestige: Princely Gifts and “White Gold” from Meissen», en CASSIDY-GEIGER, M. (ed.), *Fragile Diplomacy: Meissen Porcelain for European Courts, ca. 1710-63*, New Haven y Londres, Yale University Press, 2007, pp. 3-23.

⁴⁰ ZANDI, M., «Tales...», *op. cit.* p. 2.

⁴¹ *Ibidem*, p. 3.

⁴² GAL, S., «Qualia as Value...», *op. cit.* p. 134.

comenta el ejemplo de la dinastía bávara de los Wittelsbach que, en su alineación política con Francia, adoptaron los códigos artísticos y de etiqueta de la corte francesa como referentes para su propia proyección diplomática⁴³.

Conviene centrar la atención en el papel específico que desempeñaba la escultura de porcelana en estos ambientes. Sus principales funciones consistían en ornamentar las mesas de banquete —integradas en complejos adornos denominados *desserts*⁴⁴— y las estancias de los palacios. En este contexto, las figurillas inspiradas en la *Commedia dell'Arte* reflejaban una corporeidad que imitaba los gestos y actitudes propios de formas de ocio como bailes, *fêtes galantes* y *masquerades*. Emulando los hábitos de la aristocracia en un juego especular desplegado en los espacios de sociabilidad, la vajilla y los adornos de mesa trascendieron sus funciones práctica y decorativa para alcanzar una dimensión política y representativa dentro del ceremonial cortesano⁴⁵.

⁴³ ZANDI, M., «Tales...», *op. cit.* p. 2.

⁴⁴ GRUBER, A., «L'arte della decorazione della tavola nella seconda metà del XVIII secolo», en E. Dal Carlo, *Le porcellane dell'ambasciatore*, Arsenale Editrice, 1998, pp. 75-89. ABAD ZARDOYA, C., «Artificios culinarios. El dessert del Setecientos como escenografía expandida», en González Román, C. y Lopezosa Aparicio, C. (eds.), *Artefactos y artificios en la cultura escenográfica: de lo material a lo afectivo*, UJA Editorial, 2024, pp. 157-182.

⁴⁵ ZANDI, M., «Tales...», *op. cit.* p. 5.

4. LA *COMMEDIA DELL'ARTE* EN LA PORCELANA

La primera producción de Meissen no fue la ansiada porcelana blanca sino un gres rojo de alta calidad que no pudo fabricarse en grandes cantidades y, por tanto, no pudo salir al mercado hasta 1713, tras el descubrimiento de yacimientos de caolín en Aue, Sajonia⁴⁶. En esta fase inicial, la mayor parte de la producción eran artículos de uso y, aunque se hicieron pequeñas esculturas, esta línea de trabajo fue experimental y no se consolidó hasta la llegada —en 1733— de Johann Joachim Kändler, su modelador jefe⁴⁷. Una serie de seis figuras realizadas en estos años anuncian la temprana relevancia de la *Commedia dell'Arte* como asunto recurrente de la escultura⁴⁸. Se trata, además, de la primera serie de figuras realizada en Meissen por Kändler⁴⁹.

Una de aquellas piezas (fig. 12) plantea dudas con respecto a su identificación. Aunque el MET la describe como Brighella⁵⁰, uno de los *zanni* principales, Le Corbeiller ha sugerido que podría tratarse de una representación poco convencional de Pantalone⁵¹. La confusión se debe a que la vestimenta del personaje no se ajusta completamente al atuendo de ninguno de ellos. A nuestro entender, lo que dificulta una identificación concluyente es la bolsa de cuero, llena de dinero, atada a la cintura del personaje. Este detalle sugiere una personalidad interesada y codiciosa, rasgo que, por otra parte, comparten ambos personajes: Brighella por astuto y oportunista, y Pantalone como viejo mercader veneciano que, aun en decadencia, sigue simbolizando el poder económico. Esta ambigüedad no nos debe sorprender, pues los tipos de la *Commedia dell'Arte*, aunque definidos, fueron diversificando ciertos matices de su “personalidad” según las épocas y regiones.

⁴⁶ RAMIRO REGLERO, E., «La porcelana...», *op. cit.* p. 91.

⁴⁷ LE CORBEILLER, C., «Porcelains», en O'Neill, J. P. (ed.), *The Jack and Belle Linsky Collection in the Metropolitan Museum of Art*, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, 1984, pp. 249-357, p. 250.

⁴⁸ LE CORBEILLER, C., «German Porcelain...», *op. cit.* p. 10.

⁴⁹ CHILTON, M., *Harlequin unmasked...*, *op. cit.* p. 163.

⁵⁰ «Brighella on a pedestal», *The Metropolitan Museum of Art*, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/201769> [29-V-2025].

⁵¹ LE CORBEILLER, C., «German Porcelain...», *op. cit.* p. 10.



Fig. 12. Modelo atribuido a Benjamin Thomae, *Brighella sobre un pedestal*, 1710-13 (MET)

La otra figura conservada de aquella primera serie muestra, ahora de manera inequívoca, a Pantalone (fig. 13), ataviado con su traje característico. La pieza representa el comienzo de una práctica largamente cultivada en Meissen, la de recurrir directamente a fuentes gráficas para diseñar figuras inspiradas en la *Commedia*⁵². De hecho, la escultura transfiere a la pasta cerámica, con bastante fidelidad, un grabado de Robert Boissard (1597). Mientras que esta obra aparece sin policromar, la anterior todavía conserva vestigios de color y dorado. Dado que la manufactura de Meissen no dominó la técnica de cocción de esmaltes de color hasta la década de los veinte, habría sido decorada con “colores fríos”⁵³. Estos tienden a deteriorarse con el tiempo, lo que explicaría su parcial desaparición⁵⁴.

⁵² CHILTON, M., *Harlequin unmasked...*, *op. cit.* p. 163.

⁵³ LE CORBEILLER, C., «German Porcelain...», *op. cit.* p. 10.

⁵⁴ ZELLEKE, G., «An Embarrassment of Riches: Fifteen Years of European Decorative Arts», *Art Institute of Chicago Museum Studies*, vol. 28, n.º 2, 2002, pp. 23-96, p. 28.



Fig. 13. izda. Modelo atribuido a Paul Heermann, *Pantalone*, 1710-13 (MET); dcha. Robert Boissard, *Turpis res desidiosa senectus, luxuriosa turpior libidinosa turpissima*, 1597 (National Gallery of Art, Washington)

Es probable que la motivación para hacer esta serie de figuras de la *Commedia* partiese de la actuación de una *troupe* de comediantes en la corte de Dresde en junio de 1709, durante una *Bauernwirtschaft*, es decir, en el marco de un evento aristocrático que recreaba una feria rústica. El festejo se incluyó en las celebraciones programadas por la visita de Federico IV de Dinamarca, primo de Augusto el Fuerte⁵⁵. Ofreció el espectáculo la compañía de Angelo Constantini, famoso actor de Mezzetin, invitado a formar una nueva *troupe* en Dresde⁵⁶ tras la prohibición de su actividad en París por “comportamiento indecente⁵⁷” en 1696.

Así pues, a comienzos del siglo XVIII, la *Commedia dell'Arte* se había consolidado como divertimento en las cortes europeas y su imaginario había impregnado ya las artes visuales. A partir de entonces, la representación de sus personajes en porcelana sería un fenómeno recurrente, pues se había amoldado con facilidad a las directrices estéticas del gusto rococó. Por influencia del pintor francés Jean-Antoine Watteau, que integró a los

⁵⁵ CHILTON, M., *Harlequin unmasked...*, *op. cit.* p. 162.

⁵⁶ *Ibidem*, pp. 160-161.

⁵⁷ DUCHARTRE, P. L., *The italian...*, *op. cit.* p. 100.

personajes de la *Commedia dell'Arte* en sus célebres *fêtes galantes*⁵⁸, las máscaras de la comedia italiana adquirieron en el lenguaje escultórico la gracia de este estilo refinado y aristocrático⁵⁹. Su asociación con las cualidades intrínsecas del material —como el brillo, la ligereza y la blancura, la intensidad de las aplicaciones de color—, se tradujo en unas piezas de tal delicadeza que se pueden contar entre las más bellas realizaciones del arte de la porcelana.

4.1. Johann Joachim Kändler (1706-1775)

Divis señala con acierto que, mientras que en otras fábricas relevantes como Sèvres (Francia), se imponía un estilo al que debían plegarse los artistas, en Meissen ocurría lo contrario: era la personalidad artística individual la que se impuso sobre las directrices de la manufactura⁶⁰. Esta circunstancia nos permite comprender la excepcional figura de Johann Joachim Kändler, creador de modelos escultóricos imitados en toda Europa⁶¹.

En 1731 un joven Kändler llegó a Meissen tras haberse formado en Dresde con el escultor de corte Johann Benjamin Thomae (fig. 12). En sus años iniciales en Meissen, Kändler trabajó con Johann Gottlieb Kirchner, el primer escultor contratado en la manufactura, con quien realizó una serie de figuras de animales a tamaño natural para el “Palacio Japonés” de Augusto el Fuerte. En 1733, tras la partida de Kirchner, Kändler fue nombrado *Modellmeister*, puesto que desempeñaría hasta su muerte en 1775.

Bajo su influjo, los juegos de vajilla, tradicionalmente dependientes de la decoración pintada, evolucionaron hacia formas tridimensionales en las que el modelado ganaba protagonismo frente al color, aunque este siguió aplicándose para

⁵⁸ ALONSO, M. E., «La Commedia dell'Arte según Watteau», *Ventanas*, n.º 4, 2012, pp. 12-18.

⁵⁹ CALVO, E., «La Commedia dell'Art en la Real Fábrica del Conde Aranda en Alcora», en Holguera Cabrera, A., Prieto Ustio, E. y Uriondo Lozano, M. (coords.), *Coleccionismo, mecenazgo y mercado artístico: su proyección en Europa y América. II Congreso Internacional*, Sevilla, 22-25 mayo 2017, Universidad de Sevilla, Secretariado de Recursos Audiovisuales y Nuevas Tecnologías, 2018, pp. 342-354, p. 343.

⁶⁰ DIVIS, J., *El arte...*, *op. cit.* p. 79.

⁶¹ FEIT, A. «Esculturas del ramo de media porcelana bajo la dirección de Johann Christian Knipffer entre 1762 y 1785», *Figuras escultóricas de la Real Fábrica de l'Alcora*, vol. I. Castelló de la Plana, e-Dit ARX, 2020.

potenciar detalles y perfiles⁶². La integración del componente escultórico en la vajilla⁶³ generó tensiones con Johann Gregorius Höroldt, pintor que, por entonces, era también director artístico de la manufactura. Finalmente, la vajilla regresó a la decoración bidimensional mientras que la escultura de porcelana se desarrolló como complemento añadido a la decoración de la mesa⁶⁴. Por tanto, se puede atribuir a Kändler el mérito de impulsar una producción escultórica que dotó a la porcelana europea de una identidad propia y definitivamente emancipada de los modelos orientales.

Aunque Kändler continuó diseñando nuevos modelos hasta bien entrada la década de los 50, el núcleo principal de su trabajo lo constituye su producción entre 1736-1743⁶⁵. En 1736 cesaron los encargos para el Palacio Japonés, por lo que pudo centrarse en la creación de servicios de mesa y conjuntos escultóricos⁶⁶. En aquellos años alumbró sus figuras inspiradas en Arlequín y otros personajes de la *Commedia dell'Arte*, consideradas entre las más delicadas de su obra.



Fig. 14. Modelos de J.J. Kändler, izda. *Arlequín con gaita*, 1736 (Gardiner Museum); centro: *Arlequín con vaso y gaita*, ca. 1736-40 (Gardiner Museum); dcha. *Arlequín con cabra como gaita*, ca. 1736 (MET)

⁶² ZELLEKE, G., «An Embarrassment...», *op. cit.* p. 35. Debido a las discusiones entre Kändler y Höroldt, se dividió a los empleados en dos grupos; los pintores bajo las órdenes de Höroldt; y los escultores a cargo de Kändler.

⁶³ Moda propiciada por Heinrich von Brühl, director de la manufactura desde 1734.

⁶⁴ LE CORBEILLER, C., «German Porcelain...», *op. cit.* p. 27.

⁶⁵ LE CORBEILLER, C., «Porcelains»..., p. 250.

⁶⁶ CHILTON, M., *Harlequin unmasked...*, *op. cit.* pp. 182-185.

Entre los primeros Arlequines de porcelana modelados por Kändler, en 1736, se encuentran tres figuras mencionadas por el artista en sus *Taxa*: un Arlequín con una gaita; otro con una gaita en forma de cabra que simula estar bebiendo de un vaso; y un tercero enmascarado que sostiene otra gaita zoomorfa (fig. 14)⁶⁷. Estos tempranos Arlequines, sentados sobre bases de aspecto rocoso, adoptan una composición sencilla y equilibrada. Denotan cierto naturalismo, pues casi parece que la gaita, inspirada en el *bock* bohemio⁶⁸, sea un animal verdadero, explotando la comicidad del absurdo propia del personaje.

Muchos de los Arlequines de Kändler son creaciones originales, pero Chilton señala otros cuya inspiración puede rastrearse en fuentes gráficas⁶⁹. Es el caso del *Arlequín con el ceño fruncido* (fig. 15), que recuerda en la posición de brazos y piernas



Fig. 15. izda. Modelo de J.J. Kändler, *Arlequín con el ceño fruncido*, ca. 1738-40 (V&A); dcha. François Joullain, según diseño de Claude Gillot, *Arlequin llorando*, 1734 (Gallica, biblioteca digital de la BNF)

⁶⁷ *Ibidem*, p. 187.

⁶⁸ Gaita tradicional fabricada con piel de cabra que incluía las pezuñas, la cola y la cabeza, aunque esta normalmente era de madera. Un interesante artículo acerca de los tipos de gaitas que se pueden rastrear en las obras del MET es “Hidden bagpipes of The Met”, *The Metropolitan Museum of Art*, <https://www.metmuseum.org/es/perspectives/hidden-bagpipes> [11-VI-2025].

⁶⁹ CHILTON, M., *Harlequin unmasked...*, *op. cit.* p. 189.

al *Arlequín pleurant* grabado por François Joullain según diseño de Gillot, una estampa perteneciente a la serie *Les humeurs d'Arlequin*. Otro ejemplo evidente es el *Arlequín haciendo una reverencia* (fig. 16) directamente extraído de un grabado realizado a partir de una pintura de Watteau, la *Expulsión de los comediantes italianos en 1697*.



Fig. 16. izda. Modelo de J.J. Kändler, *Arlequín haciendo una reverencia*, ca. 1740 (V&A); dcha. Louis Jacob, según diseño de Watteau, detalle de Arlequín en *Expulsión de los comediantes italianos en 1697*, s. XVIII (Gallica, biblioteca digital de la BNF)

Entre las múltiples representaciones de Arlequín modeladas por Kändler destacan piezas como *Arlequín con jarra*, *Arlequín asustado* o *Arlequín con quevedos*. También modeló otras máscaras de la comedia como *Pantalone* (Anexos, figs. 17-20), a las que dotó de una gran expresividad. Ello ha hecho suponer que, además de contar con un buen repertorio de grabados, Kändler asistiera a este tipo de espectáculos habituales en Dresde, pues sus piezas reflejan el dinamismo y la inmediatez propios del teatro en vivo⁷⁰.

En su obra sobresalen además los grupos escultóricos que parecen representar *lazzi* en plena acción, plasmando el instante cómico de la escena teatral. Las alusiones sexuales eran frecuentes en estos recursos escénicos, y así se advierte en los grupos de *Arlequín indiscreto* (Anexos, fig. 21) o *Arlequín y Colombina* (fig. 22). En este último,

⁷⁰ *Ibidem*, p. 193.

Arlequín sujeta una salchicha de evidentes connotaciones fálicas colocando su sombrero de forma sugerente sobre el regazo de Colombina. Ella ríe divertida y trata de retirarle la máscara, en un juego de seducción característico en la *Commedia dell'Arte*⁷¹.



Fig. 22. Modelo de J.J. Kändler, *Arlequín y Colombina*, 1743 (Gardiner Museum)

En definitiva, Kändler se revela como un artista cuya capacidad no se limitó a la traslación de modelos gráficos preexistentes, sino que desarrolló composiciones originales o interpretadas con gran libertad creativa, trasladado a la porcelana la esencia misma de la *Commedia dell'Arte*.

La obra de Kändler, rica y extensa, sirvió de inspiración para otras manufacturas europeas posteriores a Meissen⁷². Tras su fallecimiento en 1775, sus sucesores no supieron devolver el esplendor artístico obtenido bajo su liderazgo, ya que no fueron capaces de adaptarse al nuevo gusto neoclásico que comenzaba a extenderse en Europa.

⁷¹ *Ibidem*, pp. 137-138.

⁷² LE CORBEILLER, C., «German Porcelain...», *op. cit.* p. 36.

4.2. Franz Anton Bustelli (1723-1763)

En 1754, antes del traslado de la manufactura al palacio de Nymphenburg, Franz Anton Bustelli asumió la dirección del taller de modelos en la fábrica de Neudeck. Su trayectoria vital antes de llegar a Múnich es prácticamente desconocida, y su etapa productiva abarca un periodo de ocho años y medio. La mayor parte de ese tiempo corresponde a su actividad en Neudeck, ya que en Nymphenburg tan solo trabajó los dos años que precedieron a su muerte, en 1763⁷³. En menos de una década Bustelli llegó a modelar más de cien estatuillas de porcelana, consideradas pequeñas obras maestras del rococó bávaro. Con él, Nymphenburg contó con un artista de talento excepcional, el único capaz de rivalizar con Kändler⁷⁴.

Lo más sobresaliente de la obra de Bustelli es, sin duda, su serie de dieciséis figuras inspiradas en la *Commedia dell'Arte*. Lo habitual era que las piezas de este tipo se concibiesen bien como tipos individuales, bien como grupos escultóricos. En la obra de Bustelli, las dieciséis se presentan, en principio, como esculturas independientes. Sin embargo, están concebidas para interactuar en ocho parejas complementarias⁷⁵. Esta innovadora solución, según Mónica Zandi, distingue la obra de Bustelli de la de Kändler, cuya producción puede resultar algo “rígida” en comparación con el sentido del espectáculo presente en Bustelli⁷⁶. Para Chilton, sus figuras encarnan toda la delicadeza y encanto del rococó, alejándose de la inmediatez de los primeros modelos de Kändler, todavía deudores de una sensibilidad barroca⁷⁷.

De la serie mencionada destacamos la pareja de enamorados formada por *Isabella y Octavio* (fig. 23). Ambos, especialmente Octavio, imprimen a sus cuerpos un movimiento sinuoso, congelado en una pose tan elegante como afectada. Octavio mira con anhelo a la hermosa Isabella, a quien envía un beso, gesto que ella acepta con agrado, estableciendo así una sutil interacción entre ambas piezas, que se miran directamente a los ojos.

⁷³ VON PECHMAN, G., *Bustelli: La Comedia del Arte en porcelana*, Madrid-Cuenca, Alianza Editorial-Ediciones Cero Ocho, 1958, p. 11.

⁷⁴ DIVIS, J., *El arte...*, op. cit. p. 57.

⁷⁵ CHILTON, M., *Harlequin unmasked...*, op. cit. p. 106.

⁷⁶ ZANDI, M., «Tales...», op. cit. p. 2.

⁷⁷ CHILTON, M., *Harlequin unmasked...*, op. cit. p. 152.



Fig. 23. Modelo de Franz Anton Bustelli, *Isabella y Octavio*, ca. 1760 (Bayerisches Nationalmuseum)

Resulta particularmente interesante analizar los gestos de los personajes modelados por Bustelli. Estos no solo destacan por su elegancia formal, sino también por el empleo consciente de unos ademanes que remiten a códigos procedentes de las tradiciones teatral y pictórica. El arte escénico del siglo XVIII, fundamentado sobre una determinada asociación entre gestos, afectos y palabras, habría configurado un lenguaje gestual que resultaría familiar al público de la época, especialmente al erudito. Un ejemplo conocido de codificación de los ademanes (y de su correspondencia con ciertos afectos y acciones) es la *Chirologia: or The Naturall Language of the Hand* de John Bulwer, publicada en 1644 (fig. 24). Para algunos autores, la traslación de este tipo de recursos expresivos al medio escultórico confiere a la obra de Bustelli un valor documental relevante para el estudio del arte teatral dieciochesco⁷⁸.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 106.



Fig. 24. izda. John Bulwer, imagen de *Chirologia: or the Naturall Language of the Hand*, 1644 (Public Domain Image Archieve); dcha. arriba: detalle de Fig. 23; dcha. Abajo: Modelo de Franz Anton Bustelli, detalle de *Dottore*, ca. 1760 (Gardiner Museum)

Así, la característica reverencia de *Pantalone* (Anexos, fig. 29) o la postura de las manos en figuras como *Octavio* y *Dottore* (fig. 24, fig. 23 y Anexos, fig. 31)⁷⁹ forman parte de un vocabulario gestual evocador de una teatralidad inherente. El *Dottore* se lleva la mano a la cabeza en un gesto que sugiere una cefalea, causada posiblemente por el contenido de la botella de vino que sostiene su compañera, *Donna Martina* (Anexos, fig. 31). *Leda*, por su parte, adopta una pose que remite al *pacificat* ilustrado por Bulwer, quizás tratando de calmar el difícil temperamento del *Capitano* (Anexos, fig. 27)⁸⁰.

Por otra parte, las obras de Bustelli cultivan una elegancia que trasciende los cánones tradicionales de la *Commedia dell'Arte*. Se desconocen los avatares de su

⁷⁹ *Ibidem*, p. 152.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 153.

formación, y autores como Günther von Pechman descartan que su conocimiento del género teatral proviniese de la tradición popular italiana, dado que, en su obra, no se incluyen figuras tan caras a ese repertorio como Pulcinella o Brighella. De ahí que se haya planteado la posibilidad de que su aproximación a la *commedia* pudiese venir de influencias francesas⁸¹. Así, las figuras de Pierrot y Scaramouche recuerdan a Watteau, que muestra, al igual que Bustelli, un sentido de la elegancia directamente conectado con los ambientes aristocráticos⁸². Para Pechman, de hecho, «las figuras de Bustelli no son los comediantes que aparecen en escena, sino las damas y caballeros de la corte, que entienden de representar la comedia y saben cómo encarnar sus papeles con ingenio, buen gusto y mucho encanto⁸³». Y es que Bustelli demuestra ser un perfecto conocedor del gusto de su tiempo, logrando satisfacer las expectativas estéticas de una élite avezada en los códigos del cortejo propios del siglo XVIII, formulado visualmente por artistas como Watteau o Lancret. Ello, unido a la perfección técnica y al inteligente uso del color en las figuras, deriva en unas piezas gráciles, delicadas y tremendamente elocuentes.

4.3. Giuseppe Gricci (ca. 1700-1770)

Procedente de Florencia, Giuseppe Gricci llegó a Nápoles en 1738 para desempeñarse como escultor al servicio de Carlos VII de Nápoles, futuro Carlos III de España. Al fundarse la manufactura de Capodimonte en 1743, Gricci se trasladó como parte del personal que trabajaría allí⁸⁴. La producción atribuida a él —pues solo conservamos una pieza firmada— incluye obras de carácter religioso, retratos reales, vajilla y personajes de acento popular, entre los que se incluyen figuras de la *Commedia dell'Arte*⁸⁵.

Conviene precisar que la manufactura de Capodimonte no logró fabricar porcelana dura, por lo que la obra de Gricci fue elaborada con pasta tierna. Por tanto, las posibilidades de alcanzar el grado de detalle exhibido por Kändler o Bustelli se vieron

⁸¹ VON PECHMAN, G., *Bustelli...*, *op. cit.* pp. 16-17.

⁸² Recordemos que para la corte bávara, al igual que para la mayoría de las cortes europeas, el referente último era Versalles.

⁸³ VON PECHMAN, G., *Bustelli...*, *op. cit.* p. 18.

⁸⁴ CHILTON, M., «The Spaghetti Eaters», *Metropolitan Museum Journal*, vol. 37, 2002, pp. 223-228.

⁸⁵ LE CORBEILLER, C., *Eighteenth-century...*, *op. cit.* p. 22.

comprometidas⁸⁶. Sin embargo, la calidad artística de la producción de Gricci permite considerar su obra a la altura de la de estos importantes escultores. Las piezas que se le atribuyen presentan una serie de rasgos distintivos: cabezas de proporciones reducidas, extremidades robustas y una expresión contenida en los rostros, así como una notable sobriedad en el tratamiento del vestuario que contrasta con la sobreabundancia ornamental de la porcelana alemana⁸⁷. La decoración pictórica, por su parte, está restringida a lo estrictamente necesario, permitiendo que destaquen la belleza del modelado y la luminosidad de la pasta tierna⁸⁸.

Entre las piezas de la *Commedia* atribuidas a Gricci destacan dos grupos escultóricos: *Arlequín y Colombina* (Anexos, fig. 32) y *Los comedores de espaguetis* (fig. 33). Este último muestra a Pulcinella, *zan* conocido por su glotonería. La escena lo representa llevándose una mano al estómago, mientras sostiene en la otra un puñado de espaguetis. Colombina, a su lado, le anima a seguir comiendo. Parece que, tras haber engullido parte de la olla, Pulcinella es incapaz de continuar. Esta fórmula iconográfica



Fig. 33. Modelo atribuido a Giuseppe Gricci, *Los comedores de espaguetis*, ca. 1750 (MET)

⁸⁶ «The Spaghetti Eaters (Columbine and Pulcinella), *The Metropolitan Museum of Art*, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/203258> [18-VI-2025].

⁸⁷ LE CORBEILLER, C., *Eighteenth-century...*, *op. cit.* p. 26.

⁸⁸ CHILTON, M., «The Spaghetti...», *op. cit.* p. 226.

no era totalmente nueva en la construcción visual del personaje: una pintura de Alessandro Magnasco nos lo muestra llevándose la pasta a la boca con una de sus manos (Anexos, fig. 34)⁸⁹. Es probable que circularan grabados con escenas similares y que Gricci los tuviera como fuente de inspiración. La composición de este grupo se caracteriza por su sencilla armonía, pues crea una atmósfera afable que resalta la conexión afectiva entre ambas figuras.

También se atribuyen a Gricci varias figuras individuales, aunque es probable que algunas de ellas pudieran funcionar como parte de una pareja, como sucede en los casos de *Scapin*, *Arlequín* o *Pantalone* (Anexos, figs. 35-37).

Tras la ascensión de Carlos VII de Nápoles al trono español como Carlos III, se ordenó el traslado de materiales y personal a la nueva sede de la manufactura en Madrid, medida que afectó, claro está, al propio Gricci. Esto supuso una continuidad tanto en los recursos técnicos como en las soluciones estilísticas, lo que dificulta la diferenciación entre las producciones tardías de Capodimonte y las obras madrileñas más tempranas.



Fig. 38. izda. Anónimo, *Los comedores de espaguetis*, ca. 1760-65; dcha. Anónimo, *Pulcinella comiendo espaguetis*, ca. 1759-80 (MET)

⁸⁹ *Ibidem*, p. 223.

La influencia de Gricci en la producción española posterior se manifiesta, por ejemplo, en una segunda versión del grupo *Los comedores de espaguetis* (fig. 38), donde Pulcinella alimenta a tres figuras que parecen ser versiones infantiles del mismo personaje. Resulta esclarecedor el empleo de una pasta cerámica híbrida, lo que retrasa su datación a una fase avanzada de la fábrica madrileña, cuando ya se habrían agotado los materiales importados desde Nápoles. También se conserva una figura de *Pulcinella comiendo espaguetis* (fig. 38) que, por su afinidad estilística con el grupo anterior, se han atribuido a la mano de un modelador desconocido, pero todavía muy influenciado por la potente personalidad de Gricci⁹⁰.

⁹⁰ *Ibidem*, p. 226-227.

5. CONCLUSIONES

El influjo de la *Commedia dell'Arte* en la escultura del Setecientos muestra cómo el imaginario de una tradición teatral de raíces populares se tradujo, en su migración a las artes plásticas, en una de las expresiones más genuinas del arte rococó. El análisis de los tipos creados por Kändler, Bustelli y Gricci permite apreciar cómo los personajes arquetípicos de la *commedia* fueron reinterpretados en objetos cargados de sentido, capaces de transmitir —a través de prácticas integradas en la etiqueta y la diplomacia cortesanas— conocimientos técnicos y códigos socioculturales implícitos.

El estudio específico de las piezas inspiradas en la *Commedia dell'Arte* contribuye a la revalorización de las artes decorativas exentas, destacando su potencial para canalizar repertorios culturales complejos como el de este tipo de teatro. En este proceso, los modeladores de porcelana se revelan no tanto como artesanos altamente cualificados, sino como artistas creadores de modelos originales que no solo marcaron tendencia en su época, sino que han llegado hasta la actualidad (Anexos, fig. 39).

Solo una mirada superficial percibiría como irreconciliables el origen popular de la *Commedia dell'Arte* y el elitismo asociado a la porcelana, pues ambas manifestaciones convergieron de manera armónica. La aparente contradicción se resuelve al considerar la propia evolución de la *commedia*, que pasó de ser un espectáculo representado en plazas y calles a ocupar un lugar privilegiado en el ocio cortesano. En este nuevo contexto, su estética se adaptó a la sensibilidad aristocrática, desarrollándose en paralelo a otras formas de entretenimiento como las *masquerades*.

En este sentido, la escultura de porcelana del siglo XVIII actúa como vehículo de transferencia cultural entre diferentes esferas artísticas y sociales. Al reinterpretar los personajes y temas de la *Commedia dell'Arte*, las manufacturas europeas no solo explotaron un repertorio decorativo novedoso, sino que transformaron un arte teatral efímero en objetos duraderos que destilaban gustos y valores de la sociedad cortesana.

6. BIBLIOGRAFÍA

Commedia dell'Arte

ALLARDYCE, N., *El mundo de Arlequín. Un estudio crítico de la Commedia dell'Arte*, Barcelona, Barral Editores, 1977.

ALONSO, M. E., «La Commedia dell'Arte según Watteau», *Ventanas*, n.º 4, 2012, pp. 12-18.

BURCKHARDT, J., *La cultura del Renacimiento en Italia*, Barcelona, Editorial Iberia S.A., 1964.

DUCHARTRE, P.L., *The italian comedy: the improvisation, scenarios, lives, attributes, portraits, and masks of the illustrious characters of the commedia dell'arte*, Nueva York, Dover Publications, 1966.

FERNÁNDEZ VALBUENA, A.I., *La Comedia del Arte: materiales escénicos. Antología de guiones, repertorios, cartas y prólogos*, Madrid, Editorial Fundamentos, 2006.

FERRONE, S., «La Commedia dell'Arte. Un fenomeno europeo», *Drammaturgia*, vol. 15, n.º 5, 2020, pp. 25-37.

FERRONE, S., «Tipologie femminili nella Commedia dell'Arte», *Il Castello Di Elsinore*, n.º 67, 2020, pp. 63-71.

LAWNER, L., *Harlequin on the moon. Commedia dell'arte and the visual arts*, Michigan, H.N. Abrams, 1998.

MALIȚA, R., «Le Maschere della commedia dell'arte raffigurate nelle tele di Arcimboldo e di Tiepolo», *Anale Universității de Vest din Timișoara. Seria Științe Filologice*, LX, 2022, pp. 25-41.

MENGARELLI, S., «The Commedia all'improvviso Pictures in the Corsini Manuscript: A New Reading», *Early Theatre*, Vol. 11, n.º 2, 2008, pp. 212-226.

MOREIRA, C., *La commedia dell'arte, un teatro de artesanos: guiños y guiones dell'arte para el actor*, Buenos Aires, Editorial del Instituto Nacional del Teatro, 2016.

SFORZA, N., «Defensa de una ilustrada: Isabella Andreini y la academia», *Cuadernos de Filología Italiana*, 25, 2018, pp. 173-180.

VÉLEZ-SAINZ, J., «El *Recueil Fossard*, la compañía de los Gelosi y la génesis de *Don Quijote*», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, vol. 20, n.º 2, 2000, pp. 31-52.

VINCE, RONALD, W., *Renaissance Theatre: A Historiographical Handbook*, Westport, Connecticut, Greenwood Press, 1984.

Artes decorativas y porcelana

AA.VV., «Cerámica del siglo XVIII», *El mundo de las antigüedades*, vol. 27, Barcelona, Editorial Planeta-De Agostini, S.A., 1989.

ABAD ZARDOYA, C., «Artificios culinarios. El dessert del Setecientos como escenografía expandida», en González Román, C. y C. Lopezosa Aparicio, C. (eds.). *Artefactos y artificios en la cultura escenográfica: de lo material a lo afectivo*, Universidad de Jaén. UJA Editorial, 2024, pp. 157-182.

ABAD ZARDOYA, C., «Injusto sería fiar al olvido. Las artes efímeras en el banquete», *Ars & Renovatio*, n.º 7, 2019, pp. 449-469.

AVERY, L., «Porcelain figures reflecting XVIII Century Amusements», *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, New Series, vol. 3, N.º 8, 1945, pp. 189-193.

CALVO, E., «La Commedia dell'Art en la Real Fábrica del Conde Aranda en Alcora», en Holguera Cabrera, A., Prieto Ustio, E. y Uriondo Lozano, M. (coords.), *Coleccionismo, mecenazgo y mercado artístico: su proyección en Europa y América*, Sevilla, 22-25 mayo 2017, Universidad de Sevilla, Secretariado de Recursos Audiovisuales y Nuevas Tecnologías, 2018, pp. 342-354.

CASSIDY-GEIGER, M., «Porcelain and Prestige: Princely Gifts and “White Gold” from Meissen», en CASSIDY-GEIGER, M. (ed.), *Fragile Diplomacy: Meissen Porcelain for European Courts, ca. 1710-63*, New Haven y Londres, Yale University Press, 2007, pp. 3-23.

CHILTON, M., *Harlequin unmasked: the commedia dell'arte and porcelain sculpture*, Toronto, The George R. Gardiner Museum of Ceramic Art, 2001.

CHILTON, M., «The Spaghetti Eaters», *Metropolitan Museum Journal*, vol. 37, 2002, pp. 223-228.

DANCKERT, L., *Manuel de la porcelaine européenne*, Múnich, Prestel-Verlag, 1954.

DIVIS, J., *El arte de la porcelana en Europa*, Madrid, Editorial LIBSA, 1989.

FEIT, A. «Esculturas del ramo de media porcelana bajo la dirección de Johann Christian Knipffer entre 1762 y 1785», *Figuras escultóricas de la Real Fábrica de l'Alcora*, vol. I. Castelló de la Plana, e-Dit ARX, 2020.

GANADOS ORTEGA, M.Á. y MAÑUECO SANTURTÚN, M.C., «Tipologías», en *Manufactura del Buen Retiro 1760-1808*, Madrid, Museo Arqueológico Nacional, 1999, pp. 437-523.

GAL, S., «Qualia as Value and Knowledge: Histories of European Porcelain», *Signs and Society*, vol. 5, n.º S1, 2017.

GRUBER, A. (1998). “L’arte della decorazione della tavola nella seconda metà del XVIII secolo”, en E. Dal Carlo, *Le porcellane dell’ambasciatore*, Arsenale Editrice, pp. 75-89.

LE CORBEILLER, C., «German Porcelain of the Eighteenth Century», *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, vol. 47, n.º 4, 1990, pp. 1-56.

LE CORBEILLER, C., *Eighteenth-century Italian Porcelain*, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, 1985.

LE CORBEILLER, C., «Porcelains», en O’Neill, J. P. (ed.), *The Jack and Belle Linsky Collection in the Metropolitan Museum of Art*, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, 1984, pp. 249-357.

MAÑUECO SANTURTÚN, M.C., «La Real Fábrica de Porcelana del Buen Retiro a través de sus documentos (1760-1808) », en *Manufactura del Buen Retiro 1760-1808*, Madrid, Museo Arqueológico Nacional, 1999, pp. 17-128.

MARTÍNEZ CAVIRÓ, B., *Porcelana del Buen Retiro*, Madrid, Instituto Diego Velázquez-CSIC, 1973.

MUNGER, J. (ed.), *European Porcelain in the Metropolitan Museum of Art*, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, 2018.

RAMIRO REGLERO, E., «La porcelana del siglo XVIII. El nacimiento de un nuevo arte.», *Ge-conservación*, n.º 8, 2015.

SCHÖNFELD, M., «Was there a western inventor of porcelain?», *Technology and Culture*, vol. 39, n.º 4, 1998, pp. 716-727.

VON PECHMAN, G., *Bustelli: la Comedia del Arte en porcelana*, Madrid-Cuenca, Alianza Editorial-Ediciones Cero Ocho, 1958.

ZANDI, M., «Tales from the Table: The Politics of Dessert in Franz Anton Bustelli's Harlequin», *Culture in Focus*, vol. 2, n.º 1, 2019, pp. 1-12.

ZELLEKE, G., «An Embarrassment of Riches: Fifteen Years of European Decorative Arts», *Art Institute of Chicago Museum Studies*, vol. 28, n.º 2, 2002, pp. 23-96.

7. WEBGRAFÍA

BALOSSO-BARDIN, C., «Hidden bagpipes of The Met», *The Metropolitan Museum of Art*, disponible en <https://www.metmuseum.org/es/perspectives/hidden-bagpipes> [Fecha de consulta: 11-VI-2025].

«Brighella on a pedestal», *The Metropolitan Museum of Art*, disponible en <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/201769> [Fecha de consulta: 29-V-2025].

«Haus Wittelsbach» *Porzellan Manufaktur Nymphenburg*, disponible en <https://www.nymphenburg.com/pages/haus-wittelsbach> [Fecha de consulta: 29-V-2025].

«Real Fábrica de Porcelana del Buen Retiro» *Museo del Prado*, disponible en: <https://www.museodelprado.es/coleccion/artista/real-fabrica-de-porcelana-del-buen-retiro> [Fecha de consulta: 06-VI-2025].

«The Spaghetti Eaters (Columbine and Pulcinella)», *The Metropolitan Museum of Art*, disponible en <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/203258> [Fecha de consulta: 18-VI-2025].