

# estuco

REVISTA DE ESTUDIOS Y COMUNICACIONES DEL MUSEO CERRALBO

n.º 2 ~ 2017



**Imagen de cubierta y contracubierta**

Detalle de la Salita árabe. Javier Martínez Milán.



# estuco

REVISTA DE ESTUDIOS Y COMUNICACIONES DEL MUSEO CERRALBO

N.º 2 ~ 2017



Catálogo de publicaciones del Ministerio: [www.mecd.gob.es](http://www.mecd.gob.es)  
Catálogo general de publicaciones oficiales: [publicacionesoficiales.boe.es](http://publicacionesoficiales.boe.es)



MINISTERIO DE EDUCACIÓN,  
CULTURA Y DEPORTE

Edita:

© SECRETARÍA GENERAL TÉCNICA  
Subdirección General  
de Documentación y Publicaciones

© De los textos, fotografías y dibujos: sus autores

ISSN 2445-2599  
NIPO: 030-15-315-9





# estuco

REVISTA DE ESTUDIOS Y COMUNICACIONES DEL MUSEO CERRALBO

## **Dirección**

Lurdes Vaquero Argüelles

## **Coordinación**

Carmen M. Sanz Díaz

## **Consejo de redacción**

Rebeca C. Recio Martín

Cristina Giménez Raurell

Carmen M. Sanz Díaz

Cecilia Casas Desantes

Lourdes González Hidalgo

Elena Moro García-Valiño

## **ESTUCO**

Museo Cerralbo

c/ Ventura Rodríguez 17

28008 Madrid, España

Teléfono: +34 915 47 36 46

Fax: +34 915 59 11 71

[museo.cerralbo@mecd.es](mailto:museo.cerralbo@mecd.es)

## **Maquetación y diseño**

Javier Martínez Milán

Con la colaboración de la **Fundación Museo Cerralbo**

El Museo Cerralbo no se responsabiliza de las opiniones vertidas por los autores.





9

**Introducción**

*Lurdes Vaquero Argüelles*

**Estudios**

14

**The Ajuda National Palace**

*José Ribeiro*

23

**The Virgin and Child by Anthony Van Dyck:  
versions painted from 1621 to 1632**

*Philippe Barnabé*

63

**Lamentación sobre el cuerpo de Cristo muerto. José de  
Ribera y su posible influencia en la obra de Van Dyck**

*Cecilia Casas Desantes*

102

**Historia del juguete europeo en el siglo XIX**

*Concha García-Hoz Rosales*

139

**Mosaicos de Escofet & Fortuny en el Palacio Cerralbo:  
la baldosa hidráulica modernista**

*Cristina Giménez Raurell y Guillermo Villaumbrales Martínez*



179

**Sobre las placas cerámicas de estufa del Museo Cerralbo: Marte y Venus**

*Antonio Perla de las Parras*

209

**Los marcos en España en el siglo XIX. Ejemplos en el Museo Cerralbo**

*María Pía Timón Tiemblo*

229

**El mercado del Arte y el coleccionismo en España en tiempos del marqués de Cerralbo**

*Ana Vico Belmonte*

272

**Conservación y restauración de cuatro tapices del Salón Estufa del Museo Cerralbo**

*Antonio Sama García y Verónica García Blanco*

## Comunicaciones

322

**Una colección de matrices de impresión en el Museo Cerralbo: tratamiento técnico y primeras aportaciones**

*Elena Moro García-Valiño, Cecilia Casas Desantes, Javier Díaz Pradana y Rebeca Fernández García*

332

**Antonio Moltó y Such modeló el busto de Don Carlos de Borbón y Austria-Este, Duque de Madrid**

*Cristina Gimenez Raurell*

348

Normas para la presentación y aceptación de originales

354

Submission and acceptance standards for original texts

**P**resentamos por tercer año consecutivo un nuevo número de Estuco que cuenta en esta ocasión, con el Palacio de Ajuda como institución internacional invitada. Su nuevo director nos presenta las colecciones y los magníficos interiores históricos perfectamente conservados a pesar de las dificultades que supone la convivencia con la visita pública y el uso protocolario por parte del gobierno portugués.

Este escaparate anual de la labor investigadora del museo, llega, además, repleto de importantes novedades y gratas sorpresas en lo que autorías de piezas se refiere.

Comencemos por la aportación del experto anticuario francés Philippe Barnabé que ha reconocido la mano de un joven Van Dyck en el cuadro de *La Virgen con el Niño* de la colección Villa Huerta. El investigador considera que se trata de una primera versión, pintada en Génova, de un total de seis cuadros realizados por el pintor flamenco con la misma composición entre 1621 y 1638 en Italia y Amberes. Una tarea que, al decir del propio autor, le ha llevado diecisiete años de rastreo de las diferentes versiones, que, combinado con trabajos de archivo, análisis estilísticos y científicos, le han posibilitado escribir un relato bastante completo de la historia de estos seis cuadros. La pintura, conservada en el Cerralbo estaba considerada, hasta ahora, una copia de Van Dyck, realizada por el pintor burgalés, de escuela madrileña, Mateo Cerezo (1637-1660). La reciente restauración, realizada en el taller del museo por Elena Moro, permite apreciar, ahora, la alta calidad de la pintura.

Otro gran hallazgo, asociado a una campaña de restauración del IPCE llevada a cabo en la Real Fábrica de Tapices, ha sido el reconocimiento del monograma del tejedor bruselés, François Tons en uno de los paños restaurados. Se trata de un tejedor que con el auspicio del III duque de Pastrana estableció, en la localidad alcarreña del mismo nombre, una manufactura de tapices que estuvo activa entre 1622 y 1638. La importancia de esta identificación es la razón por la que incluimos, en este número a modo de anexo, el informe de restauración de la Real Fábrica.

Por su parte la conservadora Cecilia Casas, establece la autoría de Ribera en una curiosa estampa de la colección, *Lamentación sobre el cuerpo de Cristo muerto*, utilizada por el propio maestro en diferentes composiciones pictóricas posteriores. Propone, además, muy justificadamente, que la estampa sirvió de inspiración a Van Dyck en dos de sus obras.

La localización de una serie de baldosas guardadas en los almacenes, con dos mosaicos de baldosa hidráulica de la firma Escofet, Fortuny y Cía, que estuvieron instalados en el arranque de escalera de honor, corre a cargo de otra conservadora del museo, Cristina Giménez, y Guillermo Villaumbrales. El uso de la baldosa hidráulica, seña de identidad de la arquitectura catalana modernista, se introdujo también, aunque más tímidamente, en los interiores domésticos madrileños. El cambio de gusto de mediados del siglo XX y la especulación constructiva hicieron que muchos de estos pavimentos quedaran reducidos a escombros, hoy, afortunadamente, viven una segunda edad oro.

A Cristina Giménez debemos también la identificación del escultor valenciano Moltó como autor del retrato en barro de don Carlos expuesto en el pasillo de entresuelo.

Otros materiales definitivamente clasificados son los tres azulejos, reseñados por Cabré en 1924 en el salón estufa del piso principal, procedentes de la catedral de Tarazona. El historiador Antonio Perla argumenta sobradamente su identificación con el recubrimiento cerámico, producido en Colonia en el siglo XVI, para la estufa situada en una estancia del deán de dicha catedral. Nos ilustra,

además, sobre, la existencia, en algunos interiores privilegiados de nuestro país, de estas estufas cerámicas importadas del norte de Europa, un pujante negocio en el que Nuremberg y Colonia fueron las principales productoras.

Completan el apartado de estudios de esta edición tres artículos relativos a aspectos bien diferentes de cultura material y los intereses de la sociedad del siglo XIX, la fabricación de juguetes, la evolución del enmarcado de obras de arte y el mercado del arte.

Concha García-Hoz, conservadora del Museo del Traje, analiza el cambio que supuso la revolución industrial en la producción de juguetes del siglo XIX y como consecuencia, gracias al abaratamiento de los costes, se produjo una relativa democratización en el mundo de la juguetería.

Del análisis de las características técnicas y estilísticas de los marcos nos informa la experta en la materia M<sup>a</sup> Pía Timón, conservadora del I.P.C.E.

La valoración del coleccionismo español como protector de nuestro patrimonio frente a las innumerables exportaciones que se produjeron como consecuencia de la salida al mercado de una ingente cantidad de obras de arte, es el interesante punto de vista de la profesora Vico de la Universidad Rey Juan Carlos. Una interesante crónica, no solo del expolio del que ha sido objeto nuestro patrimonio por la ausencia de medidas proteccionista, sino también de otras cuestiones como, el origen de las casas de subastas, la creación de las exposiciones internacionales, las ferias, la evolución del mercado, los marchantes y las falsificaciones.

En la comunicación conjunta de Cecilia Casas, Elena Moro y los alumnos de la ESCRBC nos explican el proceso de trabajo relativo al tratamiento técnico otorgado a un fondo poco frecuente: las matrices de impresión utilizadas en diversas publicaciones periódicas, que sin duda servirá de referencia a colegas de otros museos.

Lurdes Vaquero Argüelles ~ Directora del Museo Cerralbo





---

**estudios**

---

---

# THE AJUDA NATIONAL PALACE

*José Ribeiro ~ Diretor do Palácio Nacional da Ajuda*

---

## **Resumen:**

El Palacio Nacional de Ajuda en Lisboa es una herencia de la voluntad del Rey Juan VI de crear uno de los palacios más grandes del mundo, lleno de las riquezas del imperio portugués. Aunque incompleto, sigue siendo el primer palacio portugués en importancia por las colecciones y la autenticidad de sus interiores, a saber, desde el tiempo en que el rey D. Luis I y la reina D. Maria Pia vivieron en el palacio, entre 1862 y 1910. Conserva sus interiores casi intactos tal y como estaban al final de la monarquía en Portugal en 1910, lo que nos devuelve al escenario original de experiencias privadas y políticas que construyeron la historia de Portugal. Las colecciones del palacio son variadas y se remontan al siglo XVI, desde la orfebrería, la pintura, la cerámica, la escultura, los textiles, el vidrio, la fotografía, las artes decorativas y otras, que reúnen un universo de más de 100.000 objetos. Antigua residencia real y museo actual, sigue siendo una casa de representación del poder al ser utilizada para las ceremonias oficiales de la Presidencia de la República y del Gobierno portugués.

## **Palabras Clave:**

Palacio, Ajuda, museo, residencia, arte, protocolo, real, colecciones, Rey D. Luis, Reina D<sup>a</sup>. María Pía

## **Abstract:**

Ajuda National Palace in Lisbon is an inheritance of King João VI's will in creating one of the largest palaces in the world, crowded with the riches of the Portuguese empire. Although incomplete, it is still the first Portuguese palace in importance of collections and authenticity of its interiors, namely from the time when King D. Luis I and Queen D. Maria Pia lived in the palace, from 1862 to 1910. It conserves its interiors almost intact as at the end of the monarchy in Portugal in 1910, which brings us back to the original scenario of private and political experiences that built the history of Portugal. The collections of the palace are varied and group collections of the royal family dating back to the 16th century, from goldsmithing, painting, ceramics, sculpture, textiles, glass, photography, decorative arts and others, that bring together a universe of more than 100,000 objects. Ancient royal residence and a museum today, it remains a house of Representation of Power by being used for official ceremonies of the Presidency of the Republic and the Portuguese Government.

## **Key words:**

Palace, Ajuda, museum, residence, art, protocol, royal, collections, King D. Luis, Queen D. Maria Pia

The intact interiors, which Ajuda National Palace in Lisbon conserves, brings us back to the original scenario of private and political experiences that built the history of Portugal. Ajuda National Palace is an inheritance of King João VI's will in creating one of the largest palaces in the world, crowded with the riches of the Portuguese empire. Although incomplete, it is still the first Portuguese palace in importance of collections and authenticity of its interiors, namely from the time when King D. Luis I and Queen D. Maria Pia lived in the palace, from 1862 to 1910.

**Fig. 1-** Palácio Nacional da Ajuda Facade (detail). © Pierre Roffe.





**Fig. 2.-** D. João VI portrait Domingos Sequeira (1768 - 1837) Ca. 1802. Oil on canvas. PNA, inv. 4115. © Manuel Silveira Ramos PNA/DGPC.

**The intact interiors, which Ajuda National Palace in Lisbon conserves, brings us back to the original scenario of private and political experiences that built the history of Portugal.**

There are numerous collections in the palace, especially in the area of decorative arts. The Ajuda National Palace's sculpture collection includes about four hundred works, mostly produced between the first half of the nineteenth century and the second decade of the twentieth century. This collection includes works in marble, bronze, wood, ivory and plaster, from the Italian, Portuguese and French schools, with names like Sighinolfi, Santo Varni, Marchesi, Dupré, Frémiet, Calmels, José Simões de Almeida, among others.

In which painting is concerned there are more than 450 oils, to which 880 copies must be added, among watercolors, drawings, pastels and blocks of sketches. Its origin is pieces inherited from the royal collections, part of which has been part of the collection of King D. Luís' Painting Gallery. The Portuguese collection of Portuguese painters and several European schools, especially from the 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> centuries, has a varied theme, with a special highlight to the nucleus of aulic painting. This collection includes names such as Sequeira, Malhoa, Krumholz, Delerive, Gordigiani, El Greco, Moroni, Greuze or Gericault.

In turn, the jewelery collection is characterized by a great diversity of typologies and provenances from the end of the 17<sup>th</sup> century to the end of the 19<sup>th</sup> century. Inside this collection two great nuclei are distinguished: the Crown Jewels, also denominated by Jewels of great apparatus of the Real House, constituted by pieces predominantly of the 18<sup>th</sup> century and of national production. It is a heterogeneous group, due to the variety of typologies, presenting, however, as a common characteristic, the excellence of materials and technical and artistic mastery. Included in this nucleus are jewels of adornment, guns complemented by gala uniforms, a collection of sumptuous national and foreign honorific insignias, as well as some raw mineralogical materials from Brazilian gold and diamond explorations. The second core, known as Everyday Jewels, consists of several typologies of adornment for everyday use, in which the eighteenth-century pieces from

national workshops, but also French and Italian prevail. The jewelery collection integrates a great diversity of typologies and origins, dating from the 14<sup>th</sup> century to the beginning of the 20<sup>th</sup> century. Three nuclei are distinguished in their constitution: crown silver, religious jewelery and decorative and utilitarian silverware. The core of the crown silver pieces gathers pieces dating from the 17<sup>th</sup> to the 20<sup>th</sup> centuries. In this nucleus, the main table ware should be highlighted, called Germain table ware, commissioned by King Joseph I to François Thomas Germain in the second half of the eighteenth century and which is today the most important in the world of the 18<sup>th</sup> century; the apparatus silver of the Portuguese royal house, consists mainly of salves and gomis of great artistic value and rich iconography, which testify in a unique way the Portuguese artistic production of the fifteenth, sixteenth and eighteenth centuries.

The religious jewelery gathers original objects mostly from the eighteenth and nineteenth centuries. It integrates religious ornaments used in the chapels of the royal palaces and a set of copies that incorporated the goods of the royal house after the extinction of the religious orders in 1834. The core of the decorative and utilitarian silverware is constituted by objects related to the daily life in the Paço of Ajuda, many of them acquired by Queen Maria Pia herself during the second half of the nineteenth century. Some of these objects are integrated in the museological course, according to the historical criteria of reconstitution of the nineteenth-century environments. It is worth noting the productions of the national, French, English, Austrian and Italian workshops, being in quantitative terms the most representative nucleus of this collection.

As for furniture, assembled by the royal house during the second half of the 19th century, the Ajuda furniture collection is today, as it once was, a mirror of the European collections of its kind. Continuously enriched in a prosperous period, and in which the apogee of the copy took place, the collection exemplifies the eclecticism of the time: multiple European



styles mixed with oriental, exotic and naturalistic influences. The taste for contrasts, coupled with the demand for comfort and functionality of furniture, is well known in this collection of Portuguese and foreign authors, among others: Leandro Braga, Sormani, Lelarge, I. Lebas, C. Chevigny, Giroux.



**Fig. 3.-** Audience room. © Pierre Roffe.

With a prominent role in the decorative arts exhibited in Ajuda National Palace, the ceramic collection has about 17,000 pieces of porcelain, earthenware and stoneware, representative of the stylistic trends and technical innovations of the 19<sup>th</sup> century, including copies dated from the 16<sup>th</sup> to the beginning of the 20<sup>th</sup> century. On the visit route the visitor can find,



above all, the decorative pieces arranged in the environments of its time. Made of European or Asian manufacture, with utilitarian or decorative functions, the pottery marked the daily life of the royal house. These are pieces from the Crown collections, especially Chinese export porcelain, diplomatic or personal gifts and acquisitions. In the latter case, European ceramics, mostly German or French, acquired from the best suppliers. As a testimony to the queen's time and taste, the Pink Room displays a porcelain collection from Meissen's manufacture, from furniture to statues, an undeniable echo of the 18<sup>th</sup> century porcelain cabinets, which stands out for its extraordinary character.

Textiles are also characterized by a great variety of typologies, techniques, places and origin dates, consisting of approximately 10,000 items. Dated from the 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> centuries, a diverse set of objects linked to the daily life of the Royal Family during the last years of the Portuguese Monarchy. Of the earliest examples are the collections of eighteenth-century European tapestries, Aubusson, Gobelins, cloths and oriental rugs, door cloths and royal chapel's vestments, costumes and ornamental pieces from the eighteenth and earlier centuries. A first nucleus integrates artistic examples dating from the seventeenth, eighteenth and nineteenth centuries, and frames of European tapestries, porches and vestments of the Royal Chapels. A second one reflects the experiences of the Portuguese Royal Family and its entourage during the last 50 years of Monarchy. The exhibition of a diverse set of originals linked to the daily life of the former Paço of Ajuda, in particular decorative textiles, represents one of the hallmarks of this Palace. The PNA costume collection consists of 1,057 pieces, mostly linked to the daily life of the Ajuda Palace in the second half of the 19<sup>th</sup> century. Of particular note are the Royal Household Librés set and some civilian costume accessories, in particular the fans used by Queen Maria Pia. Of note are two royal mantles, with important symbolic value as part of the regalia of the Portuguese Crown, one designed for the Acclamation of D. João VI in Rio de Janeiro and the

**This palace was a privileged space where many private stories related to its inhabitants, the kings D. Luís, D. Maria Pia and descendants, but also place of many contemporary political events that mark today the experience of the space as a museum open to all, in its varied experiences and learning.**



**Fig. 4.-** Queen Maria Pia with children, D. Carlos and D. Afonso Biel (Antiga Casa Fritz) Porto, 1875. Albumina sobre cartão 165 x 107 mm (com suporte). PNA, inv. F61218.

second most recently used by the liberal monarchs. Also worthy of mention are the military uniforms of King D. Luís and D. Carlos, of the royal princes and infants, testimonies of historical experiences and facts, some of them documented by textual and iconographic sources.

The glass collection of the Ajuda National Palace, consists of about 12,500 pieces, from the estate of the old Royal House. It includes utilitarian glass, decorative, lamps and pane. The pieces are mainly of the second half of the 19th century and beginning of the 20<sup>th</sup> century, corresponding to the period that marked the experience of Queen Maria Pia in Ajuda Palace, 1862-1910. Her careful orders and her particular taste for glass are reflected in the great table service, which has a prominent place in this collection. They incorporate examples of the major glass manufacturing and trading centers of this time in Europe. Like Bohemia (Moser), Italy (Venice / Murano Company, Salviati, Fratelli Toso and MQ Testolini), France (Baccarat, Daum, Gallé, School of Nancy), Spain (La Granja and region of Catalonia), Austria (J&L Lobmeyr), England (Thomas Webb & Sons), Germany and Portugal. Essentially made up of pieces produced according to the blow technique, they illustrate the main trends of the time, namely the styles, Germanic, "islamist", "façon Venise", "façon d'Angleterre", among others.

The glass collection is further enriched by heraldic decorative elements, individual monograms or sets of King D. Luís I and Queen D. Maria Pia that give it a singular and unique character.

This palace was a privileged space where many private stories related to its inhabitants, the kings D. Luís, D. Maria Pia and descendants, but also place of many contemporary political events that mark today the experience of the space as a museum open to all, in its varied experiences and learning.

The interiors of Ajuda National Palace are of particular importance for the study of the noble European interiors of the second half of the nineteenth century until the beginning

of the twentieth century. From 1862 until the establishment of the Republic in 1910, the Queen of Portugal, Maria Pia, an Italian princess by birth, continually decorated the interiors of the Ajuda Palace with a strong influence of the French decorative arts, mainly Napoleon III style. At the time of her life in Portugal Queen Maria Pia sought to decorate the royal palaces with comfort and with the modernity of her time. She created a private dining room for the Royal Family and appropriate rooms for private use or large apparatus rooms for use in state ceremonies. Many of these remodels were made with the Portuguese architect Joaquim Possidónio da Silva and with pieces the Queen bought on her trips abroad, namely with regular visits to Paris and to universal exhibitions.

After 1910 the Ajuda Palace remained closed until its opening as a museum in 1968, which allowed its interiors to remain practically unchanged until the present time. In this sense, the palace already a museum, has sought to keep its interiors close to the situation at the end of the monarchy, resorting to existing iconography or judicial records that are historical sources of this period. Thus, over the last few decades, several rooms have been restored, looking for their authenticity as much as possible.

Today, the palace-museum just as in the time of the former royal residence, continues to show visitors the former private royal chambers and the rooms for state ceremonies, which continue to be used by the Portuguese Presidency whenever official banquets are offered to heads of state during their official visits to Portugal.

**Fig. 5.-** Preparing an official banquet at Ajuda Palace.





---

# THE VIRGIN AND CHILD BY ANTHONY VAN DYCK: VERSIONS PAINTED FROM 1621 TO 1632

*Philippe Barnabé*

---

## **Resumen:**

El reciente descubrimiento de obras pintadas en Italia por Antonio Van Dyck, probablemente en Génova o Roma alrededor del periodo 1621-1625, sugiere una revisión de la cronología de las pinturas que representan a la Virgen y al Niño como aparecen en el cuadro del Museo Cerralbo.

Sobre la base de un retorno a las fuentes primarias y una nueva mirada a las pinturas, se actualiza la cronología de las obras de Anthony Van Dyck a partir de esta composición de La Virgen y el Niño, lo que incluye la integración de una obra inédita y la reintegración de un cuadro olvidado.

## **Palabras Clave:**

Antonio Van Dyck, Virgen y Niño, Roma, Génova, Amberes, Siglo XVII

## **Abstract:**

The recent discovery of works painted in Italy by Anthony Van Dyck, probably in Genoa or Rome in about 1621-1625, suggests a revision of the chronology of paintings depicting the *Virgin and Child* as they appear in the Cerralbo Museum picture.

On the basis of a return to primary sources and a new look at the paintings, the chronology of works by Anthony Van Dyck which use this composition of *The Virgin and Child* is updated, and includes the integration of an unpublished work and the reintegration of a forgotten picture.

## **Key words:**

Anthony Van Dyck, Virgin and Child, Rome, Genoa, Antwerp, 17th century

The history of the paintings of *The Virgin and Child* by Van Dyck, despite frequent on-going commentary in publications since the 18<sup>th</sup> century, still remains incomplete and far from fully explored. Several compositional types are known. In the first and most common version, which is generally simply entitled *Virgin and Child*, the Virgin is shown in a three-quarter-length standing pose, to the left of the upright child who is leaning his right hand on her bosom, his weight on his left leg, with his right foot hooked behind it. Her head is thrown back, while he gazes off to his left, out of the canvas, to our right. The setting varies from version to version, and includes choices of landscape, clouds, drapery, draped table or sculpted support, and/or monumental columns. In a second lesser known or accepted version which we rehabilitate here (Appendix), entitled *Virgin and Sleeping Child*, the Virgin's pose against a tumultuous sky is similar, however the child stretches before her with his shoulders and head resting against her left arm and hand, a globe between his legs, and his feet splayed.

The first composition generated innumerable copies, the two versions generally accepted as references being the composition in the Dulwich Picture Gallery of London (V5 fig. 32) and that of the Fitzwilliam Museum in Cambridge (V4 fig. 31). The Cambridge painting and the drawing depicting the Virgin's face conserved in the British Museum, London (fig. 1) are closely related, while the drawing of the *Child Jesus* in the Boijmans Van Beuningen Museum, Rotterdam, (fig. 2), is also comparable to various versions of the composition, with the singular difference in that the left arm is in the act of benediction. An engraving by Paulus Pontius (Fig. 4) after the version in the Dulwich Picture Gallery can also be related to this composition (Cfr. interesting discussion, Depauw & Luijten, 274-279).

After exposing basic chronological questions raised by these paintings and their major extant primary documentary sources, we present a catalogue of the paintings, starting with examination of the *Virgin and Child* in the Cerralbo Museum, Madrid, (V1, fig. 6) which leads us to a new chronology. The *Virgin and Sleeping Child* (fig. 34) is discussed in the appendix.





**Fig. 1.-** Anthony Van Dyck, *Head of the Virgin*, Study for a painting, Black and red chalk on paper, 195 x 143 mm, London, British Museum, Inv. 1847, 0326.14 (©The Trustees of the British Museum. Shared under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International (CC BY-NC-SA 4.0) Licence).

**Fig. 2.-** Anthony Van Dyck, *Standing Figure of the Child Jesus*, Black chalk with white chalk highlights on paper, Rotterdam: Boijmans Van Beuningen Museum, inv. Van Dyck 12 (Photo author's archive).



**Fig. 3.-** Paulus Pontius after Van Dyck, *Virgin and Child*, engraving (Photo Rijksmuseum, Amsterdam).

The Dulwich Picture Gallery painting (V5) is considered by Glück to be the first version of the *Virgin and Child* (Glück, 1931, n. 233), and preceding the one in the Fitzwilliam Museum, Cambridge (V4), which he thought was later. The most recent catalogue raisonné on the artist (Barnes *et al*, 2004), suggests dating the Fitzwilliam painting to the return from Italy. An initial catalogue raisonné published in 1988 by Erik Larsen proposed several variations which were not maintained by the authors of the later catalogue. With the discovery of the Cerralbo Museum's *Virgin and Child* (V1), one of the pictures in Larsen's catalogue (fig. 34) regains significance today.

The exceptionally creative years from 1620 to 1627 –that is from Antwerp before Van Dyck's departure and up until his return from Italy – provide the most fertile ground in which to seek the roots for religious compositions painted by the artist in his Antwerp studio after 1627. Although the earliest rudiments can be traced back to Rubens, the main premises for the subject of this *Virgin and Child* thus unsurprisingly appeared in Italy— with the Cerralbo Museum painting which is the focus of this publication.

In 17<sup>th</sup> century Italy in the wake of the Counter Reformation, *The Virgin and Child*, was one of the most requested subjects in Catholic religious painting, along with scenes of the *Passion of Christ*. Thus it is easy to understand that Van Dyck, upon arriving in Genoa probably produced variations of his compositions (Barnes *et al*, 2004: 146), before following up with more developed works according to his stylistic evolution.

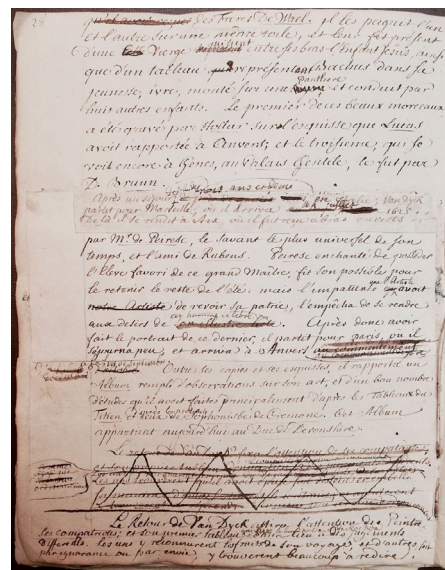
After seventeen years of research into the various extant and documented versions of Van Dyck's *The Virgin and Child*, where a combination of stylistic analysis, archival research, and scientific analysis was applied, it is now possible to outline a more complete, though not exhaustive, history of these works. Thus a future publication on the subject of the *Virgin and Child* and its satellites which includes unpublished works will follow the appearance of this article for *Estuco*, the Cerralbo Museum magazine.

Today we initially present a key painting - probably the first in the series - which would have been painted in Genoa in about 1621, the *Virgin and Child* in the Cerralbo Museum, Madrid. As obvious technical proof now exists, we propose a revision in the series with the inclusion of a previously unknown version (fig. 26), as well as reincorporation of a lesser known work into Van Dyck's oeuvre (appendix, fig. 34).

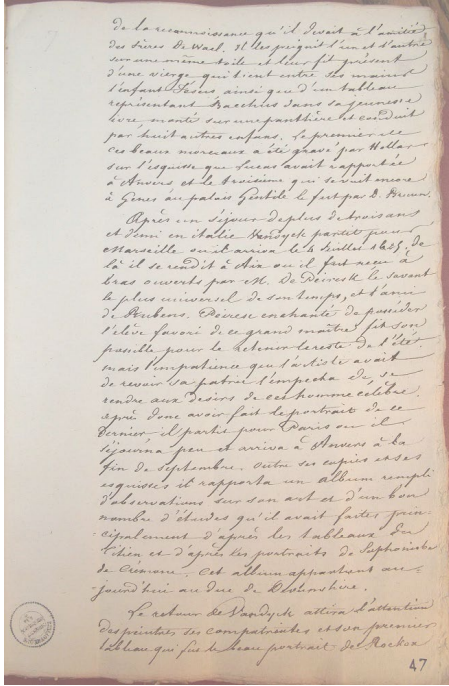
### **La Vie, the De Wael Brothers, and The Virgin and Child**

Sources on Van Dyck literature regularly refer to the texts conserved in the Louvre in the form of a manuscript entitled, *La Vie, les ouvrages et les élèves de Van Dyck*, (Anonymous, 1769-1791?), hereinafter referred to as "*La Vie*," which turns out to be the most solid early reference for the artist's life. The said manuscript biography of Van Dyck was written for the most part on the basis of now lost letters from Cornelis de Wael to Lucas van Uffel (folio 12). It also follows Horace Walpole's *Anecdotes of Painting* between 1762 and 1771 which were based on the *Notebooks* of the painter George Vertue (1684-1756) and narratives by Bellori, Campo, Weyerman, de Piles, Descamps, Felibien, and Soprani.

The brothers, Lucas (Antwerp 1591-1661 Antwerp) and Cornelis de Wael (Antwerp 1592-1667 Rome), sons of the painter Jan de Wael and Geertruide de Jode, daughter of the engraver Gerard de Jode, were trained in different studios in their native Antwerp. Lucas was an apprentice under his famous uncle, Jan Brueghel the Elder, while Cornelis worked with the battle scene painter Jan Snellinck. They were both engravers and merchants: Cornelis specialized in battle scenes, both at sea and on land and especially the lifting of sieges; Lucas concentrated on landscapes and returned to Flanders in 1628 (Depaux & Luijten, 1999: 21). In 1615, they arrived in Genoa, lived on the Strada Nuova (today Via Garibaldi), and with Jan Roos were at the heart of the expatriated Flemish community. They thus welcomed their colleague Anthony Van Dyck as soon as he arrived in Genoa at the end of 1621.



**Fig. 4.-** Folio 28 in draft, ANONYMOUS (1769-1791): *La Vie, les ouvrages et les élèves de Van Dyck*, Archives of the Louvre Museum Library, no. 546 (Photo author's archives).



**Fig. 5.-** Folio 47 in final version, ANONYMOUS (1769-1791): *La Vie, les ouvrages et les élèves de Van Dyck*, Archives of the Louvre Museum Library, no. 546 (Photo Louvre Museum)

Close reading of the texts in *La Vie* is particularly interesting in terms of the relations between Van Dyck and the brothers Lucas and Cornelis de Wael in Italy. Despite the fact that Larsen (1975) transcribed and annotated the full manuscript which consists of both an original draft and its final text conserved in two volumes in the Louvre archives, relatively little use seems to have been made of the information it actually contains.

A passage concerning the *Virgin and Child* in the context of relations between Van Dyck and the De Wael brothers especially attracted our attention as, aside from Larsen's 1975 transcription, it appears to be absent from published literature on the artist.

From this text, we learn that Anthony Van Dyck apparently offered three paintings to Lucas and Cornelis de Wael in 1625 before his departure from Genoa. In the 2004 catalogue, the partial extracts from this manuscript passage only mention the double *Portrait of the de Wael Brothers* (Larsen, 1988: 142, cat.347; Barnes *et al*, 2004: 210, ll. 71) and the Bacchus, paintings which are identified and justify therefore the citation of the manuscript. The traces of this *Virgin and Child* in the final version of the Louvre manuscript texts turn out to be of primary importance.

#### Draft (fig. 4)

“Having lived a few months in Genoa, he decided to return to his homeland. Before leaving, he gave a beautiful token of recognition that he owed to the friendship of the de Wael brothers. He painted each of them on the same canvas, and gave them a present of the Virgin holding the Child Jesus in her arms, as well as a painting depicting Bacchus in his youth, drunk, mounted on a panther and driven by eight other children. The first of these beautiful pieces was engraved by Hollar after the sketch which Lucas brought back to Antwerp; and the third, which can still be seen in Genoa in the Gentile Palace, was engraved by D. Brunn”<sup>1</sup>.

### Final Version (fig. 5)

“Having lived a few more months in Genoa, he decided to return to his homeland. Before leaving, he gave a beautiful token of the recognition he owed to the friendship of the de Wael brothers. He painted each of them on the same canvas, and gave them a present of a Virgin holding the Child Jesus between her hands, as well as a picture depicting Bacchus in his drunken youth, mounted on a panther and driven by eight other children. The first of these beautiful pieces was engraved by Hollar after a sketch which Lucas had brought back to Antwerp, and the third, which can still be seen in Genoa at the Gentile Palace, was engraved by D. Brunn”<sup>2</sup>.

The differences between the draft and final version of the text are limited to a few punctuation marks and one phrase: the position of the Child Jesus who is “*in the arms*” of the Virgin in the draft, but “*in the hands*” of the Virgin in the final version. The *Virgin and Child* given by Van Dyck in 1625 to the de Wael brothers probably was either V1 (fig. 6) or V2 (fig. 26) presented in this article, both of which, painted in Italy, depict a Virgin holding the Child Jesus “between her hands” and not “in her arms,” as the latter involves a very different composition.

Ger Luijten (1999), in referring to the Louvre manuscript (*The Triumph of Young Bacchus*, 1628, cat. 33: 249) and citing this *Virgin and Child* as “*une vierge qui tient dans ses bras l’enfant Jésus*” (a Virgin holding the Child Jesus in her arms) is therefore only mentioning the passage from the draft and not the one from the final manuscript.

### Van Dyck in France, 1625

This discussion of relations between Van Dyck and the De Wael brothers in Genoa in 1625, leads to a passage in the manuscript which casts light on Van Dyck’s little known voyage through France in 1625.



“After a stay of more than three and a half years in Italy<sup>3</sup>, Van Dyck left for Marseille where he arrived on July 4<sup>th</sup>, 1625. From there, he went to Aix where he was received with open arms by Mr. De Peiresc, the most universal scholar of his time and a friend of Rubens. Peiresc, delighted to have this great Master’s favorite student, did his most to keep him there for the rest of the summer, but the artist’s impatience to return to his homeland kept him from giving in to this famous man’s desires. Therefore, after having done the portrait of the latter, he left for Paris where he did not stay long and then arrived in Antwerp at the end of September”<sup>4</sup>.

In July 1625, Van Dyck’s presence was indicated in Aix-en-Provence where he encountered Monsieur de Peiresc, Rubens’ correspondant (Cfr. Gassendi, 1641, English, 1657). Next, a post-mortem inventory for an Albigensian collector, Claude Vitte de Beaulieu, dated January 23<sup>rd</sup>, 1739 and the following days, mentions the trace of a portrait by Van Dyck. The inventory includes many books and paintings, but the latter are anonymous. Van Dyck is the only painter named. Auguste Vidal described it well in his publication (Vidal, 1906: 140) concerning the 1739 inventory:

“an old portrait of Monsieur the Marquis de Pongibeaue, Uncle of Mr. de Lude, Bishop of Alby, painted by Anthony Van Dyck, patched in several places, with a gilt frame.”

The sitter can only be Roger de Daillon, Comte de Pongibaut (1601-1625), as no uncle of Gaspard de Gaillon, known as Mr. de Lude, Bishop of Alby, ever carried the title of the Marquis of Pongibeaue.

The House of Daillon may have been endowed with an abundance of masculine beauty. Thus, Roger de Daillon, Comte de Pongibaut (1601-1625), one of Gaspard’s older brothers, passed for one of the handsomest men in Paris. This inveterate swashbuckler’s death in a duel, to the despair of the ladies, also wrested songs from certain poets. François Le Metel, Seigneur de Boisrobert composed a long *Elegy on the death of Monsieur*

*the Comte de Pongibaut under the name of Daphnis* (Le Metel: 587, sq.). In his *Mémoires*, (Marolles, 1755) the Abbot of Villeloin, evoked the death of Roger de Daillon near the Lude mansion in front of the cross on rue Neuve-des-Petits-Champs, “where his beautiful head, admired by so many people, was for a moment drenched in his blood and in the mud”<sup>5</sup>. It would be nice to relocate (if it still exists) the portrait of this brash knight painted by Van Dyck, undoubtedly during his stop in Paris in 1625 (Boyer, 1996), as well as that of Mr. de Peiresc painted by Van Dyck in Aix-en-Provence.

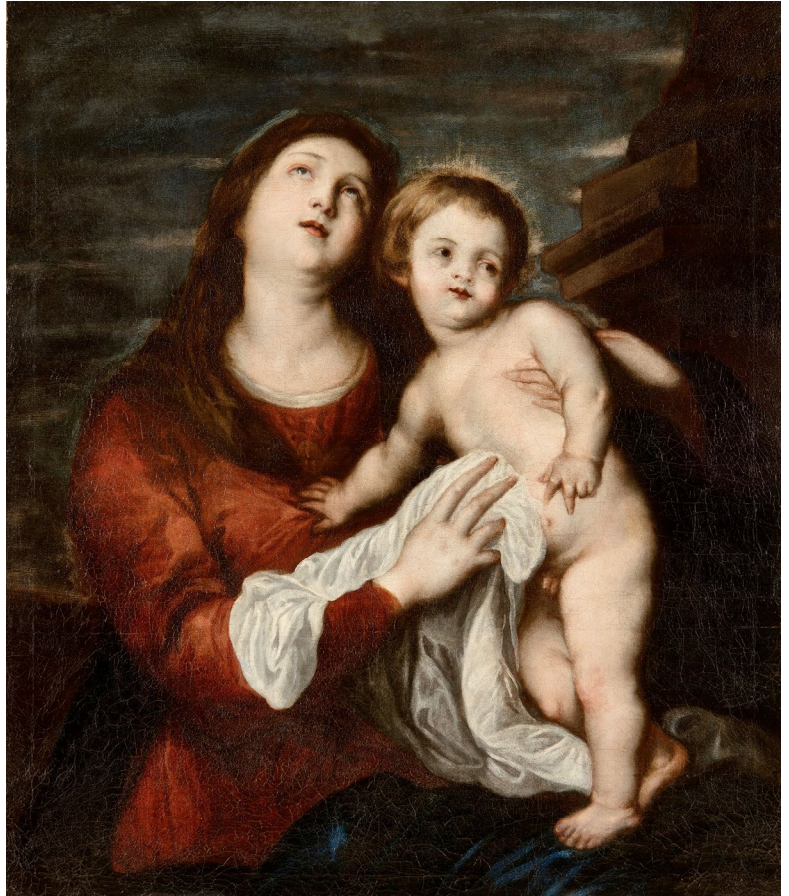
As the literature on Van Dyck yields no more indications concerning his trip through France and Paris, style can still act as a guide in attempts to locate and identify lost or misattributed works. As references are lacking, this angle has yet to be pursued.

### **Return to Antwerp**

Despite the citation from the manuscript above, exactly when Van Dyck returned to Antwerp is up to debate. It could have been as early as July 1627. In any case, a new stylistic shift can be detected. When he had first arrived in Italy, Van Dyck’s brushwork had become broader and more relaxed, with less emphasis on detail, and more interest in colorism and atmosphere. Upon returning to Antwerp, he immediately re-adapted to Flemish taste by tightening his brushwork and becoming more attentive to minutiae.

Furthermore, he seems to have fairly rapidly plunged back into working on compositions of the *Virgin and Child* for the same reasons as he had in Italy: there was a demand for them. The version in the Escorial (V3, fig. 28) was probably one of the first of these Flemish works. The indications that we have concerning all of these pictures suggests a large production, by the artist himself, his studio, his students, and followers. Documentation abounds of poor quality copies and replicas which are not covered in this article. To the best of our knowledge, Van Dyck’s last original picture on this subject was in about 1630-1632, as evidenced by the *Virgin and Child* in the Walters Gallery (V6, fig. 33).

## Catalogue



**Fig. 6.-** V1. Anthony Van Dyck, *Virgin and Child*, Genoa c. 1621-1622, oil on canvas, Madrid: Cerralbo Museum, N.º inv. VH 0436  
Foto: Pablo Linés.

### **VI. Anthony Van Dyck** ***Virgin and Child* (Fig. 6)**

Painted in Genoa, c. 1621-1622

Oil on canvas.

98 x 84 cm (original format, 133.2 x approx. between 94 and 104 cm)

3 ft. 2 <sup>9</sup>/<sub>16</sub> in. x 2 ft. 9 <sup>1</sup>/<sub>16</sub> in. (original format 4 ft. 4 in. <sup>7</sup>/<sub>16</sub> in. x between about 3 ft. 1 in. and 3 ft. 4 <sup>15</sup>/<sub>16</sub> in.)

Madrid, Cerralbo Museum, N.º inv. VH 0436



**Provenance:** Bernardo de Irarte Gallery, 18<sup>th</sup> c.; José de Madrazo, 19<sup>th</sup> c.; Marquis de Salamanca collection; acquired Marquis de Cerralbo after 1876; Cerralbo Museum, Madrid.

**Description:** Against a tumultuous sky and the base of a monumental column, the Virgin, in a red robe and lapis lazuli blue cloak, holds the Child between her hands with a piece of fine white linen or cotton fabric. The Child stands on part of the lapis lazuli drapery over an undetermined support. Golden rays form a halo.

### History

*The Virgin and Child* in the Cerralbo Museum (Fig. 6) was formerly considered to be related to Anthony Van Dyck's work, but was nonetheless catalogued as attributed to an almost contemporary Spanish painter, Mateo Cerezo (Burgos 1637 – 1666 Madrid). If it hadn't been for a fairly good photograph found in the RKD Documentation in the Hague which turned our attention back to Van Dyck, this painting probably would have remained forgotten.

The link to Cerezo's oeuvre is unfounded, although the presence of diverse levels of inspiration from the works of Titian, Van Dyck, and Rubens certainly influenced the attribution. Sometimes it is sufficient for an artist's name to be suggested for it to be repeated incessantly without any further pursuit of the initial question. In the 17<sup>th</sup> century, Italian and Flemish artists such as Rubens and Giordano often traveled via the ports of Genoa and Naples on their way to Spain, as did the Spanish artists heading in the opposite direction for Italy.

In some cases, because of this cross-fertilization, the works of artists from the two very different cultures have been confused with each other. For example, certain works of Giordano and Ribera demonstrate explicit stylistic similarities which can be difficult to differentiate because their respective painting styles were so close to each other. In the case of Van Dyck's *Virgin and Child*, its poor condition (fig. 7) including an old

very opaque yellowed varnish over many layers of heavy repainting inhibited the work's identification. The combination of these factors facilitates understanding of how this painting was forgotten.



**Fig. 7.- V1.** Before cleaning (© Cerralbo Museum).

### **The Canvas Reduced**

The old transversal mark of the chassis on the original canvas identified by Elena Moro, the conservator at the Cerralbo Museum, is an indication that the canvas was subsequently cut down following an accident which happened to the painting. According to what can be deduced from calculations, the original height of the painting is estimated by Moro to have been 133.2

cm (4 ft. 4  $\frac{7}{16}$  in. Fig. 8). Accidents also seem to have damaged the entire perimeter of the picture and thus the width of the original format also had to be reduced. The lack of space in the composition's width leads to an estimation of a loss of at least 5 cm (1  $\frac{15}{16}$  in.) on each side. Comparison with other versions confirm this likelihood, so the original width of the picture was between about 94 and 104 cm (3 ft. 1 in. and 3 ft. 4  $\frac{15}{16}$  in.). In conclusion, the original dimensions were height 133.2 cm (4 ft. 4  $\frac{7}{16}$  in.) (Fig. 8) and width between approximately 94 and 104 cm (3 ft. 1 in. and 3 ft. 4  $\frac{15}{16}$  in.) (Fig. 9), a size which roughly corresponds to the classic Italian format of the *Tela d'imperatore*, information which we will later show reinforces the theory that the painting was executed in Italy.

**Fig. 8.- V1.** Original vertical dimensions (© Cerralbo Museum).

**Fig. 9.- V1.** Original horizontal and vertical dimensions (© Cerralbo Museum).



## **Cleaning and Scientific Analysis**

Elena Moro began recent cleaning of the *Virgin and Child* in the Cerralbo Museum in November 2015 (Moro, March 2017). With the very first sample “windows,” Van Dyck’s hand – that which is known from his time in Italy - was recognized. A complex operation followed, with the discovery of heavy overpainting which turned out to be very resistant to strong solvent, and probably dated far back, perhaps the very early 18th century.

Once the first stages of cleaning were over, the threads of the original canvas could be counted. The warp consisted of ten vertical threads and nine horizontal ones per centimeter and provides a first indication concerning the painting’s origins: this canvas corresponds to the types of canvas used by Van Dyck in Genoa (Roy, 1999) and in Italy.

It was decided to do a second scientific analysis in order to be able to make comparisons with works painted in Italy by the artist. It was preceded by three pigment samples were taken from the painting for chemical analysis (Frezzato, 2015-1016). Dr. Fabio Frezzato confirmed that tests effectuated by the CSG Palladio Laboratory that the painting techniques also conform to those practiced by Van Dyck in Italy. They are comparable to those in the *Portrait of Georges Gage* (National Gallery, London, inv. NG. 49) which was probably painted in Rome.

## ***Pentimenti*, Modification of the Composition**

As cleaning continued, some identified stylistic weaknesses were found to correspond to badly handled over-painting which gave way to pictorial matter which was in a fairly good state of conservation. Infrared and x-ray examinations made it possible to bring to light several *pentimenti* and compositional changes which help us in understanding the artist’s main idea as he worked out his composition.

An especially visible *pentimento* identified by Elena Moro in the infrared image (fig. 11) brings to light two positions for the right eye of the Child Jesus. The x-ray image (fig. 10) restitutes the first intention, the initial position; in the infrared, Christ's right eye can be seen to be placed higher.



Examination of the x-ray image also made it possible to identify another modification in the composition. Initially (fig. 12 – X-ray image), the artist have painted a veil on the Virgin's head, and then modified it by painting hair over the veil (fig. 13 – infrared image). This change is important because it already suggests the final composition in the Fitzwilliam Museum, Cambridge (V4) which was painted approximately six to eight years later.

Still in the same vein, the x-ray image reveals a tear in the Virgin's right eye (fig. 12), whereas the infrared image (fig. 13) displays two. Hesitation, subsequent correction on the part of the artist, or both at the same time?

**Fig. 10.- V1.** X-ray, detail of Child's face (© Cerralbo Museum).

**Fig. 11.- V1.** Infrared, detail of Child's face (© Cerralbo Museum).



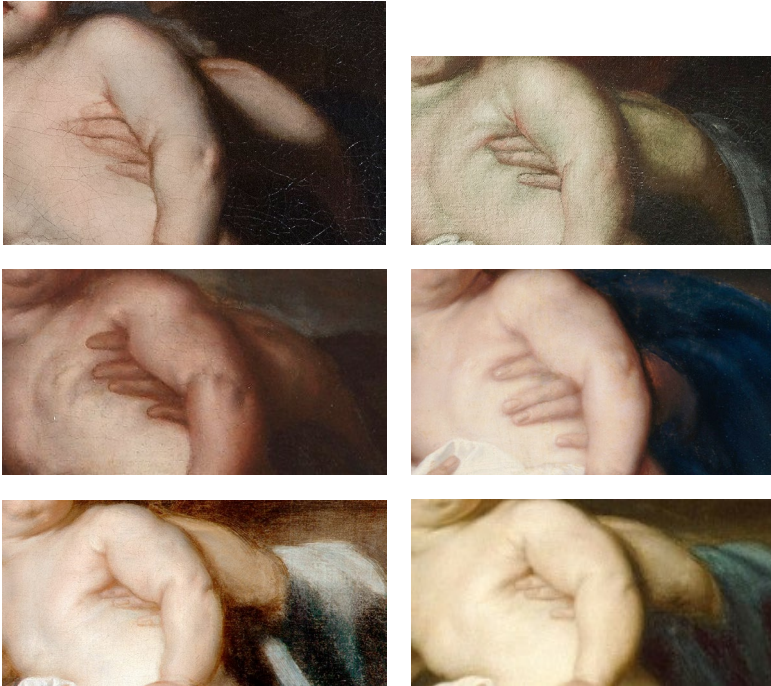
**Fig. 12.-** V1. X-ray detail of Virgin's face (© Cerralbo Museum).

**Fig. 13.-** V1. Infrared detail of Virgin's face (© Cerralbo Museum).

Another motif which is visible without the help of radiographic imagery -the position of the Virgin's left hand supporting the Child Jesus (fig. 14)- merits discussion. The placement of the back of the hand is not aligned with the four fingers, the latter not falling within the logical prolongation of the hand's position. Comparison with other versions of the composition (fig. 15, fig. 16, fig. 17, fig. 18 and fig. 19) reveals the artist's evolution in positioning this hand. Note the differences and development between the four-fingered left hand in the *Virgin and Child* (VI fig. 14) in the Cerralbo Museum and the hand with only three fingers visible in the *Virgin and Child* (V2 fig. 15) in a private collection (Italy: Genoa or Rome, c. 1622-1625), both from the same period. The correction made in the three-fingered hand in V2 shifts the position higher and thus aligns it in prolongation of the back of the hand. In spite of the fact which has to be taken into account that dark areas of the four fingers in the *Virgin and Child* (V3 fig. 16) in El Escorial San Lorenzo have been heavily repainted, one can detect



similarities with the hand in the Fitzwilliam Museum painting (V4 fig. 17) in Cambridge. Both pictures were executed in the first half of the second Antwerp period. Finally and to conclude, yet another evolution of this hand can be seen in the last two versions of the *Virgin and Child* (V5 fig. 18) in the Dulwich Picture Gallery and the *Virgin and Child* (V6 fig. 19) in the Walters Museum, Baltimore, MD, which were also painted in the same time frame.



**Fig. 14.-** V1. Detail of Child's left arm and Virgin's hand (© Cerralbo Museum).

**Fig. 15.-** V2. Detail of Child's left arm and Virgin's hand (© Private Collection / All rights reserved).

**Fig. 16.-** V3. Detail of Child's left arm and Virgin's hand (Photo ©Patrimonio Nacional).

**Fig. 17.-** V4. Detail of Child's left arm and Virgin's hand (© Fitzwilliam Museum, University of Cambridge / UK Bridgeman Images).

**Fig. 18.-** V5. Detail of Child's left arm and Virgin's hand (© Dulwich Picture Gallery, London / UK Bridgeman Images).

**Fig. 19.-** V6. Detail of Child's left arm and Virgin's hand (© Walters Museum, Baltimore, MD / Bridgeman Images).

In addition, the position of the Child's left foot (Cfr. fig. 20, photograph of the foot after cleaning) is problematical not just here, but also in two other versions, that of the large *Virgin and Child* V2 (private collection, Genoa or Rome, c. 1622-1625) and that of the *Virgin and Child* in the Dulwich Picture Gallery V5 (Antwerp c. 1630-1632). The artist reworked these two paintings several times: in V2, six toes can be identified, along

**Fig. 20.-** V6. Detail of Child's feet (© Cerralbo Museum).

**Fig. 21.-** V2. Detail of Child's feet, Private Collection (© Private Collection / All rights reserved).

**Fig. 22.-** V3. Detail of Child's feet, El Escorial San Lorenzo (Photo ©Patrimonio Nacional).

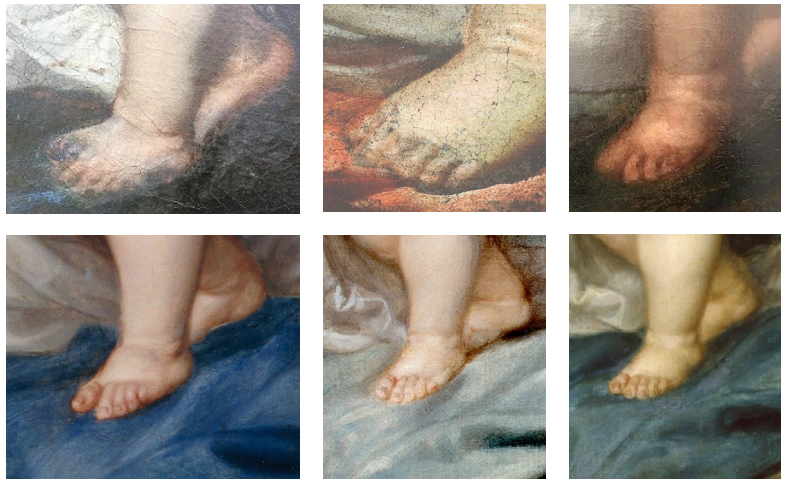
**Fig. 23.-** V4. Detail of Child's feet, Fitzwilliam Museum (© Fitzwilliam Museum, University of Cambridge, UK/Bridgeman Images).

**Fig. 24.-** V5. Detail of Child's feet, Dulwich Picture Gallery (© Dulwich Picture Gallery, London, UK / Bridgeman Images).

**Fig. 25.-** V6. Detail of Child's feet, Walters Art Museum, Baltimore (© Walters Art Museum, Baltimore, MD / Bridgeman Images).

with two compositional modifications for the same left foot. *The Virgin and Child* in the Dulwich Picture Gallery (V5) also follows a similar pattern with a large *pentimento* on the inside of the Jesus' left foot. A similar chronology can be established with the preceding examples concerning the position of the Virgin's left hand holding Jesus (Cfr. fig. 14, fig. 15, fig. 16, fig. 17, fig. 18 and fig. 19).

Examination of the Child's feet in each of the variations of the composition (V1, V2, V3, V4, V5, and V6) reveals in the Cerralbo Museum version (V1), the left foot turns inwards the most. The composition of each subsequent version evolves with the foot turned further and further outward right up until version V5 in the Dulwich Picture Gallery. The most important notion that can be drawn from this chronology (Cfr. fig. 20, fig. 21, fig. 22, fig. 23, fig. 24, and fig. 25) is confirmation of the sequence in dating the paintings. The first one executed is obviously the Cerralbo Museum *Virgin* (V1 c. 1621-1622), followed by V2 in the private collection (c. 1622-1625), then V3 in the Escorial (c. 1627), V4 in the Fitzwilliam Museum (c. 1627-1628), V5 in the Dulwich Picture Gallery (c. 1630-1632), and finally V6 in the Walters Art Museum (c. 1630-1632) in which the foot is placed slightly behind the position in V6 in the Dulwich Picture Gallery.



It is noticeable that the Cerralbo Museum composition has less space along the top of the picture than the other previously cited versions and is thus comparable to the engraving by Pontius which includes sky with clouds (fig. 3), the Escorial San Lorenzo picture (fig. 28), and the one in the Captain Robert West Collection (Appendix, fig. 34) (Cfr. Vey in Barnes *et al*, 2004, III, 12, p. 2555.)

This painting displays Van Dyck's new painting style which appeared upon his arrival in Italy and was not always related to the quick lively style still imbued with Rubens' influence of his first Antwerp period, or subsequently, to that of his second Antwerp period where it changed once again. Upon arriving in Genoa, the artist was transformed, his brush calmed, his coloring was more sustained and constantly evolving, his paintings seem imbued with the torpor of the Genoese alleys in an atmosphere accentuated by the dominance of nearby palaces. His work is more fluid and moves away from the dashing brio of his previous Flemish style. The ambiance of the Strada Nuova, the Piazza di Pellicceria, and the Genoese churches, as well as the power and attraction of this city can be sensed in each of his paintings from this period.

The painting in the Cerralbo Museum gives the impression of having been a prototype for later versions of the *Virgin and Child*, the one in which the artist tested himself without holding back, perhaps without even any commission at stake. It is the beginning of the series.

**V2 Anthony Van Dyck**  
***Virgin and Child* (Fig. 26)**

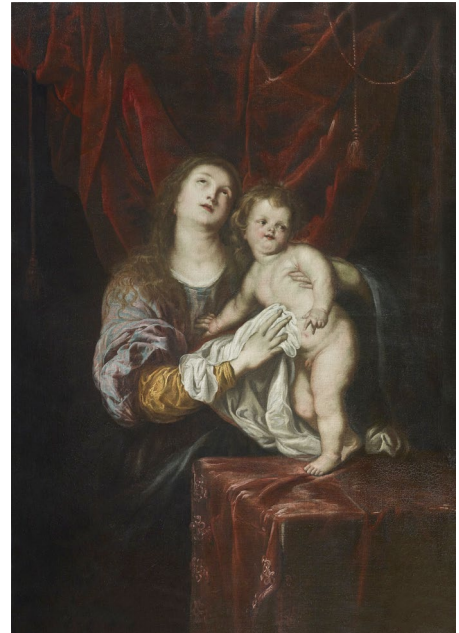
Painted in Genoa or Rome, c. 1622-1625

Oil on canvas.

164 x 114 cm

5 ft. 4 <sup>9</sup>/<sub>16</sub> x 3 ft. 8 <sup>7</sup>/<sub>8</sub> in.

Private Collection



**Fig. 26.-** V2. Anthony Van Dyck, *Virgin and Child*, Genoa or Rome, c. 1622 -1625, oil on canvas, Private Collection. (© Private Collection / All rights reserved).

**Provenance:** Genoa; G. Bridgewater; Lombren Collection, Valencia, before 1950; Art market, Valencia, 2001; private collection since 2001.

**Description:** Against a background of plus red velvet drapes with pompoms, the Virgin is attired in a silvery blue and violet taffeta overdress with golden sleeves. She holds the Child Jesus between her hands with a white cotton or linen fabric as he stands on a deep crimson tablecloth bordered with rich embroidery.

### **History**

This important unpublished picture (fig. 26), the largest format catalogued for this composition, is known from a copy on copper (fig. 27, 22 x 17 cm / 8 <sup>11</sup>/<sub>16</sub> x 6 <sup>11</sup>/<sub>16</sub> in. ) published by Díaz Padrón (2012, A8, 690) and also after a black and white photograph dating to the first half of the 20th century in Robert Lebel's documentation (now owned by Eric Turquin in Paris) which has Lebel's intriguing personal annotations inscribed on the back: Provenance: "Genoa" and "G. Bridgewater." In fact, as far as the Bridgewater provenance is concerned, it is also that of the version in the Fitzwilliam Museum, Cambridge, described as follows in Mrs. Jameson's 1844 publication, n° 264 on page 96 of the catalogue:

"The Virgin, seen (three quarters) in a scarlet vest, with blue sleeves and a blue mantle, holds the enfant standings on her knee, supporting him with both hands; he extends his right hand to her bosom; her countenance, with a divine expression of hope and confidence, is raised towards heaven, as if mentally devoting her child "to do the will of his father." Brought to England about 1790, by Bradshaw Pearson, Esq., who sold it to the Duke of Bridgewater. Van Dyck repeated this beautiful subject several times. There is one at Blenheim; another at Dulwich; another at Dresden. The picture here is allowed to be the finest of all. It is to be regretted that it has been painted on panel, and that it has split down the body of the Saviour, and through the drapery of the Virgin. P. 4 ft. 7 in by 3 ft. 4 in (Smith Cat. 263)."

The picture thus described is indeed that of the Fitzwilliam Museum in Cambridge (Fig. 31).

Smith's 1831 catalogues, as well as the 1851 inventory of the Bridgewater collection, Marlborough collection, (cat. 263, P79) gives more details:

"263. The Virgin and Child. The composition represents the Virgin clothed in a scarlet vest, with blue sleeves and a blue mantle, holding the infant saviour erect at her left side, with both hands under his arm; his countenance and attention is turned from his parent, while at the same time he bends slightly towards her, and extends his right hand to her bosom; his left holds the white linen which surrounds his loins; some blue drapery, thrown across the scroll of a couch, is under his feet; her beautiful expressive countenance and eyes are raised to heaven. A portion of a pillow and an obscured sky from the background.

4 ft. 1 in. By 3 ft. 9 in.--C.

A picture agreeing precisely with the above description, and indubitably the original, of superlative beauty, possessing the mellow richness and brilliancy of colour of Titian, with the most chaste and elegant design, and an expression in the countenance of the Virgin perfectly divine, is in the splendid collection of Lord Francis Leveson Gower, at Bridgewater House.

4 ft. 7 in by 3 ft. 4 in.—P.

A third picture, being a repetition of the preceding, is in the Dulwich Gallery.

4 ft. 8 in by by 3 ft. 5 in.—C.

The above subject and composition is engraved by Pontius, Carmona, Finden, and Salvador. The latter took his print from a picture then in the collection of the Count Vincii, in 1757"

The second picture described in the 1831 catalogue by Smith and conserved in Lord Francis Leveson Gower's collection in



**Fig. 27.-** Copy after Van Dyck, *Virgin and Child*, copper, 17 x 22 cm in (Photo: Díaz Padrón, Matías (2012): *Van Dyck en España*. Madrid: Prensa Ibérica, p. 690, cat. A7).



the Bridgewater house seems to be the painting in the Walters Art Museum (V6, Fig. 32).

As for the third, it is the version conserved in the Dulwich Picture Gallery (V5, fig. 31).

Could another version have been acquired by the Bridgewater Collection after 1851, date of the second catalogue (Smith, 1851)? The question is triggered by Robert Lebel's annotation on the back of his photograph.

In addition to the main comparison with the Cerralbo Museum painting (V1, fig. 6) which confirms the idea that it represents Van Dyck's first attempts at this composition of the *Virgin and Child*, the closest link between these two works lies in the similarities between the faces of the Virgin which are also comparable to that of the originally oval and smaller *Virgin and Sleeping Child* from the former collection of Captain W.R. West (fig. 34 Appendix). (Larsen 1988: 178 no. 441).

This large-scale painting (V2 Fig. 26), whose dimensions are greater than any other known version, underwent scientific examination in 2013 (Estaugh & Nadolny). The materials and techniques which were identified conform to those of Van Dyck's works painted in Italy, with a preparatory orangey-brown layer (Bensi, 2016) used by Genoese painters in Genoa, (*ibid.*)<sup>6</sup>. Four *pentimenti* and a modification of the composition are evident in this painting. For information, analyses took place in 2004 (Frezzato, 2004) but the samples unfortunately stopped and did not go all the way down to the original canvas, thus they missed the orangey-brown preparation. This fact led to an error in the identification of the place of execution<sup>7</sup> and pointed towards comparison with the *Portrait of Maria Stappaert and Jean-Baptiste Wildens* (National Gallery, London, NG3011)<sup>8</sup>.

Thus, a doubt hovered over this painting concerning the date and place of execution, whereas now it is clear the picture was indeed painted in Italy, though still with uncertainty as



to whether it was done in Genoa or Rome. It is difficult to determine, however study of the provenance, the scientific information, and the determinant stylistic similarities with the *Portrait of a Young Man of the Spinola Family* painted in Genoa in about 1622 (Genoa, Palazzo Rosso) tends to indicate Genoa. Yet, the general stylistic ambiance, the color choices, as well as the majestic composition – to be compared to the *Portrait of Cardinal Bentivoglio* – in which the artist demonstrates almost unequalled virtuosity in the quality of the draperies, makes a special commission probable and, as has been suggested, orients research towards Rome.

This painting is to be included in the list of the limited circle of works that are evidence of Van Dyck's genius in Italy, such as the *Portrait of Cardinal Bentivoglio*, Rome, c. 1623 (Florence, Palazzo Pitti, inv. PR48), *Portrait of a Young Man of the Spinola Family* (Genoa, c. 1622 (Genoa, Palazzo Rosso, inv. PR 115), the *Portraits of Lord and Lady Shirley*, Rome, c. 1622 (Petworth House, the Egremont Collection, National Trust, London, inv. 38 & 39), the *Portrait of the Balbi Children*, Genoa, c. 1625 (National Gallery, London NG6052) and the *Artist's Self-Portrait*, Rome, c. 1622 (Hermitage, St. Petersburg, inv. 548 ). The painting is also comparable to other works of the same period: the *Portrait of Maria Stappaert and Jean-Baptiste Wildens*<sup>9</sup> (National Gallery, London, inv. NG.3011), the *Portrait of Luigia Catteneo*, Genoa c. 1622 (Musée des Beaux-Arts, Strasbourg, inv. 200), and finally the *Portrait of the Jeweler Pucci and his Son*<sup>10</sup>, Genoa, c. 1622 (Palazzo Rosso, Genoa, inv. PR 50).

### **V3 Anthony Van Dyck and Studio ( ? ) *Virgin and Child* (Fig. 28)**

Painted in Antwerp, c. 1627

Oil on canvas

131 x 117 cm

4 ft. 3 <sup>9</sup>/<sub>16</sub> in. x 3 ft. 10 <sup>1</sup>/<sub>16</sub> in.

Monastery of El Escorial San Lorenzo



**Fig. 28.-** Fig. 28. V3. Anthony Van Dyck, *Virgin and Child*, Antwerp, c. 1627, oil on canvas, Monastery of the Escorial San Lorenzo. (© Patrimonio Nacional).

**Provenance:** Probably Naples, c. 1637-1644 Don Rodrigo Núñez de Guzman II, Duke of Medina de las Torres (1600-1668); Philippe IV (1605-1665) 1657; given by Philippe IV to El Escorial San Lorenzo

**Description:** Against a twilight sky and the base of a monumental column, the Virgin in a bright red dress and with a shawl over her head holds the Child Jesus between her hands with a white cloth. The Child stands on dark drapery which covers a stone support.

### History

The *Virgin and Child* of the Escorial Monastery (Fig. 28) was recently published for the first time by Matías Díaz Padrón (2012, 220) who specified it had never been mentioned in previous monographs.

Examination of the picture on site in the Escorial in March 2017 made it possible to draw certain conclusions. First of all, as Padrón claimed, the painting had indeed suffered a lot. In fact, substantial and obvious overpainting diminishes perception of the real quality of this painting which would certainly benefit from a complete cleaning. The positive aspect of this on-site visualization is that evidence of Van Dyck's hand surfaced. The original zones of the hair of the Child Jesus (some of which had also been heavily repainted) were identified as being by the artist's own hand, that which is known from when he was painting alone in Italy and which is comparable to the *Self-Portrait* (Hermitage, Saint Petersburg, inv. 548), the *Virgin and Child V2* (Fig. 26), the *Portrait of the Balbi Children* (National Gallery, London NG6052), the *Portrait of the Jeweller Puccio and his Son* (Palazzo Rosso, Genoa, inv. PR 50), and others.

Nonetheless, it is not possible that the work could have been painted in Italy, as it does not correspond to the artist's manner during this period and the thread count per centimeter of the original canvas (Barnabé, 2017) would indicate that this canvas probably originated in Antwerp, (For comparison, Roy, 1999), at least it matches those used by the artist in Antwerp, and this

fact, along with stylistic comparison, would establish a date close to his Italian period, probably as soon as he returned to Antwerp. This picture seems to form a good link between the paintings in the Cerralbo Museum and the Fitzwilliam Museum in Cambridge, in which case it can be seen as the transition to the style of the second Antwerp period. Thus it would be most logical to date this work to Van Dyck's return from Italy in 1627 (Díaz Padrón, 2012, 220), and see it as preceding all other Flemish versions, including those in the Fitzwilliam Museum, the Dulwich Picture Gallery, and the Walters Art Museum in Baltimore.

### Related Work

V3.a

As Anthony Van Dyck

*Virgin and Child* (Fig. 29)

Dimensions unknown

Current location unknown.

**Provenance:** E. Saney-Lebon collection.

### History

The *Virgin and Child* with a veil (fig. 29), formerly in the E. Saney-Lebon collection, which is known from a photograph in the Louvre Documentation from the well known Parisian photo service Giraudon (Paris, first third of the 20<sup>th</sup> century) and had never been mentioned in publications, is closely related to the painting in Escorial San Lorenzo. Initially, this author thought that, based on the quality of the photo, the Saney-Lebon picture could have been a first version of the *Virgin and Child* painted by Van Dyck at the end of the first Antwerp period and before the voyage to Italy. The discovery of the painting in the Cerralbo Museum in Madrid renders this date unlikely, but instead would seem to indicate that the Saney-Lebon picture could have been executed after the return to Italy in 1627. Given the picture cannot be seen in person because its current location is unknown, this hypothesis is virtually impossible to confirm, but it is reasonable to think that it was part of the Antwerp production in about 1627.



**Fig. 29.-** V3.a. As Anthony Van Dyck, *Virgin and Child*, oil on canvas, current location unknown, former E. Saney-Lebon Collection, photo: Giraudon. (© UK / Bridgeman Images).



**Fig. 30.-** V3.b. Anonymous, *Virgin and Child*, Sale, De Meyer, Brussels, 10, 17, 18 May 1927, current location unknown. (Photo: Figaro Artistic Supplement, Thursday, November 3, 1927).

The face of the Child is more comparable to those in versions V1 (fig. 6) and V2 (fig. 26), both painted in Italy, than to the version in the Escorial V3 (fig. 28), a factor which could also support dating to before the latter work. Furthermore, judging from comparison with the Escorial San Lorenzo picture, it appears the left side of the canvas has been reduced to bring it closer to the Virgin's shoulder.

**V3.b Anonymous**  
***Virgin and Child* (Fig. 30)**

Unknown Dimensions.

Current Location unknown.

**Provenance:** De Meyer sale, Brussels, May 10th, 17th, & 18th, 1927.

Published, Artistic supplement, *Le Figaro*, Thursday, November 3, 1927, illus.

A third painting of this composition of *The Virgin and Child* (fig. 30), for which we only know a poor black and white photograph, is also related to the paintings in the Monastery of the Escorial San Lorenzo and even more surely to the Saney-Lebon collection painting, given that the reduction of the canvas on the left side is identical.

In all likelihood, this picture could well be a copy as its manner seems far from what we know about the artist and the composition has been reduced to be identical to that of the Saney-Lebon painting (V3.a Fig. 29). Nonetheless, the Child's face is closer to that in the Escorial San Lorenzo picture.

**V4 Anthony Van Dyck**  
***Virgin and Child* (Fig. 31)**

Painted in Antwerp, c. 1628

Oil on panel

146.8 x 109 cm

4 ft. 9 <sup>1</sup>/<sub>16</sub> in. x 3 ft. 6 <sup>15</sup>/<sub>16</sub> in.

Fitzwilliam Museum, Cambridge, museum number PD.48-1976

**Provenance:** 1790, Bradshaw Pearson, imported into England; Francis, 3<sup>rd</sup> Duke of Bridgewater (1736-1803); Lord Gower (1758-1833) by inheritance; to son, Lord Francis Leveson-Gower (1<sup>st</sup> Earl of Ellesmere, 1846); to John Sutherland Egerton, 6<sup>th</sup> Duke of Sutherland; Ellesmere 1939 Settlement; Christies', July 2nd, 1976, lot 83; acquired by Fitzwilliam Museum

**Bibliography:** Ottley, 1818, no. 14; Smith, 1831: 79-88, no. 263; Waagen, 1854: 40; Guiffrey: 1882, 244, no. 33; Cust, 1900: 46, P238, no. 16; Cust, 1926; Schaeffer, 1909: 69; Schaeffer, 1926, no. 23; Glück, 1931: 235; Vey & Horst, 1962b: 202-3, no. 135; Larsen, Erik, 1988: n°646; Barnes *et al.* 2004: 254, n° III, 11.

**Description:** Against a tumultuous sky and the base of a monumental column, the Virgin wears an olive-green shawl over her head, a red dress over blue sleeves, and a lapis lazuli cloak lined with lavender silk taffeta glowing with brilliant silver and golden reflections. She holds the golden haired Child Jesus between her hands with a silky white cloth as He stands on the lapis lazuli cloak which covers a stone architectural support. Both the head of the Virgin and that of the Child are encircled in golden rays of light.

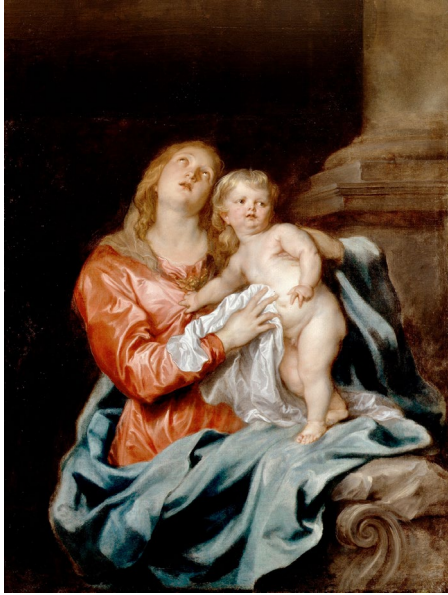
### History

Although this picture has sometimes been considered to be from the beginning and sometimes from the end of the second Antwerp period, the first hypothesis seems more plausible, that is, from 1627-1728 upon Van Dyck's return from Italy and related to the painting in the Escorial Monastery. The work is well thought out, without any *pentimenti* or modifications in the composition<sup>11</sup>, a work which is completely under control. The Virgin's face is similar to the drawing in the British Museum (fig. 1) which was probably preparatory to the painting. The work is in the spirit of a *ricordo*, a record of the first stages, a factor which inevitably brings to mind the Cerralbo Museum painting.



**Fig. 31.-** V4. Anthony Van Dyck, *Virgin and Child*, Antwerp, c. 1628, oil on panel, Fitzwilliam Museum, inv. PD 48-1976 (© Fitzwilliam Museum, University of Cambridge, UK / Bridgeman Images).





**Fig. 32.- V5.** Anthony Van Dyck, *Virgin and Child*, Antwerp, c. 1630-1632, oil on canvas, London: Dulwich Picture Gallery, inv. DPG090 (© Dulwich Picture Gallery, London, UK / Bridgeman Images).

Thus, an execution of about 1628 is likely, although uncertain. At that date, it seems as if Van Dyck had paradoxically not yet completely mastered the composition – as can be seen in the Dulwich Picture Gallery version, painted in about 1630, in which several *pentimenti* can be found. Incidentally, Glück (1931, n° 233) considered the Fitzwilliam Museum painting as the last version. a possibility that can't be excluded, but seems difficult to support given the recent publication of the picture in the Escorial San Lorenzo.

An additional argument in favor of its execution in 1628 is the multiplicity of colors – not less than five hues! - in the structure of the draperies which makes the work absolutely dazzling, a fine way to impress potential clients in his native city right at the moment of his return from the South. This was the perfect opportunity to express his new artistic conception. Such diverse elaboration of the draperies, and in particular, the Virgin's superb lapis lazuli cloak with its incredible lining, is not present in any of the other five paintings. As in the compositions of V1 and V2 painted in Italy, no broach appears on the Virgin's dress.

### **Related Work**

A variant conserved in the Museum of Fine Arts in Nancy (Barnes *et al*, 2004: 254, cat.III. 11) considered as a simple copy could be a studio replica.

### **V5 Anthony Van Dyck *Virgin and Child* (Fig 32)**

Painted in Antwerp, c. 1630-1632

Oil on canvas.

153.7 x 116.5 cm (including addition of approximately 30 cm on top edge)

5 ft. ½ in. x 3 ft. 9 <sup>7</sup>/<sub>8</sub> in. (including addition of approximately 11 <sup>13</sup>/<sub>16</sub> in. on top edge)

Dulwich Picture Gallery, London, number DPG090

**Provenance:** Edmé-François Gersaint, Paris, d. 1750; Jean de Jullienne, Paris, d. 1767; Noel Desenfans, London (sales,



London, 1786); J.B.P Lebrun sale, Paris, beginning 11 April 1791, 90, withdrawn; Noel Desenfans, London, d. 1807; Sir Peter Francis Bourgeois, London; by bequest, 1811.

**Bibliography:** Smith, 1831: 80, n°. 263 ; Guiffrey, 1882: 244, no. 33; Cust, 1900: 238, n° 16D ; Schaeffer, 1909: 71 ; Glück, 1931: 234 ; 1980: 53, ill. ; Larsen, 1988, n° 647 ; 2001: 104.

**Description:** Against a dark uniform background and the base of a monumental column, the blonde Virgin stands in a vivid coral silk dress with pale pink highlights. She holds the Child Jesus between her hands with a silky white fabric as he stands on her blue cloak covering a stone architectural support.

### History

The version in the Dulwich Picture Gallery (Fig. 32) whose high quality no longer needs to be shown, has been subject to much discussion. Glück considered it entirely autograph. After seeing it following cleaning in 1957, Ludwig Burchard thought it was a work of the studio. It is evident that upon Van Dyck's return to Antwerp and his establishment of a studio, most works were subjected to the brushes of numerous assistants and consequently, it is difficult to consider the bulk of the works from this period as entirely autograph. The artist used his best students in the realization of perfect works destined to satisfy his numerous clients. To reinforce this point, it is sufficient to study closely and in detail the many works which Van Dyck painted in Italy where we can be fairly well assured that they were from his own hand, although we cannot be absolutely certain that he did not receive some assistance here and there or collaborate in the course of his travels. Among the few important masterpieces from this period, imperfections in a repetitive style can be found regularly in almost all of the paintings, but are not generally noticed because the compositions are so imposing. On the other hand, in the works executed after his return to Antwerp and in London, such imperfections are no longer seen. This fact seems to indicate that he employed others who specialized in these areas to execute otherwise routine passages which he preferred not to

repeat in order to be able to concentrate on what interested him. Thus both his and their talents would be maximized and in the process, production became more efficient.

Several *pentimenti* have been identified in this painting (written communication, Dulwich Picture Gallery, Feb. 14, 2005), including one on the Child's left foot, as in the versions in the Cerralbo Museum (V1, fig. 6) and the private collection (V2, fig. 26), and another on the Virgin's hand. The report indicates that modifications may also be present in the draperies in the lower left corner, as well as in the zone of the white draperies over Christ's forearm. All of this indicates Van Dyck's active participation in the conception of the picture. The artist was probably still hesitant about the final composition, a factor which does not facilitate the dating sequences already evoked, but does make it possible to think that this picture could represent an evolution in the composition which brings together the three works in the Cerralbo Museum, the Escorial San Lorenzo, and the Fitzwilliam Museum, Cambridge. The commissions flowed in and it would make sense that Van Dyck wished to perfect his composition even more in order to satisfy a new and ever more demanding clientele.

This discussion would not be complete without mentioning the influences on the painting's style, such as the Bolognese atmosphere and the importance of Guido Reni, even though almost nothing is known about the Bolognese period during his Italian travels.

**V6 Anthony Van Dyck and Studio  
*Virgin and Child* (Fig. 33)**

Painted in Antwerp, c. 1630-1632

Oil on canvas

126.1 x 114.6 cm

4 ft.  $\frac{15}{8}$  in. x 3  $\frac{15}{16}$  in.

Walters Art Museum, Baltimore, MD 37.234



**Fig. 33.-** V6. Anthony Van Dyck, *Virgin and Child*, Antwerp, c. 1630-1632, oil on canvas, Walters Art Museum, Baltimore, MD (© Walters Art Museum, BaltimoreMD / Bridgeman Images).

**Provenance:** Duke of Marlborough, Blenheim Palace, until 1886; Agnew, London; Joseph Ruxton; Sale, Christie's, London, May 21-22, 1898, no. 70; T. J. Blakeslee, New York; Henry Walters, Baltimore, December 1898; Walters Art Museum, 1931.

**Exhibitions:** Baltimore Gas and Electric Company (1966-1967); Walters Art Gallery (1980); Walters Art Museum (2002-2004).

**Description:** Against a dark uniform background and the base of a monumental column, the porcelain-faced blonde Virgin wears a dark coral silk dress with paler highlights. She holds the Child Jesus between her hands with a piece of white silk as he stands on the Virgin's dark lapis lazuli cloak which is spread over a stone architectural support. The Child's blond head is framed with a few golden rays of light.

### **History**

This painting in the Walters Art Museum (fig. 33), closely related to the Dulwich Picture Gallery composition (fig. 32), is the only picture which this author has not yet had the possibility to study in person and so has only seen through photographs. This version, with its dazzling yet refined draperies is too rarely cited, and yet it seems to bring together all of the pictorial qualities which make it possible to include it unhesitatingly beside the Fitzwilliam Museum (V4, fig. 31) and Dulwich Picture Gallery (V5, fig. 32) compositions in Van Dyck's corpus of works painted in Antwerp.

Although the picture is catalogued by the Walters Museum as by Van Dyck and Studio, but it would make more sense to place it with the preceding versions painted in Antwerp. Although it has differences, its quality remains comparable to the Fitzwilliam and Dulwich versions. In his 1831 catalogue, Smith considered this version as the original (Smith, 1831: 80, cat. 263).

It is quite probable that this is the last version painted after the one in the Dulwich Picture Gallery.

## Conclusion

The discovery of the Cerralbo Museum painting (V1, Fig. 6) appears to provide the perfect missing link underlying versions of this composition for *The Virgin and Child* painted in Italy, and those executed much later in Antwerp.

This painting proves to be a major work in the history of Van Dyck's composition of the *Virgin and Child*. The new corpus of the composition, which modifies established criteria, summarizes a new chronology of the *Virgin and Child* paintings which takes into account new scientific evidence and analysis in addition to studies in style.

We would especially like to thank Lurdes Vaquero Argüelles, Director of the Cerralbo Museum; Cristina Giménez Raurell, Curator; Elena Moro García-Valiño, the Conservateur and Carmen Sanz Díaz, Curator and Coordinator of *Estuco* for generously sharing information which made it possible to advance in this long project of identification and research.

In addition, special attention to Christine Rolland and her excellent work in translating and editing this article with all the time constraints to which we had to adapt.

## Appendix

### Anthony Van Dyck, *Virgin and Child* (Fig. 34)

Probably in Genoa, c. 1621-1622

Oil on canvas

65 x 47.5 cm

25 <sup>1</sup>/<sub>16</sub> x 18 <sup>11</sup>/<sub>16</sub> in.

Current location unknown

**Provenance:** England, Captain W.R. West Collection

**Literature:** Larsen 1988: 263, n°441, "This painting is of good quality and certainly autograph. Executed c. 1621-1625."



**Fig. 34.-** Anthony Van Dyck, *Virgin and Sleeping Child*, probably Genoa, c. 1621-1622, oil on canvas, current location unknown, provenance Collection Captain W. R. West (Photograph: Larsen, 1988 no. 441).

**Description:** Only known from an old black and white photograph, this painting shows the Virgin standing against a stormy sky with her head thrown back in the same pose as in the versions previously discussed. The child, on the other hand, is sleeping with his head cradled in her left hand, his body stretched diagonally forward, and his feet apart.

### History

This painting is comparable to the compositions in the Cerralbo Museum (VI, fig. 6) and the private collection (V2, fig. 26). Difficult to exclude it from the artist's corpus, it probably was painted in Genoa in about 1621-1622.

As Van Dyck's Italian patrons preferred portraits, the artist seems to have painted few religious subjects when he was in Italy. Most of them are small canvasses (Barnes *et al*, 2004, p. 146) for personal devotion. It is quite probable that the picture in Captain W.R. West's collection published by Larsen in 1988 came out of this production. Erik Larsen had elsewhere catalogued this picture in the artist's Italian period. Its format corresponds more or less to the canvasses of the same subject painted by the artist in Italy, in Genoa in particular. Van Dyck's generous temperament has no more need to be demonstrated, it is not unthinkable that in the course of his travels, he painted small scale pictures of the *Virgin and Child* to give to his hosts or friends.

### Anthony Van Dyck

#### *Virgin and Child* (Fig. 35)

Probably Genoa, c. 1621-1622

Oil on canvas

66 x 48.3 cm

25 <sup>15</sup>/<sub>16</sub> x 19 in.

Current Location Unknown

**Provenance:** England, Captain W.R. West Collection

**Bibliography:** Larsen 1988, 263, number 644, "We have to do



**Fig. 35.-** Anthony Van Dyck, *Virgin and Sleeping Child*, probably Genoa, c. 1621-1622, oil on canvas, current location unknown, provenance Collection Captain W. R. West (Photograph: Larsen, 1988, no. 644).

here with an accumulation of Italian and Flemish elements, which speaks for a dating within the early 1630's. Executed c. 1630-1632."

**Exhibited:** Birmingham, "Treasures from Midland Homes," 1938, N° 62.

Confusion on this Number 644 (fig. 35) is a reminder that this 1988 monograph contained many errors. Evidence suggests this picture is the same as cat. number 441 (Fig. 34), the composition is identical and dimensions are approximately the same. Variations can be found in the catalogue texts and luminosity of the photographs, but with the same provenance, the Captain W.R. West collection.



# FIGURES

**1/** *La Vie*, F. 26-27-28 : « Ayant demeuré encore quelques mois à Gênes, il prit la résolution de retourner en sa patrie. Avant de partir il donna un beau témoignage de la reconnaissance qu'il devait à l'amitié des Frères de Wael. Il les peignit l'un et l'autre sur une même toile, et leur fit présent d'une Vierge qui tient entre ses bras l'Enfant Jésus, ainsi que d'un tableau représentant Bacchus dans sa jeunesse, ivre, monté sur une panthère et conduit par huit autres enfants. Le premier de ces beaux morceaux a été gravé par Hollar sur l'esquisse que Lucas avait rapportée à Anvers ; et le troisième, qui se voit encore à Genes, au palais Gentile, le fut par D. Brunn. »

**2/** *Ibid.* F. 46-47 : « Ayant demeuré encore quelques mois à Gênes, il prit la résolution de retourner en sa patrie. Avant de partir il donna un beau témoignage de la reconnaissance qu'il devait à l'amitié des Frères de Wael. Il les peignit l'un et l'autre sur une même toile, et leur fit présent d'une Vierge qui tient entre ses mains l'Enfant Jésus, ainsi que d'un tableau représentant Bacchus dans sa jeunesse ivre, monté sur une panthère et conduit par huit autres enfants. Le premier de ces beaux morceaux a été gravé par Hollar sur l'esquisse que Lucas avait rapportée à Anvers, et le troisième, qui se voit encore à Genes au palais Gentile le fut par D. Brunn. »

**3/** Translator's note : In the draft, a comma appears at this point, but is not included in the final manuscript version. The comma has been kept in English for ease of comprehension.

**4/** *La Vie* f. 47 : "Après un séjour de plus de trois ans et demi en Italie Van Dyck partit pour Marseille ou il arriva le 4 juillet 1625. De là il se rendit à Aix ou il fut reçu à bras ouverts par Mr. De Peiresc, le savant le plus universel de son temps, et l'ami de Rubens. Peiresc enchanté de posséder l'élève favori de ce grand Maître fit son possible pour le retenir le reste de l'été mais l'impatience que l'artiste avait de revoir sa patrie l'empêcha de se rendre aux désirs de cet homme célèbre. Après donc avoir fait le portrait de ce dernier, il partit pour Paris ou il demeura peu et arriva à Anvers à la fin de septembre."

**5/** "[...] où sa belle teste, admirée de tant de personnes, se vit en un moment trempée dans son sang et dans la boue."

**6/** Barnes *et al*, 2004, cat. II 2: 180: “Boccardo (1987; Genoa 1997) suggested that the two crows on the steps at right heraldically identify the children as members of the De Franchi family. Brown (Antwerp/London 1999) has rejected that idea.”

**7/** Piero Boccardo suggested it was executed in Antwerp before the departure for Italy.

**8/** It is important to emphasize how important Roy’s Bulletin (Roy, 1999) was in comprehending the chronology of the works and harmonizing it with stylistic analysis.

**9/** Christopher Brown thought that the *Portrait of Maria Stappaert and Jean-Baptiste Wildens* probably had been painted upon Van Dyck’s arrival in Genoa in 1621 (Brown, 1999: 158, no. 28) whereas Piero Boccardo considered it was painted in Antwerp before the departure for Italy.

**10/** Formerly attributed to Van Dyck, this œuvre is indeed an autograph work by the artist. Compare it with the *Self Portrait*, Hermitage, Saint-Petersburg. The presence of the two pictures exhibited side by side during the Jacquemart André exhibition facilitated comparison and left no shadow of doubt.

**11/** David Scrase, written correspondence, January 23, 2004.

# BIBLIOGRAPHY

## Manuscripts and Unpublished Reports

### **ANONYMOUS (1769-1791 ?)**

*La Vie, les ouvrages et les élèves de Van Dyck*, manuscript, Archives of the Louvre Museum Library, no. 546, 2 volumes.

### **BENSI, Paolo (May 31, 2016)**

Report, Genoa.

### **BARNABE, Philippe (June 19, 2017)**

"Antoine Van Dyck, *Vierge et l'Enfant à L'Escorial*", Technical File, El Escorial San Lorenzo.

### **ESTAUGH, Nicholas, & NADOLNY, Jill (January 15, 2013)**

*Virgin and Child*. Analytic Report. London: Art Access & Research.

### **FREZZATO, Fabio (November 29, 2004)**

"*Vergine con bambino*". Analisi Microstratigrafica - Relazione Scientifica. Vicenza: CSG Palladio.

### **FREZZATO, Fabio (Dec. 23, 2015)**

"*Vierge à l'Enfant*". Analisi microstratigrafica - relazione scientifica Milan: CSG Palladio.

### **FREZZATO, Fabio (May 30, 2016)**

"*Vierge à l'Enfant*". Analisi microstratigrafica - relazione scientifica. Milan: CSG Palladio.

### **MORO, Elena (March 2017)**

*Virgin and Child*, Conservation-Restoration Report. Madrid: Cerralbo Museum.

## Publications

### **ALSTEENS, Stijn & EAKER, Adam (2016)**

*Van Dyck: The Anatomy of Portraiture*, exh. cat. New York: Frick Museum (Yale University Press).

### **Baltimore Gas and Electric Company (1966-1967)**

Christmas display.

### **BARNES, Susan J.,**

*Van Dyck in Italy*, Ph. D diss. New York University, 2 vol. 1986.

### **BARNES, Susan J. & BOCCARDO, Piero (1997)**

*Van Dyck a Genova*. Exh. cat. Genoa: Palazzo Rosso, cat. Milan: Electra-Mondadori.

### **BARNES, Susan J. & WHEELock, Arthur K. (1989-1990):**

*Anthony van Dyck*. Exh. cat. Washington, D.C.: National Gallery.

### **BARNES, Susan, DE POORTER, Nora, MILLAR, Oliver & VEY, Horst (2004)**

*Van Dyck: a complete catalogue of paintings*. New Haven: Yale University Press.

### **BELLORI, Giovanni Pietro (1672)**

"Vita di Antonio Van Dyck," *La vie des peintres, sculpteurs et architectes modernes*. Rome, vol. I, pp. 257-269.

### **BOYER, Jean-Claude (1996)**

"Un amateur méconnu de Poussin: Gaspard de Daillon," *Nicolas Poussin (1594-1665), symposium*, Paris: La Documentation française, vol. 2, p. 707, note 8.

### **BROWN, Christopher (1982)**

*Van Dyck*. Oxford: Phaidon.

### **BROWN, Christopher (1991)**

*The drawings of Anthony van Dyck*. New York: Morgan Library.

### **BROWN, Christopher & Vlieghe, Hans (1999)**

*Van Dyck, 1599-1641*. Exh. cat. London: Royal Academy; Antwerp: Koninklijk Museum voor Schone Kunsten.

### **CUST, Lionel (1900)**

*Anthony Van Dyck: An Historical Study of His Life and Works*, London: George Bell.

### **DEPAUW, Carl & LUIJTEN, Ger et al (1999)**

*Antoine Van Dyck et l'Estampe*. Exh. cat. Amsterdam: Rijksmuseum; Antwerp: Plantin-Moretus Museum. Cat. Antwerp: Antwerpen Open.

### **DESCAMPS, J. B. (1760)**

*La vie des peintres flamands, allemands et hollandais*, Antoine Van Dyck, t. 2, pp. 8-28.

### **DÍAZ PADRÓN, Matías (2012)**

*Van Dyck en España*. 2 volumes. Madrid: Prensa Ibérica.

### **GASSENDI, Pierre (1641)**

*Viri illustris Nicolai Claudii fabricii de Peiresc, senatoris aquisextiensis vita*. Paris: Sebastiani Cramoisy. English version (1657): *The Mirrour Of True Nobility & Gentility, being the life of N.C. Fabricius, Lord of Peiresk*. London.

### **GLÜCK, Gustav (1931)**

*Van Dyck, des Meisters Gemälde*. New York. *Klassiker der Kunst*, n° 13, 2nd rev. ed., Stuttgart / New York / London.

**GORDENKER, Emilie (2001)**

*Anthony van Dyck (1599-1641) and the Representation of Dress in Seventeenth-Century Portraiture.* Turnhout: Brepols.

**GUIFFREY, Jules (1882)**

*Antoine Van Dyck, sa vie et son œuvre.* Paris: Quantin.

**HEARN, Karen (2009)**

*Van Dyck and Britain.* Exh. cat. London: Tate Gallery.

**JAMESON, Mrs. (1844)**

*Companion to the Most Celebrated Private Galleries of Art in London.* London: Saunders & Otley.

**LARSEN, Erik (1975)**

“La Vie, les ouvrages et les élèves de Van Dyck: manuscrit inédit des Archives du Louvre par un auteur anonyme” *Mémoires de la Classe des Beaux-Arts*, collection in-8°, 2° série, T. XIV, Fascicule 2, Brussels: Royal Academy of Belgium.

**LARSEN, Erik (1980)**

*L'opera completa di Van Dyck*, 2 volumes. Milan: Rizzoli.

**LARSEN, Erik (1988)**

*The Paintings of Anthony Van Dyck.* 2 volumes. Freren: De Luca.

**LE METEL, François (de Boisrobert) (1627)**

*Poems in Recueil des plus beaux vers de Malherbe, Racan, Monfuron, Maynard, Bois Robert...*, sq. Paris: Toussaint du Bray, vol. II.

**MAROLLES, Michel de (1755)**

*Mémoires de Michel de Marolles, Abbé de Villeloin, avec des notes historiques et critiques.* Amsterdam. Vol. II, p. 190.

**MERLE DU BOURG, Alexis (2008-2009)**

*Antoon van Dyck, Portraits.* Exh. cat. Paris : Jacquemart André Museum.

**OTTLEY, William Young (1818)**

*Engravings of the Most Noble The Marquis of Stafford's Collection of Pictures in London.* London: Longman, Hurst, Rees, etc.

**ROY, Ashok (1999)**

“The National Gallery Van Dycks: Technique and Development,” *Technical Bulletin*, vol. 20, London: National Gallery.

**SALOMON, Xavier F. (2012)**

*Van Dyck in Sicilia.* Exh. cat. London: Dulwich Picture Gallery, cat. Milan: Silvana Editoriale.

**SCHAEFFER, Emil (1909)**

*Van Dyck: des Meister Gemälde, Klassiker der Kunst*, vol 13, Stuttgart and Leipzig: Deutsche Verlags-Anstalt.

**SCHAEFFER, Emil (1926)**

Catalogue of the Collection of Pictures and Statuary... Earl of Ellesmere at Bridgewater House...

**SMITH, John (1831)**

*A Catalogue Raisonné of the Works of the Most Eminent Dutch, Flemish and French Painters...* London: Smith and Son, pp. 79-88.

**SMITH, John (1851)**

*Catalogue of the Bridgewater Collection of Pictures belonging to the Earl of Ellesmere at Bridgewater House*, London: Smith, J.M.

**VERGARA, Alejandro & LAMMERTSE, Friso (2012-2013)**

*Le jeune Van Dyck.* Exh. cat. Madrid: Prado Museum.

**VEY, Horst (1962)**

*Die Zeichnungen Anton van Dycks.* Brussels: Verlag Arcade.

**VIDAL, Auguste (1906)**

"Un collectionneur albigeois au XVIIIe siècle,"  
*Revue historique, scientifique & littéraire du département du Tarn* (ancien pays d'Albigeois).

**WAAGEN, Gustav Friedrich (1854)**

*Treasures of Art in Great Britain.* London: J. Murray.

**Walters Art Gallery (1980)**

*Salute to Belgium.*

**Walters Art Museum (2002-2004)**

*A Magnificent Age: Masterpieces from the Walters Art Museum.* Baltimore: Walters Museum; Kansas City: Nelson-Atkins Museum of Art; Charlotte, NC: Mint Museum of Art.



---

# LAMENTACIÓN SOBRE EL CUERPO DE CRISTO MUERTO.

## JOSÉ DE RIBERA Y SU POSIBLE INFLUENCIA EN LA OBRA DE VAN DYCK.

*Cecilia Casas Desantes ~ Conservadora, Museo Cerralbo*

---

### **Resumen:**

El Museo Cerralbo conserva un segundo estado de la *Lamentación sobre el cuerpo de Cristo muerto*, aguafuerte de José de Ribera datado hacia 1620. Este artículo analiza la importancia que tuvo este tema iconográfico en el Barroco contrarreformista y en la carrera pictórica de Ribera. Veremos cómo Ribera utilizó durante años la composición de este aguafuerte en obras posteriores, incluso de diferente temática. Además, proponemos que esta estampa sirviera como fuente de inspiración a Van Dyck, para la composición de la *Lamentación* del Museo de Bellas Artes de Amberes, realizada en 1637, y para el *Amor y Psique* realizado entre 1639 y 1640.

### **Palabras Clave:**

Aguafuerte, punta seca, Iconografía de la Piedad, cuadrícula, Ribera grabador

### **Abstract:**

Cerralbo Museum houses a second state of the *Lamentation over the Dead Christ*, etching by José de Ribera, dated around 1620. This article analyzes the importance of this iconographic subject in the Baroque of the Counter-Reformation and in the pictorial career of Ribera. We will see how Ribera used the composition of this etching in later works, even with different thematic, for years. Besides, we propose that this print would have served as an inspiration for Van Dyck, for the composition of the *Lamentation* of the Fine Arts Museum of Antwerp, dated 1637, and for the *Cupid and Psique*, painted between 1639 and 1640.

### **Key words:**

Etching, dry point, Pietá's iconography, squared, Ribera as printmaker

## **Introducción: El Marqués de Cerralbo como coleccionista de dibujo y estampa.**

El marqués de Cerralbo puso en práctica su pasión coleccionista centrándose en materiales muy diversos, desde la numismática a la pintura, pasando por la joyería, los libros antiguos y raros y también las artes gráficas, existiendo en el Museo Cerralbo una discreta colección de estampas y dibujos. Las adquisiciones se realizan en subastas pero también en almonedas y anticuarios. Cerralbo diseñó parte de su palacio como una galería privada o museo, en el que las salas acogían las ricas y diversas colecciones, pero también funcionaban como salas de representación o de vida en sociedad. En el caso del dibujo y la estampa, es muy significativo el denominado ya en vida del Marqués «Pasillo de dibujos»: una zona de paso, pensada para dar servicio al Comedor de Gala, pero a la vez muy cercana a la Sala de las Columnitas, auténtico Gabinete de Coleccionista en el que se combinaban colecciones pictóricas, numismáticas, arqueológicas e históricas con el dibujo y la estampa, ya que en esta sala existía un mueble carpeta historicista pensado para almacenar y también mostrar colecciones en soporte papel. Podemos imaginar al Marqués recibiendo aquí a los más allegados y mostrando sus pequeños tesoros.

Pero las estampas se encontraban principalmente en la actual Planta Bajocubierta, antes denominada piso tercero. Al contrario que el Piso Principal, abierto a la sociedad, y que el Piso Entresuelo, planta de habitación cotidiana abierta a las visitas más cercanas e íntimas, este piso era de un acceso mucho más restringido, a personas que trabajaban en la casa o llevaban asuntos de la familia. Se trataba de estancias de uso como la testamentaría y el archivo, una capilla para el culto privado, espacios para el servicio doméstico, y por último también espacio de almacenamiento y exposición de colecciones. Conocemos estos espacios por el inventario de Juan Cabré Aguiló realizado en 1922 y por algunas fotografías de los años 40. Además de existir almacenes de piezas mencionados como tal (por ejemplo, en el denominado «cuarto de los libros»), en muchos espacios, previsiblemente con escasa

iluminación, se disponen piezas de la colección del Marqués adornando las paredes. Así, diversos dibujos y estampas decoran y ambientan el espacio, normalmente enmarcados en marcos cuidadosamente descritos por Juan Cabré: de caoba, de pino teñido de nogalina, con escocias, toros, filetes, molduras, aplicaciones de bronce dorado en las esquinas... Además, el Marqués conservaba otras obras en soporte papel sin enmarcar, presumiblemente en carpetas.



**Fig. 1.-** Detalle de uno de los pasillos del piso segundo del Palacio Cerralbo, hacia 1941. Fotografía: Otto Wunderlich. Archivo fotográfico Museo Cerralbo, Copia PBN132\_R922.

### **La estampa del Museo Cerralbo. Características físicas e historia**

La estampa que nos ocupa se encontraba enmarcada y colgada en una pared del «Pasillo frente al cuarto de don Federico», un miembro del servicio doméstico. Así lo recoge Cabré en 1924, cuando redacta el «Inventario de las obras de arte [...] del Museo del Excelentísimo Sr. D. Enrique de Aguilera y Gamboa, XVII Marqués de Cerralbo» y asigna a esta pieza el número de inventario 5281. Y así describe y valora la pieza en aquel momento: «Grabado de la Piedad, al agua fuerte, del siglo XVII, firmado en el ángulo inferior izquierdo con las iniciales R G, en negativo. Está cuadrulado, en lápiz negro. / Marco dorado, moderno, con molduras. / Miden: 0'16 ½ x 0'26 y 0'41 x 0'51 metros respectivamente. / Valorado en cincuenta pesetas.».

De la adquisición de esta obra por parte del marqués de Cerralbo poco sabemos, como ocurre con la mayoría de las piezas integrantes de la colección que el marqués de Cerralbo legó al estado español. Hemos repasado los catálogos de subastas conservados en el archivo del Museo, en los que el Marqués anotó las piezas que le interesaban, precios de remate y contadas piezas adquiridas, y no hemos localizado ningún ejemplar que se corresponda con una piedad ni una lamentación sobre el cuerpo de Cristo muerto y que vaya acompañado de esas típicas anotaciones. Podemos rastrear la adquisición de algunas obras de arte en sus diarios de viajes y libros de cuentas, pero esta parte del Archivo está desgraciadamente incompleta, y en pocas ocasiones dibujos y estampas son descritos individualmente indicando tema y/o autor. En este caso, esta pieza no aparece en esta documentación.

Esta «Piedad», o mejor, como veremos, *Lamentación sobre el cuerpo de Cristo muerto* es una obra de reducidas dimensiones, tiene una altura máxima de 167 mm y una anchura máxima de 263 mm, en papel verjurado y grisáceo. La distancia entre corondeles es de 25 mm.

La trasera está forrada con finísimo papel japonés debido a una intervención de consolidación, pero aún se aprecia, a través de este, un siglado antiguo del propio Museo, con su número de inventario, manuscrito a lápiz de grafito. El papel presenta en el centro del tercio superior una filigrana o marca de agua, con la forma de una estrella de seis puntas, inscrita en un círculo secante con dichos extremos. Este círculo era un punto en el que el papel se hacía muy fino, y donde comenzaron unas roturas que fueron la causa del forrado mencionado, que se realizó entre 1971 y 1973<sup>1</sup>. Filigranas muy similares están documentadas en diversas ciudades italianas (Boloña, Roma, Nápoles) entre finales del siglo XV y finales del siglo XVI, si bien no hemos encontrado exactamente una marca que sea idéntica (Briquet, 1966: 352-253).

La técnica es el aguafuerte combinado con pequeños toques de punta seca. De formato horizontal, el fondo de la composición se encuentra simplemente esbozado con líneas paralelas, mientras que el suelo sobre el que se desarrolla la escena se sugiere seco y pedregoso. A la izquierda, aparece un grueso elemento vertical, con un pequeño elemento troncocónico fijado con unos clavos esbozados, junto al que hay unos trazos que sugieren una escalera. Ante ellos, domina la composición en primer plano una figura masculina desnuda, solo cubierta por un paño de pureza de elaborados pliegues, que se encuentra tendida en el suelo sobre un manto y apoyando la cabeza sobre un elemento cúbico, también a la izquierda de la composición. Lleva el cabello algo largo, con raya al medio, bigote y barba puntiaguda.

El resto de las figuras están totalmente vestidas y se disponen en función de este primer personaje. Una de ellas se encuentra a la derecha, con el cabello descubierto, en ademán de besar los pies desnudos del yacente, sujetando uno de ellos con su mano; y las otras dos, como acurrucadas hacia su cabeza. La primera de estas dos es femenina, lleva manto y entrelaza las manos frente a su rostro, en actitud de ruego u oración; y la segunda, apenas visible, lleva el cabello corto y ondulado

y parece confortarla poniendo la mano izquierda sobre su espalda. El reverso es liso, y en la esquina inferior izquierda se desarrolla una pequeña inscripción: «GR» invertido, escrito en mayúsculas de derecha a izquierda. Los trazos de la composición transmiten una inequívoca sensación de obra inacabada.

**Fig. 2.-** Anverso de la *Lamentación sobre el cuerpo de Cristo muerto*, de José de Ribera. Estado II/II. Aguafuerte y punta seca, 167 x 263 mm. Fotografía: Ángel Martínez Levas. Museo Cerralbo, Inv. N.º 5281.



Además, se trata de una estampa recortada (de ahí la irregularidad de sus dimensiones), en la que el marco de la composición se ha perdido totalmente en los límites superior, inferior, y parcialmente en el margen derecho. Este recorte ha afectado también a la huella de la plancha, que se ha perdido. El anverso de la estampa presenta una cuadrícula regular realizada con lápiz de grafito, tomando como referencia el borde inferior, con cinco líneas horizontales y siete verticales, resultando cuadrado de 32 mm de lado. En este momento nos resulta imposible apuntar en que momento entre su estampación en el siglo XVII y su primer inventario, en 1924, la pieza sufrió estos procesos. Sin embargo, podemos aventurar que fuera realizado entre los siglos XVIII y XIX con fines artísticos, llegando ya modificado a manos de su último propietario el marqués de Cerralbo.





Parece que la obra no llamó especialmente la atención de este, que la ubicó en una zona de paso, adyacente a cuartos de servicio. Sin embargo sí la enmarcó de manera que pudiese apreciarse cotidianamente, sin estar guardada en una carpeta. Probablemente el cuadrículado jugó en contra de la apreciación meramente estética de esta pieza, mientras que sí se apreció la iconografía representada, fácilmente reconocible y con valor por sí misma como inspiración y objeto de reflexión de los fieles. Al contrario que otras estampas y dibujos de su colección, tampoco la adquiriría con una atribución concreta, a pesar de su firma. Podemos inferir esto debido a que Cabré no indica ni describe que el marco tuviera rótulo de atribución alguna, como acostumbra escrupulosamente en todo su Inventario<sup>2</sup>. Se trataba de una estampa que a finales del siglo XIX y principios del XX pasaba totalmente inadvertida, sin sospecharse la autoría del genial José de Ribera que hoy no sólo está generalmente admitida, sino que apuntan todos los expertos en esta gran figura del Barroco europeo.

### **El primer naturalismo y el barroco pleno a través de José de Ribera**

A finales del siglo XVI aparece en Italia una nueva forma de ver la pintura: un rompedor artista, Michelangelo Merisi,

**Fig. 3a y 3b.-** A la izquierda, filigrana o marca de agua captada por el reverso de la pieza, con luz transferida. Se aprecian también corondeles y puntizones. A derecha, detalle de la marca «GR» invertida y de la cuadrícula a grafito en el anverso de la *Lamentación* del Museo Cerralbo, con luz reflejada. Fotografías: Javier Rodríguez Barrera. Museo Cerralbo, Inv. N.º 5281.

comúnmente conocido como Caravaggio, revoluciona el lenguaje pictórico a base de un uso contrastado de luces y sombras (el claroscuro) y de la humanización de los tipos representados en sus obras. Caravaggio supone la aparición de una corriente naturalista que se opone al manierismo hasta entonces predominante, y se le considera uno de los primeros artistas del estilo barroco. La pintura española, dada la estrecha relación con los territorios italianos, no tardaría en hacerse eco de esta novedad. Ya en los últimos años del XVI el nuevo planteamiento estético impulsado por la Contrarreforma se había dejado sentir en el foco escurialense, que inició una evolución en esta dirección impulsada por la hegemonía de los ideales religiosos en la vida del país y por la tradicional inclinación a lo real de los pintores españoles. En la generación pictórica de finales del siglo XVI y primer tercio del XVII se produjo en la pintura española el tránsito del manierismo reformado a este primer estilo barroco, el naturalismo, basado en la utilización del modelo real y de la iluminación tenebrista, que creaba violentos contrastes al destacar las formas con un intenso foco de luz sobre los fondos oscuros. La existencia en las colecciones reales de numerosas pinturas de las escuelas lombarda y veneciana, sobre todo de los Bassano, facilitó también el interés por los contrastes luminosos. Cuando llegaron las creaciones italianas en las primeras décadas del siglo, las cualidades del nuevo lenguaje (realismo en los modelos e iluminación tenebrista) aparecían ya en la pintura española merced a la influencia escurialense y a figuras como el valenciano Ribalta, aunque las fórmulas "caravaggiescas" consolidaron y enriquecieron el naturalismo hispano. Sin embargo, este proceso de afirmación no dependió únicamente de Caravaggio, puesto que por entonces había muy pocas obras suyas en la Península, sino en mayor medida de la labor de sus seguidores, a través de los cuadros que llegaron desde Italia, o incluso de la actividad que algunos de ellos ejercieron en nuestro país, como Borgiani y Cavarozzi.

Sin embargo, no todos los pintores españoles recibieron los influjos italianos en la península. Uno de ellos emprendió un

viaje de iniciación y descubrimiento, que unido a su genio y disposición natural, le convirtió en una figura de referencia del Barroco europeo. Tanto la pintura española como la italiana se disputan a este gran pintor, ambas con razón a juzgar por los datos de su biografía y las circunstancias y cualidades de su trayectoria artística. José de Ribera nació en Játiva (Valencia) en 1591, y siendo aún muy joven se trasladó a Italia donde, después de residir en distintas ciudades prácticamente como un mendigo, se instaló en el Nápoles virreinal hacia 1616, ciudad en la que vivió hasta su muerte en 1652. Aunque su primer aprendizaje debió de hacerlo en Valencia, quizás con el propio Ribalta o en círculos cercanos a este maestro, su formación definitiva depende del mundo italiano. Antes de establecerse en Nápoles estuvo en Roma, donde conoció la obra de Caravaggio, pasó por Bolonia, importante foco clasicista, y también por Parma, donde pudo admirar los trabajos de Correggio. De estos contactos dan testimonio el interés por la realidad concreta y las equilibradas y ordenadas composiciones que caracterizan su estilo, que alcanzó su completa definición tras su llegada a Nápoles, donde se encontró de nuevo con el arte de Caravaggio. De él aprendió el naturalismo tenebrista que impera en su pintura, pero asumiéndolo no como una meta sino como un punto de partida, como un camino abierto para su propio recorrido personal, enriquecido por el influjo de otros maestros italianos y por su propio temperamento artístico. El rigor y la claridad compositiva de los clasicistas, el colorido veneciano y la inspiración de la estatuaría clásica, son algunos de los factores no caravaggioscos que intervinieron en la configuración de su complejo arte, del que también es parte fundamental su propia sensibilidad, de indiscutible origen español, que le permitió llegar a soluciones absolutamente personales.

Se formó en Italia, pero las raíces de su arte, el territorio y los más importantes clientes para los que trabajó fueron españoles, muchas veces los propios virreyes. En Nápoles creó una escuela que prolongó su estilo hasta la aparición de



**Fig. 4.-** Retrato de José de Ribera, 1797. Grabado de Manuel Alegre, concluido por Manuel Salvador Carmona, a partir de dibujo de José Maella. Aguafuerte y buril, talla dulce, 360 x 237 mm. Real Calcografía, R. 2832. Imagen Wikimedia Commons.

Lucas Jordán, pero sus obras, que llegaron a España en gran número desde fechas muy tempranas, contribuyeron a definir las cualidades del naturalismo tenebrista hispano, ejerciendo además una notable influencia en pintores tan significativos como Zurbarán, Alonso Cano e incluso el joven Murillo. En su estilo la nota predominante es el interés por la realidad, que él interpreta con serena dignidad haciendo prevalecer en sus concretos modelos la nobleza de su condición humana.

Alcanzó en vida gran éxito y prestigio, destacando entre sus clientes las principales instituciones religiosas de Nápoles y los virreyes españoles, en especial el duque de Alcalá y el conde de Monterrey, para los que realizó algunas de sus obras más significativas (Brown, 1984). Su trabajo gozó también de amplia repercusión en distintas escuelas europeas, merced a su faceta de grabador y dibujante, técnicas que dominó desde su juventud y que le permitieron ejercer una importante influencia tanto entre sus contemporáneos como en artistas posteriores.

Las primeras obras pictóricas seguras que se conocen de su mano datan de la década de los años 20 es decir, tras establecerse en Nápoles en 1616 y contraer matrimonio con Catalina Azzolino, hija de un pintor local. Ya en Nápoles realizó una serie de grabados al aguafuerte que cimentaron su fama como grabador. Sus primeros trabajos pictóricos de importancia y plenamente documentados los realizó hacia 1626 para el virrey español, el duque de Osuna. Se trata de un conjunto de cuadros, conservados hoy en la colegiata de Osuna (Sevilla), entre los que destaca el monumental *Calvario*, concebido con el intenso realismo y el dramático uso de luces y sombras que caracterizan su estilo inicial.

No vamos a detenernos ahora en toda su producción, que trató por igual los temas religiosos y mitológicos, así como la alegoría y el retrato, siempre con su interpretación personal y todos ellos obras apreciadísimas por sus clientes. Simplemente apuntaremos que en la década de los treinta

su estilo naturalista sufrió una decisiva evolución. Su admiración por el colorido veneciano, el propio cambio de gusto de la pintura italiana y los trabajos de otros autores como Guido Reni, Domenichino y Lanfranco, le impulsaron a enriquecer su paleta y a iluminar sus fondos. La obra que mejor representa este cambio es la *Inmaculada Concepción* (1635, convento de Agustinas de Monterrey, Salamanca), que hizo para el conde de Monterrey, gran mecenas y coleccionista, y virrey de Nápoles entre 1631 y 1637, etapa en la que distinguió especialmente a Ribera con sus encargos. A partir de 1637, el nuevo virrey, el duque de Medina de las Torres, también adquirió numerosas obras suyas para la colección real.

En esta etapa de máxima actividad, el artista tuvo, además de los virreyes, otro importante cliente: la Cartuja de San Martino, que en 1637 inició su remodelación decorativa. En ese año pintó Ribera para su sacristía la *Piedad* (San Martino, Nápoles), en la que por necesidad del tema volvió a la interpretación dramática de los contrastes, aunque la estudiada y elegante disposición del cuerpo de Cristo y el equilibrio compositivo testimonian la madurez de su arte.

Ribera fue durante décadas conocido como un pintor escabroso y tétrico, debido a la gran difusión que tuvieron tanto sus descarnados martirios como algunas de sus estampas (*Cabeza grotesca*) y pinturas (*La barbuda de los Abruzzos*), que escandalizaban estéticamente al espectador. Sin embargo, la historia ha revelado a Ribera como un pintor capaz de representar la vida en todas sus facetas, desde las más duras a las más hermosas. La belleza de su colorido y la delicadeza de algunas de sus obras, como es el caso de las Magdalenas penitentes, son buena muestra de ello. Tras esta breve contextualización del autor de la estampa que nos ocupa, vamos a adentrarnos tanto en la iconografía presente en esta obra, como en el contexto de la estampa en el Nápoles de la época.



## **La iconografía de la Piedad y la Lamentación sobre el cuerpo de Cristo muerto.**

El tema de la Piedad no se recoge en los Evangelios, sino que es un tema fruto de la mística de la Baja Edad Media, que aparece a comienzos del siglo XIV, tomando como referencia la célebre loa de los sufrimientos de María del franciscano Jacopone de Todi (1236-1306), *Stabat Mater*, que a su vez fue desarrollado por la literatura piadosa cisterciense, franciscana y dominica. De hecho, fue una pieza fundamental en los Breviarios de la Pasión de las congregaciones monacales femeninas. El cuerpo de Cristo muerto sobre las rodillas de su madre se describe en las *Meditaciones* del Pseudo Buenaventura, en las *Efusiones* de Enrique de Berg, en las *Revelaciones* de Santa Brígida de Suecia, o en el *Planctus Mariae* del cisterciense Ogiero de Locedio entre otros. El indescriptible dolor que sufre la madre de Cristo se utiliza como vehículo hacia la compasión del fiel, le incita a la meditación sobre la muerte, sobre el sacrificio, y sobre la pasión. En San Bernardino de Siena, por ejemplo, y en Enrique de Berg, se hace referencia también a ese hijo que en su momento fue llevado en el vientre por su madre. La virgen imagina que su hijo está dormido, lo acuna en su regazo, cree que los sudarios son pañales.

Otro origen muy probable es el del teatro sacro de la Edad Media, en el que se hacían representaciones teatrales de episodios religiosos. Los textos de las *Meditationes Vitae Christi* que inciden en la *Compassio Mariae*, fueron muy utilizados en los Misterios medievales, de donde pasarían a la plástica pictórica y escultórica y a otros soportes<sup>3</sup>.

La Virgen de la Piedad nació en el contexto de los conventos femeninos del valle del Rin, difundiéndose mediante elementos piadosos civiles como las cofradías (en territorio francés, a lo largo del siglo XV, fueron muy populares las cofradías dedicadas a la Virgen de la Piedad). También tuvieron un gran papel los pequeños grupos escultóricos denominados *Vesperbilds* (en alusión a la hora canónica en la que se pensaba



que Cristo había sido arrancado de la Cruz, las vísperas del viernes santo). El grupo más antiguo, fechado hacia 1320, es el de Coburgo, con una virgen muy avejentada y un cuerpo muerto muy realista. Posteriormente se hacen más amables, con el cristo dispuesto en horizontal, y el dolor más contenido. También contribuyeron ilustraciones miniadas como las del *Libro de Horas* del duque de Berry, que serían muy habituales.

Tampoco hay que olvidar la herencia del *threnos* bizantino, desarrollado durante los siglos XII y XIII, pero más para el episodio de la Lamentación que para el de la Piedad, que es algo más íntimo entre madre e hijo. Pronto comienza a situarse a la Magdalena a sus pies, para introducir iconográficamente a la mujer impura santificada, al fiel pecador que será redimido por la muerte del Salvador. A partir del siglo XV la tipología evoluciona y se van incluyendo definitivamente más personajes: San Juan, María Magdalena, José de Arimatea, ángeles, donantes... lo que aporta pintoresquismo, pero resta en ocasiones sentimiento místico. El tema de la Piedad gozará de gran popularidad durante el Barroco por su perfecta adaptación a las normas emanadas del Concilio de Trento, ya que era un tema perfectamente escatológico y místico, encaminado a mover a la devoción y despertar la piedad.

Esta iconografía de la Lamentación y la Piedad está también muy relacionada con otras representaciones muy habituales en el Barroco, como las del niño Jesús dormido mientras la virgen le observa meditabunda, o del niño Jesús dormido al pie de la cruz, ya que constituyen una prefiguración de su pasión, del sacrificio del hijo de Dios. El dolor del progenitor que contempla el cuerpo fallecido de su hijo está presente también en prefiguraciones veterotestamentarias, esto es, imágenes del Antiguo Testamento que se leían como analogías de la posterior vida y pasión de Cristo. Un buen ejemplo de esto es el episodio en el que Adán y Eva descubren con horror el cadáver de su bondadoso hijo Abel, asesinado por su propio hermano Caín. De igual modo, Jesucristo había sido condenado a morir en la cruz por sus propios congéneres.



**Fig. 5.-** *Adán y Eva lamentando la muerte de Abel*, 1529. Lucas van Leyden (1494-1533). Butil, 163 x 117 mm. Fotografía: Ángel Martínez Levas. Museo Cerralbo, Inv. N.º 5006.

(...) «era un tema perfectamente escatológico y místico, encaminado a mover a la devoción y despertar la piedad.»

La composición de la estampa de la *Lamentación sobre el cuerpo de Cristo* muerto realizada por Ribera es de una gran sencillez, pero porta una gran carga emocional. Pese a lo sucinto de la representación de la cruz y la escalera, las vetas y nudos de la madera están perfectamente sugeridos, y el subpedáneo es totalmente identificable, introduciendo al espectador en la narrativa iconográfica de la Pasión. El cuerpo del difunto es anatómicamente perfecto, tanto en sus proporciones como en su representación. Se trata de un hombre joven, fuerte pero enjuto, de rostro y miembros armoniosos. Toda la escena se focaliza en él. El segundo personaje que más predomina es la Magdalena, inclinada a besar los pies de Cristo. Se reconoce perfectamente el prototipo femenino de mujer joven de Ribera, con su rostro ovalado de nariz recta y su cabello descubierta, que casi podemos imaginar rubio, con sendos bucles a la altura de las sienes, plegado hacia la nuca y después desparramado sobre la espalda y hombros en una cascada de ondas. El contacto físico que se produce entre el pie del yacente y la mano de la mujer es un foco dramático que parece humanizar a Cristo, un hombre, al fin y al cabo.

Los dos personajes acurrucados transmiten, respectivamente, auténtico dolor contenido y deseo de consuelo. La figura de la Virgen, personaje de discreta presencia en la escena, es la viva imagen del recogimiento. Ninguno de los tres mira hacia el cielo, como dirigiéndose a la divinidad, ni se aprecia la expresividad y gestualidad exacerbada típica del Barroco, en la que los personajes parecen exhibirse o disponerse hacia el espectador. En cambio, se trata de una escena íntima, realista y pura, en la que incluso se nos oculta parcialmente el rostro de algunos protagonistas. La carga visual, tal vez por estar inacabada, se ha reducido al mínimo, y logra transmitir a la perfección el sentimiento y la espiritualidad de este motivo iconográfico, quizá mejor que otras composiciones más grandiosas o adornadas.

## **Nápoles: José de Ribera y la técnica del aguafuerte**

Según Juan Carrete Parrondo, en Nápoles no se produjo una autonomía real de la estampación respecto a la labor del impresor (Carrete Parrondo, 2005: 107), por lo que el arte del grabado fue algo marginal hasta aproximadamente el año 1600. Es a partir de entonces cuando algunos pintores comienzan a grabar como medio de experimentación de nuevas composiciones e iconografías, pero especialmente como medio de difusión de sus obras pictóricas. Carrete define varias corrientes: en primer lugar, la influencia del clasicismo ideal romano, ejemplificado en Salvatore Rosa; además, la presencia del estilo de la región emiliana, con representantes de la talla de los Carracci, Guido Reni, Lanfranco...; también tendría un estilo propio Battistelo Carraciolo; y por último, la influencia del Caravaggio romano que es tan patente en las obras de Filippo di Liagno (Filippo Napoletano) y del propio José de Ribera, maestro del claroscuro. Las grandes figuras del grabado napolitano serían Ribera, Rosa y Battistelo.

Y sin embargo, la realidad es que Ribera no llega a aventurarse demasiado con la técnica del grabado, y será el aguafuerte, que se ayuda del ácido y de estratégicas capas de protección para incidir en la plancha metálica, la única técnica de este medio que llegará a cultivar. Su producción fue sin duda escasa: si en 1800 Ceán Bermúdez recogía en su *Diccionario* 26 estampas como obra de Ribera (entre las cuales no se encontraba la *Lamentación*), en la actualidad se cree que el número se reduce a un número entre 16 y 18. Todos ellos son aguafuertes, con la participación de la punta seca, siendo estos métodos gráficos los favoritos de los pintores de la época por su fácil ejecución, ya que se podrían definir como dibujar con una aguja en una plancha metálica encerada. Aunque se requiere maestría para controlar el ácido y los tiempos de exposición, se consiguen luces y sombras brillantes, lo que debió resultar especialmente atractivo en esta época del Naturalismo barroco.

Se ha calculado que todos sus aguafuertes, excepto dos, se realizaron en un breve lapso de ocho años, concretamente entre

1620 y 1628 (Carrete Parrondo, 2005: 111). Así, habría realizado el *San Sebastián* y el *San Bernardino de Siena* entre 1616 y 1620. *La Lamentación* y el *San Jerónimo* se creen contemporáneos, realizados entre 1620 y 1621<sup>4</sup>. Dado que no están firmados ni fechados, esto se infiere por el desarrollo de su técnica: en los dos primeros sólo usa líneas paralelas para definir espacios y volúmenes, mientras que en los dos segundos empieza a cruzar líneas y a dar pequeños toques a punta seca, aunque sólo en las figuras principales. Además, los dos segundos aumentan significativamente su tamaño, indicando un mejor manejo de la técnica al abordar una plancha mayor (Brown, 1992: 167). En ese mismo año de 1621 habría madurado definitivamente su técnica, como se aprecia en la *Penitencia de San Pedro*, en su *San Jerónimo escuchando la trompeta del Juicio Final* y en su *Poeta*. Es entonces cuando comienza a firmar y fechar sus obras, primero con monogramas del tipo «SHP AR» (interpretados como Ribera Hispanus) y posteriormente con firmas más elaboradas, como «Joseph Ribera español» o «Jusepe de Rivera spañol» (Brown, 1992: 174-191). Este proceso de aprendizaje intenso y dedicado contrasta con la rapidez con la que abandona este medio de expresión, que usaría exclusivamente como una vía para desarrollar sus ideas y revisar sus composiciones pictóricas, enriqueciendo el conjunto y trabajando sobre la idea previa (Carrete Parrondo, 2005: 111).

Jonathan Brown, al analizar la figura de Ribera como grabador, nos presenta al genial artista como un grabador oportunista que dedicó a este medio de expresión una parcela muy pequeña de su tiempo, pero debe al grabado su reputación y seguidores en Europa. Se supone que casi todas las estampas de Ribera son posteriores a cuadros ya realizados, al contrario que los dibujos, que sí utiliza como preparatorios, como veremos más adelante. Es decir, la pintura es un punto de partida para sus estampas, y no a la inversa. En la estampa, Ribera estudia y reelabora, avanzando hacia sus futuras composiciones pictóricas. Sus estampas evolucionan respecto a la obra a partir de la cual son concebidas y se convierten en representaciones visuales más claras, narrativas e impactantes.

Esto se apreciaría no sólo en la *Lamentación*, sino también en el *San Jerónimo escuchando la trompeta del Juicio Final* (firmado con monograma y la fecha 1621), que se habría inspirado en el cuadro del mismo tema pintado para el duque de Osuna, virrey de Nápoles, entre 1610 y 1620. Otro buen ejemplo sería *La Penitencia de San Pedro*, que reproduciría, reelaborándolo, otro cuadro también realizado para el mismo virrey. Con sus estampas, Ribera no sólo daba difusión a su arte, sino que lo procesaba, recreaba, y perfeccionaba.

Su aprendizaje culmina en 1624, cuando se considera que domina completamente el arte del grabado. Esa misma década acaba su interés por este medio de expresión y reproducción, y después de 1630 sólo realiza dos obras: en una fecha entre 1629 y 1633 contribuye con la elaboración de un escudo nobiliario en la obra *Escudo de armas del Marqués de Tarifa*, y en 1648 realiza el *Retrato ecuestre de don Juan de Austria*.

Según Brown (Brown, 1992: 171), Ribera se convierte en un maestro del medio, pero apenas lo cultiva. Lo usa como un medio de difusión de su arte, pero no parece procurarle esa satisfacción artística que le habría llevado a una producción más abundante. Lo esencial era superar las limitaciones geográficas que imponía una ciudad como Nápoles, tan secundaria artísticamente de otras como Roma o Venecia, y el grabado le ofrece una oportunidad única para hacer llegar su obra a más ciudades, más artistas, más potenciales clientes. Un medio para conseguir respeto profesional, encargos, fama. En 1630, ya famoso y reputado, no necesita superar las barreras geográficas, porque se ha convertido ya en una figura sumamente atractiva del panorama pictórico.

### **La Piedad y la Lamentación en la obra de José de Ribera**

Ribera habría sido una persona muy creyente y piadosa, que incluso llegó a ofrecer descuentos a los beneficiarios de la capilla de San Genaro de la Catedral de Nápoles. Sin embargo resulta realmente interesante su pertenencia a la Congregazione della Beata Vergine die Sette Dolori, fundada en

**«Con sus estampas, Ribera no sólo daba difusión a su arte, sino que lo procesaba, recreaba, y perfeccionaba.»**

Nápoles en 1622 y dedicada a la devoción de los Siete Dolores de la Virgen María. Por tanto, una congregación profundamente escatológica, centrada en la reflexión sobre el sufrimiento de la Virgen, desde la Huida a Egipto al Descendimiento o el Santo Entierro. Estas congregaciones habían surgido en los Países Bajos, pero en el siglo XVI se extendieron por toda Europa. En Nápoles, esta congregación, exclusivamente masculina, se ubicaba en la Iglesia del Santo Spirito, muy cerca de la casa de Ribera y también muy próxima al palacio del virrey. La mayoría de los integrantes eran españoles, funcionarios o militares. En 1626 todos los cofrades expresaron ante notario su deseo de ser enterrados en la sede de la cofradía (si bien Ribera finalmente falleció y fue sepultado en Mergellina) (Finaldi, 2003: 22). Este compromiso nos da idea de las preferencias religiosas de Ribera, de los temas sobre los que probablemente meditaba o ante los que se recogía en oración. Un tema, el de la Piedad y la Lamentación, por tanto, muy queridos por el artista. Además, Nápoles era una ciudad que no temía celebrar o reflexionar sobre la muerte, buena prueba de ello son sus catacumbas, expresión máxima de la reflexión escatológica contrarreformista. Tampoco faltaban en la ciudad manifestaciones artísticas de la muerte de Cristo, la Piedad, la Lamentación, y otras expresiones de dolor por la Pasión. Especialmente impresionante debía ser la contemplación de lamentaciones escultóricas de gran realismo, como la creada por Guido Mazzoni para la iglesia napolitana de Santa María de Monteoliveto.

Por tanto, la piedad es un tema central que atraviesa toda la carrera pictórica de Ribera, que la trata con veracidad, sentimiento y cercanía. Según Antonio Ruffo, la primera es en Roma, en 1610, y la última en 1650. También realizó sobre el tema una serie de dibujos y grabados. En el caso de los dibujos, esto se debe a que este medio fue el favorito de Ribera para preparar sus obras pictóricas. Los dibujos no firmados y/o fechados de Ribera se han identificado al ser puestos en relación estética y técnica con la obra pictórica de la que son preparatorios. Un buen ejemplo es *La Piedad* de



1634, un dibujo a plumilla, tinta sepia y aguada sobre papel crema conservado en Leipzig y hasta hace poco atribuido a Salvatore Rosa. Inspirado en la *Piedad para Vittoria Colonna* de Miguel Ángel, sin duda sirvió como preparatorio para la *Piedad* de Monterrey en Salamanca. Igual ocurre con el *San Juan Evangelista sosteniendo a Cristo Muerto*, de 1637 y firmado con una «R». Realizado a pluma, tinta y aguada sobre papel crema, se conserva en el Instituto Nazionale per la Grafica, de Roma, con el Inv. FC 124810, y está relacionado con la *Piedad* de San Martino de Nápoles<sup>5</sup>. Otro dibujo de gran interés es la *Lamentación sobre el Cristo muerto*, de mediados de la década de los 20. Realizado a pluma y tinta sepia sobre papel gris azulado, se conserva en una colección privada.

Existen tres obras pictóricas de importancia que parecen directamente relacionadas con la estampa de la *Lamentación*: la *Lamentación sobre el cuerpo de Cristo muerto* de la National Gallery, datada a principios de la década de los años 20; el *Entierro de Cristo* del Museo del Louvre de París, datado a finales de la década de los 20; y la *Piedad* (entierro de Cristo) del Museo Thyssen-Bornemisza, con firma y fecha de Ribera (1633), de gran calidad. Finaldi opina que el grabado parte de la composición del ejemplar de la National Gallery, la obra conservada más temprana, y que incorpora modificaciones tal y como acostumbraba Ribera, novedades que se plasman después en la versión del Thyssen, de 1633. El aguafuerte marcaría así una fase de transición conceptual entre ambas obras pictóricas. Aunque la composición del Thyssen está invertida respecto a la estampa, sabemos que también hizo contrapruebas como la del Museo Nacional del Prado o la de la Biblioteca Nacional de España, que mencionamos a continuación. Podemos pensar que Ribera conservó, si no la plancha durante toda su carrera, sí alguna impresión y también alguna contraprueba con las que trabajar en años posteriores.

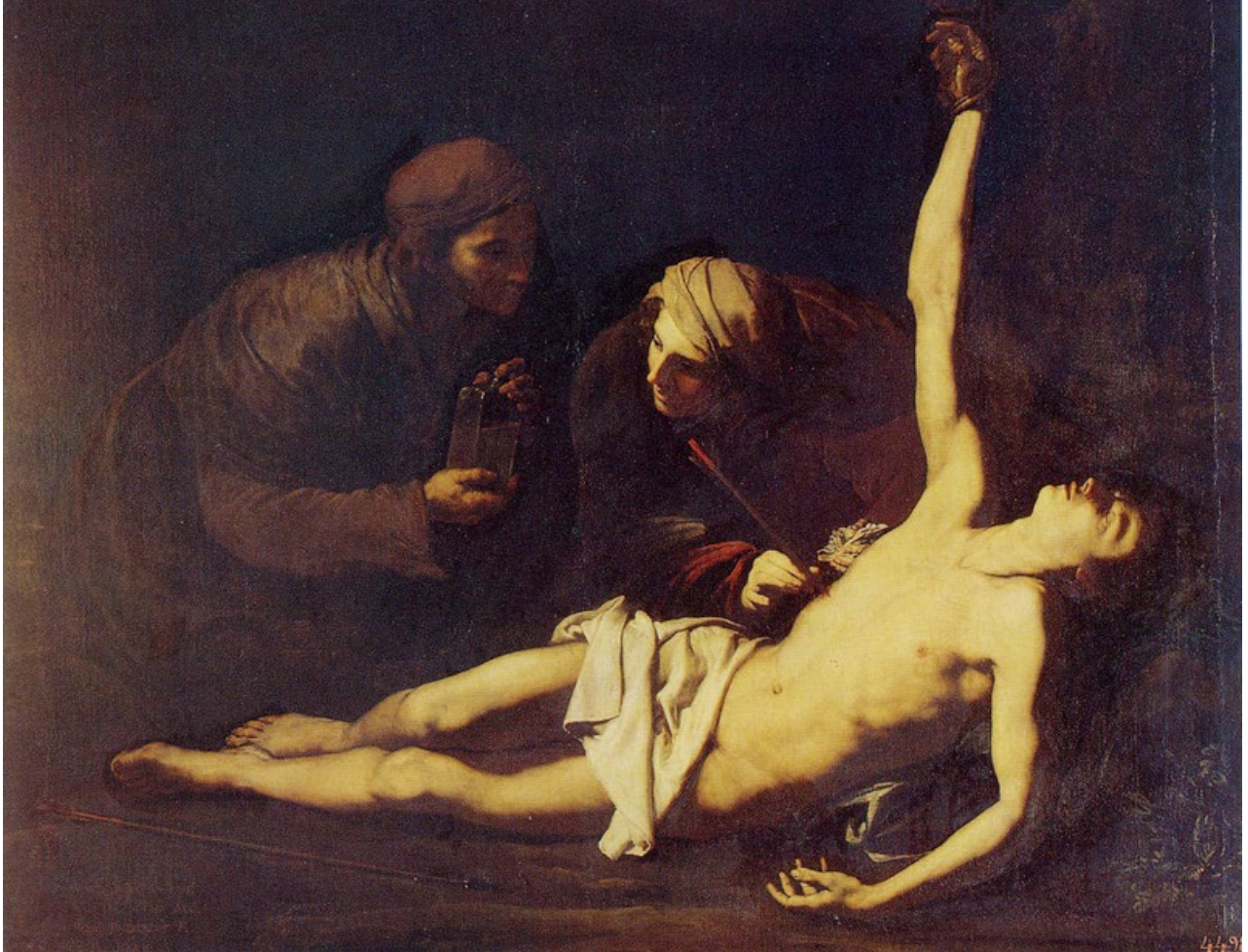
Pese a que la opinión general de los especialistas es que Ribera realizó las estampas con posterioridad a sus obras pictóricas, con intención de difundirlas (el denominado

«Podemos pensar que Ribera conservó (...) alguna impresión y también alguna contraprueba con las que trabajar en años posteriores.»

«grabado de reproducción»), y que fue el dibujo la técnica mayoritariamente utilizada para preparar estas obras, también parece claro, por tanto, que Ribera habría usado esta estampa en diversas composiciones pictóricas de gran relevancia para su carrera, en las que simplemente habría introducido ligeras variaciones en la postura del personaje principal, y habría cambiado la elección de los personajes acompañantes.

Esta es también nuestra opinión: Ribera siguió utilizando la composición creada en la estampa de la *Lamentación* en muchas otras obras posteriores, incluso con un tema diferente, aunque adaptándola a su nuevo lenguaje, más maduro y rico. La composición dominada por una línea horizontal es poco habitual en el Barroco, sin duda, y suele combinarse con ligeras diagonales o con algún elemento vertical que enriquezca el juego visual. Esto es lo que ocurre por ejemplo en dos pinturas de San Sebastián realizadas por Ribera. En la primera, *San Sebastián atendido por las mujeres devotas* (Museo de Bellas Artes de Bilbao, hacia 1621) Ribera añade al cuerpo horizontal la violenta extensión del brazo derecho del joven santo.

Al pintar un tema similar años más tarde, en 1628 (*San Sebastián, Santa Irene y Santa Lucila*, Museo del Hermitage, San Petersburgo), el cuerpo desnudo de San Sebastián parece muy claramente inspirado en el cuerpo de Cristo de la *Lamentación*, si nos fijamos en la línea que trazan el torso, las piernas, el brazo izquierdo y el cuello. La excepción es, una vez más, el brazo derecho levantado violentamente, esta vez en postura vertical, a lo que se suma una cabeza que cae abandonada hacia atrás. Las figuras de Santa Irene y Santa Lucila no pueden dejar de recordarnos a la Magdalena arrodillada, mostrando la belleza de su rostro, con la luz incidiendo en sus arcos supraciliares y en su recta nariz, y a la Virgen acurrucada en tres cuartos.



Además, Ribera reutiliza y revisa la composición de la estampa de la *Lamentación*, como si pudiera sumergirse tridimensionalmente en la escena y girarla para mostrarnosla desde otro punto de vista. Así ocurre en la *Piedad* pintada para la Certosa di San Martino de Nápoles en 1637, en la que las novedades son precisamente el giro del punto de vista, que se sitúa casi en la cabecera del cuerpo de Cristo, que pasamos a admirar en un escorzo en tres cuartos; la presencia de ángeles y de un joven que sujeta la cabeza de Cristo; la actitud de la Virgen, que pasa a levantar sus ojos hacia el cielo en gesto

**Fig. 6.-** *San Sebastián, Santa Irene y Santa Lucila*, 1628. José de Ribera. Óleo sobre lienzo, 156 x 188 cm Museo del Hermitage, San Petersburgo. Imagen online tomada de Eisler, 1990, p. 305.



desesperado, y la diferente posición de la figura masculina que en este caso se sitúa de pie. Las figuras de Cristo y María Magdalena parecen seguir inmutables, pese a lo invertido de la composición, que se correspondería más con una contraprueba de la *Lamentación*, al igual que ocurre en las dos pinturas dedicadas a San Sebastián.



**Fig. 7.-** *Piedad*, 1637. José de Ribera. Óleo sobre lienzo, 264 x 170 cm Iglesia de la Certosa di San Martino, Nápoles. Imagen tomada de Spinosa, 2008, p. 154.

## La vida de las planchas de Ribera y la firma apócrifa en la plancha de la Lamentación

Las planchas grabadas por el propio Ribera, al igual que sus estampas, eran apreciadísimas en la época. Sin embargo, en vida del propio autor algunas de estas planchas dejaron su estudio, adquiridas por impresores y editores que, para sacarles un beneficio económico, las retocaban y estampaban hasta que ya no podían usarse más. Es el caso de la plancha *Sileno borracho*, hoy en la Calcografía Nazionale de Roma, que fue adquirida en 1649 por el editor romano Giacomo de Rosi, o de las siete planchas que fueron adquiridas por el grabador-editor de Amberes Frans van Wyngaerde, que llegó a recortar los *Estudios* y a falsificar el monograma de Ribera en un grabado de Jean Le Clero, *Descanso en la Huída a Egipto* (Carrete Parrondo, 2005: 112).

Esta estampa de Ribera tiene dos estados, y es el segundo el que presenta el monograma «GR» invertido en el ángulo inferior izquierdo. Hay muy pocos ejemplos del primer estado (podemos citar el ejemplar de la Biblioteca de Roma), y es muy probable que Ribera no estuviese totalmente satisfecho con la plancha y su resultado, dejándola inacabada. Así, por ejemplo, parece que se intentó borrar la escalera al pie de la cruz, de ahí su aspecto fantasmal.

Lo más probable es que en un determinado momento la plancha también saliera del taller de Ribera, y su nuevo propietario grabase en ella el monograma «GR», para indicar la autoría de la misma y así tenerla clasificada. El monograma se grabó para ser visto en la plancha, no en las estampas que se realizasen a continuación con la misma, que se definen ya como segundo estado. Además, en referencia a «Giuseppe», podemos inferir que el monograma fue añadido por un hablante del italiano, ya que Ribera siempre firmó con el españolizante «Jusepe», con «J».

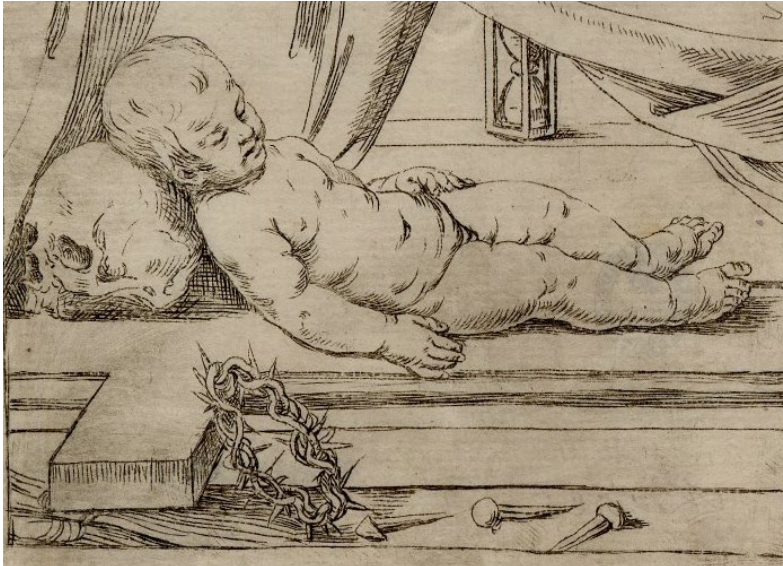
Al ser esta una de las primeras experiencias de Ribera con el grabado, esta plancha y sus estampas no recibieron su firma

autógrafa con fecha, como sí haría en obras inmediatamente posteriores, tal y como vimos. Con el tiempo, su identificación y autoría se fueron difuminando, y el monograma pasó a identificarse con el nombre del boloñés Guido Reni. Esta confusión aumentó cuando Ludovico Mattioli (1662-1747) grabó una copia especular en la que añadió ya explícitamente «Guido Renus inv.». Con ello la atribución a Guido Reni estaba servida, y así se identificaron estas estampas durante décadas en muchas colecciones de todo el mundo, lo que ha conllevado una compleja historia crítica y atributiva.

Los especialistas en Ribera reflexionan con extrañeza sobre esta atribución a Guido Reni, argumentando que ambos pintores poco o nada tienen que ver en colorido, temática o personalidad. Sin embargo, pensamos que ambos autores no estarían tan alejados si compartieron una misma ciudad, mismos clientes potenciales y un mismo estilo pictórico. Hoy ya hemos superado esa visión de un Ribera exclusivamente sombrío y tétrico, que se deleitaba en lo macabro y lo extravagante, y ya conocemos su faceta delicada, colorista y brillante. Tampoco Guido Reni, pese a su clasicismo, estuvo exento de la influencia de Caravaggio, patente en obras como *La crucifixión de San Pedro* (Ciudad del Vaticano) o *Atalanta e Hipómenes* (Museo Nacional del Prado, Madrid), y también cultivó los mismos temas que Ribera, como es el caso del *Lamento sobre el cuerpo de Cristo muerto* (Iglesia de los Mendicanti, Bolonia). Lo que hoy nos puede parecer un Barroco macabro o que se deleita en detalles cruentos, no es sino un Barroco escatológico, espiritual y trascendente, que toma el sufrimiento y la Pasión de Cristo y de los Santos como una forma de salvación y de camino a la vida eterna. Otro buen ejemplo de esto es la existencia de multitud de estampas realizadas a partir de Reni, que muestran una escena muy típica del Barroco contrareformista de la que ya hemos hablado: la prefiguración de la muerte de Cristo a través de un Jesús niño desnudo, regordete, que dormita despreocupadamente sobre una cruz de madera, usando por almohada una calavera,



junto a una corona de espinas y otros símbolos de la pasión. La confusión con Guido Reni también se da en los dibujos de Ribera, debido a sus cualidades escultóricas, además de al ya mencionado Salvatore Rosa y a la escuela boloñesa en general (ver nota 5). Por tanto, la atribución histórica de esta estampa a Reni es perfectamente comprensible, aunque hoy sea atribuida a José de Ribera por todos los especialistas.



**Fig. 8.-** Cristo niño dormido sobre una cruz, con una calavera por almohada, 1600-1640, a partir de Guido Reni. Aguafuerte, 91 x 118 mm. British Museum, Museum number U,3.189. Imagen British Museum.

Sin embargo hasta esta atribución final el camino ha sido largo y sinuoso. Es en 1767 cuando Pierre François Basan la atribuye a Ribera por primera vez en su *Dictionnaire des graveurs* (Basan, 1767: 413-414). En 1908 August L. Mayer argumenta que la obra estaría al menos retocada por un discípulo (Mayer, 1908: 111-113). En 1973 el gran experto en José de Ribera, Jonathan Brown, afirmó que la atribución a Ribera no era segura (Brown; 1973: 78-80), pero después, en 1992, cambió de opinión al conocer las observaciones de Marcus Sopher, que la consideró una obra inacabada. Sopher puso el punto de mira en los breves retoques a punta seca, utilizados para agrandar la cabeza de San Juan y comenzar a dotar de textura al sudario mediante la técnica de la retícula (Sopher y Lazzaro, 1978: 94).

En las últimas décadas se han encontrado elementos que apoyan definitivamente la atribución a Ribera. Según Brown, la plancha de la *Lamentación* se habría ejecutado tras el *San Bernardino de Siena* y el *San Sebastián*, que son obras en las que está aprendiendo el uso de la técnica. Brown apunta en este sentido las ya mencionadas características tonales, la existencia del ejemplar romano del primer estado, y especialmente, el hecho de que el *San Jerónimo leyendo* del Museum of Fine Arts (Inv. N° 50.288), presente en el reverso una maculatura muy tenue de la *Lamentación*, lo que según los expertos, indicaría que el maestro trabajaba en ambas planchas en el momento de imprimir ese ejemplar del *San Jerónimo* (Brown, 1992: 190). Sin embargo, pensamos que hay que realizar esta afirmación con precaución, ya que esta estampa también presenta un monograma GRA invertido, que Brown identifica como falso, es decir, posterior a la mano de Ribera, por lo que también sería al menos un segundo estado. Por tanto quizá no habría sido el propio Ribera el que habría estampado estas planchas a la vez, originando entonces dicha maculatura, sino un propietario posterior de ambas planchas ya modificadas. No obstante, la mano del maestro y la creación original de ambas planchas parece, en nuestra opinión, evidente en ambas obras.

El ejemplar romano es un primer estado, y presenta una huella de plancha de 199 x 253, según el catálogo *Ribera. La piedad* (2003). Se conserva en el Istituto Centrale per la Grafica con el número de inventario F.C. 72627, y esta fechado entre 1622 y 1623 por Finaldi. Otro ejemplar documentado es un segundo estado en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York, dentro de la colección Elisha Whittleley (ingresó en el Museo en 1951), con unas dimensiones de 203 x 257 mm. También en Madrid, la colección privada José Buces – Paloma Renard conserva un ejemplar de segundo estado, que participó en la exposición «José de Ribera. Bajo el signo de Caravaggio (1613-1633)» en 2005. Curiosamente, en el catálogo la imagen se publicó invertida, de manera que se leyese el monograma. Se trata

de un segundo estado de 194 x 255 mm, cuya procedencia más antigua documentada es el Rijksmuseum, de donde salió para su venta entre 1882 y 1903. Además, el Museo Nacional del Prado conserva una contraprueba de segundo estado, publicado originalmente por Matilla en la Memoria de Actividades del Museo Nacional del Prado (Matilla, 2015: 24-26), información que se ha transferido parcialmente a la web semántica de dicho Museo.

La Biblioteca Nacional de España conserva al menos 3 ejemplares de esta estampa, un primer estado y dos segundos estados. Tuvimos la suerte de poder consultarlos directamente, comparando sus características físicas con las del ejemplar del Museo Cerralbo. El primer estado (Inventario N° 14402) ha resultado ser una contraprueba, y por tanto, un ejemplar de gran interés. Debido a una doblez antigua que amenazaba rotura, se le aplicaron por el reverso diversos refuerzos en forma de tiras de papel de diferentes tipos. Mide 206 x 268 mm totales, y el papel es verjurado, amarillento, y con una marca de agua que podemos identificar con una estrella de cinco puntas con cabo inferior más alargado, y sobre ella, parcialmente oculta por la máscara de una cinta, un ancla<sup>6</sup>.

La presencia de esta filigrana, tan diferente de la que presenta el papel de la estampa del Cerralbo, apoya nuestra idea de que el segundo estado de esta estampa no fue estampado por el propio Ribera, sino por un propietario posterior de la plancha, quizá el mismo que añadió el monograma «GR». Uno de los ejemplares del segundo estado, el Inventario N° 14401, presenta la trasera totalmente forrada, lo que nos imposibilita, incluso con mesa de luz, apreciar si presenta filigrana. El papel es verjurado, amarillento, y mide 197 x 260 mm. Un segundo estado que también está siglado con el número de inventario 14402 resulta también muy interesante: el papel ha conservado la huella de la plancha con cierto relieve, que observamos que coincide con el marco de la imagen, lo que nos permite medirla y compararla con la de la estampa del Museo Cerralbo. Mide 194 x 256 mm, mientras que la obra

mide 205 x 268 mm. El papel, verjurado de tono grisáceo, también es interesante: carece de filigrana y la distancia entre corondeles en esta ocasión es de 30 mm, lo que cuadra con usos reiterados de la plancha en su segundo estado, usando papeles diferentes.

### **La cuadrícula. Hipótesis abiertas para la estampa del Museo Cerralbo.**

Ya hemos mencionado al principio de este estudio que la estampa conservada en el Museo Cerralbo presenta una cuadrícula realizada a lápiz. Los pintores utilizaron este sistema para trasladar con exactitud la composición exacta de un dibujo preparatorio, de un cartón o de un *modellino* a un lienzo de grandes dimensiones o incluso a un fresco. Se sabe que pintores europeos lo utilizan desde al menos el siglo XVI, y diversos tratadistas y teóricos como Vasari o Armenini indican la manera de utilizarlas. Cuadricular una composición permitía al pintor concentrarse en cada cuadrado de manera abstracta, consiguiendo así un traslado sin deformaciones. Sobre este dibujo trasladado al soporte definitivo, el pintor podía efectuar libremente modificaciones y añadidos. Con la proliferación de la estampa como medio de difusión de obras pictóricas entre diferentes escuelas y centros artísticos, también las estampas podían recibir una cuadrícula o retícula y servir como base para componer un cuadro, como sabemos que se hizo ampliamente durante el Barroco, tanto en Europa como en los virreinos americanos.

Hemos analizado anteriormente los ecos que tiene la composición de la *Lamentación sobre el cuerpo de Cristo muerto* en la obra del propio Ribera, pero el hecho de que la cuadrícula esté presente sobre un segundo estado, cuando la plancha ya no era de su propiedad y alguien había añadido el monograma, indica que no fue el propio autor, sino otra persona la que usara esta estampa en concreto con fines pictóricos. Además, la maestría de Ribera en la preparación de sus obras (visible en lo sucinto y esbozado de sus dibujos

preparatorios, que además no presentan nunca cuadrícula en los ejemplares documentados), hacen difícil que necesitase de este recurso para reproducir sus propias composiciones.

Pero sin embargo, el hecho de que la estampa haya recibido una cuadrícula nos hizo inmediatamente preguntarnos sobre la identidad de este desconocido pintor o artista que se habría servido de ella. ¿Sería fácilmente reconocible una Piedad o Lamentación que bebiera directamente de la composición de la estampa de Ribera?

Y entonces no pudimos dejar de observar que el cuerpo de Cristo pintado por Alonso Cano hacia 1660 en *La Piedad* (Museo Cerralbo, Inv. 1648) parece un fiel reflejo, aunque invertido, del de la estampa que nos ocupa. Alonso Cano, como muchos otros pintores españoles del siglo XVII, sintió gran admiración por Ribera y le tuvo como inspiración para algunas de sus obras. Y sin embargo las figuras que completan el resto de la composición son muy diferentes. Y es que para esta obra Alonso Cano no se inspiró en Ribera, sino en una composición de Van Dyck, una *Lamentación* hoy conservada en el Museo de Bellas Artes de Amberes y realizada entre hacia 1637<sup>7</sup>.

Cano reproduce la composición de Van Dyck de manera especular, ya que se habría basado en la difusión mediante estampas que de dicha obra hicieron Bolswert y Schiavonetti, y que se sabe que llegaron a España antes de su muerte en 1667 (Navascués Benlloch y Conde de Beroldingen Geyr, 1998: 54). Y es que Cano era un maestro del dibujo, pero en el caso de la composición solía confiar en fórmulas ya empleadas con éxito por otros grandes de la pintura. Se piensa que muchos pintores españoles pudieron inspirarse en esos grabados de la obra de Van Dyck para construir Piedades y Lamentaciones muy similares a la de Alonso Cano, que por otra parte pasa por ser una de sus obras más bellas, según algunos críticos (Navascués Benlloch y Conde de Beroldingen Geyr, 1998: 56).

**Fig. 9.-** *Piedad*, hacia 1660. Alonso Cano. Óleo sobre lienzo, 182 x 352 cm Fotografía Museo Cerralbo. Museo Cerralbo, Madrid, Inv. N° 1648.

**Fig. 10.-** *La Lamentación*, hacia 1637. Anthony Van Dyck. Óleo sobre lienzo, 115 x 208 cm Museo de Bellas Artes de Amberes. Imagen tomada de VVAA, 2004, p. 271.



Esto explica el origen compositivo del cuadro de Alonso Cano y el de otros que pudieran haberse inspirado en aquellas estampas que difundían la obra de Van Dyck, pero no explica las posibles fuentes de las que pudo beber la propia *Lamentación* de este autor flamenco.

Quizá sea demasiado aventurado pensar que Van Dyck utilizara precisamente el ejemplar de estampa del Museo Cerralbo, le realizara una cuadrícula y lo usara directamente para componer su obra. Pero creemos que pudo conocer la estampa de la *Lamentación* de Ribera, ya fuera en su primer estado o en el segundo. Su presencia en Italia es frecuente



entre 1621 y 1635, que es cuando empieza a componer las obras para el retablo de Amberes. Así, en 1622 está en Roma, en 1623 en Venecia, y pasa los siguientes dos años, 1624 y 1625, entre Génova y Palermo (VVAA, 2004: 2-4). Es muy posible que las estampas de Ribera, creadas precisamente para difundir el arte pictórico de su autor, llegaran a sus manos. Van Dyck realizaría gran cantidad de encargos en sus estancias italianas, sin duda, pero también estaría absorbiendo una increíble diversidad de influencias que tendrían un papel determinante en la conformación de su gran personalidad pictórica. Hemos de tener en cuenta que en 1622, cuando llega a Roma y toma contacto directo con la arrolladora pintura italiana, Van Dyck cuenta tan sólo con 23 años.

La obra estaba destinada a la predela del retablo de Nuestra Señora de los Siete Dolores de la Iglesia de las Recoletas de Amberes, y fue encargada por un donante, el abate Scaglia (Alessandro Cesare Scaglia, 1592-1641), que después sería enterrado enfrente de ese mismo altar en 1641, conforme a sus deseos. Pese a que la pintura se realizaría hacia 1637, el retablo se montaría definitivamente con el fallecimiento de Scaglia (VVAA, 2004: 272). Este personaje resulta muy interesante, ya que era el segundo hijo de un conde, nacido en Piamonte, perteneciente al ducado de Saboya. Tomaría la carrera religiosa (llegaría a ser abad del monasterio de Staffarda) y actuaría como diplomático para los duques de Saboya, siendo su embajador en París, Roma y Londres. Rubens, también diplomático, le definió como un hombre de finísima inteligencia. También estuvo en nómina de la Corona Española hasta 1637, como representante de Felipe IV en Londres. Fueron de hecho sus inclinaciones filohispanas las que le hicieron perder el favor del nuevo duque, Vittorio Amadeo de Saboya, teniendo que pasar a Bruselas y Amberes, donde en 1637 ingresó en el convento de los Recoletos hasta su fallecimiento (Osborne, 2005). Conocido como un gran coleccionista de arte, en su colección había ejemplares de Antonio Tempesta y de Pieter Snayers, además de cinco obras de Van Dyck, al que hizo varios encargos. Podemos citar, por

**«Van Dyck (...) estaría absorbiendo una increíble diversidad de influencias que tendrían un papel determinante en la conformación de su gran personalidad pictórica»**

ejemplo, la *Virgen con el niño* en la que aparece retratado como donante (National Gallery, NG4889, 1634-35)<sup>8</sup>.

Pero sin duda el encargo más importante que le hizo a Van Dyck fue aquel en el que preparaba su paso a la vida eterna. La *Lamentación* del Museo de Bellas Artes de Amberes es algo extraña dentro de la producción del pintor flamenco. En primer lugar por el formato horizontal y alargado, poco habitual en este autor, pero que puede explicarse por el destino de la obra, la predela de un retablo. Este formato afecta a la composición, en la que predomina un cuerpo de Cristo casi horizontal, mientras que en otras obras de temática similar, Van Dyck utilizaría composiciones piramidales enmarcadas en formatos verticales. El cuerpo de Cristo, delgado y estilizado, casi ascético, contrasta mucho con los habitualmente pintados por Van Dyck: robustos y casi rubenianos, incluso con las caderas algo magnificadas, como ocurre por ejemplo en la *Lamentación* de Munich, que se ha fechado hacia 1634.

Si lo comparamos con la estampa de la *Lamentación* de Ribera, el cuerpo de Cristo parece estar tomado directamente de ella, con pequeñas modificaciones: en el tratamiento de los paños, en la postura del antebrazo izquierdo, que hace que la mano se levante, y en la perspectiva con la que se nos presentan las piernas, ya que Ribera nos ofrece una visión lateral, mientras que Van Dyck las escorza ligeramente deslizando los pies hacia el espectador. Parece que Van Dyck haya tomado fielmente el torso de Cristo grabado por Ribera, desde la cabeza a las caderas, y después haya jugado con las posturas de los miembros para acentuar el dramatismo de la escena aumentando teatralmente la visibilidad de las huellas de la pasión en manos y pies. Cabeza, cuello, pecho y hombros están sin duda en consonancia con la composición de Ribera. También llama la atención la figura del ángel que solloza a los pies de Cristo, cuyo rostro se oculta con una hermosa melena rubia. Es una figura que no aparece en las otras composiciones que Van Dyck hace de este tema, y que parece aludir o sustituir a la figura de la Magdalena de la estampa de Ribera<sup>9</sup>.

Van Dyck utilizó profusamente en sus obras el dibujo preparatorio como una forma de estudiar y proyectar sus pinturas. Se conservan apuntes y esbozos tanto de composiciones completas como de figuras y de grupos de figuras. Christopher Brown es autor de un extenso catálogo de dibujos de Van Dyck publicado en 1991, en el que podemos apreciar cómo las obras dedicadas a la Pasión de Cristo solían prepararse con una gran cantidad de dibujos, algunos de los cuales (como *La Crucifixión* o *El arresto de Cristo*) son auténticos proyectos finales que han recibido una cuadrícula para ser trasladados como base para la obra definitiva.



**Fig. 11.-** *Estudio para Cristo muerto.* Carboncillo y clarión sobre papel gris azulado, 275 x 393 mm. Pierpont Morgan Library, Nueva York (Inv. N° I, 243). Imagen tomada de Brown, 1991, p. 253.

De la *Lamentación* del Museo de Bellas Artes de Amberes sólo se conoce y conserva un dibujo preparatorio, muy delicado y luminoso gracias a los toques de clarión, que se conserva en la Pierpont Morgan Library de Nueva York (Inv. N° 1243). Sin embargo, este resulta excepcionalmente interesante para el caso que nos ocupa, ya que se centra precisamente en el cuerpo de Cristo desde la cabeza a los muslos. Brown opina (Brown, 1991: p. 252) que pudo realizarse en el taller, a partir de un modelo del natural, pero nosotros creemos que pudo

«Es como si el artista flamenco tomara un modelo perfecto, la presentación anatómica de Cristo ideada por Ribera, y lo hiciera suyo, añadiendo una narrativa diferente a su alrededor.»

realizarse a partir de una estampa de la *Lamentación* de José de Ribera. Brown indica que en este dibujo Van Dyck estudia precisamente tres posiciones diferentes para el brazo izquierdo de Cristo. Y ya hemos visto que esta es, precisamente, una de las diferencias compositivas entre la estampa de Ribera y el cuadro de Van Dyck.

Es como si el artista flamenco tomara un modelo perfecto, la presentación anatómica de Cristo ideada por Ribera, y lo hiciera suyo, añadiendo una narrativa diferente a su alrededor. Esta *Lamentación* y su dibujo preparatorio no se parecen a las otras *Lamentaciones* y *Piedades* realizadas por Van Dyck porque quizá tienen otra fuente muy diferente participando en el proceso creativo. Puede que la estampa de Ribera adquirida algunos años antes, con su formato horizontal, le proporcionase la composición ideal para esa predela que le habían encargado, y que se animase a utilizarla como base<sup>10</sup>. Es probable que Van Dyck volviera a utilizar esta composición, aunque aplicándola a un cuerpo femenino, en otra obra: el *Amor y Psique* conservado en la Royal Collection de Reino Unido (VVAA, 2004, p. 430), datada entre 1639 y 1640, como hemos visto, en las mismas fechas en las que algunos autores piensan que se estaba realizando el encargo de la *Lamentación* (ver nota 7). En ella, significativamente, Psique también está muerta, tras la apertura de la caja que contiene un sueño estigio.



**Fig. 12.-** *Amor y Psique* (detalle), 1637-1640. Anthony Van Dyck. Óleo sobre lienzo, 200 x 192 cm. The Royal Collection, Londres. Imagen tomada de VVAA, 2004, p. 430.

Tampoco hay que descartar la figura de Scaglia como cliente de un elevado nivel cultural, su carácter como coleccionista de arte, y su condición de italiano y filohispano. Quizá tenía una idea muy clara de cómo debía ser la capilla en la que quería recibir sepultura, y tenía especial afición por el modelo de Lamentación desarrollado por el admirado José de Ribera.

Quizá nunca sepamos quién cuadrículó la estampa de la *Lamentación* conservada en el Museo Cerralbo, si fue un aprendiz o un pintor consolidado, o si esta acción tuvo como fruto una obra pictórica identificable que haya llegado hasta nuestros días. Eso lo dejamos para futuras investigaciones, y en todo caso, nos alegramos de haber identificado y sacado a la luz esta fantástica estampa en la colección del marqués de Cerralbo. También esperamos haber puesto nuestro granito de arena en el conocimiento de la influencia de las estampas de José de Ribera en la pintura europea, y en concreto, de esta estampa que sólo en las últimas décadas ha sido admitida en el corpus del autor. Con ello podría demostrarse además que la influencia entre Van Dyck y Ribera tuvo una doble dirección, y que el genio de Ribera llegó a la península, indirectamente, por caminos muy diversos.

# NOTAS

**1/** En los archivos del taller de restauración del Museo Cerralbo se conservan los informes relativos a esta intervención sufrida por la pieza. El 8 de marzo de 1971 Consuelo Sanz-Pastor, directora del Museo, solicitó al Servicio Nacional de Restauración de Libros y Documentos la restauración de 35 estampas y 165 dibujos. Los trabajos se prolongaron hasta 1973. El informe, firmado por Vicente Viñas como jefe del Gabinete Técnico, no está fechado, pero incluye una pormenorizada descripción de las técnicas aplicadas a las obras, entre las que se encuentra «Consolidación. La excesiva fragilidad de muchos soportes hizo aconsejable una doble consolidación. / a) imprimación de nuevo apresto / b) laminación de la cara posterior con papel japonés». También se añade que se montaron las piezas en «carpetas-paspartú», para lo que se usó una cita adhesiva de conservación. Curiosamente, en la ficha de identificación de la pieza remitida por el citado Servicio Nacional, la obra se había identificado como un dibujo a plumilla. En dicha ficha se describen los problemas de estado de conservación que presentaba la obra antes de la intervención: desgarros, grietas, suciedad general, manchas, arrugas.

**2/** Cabré reflejó en el Inventario los conocimientos que se tenía sobre las obras de la colección del Marqués en aquel momento, transmitidos a Enrique de Aguilera en el momento de la compra en subastas, anticuarios y almonedas, y también desarrollados por la crítica de arte durante las décadas entre 1890 y 1920, aproximadamente. El marqués de Cerralbo transmitió a Juan Cabré, amigo, discípulo y designado primer director de su futuro Museo toda la información posible sobre las obras contenidas en la colección, ya que además ambos realizaban «visitas guiadas» a los invitados al palacio. El hecho de que no mencione una posible atribución es un indicativo de que se trataba en aquel momento, a ojos del propietario, de una obra anónima.

**3/** Rodríguez Peinado cita en este sentido a González Montañés (2002: 399-403), que recoge una amplia documentación sobre este asunto.

**4/** Jonathan Brown lo sitúa exactamente como su tercera estampa. Gabrielle Finaldi, en cambio, apunte un orden diferente en la realización de estas primeras estampas de Ribera, y piensa que la *Lamentación* se realizaría entre 1622 y 1623, entre el San Jerónimo con trompeta del



juicio final y el San pedro penitente de 1621, y el *Martirio de San Bartolomé* y el *San Jerónimo* leyendo del 24. (Finaldi, 2003: 98.). Nosotros sin embargo preferimos pensar que precisamente las estampas sin firma y fecha son las más antiguas, y nos ceñimos a la cronología sugerida por Brown y Carrete para la *Lamentación*.

**5/** La «R», probablemente un añadido posterior, se atribuía también a Salvatore Rosa, cuyos dibujos solían confundirse con los de Ribera. Como vemos, la confusión de autoría con Rosa y Reni fue algo habitual durante décadas para los dibujos y estampas de Ribera.

**6/** Motivo documentado en ciudades alemanas e italianas a finales del siglo XVI, según Briquet (1966). Creemos que esta marca de agua es de gran interés, ya que se trata de un papel que probablemente usó directamente Ribera para obtener un ejemplar especular de ese primer estado de la plancha, y por ello no hemos querido dejar de mencionarla. Agradecemos al personal de la Sala Goya de la BNE y a Isabel Ortega, jefa del Servicio de Dibujo y Grabado, las facilidades para consultar todos estos materiales.

**7/** Algunos especialistas aumentan la posible horquilla temporal de la realización de esta obra entre 1634 y 1640.

**8/** En esta obra se retrató a la duquesa de Saboya con su hijo, seguramente en un intento de congraciarse con sus antiguos patronos y benefactores.

**9/** La Magdalena del Barroco, aún en los reinos hispánicos, se representa tradicionalmente como una mujer rubia de tez clara. Así es predominantemente también en la obra pictórica de Ribera.

**10/** No sería la primera vez que una composición de Ribera centrada en un protagonista masculino se adaptara para una figura femenina en similar actitud. Así ocurre en la *Santa María Magdalena o Magdalena Penitente* de colección particular, del círculo de Francisco Rizzi, cuya composición está tomada de la estampa de Ribera *San Jerónimo escucha la trompeta del Jucio Final*. Así lo recoge Brown (1989: 45) en su profuso estudio sobre la influencia de las estampas de Ribera.

# BIBLIOGRAFÍA

**Briquet, Charles Moïse (1966)**

*Les filigranes*. New York, Hacker Art Books.

**Brown, Christopher (1991)**

*Van Dyck. Dessins*. The Pierpont Morgan Library, New York. Fonds Mercator.

**Brown, Jonathan (1989)**

*Jusepe de Ribera, grabador: 1591-1652*. Barcelona, Fundación Caja de Pensiones. Originalmente publicado por Brown en 1973 como *Jusepe de Ribera, prints and drawings*. New Jersey, The Art Museum, Princeton University.

**Brown, Jonathan (1984)**

«Mecenas y coleccionistas españoles de Jusepe de Ribera». *Goya, Revista de Arte*, N° 183, pp. 140-150.

**Brown, Jonathan (1992)**

«Jusepe de Ribera as Printmaker». En Pérez Sanchez, A. *Jusepe de Ribera 1591-1652*. [Exhibition catalogue] New York, Metropolitan Museum of Art, pp. 166-191.

**Carrete Parrondo, Juan (2005)**

«José de Ribera. Maestro de la técnica y el arte del grabado». VVAA, *José de Ribera: bajo el signo de Caravaggio (1613-1633)*. [Catálogo de Exposición temporal] Salamanca.

**Estella Marcos, Margarita (1988)**

«Apuntes para el estudio de los Entierros del siglo XVI», en *Actas del 1er Congreso General de Historia de Navarra*. Anejo 11 de la *Revista Príncipe de Viana*, pp. 109-123.

**Garboli, Cesare y Baccheschi, Edi (1977)**

*La obra pictórica completa de Guido Reni*. Barcelona, Noguer, Colección Clásicos del Arte.

**García Gaínza, María Concepción (1992-1993)**

«El relieve del entierro de Cristo del Museo Marés de Barcelona». *IMAFRONTEN*, n° 8-9, pp. 201-208.

**González Montañés, Julio Ignacio (2002)**

*Drama e iconografía en el arte medieval peninsular (siglos XI-XV)*. Tesis doctoral, UNED [en línea] <http://teatroengalicia.es/descargas/tesis.pdf> [Acceso el 30 de octubre de 2017].

**Mena Marqués, Manuela (1992)**

*Drawing in the art of Ribera*. En Pérez Sanchez, A. *Jusepe de Ribera 1591-1652*. [Exhibition catalogue] New York, Metropolitan Museum of Art, pp 192-230.

**Navascués Benlloch, Pilar de; Conde De**

**Beroldingen Geyr, Cristina (1998)**

*El legado de un mecenas. Pintura española en el Museo Marqués de Cerralbo*. [Catálogo de exposición, Madrid-Bilbao] Madrid, Ministerio de Educación y Cultura.

**Osborne, Toby (2005)**

«Scaglia, Alessandro Cesare (1592-1641), diplomat and art collector» in *Oxford Dictionary of National Biography*. Published online.

**Pepper, D. Stephen (1984)**

*Guido Reni. A complete catalogue of his works with an introductory text*. Oxford, Phaidon.

**Reau, Louis (1996)**

*Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*. Barcelona, Ediciones del Serbal.

**Rodríguez Peinado, Laura (2011)**

«El descendimiento de la cruz». *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. III, nº 6, pp. 29-37.

**Rodríguez Peinado, Laura (2015)**

«Dolor y lamento por la muerte de Cristo: la Piedad y el Planctus». *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol VII, nº 13, pp. 1-17.

**Spinosa, Nicola (2003)**

*Ribera. L'Opera completa*. Nápoles, Electa Napoli.

**Schiller, Gisella (1972)**

*Iconography of Christian Art*, vol 2, Londres, Lund Humphries.

**VVAA (2003)**

*Ribera: la Piedad*. Madrid, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza.

**VVAA (2004)**

*Van Dyck. A Complete Catalogue of the Paintings*. New Haven, Yale University Press.

---

# HISTORIA DEL JUGUETE EUROPEO EN EL SIGLO XIX

*Concha García-Hoz Rosales ~ Conservadora, Museo del Traje, CIPE*

---

## **Resumen:**

La revolución industrial que se inició en Europa a finales del siglo XVIII, afectó también a la fabricación de juguetes. Esta industria experimentó un cambio total gracias a la utilización de nuevas técnicas y nuevos materiales. También supuso un cambio social, ya que gracias a los cambios significativos en la producción juguetera, se abarataron los costes y sus productos llegaron a todas las clases sociales.

## **Palabras Clave:**

Revolución Industrial, hojalata, litografía, celuloide, composición, muñecas, recortables, juegos

## **Abstract:**

The Industrial Revolution started in Europe at the end of the 18th century. It was also important for toys factories. This industry made an important change in due to the use of new techniques and new materials. It was a great social change as well, because of there were important changes in toy production. The costs were reduced and its products got to all social classes.

## **Key words:**

Industrial Revolution, tin-plate, lithography, celluloid, composition, dolls, paper cut-out, games

## Introducción

La cultura es una parte fundamental de nuestra condición de seres humanos, lo que nos diferencia del resto de los animales: somos capaces de crear y transmitir conocimientos y experiencias. Su difusión entre los individuos de una misma sociedad se basa en un proceso de aprendizaje de las pautas básicas de cada grupo; su asimilación se realiza de forma consciente e inconsciente. Así, padres y educadores transmiten conocimientos e ideas, pero también muestran conductas, modelos de comportamiento y valores aceptados por cada sociedad, muchas veces de un modo no intencionado.

A través de esta asimilación, el niño llega a convertirse en una persona preparada para vivir en sociedad. La formación a la que son sometidos los niños desde su nacimiento supone también el aprendizaje de los comportamientos sociales que le son afines. Este proceso comprende tanto la educación formal –que se recibe en centros oficiales de enseñanza-, como la informal, que fundamentalmente se recibe en el seno de la familia, pero también a través de amigos, compañeros, medios de comunicación, etcétera.

El juego desempeña una función esencial en el aprendizaje, no sólo entre los humanos, sino también en muchas especies de mamíferos y especialmente entre los primates; a través de las actividades lúdicas, en muchos casos imitativas, los niños se preparan para numerosos aspectos de la vida adulta, emulando las actitudes y los comportamientos que los adultos muestran en relación con la tecnología y la sociedad en la que viven. Por eso, la naturaleza y los objetivos de juegos y juguetes varían claramente en función de las características de cada grupo, no sólo en función de la tecnología que se utiliza, sino también en virtud de su organización social, económica y política.

«El juego  
desempeña  
una función  
esencial en el  
aprendizaje»

## **El juguete tradicional**

En las sociedades preindustriales el juego predomina sobre el juguete, y cuando éste existe es fabricado por los propios niños o por adultos cercanos a ellos. Sin embargo, desde el siglo XIII existían juguetes comerciales y una extensa red de ventas, a través de buhoneros, mercados y ferias, con una gama amplia de objetos que se extendía desde los más populares hasta los más lujosos.

A comienzos del siglo XVI se inicia el comercio internacional de los juguetes de madera de la zona germana de Nuremberg y distritos cercanos –Oberammergau, el valle de Gröden, Berchtsemergau y Sonneberg-. Las bases de esta potente industria se asentaron en la Edad Media. La talla de la madera, en particular en el sur de Alemania tenía una larga tradición centrada en un comienzo en la fabricación de figuras religiosas, especialmente para Navidad. Al principio el mercado fue puramente local, ya que el transporte de artículos sin valor intrínseco era prohibitivo, pero cuando se abrieron las grandes rutas comerciales, los juguetes alemanes se extendieron por toda Europa y más lejos aún. Mercaderes y otros viajeros, la mayoría movilizados por la gran feria de Leipzig, traficaron con los productos locales, y a comienzos de la Edad Moderna se sentaron las bases del comercio juguetero.

En el siglo XIX aumentaron las diferencias entre los niños del campo, que practicaban juegos tradicionales y antiguos, y los niños burgueses de las ciudades, obligados a jugar de forma tranquila en los parques públicos con aros, columpios, combas, etc. y en sus casas, con peonzas, soldaditos o caballitos de madera los niños, y casitas y cocinitas las niñas; través de ilustraciones de la época podemos conocer algunos de los juguetes ya mencionados que poseían los niños antes de que la revolución industrial los transformara. En primer lugar estaban las casitas de muñecas y las cocinitas. También apareció el aro, siempre llevado con palo, la comba, el volante, el cazamariposas, el boliche, el columpio, caballos, pelotas y balones, barquitos de vela, juguetes bélicos.





### El juguete industrial

La revolución industrial no tuvo consecuencias inmediatas en lo que a la fabricación de juguetes se refiere. Sólo cuando la hojalata británica se hizo accesible, la producción fabril a gran escala hizo posible la construcción de juguetes relativamente complicados para una emergente burguesía que estaba en condiciones de adquirirlos.

En la Exposición Universal de Londres de 1851 se puso de manifiesto que existía una industria juguetera importante que, en pocos años, había dejado de ser una parte pequeña del

**Fig. 1.-** Jean Laurent, *Cordoue. La grand'mère filant (d'après nature)*, 1855 [ca.]. Museo del Traje CIPE, Inv. N° FD000647, Madrid. (Foto: Museo del Traje CIPE).

**Fig. 2.-** Antonio María Esquivel, *Niña con aro de cascabeles*. Museo del Romanticismo, Inv. N° 0397, Madrid. (Foto: Pablo Linés Viñuales. Museo del Romanticismo).



**Fig. 3.-** Román Prieto Cámara. *Retrato de niño con ama*, [ca.] 1895. Museo del Traje CIPE, Inv. N° FD012910, Madrid. (Foto: Museo del Traje CIPE).

ramo de la quincallería. Los británicos presentaron juguetes artesanales de larga tradición, como los caballos de madera o las muñecas de cera, adaptados a su tiempo.

En esa época los estados alemanes, con Nuremberg a la cabeza, se convirtieron en el centro internacional de construcción y distribución de juguetes, esta vez con piezas elaboradas con hojalata.

Las ferias internacionales y las exposiciones universales se multiplicaron: Nueva York, Dublín, Múnich. En 1855 se celebró en París la Exposición Universal de Productos de la Industria, en ella se puso de manifiesto la preminencia de Alemania y Francia como fabricantes y distribuidores de juguetes. Fueron muchas las empresas de ambas nacionalidades que acudieron con sus productos y varias ganaron medallas por sus juguetes mecánicos y ópticos.

El final de la guerra franco-prusiana (1870-71) marcó el inicio de la “edad de oro del juguete industrial” que se mantuvo hasta el inicio de la I Guerra Mundial (1914). La industria moderna se distribuía en dos ramas: el juguete metálico y las muñecas, amparadas por pequeñas fábricas subsidiarias que daban trabajo a gran cantidad de personas, incluyendo mujeres y niños. En la Alemania ya unificada esta separación era incluso geográfica: Nuremberg (Baviera) con empresas dedicadas al juguete metálico y Sonneberg ( Turingia) con las centradas en la producción de muñecas. En Francia, la incipiente industria juguetera se concentró en París y alrededores.

En España empiezan a surgir pequeñas empresas en el litoral mediterráneo: Barcelona y Reino de Valencia, y alguna más en Madrid. Sin embargo, su mayor éxito y expansión coincidirá con el cambio de siglo. Pese a que algunas de estas empresas tenían ya cierto renombre internacional, en 1914 se celebró en Barcelona la primera Exposición Nacional de Juguetes porque existía la “creencia general del público que no se fabrican en la península esta clase de artículos”

El devenir de la industria del juguete en Europa a lo largo del siglo XIX, es también la historia del enfrentamiento entre las dos grandes potencias del sector: los países alemanes (que no se unificarán hasta 1871 en torno al reino de Prusia) y Francia. Como veremos al hablar de cada tipo de juguete, ambos rivales se disputaron la supremacía en todos y cada uno de los campos, con mayor o menor éxito según las circunstancias.

El resto de los países europeos, salvo el Reino Unido, no estaba en condiciones de rivalizar, ya que su desarrollo industrial estaba iniciándose, con lo cual no fueron más que meros espectadores del enfrentamiento franco-alemán.

### 1.- Juguetes de hojalata

¿Qué es la hojalata litografiada? La hojalata es una lámina de acero batido recubierta de estaño. El metal proporciona resistencia, dureza y maleabilidad al material y el estaño le da adherencia, brillo y resistencia a la corrosión. Este material era conocido desde el siglo XIV, pero fue a principios del XIX cuando se empezó a utilizar para fabricar envases, y más tarde, juguetes.

La impresión litográfica se introduce como técnica decorativa de los juguetes de hojalata hacia 1870.

La palabra litografía proviene del término griego *lithos* que significa piedra, y del término *grafia*, dibujo. Por ello, cuando hablamos de litografía estamos hablando de una estampación obtenida a partir de una matriz de piedra. Cuando se entinta la plancha en la que el dibujo ya está realizado, la tinta sólo se adhiere a las zonas correspondientes al dibujo, que previamente han estado tratadas con materia grasa, mientras que el resto no la absorbe.

En la cromolitografía o litografía en colores, utilizada en la fabricación de los juguetes, se emplea una plancha para cada una de las tintas que se vayan a usar. Hay que tener una idea muy clara de los que se quiere hacer, ya que en la tirada de

«El final de la guerra franco-prusiana (1870-71) marcó el inicio de la “edad de oro del juguete industrial” que se mantuvo hasta el inicio de la I Guerra Mundial (1914)».

las planchas, de la superposición de dos colores se obtiene un tercero. Una estampación de colores de calidad se caracteriza por una perfecta superposición de las superficies coloreadas.

La litografía permitía aplicar el color de manera rápida y económica en las planchas de hojalata, a la vez que permitía la inclusión de detalles. Esta técnica de impresión fue patentada por Robert Barclay y John Doyle Fry, socios en la imprenta *Barclay & Fry* de Londres, en 1875. En 1889 la patente caducó y a partir de esa fecha la utilización del proceso fue universal.

Los costes iniciales de la preparación de las planchas litográficas y de las herramientas de presión eran altos, pero cuando se utilizaban en una producción que podía alcanzar los cientos de miles de piezas, el precio de cada unidad podía mantenerse bajo.

Otro avance tecnológico que supuso el inicio de la producción a gran escala fue el ensamblaje. Mediante el ensamblaje se unen los elementos de cada pieza con la estampadora, con pequeñas pestañas: en cada hendidura cortada a troquel, se introduce la pestaña y se dobla. Esta técnica permitió la aplicación de la litografía, ya que hasta ese momento el uso de la unión por soldadura estropeaba y quemaba la impresión litográfica. El creador de este nuevo sistema de unión fue el francés Charles Jacques Rossignol, fundador de la fábrica de juguetes *C.R.*, en 1888.

Alfred Broquelet describió muy bien estos cambios en su *L'art appliqué a l'industrie* (1909):

“La evolución del juguete de metal empezó el día en que los fabricantes descubrieron cómo decorar las láminas de metal *blancas*, aplicando el color antes de ensamblarlo, ya fuera pintando o imprimiendo. La *lengüeta* fue también una innovación importante, ya que permitió la eliminación del largo y costoso trabajo de soldadura en el ensamblado. Su consecuencia principal fue la reducción significativa de los costes de producción, un factor muy importante en este tipo de industria...

... Estos cambios en la producción [de juguetes] significaron que la intervención del obrero era menor durante la realización de soldados, animales, locomotoras, coches y barcos de hojalata litografiada, por lo que los costes bajaron. Sin embargo, la manufactura de estos objetos tan pequeños requería un espacio considerable así como un equipamiento complejo y caro, máquinas de precisión para cortar, imprimir y moldear las hojas de metal, un personal altamente especializado necesario para el diseño de las herramientas necesarias en la fabricación de cada modelo.”

El juguete alemán era conocido en toda Europa ya desde el siglo XVIII. En la ciudad de Nuremberg y alrededores se fabricaban figuras de hojalata, cocinas y juguetes mecánicos que se distribuían por todas partes, gracias a una red comercial muy amplia y efectiva que se extendía por todo el continente europeo. Estos objetos se hacían en pequeños talleres familiares que, además, fabricaban útiles domésticos, bandejas, candeleros o servicios de té y café. Los vaivenes de la economía alemana motivaron que la industria del juguete metálico se desarrollara muy lentamente hasta 1870. Fue tras la guerra francoprusiana (1870-1871) y la formación del imperio alemán bajo Guillermo I, cuando esta industria experimentó un boom, con lo que se abrió el camino hacia la producción a gran escala.

Alemania llegó a ser uno de los productores de juguetes más importantes de Europa, e inundó los mercados del mundo occidental con sus productos. Los centros manufactureros de juguetes se desarrollaron en el sur de Alemania antes de 1880. El más importante era Nuremberg, “la ciudad del juguete”, que ya tenía una tradición centenaria y establecidas sus rutas comerciales. Se hacía gran cantidad de juguetes con todo tipo de materiales, pero cada vez con más fuerza los trabajadores del metal (herreros, hojalateros...) iban haciéndose con el mercado. La primera noticia de la fabricación de juguetes de hojalata en esta ciudad bávara se data en torno a 1800, cuando se fabricaban linternas mágicas y los equipamientos de las casas de muñecas.





**Fig. 4.-** Johann Phillip Meier, *Tartana* [ca.] 1896. Museo del Traje CIPE, Inv. N° 038174 Madrid. (Foto: Miguel Ángel Otero. Museo del Traje CIPE).

Durante las décadas siguientes fueron muchos productores los que establecieron sus talleres en Nuremberg y la región circundante de Franconia Central: Johann Andreas Issmayer (1818), Johann Leonhard Hess (1826), Karl Bub (1851) y Ernst Plank (1866). El desarrollo económico de las décadas de 1870 y 1880 permitió la instalación de nuevas empresas que gozaron de gran éxito: Johann Phillip Meier, Siegfried Günthermann, Gebrüder Bing y Georg Adam Mangold, y todas ellas se mantuvieron, al menos, hasta la II Guerra Mundial (1940-1945).

Este desarrollo se pone de manifiesto en los censos comerciales: en 1875 se contabilizan cuarenta y nueve fabricantes de juguetes de metal en Franconia Central; veinte años más tarde, en 1895, son ciento cincuenta y cuatro.

En la región de Württemberg se estableció el otro gran centro juguetero, que contaba con empresas tan importantes como Rock & Graner (1813) en Biberach, Ludwig Lutz (1846) en Ellwangen y Gebrüder Märklin (1859) en Göppingen.



**Fig. 5.-** Gebrüder Märklin, *Cocina económica*, [ca.] 1900. Museo del Traje CIPE, Inv. 055181 Madrid. (Foto: Juan González López. Museo del Traje CIPE).

En torno a Berlín también aparecieron algunas empresas jugueteras. En 1881, Ernst Paul Lehmann y Jean Eichner fundaron una fábrica de juguetes de hojalata en Brandenburgo. En pocos años la compañía se convirtió en una de las más famosas del mundo. Desde el comienzo, los juguetes de



Lehmann (los juguetes de hojalata de los primeros años) se caracterizaron por sus mecanismos innovadores, ideas originales, nombres divertidos y a la moda.

En la vecina Francia existía también una larga tradición en la elaboración de figuritas y máquinas con mecanismos complicados. Su centro se ubicaba en París y alrededores. Los fabricantes de juguetes de hojalata más conocidos fueron: Charles Rossinol (1868), que, como ya hemos señalado, creó el sistema del engrapado para unir las piezas; Fernand Martin (1878); Saint Mihiel (1880), y Henri Avoiron (1893)

La situación en el Reino Unido era muy diferente. Durante el siglo XIX, en la cuna de la revolución industrial, el país donde se producía la mayor parte del hierro y del acero, apenas se fabricaba juguetes de hojalata. La razón esgrimida para este vacío era el carácter puritano de las clases medias británicas que, aunque gozaban de un alto nivel de vida, se limitaban las diversiones de los niños por motivos educacionales. Sin embargo, la verdadera razón parece que está en el hecho de que los juguetes de lata alemanes resultaban más baratos ya que tenían unos costes de producción bajos.

Las primeras noticias que tenemos de talleres españoles dedicados a la fabricación de juguetes de metal, los sitúan en Barcelona. A finales del siglo XIX se establecieron en el pueblo de Gracia –que fue municipio independiente de Barcelona hasta 1897- varios fabricantes especializados en la hojalata. La mayoría fueron transformando poco a poco su producción de objetos de ajuar doméstico en juguetes para entretenimiento de los más pequeños.

Entre ellos está Jorge Rais Ramis, que en 1897 solicita licencia para levantar su fábrica, que abrirá al año siguiente, en este barrio barcelonés. Su primer catálogo está fechado en 1900, aunque en su portada puede leerse “CASA FUNDADA EN 1870”. Son varios los especialistas (CAPELLÀ, 2005: 207) que creen que la fecha más antigua corresponde a la apertura de su taller de hojalatero, donde se producían todo tipo de objetos.

«Las primeras noticias que tenemos de talleres españoles dedicados a la fabricación de juguetes de metal, los sitúan en Barcelona.»

**Fig. 6.-** E. Roca Farriols, *Automóvil*, 1906. Museo del Traje CIPE, Inv. N° 037852, Madrid. (Foto: David Serrano Pascual. Museo del Traje CIPE).



En el año 1879 Eusebi Roca Farriols abrió su empresa dedicada a la fabricación de juguetes metálicos, con el nombre Roca y Cia. En poco tiempo se consolidó como la firma de mayor prestigio de Barcelona y del resto de España, gracias a su participación en varias exposiciones industriales nacionales. Acudió como único representante español a la Exposición Universal de París de 1900, y obtuvo una medalla de plata. Cabe señalar que en 1907 registró la marca Hispania, una de las más conocidas en el ámbito español.

## **2.- Muñecas**

La historia de la muñeca está íntimamente relacionada con la historia de la humanidad. A fin de tener una imagen de sí mismo, el hombre la creó como símbolo cultural que le acompañaba a lo largo de su vida: como símbolo de una devoción religiosa, o como objeto de votivo o de culto, como regalo para acompañarlo en su tumba, como símbolo mágico, como un ídolo, como un amuleto o como un talismán (Cieslik, 1979: 6).

A finales del siglo XVIII y en el siglo XIX, y como consecuencia del cambio de mentalidad con respecto al individuo, la familia

y la infancia, la muñeca se convirtió en un juguete para niños. Se empieza a tomar conciencia de la educación de los hijos y a distinguirse entre niños y niñas. Las muñecas llegan a considerarse como un agente importante de la educación de las niñas como futuras madres. Se interpreta como un estímulo de las funciones domésticas y maternas.

### **Cera**

Hasta el siglo XIX las muñecas se fabricaban de un único material (madera, barro, cera), en función del oficio de su artesano. Además, su realización estaba regida por el deseo constante de hacerla con el parecido más real posible. En el caso de las muñecas de madera, un artesano habilidoso podía tallar fácilmente rasgos faciales a la moda, pero cuanto más pequeña era la figura su manufactura era más ardua, lo que significaba un precio mayor. Se experimentó con distintos materiales y, finalmente, comenzó a trabajarse con la cera por sus propiedades fácilmente moldeable y resistente a la vez.

La infraestructura para su elaboración y distribución ya estaba creada: por toda Europa existían talleres de artesanos de la cera que se dedicaban a fabricar exvotos, velas y otros objetos de carácter religioso.

La mezcla que se utilizaba en las muñecas era de cuatro partes de cera, tres partes de trementina, un poco de aceite de oliva o manteca de cerdo y un colorante rosa. A finales del siglo XIX se utilizaba cera de abejas y parafina indistintamente.

Hasta 1850, la cera se moldeaba en caliente a mano en talleres artesanales, y después de esa fecha se inició la fabricación industrial con moldes y cera líquida. La ventaja de este método era que los rasgos de la cara duraban más. Muchos fabricantes revestían el interior de las cabezas con una hoja de papel para reforzarlas, pero se necesitaba mucha destreza para hacerlo bien. La cera de parafina para moldes se mezclaba con una cera vegetal que permitía una doble cocción en agua que se iba calentando gradualmente.



**Fig. 7.-** *Muñeca de cera.* Inglaterra, [ca.] 1860.

Aunque se denominan muñecas de cera, en realidad sólo las cabezas eran de este material. El resto solía ser de cuero o cabritilla, endurecido y cosido, o, a veces, madera. Posteriormente, cabeza, brazos y piernas de cera se unían a un cuerpo de cuero o tela, y, finalmente, las extremidades se fabricaron de composición o de porcelana, en función de su precio.

Las muñecas de cera se continuaron fabricando en Alemania hasta la década de 1920.

### ***Papier mâché***

Desde los comienzos del siglo XIX el *papier mâché* se conocía y se empleaba para fabricar baratijas y ornamentos. En la segunda década del siglo se comenzó a utilizar en Turingia (Alemania) para la fabricación de muñecas pero el procedimiento era muy lento e implicaba la utilización de mucha mano de obra. Poco después se mejoró tanto la fórmula como el sistema de fabricación. La fórmula contenía arena arcillosa, tiras de papel y cola animal. Una vez introducida y sacada del molde ya con la forma requerida, y secada en hornos o al aire libre, se limaba y cortaba lo sobrante y se pintaba o se cubría con cera. El material podía endurecerse con la aplicación de yeso de París.

La utilización del *papier mâché*, que durante mucho tiempo solo se usó en la región alemana, permitía hacer objetos y figuritas más pequeñas y delicadas. Adolf Fleischmann, uno de los primeros fabricantes de figuras de *papier mâché* presentó, en la Feria Universal de Berlín de 1844, sus series de Gulliver, con figuras de pocos centímetros y pintadas con gran detalle.

Las muñecas de *papier mâché* fabricadas entre 1820 y 1850 eran muy simples. El gran cambio en el posterior desarrollo de la industria de la muñeca tuvo lugar cuando Edmund Lindner, de vuelta a su ciudad tras visitar la Gran Exposición de Londres de 1851, pasó por Colonia donde pudo contemplar una tienda de juguetes que exhibía unas muñecas japonesas

articuladas, con cuerpos infantiles (*ningyo*). Estas muñecas eran muy diferentes a las que se fabricaban en Europa, ya que la mayoría eran figuras de damas.

De vuelta a Sonneberg, se puso en contacto con un fabricante de muñecas al que le propuso esta idea tan innovadora, y así fue como nació el muñeco *Täufeling*, llamado así porque era un niño pequeño vestido únicamente con una camisa. La cabeza era de *papier mâché*, el cuerpo de tela y madera, y tenía más articulaciones que las muñecas de madera más antiguas. Los antebrazos y las pantorrillas eran cilindros huecos lo que permitía enganchar manos y pies con un mecanismo rudimentario que permitiera moverlos.

En la misma época otro fabricante alemán, Charles Motschmann, patentó un muñeco parecido, inspirado en los muñecos japoneses que se exhibieron en la Exposición Universal de París de 1855.

En la Exposición que se celebró en París en 1878, algunas empresas francesas (*Jumeau y Bru Jeune et Cie*) presentaron muñecos de este tipo, con la cabeza de porcelana y el cuerpo de *papier mâché* y articulado con un sistema de bandas elásticas internas. Eran niños de tres o cuatro años al que se llamaba *bébé* (hasta el siglo XX, esta palabra no describía a un recién nacido, sino a un niño entre dos y ocho años).

En 1894 Martin Heidler patentó una mezcla nueva de *papier mâché*, que podía verterse fácilmente en los moldes y no tenía que estar tanto tiempo en la máquina. Lo presentó en 1898 y rápidamente muchas de las fábricas alemanas adquirieron la patente. El nuevo material estaba compuesto por arcilla, trozos de papel, cola animal y sosa, y podía utilizarse en moldes de yeso. El yeso permitía extraer el agua de la mezcla, lo que hacía que ésta se refinase y se solidificase dentro del molde, y se dejaba reposar más o menos tiempo, dependiendo de la dureza deseada. Este nuevo material se volvió muy popular, ya que era más rápido, limpio y barato que el antiguo *papier mâché*, y también más duro y resistente.

### **Biscuit**

Fueron los artesanos franceses los primeros en Europa, en elaborar cabezas de muñecas de *biscuit* o bizcocho. Este material era preferido a la porcelana, ya que al no estar vidriado, tenía una superficie suave que asemejaba a la piel humana. La pasta era igual que la de la porcelana: arcilla blanca (o caolín) y feldespato, con un poco de cuarzo, creta o yeso, según la “fórmula secreta” de la empresa fabricante.

En 1878 se inició la producción a gran escala de las cabezas de muñecas de *biscuit* en todos los centros jugueteros europeos. Sin embargo, al menos en el caso alemán, las piezas se elaboraban en las fábricas de porcelana, no en las de muñecas. Por ello, en muchos casos, las piezas llevan las marcas del taller de porcelana, no de la empresa de muñecas.

Sólo los propietarios de las empresas más grandes de muñecas podían exigir las cabezas con características concretas, de acuerdo a sus propios modelos, que sí llevaban sus propias marcas. Además podían encargar varios tipos de piezas a diferentes tamaños.

El primer fabricante francés de muñecas más conocido a nivel internacional fue Jumeau, que se estableció en los alrededores de París en 1843. En 1851 acudió a la Exposición Universal de Londres, donde sus muñecas destacaron por la excelente calidad de sus ropas, a la última moda, y la gran cantidad de complementos, que hubieran hecho las delicias de cualquier dama. Pero las muñecas no eran de buena calidad: las cabezas eran primorosas pero sus cuerpos estaban hechos de forma descuidada.

Esto lo cambió Emile Jumeau, hijo del fundador, al crear la primera fábrica de muñecas que abarcaba todo el proceso de la producción, tanto de los materiales como de las piezas.

Fue este sistema lo que le permitió mantenerse en la cima, si bien, en 1899, ante la amenaza de las importaciones alemanas de mayor calidad y menor precio, Jumeau y otros productores franceses se unieron en un sindicato llamado “*Société Française*



**Fig. 8.-** Jumeau, *Muñeca*, 1890. Museo del Traje CIPE, Inv. N° 082828, Madrid. (Foto: Francisco Javier Maza Domingo. Museo del Traje CIPE).



*de Fabrication de Bébés et Jouets*” y conocido como SFBJ, que mantuvo la producción hasta la década de 1960.

Si a finales del siglo XIX, las muñecas alemanas eran un problema para los fabricantes franceses, treinta años antes la situación era la inversa. Sin embargo, los empresarios germanos reaccionaron con prontitud y como solían hacerlo: copiando los modelos galos, y vendiéndolos mejor y más rápidamente (Cieslik, 1979: 61). En la región de Turingia proliferaron las fábricas y los talleres de porcelana que acabaron acaparando los mercados internacionales.

Una de las más importantes factorías era J.D. Kestner, que fue la primera empresa de muñecas que asistió a una Feria de Leipzig, en 1840. Aunque sus primeros productos fueron muñecas de cera y *papier mâché*, acabó centrándose en la fabricación de muñecas y cabezas de muñecas de *biscuit*.

Otra firma conocida de esa época es Kämmer & Reinhardt, creada en 1885, que llegó a convertirse en una gran empresa gracias a la innovación constante y a la alta calidad de sus productos. Ya en el siglo XX se unió a Simon & Halbig, otra de las grandes, a la que anteriormente había servido cabezas de muñecas.

Armand Marseille era, y es, el fabricante alemán de muñecas de *biscuit* más famoso del mundo occidental. A pesar de su nombre no era francés; había nacido en San Petersburgo, hijo de un refugiado francés hugonote.

En los años 1884 y 1885 adquirió una fábrica de juguetes y otra de porcelana. Aunque desconocía el negocio, supo rodearse de los representantes más eminentes en la materia. Después de años de experimentación, fabricó la primera cabeza de *biscuit* en 1890.

Gracias a sus numerosos contactos internacionales, pronto se convirtió en el mayor fabricante y distribuidor de cabezas de muñecas del mundo, llegando a emplear a más de quinientos cincuenta empleados en su fábrica de Köppelsdorf. La calidad de sus productos era muy estimada en muchos lugares del mundo, fundamentalmente en Francia y Estados Unidos.

**Fig. 9.-** Armand Marseille, Marcas en la nuca de una muñeca, 1894. Museo del Traje CIPE, Inventario N° 082802 Madrid. (Foto: Francisco Javier Maza Domingo. Museo del Traje, CIPE).



El apogeo de la industria alemana de la porcelana tuvo lugar en el cambio de siglo, y terminó al estallar la I Guerra Mundial (1914). Había más de cien productores de cabezas de muñecas de *biscuit* o porcelana, bien como primeros productos, bien como empresas subsidiarias. Sólo unos pocos utilizaban sus marcas, ya que la mayoría utilizaban las marcas de sus proveedores, tanto nacionales como extranjeros.

### **Celuloide**

Desde la década de 1880, las industrias jugueteras europeas atravesaban por grandes problemas económicos: la mayor parte de su producción se exportaba y se veía muy castigada por las altas tarifas aduaneras, ya que estas tasas se calculaban según el peso de los bienes, y la porcelana era pesada, en cambio la demanda de piezas de *papier mâché*, más ligero, era escasa.

Se iniciaron investigaciones a fin de lograr un material ligero que tuviera las mismas características y cualidades que la porcelana pero que fuera más resistente a la rotura. Se intentó utilizar la hojalata, que tanto éxito tenía en otro sector juguetero, pero no fue un buen sustituto.

En 1870 se registró un nuevo material, el celuloide, cuya base era el colodión y el alcanfor, al añadir ácido sulfúrico y salitre se convertía en una sustancia gelatinosa, flexible, fácil de modelar y que podía colorearse de forma duradera. Si en un principio se utilizaba como sustituto del marfil, pronto llamó la atención de las empresas jugueteras.

Su gran problema era el alto grado de inflamación, que motivó una bajada sustancial en las ventas y la destrucción de lotes enteros de piezas. Poco tiempo después se consiguió rebajar el grado de inflamación, y las muñecas elaboradas con este material volvieron al mercado, donde se mantuvieron con mayor o menor fortuna hasta los años treinta del siglo XX.

En la década de 1880 aparecieron en Alemania y Francia, empresas dedicadas a la fabricación de este material, y la *Rheinische Gummi- und Celluloidfabrik*, conocida como Schildkröt (tortuga), animal que era su marca, se convirtió en un gigante en este campo. Creada en 1873, tras muchos fallos en la producción y el incendio que arrasó el taller de los juguetes, lanzó su primer muñeco de celuloide en 1896: un bañista resistente al agua.

En España, a mediados del siglo XIX se desarrolla en el entonces Reino de Valencia una industria de muñecas que llegaría a alcanzar, ya en el siglo XX, una importancia extraordinaria. Su origen está en la fábrica que Ramón Mira Vidal funda en Onil (Alicante) hacia 1860. En un principio, las muñecas se realizaban con arcilla. Se usaba molde y, después de cocidas, eran pintadas y vestidas. Poco a poco van introduciéndose nuevos materiales, como las pastas de yeso o serrín mezcladas con cola.

Hacia 1885 patentó una pasta de patata, harina, serrín, corteza de pino y sosa cáustica. Esta mezcla se introducía en un molde de metal. Cuando la pieza estaba compacta y seca, se sumergía en un baño de cola y blanco de España, que daba gran consistencia. Vuelta a secar, se procedía a su lijado y se introducía en un baño de barniz. Después, se perfilaban los



**Fig. 10.- Muñeca Pepona.**  
Valencia [ca.] 1895. Museo del Traje CIPE, Inventario N° 110060, Madrid.  
(Foto: Munio Rodil Ares. Museo del Traje CIPE)

rasgos de la cara: cejas, ojos, pestañas, agujeros de la nariz, labios, coloretes, etc. Finalmente se unían las piezas con cordones que permitían el movimiento. Eran las populares “peponas”, asequibles a todas las niñas.

En 1897 falleció Ramón Mira Vidal y poco tiempo después adquirió la fábrica Eduardo Juan Sempere.

En Barcelona se estableció la firma Cruset Hermanos, comerciantes y fabricantes de juguetes, entre los que destacaban las muñecas de cartón-piedra. En 1883 solicitaron la primera patente española para un juguete, se trataba de “un procedimiento para fabricar muñecas de pasta”. La empresa desapareció en 1899.

En la misma ciudad se instaló una sucursal de la *Société de l'Éden Bébé* en 1894. Esta empresa francesa era a su vez una filial de Lehmann & Co, subsidiaria de la compañía *Fleischmann & Bloedel*, con sedes en Fürth y París.

Durante los diez primeros años de actividad, se dedicó a la fabricación de los cuerpos de composición de las muñecas y sus ropas, y al ensamblaje de los juguetes con piezas (cabezas y extremidades) llegadas de otros puntos de Europa, ya fabricadas en porcelana.

### **3.- Juguetes ópticos**

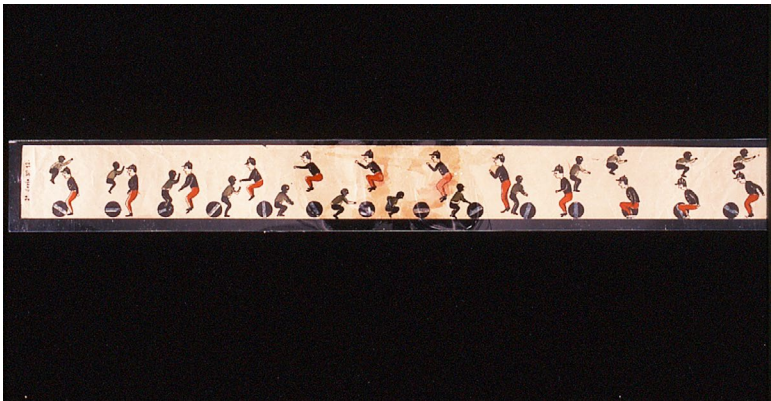
También en esta centuria proliferan los llamados “juguetes ópticos”, realizados a partir de los descubrimientos científicos sobre la luz y la visión ocular.

El primer juguete óptico que utilizó el principio de la persistencia de una imagen en la retina durante una décima de segundo fue el *Thaumatrope* que fue inventado por el Dr. J.A. en París en 1827. Al hacer girar con unos cordones una carta con un pájaro dibujado en un lado y una jaula en el otro, da la impresión de que el pájaro estaba en la jaula.

Los primeros juguetes ópticos auténticos utilizaban una serie de dibujos con figuras en desarrollo, por ejemplo, un

acróbata en poses progresivas durante una proeza. Cuando se ve brevemente un dibujo tras otro, da la impresión de acción continua. Al principio las figuras se dibujaban cerca de los bordes de unos discos de unos 20 cm de diámetro y el ojo tenía una breve impresión de cada dibujo a través de una hendidura mientras el disco daba vueltas. Las hendiduras debían estar en otro disco o bien en el disco de los dibujos, que en este caso se veían a través de un espejo. Este aparato lo llamo el *Phenakistiscope* su inventor, el francés Joseph Plateau, uno de sus primeros discos, que muestra a un caballero con sombrero alto montado en su velocípedo, se realizó en 1832.

Otro invento presentaba las hendiduras hechas en la parte superior de un cubo giratorio con los dibujos en tiras de papel, que podían introducirse en un número variable, cambiando así los dibujos. Este aparato, el *zootropo* o Rueda de la Vida, fue inventado en el Reino Unido por William Horner en 1834, y reinventado y patentado por la *Milton Bradley and Co.* en los Estados Unidos en 1867. A lo largo de los años se realizaron y publicaron numerosas tiras con dibujos, dando una primera e imperfecta idea del movimiento. Había acróbatas y juglares, gatos persiguiendo pájaros, máquinas de vapor y molinos de viento, parejas bailando el vals y, el más popular, un delfín y una gaviota en movimiento sinuoso sobre las olas.



**Fig. 11.-** Agapito Borrás, *Película de zootropo*, 1897. Museo del Traje CIPE; Inventario N° 038821, Madrid. (Foto: Miguel Ángel Otero. Museo del Traje CIPE).

Solo podía tenerse una breve impresión de cada dibujo, porque aunque el disco o el tambor giraran continuamente, la definición era pobre. Como el visado era breve, los dibujos eran oscuros. Se intentaron mejoras, como por ejemplo, usar lentes en vez de hendiduras; sin embargo el *Praxinoscope*, inventado por Émile Reynaud en Francia en 1877, fue el mejor adelanto, al utilizar espejos para dar un efecto más sorprendente. Utilizó un tambor de espejos rectangulares, uno por dibujo, para reflejar las tiras del zootropo. El diámetro de cubo de espejos era la mitad que el del tambor de dibujos y además, las imágenes reflejadas aparecían en el centro. Aunque todavía giraba continuamente, el movimiento aparente de cada dibujo se mantenía en ángulo antes de que el siguiente espejo reflejase el siguiente dibujo. Además el zootropo permitía que sólo un 10% de la luz atravesase las hendiduras y los espejos del praxinoscopio reflejaban un 90%, mostrando un dibujo más claro y brillante.

#### **4.- Soldaditos de metal**

Los “soldaditos” o soldados de juguete se definen como miniaturas militares producidas y distribuidas como entretenimiento para los niños (OPIE, 1983: 3). A lo largo de la historia se han conocido objetos similares en apariencia pero que se realizaron con propósitos muy distintos: exvotos, objetos funerarios, modelos para la instrucción militar, u obsequios a monarcas y príncipes.

Es en siglo XVIII, con el inicio de la revolución industrial, cuando aparecieron los primeros soldaditos. Y de nuevo fueron los alemanes de Nuremberg, los que iniciaron la producción: vertían estaño fundido en moldes planos de pizarra, madera o bronce, y después se coloreaban a mano. Eran unas figuras muy planas, de un milímetro de grosor aproximadamente, pero con relieve suficiente para que se pudieran apreciar todos los detalles. El primer fabricante conocido fue Johann Gottfried Hilpert.



Hacia 1825-1830, los “*Zinnsoldaten*” alemanes empezaron a exportarse por toda Europa y en grandes cantidades. Se vendían agrupados, y al peso, en pequeñas cajas de madera o cartón, por ejemplo, veinte soldados de infantería o diez de caballería, que solían incluir a un oficial.

Los temas son muy variados, desde soldados de las Guerras Napoleónicas con sus uniformes tan variados y coloristas, hasta militares de otras épocas de la historia: griegos y romanos, caballeros medievales, infantes de la Guerra de los Treinta Años, etc.

El artesano más conocido y prolífico de los artífices alemanes fue Ernst Hienrichsen, que inició la fabricación en 1839. Hacia 1850, estableció la altura estándar de este tipo de figuras en 30 mm, medida que se llegó a denominar “escala Nuremberg”. La firma se mantuvo activa hasta el final de la II Guerra Mundial.

Una vez más, la rivalidad entre Francia y Alemania, llevó a los artesanos galos a buscar nuevos materiales para la realización de estos juguetes. Se pensó en utilizar el plomo, más barato y maleable que el estaño, pero era demasiado blando y las figuras se deformaban con mucha facilidad.

Finalmente, en Francia, se obtuvo una aleación de plomo y antimonio, suficientemente resistente para poder jugar con los soldaditos hechos con este material. Las figuras fabricadas eran de “bulto redondo” (*en ronde-bosse*), lo que permitía que tuvieran más detalles y se pintaran con mayor facilidad. Además se fabricaban en moldes separados que luego se soldaban. Esto permitía que, a partir de un mismo molde, se crearan figuras distintas pues se les añadían cabeza y extremidades en distintas posiciones y armas diferentes.

En 1825 existían en París dos empresas que fabricaban estos soldaditos de “bulto redondo”. La primera era Lucotte, que marcaba sus figuras con una L y una C, separadas por la abeja, símbolo de Napoleón, y Mignot que, poco antes de mediados del XIX, absorbió a la otra empresa, creando CBG Mignot que impuso en el mercado la figura de 54 mm, que se mantuvo en activo hasta la década de 1990.



**Fig. 12.-** Carlo Otelli y Dotti  
Figuras de plomo. Museo del  
Romanticismo, Inv. N° 6574,  
Madrid. (Foto: Miguel Ángel Otero.  
Museo del Romanticismo).

En 1893 aparece un nuevo tipo de figura, el “soldado hueco”; que permitía abaratar los costes de producción sin menoscabar la calidad. Este proceso fue inventado por William Britain: el metal (mezcla de plomo, estaño y antimonio) fundido se introducía en un molde no muy caliente, que únicamente solidificaba la parte de la mezcla que se había adherido a las paredes, y el resto, todavía líquido, salía del molde. Con este sistema, las figuras eran fuertes y ligeras a la vez, a la altura ya establecida de 54 mm. La firma W. Britain se mantiene hasta la actualidad.

En España, la fabricación del soldadito de juguete se inició en Barcelona con la llegada del italiano Carlos Otelli y Dotti (fig. 12). Introdujo las figuras planas, siguiendo los modelos de Nuremberg. Su producción abarca un amplísimo repertorio de temas, tanto civiles como militares, en los que destacan los ejércitos de los reinados de Fernando VII e Isabel II, y las campañas africanas del general Prim. Actualmente, el Museu d’Arts, Indústries i Tradicions Populars de Barcelona conserva sus aproximadamente quinientos moldes hechos de pizarra y bronce.

En 1880 José Lleonart abrió su taller de soldaditos planos en Barcelona. Hay muy poca información sobre su producción, siendo su obra más famosa la procesión de Corpus de Barcelona formada por más de ochocientas figuras, que también se conserva en el museo barcelonés.

En 1897 Baldomero Casanellas abrió la empresa “La Guerra”; donde ya se realizaron figuras de “bulto redondo” en 54 mm.

## 5.- Construcciones

Los juegos de construcciones están formados por varias piezas que pueden unirse en combinaciones distintas para construir un edificio o varios. El nacimiento de este tipo de juguetes se sitúa a finales del siglo XVII, cuando aparecen los bloques de madera con letras. A lo largo del siglo XVIII se desarrolla como una artesanía de objetos de lujo destinados a las clases nobles, que edificarán monumentos pequeños.

A principios del siglo XIX se puso de manifiesto su potencial como juguete educativo, ya que desarrollan la destreza manual y la imaginación. Por ello, los juegos de construcciones se difundieron rápidamente y en la segunda mitad de la centuria, su fabricación era industrial.

Los primeros juegos de este tipo eran pequeñas cajas de madera con bloques también de madera, de formas geométricas (rectángulos, triángulos, cilindros) y algunos elementos arquitectónicos, como puertas, ventanas o frontones. En un principio la decoración de estas piezas se realizaba mediante la estampación pirograbada, pero después se utilizan cartulinas litografiadas que se pegan a los bloques, dándoles una mayor riqueza decorativa.

Una vez más Alemania es la cuna de esta clase de juguetes. Nuremberg y sus alrededores se convirtieron en el centro de distribución de los juguetes que fabricaban los artesanos de la madera de los bosques bávaros. Sin embargo, es en la región de Erzgebirge, en la frontera con la actual república checa, donde aparecen por primera vez estas cajas llenas de piezas que permitían construir todo tipo de edificios.

Entre los fabricantes de juegos de construcción, destaca el nombre de Friedrich Adolf Richter, un comerciante que adquirió la patente de una piedra artificial y lanzó al mercado los *Anker Steinbaukasten* en 1882. Richter fue el primer industrial, y casi el único, que logró distribuir sus productos en los mercados europeo y americano.

## **6.- Juegos de mesa**

Los juegos de mesa son tan antiguos como la humanidad: en los yacimientos egipcios y del Próximo Oriente, han aparecido tableros de fichas que pueden fecharse en el IV milenio antes de Cristo, a lo largo de la Historia se conoce su existencia gracias a documentos escritos y pinturas. Reciben su nombre del hecho de que necesitan una superficie plana, generalmente una mesa, para poder jugar, ya que constan de un tablero y de fichas.

**«Los juegos de mesa que más éxito han tenido, son los basados en ideas originales y claras, con pocas normas pero claras y concisas, y un diseño atractivo».**

Los juegos de mesa que más éxito han tenido, son los basados en ideas originales y claras, con pocas normas pero claras y concisas, y un diseño atractivo. Estas reglas tan sencillas son las que han permitido que juegos tan antiguos y diferentes como el ajedrez, el parchís o la oca, se hayan mantenido durante siglos y hayan llegado a todos los puntos del planeta.

El cambio que se produce a finales del siglo XVIII, cuando los pedagogos pusieron de manifiesto el valor educativo de este tipo de juegos, ya que desarrollaban las habilidades de niños de todas las edades, ofrecían otros tipos de conocimientos más allá de leer, escribir y “las cuatro reglas aritméticas”, y servían de entrenamiento para la memoria.

Existen varios tipos:

Juegos de estrategia. El ajedrez es el juego más conocido de los de este tipo, en los que son decisivas la concentración, la capacidad de análisis y la táctica para ganar. Existen diversas teorías sobre su origen, pero posiblemente era indio y, a través de Persia y Arabia, llegó a Europa en la Edad Media.

Otro juego de este tipo es *El Asalto*: una fortaleza defendida por dos militares que deben impedir el asalto de veinticuatro soldados, en un tablero en forma de cruz griega. Tuvo mucho éxito en la Europa del siglo XIX. Hay muchas variantes que reflejan las guerras y las batallas reales en las que estaban inmersos los distintos países.

Juegos de azar. En este tipo de juegos, el dado, uno de los juguetes más antiguos que se conocen, es el que puede dar el triunfo o la derrota. Además se combina con unas reglas ya establecidas. Los más conocidos son el backgammon y el parchís, ambos de origen oriental y ya conocidos en Europa desde los siglos XI y XVII respectivamente.

Juegos de este tipo que aparecieron en el siglo XIX fueron “*Snakes and ladders*” (Serpientes y escaleras), con mucho éxito en el mundo anglosajón, y presentaba un alto contenido moral, ya que las escaleras señalaban el camino de la virtud y

las serpientes el del vicio. O "*Glocke und Hammer*" (Campana y martillo), que en España se llamó el 'Juego de la Aduana'. Se jugaba con cartones que se subastaban y dados que se tiraban por turnos.

Juegos de itinerario. Son juegos circulares o en espiral, donde los jugadores avanzan casilla a casilla, para recibir premios o castigos. El *Juego de la Oca* es el diseño básico de este tipo de juegos. La primera mención de la oca es del siglo XVI, en Italia, pero existen juegos ya conocidos desde el Egipto faraónico.

Son muchos los juegos de este tipo que sólo se diferencian en la elección de tema y en el diseño. Ya antes de la I Guerra Mundial, los fabricantes de estos juguetes se inspiraban en los temas de moda (deporte, cultura, política, etc.) y en los avances tecnológicos: desarrollo del mundo del motor y de la aviación, las expediciones científicas, los viajes turísticos, y un largo etcétera.

Juegos de aprendizaje. Son juegos de palabras o de preguntas y repuestas que favorecen el aprendizaje de los niños.

La lotería y otros pasatiempos similares aparecieron como juegos de aprendizaje a finales del siglo XVIII. Se basan en cartas o fichas decoradas con figuras que son "cantadas" por el "director del juego"; y los jugadores deben localizarlas en sus cartones. A medida que los niños crecen, las figuras se complican y cada vez van exigiendo mayores conocimientos de gramática, historia, geografía o historia natural. A este grupo también pertenecen los juegos de preguntas y repuestas, más dirigidos a un público adolescente.

De nuevo, será Nuremberg el centro neurálgico de esta industria juguetera. La ciudad alemana contaba con una larga tradición como centro de fabricación y comercio de componentes para el desarrollo de los juegos de mesa. Existe documentación sobre fabricantes de naipes desde el siglo XV, de dados desde el XVI y de figuritas de madera y metal desde el XVIII. Esta artesanía fue esencial para la aparición



**Fig. 13.-** Berliner Luxuspapierfabrik Hohenstein & Lange, *Sprichwörter-Lotto*, [ca.]1900. Museo del Traje CIPE, Inventario N° 082659, Madrid. (Foto: Juan González López. Museo del Traje CIPE).

«Puede considerarse que la estampería popular francesa, surgida en el siglo XVII, es el origen de los recortables».

de esta industria. Otro factor a su favor era la larga tradición de la manufactura del papel, las artes gráficas y la imprenta. Y finalmente, la aparición de la litografía en las primeras décadas del siglo XIX, y de la cromolitografía en torno a 1870 favorecieron el establecimiento de estas empresas especializadas.

Uno de los establecimientos más conocidos fue *C. Abel-Klinger*, fundado en 1785 y que se mantuvo hasta bien avanzado el siglo XX. Destacó por la importancia que daba al diseño del producto. Otras empresas que se crearon a lo largo de la centuria fueron: *Julius Stief* (1840), *Georg Schrödel* (1846), *Abraham Marsching* (1858) y *J.A. Kithil* (1865). Pero entre todos destacaba *J.W. Spears und Söhne*, fundada en Fürth en 1879 y trasladada a Nuremberg en 1898. La variedad de juegos que produjo fue muy amplia, destacando entre ellos el *Scrabble*, que apareció en la década de 1930.

En España, la empresa más conocida fue *Agapito Borrás*, establecida en Mataró en 1894, y que décadas más tarde se haría famosa por sus juegos de magia.

## 7.- Recortables

Puede considerarse que la estampería popular francesa, surgida en el siglo XVII, es el origen de los recortables. La industria gala recogía todo tipo de motivos, desde la temática religiosa a la costumbrista, que reflejaba la sociedad circundante y acercaba al público las maravillas del mundo y las más variadas creaciones humanas.

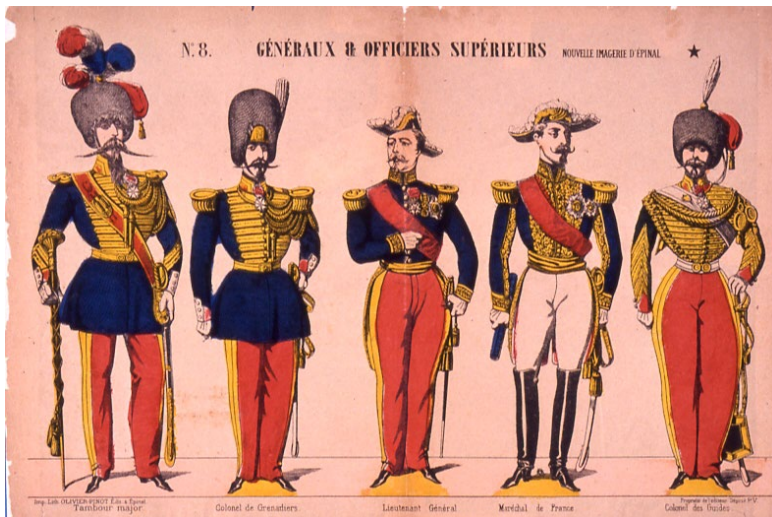
Los cambios sociales y políticos de las turbulentas décadas finales del siglo XVIII fueron los que motivaron la preeminencia de los pliegos de soldados. Comenzaron a imprimirse en París; primero fueron grabados en talla dulce sobre planchas de cobre y sin colorear, y más tarde, litografiados y coloreados a pincel.

En el siglo XIX fueron centenares las casas editoriales y los

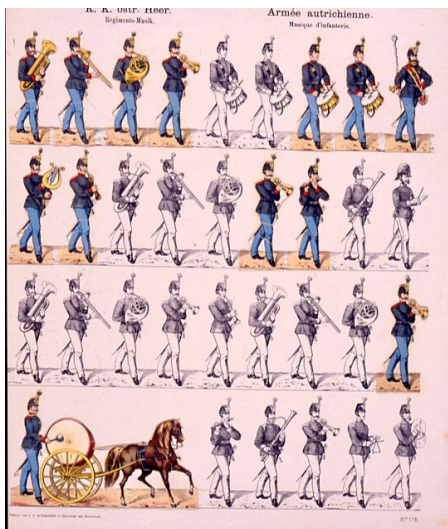


impresores, extendidos por todo el territorio continental francés. Debido a la calidad de su factura, y también a la cantidad de pliegos que se imprimieron, destacó la producción de pliegos de soldados de las regiones de Alsacia y Lorena, y en concreto seis ciudades: Epinal, Metz, Estrasburgo, Wissembourg, Nancy y Pont-à-Mousson, siendo la principal la primera, hasta el punto de que decir “Images d’Epinal” era referirse a cualquier pliego estampado en Francia con anterioridad a la I Guerra Mundial (1914-1918). Además fue en esta ciudad donde se estableció el formato canónico francés de 30 x 40 cm.

La imprenta más famosa es la de Pellerin, que empezó la producción de pliegos de soldados en torno a 1810 utilizando planchas de madera; hacia 1854 la litografía sustituyó de manera definitiva a la estampación xilográfica. La empresa fue pasando de padres a hijos, y a partir de 1888 se inicia la etapa más conocida de la casa en que se utilizará la firma “Imagerie d’Epinal”; prolongándose hasta el siglo XX. Entre 1860 y 1888 existió la “Nouvelle Imagerie d’Epinal”, creada por Charles Pinot, antiguo dibujante de la casa Pellerin, y que acabó vendiendo sus fondos a su antiguo patrón.



**Fig. 14.-** Nouvelle Imagerie d’Epinal, Recortable “Généraux & officiers supérieurs”, 1874-1888. Museo del Traje CIPE, Inventario N° 033444, Madrid. (Foto: Pablo León Sánchez de la Morena. Museo del Traje CIPE).



**Fig. 15.-** J.F. Schreiber , Recortable "*Kaiserlich und Königliche Österreich Heer. Regiments-Musik*", 1872 [ca.]-1877 [ca.]. Museo del Traje CIPE, Inventario N° 033307 Madrid. (Foto: Pablo León Sánchez de la Morena. Museo del Traje CIPE).

Otras firmas conocidas y que surgieron a lo largo del siglo XIX fueron la imaginaria de Dembour y los hermanos Gangel (1835) y Delhalt (1859) en Metz; y Marcel Vagné (1880) en Pont-à-Mousson, que e comienzo del siglo XX se trasladó a Nancy.

Otro centro de gran importancia fue Estraburgo, donde desde finales del siglo XVIII se imprimieron los conocidos *petit soldats de Strabourg*. El impresor más conocido fue Gustave Silberman, que trabajó entre 1833 y 1876, y produjo unos pliegos de alta calidad, coloreados al aceite.

Tras Francia, los países alemanes (que no se unificaron hasta 1871) ocuparon el segundo lugar en la producción de recortables, llamados *soldatenbilderbogen*, entre comienzos del siglo XIX y 1945. Eran piezas de muy alta calidad que salieron de talleres situados en varias ciudades germanas, las más importantes y conocidas fueron Esslingen, Mainz (Maguncia en castellano) y Neuruppin.

Estas ciudades albergaron las marcas de recortables más conocidas de Alemania: *Schreiber* (1844) en Esslingen; *Gustav Kühn* (1840) y *Oehmigke & Riemschneider* ([ca.] 1835) en Neuruppin, y *Scholz* (1870) en Mainz.

El otro tema de gran éxito entre los impresores de toda Europa, fueron los teatrillos o teatros de papel, nacidos como entretenimiento para niños. Se estampaban en hojas independientes distintas imágenes arquitectónicas y escenográficas, como proscenios, telones, decorados y personajes. Se recortaban y pegaban en cartón duro para poder levantar el teatro. A veces los escenarios y personajes estaban destinados a obras concretas, por lo que se vendían acompañados de un libreto, pero generalmente no era así, con lo que permitían hacer volar la imaginación de los pequeños.

Según parece, este tipo de entretenimiento nació en Inglaterra, y fue William West, impresor londinense, quién realizó la primera producción de este tipo de estampas en 1808, a las que llamó "*Juvenile Theatrical Print*". En 1811 puso a la venta la primera obra completa con escenarios, bastidores, personajes y libreto: *Peasant boy*.

Otros productores británicos que alcanzaron renombre fueron J.K. Green (1832-1860), John Redington (1860-1879) y su yerno Benjamin Pollock, que heredó el negocio y lo mantuvo hasta la década de 1930.

Los impresores del resto de Europa no fueron ajenos a este tipo de producto. Los grandes fabricantes de Francia y Alemania contaban con teatros de papel en sus catálogos, en los que destacan “Templo Egipcio” de *Schreiber* (Esslingen, Alemania) y el “Grand Théâtre Nouveau” de *Pellerin* (Épinal, Francia).

En el Reino Unido aparecen por primera vez las muñecas recortables. En 1810, la firma londinense *S. & J. Fuller & Company* imprimió la primera muñeca recortable que se comercializó: *Little Fanny*, un folleto de quince páginas que incluía siete figuras y cinco sombreros; la cabeza y el cuello de Fanny eran independientes, y podían unirse a los distintos modelos. Se incluía un cuento con moraleja.

El éxito de la pequeña Fanny se extendió rápidamente por Europa, y este tipo de juguete se comercializó rápidamente, a pesar de sus precios caros. Las muñecas se utilizaban con fines didácticos ya que con ellas se mostraba a las jóvenes de buena familia cómo debían vestirse o cómo comportarse en sociedad.

Las imprentas alemanas fueron las primeras en crear la muñeca recortable tal y como se conoce hoy: hojas de papel ilustradas con muñecas y su guardarropa, que debían ser recortadas por los niños, combinando el placer del juego y el riesgo de cortar de más. Las más antiguas que se conocen, estaban realizadas hacia 1845. Las *Ankleidepuppen* no contenían moralejas, eran simplemente juguetes.

En la década de 1870 estas muñecas alcanzaron gran popularidad y abandonaron el carácter didáctico con el que nacieron. Las grandes imprentas europeas comenzaron a publicarlas a la vez que sus soldados, y las revistas femeninas las ofrecían como obsequio.

Como prácticamente todos los juguetes, llegaron a España desde Europa, a través de Francia. Su origen está en las láminas con hileras de soldados que aparecen en Cataluña a finales del siglo XVIII. Pero no es hasta mediados del siglo XIX cuando se convierten en un entretenimiento y juguete infantil, alcanzando un gran desarrollo en la primera mitad del siglo XX.

Por los datos que poseemos, la producción inicial de pliegos de soldados o “fulls de rengle de soldats”, conocida ya en 1793, sitúa a Cataluña como la pionera en su realización, dado que por esa fecha en Francia no se había generalizado ni consolidado la producción de este tipo de impresos. Entre las posibles causas que motivaron su aparición está el momento agitado y belicista que se vivía en la sociedad catalana a causa de las sucesivas guerras que tuvieron lugar en esos momentos, primero la Guerra del Rosellón (1793-1795) y más tarde, la Guerra de la Independencia (1808-1814). El bajo coste económico de estos pliegos fue otro de los factores que impulsaron su auge y su mantenimiento a lo largo del siglo XIX.

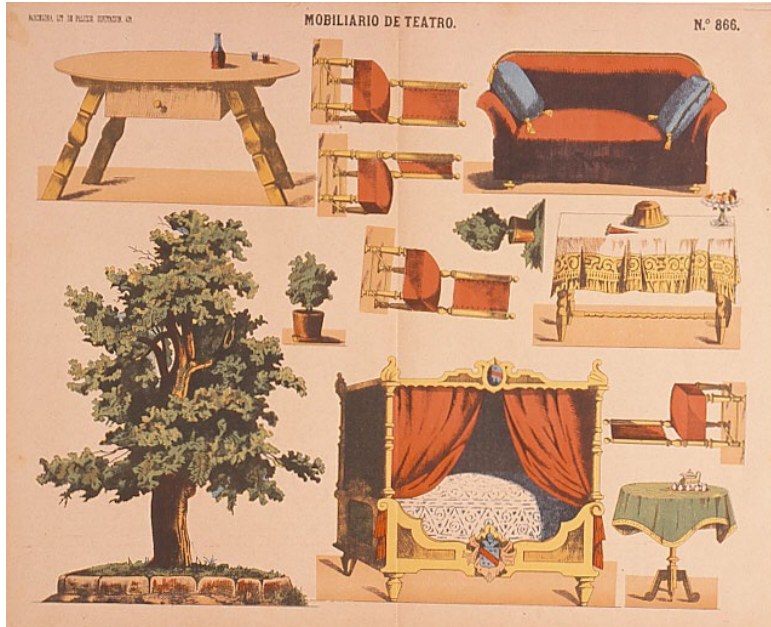
Entre 1823 y 1860 se desarrolla la etapa artesanal del pliego de soldados. En este momento el pliego se realiza con grabado xilográfico y es coloreado con tampón (“al bac”), utilizando la técnica de los tejidos de algodón. Entre los primeros productores destacan Casa Simó (Pere y Josep), Joan Francesc Piferrer e Ignasi Estivill. Desgraciadamente, se conservan muy poco ejemplares de esa época.

A partir de 1854 cambia el sistema de impresión, y pasa a utilizarse la estereotipia, que permite imprimir planchas enteras, en lugar de las que se venían usando formadas por figuras sueltas, y los pliegos se colorean “a la trepa” o estarcido. Los productores más conocidos de la época, entre 1854 y 1875, son Joan Abadal, Joan Llorens y Antonio Bosch.

En Madrid las primeras producciones de pliegos de soldados aparecen en 1842, cuando se instala en la capital, en la calle de Preciados nº 42, el catalán José Marés y Roca. A lo largo de los años cambió unas ocho veces de dirección. En 1870 se estableció en la calle Juanelo nº 19, y uno o dos años más tarde vendió el

establecimiento a Manuel Minuesa, que también tuvo taller en la calle Tabernillas nº 2 y en la calle Colegiata nº 6.

En 1828 Victoriano Hernando Palacios funda la Editorial Hernando fue fundada por en 1828, en la calle Arenal 11 de Madrid. Su catálogo, aunque abarcaba géneros variados, se centraba fundamentalmente en libros para la educación y la enseñanza, pero principios del siglo XX publican sus primeras láminas de recortables.



**Fig. 16.-** Litografía de Faustino Paluzie, *Recortable "Mobiliario de teatro"*, 1878-1901. Museo del Traje CIPE, Inventario N° 042408, Madrid. (Foto: José Luis García Romero. Museo del Traje CIPE).

La casa editorial Paluzie fue fundada en Barcelona en 1857 por Esteban Paluzie Cantalozella, y vendida por sus herederos hacia 1926 a la Imprenta Elzeviriana que mantuvo el nombre de 'Estampería Paluzie' hasta la década de 1940. En esos años y debido a vicisitudes tanto familiares como jurídicas, cambió varias veces su denominación: *Litografía de Paluzie* (1873-1901), *Litografía de Hijos de Paluzie* (1901-1922), *Hijos de Paluzie S en C* (1913-1914), *Hijo de Paluzie S en C* (1922-1926). En 1874 inició la producción de pliegos de soldados, cuando Faustino Paluzie heredó el negocio, y concluyó en torno a 1939. Se centró fundamentalmente en el



ejército español, que responde a la organización y uniformidad de la época de la Restauración (1874-1931), si bien también recoge otras novedades.

**Fig. 17.-** Litografía Labielle, *Cartel de la tienda "El Ingenio" de Barcelona, 1892.* Museo del Traje CIPE, Inventario N° 024607, Madrid. (Foto: José Luis García Romero. Museo del Traje CIPE).



Su producción de hojas de teatro se extiende aproximadamente desde 1865 hasta 1939, e incluyen proscenios, telones de boca, decorados y personajes. Se fabricaban en varios tamaños para adaptarse a los teatrillos que editaba la casa. Sus hojas no iban destinadas a una obra concreta, salvo las de los personajes del *Don Juan Tenorio* de José de Zorrilla, y dos obras de teatro de magia: *La pata de cabra* de Grimaldi, y *La redoma encantada*, de Hartzensbuch. En sus escenarios se podían montar cualquier obra, por lo que no iban acompañados de libretos. Las hojas eran recortables y había que pegarlas sobre cartulina o madera, como se hacía en otros países europeos.

Finaliza el siglo y comienza el XX, en el que habrá muchos cambios en la industria juguetera, con la aparición de nuevos materiales y técnicas novedosas. Pero es importante tener en cuenta que todo empezó en el siglo XIX, cuando se sentaron las bases de una industria que no ha dejado de transformarse hasta el día de hoy.



# FABRICANTES

## 1/ Juguetes de hojalata

### Alemania

Ernst Plank, Nuremberg (1866-1932)  
Gebrüder Bing, Nuremberg (1879-1932)  
Gebrüder Märklin, Göppingen (1859-1981)  
Georg Adam Mangold, Fürth (1881-[ca.] 1975)  
Georges Carette, Nuremberg (1886-1917)  
Johann Andreas Issmayer, Nuremberg (1861-1932).  
Johann Leonhard Hess, Nuremberg (1826-1934).  
Johann Phillip Meier, Nuremberg (1879-1911).  
Karl Bub, Nürnberg ([ca.] 1851-1966).  
Lehmann, Brandenburg (1881- actualidad).  
Ludwig Lutz, Ellwangen (1846-1891).  
Rock & Graner, Biberach (1813-1904).  
Siegfried Günthermann, Nuremberg (1877-1965)

### España

Eusebi Roca Farriols, Barcelona (1879-1909)  
Jorge Rais, Barcelona (1870-1920)

### Francia

Charles Rossignol, París (1868-1962)  
Fernand Martin, Paris (1880-1919).

## 2/ Muñecas

### Alemania

Adolf Fleischmann, Sonneberg (1819-1895)  
Armand Marseille, Köppelsdorf (1885-1930)  
Charles Motschmann, Sonneberg (1851-¿?)  
Edmund Lindner, Sonneberg (1829-1902)  
J.D. Kestner, Waltershausen ([ca.] 1820-1938)  
Kämmer & Reinhardt, Waltershausen (1886-1932)  
Rheinische Gummi- und Celluloidfabrik,  
Schildkröt, Rauenstein (1896-actualidad)  
Simon & Halbig, Gräfenhain (1839-1943)

### España

Cruset Hermanos, Barcelona ([ca.] 1883-1899)  
Eduardo Juan Sempere, Onil (1897-1919)  
Ramón Mira Vidal, Onil ([ca.] 1860- 1897)

### Francia

Bru Jeune et Cie, París (1866-1899)  
Jumeau, París ([ca.]1840-1899)

#### **4/ Soldaditos de metal**

##### **Alemania**

Ernst Hienrichsen, Nuremberg (1839-actualidad)

##### **España**

Baldomero Casanellas, Barcelona (1897-1925)

Carlos Ortelli y Dotti, Barcelona (1828-1945)

José Leonart, Barcelona (1880-¿?)

##### **Francia**

CBG Mignot, París (1876-1990)

Lucotte, París (1789-1876)

Mignot, París (1825 -1876)

##### **Reino Unido**

William Britain, Londres ([ca.] 1845-actualidad)

#### **5/ Construcciones**

##### **Alemania**

Friedrich Adolf Richter, Rudolstadt (1846-1910)

#### **6/ Juegos de mesa**

##### **Alemania**

Abraham Marsching, Nuremberg (1858-1967)

C. Abel-Klinger, Nuremberg (1785 – [ca.] 1940)

Georg Schrödel, Nuremberg (1846-actualidad)

J.W. Spears und Söhne, Fürth  
(1879-1898)-Nuremberg (1898-actualidad)

Julius Stief, Nuremberg (1840-[c.a] 1900)

##### **España**

Agapito Borrás, Mataró (1897-actualidad)

#### **7/ Recortables**

##### **Alemania**

J.F. Schreiber, Esslingen (1844-actualidad)

Gustav Kühn, Neuruppin (1840-1945)

Oehmigke & Riemschneider, Neuruppin ([ca.]  
1835-[ca.] 1920)

Scholz, Mainz (1870-1944)

##### **España**

Antonio Bosch, Barcelona (1848-1871)

Casa Simó, Barcelona ([ca.]1845)

Editorial Hernando, Madrid (1828-1936)

Ignasi Estivill i Cabot, Barcelona (1816-1852)

Joan Abadal, Barcelona (1862-[ca.]-1873)

Joan Francesc Piferrer, Barcelona (1806-1828)

Joan Llorens, Barcelona ([ca.] 1840-1870)

José Marés y Roca, Madrid (1842-[ca.]1872)

Litografía de Faustino Paluzie, Barcelona (1873-1901)

Manuel Minuesa, Madrid (1871-1986)

Sucesor de Antonio Bosch, Barcelona (1872-[ca.] 1890)

##### **Francia**

Delhalt, Roy et Thomas, Metz (1859-1892)

Dembour et Gangel, Metz (1840-1851)

Elie Hagental, Pont-à-Mousson (1849-1880)

Fabrique de Pellerin, Épinal ([ca.]1800-1888)

Gangel et P. Didion, Metz (1861-1868)

Gangel Frères et P. Didion, Metz (1858-1861)

Gustave Silberman, Estrasburgo ([ca.] 1830-  
1876)

Imagerie d'Épinal; Épinal (1888-actualidad)

Marcel Vagné, Pont-à-Mousson (1880-1919)

Nouvelle Imagerie d'Épinal, Épinal (1860-1888)

P. Didion, Metz (1868-1879)

Wentzel, Wissembourg (1831-1880)

# BIBLIOGRAFÍA

**ALLENDESALAZAR, José Manuel (1991):**

“La col·lecció Ortelli a Europa”. *El taller Ortelli, Motlles de pedra (1). Catàleg del Museu d’arts, Indústries i Tradicions Populars*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona., pp. 11-26.

**BORDES, Juan (2012):**

*Historia de los juguetes de construcción*. Madrid: Cátedra.

**BORRAS LLOP, José María, ed. (1996):**

*Historia de la infancia en la España contemporánea, 1834-1936*. Madrid: Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales / Fundación Germán Sánchez Ruipérez.

**BROQUELET, Alfred (1909):**

*L’art appliqué a l’industrie*. París: Garnier Frères

**BURCKHARDT, Monica (1990):**

“Soldat et figurines”. *Du soldat de bois au robot transformable*. París: Musée des Arts Décoratifs, pp. 2-4.

**BUSTO HEVIA, Gabino (2011):**

“¡A la mesa y a jugar! Un repaso a los juegos de mesa españoles”. *IV Jornadas Nacionales de Ludotecas*. Albarracín: Comarca de la Sierra de Albarracín, pp. 29-44.

**CAPELLÀ SIMÓ, Pere (2005):**

“La juguina de Ilauna a Catalunya: les fàbriques de Jordi i Enric Rais (1870-1939)”. *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi* 19. Barcelona, pp. 203-225.

**CAPELLÀ SIMÓ, Pere (2014):**

*La ciutat de les joguines. Barcelona, 1840-1918*. Barcelona: Editorial Gregal.

**CAPELLÀ SIMÓ, Pere (2016):**

La industria de la muñeca en España a través de sus invenciones, 1883-1914. *El Futuro del Pasado*, 7, 353-405. [Internet] Disponible en <http://dx.doi.org/10.14516/fdp.2016.001.013>. [Acceso el 10 de enero de 2017].

**CARRIÓ ROVIRA, M. Teresa – CABRERA**

**GONZÁLEZ, M. Roser (2009):**

*El juguets de Dénia. Un segle d’activitat industrial*. Valencia: Universitat de València.

**CIESLIK, Jürgen y Marianne (1979):**

*Dolls. European Dolls 1800-1930. Christie’s South Kensington Collectors’ Guide*. Londres: Studio Vista.

**DAMAMME, Jeanne (2001):**

“Les plus beaux jouets du monde”. *Jouets de princes, 1770-1870*. París : Réunion des musées nationaux, pp. 28-36.

**DEGUILLAUME, Marie-Pierre et al., ed. (2004):**

*Jeux et Jouets dans les musées d’Île-de-France*. (2004). París: Paris-musées.

**EDISON, Judith (1994):**

*Dolls*. Leicester: Magna Books.

**FABER; Marion (1997):**

“Compendium of Games”. *GamesWe Play. History of J.W. Spear & Sons.*: Nuremberg, Museen der Stadt Nuremberg. Spielzeugmuseum, pp 131-204.

**FRANCISCO LÓPEZ, Rafael de (2008):**

*El recortable militar español. Pliegos de soldados*. Madrid: Proyectos Editoriales. 2º ed.

**GARCÍA-HOZ ROSALES, Concha (2006):**

*¡A toda velocidad! Juguetes de hojalata.* Catálogo de la exposición. Madrid: Ministerio de Cultura.

**OPIE, James (1983):**

*Toy soldiers.* Princes Risborough: Shire.

**PRESSLAND, David (1991):**

*The Book of Penny Toys.* Londres: New Cavendish Books

**QUIROGA DE PAZ, José Antonio (2009):**

*Cien años jugando (1870-1970).* Burgos: Cajacírculo, Obra Social.

**SCHWARZ, Helmut – FABER; Marion 82003):**

*Ernst Paul Lehmann Patentwerk. Geschichte einer Spielwarenfabrik.* Nuremberg: Museen der Stadt Nuremberg. Spielzeugmuseum

**SCHWEITZ, Bernard (1998):**

“Les jouets de bazar en plomb, tôle et celluloid...”  
*Le Vie du Jouet 27.* Fontainebleau : La Vie du Collectionneur, pp 20-23

**STILLE, Eva (1988):**

*Doll Kitchens, 1800-1980.* West Chester, Schiffer Publishing Ltd.

*Teatres de joguina. De l'entreteniment al col·leccionisme. Catalunya, segles XIX-XX (2005).* Barcelona: Museu Frederic Marès.

**TOLSTOI WALLACH, Anne (1982):**

*Paper Dolls. How to find, recognize, buy, collect & sell the Cutouts of two Centuries.* Nueva York: Van Nostrand Reinhold Company Inc.

**VIDAL VERDÚ, Vicente (2013):**

“Onil, la cuna de la muñeca”. *Joguets: un siglo de historia del juguete en Alicante.* Canelobre, 62. Alicante: Diputación Provincial, pp. 59-67

---

# MOSAICOS DE ESCOFET & FORTUNY EN EL PALACIO CERRALBO: LA BALDOSA HIDRÁULICA MODERNISTA

*Cristina Giménez Raurell ~ Conservadora, Museo Cerralbo*

*Guillermo Villaumbrales Martínez ~ Técnico de Museos, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*

---

## Resumen:

El presente trabajo hace referencia a la identificación de dos mosaicos de baldosa hidráulica modernista de la casa Escofet & Fortuny (Barcelona) que estaban bajo la escalera de honor del palacio Cerralbo. Un total de sesenta baldosas hexagonales *-rajolas* hidráulicas en catalán-, con cuatro diseños diferentes (N.º inv. 29760-29819), que se encontraron en los almacenes del Museo, formaron en su día dos bellos mosaicos en este significativo entorno del edificio. La difusión de este descubrimiento se hizo en el Congreso Internacional: “El Modernismo en el arco mediterráneo. Arquitectura, arte, cultura y sociedad” (CIMAM), organizado por la Universidad Politécnica de Cartagena (Murcia), en dicha ciudad, del 17 al 19 de noviembre de 2016.

También se habla en este estudio de las imágenes de Otto Wunderlich y de las de la imprenta Hauser y Menet, conservadas en el Archivo Fotográfico del Museo Cerralbo, que han servido para identificar estos mosaicos. Los estudios de Jordi Grisot y de otros especialistas en la materia han ayudado también a contextualizar los mosaicos, que estaban en el espacio de bienvenida, un privilegiado ámbito del palacio Cerralbo.

## Palabras Clave:

Modernismo - pavimento - baldosa hidráulica - rajola - Grisot - Congreso Cartagena CIMAM - Wunderlich

**Abstract:**

This study focusses on the identification of two cement tile floors in the art nouveau style of the Cerralbo Palace that were made by Escofet & Fortuny in Barcelona. The sixty hexagonal tiles –known as hydraulic *rajolas* in Catalonia-, decorated in four different designs (N.º inv. 29760-29819) found in the storage area of the Museum, were originally part of these wonderful cement tiles pavements of this outstanding area of the building. The discovery was first presented at the International Congress: “Art Nouveau in the Mediterranean Arch. Architecture, Art, Culture and Society” (CIMAM), organized by the Polytechnic University of Cartagena (Murcia), in this city, from November 17th to 19th, 2016.

The images taken by Otto Wunderlich and Hauser and Menet Printings, that are kept in the Photographic Archive of the Cerralbo Museum, have been very useful to identify where the floor mosaics were placed. The studies of Jordi Grisè and other researcher’s information have helped to contextualize the cement tiles, that were exhibited in the welcome area, a privileged space of the Cerralbo Palace.

**Key words:**

Modernism - pavement - hydraulic tile - rajola - Grisè - Cartagena Congress CIMAM -Wunderlich





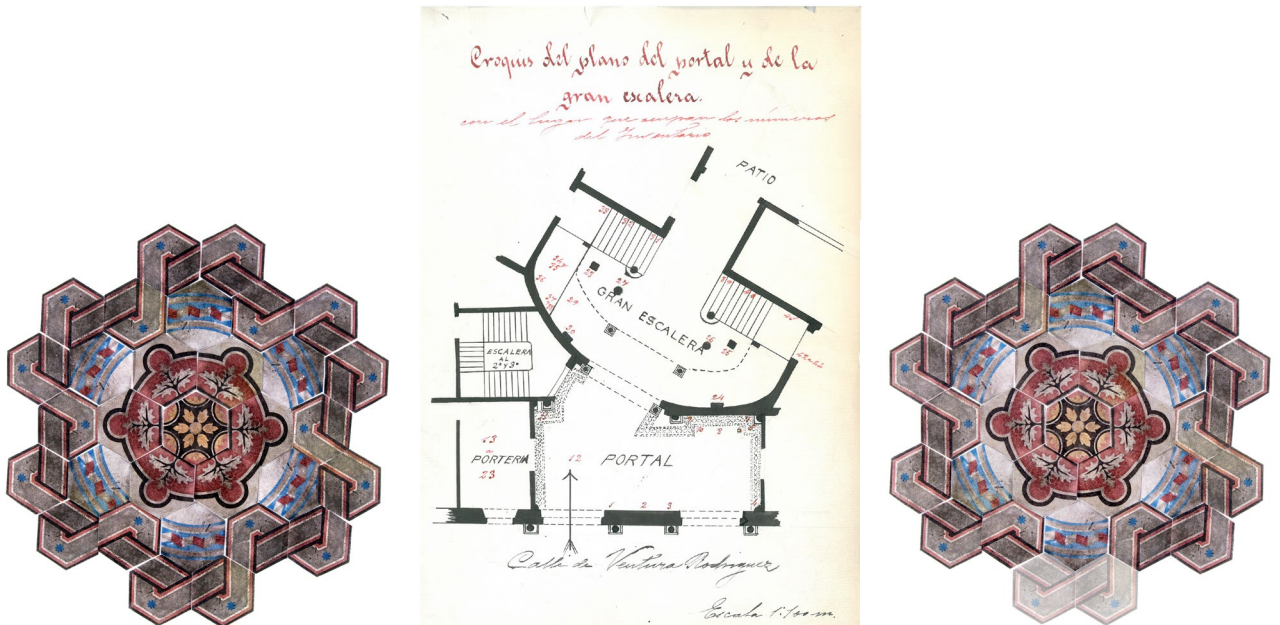
## Introducción

La recuperación de los espacios del piso principal, conservados tal y como los legó al Estado el XVII marqués de Cerralbo, don Enrique de Aguilera y Gamboa (1845-1922), y la recreación del piso entresuelo, estancias habitadas hasta 1927 por la marquesa de Villa-Huerta, doña Amelia del Valle Serrano (1850-1927), hijastra del marqués de Cerralbo, son los objetivos que persigue la dirección del Museo en este siglo XXI, lo que se ve especialmente reflejado en el espacio arquitectónico que vamos a estudiar en este trabajo (Fig. 1). En el transcurso de los trabajos realizados recientemente, Julio Acosta Martín, investigador que conoce en profundidad la documentación sobre estos espacios históricos, nos llamó la atención sobre unas piezas hexagonales que se encontraban en los almacenes de la institución, justo cuando se preparaba una conferencia para participar en el Congreso Internacional: “El Modernismo

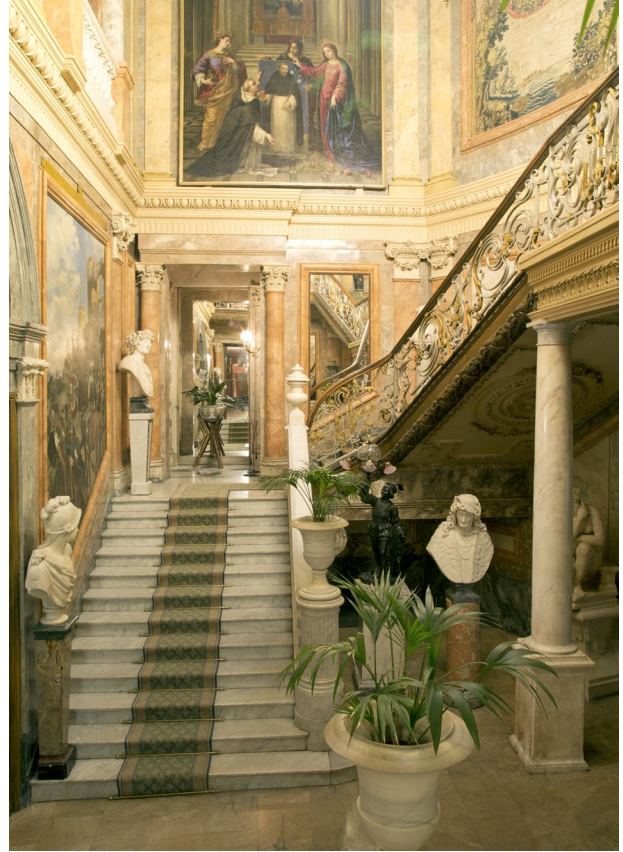
**Fig. 1.-** Arranque de la escalera de honor en 2014. Foto: Javier José Latova y Fernández Luna. Museo Cerralbo, Madrid.

en el arco mediterráneo. Arquitectura, arte, cultura y sociedad”; en adelante CIMAM (Cartagena, noviembre de 2016). Pronto nos dimos cuenta de que se trataba de un conjunto de baldosas hidráulicas modernistas sumamente interesantes y Julio Acosta recordó haberlas visto en las imágenes de Otto Wunderlich de los años 40 que se conservan en el Archivo Fotográfico del Museo, algunas de ellas realizadas concretamente el 2 de julio de 1941, donde se ve uno de los mosaicos, el de la derecha. Además se puede argumentar la existencia de un segundo mosaico de igual diseño, situado frente al primero. El espacio donde estarían instalados queda reflejado en el croquis que Cabré dibujó con el plano del portal, la portería, el arranque de la escalera y el patio (Fig. 2). También nos hemos podido apoyar, además, en otras imágenes de autores desconocidos y en las de Hauser y Menet, donde se adivina la greca estrellada del mosaico de la izquierda, entre la columna y el jarrón que queda en primer plano, como se ve en las fotos de los años 40 y en las tomadas en 2017 (Figs. 3 y 4)<sup>1</sup>.

**Fig. 2.-** Croquis realizado por Juan Cabré en 1924 y ubicación de los mosaicos (ca. 1896). Archivo Museo Cerralbo y montaje de los autores con fotos de Javier Rodríguez Barrera. Museo Cerralbo, Madrid.







**Fig. 3.-** A la derecha, bajo la escalera, se puede ver en detalle el mosaico barcelonés de baldosa hidráulica de Escofet & Fortuny. Archivo Histórico Museo Cerralbo. Foto: Otto Wunderlich (1941) y Javier Rodríguez Barrera. Museo Cerralbo, Madrid.



**Fig. 4.-** Tramo izquierdo de la escalera que da acceso al ala de verano del piso entresuelo. Archivo Histórico Museo Cerralbo. Foto: Hauser y Menet (años 40) y Javier Rodríguez Barrera. Museo Cerralbo, Madrid.





Juan Cabré Aguiló (Calaceite, 1882-Madrid, 1947) se hizo cargo de la dirección del Museo al fallecer el Marqués, en 1922, y su imprescindible tarea duró hasta 1939. En su *Inventario de las obras de arte [...] del Museo del Excelentísimo Sr. D. Enrique de Aguilera y Gamboa, XVII marqués de Cerralbo*, que redactó para reflejar exhaustivamente las colecciones que el Marqués legó al Estado en su testamento, finalizado en 1924, describe cada estancia con una breve introducción y a continuación da número de inventario currens a 5.699 piezas, 4.876 de las cuales estaban expuestas desde el portal hasta completar el piso principal. En el texto que precede a las obras inventariadas bajo la gran escalera, se puede leer algo que nos habla de la escasa importancia que Cabré le otorgó al entorno de este mosaico:

“Gran escalera. La decoración arquitectónica. Esta gran escalera es realmente monumental y han pugnado para embellecerla los mármoles, estucos en su diversidad de matices, cuadros al óleo, tapices heráldicos, esculturas y tallas, bronces... [...]. Lo más modesto de todo ello es el pavimento de su vestíbulo, el que en parte está construido con baldosín como el del portal, [...] el piso se hizo como baldosín sexagonal [sic], gris, con dos lacerías de sexágonos [sic] policromados”

De modo que Cabré solo se refirió a dos de los tres pavimentos hidráulicos del palacio: el del salón chaflán del piso principal y uno de este espacio de acceso, y no consideró necesario darles número de inventario en aquel momento, pues al tratarse de parte del solado, elemento constructivo en definitiva, seguramente supuso que para el marqués de Cerralbo estas obras modernistas, que eran contemporáneas, no tenían el valor histórico-artístico del que gozaban la mayoría de las pinturas, esculturas y objetos de artes decorativas que él había adquirido para su colección<sup>2</sup>.

Consuelo Sanz-Pastor (1916-2014), al tomar posesión de su cargo como directora del Museo, encargó a Otto Wunderlich

«[...] el piso se hizo como baldosín sexagonal [sic], gris, con dos lacerías de sexágonos [sic] policromados”»

hacer estas imágenes para que dejaran constancia gráfica de la situación del Museo cuando se hizo cargo de él<sup>3</sup>. En estas imágenes del afamado fotógrafo se puede apreciar nítidamente que uno de los mosaicos, formado por 31 *rajolas*, estaba ubicado a la derecha, bajo la escalera de honor, y el otro, del que se conservan 29 baldosas, en el otro lado, bajo el tramo que sube al ala de verano del piso entresuelo<sup>4</sup>. La documentación gráfica disponible nos permite confirmar que este segundo mosaico estuvo aquí instalado, pues se observa el perfil de la greca trenzada en las imágenes conservadas, pero no se ve el mosaico al completo, del que, como se puede ver en la imagen, faltan dos *rajolas*.

### **La firma Escofet & Fortuny / Barcelona en los mosaicos de la escalera de honor**

Los dos mosaicos de la entrada al palacio Cerralbo de la calle Ventura Rodríguez pudieron haberse instalado antes de 1893, cuando la familia se mudó desde su palacete de la calle Pizarro de la capital. De cualquier modo debió de ser antes de 1896, pues en ese año Escofet se asoció con Tejera y nuestras baldosas son anteriores a dicha alianza. Escofet tuvo este diseño en sus catálogos desde 1887 hasta 1929. Ciertamente, en 1902 José Soriano Fort estampó su firma en el lienzo *Derrota de la Armada holandesa por el primer Conde de Alcudia* (N.º inv. 00032), en este mismo entorno de la gran escalera, lo que nos invita a pensar que los Marqueses, lógicamente, continuaron la decoración del palacio años después de trasladars, y, en este caso, ya fallecidos tanto Inocencia Serrano Cerver, como su hijo Antonio del Valle Serrano, marqués de Villa-Huerta, esposa e hijastro, respectivamente, del marqués de Cerralbo. Los mosaicos se encontraban flanqueando el acceso a la casa-palacio, bajo los dos tramos en los que se bifurca: la subida al ala de invierno y al piso principal (a la derecha), y el acceso al ala de verano (a la izquierda) (Figs. 5 y 6).





**Fig. 5.-** Vista cenital desde el acceso a la armería (piso principal). Foto-montaje: de los autores y de Javier Rodríguez Barrera. Museo Cerralbo, Madrid.

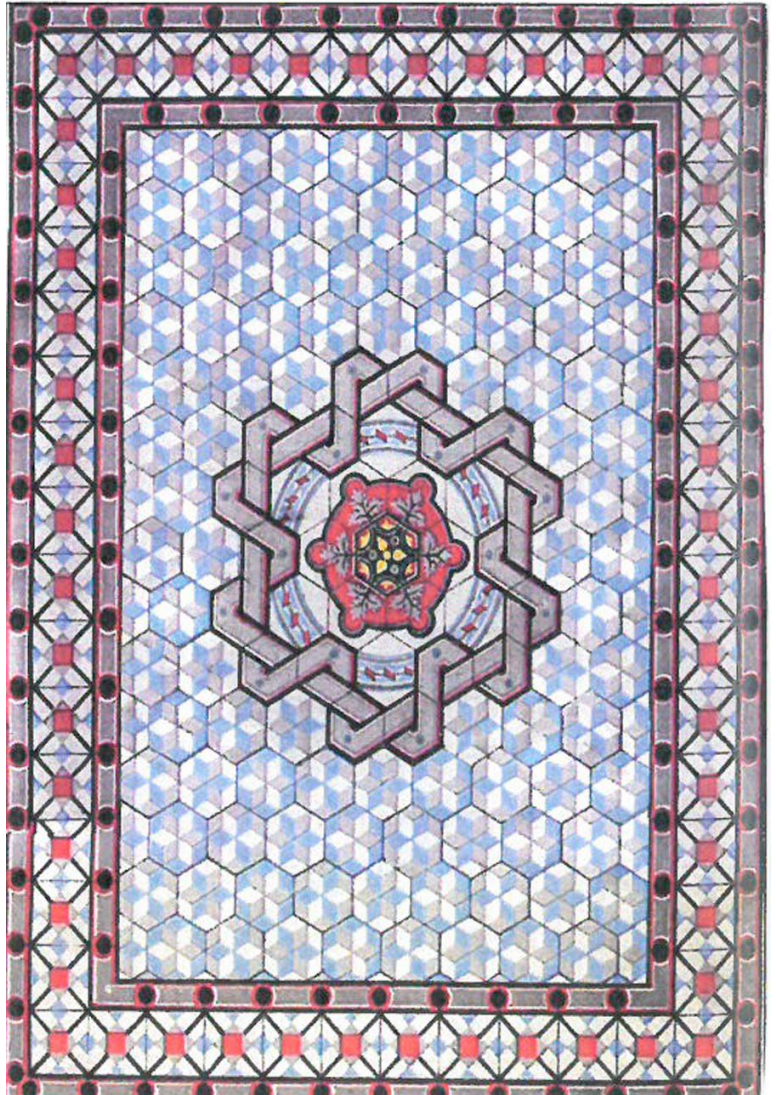
**Fig. 6.-** Asignación de números de inventario cada una de las 60 *rajolas*. Foto: Javier Rodríguez Barrera. Museo Cerralbo, Madrid y montaje de los autores.



Es interesante señalar la peculiar ubicación de los mosaicos pues, en realidad, según apunta Griset, las “alfombras” de baldosa hidráulica cubrían estancias completas y cuando se elegía un diseño centralizado, como es en este caso, era para montarlo en el centro de la estancia. Resulta bastante extraño que se instalaran en dos “laterales” y “escondidos” bajo los tramos de la escalera, pues parece que así pierden protagonismo, aunque al disponerse simétricamente, toma sentido la decisión del Marqués. En el ejemplo que aporta



Griset se ve cómo estaban diseñados estos mosaicos, con su fondo, también de baldosas hexagonales, policromadas, y su cenefa, para cubrir el pavimento completo de una estancia. No obstante, nada es tan extraño en este *hôtel particulier*. Más bien, se vuelve a corroborar, como ocurre en otros casos, el personal gusto de don Enrique de Aguilera y Gamboa en el montaje museográfico de su casa-palacio (Fig. 7).



**Fig. 7.-** Mosaico con faja y cenefa para pavimento de estancia de planta rectangular. Escofet, Fortuny i Cía S. en C., modelo n° 126, Catálogo n° 1 de 1887 (ca.). Foto: Griset, 2015a, p. 161.



De todos modos, el hecho de que los Marqueses eligieran estos diseños de la casa Escofet es importante, pues esta firma fue pionera en la producción y comercialización de este tipo de pavimentos en estos años, y se convirtieron en seña indiscutible del Modernismo catalán y en un producto de lujo y estilo para su época. En el palacio Cerralbo, que se construyó entre 1883 y 1893, se tuvo muy en cuenta la decoración de los interiores. Los Marqueses debieron tener noticia de que Escofet, Fortuny y Cía., S. en C. había obtenido una medalla de oro en la Exposición Universal de Barcelona en 1888, año en el que ya tenían la patente, y de que en julio de 1891 habían abierto su tienda en Madrid (calle Hileras, 17, que es trasladada a finales de 1892 al n° 18 de la calle de Alcalá (Palacio de la Equitativa) y con almacén en la calle Comercio, 4). Actualmente se mantienen oficinas en la calle Hortaleza, 118. La fama de esta firma hizo que J. Romeo Escofet participara como jurado en la Exposición Nacional de Industrias Artísticas e Internacional de Reproducciones en 1891 (Griset, 2015a: 330), donde ya pudo llevar este diseño, pues algunas referencias se remontan a 1887 como ya dijimos (Griset, 2015a: 161). Fue también en 1891 cuando Escofet publica su catálogo *Álbum Artístico* en el que se recoge el pavimento con el modelo del salón chaflán (n° 148). Griset se hace eco de este diseño "Proyecto J. Pascó. Escala 10%, Dibujo registrado" (Griset, 2015a: 266) y vuelve a recogerlo en otras publicaciones (Griset, 2015b: n° 45, 100-101). También hemos encontrado en el libro de Griset, y en más catálogos, otros muchos diseños que trabajó Escofet en sus distintas etapas. Se fue asociando "en comandita" (de ahí S. en C.) en más de ocho ocasiones con otras casas catalanas o de otras ciudades de España. Tuvo su sede principal en Barcelona y delegaciones, como ya vimos, en Madrid, y también en Valencia (hoy en la Calle Gregorio Gea, 8) y en Sevilla (Rioja, 7, en 1896). En 2011 Escofet 1886 celebró su 125 aniversario (Griset, 2015a: 327-335) (Fig. 8)<sup>5</sup>.



1905, Josep Pascó



1932, Leo Zeller



1960, Alexandre Cirici



1974, America Sanchez



1992, America Sanchez

**Fig. 8.-** Material documental de la casa Escofet. Logos, portada de catálogo y lista de precios. Fotos: Griset, 2015a, pp. 71 y 265.



Llama la atención que Juan Cabré en su inventario de 1924 no citara el mosaico que había bajo el tramo de la escalera que sube al ala de verano cuando habla del de la derecha. Hubiera sido sencillo referirse a él al describir el primero. Lo cierto es que todas sus piezas formaron parte del solado pues las marcas del mortero de agarre adherido a los reversos de todas ellas así lo atestiguan. Fue este también un espacio en el que el Marqués quiso presentar otras piezas contemporáneas, como es el caso de las jardineras, que se exponían una a cada lado de la escalera, junto a los mosaicos, y a las que Cabré, aunque las incluye en las fotografías que adjuntó al Inventario, no las menciona expresamente. Dice Rubio Celada, al hacer referencia a ellas:

“... se corresponden con las fabricadas por los hermanos Zuloaga en La Moncloa, utilizando placas cerámicas cuadradas con diseños historicistas [...]”

En las fachadas de algunas casas de Salamanca y en Madrid se ven ejemplos de este tipo de placas cerámicas, que se adaptaban a un tipo de jardinera cuadrangular, como la que se contempla en otra jardinera representada en el lienzo del palacio de Santa María de Huerta que Máximo Juderías Caballero pintó para el salón chaflán (N.º inv. 29099) (Rubio, 2015: 205-206).



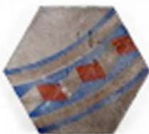

Hay que destacar que ha sido realmente indispensable el hecho de haber tenido disponibles estas imágenes en blanco y negro para poder identificar los mosaicos. El Museo conserva numerosas fotografías de Wunderlich (Stuttgart, 1887- Madrid, 1975), cuyo archivo fue adquirido por el Instituto de Patrimonio Cultural de España (IPCE), con sede en Madrid, en 2008. Esta magnífica documentación contempla casi 45.000 negativos y positivos en distintos formatos, cámaras, objetivos y la ampliadora que el fotógrafo tuvo en su estudio<sup>6</sup>. Formado en Alemania, se trasladó a España en 1914 y desarrolló una carrera fotográfica en la que, junto a proyectos de encargo para instituciones culturales y empresas del sector industrial, destaca la fotografía de carácter personal, que constituye su legado más valioso: una colección de imágenes de paisajes, escenas tradicionales y tipos populares que documentan, con admirable precisión técnica y exquisita sensibilidad, la realidad española de los primeros años del siglo XX. Su prestigio hizo que muchos historiadores y artistas contrataran sus servicios. Abraham Rubio tiene documentación acreditativa que nos dice que también los ceramistas Zuloaga pidieron a Wunderlich fotografías de sus obras y de su taller.

### **Descripción de los mosaicos de la escalera de honor**

El conjunto que presentamos aquí, como venimos diciendo, lo forman sesenta baldosas hexagonales de lados iguales, de las cuales 31 formaron el mosaico instalado a la derecha, dejando el vestíbulo a nuestra espalda, y 29 pertenecieron al

**Fig. 9.-** Asignación de números de inventario a las sesenta baldosas de los dos mosaicos. Fotos originales: Javier Rodríguez Barrera. Museo Cerralbo, Madrid.

otro, que se ubicó a la izquierda. En esquema, vemos el total de rajolas en esta síntesis que se expone a continuación. De todo esto se deduce que no se conservan dos de las baldosas de estrella de ocho puntas, que permitirían completar la greca exterior de uno de los dos mosaicos. De modo que los números de inventario de las *rajolas* encontradas, se distribuye como sigue, formando dos conjuntos (Fig. 9)<sup>7</sup>.

DISEÑOS BALDOSAS		TOTAL BALDOSAS	Mosaico derecha (31 baldosas)	Mosaico izquierda (29 baldosas)
	Flor n. ° inv. 29760- 29767	2	1	1
	Árbol n. ° inv. 29768-29773	12	6	6
	Greca con zigzag n. ° inv. 29774-2985	12	6	6
	Greca con estrella de ocho puntas n. ° inv. 29786 a 29819	34	18	16 [18]
TOTAL		60	31	29 [31]



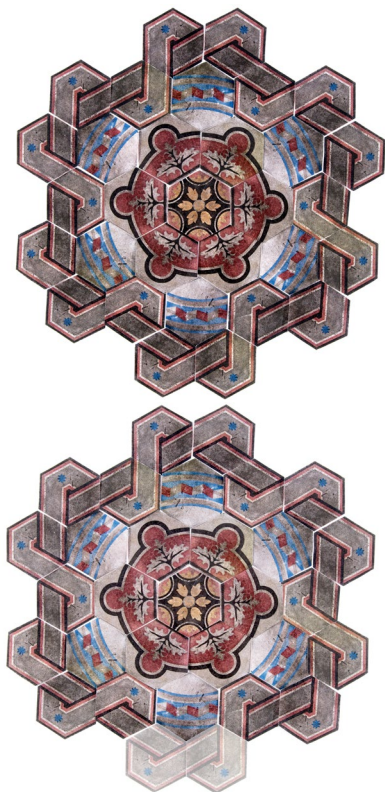
Las baldosas, que combinan tonos azules, rojos, ocre y varias gamas de blanco y negro, presentan motivos vegetales y geométricos y se van concatenando una junto a otra hasta completar el gran hexágono que describen los mosaicos, como si de un puzle se tratara. En el reverso se puede intuir la marca: en la parte superior se describe un semicírculo, circunvalando un corazón, donde se lee "Escofet & Fortuny", y en la parte inferior: "Barcelona", perfilando otro semicírculo, y dispuesto el texto en sentido contrario. El ejemplo que aquí presentamos para observar la marca es una baldosa cuadrada en vez de hexagonal (N.º inv. 28930), y es una sobrante de la faja que permite adaptar el diseño original que hizo Josep Pascó, y que a continuación se estudiará, a un espacio con planta achaflanada (salón chaflán del piso principal), pero tiene la misma marca que las sesenta baldosas de los mosaicos de la escalera de honor. En este caso se puede ver con más claridad que en los hexagonales y por este motivo se incluye en este estudio (Fig. 10)<sup>8</sup>.



**Fig. 10.-** Vista del salón chaflán. Anverso y reverso de baldosa hidráulica en gris liso. Pavimento del salón chaflán, N.º inv. 28930. 20 x 20 x 2 cm. Marcas Escofet & Fortuny. Barcelona. Fotos: Archivo Histórico Museo Cerralbo y Javier Rodríguez Barrera. Museo Cerralbo, Madrid.

Centra la composición una baldosa con motivo simétrico de tema floral que presenta seis pétalos u hojas ocre con forma de tulipán sobre fondo negro. Las seis convergen en un círculo, también ocre perfilado en gris. De lado a lado del hexágono se disponen semicírculos con perfil trazado en blanco sobre

«Las baldosas, que combinan tonos azules, rojos, ocre y varias gamas de blanco y negro, presentan motivos vegetales y geométricos y se van concatenando una junto a otra hasta completar el gran hexágono que describen los mosaicos, como si de un puzle se tratara.»



fondo negro, describiendo, en su desarrollo completo, una estrella de seis puntas, y sobre el fondo rojizo de cada vértice se explaya un motivo dactilar de tres apéndices en color ocre (Fig. 11).

Rodean a esta primera pieza del mosaico seis baldosas hexagonales de composición simétrica también, con la parte inferior en tono rojo y la superior en gris. El motivo principal es un árbol negro que está dibujado en el centro, sobre una línea negra que simula el suelo. Tiene tres ramas que van perfiladas en su perímetro con motivos fitomorfos en fondo gris. Se dispone una rama a cada lado y la tercera en el centro. Sobre el fondo rojo y gris se presenta, perfilado en negro, un gran arco de medio punto rebajado que cubre el árbol, discurriendo en horizontal de vértice a vértice del diseño. Va rematado en lo alto con otro arco, en este caso ultrasemicircular –de herradura-, que cierra el motivo decorativo de la composición. En los tres lados superiores del hexágono se deja ver el fondo gris de la baldosa. La consecución de todos ellos describe un círculo que enmarca la baldosa central del mosaico y los seis arcos de herradura permiten trazar un hexágono, que a su vez se enmarca en un gran círculo descrito por las baldosas que se disponen cerrando el diseño (Fig. 12).

Son seis las baldosas con el motivo central en zigzag sobre fondo gris que rodean a las anteriores. El diseño consiste. Consiste en seis rombos, tres en rojo caldera que alternan con otros tres en gris, que presentan, estos últimos, un motivo rectangular transversal en gris más intenso de vértice a vértice. Las seis formas romboidales se desdobl原因 sobre una ancha banda en azul añil, flanqueada por otras dos bandas más estrechas en gris claro y dos en añil, dispuestas de vértice a vértice del hexágono. Toda la composición, alternando con una baldosa con estrella, perfila un círculo completo que circunda las baldosas de los árboles (Fig. 13).

Las 18 baldosas hexagonales que cierran el perímetro del mosaico tienen un motivo decorativo de lacería como tema

principal. Alternan en la composición dos estrellas en el perfil exterior y una intercalada con la greca de zigzag, en el interior. Cada baldosa está diseñada con dos tramos de lacería, uno de tres lados y otro de uno, sobre fondo gris. Las “cintas” van perfiladas, de dentro a afuera, en blanco, rojo y negro. Las dos bandas se abrazan y discurren como sigue: la principal, con un motivo estrellado de ocho puntas en azul añil en el tramo central, viene desde el lado derecho del hexágono y, describiendo una “U”, si se mira con la estrella en la parte inferior de la baldosa, llega hasta el punto en el que se solapa con la segunda “cinta”, en el lado izquierdo. Esta, más pequeña, solo recorre un lado del hexágono, el superior desde la izquierda, que queda tapado por el inicio del primer tramo a la derecha. De modo que las baldosas se van yuxtaponiendo de tal manera que se diseña una greca trenzada con dos cabos entrelazados de gran belleza. En total son 34 las baldosas que se conservan en los almacenes con este diseño. Al mosaico ubicado a la izquierda le corresponderían 16 baldosas de las conservadas, si consideramos este como el incompleto, pues estaríamos echando en falta solo dos de esta tipología para poder hablar de los dos mosaicos completos (Fig. 14).

Las baldosas ocupan un total de 128 cm de largo x 120 cm de ancho de superficie y un perímetro exterior de alrededor de 5 metros. El esquema compositivo de los cuatro diseños combinados es de gran riqueza cromática y describe un majestuoso hexágono, siguiendo las cintas en paralelo de la greca estrellada. El diseño centralizado se despliega hacia afuera dando sensación de crecimiento a todo el conjunto. Para entenderlo mejor, podemos ver cómo se puede trazar la composición en varias fases. Si vemos cómo se van distribuyendo las *rajolas* de afuera hacia adentro, entenderemos bien este juego matemático que forma grupos de isometrías como ocurre en los frisos y cenefas en los mosaicos (Ticó, 2004: 105-113, fig. 89), que presentan el modelo de los mosaicos de la casa Cerralbo como ejemplo emblemático de simetría dinámica sobre un diseño de 1929 (creando cinco grupos de simetrías



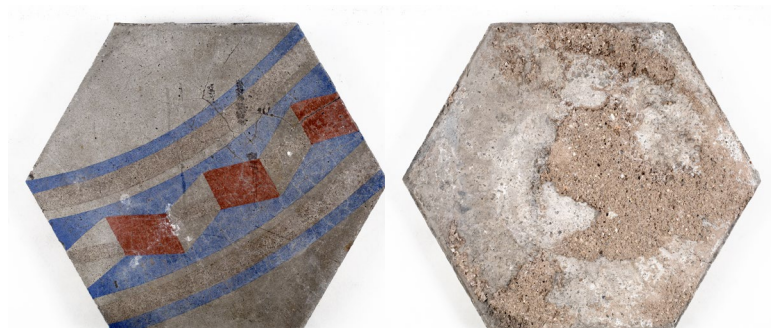
**Fig. 11.-** Anverso y reverso de baldosa hidráulica hexagonal con motivo floral simétrico, N.º inv. 29760. 23 x 20 x 2,3 cm. Fotos: Javier Rodríguez Barrera. Museo Cerralbo, Madrid.



**Fig. 12.-** Anverso y reverso de baldosa hidráulica hexagonal con motivo decorativo fitomorfo, N.º inv. 29772. 23 x 20 x 2,3 cm. Fotos: Javier Rodríguez Barrera. Museo Cerralbo, Madrid.



**Fig. 13.-** Anverso y reverso de baldosa hidráulica hexagonal con motivo de zigzag, N.º inv. 29785. 23 x 20 x 2,3 cm. Fotos: Javier Rodríguez Barrera. Museo Cerralbo, Madrid.

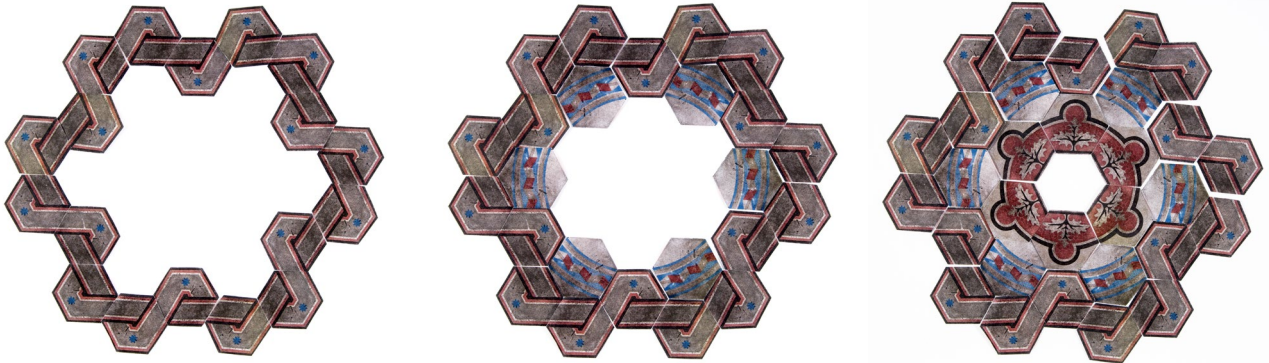


**Fig. 14.-** Anverso y reverso de baldosa hidráulica hexagonal con estrellas de ocho puntas en añil, N.º inv. 29793. 23 x 20 x 2,3 cm. Fotos: Javier Rodríguez Barrera. Museo Cerralbo, Madrid.



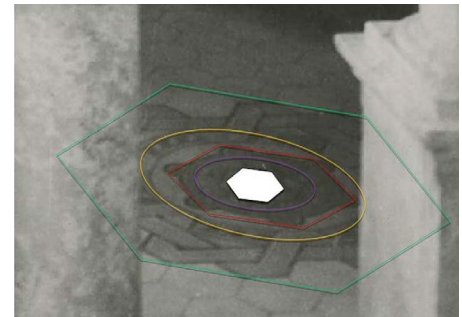
–del A al D- y numerosos subgrupos, según el ángulo de giro y de simetrías consecutivas). Los cristales de hielo o las estrellas de David, como veremos más adelante en ejemplos del siglo XVI, forman igualmente formas hexagonales, tan frecuentes en los diseños de pavimento de baldosas hidráulicas, lo que también nos remite a la teoría de los gráficos y laberintos con su “motivo mínimo”, indica Ticó, que ya fue de interés para Leonardo de Vinci (1452-1519), al tratar los 17 grupos de simetría, y en los vitrales góticos, una cuestión que siempre tuvo muy presente Leonardo (Fig. 15).

**Fig. 15.-** Los mosaicos se organizan concéntricamente, creciendo en un juego matemático y geométrico de simetrías cromáticas y formales. Montaje de los autores. Fotos: Javier Rodríguez Barrera. Museo Cerralbo, Madrid.



El hexágono central está dentro de un diseño circular que describen los arcos rebajados que cubren los árboles. El hexágono que forman los seis vértices con los arcos de herradura, va, a su vez, inscrito en un gran círculo que forman las seis baldosas con cenefa en zigzag, y este a su vez, se sitúa dentro de un gran hexágono exterior formado por la greca trenzada de dos cabos entrelazados con estrellas de ocho puntas que cierra el diseño (Fig. 16).

Un diseño prácticamente idéntico al de los mosaicos identificados en este estudio, datado en 1912, lo recoge Carol Belanger Grafton (1992: 19) y también Teresa Ticó (2004: portada-108) que, como hemos visto, recorre Santa María del Mar, la Sagrada Familia, el templo romano de Barcelona, la plaza del Mercadal de Balaguer o el laberinto de Horta estudiando estas cábalas y dando un especial protagonismo

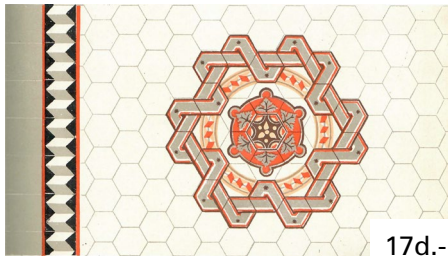


**Fig. 16.-** Juego de hexágonos y círculos en el mosaico de la colección Cerralbo. Archivo Histórico Museo Cerralbo. Foto original (detalle) de: Otto Wunderlich, y montaje de los autores.





17c.-



17d.-

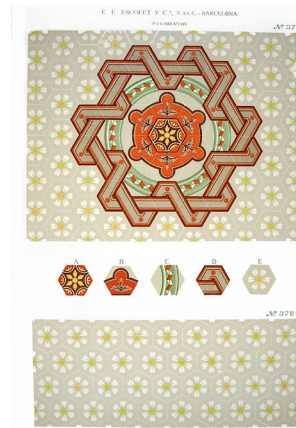
a este diseño de 1929, representándolo en la portada de su publicación. En ambos casos las baldosas del fondo que acompaña al diseño centralizado tienen en una margarita. Se diferencian de los mosaicos del Marqués en que los primeros tienen en la baldosa central solo tres pétalos y el diseño del Museo tiene seis. En este sentido, el que es más próximo y que aquí presentamos, es el del catálogo de Escofet identificado con el modelo 213, realizado cuando ya tenían delegación abierta en Madrid (Fig. 17)<sup>9</sup>.



17a.-

**Fig. 17-** Selección de diseños paralelos a los mosaicos de la casa Cerralbo.

- a.- Modelo de 1896, n.º 213. *Álbum Escofet Fortuny y C<sup>a</sup>* [1896].
- b.- Modelos de 1912 (n.º 371 y 372) y 1913. Carol Belanger Grafton (1992, p. 19).
- c.- Modelo de 1929. Teresa Ticó (2004, portada).
- d.- *Fábrica de Mosaicos Vinardell y Cía Alcalá 14 y 16 Madrid, mod. 95* (s.f): Madrid, G. Garcia, s.a.



17b.-

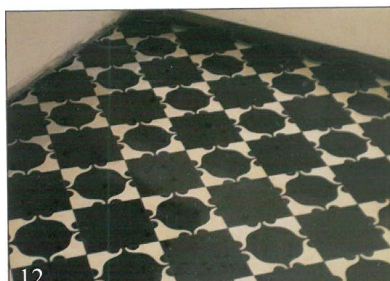




## Breves apuntes de historia y técnica

Griset en su libro *El arte del mosaico hidráulico en Cataluña* (Griset, 2015a) explica que el mosaico hidráulico, que tuvo una gran expansión por toda España y más allá de nuestras fronteras, especialmente en Marruecos, hunde sus raíces en la península itálica, a finales del siglo XVIII. Se realizaban, empleando una tecnología novedosa que abarataba costes, con la finalidad de revestir paramentos y solados imitando mármoles, piedras duras u otros materiales. Los diseños, muy frecuentemente, como confirma Vicente Estall i Poles, director del Museo del Azulejo de Onda (Castellón), se imbuían de la tradición azulejera local o de otros lugares del mundo, como centro Europa o Japón, de cuya iconografía bebían los firmados por más destacados diseñadores catalanes. Pero realmente será en Francia, en concreto el Valle del Ródano, región con una fuerte presencia de fábricas de cemento, y más en concreto en la localidad de Viviers, donde el mosaico hidráulico va a adquirir la gran importancia que se continuará hasta mediados del siglo XX. Con estos precedentes, todo hace pensar que el mosaico hidráulico en España se introduce a través de Cataluña procedente de Viviers. En España hay una huella indeleble de esta tradición *rajolera* que hace que en la actualidad sean también muy apreciados estos diseños modernistas en los que se inspiran los nuevos creadores. Griset ha localizado más de 300 fábricas de baldosa hidráulica en nuestro país, de ellas, casi 70 trabajando en Cataluña desde el siglo XIX (Griset, 2015a: 91-96).

En líneas generales, haremos una breve referencia al proceso de fabricación de estas baldosas. Están realizadas con mortero de cemento portland "hidráulico", por la capacidad que tiene este material, como la cal, de endurecerse con el agua mediante una reacción química, lo que se conoce como "hidraulicidad". A este mortero se le añaden pigmentos y la masa resultante se deposita a demanda en trepas de metal, como disponga el diseño dibujado en cada espacio,



**Fig. 18.-** Trepas para fabricar las baldosas hidráulicas. Foto: Griset, 2015, p. 145.

separándose así los distintos colores y formas. Son tres la capas de una baldosa: la exterior (lisa o vista), la más valiosa artísticamente hablando, con estampado de colores y formas diversas por lo general, la de en medio (*brassatge* o secante) y la inferior, *gros* (cara porosa para adherir el mortero de agarre). El término “hidráulico” no viene del empleo de prensas hidráulicas para dar forma al cemento tierno dentro de la trepa, pues en realidad este sistema de prensado se desarrolló más tarde. En estos años solo se hacían las baldosas con prensa manual de palanca o de tornillo (Griset, 2015a: 129-158). Una vez secas las baldosas, se procede al desmoldado y montaje de las composiciones deseadas (Fig. 18).

Las baldosas hidráulicas suelen ser cuadradas de unos 20 x 20 cm, y con un grosor de aproximadamente 2,5 cm y su peso aproximado es de 1 kg y medio o 2. De todas formas, tanto las medidas como las formas pueden variar, como en el caso de este estudio: *rajolas* hexagonales de 23 x 20 y 2,3 cm de grosor y 12 cm de largo cada uno de los lados. Cada baldosa pesa 1,600 kg.

### Referencias y paralelos

Como hemos explicado, esta investigación surgió a raíz de la participación en el CIMAM. En el artículo publicado en sus *Actas*: “Museo Cerralbo, Modernismo a pesar del Historicismo” (Casas y Giménez, 2016: 551-560) no se pudo incluir este hallazgo, y se dio a conocer por primera vez en la conferencia impartida en Cartagena en el mes de noviembre de ese año. En dicho artículo las conservadoras del Museo hablaban de la casa-palacio Cerralbo como un inmueble que ha conseguido recuperar sus ambientes originales, y en el que, aunque predomina un gusto historicista con abundantes referencias al Barroco, el Modernismo contemporáneo a los Marqueses consigue abrirse camino y hacer su aparición en múltiples detalles decorativos y en diversos elementos de la colección legada, como es el caso de los mosaicos hidráulicos que aquí tratamos. De hecho, como ya hemos explicado,

encontramos también un pavimento hidráulico en el salón chaflán del piso principal, realizado igualmente por esta prestigiosa firma barcelonesa.

En el mismo congreso de Cartagena, sobre arquitectura, escultura, pintura y artes decorativas modernistas, se presentaron dos ponencias muy interesantes en relación con el tema que nos ocupa. Una a cargo de Jordi Griset Moro y la otra de Vicente Estall i Poles, a los que venimos haciendo referencia, y que provocaron que rápidamente surgiera el deseo de documentar y buscar paralelos para los mosaicos hidráulicos modernistas del Museo Cerralbo.

En relación con la decoración geométrica y vegetal del diseño de Pascó, debemos decir que hemos encontrado algunas referencias en la azulejería levantina que trabajó con diseños coincidentes con los motivos decorativos de los pavimentos y mosaicos de las baldosas hidráulicas. Vicente Estall (Estall, 2016: 611-622), llamó la atención sobre el hecho de que la mayoría de los diseños de este momento eran anónimos, copiados o reinterpretados de catálogos nacionales o extranjeros, de repertorios o de álbumes decorativos de la época, de revistas o de semanarios. La realidad es incuestionable: servían de modelo para los motivos decorativos de los mosaicos de baldosa hidráulica de la época. Tal es el caso de los azulejos inéditos que publicó 2000 este investigador en los que vemos representado el motivo que Escofet recoge como diseño de

«En el mismo congreso de Cartagena, sobre arquitectura, escultura, pintura y artes decorativas modernistas, se presentaron dos ponencias muy interesantes en relación con el tema que nos ocupa.»

**Fig. 19.-** Izquierda y centro: azulejos de finales del siglo XIX probablemente realizados en La Campana (Onda, Castellón), N.º inv. 559 y 690.

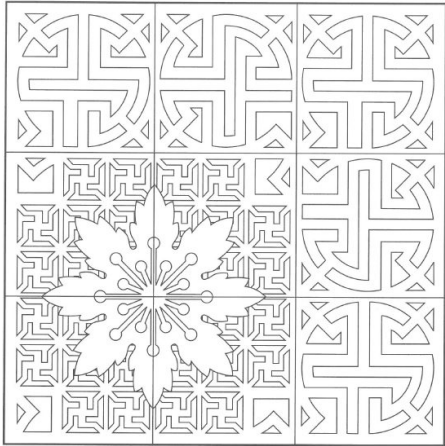
Derecha: azulejo de la fábrica Juan Bautista Segarra Bernat (Onda), hacia 1920, (s/n).

Fotos: Museo del Azulejo (Onda, Castellón).

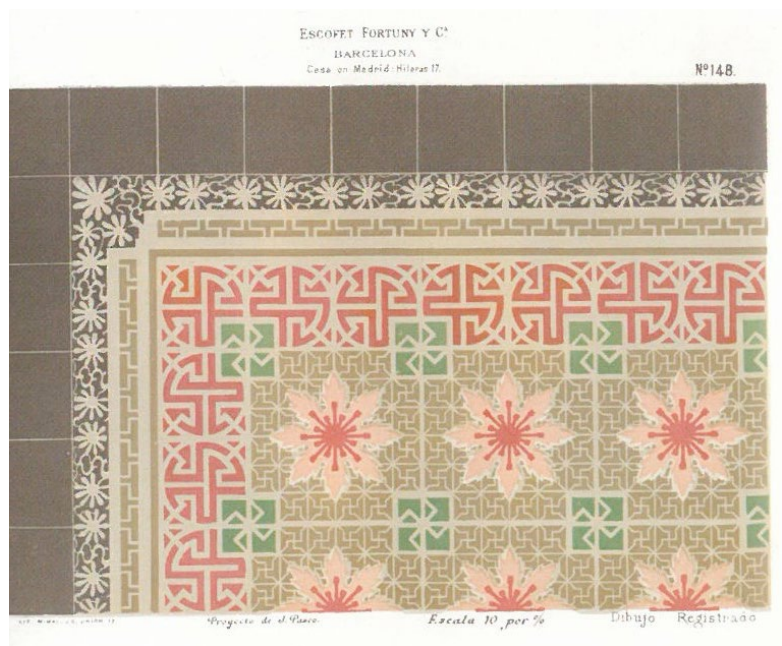




**Fig. 20.-** Diseño de Pascó y dibujo para mandala. Fotos: Griset, 2015a. p. 16 y 266, n.º 148 y Griset, 2015b: n.º 45, 100- 101.



Pascó (Estall, 2000: 308, n.º 690). Estos azulejos los data Estall en la última década del siglo XIX y apunta que seguramente se produjeron en la fábrica de La Campana de Onda, empleando el sistema de trepas. Otro con el mismo diseño orientalizante (s/n) está datado hacia 1920 y realizado en la fábrica Juan Bautista Segarra Bernat (Onda). El diseño más sinuoso responde a un tipo de azulejo cuadrado de cuarto ornato, de inspiración japonista. La iconografía se ha catalogado dentro del grupo de meandros, en las formas más libres y sinuosas. Estall reconoce también la influencia inglesa en estos azulejos siguiendo a Carol Belanger (Belanger, 1992: 55) (Figs. 19 y 20). No se puede, por el momento, confirmar si los azulejos de Onda fueron los que le sirvieron a Pascó para patentar su diseño, o si los que él realizó para Escofet se replicaron en Castellón, pero, atendiendo a la documentación que nos brindan otros precedentes análogos, parece ser que suele ser antes el azulejo que la baldosa, aunque ambas influencias son recíprocas en un momento en el que los registros de patentes empieza a ser algo imprescindible, como recoge Griset en su libro sobre la baldosa hidráulica catalana (Griset, 2015a: 327-335).



Por su parte, Jordi Griseta, que habló en el Congreso sobre “El mosaico hidráulico, un arte modernista olvidado”, expuso el resultado de la profunda tarea de investigación de casi dos décadas en relación con la historia del mosaico hidráulico: sus antecedentes, orígenes, implantación y desarrollo, principales fabricantes, materiales y técnicas de fabricación, sus diseños y su evolución, la calidad de los trabajos y los principales artistas y arquitectos que diseñaron y utilizaron en sus obras este tipo de pavimento. Este especialista, al contemplar las piezas de los mosaicos expuestas en la conferencia del Museo Cerralbo, apuntó a un diseño realmente hermano de los de los Marqueses. En efecto, el modelo 213, de Escofet i Tejera i Cía., S. en C. que se recoge en el *Álbum general* nº 3, solo se distingue de los nuestros por presentar en su baldosa central tres pétalos en vez de seis, lo recoge Griseta en su publicación y de inmediato asoció las *rajolas* proyectadas en la conferencia de Cartagena con este diseño. En este caso se trata de un mosaico de *Escofet i Tejera i Cía., S. en C.* que se recoge en el *Álbum general* nº 3, pues Teòtim Fortuny abandonó Escofet en 1896 y José María Tejera, de Sevilla, se asocia con Escofet<sup>10</sup>. En ese año los Marqueses ya estaban viviendo en Ventura Rodríguez, lo que permite confirmar que nuestros mosaicos son de fecha anterior a la asociación con Tejera, también porque las marcas de los reversos así lo ratifican, pues consta que son de Escofet & Fortuny. Otros repertorios con el mismo motivo decorativo de la greca, que también recoge Griseta, fueron frecuentes en los muestrarios de otras firmas (M. C. Butsems & Fradera, Cat. de 1897, modelo 245) o incluso, como ya comentamos, pueden proceder de finales de los 80: *Escofet, Fortuny i Cía., S en C.* (cat. 1, modelo 126), de 1887 (ca.), como argumenta Baeck (Fig. 21)<sup>11</sup>.

El juego de lacerías y círculos imbricados en grandes hexágonos que describen los mosaicos identificados en la casa Cerralbo, en los que también hay algún guiño a arcos de herradura, los que se sitúan sobre los árboles, son testimonio del crisol de culturas de la tradición artística española, pero las aportaciones del profesor Van Lemmen nos hacen ir más



▲ Escofet, Tejera i Cía. S. en C. Model núm. 213. *Álbum general* núm. 3, de 1896.

**Fig. 21.-** Portada de del libro de Jordi Griseta, *L'art del mosaic hidràulic a Catalunya* (2015a) y modelo 213 de Escofet, Tejera i Cía S. en C. (1896) del *Álbum General*, nº 3, p. 161.



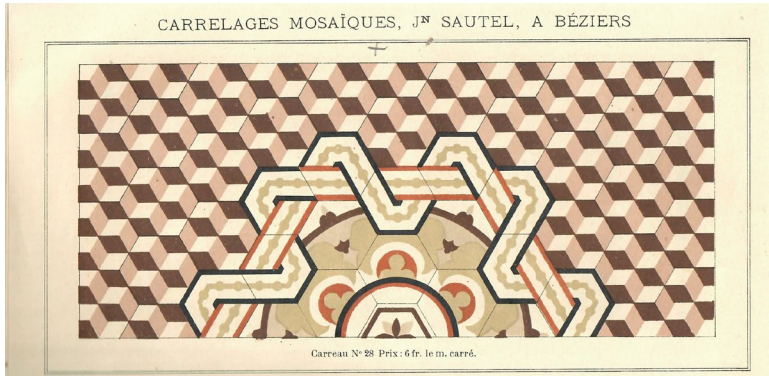
«En realidad, casi todos ellos remiten a alguna parte de los mosaicos del Museo Cerralbo, como dice el profesor van Lemmen “...some of the tile borders echo your design.”»

allá. Apunta este especialista que existen referencias que nos llevan a al Renacimiento italiano, donde los azulejos de los pavimentos de la demolida iglesia de Santa Maria del Riposo, Fano (Italia), datados en 1503, evocan a esta misma estética en algunos de los diseños, como es el caso del segundo abajo a la izquierda o el situado en la parte inferior del motivo heráldico central. En realidad, casi todos ellos remiten a alguna parte de los mosaicos del Museo Cerralbo, como dice el profesor van Lemmen “...some of the tile borders echo your design.” (Fig. 22)<sup>12</sup>.

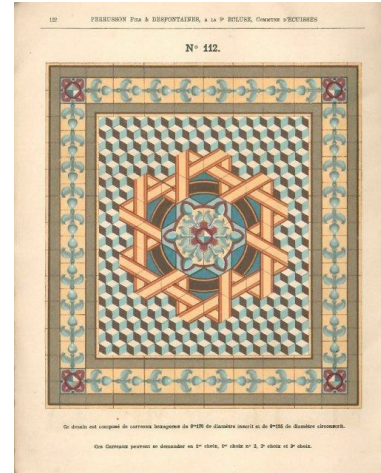


**Fig. 22.-** Pavimento de Santa Maria del Riposo (Fano, Italia), 1503. Foto: Giardini y Paolinelli, 2008, p. 88.

Por su parte Baeck también habla, como ya vimos, del modelo nº 213 de 1896 para encontrar paralelos a nuestros mosaicos, el cual sigue apareciendo en catálogos posteriores: el de 1907 de su socio sevillano (modelo nº 384) y en los catálogos de *Escofet & Cía* n.º 7 y 8 de 1913, 1924 y 1929, donde se recoge como modelo n.º 371. También vuelve a aparecer el diseño con alguna nueva interpretación en el catálogo de *Vinardel y Cía* (modelo n.º 95). En opinión de este especialista, se trata de diseños muy similares que se inspiran en modelos franceses de azulejos de gres encáustico de las firmas *Sand & Cie* de Feignies, cerca de Maubeuge o de *Perrusson & Desfontaines en Ecuisses*, y, con ligeras diferencias, los diseños de la casa *Paul Charnoz & Cie* (luego *Société Anonyme des Carrelages Mosaïques de Paray-le-Monial*), repitiendo modelos que también se realizaron en *Boucquey & Winckelmans á Lomme près Lille (nord)* (*Bordure* 200, 203 y 2012, *rosace* 224 y 225 y diseños 121 y 125) y también el nº 5 de la *Fabrique de Produits Céramiques de Maubeuge (nord): Usine à la Gare de Douzies. Carreaux hexagones petits cubes* con diseños análogos trabajados desde 1877 hasta 1919. Destacamos, entre todos, algunos significativos ejemplos (Fig. 23).



Fotos: Catálogos *Perrusson Fils & Desfontaines* (1903), *Carrelages Céramiques de Paray-le-Monial* (1877 a 1919) y *Douzies*, (s.f.)



**Fig. 23.-** Arriba: *Perrusson Fils & Desfontaines* (nº 112).

Centro: *Rosace N. 1ª*. Maubeuge (nord).

Izquierda: *Carrelages Mosaïques, Jn Sautel, A Béziers*. Mod. arreau N° 28 (1877-1919).

«“a pesar del historicismo” los Marqueses convivieron muchas obras realizadas por artesanos y diseñadores de este rico período del cambio de siglo.»

### El contexto modernista en la casa Cerralbo

Para terminar, queremos contextualizar estos mosaicos en el entorno que, de manera casi involuntaria, arroja esta tendencia modernista en el Museo. Como se explica en el artículo publicado con motivo del citado Congreso, en efecto, “a pesar del historicismo” los Marqueses convivieron muchas obras realizadas por artesanos y diseñadores de este rico período del cambio de siglo. Estos bienes culturales integrados en la vida del palacio, nos remiten a esta esencia modernista que palpita esparcida por las salas de las dos plantas del Museo<sup>13</sup>. Entre ellas merecen especial mención una bandeja de plata, postales y libros con perfiles sinuosos y decoración vegetal, azulejos de firmas inglesas, marcos, pinturas de Juderías Caballero, especialmente las cuatro alegorías de las estaciones del año colgadas en las traseras de las puertas del comedor de gala y del cuarto vestuario que dan al saloncito imperio del piso principal, unas de las estancias más emblemáticas del palacio y, por último, destacamos los ocho módulos de cerámica, posiblemente también catalanes como los mosaicos, cuya procedencia está aún en estudio (N.º inv. VH 7543- VH 7550) (Fig. 24).



**Fig. 24.-** Módulo cerámico con reflejo metálico y óxido de cobalto, N.º inv. VH 7547. Foto: Javier Rodríguez Barrera. Museo Cerralbo, Madrid.

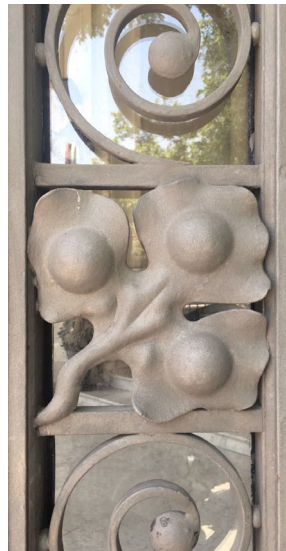


También en el salón billar del piso principal se expone un magnífico *Hachero* de hierro forjado (N.º inv. 03718), que soporta un marco con miniaturas. En esta pieza tan emblemática se concentran rasgos esenciales del modernismo con guiño historicista: las azucenas medievales precedentes del Modernismo conservadas en el Cau Ferrat de Sitges, los motivos decorativos de los bancos del Paseo de Gracia barcelonés y las flores de cuatro pétalos circulares de otros palacios madrileños de la época, como se ve en la vecina casa Gallardo, construida por Federico Arias Rey entre 1911 y 1914, en la misma manzana del Museo, o en el palacio Longoria de José Grases Riera, levantado entre 1902 y 1904. Este gran blandón que soportó las antorchas de cera y hoy luce en esta destacada sala del piso principal, fue la única obra que Juan Cabré describió como “modernista” en su inventario de 1924. (Disponible en: <http://ceres.mcu.es/pages/Main>. [Acceso el 16 oct. 2017] (Fig. 25).



**Fig. 25.-** *Hachero* (Museo Cerralbo N.º inv. 03718), Casa Gallardo (detalle de la fachada) y Sociedad General de Autores (detalle de la fachada), los tres en Madrid. Detalle de un banco del Paseo de Gracia (Barcelona) y detalle de un candelabro del Monasterio de Santa María de Serrateix (Berguedà), siglo XIV (Col. Santiago Rusiñol, Museu Cau Ferrat, Sitges N.º inv. 30.062B).

Fotos de izquierda a derecha: Juan Carlos Quindós de la Fuente, fotos de los autores y © Archivo Fotográfico del Museo del Cau Ferrat (Consortio del Patrimonio de Sitges).







Ciertamente. En Madrid hemos tenido también reciente noticia de otro interesante hallazgo de la prestigiosa casa barcelonesa *Escofet & Fortuny*: el suelo del hall de acceso al claustro de profesores de la Escuela Técnica Superior de Ingenieros de Minas y Energía de la Universidad Politécnica de Madrid, en la calle Ríos Rosas, que presenta este rítmico diseño en su pavimento hidráulico. Este solado ha sido restaurado por la empresa madrileña ECRA: Servicios Integrales de Arte, S. L. (Fig. 26).



**Fig. 26.-** Pavimento de Escofet & Fortuny / Barcelona, en la Escuela Técnica Superior de Ingenieros de Minas y Energía de la Universidad Politécnica de Madrid. Fotos: 26a reverso de la *rajola*: ECRA. Servicios Integrales de Arte, S. L. y 26b detalle del pavimento: Orlando Gutiérrez, ECRA. Servicios Integrales de Arte, S. L.

## Conclusiones

Es muy importante destacar que los Marqueses seleccionaron los mosaicos modernistas de Escofet para mostrarlos en el acceso al palacio y en una de las estancias más destacadas del piso principal, junto a las galerías de pintura y el despacho: el salón chaflán, por lo que eran conscientes del prestigio que daba su presencia en su colección. En realidad, como dice Bravo Nieto (Bravo, 2015: 23):

“No se debería estudiar la arquitectura de finales del siglo XIX y de la primera mitad del XX al margen de las muchas artesanías e industrias que la hicieron posible. La baldosa hidráulica contribuyó poderosamente a la propia configuración decorativa de una arquitectura que se mostraba por naturaleza «ornamentada». Por esta razón, su estudio es primordial para su conocimiento”.

Podemos confirmar definitivamente que los mosaicos se pueden datar antes de 1897, tras la detenida consulta y estudio la documentación disponible hasta aquí expuesta. Desafortunadamente no se ha encontrado por el momento documentación que explique en qué momento se desmontaron los mosaicos de la entrada, pero fue después de 1941, ya que las imágenes de Wunderlich dejan testimonio de que estuvieron en su ubicación original hasta entonces. De cualquier modo, es importante destacar que se hayan conservado en tan buen estado (solamente seis están fracturadas), y que quede el testimonio de los restos de mortero de agarre en los reversos, lo que impide leer con claridad en muchas de ellas la marca de Escofet & Fortuny / Barcelona, aunque se adivina, pero que a la vez nos confirma que estuvo instalado. Al continuar con esta investigación, que ya ha interesado a expertos españoles y extranjeros, como hemos explicado, se podrá datar y documentar con más precisión el diseño y analizar mejor sus precedentes, lo que podría ser complementado con la documentación de archivo del Museo que aún está por estudiar. Se abre así una interesante oportunidad de estudio sobre estos mosaicos modernistas y sobre las posibilidades, que brinda este descubrimiento, mientras se estudia también su deseable reubicación en sus espacios originales y su definitiva puesta en valor.

Falta también comprobar si existen más baldosas cuadradas de 20 x 20 x 2 cm en los almacenes, como la que vimos al principio de esta exposición, y que se usaron en la faja para complementar los tramos que hay delante los balcones y en el perímetro del mosaico del salón chaflán del piso principal. Este hecho nos invita a pensar que puedan conservarse también algunas baldosas más de las hexagonales que formaron las fajas de los mosaicos de la escalera, pues, muchas de ellas se ven en las fotografías de Hauser y Menet y de Wunderlich. Es de suponer que los Marqueses compraron más piezas extra para poder reponer, por si alguna se fracturaba.

Otro camino de aproximación al conocimiento de estos bienes culturales es a través de las actividades didácticas, a las que tantas posibilidades brindan estas *rajolas*. Los niños que participan en estas propuestas ya han podido “explorar” este espacio. En abril de 2017 la empresa Caligrama, Proyectos Culturales, presentó una visita dinamizada titulada “El crimen de Mr. Black”. Muchos de los visitantes aún ignoran lo que realmente hubo en el suelo bajo la escalera que parece estar tan despejado y con menos *horror vacui* que el resto de las estancias de la casa-palacio (Fig. 27)<sup>14</sup>. Otras propuestas como la de la exposición itinerante “*Catifes de ciment. El món de la rajola*” (“Alfombras de cemento. El mundo de la baldosa hidráulica”) (2015) que, desde el 27 de marzo de 2015 hasta el 31 de diciembre de 2017, habrá recorrido 15 sedes, desde Sitges hasta Calella pasando por Cerdanyola del Vallès, Esplugues de Llobregat, Sabadell, Igualada o Canet de Mar y un largo etcétera de salas de exposiciones de Cataluña, nos acercan a este subyugante mundo, de la mano de Griset, con sus conferencias y el préstamo de gran parte de su colección particular para dar a conocer el mundo de la baldosa hidráulica.

Las potentes esculturas sobre columnas que dieron, y dan la bienvenida en el siglo XXI, a invitados y visitantes, algunas de las cuales se cuentan entre las más destacadas en la colección del Marqués, se dispusieron en este entorno. Es todo un honor que convivieran durante al menos 50 años con los mosaicos catalanes de Escofet & Fortuny<sup>15</sup>.



**Fig. 27.-** “El crimen de Mr. Black”  
Actividad dinamizada. Museo  
Cerralbo, 22 abr. 2017. Foto:  
Caligrama Proyectos Culturales.

# NOTAS

**1/** La imprenta Hauser y Menet estuvo en activo en Madrid desde finales del siglo XIX hasta casi 1980 y fue muy conocida por sus fototipias y tarjetas postales que hacía, especialmente, para revistas. En la imagen que se conserva en el Museo, donde se ve el acceso al ala de verano, no se había advertido, hasta la fecha, que se ve este fragmento del mosaico.

**2/** En el espacio de la gran escalera que discurre, como se ve en el croquis, desde la portería hasta la armería, que es la primera sala del piso principal, Cabré inventarió 33 obras (N.º inv. 24 a 57), aunque en el texto introductorio cita otras más vinculadas al entorno arquitectónico: el mosaico de la derecha, el escudo de los Marqueses, la barandilla de la gran escalera, etc. Estas obras se han ido inventariando con el paso de los años, hasta llegar a ser actualmente 44, ya que después de casi una centuria estos bienes culturales han ido adquiriendo más valor histórico-artístico gracias a los estudios e investigaciones que se están realizando, como ha ocurrido con el pavimento del salón chaflán (N.º inv. 29076), al que le hubiera correspondido un número de Cabré entre el 3.593 y el 3.673. Ocurre lo mismo con otras piezas de la colección Villa-Huerta.

**3/** Existe un documento mecanoscrito en tinta azul en el archivo del Museo que confirma este encargo. En el acta del Patronato del Museo consta que Consuelo Sanz-Pastor y Fernández de Piérola había sido nombrada directora del Museo Cerralbo el 28 de junio de ese mismo año y tomó posesión la siguiente semana, el 7 de julio de 1941. Algunas de las fotos de Wunderlich están fechadas cinco días antes.

**4/** No se han conservado, o al menos aún no se han localizado, las dos piezas que faltan para completar las 31 baldosas que formaron el mosaico. Ambas son del diseño de las estrellas añiles de ocho puntas.

**5/** Grisnet está presente en los foros internacionales de esta especialidad, como se pudo ver en la 13ª Conferencia del Comité internacional para la conservación de mosaicos, organizada por el Comité de Conservación (ICCM) del Consejo Internacional de Museos (ICOM) (Barcelona, 15 a 20 de octubre de 2017).

**6/** Una vez más la documentación gráfica ha ayudado a identificar y documentar fondos museográficos en el Museo Cerralbo. De este mismo fotógrafo y de este mismo año 1941 son, por ejemplo las fotografías que plasmaron cómo se disponían las sargas del *Cenotafio de Isabel de Braganza* (N.º inv. 05598 y 05599) en la planta tercera de la casa-palacio (Giménez, 2013). En el IPCE, muchas de imágenes de Wunderlich, aún por revisar, pueden desvelar más hallazgos del Museo Cerralbo.

**7/** Para continuar el estudio de estos dos mosaicos se ha considerado conveniente asociar al mosaico de la izquierda, el menos

documentado gráficamente, las dos baldosas que faltan. Las piezas inventariadas no siguen el orden de los dos conjuntos, dado que en el momento del hallazgo se desconocía la realidad que ahora se ha puesto de manifiesto, de modo que se siglaron agrupadas por las cuatro tipologías, sin respetar el despiece de cada mosaico con sus 31 y 29 piezas cada uno. Por otra parte hay que mencionar que se ha dado n° de inventario a la baldosa lisa, cuadrada, sobrante de la faja del mosaico del salón chaflán, la única encontrada por el momento, pues solo nos referimos a ella para confirmar la factura de Escofet & Fortuny/Barcelona en ambos casos: chaflán y escalera de honor. De todos modos, los números de inventario se asignaron en 2016 ya que si Juan Cabré hubiera dado número *currens* de inventario a los mosaicos, hubieran estado, en el caso de los de la escalera de honor, en torno al 20-25, para ser correlativos con los que les hubieran correspondido, próximos a los de las esculturas dispuestas en estos espacios. La nueva numeración (veintinueve miles) responde a que recientemente, el Departamento de Investigación y Colecciones del Museo, siguiendo las indicaciones del Área de Colecciones de la Subdirección General de Museos Estatales (Ministerio de Educación, Cultura y Deporte), ha adoptado el criterio de dar de alta como “ingreso de fondo antiguo” (en este caso con el n° de expediente administrativo 9/2016/01) piezas sin número de inventario asignado hasta fecha, lo que permite completar el estudio e inventario de las colecciones legadas por los Marqueses hace cerca de cien años. Así se van así sumando a esta colección “viva”, aunque cerrada, importantes fondos museográficos.

**8/** En el transcurso de la presente investigación hemos podido saber que se trata de una *rajola* sobrante de la faja que completaba el perfil achaflanado de la planta de esta sala tan particular. No sería de extrañar que en futuras investigaciones se encontraran más *rajolas* de este tipo en los almacenes del Museo, así como otras “sexagonales” a las que Cabré se refiere en su inventario y que se observan en las fotografías de Otto Wunderlich y Hauser y Menet.

**9/** Este pavimento, diseñado por Josep Pascó (San Feliu de Llobregat, 1855- Barcelona, 1910), fue la primera obra modernista estudiada en profundidad en el Museo. Se hizo de la mano de la conservadora Cecilia Casas Desantes (2013). En aquel momento se consideró oportuno asignar un número de inventario al pavimento del salón chaflán, realizado por la misma firma que las piezas conservadas hoy en el almacén. Griset habla del diseñador y le dedica un dibujo para pintar, evocando a un mandala. El diseñador e ilustrador “Brisa”, que era su seudónimo, fue profesor de la Escuela Superior de Artes e Industrias, y, entre otros memorables hitos en su trayectoria, intervino en los diseños de los interiores de la vivienda de Ramón Casas en Barcelona. Cabe señalar que anduvo también por Madrid decorando el Teatro Príncipe Alfonso en 1887 y que viajó a México (Gran Teatro Nacional, 1896). Este diseño del Museo Cerralbo, el 148 de la casa Escofet, Fortuny y Cía, S. en C. de 1887, también lo encontramos en la casa Comella de Vic y en la casa Navarro, hoy Museo Modernista de Novelda (Alicante) (Griset, 2015b: n.º 45, 100, 101 y 129).



**10/** Apunta Grisct que José María Tejera y Luís Vinardell, el primero ex-socio de Escofet y el segundo ex-director de la sucursal de Madrid, siguieron fabricando algunos de los diseños de esta firma como propios, por algún acuerdo pactado en la separación o por el contrato que tenían, que se lo permitía. De hecho, en un catálogo de Vinardell y Cía, Madrid (nº 95), se ofrecía un diseño muy semejante al del Museo Cerralbo, como apunta el Profesor Baeck. Este investigador explica que el diseño tuvo mucho éxito en estos años pues, además de recogerse en el catálogo de *Escofet i Tejera* de 1896 (modelo nº 21) y de 1907 y se vuelve a incluir hasta 1929 en con pocas variantes, en los catálogos de Escofet & Cía de 1913, 1924 y 1929 con el modelo nº 371.

**11/** El profesor Baeck ha facilitado una utilísima información para documentar nuestros mosaicos. Entre los catálogos más interesantes donde se recoge este modelo, destacamos el de *Carrelages Céramiques de Paray-le-Monial*. P. Charnoz & Cie, Paris, Imprimerie Lemercier & Cie, de 1889 (ca.) donde recogía 39 diseños, que en 1891 se mantuvieron cuando cambió de nombre: *des Carrelages Céramiques de Paray-le-Monia, Saône-et-Loire*. Hasta 1911 siguieron editando catálogos e incluyendo estos modelos.

**12/** La documentación facilitada por el profesor van Lemmen ha sido de gran utilidad para buscar referencias, en especial en este caso. Seguramente, como él apunta, se pueden rastrear más motivos iconográficos relacionados con los mosaicos del Cerralbo en los azulejos italianos renacentistas, incluso anteriores a este. Es de gran interés para continuar este

estudio. Consultar su página web: <http://www.hansvanlemmen.co.uk/>. Las ricas influencias y cruce de culturas se ven también reflejadas en el diseño de aire japonista de Pascó y en las ancestrales esvásticas del pavimento del salón chaflán.

**13/** No solamente encontramos en las salas del Museo interesantes ejemplos de piezas más o menos próximas a la estética modernista catalana, como las baldosas hidráulicas, sino que también están muy presentes en el archivo, en la biblioteca o en los almacenes donde se conservan piezas en las que se puede contemplar el *cup de fuet*, los motivos vegetales sinuosos y orgánicos o la languidez de las damas rodeadas de libélulas de este sensual movimiento artístico (Casas y Giménez, 2016: 551-560).

**14/** Ciertamente, las posibilidades didácticas que brindan estos mosaicos abren puertas a su difusión entre el público del Museo Cerralbo, tan sensible siempre a seguir la labor investigadora de esta institución desde muy distintos puntos de vista: trabajos de papiroflexia, mandalas, cajas de madera, puzzles, etc. son algunas de las posibilidades que se pueden barajar para conocer estos trabajos barceloneses que son motivo de estudio de grandes especialistas en todo el mundo, como hemos visto.

**15/** Nos gustaría agradecer especialmente a algunas personas su desinteresada colaboración que tanto ha ayudado a comprender y a profundizar en este apasionante mundo del mosaico hidráulico: a Julio Acosta Martín, colaborador del museo Cerralbo en la

recuperación de sus espacios históricos, a Abraham Rubio Celada, especialmente dedicado a recrear el entorno de la escalera de honor con piezas de cerámica y muy en particular a Jordi Grisot Moro, por sus indicaciones y su magistral estudio de la baldosa hidráulica. Mención especial merece también Vicente Estall i Poles, director del Museo del Azulejo de Onda (Castellón), que nos puso en contacto con Hans van Lemmen y Mario Baeck, reconocidos especialistas europeos que han ayudado a buscar precedentes. También al personal del Museo Sorolla (Madrid) y del Cau Ferrat de Sitges, por facilitar documentación para este estudio, a Dolores Lodaes González, a Ariadna González del Valle, a Cristina de Castro Picasso, y a la empresa Caligrama. Por último, al equipo técnico del Museo, especialmente a Lourdes González Hidalgo y a Álvaro Fernández Mercado, así como a tantos entusiastas anónimos que han mostrado su interés en el seguimiento de esta investigación del Museo y de los mosaicos de los Marqueses.

## BIBLIOGRAFÍA Y HEMEROGRAFÍA

[*Álbum Escofet Fortuny y C<sup>a</sup>* (1896): Barcelona, 1896], mod. 213.

**BELANGER GRAFTON, Carol (1992):**

*Decorative tile designs in full color.* Toronto: Dover publications.

**BELANGER GRAFTON, Carol (2013):**

*Spanish tile designs in full color.* Minealo, Nueva York, Dover Corporation.

**BRAVO NIETO, Antonio (2015):**

“La baldosa hidráulica en España. Algunos aspectos de su expansión industrial y evolución estética (1867-1960)”, *ABE Journal. Architecture beyond Europe.* Disponible en: [En ligne], 8 | 2015, mis en ligne le 15 décembre 2015, consulté le 15 septembre 2017. Disponible en: <http://abe.revues.org/2721>; DOI: 10.4000/abe.2721. [Acceso el 16 oct. 2017].

**CABRÉ AGUILÓ, Juan (1924):**

*Inventario de las obras de arte [...] del Museo del Excelentísimo Sr. D. Enrique de Aguilera y Gamboa, XVII marqués de Cerralbo, 15 de febrero de 1924.* Madrid, [Ejemplar manuscrito]. Archivo Museo Cerralbo.

*Carrelages Céramiques et Mosaiques en Grès Cérame. F. Coppée & R. Frison Paris - Fabrique de Produits Céramiques de Maubeuge (Nord) Usine à la Gare de Douzies, 30 planches* (s.f): París Imp. Bernard.

*Carrelages Céramiques de Paray-le-Monial. P. Charnoz & Cie, Paris, Imprimerie Lemercier & Cie, (s. f.): Carrelages Céramiques de Paray-le-Monial (Saône-et-Loire).*

*Carrelages Céramiques de Paray-le-Monial (Saône-et-Loire). 56 planches. Album Edition (1911): Nevers, Imprimerie Mazon.*

*Collection des dessins de fabrication courante (1891): Nevers, Imprimerie Mazon*

**CASAS DESANTES, Cecilia (2013):**

“Pavimento. Baldosa hidráulica. Salón chaflán. Escofet Fortuny y Cía. Pascó, Josep. N.º inv. 29076” Disponible en: <http://ceres.mcu.es/pages/Main>. [Acceso el 16 oct. 2017].

**CASAS DESANTES, Cecilia; GIMÉNEZ RAURELL, Mª Cristina (2016):**

“Museo Cerralbo, Modernismo a pesar del Historicismo” en VV.AA.: *Actas del Congreso Internacional el Modernismo en el arco mediterráneo. Arquitectura, arte, cultura y sociedad*. CIMAM 2016. Cartagena: Universidad Politécnica de Cartagena, CRAI Biblioteca, pp. 551-560.

*Escofet, Tejera i Cía. (1907) Catálogo 8. Mod. 384.*

*Escofet & Cía. (1913) Catálogo 7. Mod. 213.*

*Escofet & Cía. (1924 y 1929). Catálogo 7. Mod. 371.*

*Escofet & Cía. (1929) Catálogo 8. Mod. 371.*

**ESTALL I POLES, Vicente Joan (2000):**

*Catálogo de la colección de azulejos de serie del siglo XIX. Fundación Museo del Azulejo "Manolo Safont". Castellón: Faenza Editrice Ibérica, p. 308.*

**ESTALL I POLES, Vicente (2016):**

«La azulejería modernista de Onda» en VV.AA.: *Actas del Congreso Internacional el Modernismo en el arco mediterráneo. Arquitectura, arte, cultura y sociedad*. CIMAM 2016. Cartagena: Universidad Politécnica de Cartagena, CRAI Biblioteca, pp. 611-622.

*Fabrique de Carreaux Mosaïques Jn. Sautel 44 Rue de l'Abattoir Béziers, Nevers, Imprimerie Mazon Frères. 56 planches (s.f.): Edouard Coudonne Narbonne Manufacture de Carrelages Mosaïques, Saint-Etienne Imprimerie A. Mulcey,*

*Fábrica de Mosaicos Vinardell y Cía Alcalá 14 y 16 Madrid, mod. 95 (s.f): Madrid, G. Garcia.*

**GIARDINI, Claudio; PAOLINELLI, Claudio (2008):** *Immagini dai Piattelletti*. Fano: Elica Edizioni, p. 88.

**GIMÉNEZ RAURELL, Cristina (2013):**

“Cenotafio de Isabel de Braganza” N.º inv. 05598 y 05599” Disponible en: <http://ceres.mcu.es/pages/Main>. [Acceso el 16 oct. 2017].

*Grandes Tuileries Réunies. Perrusson Fils & Desfontaines Ecuisses, Rennes-Paris, Oberthur ([1903 y otros hasta 1927]).*

**GRISSET MORO, Jordi (2015a):**

*L'art del mosaic hidràulic a Catalunya*. Barcelona: Ayuntamiento de Barcelona y Viena Ediciones, 2ª edición.

**GRISSET MORO, Jordi (2015b):**

*El Modernisme per pintar. Mosaics hidràulics d'autor.* Barcelona: Viena.

**GRISSET MORO, Jordi (2016):**

«El mosaico hidráulico, un arte modernista olvidado» en VV.AA.: *Actas del Congreso Internacional el Modernismo en el arco mediterráneo. Arquitectura, arte, cultura y sociedad.* CIMAM 2016. Cartagena: Universidad Politécnica de Cartagena, CRAI Biblioteca, pp. 623-630.

**HERNÁNDEZ NAVARRO, Mario Arturo (2006):**

*Barcelona Tile Designs. Baldosas de Barcelona.* Amsterdam: The Pepin Press.

*Manufacture de Carrelages Mosaïques en Grès Cérame Boucquey & Winckelmans Lomme près Lille (Nord), Lambresart-Lille, Lith. A. Barrez, 47 planches, (s. f.): (s. l.).*

*Manufacture de Carrelages Mosaïques en Grès Cérame Sand & Cie à Feignies pres Maubeuge (Nord), Paris, Stunges & Cie, (s. f.): (s. l.).*

*Mosaicos E F Escofet & C s en C Barcelona Álbum núm. 8 (1912).* Barcelona. Escofet.

**PITARCH, Antoni J. y DALMASES BALAÑÁ, N. de (1982):**

*Arte e industria en España, 1774– 1907.* Barcelona: Blume.

**ROSELLÓ I NICOLAU, Maribel (2009):**

*La casa Escofet: mosaicos per al interior, 1886, 1900, 1916.* Barcelona: Escofet.

**RUBIO CELADA, Abraham (2015):**

“Cerámicas de La Moncloa de la época de los Zuloaga en el Museo Cerralbo” en *Estuco. Revista de estudios y comunicaciones del Museo Cerralbo*, nº 0, 2015, pp. 190-215.

**SERRERA I FARRERAS, Roland (2007):**

*Guía. Cau Ferrat.* Sitges: Ayuntamiento, Consorcio del Patrimonio de Sitges y Diputación de Barcelona (Red de municipios), p. 133.

**TICÓ, Teresa (2004):**

*Passeig matemàtic per Catalunya.* Lérida: Pagès.

**VILLOTA GARCÍA, Natalia; CASAS DESANTES, Cecilia (2011):**

“Decoración arquitectónica en el Madrid del siglo XIX: el Museo Cerralbo y la dignificación de las artes decorativas” en *Revista Madrid Histórico* 35, pp. 12-16.

**VV. AA. (2006):**

*Tradición y modernidad. La cerámica en el modernismo. IX Congreso Anual de la Asociación de Ceramología.* Valencia: Ayuntamiento de Esplugues y Asociación de Ceramología.

**VV. AA. (2015):**

“Catifes de ciment. El món de la rajola. Catálogo de la exposición (marzo 2015-diciembre 2017). Disponible en: <https://www.diba.cat/web/opc/catifes-de-ciment>. [Acceso el 16 oct. 2017].

# WEBGRAFÍA

<http://www.escofet.com/pages/home/home.aspx>  
[Acceso el 16 oct. 2017].

<http://www.museus.esplugues.cat/?lang=es>.  
[Acceso el 16 oct. 2017].

<http://www.hansvanlemmen.co.uk/>.  
[Acceso el 16 oct. 2017].

<http://www.museoazulejo.org/es/home.php>.  
[Acceso el 16 oct. 2017].



---

# SOBRE LAS PLACAS CERÁMICAS DE ESTUFA DEL MUSEO CERRALBO: MARTE Y VENUS.

*Antonio Perla de las Parras ~ Profesor Historia del Arte, UNED*

---

## **Resumen:**

En el inventario de 1924, en el que Juan Cabré inventarió las colecciones del marqués de Cerralbo que iban a formar parte de su museo, figuran con los números 757, 808 y 812 tres azulejos procedentes, según el apunte, de la catedral de Tarazona. Se dice también que son los bustos de un caballero con casco y una dama. Con el presente texto pretendo desentrañar en algo la realidad de ambas figuras, demostrando que se trata de las representaciones de Marte y Venus y que formaron parte de una estufa cerámica de la primera mitad del siglo XVI instalada probablemente en la sacristía o el vestidor de canónigos de la catedral de Tarazona y posiblemente producida en la ciudad de Colonia. Parte de las claves se encuentran en los azulejos que el deán de Tudela, Pedro de Villalón, mandó hacer para ornar su capilla.

## **Palabras Clave:**

Cabré, Carderera, Capilla deán Tudela, catedral Tarazona, Siete Astros.

## **Abstract:**

In the inventory of 1924, in which Juan Cabré inventoried the collections of the marquis of Cerralbo that were going to be part of his museum, the numbers 757, 808 and 812 appear in three tiles that, according to the note, belonged to the cathedral of Tarazona. It is also said that they are the busts of a knight with helmet and a lady. With the present text I pretend to unravel the reality of both figures, proving that they are representations of Mars and Venus and that they were part of a ceramic heater from the first half of the 16th century that was probably installed in the sacristy or in the dresser for canons of the cathedral of Tarazona and possibly produced in the city of Cologne. Part of the key is found in the tiles that the dean of Tudela, Pedro de Villalón, ordered to ornament his chapel.

## **Key words:**

Cabré, Carderera, Chapel dean Tudela, cathedral of Tarazona, The Seven Planets.

**Fig. 1.-** Placa cerámica, anverso, N.º inv. 00757. 26 x 26 cm (Museo Cerralbo, Madrid).

**Fig. 2.-** Reverso de placa cerámica, N.º inv. 00757. 26 x 26 cm (Museo Cerralbo, Madrid).

**Fig. 3.-** Placa cerámica, anverso, N.º inv. 00808. 26 x 26 cm (Museo Cerralbo, Madrid).

**Fig. 4.-** Reverso de placa cerámica, N.º inv. 00808. 26 x 26 cm (Museo Cerralbo, Madrid).

**Fig. 5.-** Placa cerámica, anverso, N.º inv. 00812. 26 x 26 cm (Museo Cerralbo, Madrid).

### **Primeros datos: el inventario de las piezas.**

En 1924, para llevar a efecto el traspaso al Estado del legado del XVII marqués de Cerralbo (Enrique de Aguilera y Gamboa), Juan Cabré Aguiló (director del Museo entre 1922 y 1939), redactó un Inventario<sup>1</sup> con las anotaciones de las colecciones que a lo largo de los años había ido adquiriendo. En las correspondientes a los números de su inventario 757, 808 y 812<sup>2</sup>, anotó que fueron adquiridas por un valor de 500 pesetas y que procedían de la catedral de Tarazona (Figs. 1 a 5).



En dos de las anotaciones (757 y 812) dice que se trata de un "azulejo vidriado con un busto de guerrero romano, en bajo relieve. Es policromado, la cara está de perfil, hallase roto por el casco ... Siglo XVI. Procede de la catedral de Tarazona" y en la tercera (808) "Azulejo vidriado, con un busto de dama, en bajo relieve policromado. Procede de la catedral de Tarazona y es compañero del número 757". En términos casi idénticos figura recogido también en las fichas del Inventario General que en 1956 firmara la que fuera conservadora y directora del Museo Consuelo Sanz-Pastor.

Las dimensiones de las tres placas son —aproximadamente pues no son perfectamente regulares—, de 260 por 260 milímetros, con un espesor de 30 milímetros en la superficie plana y un relieve que en sus zonas más pronunciadas sobresale unos 15 milímetros. La placa cerámica N.º inv. 00812 —una de las que representan al "guerrero"—, es ligeramente curva en su parte superior, formando un trapecio, pues se remata en plano. La otra placa con la misma representación, la N.º inv. 00757, también parece tener achaflanados los bordes, aunque es difícil de apreciar por el montaje. La n.º inv. 00808 es totalmente cuadrangular, aunque de perfiles no muy rectos. Las tres están realizadas sobre molde —por la técnica de apretón—, y repasadas en la parte posterior, en la que se ven algunas huellas del artífice que las ejecutó. La pasta en la que están elaboradas es una arcilla de color pajizo. El anverso está vidriado y los vidriados están aplicados de forma un tanto irregular, sin excesiva precaución a la contención de los colores, contrastando con la perfección de los relieves, dejando en evidencia que el interés se hallaba en el efecto general del conjunto. El relieve del busto está esmaltado en un blanco plumbo estannífero de base, sobre el que se aplican azules melados y manganosos, resaltando sobre un fondo oscuro de manganeso. En el reverso, muestran cuatro hendiduras en forma de uña en el centro de cada lado, debidas con casi total seguridad al primer montaje realizado sobre los marcos, para alojar sendos clavos de sujeción.



**Fig. 6.-** Reverso de placa cerámica, N.º inv. 00812. 26 x 26 cm. (Museo Cerralbo, Madrid).

En 1969, cuando la placa N.º Inv. 00757 fue llevada al entonces llamado Instituto Central de Restauración (el actual Instituto del Patrimonio Cultural de España), para el montaje y como sujeción, se hicieron unas cuñas con resina en los ángulos. No se aprecia con claridad, pero parece que los ángulos de la placa no son rectos, sino biselados.

En la consecución del rastro de las piezas cerámicas que analizamos, el "Inventario de las obras de arte" firmado por Cabré en 1924, se convierte con esta acción en la primera clave a seguir. Podría ser una casualidad, pero el hecho de que fuera originario de Calaceite, Teruel, nos sitúa en el escenario sobre el que vamos a movernos. Juan Cabré nació en 1882 y sus estudios discurrieron entre Tortosa y Zaragoza; de la Junta para Ampliación de Estudios obtuvo una beca que le llevó a Francia, Alemania, Austria, Italia y Suiza. En 1917, como miembro de la Real Academia de la Historia, el marqués de Cerralbo recomendó que se le encargara a Cabré el Catálogo Monumental de Zaragoza (Rincón, 2012, 169). Aunque el catálogo le fue encargado en 1941 a Abad Ríos, en el Instituto del Patrimonio Cultural de España se custodia un libro manuscrito del proyecto, inconcluso (solo incluye Zaragoza ciudad y Daroca), firmado por Cabré y con fecha de 1917<sup>3</sup>. Son estos escasos datos, suficientes para entender que entre sus conocimientos (y a pesar de no ser su especialidad temporal) estuvieran los del patrimonio aragonés en grado suficiente como para poder anotar en el Inventario que se trataba de azulejos vidriados, en bajo relieve, procedentes de la Catedral de Tarazona, fechables en el siglo XVI, y no hacer alusión alguna a la procedencia de la manufactura, pues, resulta bastante evidente que no salieron de ningún taller de la Península.

Cabré ha sido colocado como puente entre la figura del arqueólogo anticuario de tradición decimonónica y el profesional de la disciplina moderna (Barril, 1993 y González, 2012), tal vez un paso más allá del que inspiraba a su mentor Enrique de Aguilera<sup>4</sup>. La figura del marqués de Cerralbo como

estudioso y coleccionista de la historia y la prehistoria ha sido versada en diferentes trabajos, y bastante conocido es el papel que jugó Cabré en la formulación de sus colecciones (aunque tal vez no en toda su dimensión). Personajes de perfil menos definido eran aquellos que se dedicaban a las artes y la "arqueología", en una mezcla entre el conocimiento, el coleccionismo y la venta de obras de arte, manejándose las más de las veces en un mundo de relaciones con la alta sociedad: personajes como el pintor, historiador y coleccionista Valentín Carderera (1796-1880), que ejerció de asesor en la adquisición de antigüedades y pinturas para muchas de las familias de la nobleza. Gioia Elia habla, en uno de los artículos que le dedica al pintor, del epistolario mantenido entre éste y la marquesa de Cerralbo (Elia, 2015). Recuerda la autora —aunque en otro artículo—, el retrato que pintó del marqués y que cuelga en el museo (Elia, 2014). Carderera, nacido en Huesca, fue comisionado para inventariar y catalogar la obra artística desamortizada y entre 1822 y 1831 estuvo pensionado en Italia por el duque de Villahermosa. Cuando regresó de Italia se estableció en Madrid, en las dependencias que los duques le cedieron como taller y almacén en su palacio de Madrid (Azpiroz, 2010). En 1838 recibió el encargo de crear el Museo Nacional en la Trinidad.

En el Museo Lázaro Galdiano se conserva un importante fondo de dibujos de Carderera, entre los que se encuentran algunos realizados en la catedral de Tarazona, fechados entre 1820 y 1880, como el apunte a lápiz negro de las celosías del claustro o el del detalle del cimborrio y su cerámica<sup>5</sup>, lo que nos habla de su conocimiento de la catedral.

Con esta breve exposición de antecedentes, solo pretendo resaltar el hecho de que existen bastantes elementos que apuntan a unas competencias suficientes como para que la compra y el apunte sobre el origen en la catedral de Tarazona de las placas de cerámica en los inventarios de la colección del marqués, fuera algo fortuito y aleatorio. De hecho, hay un dato más a tener en cuenta, pues según las informaciones



aportadas por Rebeca Recio (Recio, 2015), cuando Cabré realiza el primer inventario, el de 1924, "anota en las fichas el origen unicamente de aquellos objetos en los que las conoce", no atribuyéndolas y por lo tanto no apuntando ninguna procedencia cuando no la sabía, por lo que ha de pensarse que si en estas placas registró que provenían de la catedral de Tarazona, es porque tenía alguna constancia de ello.

### **De la Catedral de Tarazona y la Capilla del Deán de Tudela**

Pedro de Villalón era pariente del papa Julio II y bajo su mandato permaneció en Roma a su servicio, ejerciendo los cargos eclesiásticos de camarero pontificio y pronotario apostólico. Durante su estancia en Italia adquirió una cultura humanista (Fuentes, 1946).

Era natural de Calcena, en el reino de Aragón, y en 1507 el Papa Julio II le nombró deán de Tudela, siendo deán de la iglesia de Calatayud y arcediano de la catedral de Tarazona (su hermano Domingo de Villalón era canónigo de la misma). Los diferentes patrimonios y cargos que poseía lo convirtieron no solo en un personaje poderoso, sino también con considerables recursos económicos. La vinculación con la catedral de Tarazona fue aún más allá, pues en uno de los codicilos de su testamento, redactado poco antes de su muerte (acaecida el 9 de febrero de 1520) estableció la fundación de una capellanía en la capilla de la Visitación de la catedral. Tal vez no esté de más recordar que la Diócesis de Tudela dependía administrativamente del obispado de Tarazona.

A pesar de haber sido nombrado deán en 1507, hasta la muerte del papa Julio II, en febrero de 1513, permaneció en Roma, por lo que no tomó posesión del cargo hasta julio de ese año, cuando prestó juramento en Tudela, poniendo fin, además, a un largo litigio por el título en el que estaba implicada la corona de Navarra. Y unos años después, alrededor de 1515, decidió una reforma de envergadura en el palacio decanal de Tudela, unido a la catedral y en el que a su vez adosa una edificación

para levantar una capilla privada: la que es conocida como la Capilla del Deán (García, 2000) y que en la actualidad forma parte del Museo de Tudela<sup>6</sup>.

Es precisamente en la capilla del deán, en Tudela, donde se encuentran algunas de las claves que considero fundamentales para desentrañar, al menos en parte, algunos de los fundamentos de las placas cerámicas. Comenzando por lo que atañe al hecho de la procedencia que anotó Cabré como de la catedral de Tarazona.

«En la capilla del deán, en Tudela, (...) se encuentran algunas de las claves (...) para desentrañar (...) los fundamentos de las placas cerámicas»

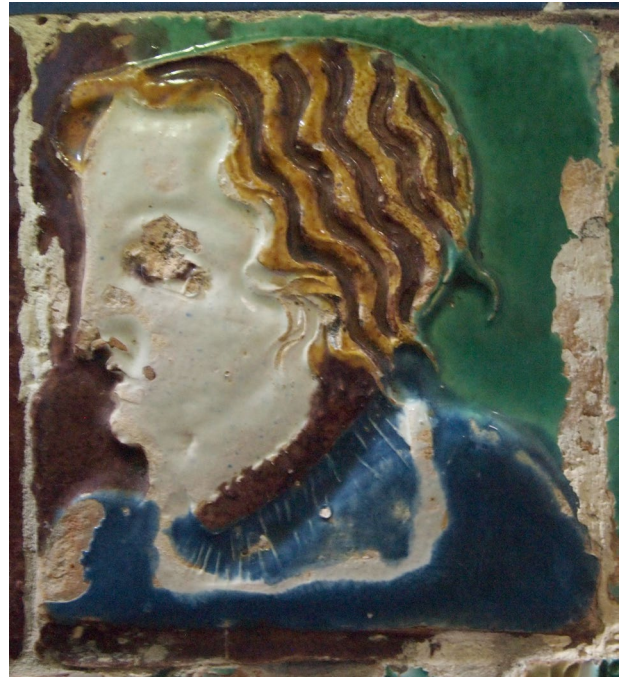


**Fig. 7.-** Capilla del deán Villalón, Tudela, Palacio decanal. (Foto: Marta Pérez Pinilla. Museo de Tudela, Navarra).

La capilla del deán fue ornamentada con una serie de azulejos creados *exprofeso* para ella, que tapizan el frente del altar y parcialmente el suelo formando un rombo central a modo de alfombra cerámica (Fig. 7). Cuando a finales del pasado siglo se llevaron a cabo los trabajos de restauración de la capilla del deán, los azulejos del altar permanecían *in situ*, con algunas lagunas que fueron reintegradas con azulejos de nueva factura, pero el resto se mantuvo tal cual. Los de la solería también estaban *in situ*, aunque fueron encontrados debajo de otro suelo de yeso, por lo que cabe establecer que, tanto la formación del altar como la del suelo, fueron colocados al crearse la capilla. Se trata de la copia de unos azulejos que sin duda le llamaron la atención a su promotor, Pedro Villalón, realizada por algún taller de la zona —a menor escala y de inferior calidad plástica que aquellos que fueron imitados—. En los azulejos del altar puede verse que, las dos figuras enfrentadas que forman el remate superior de la composición, son las mismas figuras enfrentadas de las placas del Museo (Figs. 8 y 9).

**Fig. 8.-** Altar capilla del deán.  
Azulejo con la representación de Marte. 125 x 145 mm. Museo de Tudela. (Foto: del autor).

**Fig. 9.-** Altar capilla del deán.  
Azulejo con representación femenina, posiblemente Venus. 134 x 145 mm. Museo de Tudela. (Foto: del autor).





No creo que debamos hablar de una coincidencia, son muchos los hilos que conducen a un mismo ovillo<sup>7</sup>. Las representaciones de estos azulejos de la capilla no son habituales en la azulejería aragonesa, tampoco lo es el tipo de trabajo en bajorrelieves, pero la composición y los motivos del resto de azulejos, los que completan el paño, formando tondos con la técnica de arista —dejando de lado los cuatro rostros del centro en bajorrelieve y de los que hablaré más adelante—, sí que se corresponden con algunos de los motivos tradicionales del siglo XVI (Fig. 10).



**Fig. 10.-** Detalle de los azulejos del altar y suelo de la capilla del deán con las cabezas de los astros. En dos de ellos, se distingue la cabeza de Mercurio con la borgoñota alada. (Foto: Marta Pérez Pinilla. Museo de Tudela, Navarra)

**Fig. 11.-** Azulejo recuperado y reutilizado en una composición ubicada a la entrada de la catedral de Tarazona, con el mismo motivo que los de la capilla del deán. 114 x 115 mm (Foto: del autor).

De hecho, las dimensiones de éstos (135 x 135 milímetros) son las propias de los azulejos contemporáneos y el motivo, las dimensiones y la técnica de arista coinciden con uno de los azulejos recuperados en las obras de restauración y que se halla colocado en el acceso a la catedral en un paño a modo de mosaico de muestra (Fig. 11).

En cuanto a los azulejos con la pareja enfrentada, las dimensiones son bastante irregulares en el ancho, variando de los 125 a los 134 milímetros. La altura, de 145 milímetros sí es homogénea. De todo ello, debemos concluir que, para



la capilla del deán Pedro Villalón en Tudela, debieron encargar a un taller aragonés que realizara unos azulejos copiando los modelos de los que había en la catedral de Tarazona, posiblemente colocados formando una estufa.

El estamento eclesiástico de muchas regiones del norte de Europa disfrutó de los beneficios de confort que les ofrecían las estufas y conventos e iglesias principales las instalaron en los habitaciones comunes. Dentro de las iglesias, uno de los lugares en los que solían instalarse las estufas era en las sacristías, seguramente por ser el lugar en el que se vestían antes de los oficios. No es demasiado extraño, por lo tanto, que en la catedral de Tarazona existiera una estufa instalada en ese ámbito, aunque lo que sí es extraño es que no haya referencias documentales a la misma o a su empleo. No puede demostrarse fehacientemente, pero, sumado todas las evidencias con que contamos, no puede pasarse por alto la posible ubicación de la estufa en el ámbito de la catedral en el que se encuentran la sacristía, la sala capitular y el vestuario de canónigos. Es precisamente este último el lugar más adecuado en el que podría encontrarse instalada, no solo de acuerdo a su uso, sino también al espacio que lo circunda.

Para la instalación de una estufa cerámica, de acuerdo con su sistema de funcionamiento, era precisa la existencia de la que era conocida como “la habitación de la estufa”, un espacio de reducidas dimensiones desde el que se alimentaba su hogar y por el que salía el conducto de humos. En efecto, las estufas cerámicas eran elementos que caldeaban el espacio a través de sus paredes de cerámica y estaban adosadas siempre a una pared que daba a esa pequeña habitación que he mencionado. La alimentación del hogar se hacía desde esa habitación, al menos durante el siglo XVI, con lo que la estancia donde físicamente estaba la estufa permanecía diáfana y limpia. El hueco de la pequeña habitación que conectaba con la estufa se encontraba habitualmente junto a la puerta que le daba acceso. Pues bien, en la catedral de Tarazona, entre el extremo del vestuario de canónigos y la capilla de Nuestra Señora del Pilar en la girola, hay un espacio (convertido en aseo actualmente) que perfectamente podía cumplir estas funciones (Fig. 12). De hecho, en





**Fig. 12.-** Plano de la catedral de Tarazona. Plan director. Arquitectos: Fernando y José Ignacio Aguerri.

1. Sacristía
2. Sala capitular.
3. Vestuario de canónigos.
4. Actual aseo. Posible habitación de la estufa.

los diferentes planos consultados pueden verse diferencias en los espesores de los muros y la existencia de posibles huecos que guardan similitudes con los necesarios para atender una estufa. Tanto la sacristía como la habitación en la que se vestían los clérigos existían ya a mediados del siglo XV (Gómez, 2013,109) y si realmente existió la estufa, habría que averiguar en qué momento se acometieron actuaciones que pudieran haber cambiado su fisonomía. Sin duda, uno de esos momentos pudo ser precisamente cuando en 1859, entre otras actuaciones, se desmontaron los suelos de la iglesia y la sacristía para sustituirlos por tarima<sup>8</sup>. Mariano Calahorra fue nombrado en 1852 sobrestante de las obras de la catedral y según Carmen Gómez, hacía y deshacía a su libre albedrío (Gómez, 2009).

### Las estufas cerámicas

Las placas de estufa son piezas especiales, no son azulejos ni, en principio, cumplen sus funciones. En alemán *ofenkacheln* es la palabra empleada para referirse a las placas de estufa —aunque a veces emplean sencillamente *kacheln*, sinónimo de azulejo— y en inglés *stove tile*, pero en castellano, la

**«Uno de los problemas que han llevado a la incompreensión sobre los significados de las presentes placas, es el de no haber entendido desde el principio que se trataba de cerámicas originarias del norte de Europa y, como intento demostrar, casi con total seguridad, pertenecientes a una estufa cerámica.»**

traducción de azulejo de estufa no es suficientemente clara, pues la identificación con los azulejos no es exacta y difiere formalmente en cuanto a funciones y forma, por lo que ya en 1999 planteé el empleo de la denominación de placas de estufa como opción frente al de azulejos de estufa.

Uno de los problemas que han llevado a la incompreensión sobre los significados de las presentes placas, es el de no haber entendido desde el principio que se trataba de cerámicas originarias del norte de Europa y, como intento demostrar, casi con total seguridad, pertenecientes a una estufa cerámica. Son estos elementos los que le confieren una especial singularidad y justifican el valor añadido de las mismas, así como muchas de sus peculiaridades. Kaatje Langhe, en fecha tan cercana como el 2015, plantea cómo las estufas cerámicas flamencas, permanecen insuficientemente estudiadas y cómo, a pesar de aparecer abundantes fragmentos de estufas en las excavaciones arqueológicas llevadas a cabo en Flandes (sobre todo en Bélgica), a menudo pasan desapercibidos. El desconocimiento general hace que sean difíciles de identificar, a pesar de que los trabajos de las últimas dos décadas han hecho avanzar mucho los estudios, identificando tipos y técnicas (Langhe, 2015).

Aunque Flandes no fuera el foco principal de la cerámica de estufas —que se hallaba en la actual Alemania, repartida entre centros como los de Colonia, Nuremberg, Lubeck, Hesse o la Baja Renania—, lo traigo como ejemplo de lo que historiográficamente sucede en un país con una considerable tradición estufera, para compararlo con lo que ocurre en el nuestro, en el que, hasta la fecha, prácticamente solo se ha publicado el estudio que realicé en 1998 sobre las placas de estufa de la Casa Palacio de Marutegui, en Bergara, a más de algunos artículos (Perla, 1998). Aunque el único ejemplo conocido era el de Bergara, noticias escritas y documentales, sí que las hay y demuestran que en la Península no se carecía del conocimiento de estos artilugios cerámicos que vinieron a revolucionar, no solo el concepto de bienestar, sino también

el propio de la habitación, en su más amplia acepción. Es significativo que cuando, en 1954, Carlos Cid ponía en relación los azulejos de oficios catalanes con algunas de las series de las estufas del Estado de Baden, en Alemania; de Estocolmo en Suecia; Viena en Austria; o Moscú, se refiriera a esos países como "los países fríos", y aunque no lo dice expresamente, lo hace como contraposición al resto de países europeos, de climas benignos (Cid, 1954). Esta ha sido una coletilla que ha servido para determinar la supuesta inexistencia de las estufas a este lado de los Pirineos, como si en España no existieran zonas de frío intenso, más allá de que no alcancen los niveles del norte europeo. Son muchos más los factores que es preciso analizar, pero los datos materiales y escritos van mostrándonos una realidad diferente.

El intenso comercio peninsular con los Países Bajos, con Flandes y con algunas de las principales ciudades alemanas, es sobradamente conocido, como la llegada de obras y objetos artísticos facilitada por los movimientos de tropas. Escribía el marqués de Lozoya que el empleo de las estufas alemanas "no llegó a arraigar en España, aún cuando sirviesen de gran admiración a los españoles —estudiosos, comerciantes o soldados— que pasaban a aquellas comarcas" (Contreras, 1949, 24). En el capítulo dedicado a "La Casa" que en 1539 escribiera el valenciano Luis Vives en sus Diálogos, no solo alababa el confort de las casas que disponían de estufas frente a las que solo disponían de chimeneas, sino que, además, demostraba su conocimiento sobre ellas cuando sus personajes hablaban empleando el término específico de "la habitación de la estufa"<sup>9</sup>.

De la documentación manejada en el estudio sobre el monasterio de Yuste<sup>10</sup>, en el apartado referente a la estufa que Carlos V encargó le instalasen, encontré testimonios que hablaban de la existencia de otras estufas coetáneas —de cerámica y de hierro—, localizadas en diferentes lugares de nuestra geografía (Perla, 2007). Es sabido ahora que al intercambio con los países del norte de Europa, se deben algunas de las estufas que han podido ser rastreadas en España.

## «Los talleres de ceramistas de estufas encargaban a los entalladores la realización de los modelos en relieve»

El comercio entre los centros productores de estufas cerámicas y las principales ciudades europeas es un hecho sobre el que día a día aparecen más datos. Inglaterra es uno de esos focos en los que se ha constatado la existencia de un creciente comercio de estufas a partir del siglo XVI que se desarrollaba, principalmente a través del condado de Kent y estaba fiscalizado por la realeza, la nobleza y el estamento eclesiástico (Gaimster, 1988 y Gaimster, 1997). Importa constatar este hecho de la vinculación de las estufas con los edificios eclesiásticos por las connotaciones de las del Museo Cerralbo.

### **Entalladores, monogramas y placas de estufa**

Generalmente, las estufas cerámicas eran piezas de considerables dimensiones y aunque no solo eran empleadas en residencias particulares (tal y como ya he mencionado), su posesión venía a suponer un determinado estatus. Es por ello que a lo largo del siglo XVI se desarrollan elaborados programas iconográficos en sus placas. Los temas de los Vicios y las Virtudes; los de los bustos de los Grandes Hombres de la Historia, las Ciencias y las Artes, con carácter claramente ejemplarizante; los de carácter bíblico, también mitológico; las Edades del Hombre; y los de los Astros que rigen el destino de los hombres, eran repertorios habituales en las estufas alemanas del siglo XVI. El origen de tales representaciones ha sido rastreado de manera sistemática a través de los repertorios de grabados de ese siglo, especialmente en los de los grabadores sobre madera<sup>11</sup>. Se sabe que los talleres de ceramistas de estufas encargaban a los entalladores la realización de los modelos en relieve, tallados en madera, para la consecución de los moldes a partir de los que obtener las placas cerámicas. Esto era un proceso caro y de prestigio, por eso, aunque estaba perseguido, abundantes veces se sacaban moldes directamente de las placas cerámicas ya elaboradas para plagiarlas, lo que es identificable porque las piezas así obtenidas tienen unas menores dimensiones, debido a la mengua de la arcilla. Son conocidos, por lo tanto, los casos de

reputados grabadores que colaboraron con diferentes gremios en la elaboración de repertorios y formas, especialmente en el de la orfebrería y el de los estuferos y como he dicho, se trataba de un trabajo afamado, por lo que en ocasiones, los grabadores firmaban sus obras mediante los monogramas empleados en sus grabados. Harald Rosmanitz ha recogido numerosos casos documentados de encargos de modelos a tallistas y escultores como Johannes Vest en Franckfurt o Sebastian Götz en Heildeberg (Rosmanitz, 1997). También está documentado y nos es especialmente interesante para este estudio, por la localización geográfica de su actividad, cómo en la primera mitad del siglo XVI, Bartholomaus Dill, discípulo de Durero, realizó tallas para series de placas de estufa en Bolzano, territorio de ascendencia alemana que fue incorporado a Italia al finalizar la Primera Guerra Mundial y que supone una zona de intercambio y transición de influencias entre ambos países. Las tallas de Bartholomaus estaban, además, inspiradas en los grabados de Hans Burgkmair (nacido en Augsburgo en 1473 y muerto en 1531) (Ryley, 1988) —pintor, grabador y autor de una dilatada obra de grabados en madera sobradamente conocido—, que fueron trasladados a los repertorios de las placas de estufa de forma reiterativa, estando documentados los encargos para la realización de los modelos (Perla, 1998). Burgkmair viajó continuamente al norte de Italia y ha sido relacionado a menudo por diferentes autores con Alberto Durero.

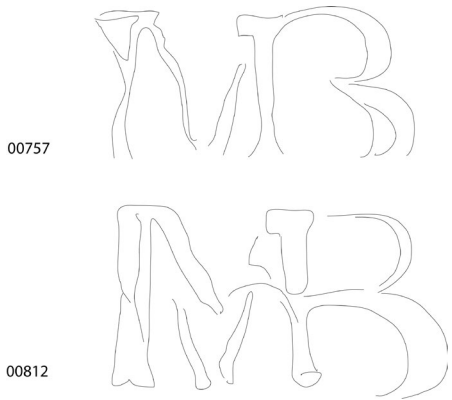
Los monogramas de los grabadores unas veces quedaban rehundidos en la pieza cerámica y otras en relieve. De esta segunda forma podemos verlo en las dos placas con la representación de Marte conservadas en el Museo Cerralbo, (Figs. 13 y 14) lo que demuestra que su talla fue un encargo que, doy por sentado, se le hizo a un grabador o escultor, aunque por las similitudes formales con los grabados creo que debemos pensar en éstos. En la parte inferior derecha de la placa hay un monograma formado por dos iniciales. No son muy claras, pues el vidriado desdibuja algo unas formas que tampoco son todo lo nítidas que sería de desear. Lo que sí es



**Fig. 13.-** Placa N.º inv. 00757. Iniciales. MB. Museo Cerralbo, Madrid.

**Fig. 14.-** Placa N.º inv. 00812. Iniciales. MB. Museo Cerralbo, Madrid.





claro, es que el monograma es igual al que empleaban muchos de los grabadores del XVI y que podemos ver en sus grabados; de hecho, en un considerable número de casos, no se conoce el nombre del grabador pero se le nombra por el "autor del monograma ...". Del monograma de las placas de Marte (la de la figura femenina no está firmada), la segunda letra es sin ninguna duda una "B"; pero la primera no se diferencia del todo nítidamente si es una "H" o una "M", aunque en la placa N.º inv. 00812 parece, con bastante nitidez, que se trata de una "M" (Fig. 15). No parece que se trate de la "H" y "B" del monograma de Hans Burgkmair, a pesar de lo fácil que resulta establecer similitudes con sus grabados (Fig. 16). También es cierto que Burgkmair firmaba sus estampas con una "H" y una "B" separadas, no unidas. Y consciente de que en principio no puede establecerse ninguna analogía, resulta llamativa la coincidencia en el perfil y el canon alargado que comparte la figura femenina de las placas con el retrato que Durero le dibujó en 1517 a Burgkmair (Fig. 17). No solo es ese alargamiento, también la redecilla y el bordado del frente de su blusón.

**Fig. 15.-** Iniciales de las placas N.º inv. 00757 y N.º inv. 00812. (Dibujo del autor).

**Fig. 16.-** Hans Burgkmair. Serie Las Siete Virtudes: *La Justicia*. c. 1510. Entalladura. (British Museum, 1216.141AN56613001, Londres).

**Fig. 17.-** Retrato de Hans Burgkmair, el viejo. "H. Burgkmair maler. 1515". Atribuido a Durero, aunque el monograma fue incorporado posteriormente. Piedra negra (black chalck) sobre papel. (Kunsthalle Hamburg, Alemania).



Las claves de las placas del Museo hay que buscarlas en los grabadores alemanes del siglo XVI. Entre aquellos cuyos monogramas coinciden con los de la cerámica está Sebald Beham (Nuremberg 1500 – Francfort del Meno 1550), quien, perteneciente al grupo de los conocidos como “pequeños maestros”, trabajó realizando abundantes modelos grabados en madera para orfebres y modeladores. Aunque las series de los Siete Planetas grabadas por Beham fueron también ampliamente reproducidas en las placas de estufa, su monograma es una H con una S de menor tamaño, entrelazada en su interior y una B, muy similar pero que no parece coincidir exactamente con el monograma que se intuye en las placas (Fig. 18). Por otra parte, sus figuras son más redondeadas que las de Burgkmair y que las de las cerámicas. En el Kölnisches Stadtmuseum se conservan las placas de una estufa que podría estar relacionada con Carlos V y que están ligadas a una estufa en la que se representa la serie de los Siete Planetas, inspirada en los grabados de Sebald Beham cuya serie realizó en 1539. De esta serie de los Planetas se conservan dos modelos para la ejecución del molde de la placa de Saturno en el Kölnisches Stadtmuseum (Unger, 1988).

También coincidentes con el monograma están los grabadores Hans Brosamer, Hans Baldung y Mathias Beytler. El primero, Hans Brosamer nació en el 1500 en el estado de Hesse —uno de los centros productores de estufas cerámicas—, y murió en Erfurt en 1554. Encuadrado también en el grupo conocido como de los "pequeños maestros", fue un grabador al buril, sobre metal, y diseñador de imágenes para entalladuras, saliendo de sus manos, o de su taller, un considerable número de grabados. No existe un monograma único que identifique su obra y en ocasiones eso ha llevado a pensar en que los grabados a él atribuidos se deban a varios artífices. De hecho no hay total acuerdo con su nombre Hans o Martin, ya que unas veces el monograma de sus grabados es un H y una B unidas y en otras es una M y una B igualmente unidas (Fig. 19).

## «Las claves de las placas del Museo hay que buscarlas en los grabadores alemanes del siglo XVI.»



**Fig. 18.-** Hans Beham. Serie Los Siete Planetas: *Marte*, 1539. Entalladura (Colección Privada).



Das X. Du solt nicht begeren deines nechsten Weib



**Fig. 19.-** Hans Brosamer. *José y Putifar*. 1550. Entalladura. Ilustración del Catecismo de Lutero. (British Museum AN82361001001. Londres).

Hans Baldung nació en Schwäbisch Gmünd, Suabia, en 1484 o 1485 y murió en Estrasburgo en 1545. Trabajó con Durero como discípulo y fue un grabador prolífico, realizando gran cantidad de grabados en madera para la ilustración de libros, también hizo diseños para vidrieras. Y aunque su monograma es una "H" con una "G" menor en su centro y una "B", su estilo no parece en principio ser el más cercano a las placas cerámicas, aunque algunas de las imágenes compartan esos rasgos generales que pueden apreciarse en muchos de los grabadores alemanes del mismo período.

Un grabador algo más tardío fue Mathias Beytler, quien nació en 1550 en Augsburg y murió ya entrado el siguiente siglo. Su monograma coincide con el de las placas, pues estaba

compuesto por una M y una B unidas, pero formalmente, poca relación parece guardar este grabador de buril con las cerámicas.

En definitiva, puede afirmarse que el monograma de la placa cerámica con la representación de Marte se debe a la firma del artífice que talló el diseño original en madera y puede también conjeturarse que este fuera un grabador en madera de entalladuras, coincidiendo los rasgos formales con los grabados de los maestros alemanes de la primera mitad del siglo XVI.

### Aspectos materiales y formales

El empleo de las estufas cerámicas y por lo tanto, su producción, se focaliza en los territorios del norte de Europa, y son las regiones de lo que había de ser Alemania, las que pueden considerarse como iniciadoras de tal invento. Es el contacto y la influencia con las lozas italianas el que marca a lo largo del XVI una considerable transformación física, al menos en lo que su aspecto exterior se refiere, con la incorporación de la policromía mediante el empleo de esmaltes plumbo-estanníferos (Fiocco, 1986 y Rillely, 1988). A partir de entonces, las estufas se convierten en elementos arquitectónicos que se incorporan en la concepción espacial de los ámbitos en los que se introducen, de considerable envergadura no solo volumétrica, sino también simbólica, en los que se desarrollan elaborados programas en torno a los símbolos heráldicos de sus propietarios y con la representación de sus figuras (Fig. 20). Nuremberg y Colonia se convierten en las principales ciudades productoras de estufas cerámicas y del desarrollo de repertorios iconográficos en las placas que conforman sus superficies. La exportación de las estufas se convierte en un negocio próspero para sus talleres. De hecho, las tres placas que nos ocupan, probablemente tengan su origen en Colonia, aunque sin mayores datos documentales, esto es algo que por el momento solo puede basarse en cuestiones formales.



**Fig. 20.-** Cámara Dorada de la Fortaleza de Hohensalzburg. Estufa cerámica instalada alrededor de 1501 (Fotografía del autor).

Colonia es una de las principales ciudades productoras de estufas cerámicas en el siglo XVI, pero su actividad en este campo es conocida documentalmente ya en el siglo XIV, cuando se habla del empleo de tales artefactos en los palacios de la ciudad. Pero también se habla de su instalación en las torres de la muralla que controlan las puertas de la ciudad, y en los edificios del Ayuntamiento, en la Aduana, en las lonjas, los baños públicos y en los edificios religiosos, aunque hasta el siglo XVI su posesión estaba restringida, básicamente, a las Casas Reales, a la nobleza y a las fundaciones eclesiásticas.

Para la ejecución de las placas, se podían realizar dos partes o moldes. Por un lado el del *pas partou* que enmarcaba la composición, en forma de arquitectura generalmente —de la misma manera que se hacía en los grabados—, y por la otra el de la parte interior, donde se alojaba la reproducción de la figura alegórica. A través de los ejemplos conservados, podemos comprobar cómo en ocasiones se reproducían únicamente las partes centrales, quedando la forma rectangular rematada de manera curva (Rosmanitz, 1997). Es ésta una de las explicaciones que pueden darse al hecho de que las placas del Cerralbo no presenten forma de caja, aunque no es la única. En las placas del Museo solo una de las de Marte tiene esa forma curva (Nº inv. 00812), las otras dos placas son cuadrangulares. Es conocido también que en ocasiones las placas cerámicas de estufa fueron empleadas como piezas exentas incorporadas en la arquitectura a modo de imágenes simbólicas. Este es el caso, por ejemplo, de las placas de Bergara; aunque en esta ocasión fueron creadas para conformar una estufa que, según los testimonios, nunca debió de instalarse como tal, siendo colocadas sus placas como objetos simbólicos en la fachada de la Casa Palacio de Marutegui. Pero no siempre ocurrió que se abandonara la función original para la que estaban concebidas y adoptaran la de imágenes de representación sin más, pues en ocasiones las placas fueron adquiridas para ser colocadas directamente en las paredes, como elemento visual y simbólico, como



forma de representación, sobre todo en aquellos casos en los que se recurría a representaciones con los símbolos parlantes familiares.

Este podría ser el caso de las placas cerámicas del Museo, aunque entonces deberíamos cuestionarnos qué sentido tendría la repetición de las imágenes (al menos dos representaciones de la misma figura de Marte). Por eso, otra de las posibilidades es que se trate de las piezas del remate superior de una estufa, pues son abundantes aquellas que terminan en una especie de crestería formada por las propias placas.

Ante tales dudas, para constatar que se trata de placas de estufa podríamos recurrir a la inspección de los reversos y comprobar si tienen restos de hollín, lo que en caso de conservarse, en realidad demostraría que la estufa fue usada, pero en la ficha del Catálogo Sistemático, en el apartado de Conservación de la pieza N.º inv. 00757, se apunta que en 1969 fue restaurada en el Instituto Central de Restauración, con lo que, dudamos que, de haberlos habido, se dejaran entonces restos de "suciedad". La realidad es que en la actualidad ninguna de las placas presenta vestigios de un uso como parte de una estufa, aunque de tratarse de elementos externos de la misma no habrían tenido contacto con el humo.

En los materiales cerámicos de estufa de los siglos XVI y XVII conocidos, lo normal es que las placas tengan forma de caja, con paredes laterales formadas específicamente para el montaje del artefacto y la propagación del calor, de tal forma que lo recogen en su interior y lo transmiten a través de la superficie exterior que es la que tiene los relieves de las figuras. En la conformación de muchas placas, por la parte posterior, suelen quedar impresas las huellas de las telas sobre las que trabajaban al obtener la placa desde el molde. En este caso, las placas carecen de esas huellas, las que sí pueden verse son las de algunos de los dedos del artifice que les dio forma.



**Fig. 21.-** Hans Burgkmair. Serie de los Siete Planetas: Marte. c.1510. Entalladura. (30 x 18,6 cm) Esta serie fue empleada en las placas cerámicas de estufa colocadas en la fachada de la Casa de Aguirrebeña, en Bergara (22 x 21,8 cm) (Perla, 1999, 100).

### Los siete astros: Marte y Venus

Si tomáramos las dos representaciones de las placas cerámicas del Museo Cerralbo como elementos total y absolutamente descontextualizados, podríamos poner en duda qué es lo representado y volver a registrarlas como los torsos de un guerrero y el de una dama sin más. Pero existen suficientes analogías con los repertorios de las estufas cerámicas del XVI como para permitir hacer una atribución a los astros sin riesgo a equivocarnos, a pesar de no haber identificado los grabados en los que están inspirados directamente. No obstante, también encontramos la clave para la interpretación de las placas en la capilla del deán de Tudela.

Por las analogías con los repertorios de grabados alemanes de la primera mitad del siglo XVI desarrollados en las placas cerámicas de estufa, todo parecía indicar que se trataba de la figura de Marte y de la de una mujer, en una composición enfrentada, tal y como vemos reproducido de manera habitual en los grabados y en las propias estufas (Fig. 21). No obstante, la duda mayor venía respecto a la figura de la mujer, pues, aunque se suponía que hacían pareja, atendiendo únicamente a estas tres piezas conservadas, no existen aparentemente elementos que permitan afirmarlo con rotundidad, más allá de las similitudes formales apreciables. Por eso, los azulejos del altar de la capilla de Tudela son fundamentales para corroborar, de forma fehaciente, lo que planteo.

Los azulejos del altar y los del suelo no son azulejos de estufa, pero son la copia realizada de otras cerámicas: las de la catedral de Tarazona. Ya he dicho cómo los que forman el remate del altar son las figuras enfrentadas del Museo, pero ahora nos interesan sobre todo los del resto del paño, los que en composiciones de cuatro son enmarcados por una orla. Dentro de esta orla hay cuatro cabezas (una en cada azulejo), las cabezas de cuatro de los astros, entre las que se diferencia perfectamente la de Mercurio, y al menos otros cuatro personajes prácticamente imposibles de identificar. Mercurio

lleva una borgoñota alada, lo que abunda en la identificación de que se trata de los Astros (Fig. 22). El tondo y las formas que rematan la composición de los azulejos, de arista, reproducen, como ya he dicho anteriormente, composiciones que encontramos en la azulejería aragonesa a lo largo del siglo XVI, pero los bustos del centro copian las imágenes de un repertorio sobre los Siete Astros posiblemente visto en otro sitio: en las placas cerámicas de la catedral de Tarazona. Ello nos lleva a plantear que, las placas de estufa de las que tratamos, formaban parte de un programa con los Siete Astros, y si no nos confunde la composición del altar de Tudela, las dos figuras enfrentadas, debían ser las principales de ese programa, destacando sobre el resto de los Astros que les acompañaban.

En el cimborrio de la catedral de Tarazona, se recuperaron en la última restauración unas espectaculares grisallas que permanecieron ocultas desde el siglo XIX y que reproducen el tema de los vicios y las virtudes. Sobre cada una de las hornacinas fingidas se representa un tondo con un busto y en cada lado del octógono del cimborrio los rostros de los bustos van enfrentados, de la misma manera que lo están las imágenes figuradas de las hornacinas. En un primer momento, barajé la posibilidad de que las cabezas de los azulejos de la capilla del deán Villalón con forma de tondos con cuatro cabezas o bustos, estuvieran inspiradas en los tondos de las grisallas del cimborrio de la catedral de Tarazona. Me parecía bastante plausible, sobre todo en atención al busto identificado como de Perseo, que sin mayores problemas interpretativos podría ser relacionado también con la figura de Mercurio. La identificación de los otros bustos se mostraba más complicada, fundamentalmente por la falta de definición necesaria de los relieves cerámicos. Sin embargo, el problema que se plantea en cuanto a las cronologías me hizo replantearme el tema. Las grisallas del cimborrio fueron ejecutadas por Alonso González entre 1546 y 1549 (Criado, 2013) y puesto que Pedro Villalón muere en 1538, nos encontramos ante el dilema de decidir entre si realmente los azulejos fueron mandados colocar

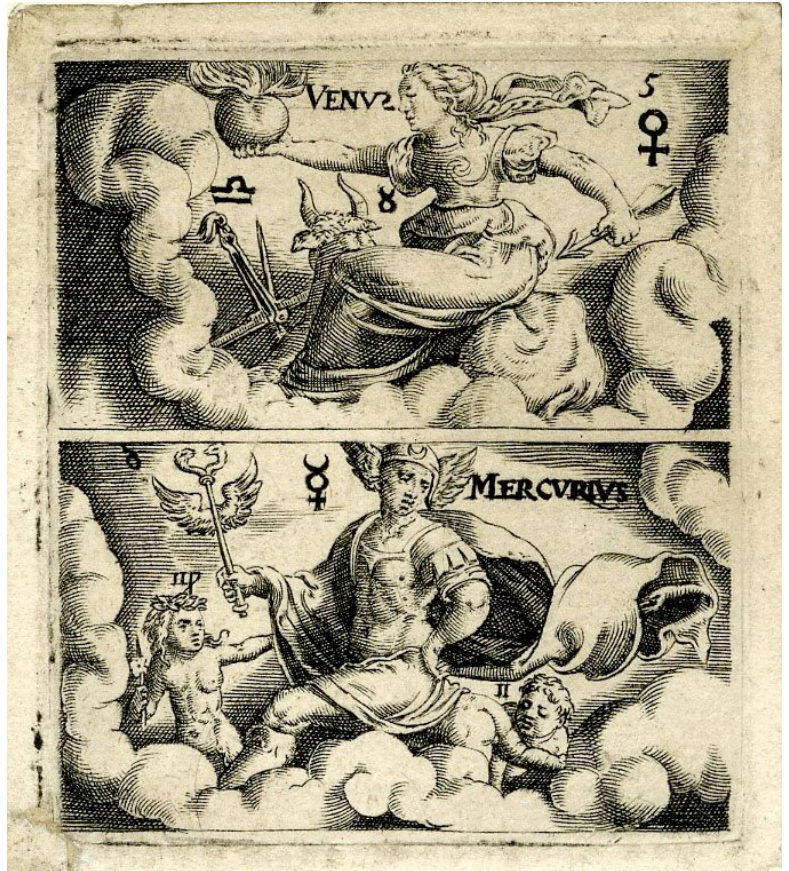


**Fig. 22.-** Frontal del altar de la capilla del deán Villalón. Azulejos de arista, con la representación de los astros en el centro, en bajorrelieve. 135 x 135 mm (Foto: Marta Pérez Pinilla. Museo de Tudela).



por él en su capilla o si la coincidencia con los medallones de las grisallas es casual. Pienso que esta última opción es la correcta, teniendo en cuenta que los repertorios formales de la época, en los que ambas están inspirados, guardaban muchas similitudes, además de las analogías iconográficas entre las pinturas y el repertorio de las cerámicas.

Es habitual en los programas de estufa, que junto a los repertorios de los Astros, Los Vicios, las Virtudes, y demás, se incorporaran los símbolos parlantes que hablaban de los propietarios, e incluso que se reprodujeran sus retratos. Pero no parece ser este el caso, pues no se muestra lógico enfrentar a una dama con Marte, cuando lo normal era que cuando se



**Fig. 23.-** Autor desconocido, copia de un grabado de Virgilio Solis. *Venus y Mercurio*. Entre 1530 y 1600 (British Museum. 1930,0617.16. Londres).

trataba de retratos de los propietarios figuraran en parejas. Es por ello que hemos de pensar en que se trate de Venus o de la Luna, a pesar de no tener ningún símbolo que la identifique. Si nos fijamos atentamente, la mujer parece vestir con un peto de armadura, y aunque tampoco es la fórmula habitual de representación de Venus o la Luna, podemos apuntar a que efectivamente se trata de Venus. Así la encontramos personificada en ocasiones, como en el grabado de un autor desconocido pero que parece estar reproduciendo una copia de un grabado de Virgil Solis, quien a su vez continuamente se inspiró en imágenes de sus contemporáneos. Este grabado está fechado por el British Museum entre 1530 y 1600 (Fig. 23).

Para finalizar, la unión de Venus y Marte ha sido recurrentemente representada a lo largo de la historia, simbolizando ambos dioses planetarios la asociación entre las pasiones del amor y las de la guerra.

Desde el mundo romano la imagen de ambos astros representó la unión matrimonial ideal, haciéndose muy popular en los enlaces. No es extraño, por lo tanto, la elaboración de un programa iconográfico en el que ambos constituyesen su eje como alegoría de la perfecta unión.

Sirvan como colofón las palabras del humanista Marsilio Ficino en el capítulo dedicado al Banquete o del Amor de su *Comentario al Banquete de Platón*:

**"En cuanto a su fuerza, Marte mismo no puede igualarle, porque no es Marte el que posee el Amor, sino el Amor el que posee a Marte, el Amor de Venus, como dicen los poetas, ..."** <sup>12</sup>



# NOTAS

**1/** *Inventario de las obras de arte del Museo del excelentísimo Sr. D. Enrique de Aguilera y Gamboa, XVII Marqués de Cerralbo*, manuscrito, firmado por Juan Cabré en 1924, Museo Cerralbo.

**2/** Las referencias numéricas de tres cifras son las correspondientes al inventario de Cabré. De acuerdo al sistema de gestión museográfica desarrollado por el Ministerio de Cultura iniciado en 1996 (DOMUS), los números de inventario han variado y ahora son N° inv. 00757, N° inv. 00808 y N° inv. 00812.

**3/** Instituto del Patrimonio Cultural de España, CDU 72(460.224.2)(083).

**4/** Sobre el trabajo del marqués de Cerralbo en el campo de la arqueología pueden leerse los trabajos de RECIO MARTÍN, Rebeca: "La documentación arqueológica en las excavaciones del Marqués de Cerralbo (1845-1922): los fondos documentales y bibliográficos del Museo Cerralbo" y POLAK, Gabriela: "Juan Cabré y sus trabajos arqueológicos con el marqués de Cerralbo en el Legado familia Cabré de la Universidad Autónoma de Madrid", ambos en *150 años de historia de la arqueología: Teoría y método de una disciplina*, Memorias de la Sociedad Española de Historia de la Arqueología (III), Madrid, 2017, pp. 503-520, y 665-686 respectivamente.

**5/** Museo Lázaro Galdiano, n° de inventario 9293 y 9291. También son de la catedral de Tarazona los dibujos 9155, 9290, 9292, 9747, 9836 y 937.

**6/** Quiero agradecer al equipo del Museo de Tudela la atención, amabilidad y facilidades prestadas en todo momento. Asimismo a Manolo Blasco Blanco, arquitecto responsable de la restauración del palacio decanal, a quien debo la información que permite establecer la originalidad de los azulejos de la capilla.

**7/** Carmen Gómez Urdáñez, historiadora del arte de la Universidad de Zaragoza e historiadora del equipo redactor del Plan Director de la Catedral de Tarazona, es la mayor conocedora de su archivo y manifiesta sus cautelas al no haber encontrado ningún documento que hable de los azulejos o de la estufa. Quiero agradecerle su especial atención y el que me pusiera sobre la pista de los azulejos de la Capilla del dean.

**8/** Archivo de la Catedral de Tarazona, caja 592, Primicia n° 17, 3 de septiembre en Gómez, 2013, p.96.

**9/** La obra se editó por primera vez en Colonia, en latín, y en 1554 se publicó en Valencia la primera edición en castellano.

**10/** Tarea que me fue encomendada por la Fundación Hispania Nostra y la Fundación Caja Madrid, entre los años 1999 y 2002, con motivo de las obras de restauración y que constituye la base de mi Tesis Doctoral.

**11/** Como aclaración para que no haya malentendidos, habitualmente empleamos el término xilografía para referirnos al grabado sobre madera, aunque lo correcto es emplear el de entalladura, grabado sobre madera al hilo, que es la técnica empleada hasta el siglo XIX, cuando se introduce la de la xilografía que es la del grabado sobre madera a la testa (Blas, 1996).

**12/** FICINO, Marsilio (1875): *El Banquete de Platón*, Obras completas, Madrid, edición de Patricio de Azcárate, Tomo 5, p. 329.

# BIBLIOGRAFÍA

**ALONSO SANTOS, Manuel (2009):**

*Azulejos entre el Renacimiento y el Barroco*, Pieza del mes. Febrero, Museo Cerralbo.

**AZPIROZ PASCUAL, José María (2010):**

"Valentín Carderera, figura relevante e influyente del arte del siglo XIX", *Argensola*, nº 120, Huesca, pp.35-63.

**BARRIL, Magdalena (1993):**

"Colección Cabré", *De Gabinete a Museo. Tres siglos de Historia*, Catálogo de la Exposición, Madrid, Museo Arqueológico de Madrid, Ministerio de Cultura, pp.413-419.

**BLAS, Javier (coordinador), CIRUELOS, Ascensión y BARRENA, Clemente (1996):**

*Diccionario del Arte Gráfico*, (Internet), Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Disponible en [http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/arte\\_grafico/diccionario.pdf](http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/arte_grafico/diccionario.pdf) [12/08/2017]

**CID PRIEGO, Carlos (1954):**

"Azulejería popular española. Las losetas catalanas de oficios", *Arte Español*, Revista de la Sociedad Española de Amigos del Arte, año, 38, tomo XX, pp. 15-30.

**CONTRERAS Y LOPEZ DE AYALA, Juan, Marqués de Lozoya (1949):**

*Chimeneas: La chimenea en la historia*, Edit. Cigüeña, Madrid, Monografías Arte y Hogar.

**CRIADO MAINAR, Jesús (2013):**

"El renacimiento en la Catedral", *La Catedral de Santa María de la Huerta de Tarazona*, Diputación de Zaragoza, pp.157-194.

**ELIA, Gioia (2014):**

"La etapa italiana de Valentín Carderera (1822-1831)", *Espacio tiempo y forma*, Serie VII, Historia del Arte, Madrid, UNED, pp. 69-101.

**ELIA, Gioia (2015):**

"Valentín Carderera, el príncipe de Anglona, los marqueses de Jabalquinto y los duques de Uceda: noticia de unas relaciones artísticas y personales", *Cartas Hispánicas*, Universidad Complutense de Madrid.

**FICINO, Marsilio (1875):**

*El Banquete de Platón*, Obras completas, Madrid, edición de Patricio de Azcárate, Tomo 5.

**FIOCCO, Carola, et all (1986):**

*Storia dell'arte ceramica*, Zanichelli.

**FUENTES, Francisco (1946):**

"Don Pedro Villalón, Deán de Tudela", *Príncipe de Viana*, año 7, nº24, pp 493-530.

**GAIMSTER, David (1988):**

"Post-Medieval Ceramic Stove-tiles bearing the Royal Arms: Evidence for their Manufacture and Use in southern Britain", *Archeol, Journal*, pp. 314-343.

**GAIMSTER, David (1997):**

*German Stoneware, 1200-1900. Archeology and Cultural History*, British Museum Press.

**GARCÍA GAINZA, M<sup>a</sup> Concepción (2000):**

"Las empresas artísticas de Don Pedro Villalón, Deán de Tudela", en *El Palacio Decanal de Tudela*, pp. 53-70.

**GÓMEZ URDÁÑEZ, Carmen (2009):**

"Gótico. Mudéjar. Renacimiento. Arte e Intrahistoria en torno al claustro de la catedral de Tarazona", *Arte de épocas inciertas: de la Edad Media a la Edad Contemporánea*, LACARRA DUCAY, M.C., coordinador, Zaragoza, IFC, Diputación Provincial, pp.103-194.

**GÓMEZ URDÁÑEZ, Carmen (2013):**

"Las primeras capillas en la cabecera de la catedral de Tarazona. Arquitectura, usos y acabados cromáticos medievales", *Sobre el color en el acabado de la arquitectura histórica*, Universidad de Zaragoza, pp. 73-138.

**GONZÁLEZ REYERO, Susana (julio 2012):**

"Acerca de Juan Cabré Aguiló", *Juan Cabré Aguiló*, Biblioteca Tomás Navarro Tomás (Internet), Centro de Ciencias Humanas y Sociales, CSIC, Disponible en [http://biblioteca.cchs.csic.es/bibliografias/cabre/semblanza\\_cabre.php](http://biblioteca.cchs.csic.es/bibliografias/cabre/semblanza_cabre.php) [14/08/2017].

**LANGHE, Kaatje de (2015):**

"Heating the house. An archaeological and archaeometrical investigation into the tile-stoves of late-medieval Flanders, Belgium (14–17th centuries)", *Post-medieval archaeology*, Volumen 49, Número 2, pp. 291-312.

**PERLA, Antonio (1998):**

*Historia de una estufa. Las placas cerámicas en la Casa Aguirrebeña de Bergara*, Bergarako Udala, Diputación Foral de Gupuzkoa.

**PERLA, Antonio (2000):**

"Notas acerca de de las estufas cerámicas", *La Ruta de la Cerámica*, Catálogo de la Exposición, Castellón, marzo, ALICER, pp. 87-91.

**PERLA, Antonio (2000):**

"Placas de Estufa: Carlos V como el Sol y Júpiter", ficha de las placas de estufa de Bergara en *Carolus*, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Carlos V y Felipe II, Toledo, Museo de Santa Cruz, 6 de octubre de 2000 - 12 de enero de 2001, pp. 307-309.

**PERLA, Antonio (2000):**

"Georg Stelzner. Carlos V e Isabel de Portugal", fichas de las placas de estufa del Artushof de Gansk en *El linaje del Emperador*, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Carlos V y Felipe II, Cáceres, Iglesia de la Preciosa Sangre, 24 de octubre de 2000 - 7 de enero de 2001. pp.221-223.

**PERLA, Antonio (2007):**

"Una visita al monasterio de San Jerónimo de Yuste", *El monasterio de Yuste*, Monumentos restaurados, Madrid, Fundación Caja Madrid.

**POLAK, Gabriela (2017):**

"Juan Cabré y sus trabajos arqueológicos con el marqués de Cerralbo en el Legado familia Cabré de la Universidad Autónoma de Madrid", *150 años de historia de la arqueología: Teoría y método de una disciplina*, Madrid, Memorias de la Sociedad Española de Historia de la Arqueología (III), pp. 665-686.

**RECIO MARTÍN, Rebeca (2015):**

"La colección arqueológica del marqués de Cerralbo: datos sobre su procedencia", *Museos y Antigüedades. El coleccionismo europeo a finales del siglo XIX*, Actas del Encuentro Internacional, Museo Cerralbo, 26 septiembre 2013, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid, pp. 74-100.

**RECIO MARTÍN, Rebeca (2017):**

"La documentación arqueológica en las excavaciones del Marqués de Cerralbo (1845-1922): los fondos documentales y bibliográficos del Museo Cerralbo", *150 años de historia de la arqueología: Teoría y método de una disciplina*, Madrid, Memorias de la Sociedad Española de Historia de la Arqueología (III), pp. 503-520.

**RINCÓN GARCÍA, Wifredo (2012):**

"Los Catálogos Monumentales de Aragón: tres provincias, tres realidades", *El Catálogo Monumental de España (1900-1961)*, Madrid, Ministerio de Cultura, pp. 153-177.

**ROSMANITZ, Harald (1997):**

"Von Gott des Handel und der Diebe. Ein frühbarockes Kachelmodell mit Merkur aus dem Museum im Ritterhaus in Offenburg", *Die Ortenau*, Freiburg, pp. 1-11.

**RYLEY, Noël (1988):**

*Tegels. Des geschiedenis van de decoratieve aardewerktegel*, Nederland, Atrium.

**UNGER, Ingeborg (1988):**

Kölner Ofenkacheln, Die Bestände des Museums für Angewandte Kunst und des Kölnischen Stadtmuseums, KölnKölnischen Stadtmuseums.



---

# LOS MARCOS EN ESPAÑA EN EL SIGLO XIX.

## EJEMPLOS EN EL MUSEO CERRALBO

*María Pía Timón Tiemblo ~ Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE)*

---

### **Resumen:**

En este artículo se realiza una revisión de las principales características del ámbito de la enmarcación a lo largo del siglo XIX en España, estableciendo una tipología de modelos de marcos, contextualizándolos en la época y estilo decorativo imperante.

Se aportan ejemplos de pinacotecas españolas, en especial de la Casa Museo Cerralbo, donde se exponen piezas destacadas del siglo XIX.

### **Palabras Clave:**

Marco, enmarcación, pasta colante, eclecticismo, estilo fernandino, estilo isabelino, estilo alfonsino, Museo Cerralbo.

### **Abstract:**

In this article a review of the nineteenth century framing work characteristics is made. Also a typology of framework models is established, regarding prevailing decorative manner at the time.

Examples of Spanish art galleries are explained, specifically of Cerralbo Museum, where nineteenth century representative pieces are exposed.

### **Key words:**

Frame, framing, compo, eclecticism, Ferdinand style, Elizabethan style, Alphonsine style, Cerralbo Museum.

## **Introducción**

En este artículo se trata de dar una visión general de lo que supuso el siglo XIX en relación a los marcos, incluyendo algunos ejemplos que guarnecen obras pictóricas de los Marqueses de Cerralbo, del Museo Cerralbo en Madrid. Nos hemos centrado, en esta ocasión, en los enmarcados de este tipo de cuadros, pues consideramos que los marcos de espejo de esta época, en este Museo, son un capítulo de un interés extraordinario y merecen un estudio exhaustivo y al margen de éste. No hay que olvidar que este palacio del Marqués de Cerralbo, que mantiene casi intacta su estética de época, se concibió como lugar para recibir visitas cuando el marqués venía a Madrid, como escenario de fiestas y como galería visitable. Por ello es lógico que se proyectaran grandes salones donde los espejos jugaran un importante papel en conexión con los fines de ostentación y exhibición que se perseguían.

En el primer epígrafe de este artículo se trata la relevancia de los marcos como fuente de información histórica, haciendo un gran hincapié en el análisis de los elementos del anverso y del reverso. En el segundo, se habla de la documentación de los marcos en el siglo XIX, resaltando la escasez de trabajos y de especialistas en este campo, así como los estudios y fuentes de interés. En el apartado tercero se tratan las tendencias y los nuevos hábitos de enmarcación en el siglo XIX, lo que nos permitirá entender las distintas tipologías de esta centuria. Por último se exponen los diferentes estilos decorativos: Fernandino, Isabelino y Alfonsino, estableciendo una clasificación formal de cada uno de ellos.

### **1. El marco como fuente de información histórica**

Es evidente la importancia que tiene el marco por su función de frontera, de “marka”, como indica su etimología germánica, al separar la realidad de la ficción y determinar el límite con el mundo irreal, contribuyendo por ello a que la pintura pueda ser realmente percibida y admirada. Tampoco podemos olvidar otra de las funciones importantes que ejerce sobre la obra como es la de protegerla y conservarla. Esta es quizás una de las razones de su origen, pues nace como necesidad de un sustento físico de la pintura. Por medio

del marco se manipula la obra lo que garantiza su protección y sirve para cohesionar el soporte de la misma, en cuanto a estructura se refiere.

Ahora bien, existe un tercer elemento de gran interés que es el de la importancia que tiene el marco como fuente de información histórica. El simple hecho de analizar el soporte nos dará los suficientes datos como para poder establecer conclusiones. Por ejemplo, el análisis del tipo de madera del soporte nos está conectando con determinadas zonas de procedencia, de adscripción local o de fuera. Qué duda cabe que la presencia de una madera de ébano nos habla, al menos en España, de importación. Siguiendo con el análisis y observación exhaustiva del marco como fuente de información histórica debemos fijarnos con detalle en el reverso, donde se aprecia con mayor claridad los ensambles, pues éstos nos hablan de técnicas de un determinado momento. Presenta distinta cronología un ensamble de caja y espiga, por lo general, que el de media madera. También el análisis de los tornillos y clavijas, así como los parches y demás refuerzos de sujeción nos revelarán información histórica. Además, hay que analizar los sistemas y elementos de suspensión, referidos a la forma en que se cuelga y se sujeta el marco

En ocasiones, en el anverso existen elementos que nos puedan dar mucha información, mencionamos al respecto una obra del Museo Cerralbo, *Retrato de doña Inocencia Serrano, Marquesa de Cerralbo*, donde se encuentra pegada sobre la madera del reverso una etiqueta con el nombre y la dirección del dorador del marco. En ella se dice *FERRANT DORADOR DE LA CÁMARA DE SS. MM. Calle Hortaleza n° 34*.



**Fig. 1.-** Imagen etiqueta del reverso de la obra *Retrato de doña Inocencia Serrano, Marquesa de Cerralbo*. Museo Cerralbo, Inv. N° 1814. Foto: Tomás Antelo.

Por ejemplo el estudio de etiquetas e inscripciones en el reverso de los cuadros de Joaquín Sorolla nos han proporcionado una gran información de los proveedores y las exposiciones a las que asistió el pintor, y en algún caso, a conocer la cantidad de marcos que encargó de un mismo modelo (Almarza Lorente-Sorolla, 2015: 402). Las marcas son otros de los detalles del marco que nos aportan gran información y que se sitúan tanto en el anverso como en el reverso y se refieren al aserradero de la madera, al taller, al pintor etc. No hay que olvidar que en ocasiones, en el marco, el pintor ha firmado su obra, o ha incluido una fecha, una inscripción aclaratoria de los donantes o leyenda de la temática, una identificación de un lugar, etc. Mencionamos como ejemplo para este punto una obra de José Moreno Carbonero (Museo del Prado), *La conversión del Duque de Gandía*, donde en el propio marco original se incluye la famosa frase que dijo el duque tras contemplar el cadáver putrefacto de la emperatriz Isabel de Portugal: *NUNCA MÁS, NUNCA MÁS SERVIR A SEÑOR QUE SE ME PUEDA MORIR*. Al encontrarse la obra sin el marco original se enmarcó recientemente por la casa PEA siguiendo el modelo del marco original reflejado en la imagen del Archivo fotográfico Moreno.

De la misma manera, importancia capital como fuente documental tienen todas las técnicas de factura, las decorativas, así como las materias primas que se emplean en estos trabajos: las policromías con sus dorados, corlas, estofados, tallas, marqueterías etc., nos permiten obtener una gran información histórica y de detalles que muchas de las veces se ha despreciado.

Es evidente por todo lo expuesto con anterioridad que lo lógico sería analizar el marco no sólo por el anverso sino teniendo en cuenta el reverso. Uno de los primeros problemas para su estudio y documentación surge precisamente en este punto, puesto que los sistemas expositivos tradicionales sólo muestran las caras de las obras.

## 2. La documentación de los marcos del siglo XIX

Pese a la citada importancia del marco, este es un tema que, por desgracia en España, no ha sido tratado como se merece. Existe una gran escasez de estudios y de especialistas en este terreno. Incluso en los propios catálogos de pintura no se le ha dado al marco un tratamiento adecuado. La mayoría de las veces no fue tenido en cuenta, ni siquiera se incluía en la fotografía de la obra general; en los Registros Generales llevados a cabo en los años setenta se describía la obra sin mencionar al marco.

A nivel general, como estudios de peso en España, donde se incluye también el siglo XIX, podemos citar: *El Marco en la Pintura Española*, de Julio Cavestany, publicado en el año de 1941, que fue realizado como discurso de su ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. También son dignos de mención los trabajos sobre marcos, que contempla María Paz Aguiló Alonso, en sus obras sobre los muebles españoles, y me cuesta incluir, por aquello de ser yo la autora, el libro publicado en el 2002 sobre: *El marco en España: del mundo romano al modernismo*.

Obras de interés, específicas para el siglo XIX, mencionamos los trabajos publicados por Tomás Ladrero, citando a modo de ejemplo el artículo sobre “Enmarcación y Museografía en el Museo del Prado en las Últimas Décadas del Siglo XIX” o, el trabajo de Fabiola Almarza de 2012 sobre “Los marcos tallados del Museo Sorolla”, así como la obra de John Payne sobre la enmarcación en esta centuria.

Contamos por otro lado, con una serie de fuentes de gran valor documental para establecer las tipologías de los marcos de este siglo, como es el *Archivo de Palacio. Museo de Pintura y Escultura. Cuentas*, donde aparece el proceso de formación del Museo Real de Pintura y Escultura, actual Museo del Prado. También mencionamos por su interés el *Archivo de la Academia*. Otra fuente de estimable valor ha sido el *Archivo Fotográfico Moreno*, concretamente las fotografías realizadas



por este fotógrafo en la Exposición sobre Goya que se celebró en el año 1900. Muchas de las obras que se fotografiaron mostraban parcialmente el marco. Algunos presentaban los ingleses abiertos y los cantos rozados, por lo que se deduce que estaban colocados desde hacía tiempo (Vega, 2002). La mayoría de los marcos antiguos respondían al modelo que denominamos Fernandino.

Sorprende bastante la diferencia de acciones relacionadas con el marco que se han llevado a cabo en otros países como Italia, Francia o Estados Unidos, que no sólo tienen una amplia bibliografía sino que también han desarrollado una política de interés por el marco. Prueba de ello son las exposiciones que han realizado sobre el mundo del marco, con sus respectivos catálogos. En España las exposiciones que se han hecho se deben a iniciativas personales que sólo el entusiasmo por este tema justifica. Podemos citar la realizada en el año 1968, en la Sala Goya del Círculo de Bellas Artes, por el pintor Francisco Alcaraz. Tenía una vertiente artesanal por lo que le cedieron varias pinturas de diferentes pintores y estilos para que las enmarcase. La Sala de Arte P.E.A., también desarrolló una iniciativa con motivo de la inauguración de esta Sala en 1999. Se llevó a cabo una exposición sobre *El marco español en la Historia del Arte* en la que tuve el honor de ser la comisaria y autora del catálogo. Realmente todo esto es anecdótico y no proporcional con la importancia del tema.

Además, la mayoría de las maderas han sido bastante vulnerables a lo largo del tiempo debido a multitud de agentes nocivos como los xilófagos y diversos microorganismos, las modas, incendios, por lo que se han tenido que cambiar muchos marcos. Nos ha sorprendido, por tanto, comprobar que algunas obras no cuentan con el marco original, puesto que por circunstancias diversas se han colocado otros con posterioridad a la ejecución de la pintura. Curiosamente, en conventos, monasterios, iglesias y otros lugares de culto es donde mayor número de obras hemos encontrado que conserven el marco original. Añadimos también que es

frecuente la reutilización de marcos procedentes de otras obras. Por ello recomendamos analizarlo con mucho cuidado, observando los ensamblajes y demás elementos que nos puedan dar información sobre la identidad u originalidad del mismo

Otra práctica recurrente ha sido quitar el marco en traslados de obras para facilitar el transporte, sobre todo en determinados cuadros del XIX, donde el formato de muchas de las pinturas era muy grande. Circunstancia adversa en España para el mantenimiento del enmarcado original fue la Guerra Civil. No sólo pinturas, también fueron abundantes los marcos expoliados, dado que suponían un estorbo en la rapidez del traslado o en el acopio de la pintura. Además, desgraciadamente en la posguerra gran cantidad de marcos sirvieron de combustible frente a la necesidad energética.

Todas estas circunstancias dan una idea de la variada y diversa problemática que presenta el estudio de los marcos en el siglo XIX.

### **3. El siglo XIX: tendencias y nuevos hábitos en la enmarcación**

Algunos autores como Cavestany, consideran que el siglo XIX supuso en España una gran decadencia: «El siglo XIX es de absoluta decadencia para el marco» (Cavestany, 1941:28). Sin embargo, podemos decir que lo que verdaderamente acontece en este periodo es un cambio de tendencia y de sistema productivo, motivado por varios factores. El marco tallado a mano cederá en esta centuria su puesto de honor a favor de la fabricación en serie, con molduras de tiras mecánicas y ornamentos en pasta y escayola, generalizándose los marcos vaciados en yeso y aplicados sobre una superficie de madera desbastada. La máquina, por tanto, toma relevo a varios siglos de artesanía con la consiguiente pérdida de la transmisión de las técnicas y oficios tradicionales. Desde este momento el enmarcado de las obras deja de tener un tratamiento individualizado para pasar a integrarse en un sistema donde

prima lo impersonal. Empezaron a proliferar aserradoras y otras máquinas que facilitaron y abarataron el trabajo.

La industrialización se hace dueña de este sector, intentando que las líneas funcionales sean compatibles con lo estético y con una productiva mecanización. Además, también contribuye a esta nueva situación la pérdida de las provincias americanas, con la consiguiente limitación de determinadas maderas exóticas que se importaban. Los altos aranceles desde este momento repercutieron en un impulso de la producción industrial. Otro instrumento que incentivó el desarrollo industrial durante la centuria fue el fenómeno de las Exposiciones Nacionales.

Por otro lado, debido a las desamortizaciones, desaparecen en algunas ciudades determinadas "casas principales" del Antiguo Régimen, proliferando los "hoteles" pseudo-franceses de la aristocracia y de los nuevos burgueses. Todo ello trae nuevos hábitos sociales como son las tertulias, las visitas, o el fenómeno del coleccionismo, de lo que es ejemplo el propio Museo Cerralbo. Las clases altas de la sociedad se identifican con las nuevas tendencias artísticas de esta época, un tanto eclécticas e historicistas, y demandarán diferentes modelos para decorar sus confortables estancias. En ellas se hacen imprescindible, sobre todo en la sala, los espejos, normalmente dispuestos entre los balcones, colgados encima de las consolas y del buró. De la misma manera se generalizan los retratos, tanto de los dueños de la casa como de los descendientes y antepasados, guarnecidos con vistosos marcos, muchos de ellos con ornamentos realizados por medio de escayolas y la denominada pasta colante. Debe tenerse en cuenta que estas nuevas tendencias conviven con los elementos decorativos de periodos anteriores, solapándose los repertorios estéticos de diferentes épocas.

Todo esto determina ese rasgo ecléctico y de poca personalidad que reflejarán los marcos del XIX, embebidos de influencias medievales, renacentistas, barrocas y del clasicismo grecorromano. Surge así una tendencia sin personalidad propia, que toma elementos de distintas corrientes sin llegar

a cristalizar con la identidad suficiente de un estilo definido. Otro rasgo relevante es la pervivencia de determinados modelos a lo largo de la centuria. A veces encontramos un marco de un estilo determinado, por ejemplo Imperio, que se sigue desarrollando durante el periodo Isabelino.

Característica importante es la generalización de las nuevas técnicas de modelado como son la escayola y la masa prensada, que se hacía muchas veces por medio la pasta colante. Con ésta se realizaban los nuevos repertorios decorativos que requerían relieves planos y muy menudos. Los motivos repetitivos como palmetas, rosetas, flor de agua, etc. se resuelven dignamente con estos sistemas de moldes. La talla, que hasta el siglo XVIII ha sido una de las técnicas más nobles en los marcos, dará lugar, en gran medida, a realizaciones de escayola, las cuales gozaron de prestigio durante este siglo. Las flores y ramilletes de carácter naturalista se prestarán bastante bien al modelado y al movimiento que se consigue con estas nuevas técnicas.

Otro elemento de interés en los marcos del siglo XIX es la diversidad de efectos que se crean con los dorados. Los contrastes deoros mates y bruñidos en los ornamentos de los cuadros, así como los fondos de arena, crearán una gran riqueza de matices en los marcos de esta época. También es digno de resaltar el desarrollo que adquiere el corlado de los marcos en plata. El oro subió a un precio muy elevado, por lo que para conseguir ese mismo efecto se aplicaba sobre un bol negro la plata al agua, y finalmente se daba una goma laca amarilla con lo que se conseguía el aspecto del oro. Por la misma razón también se generalizaron los acabados con efecto de bronce bruñido, realizados por medio de polvo de bronce mezclado con cola de conejo. Aunque se reducen los dorados al agua con oro fino, estos siguen empleándose, incluso se generaliza el doblado del pan de oro, por lo que los marcos de este periodo que cuentan con dorados al agua adquieren un acabado, en cuanto a bruñido y nobleza del oro, difícil de superar.



**Fig. 2.-** Detalle esquina marco de espejo con ristra de hojas de laurel y baya. Museo Cerralbo. Museo Cerralbo, Inv. N° VH 1008. Foto: Javier Rodríguez.

#### **4. Los marcos de estilo Fernandino**

La Revolución francesa y el Imperio de Bonaparte son acontecimientos de gran proyección que influyen en toda Europa Occidental, repercutiendo así mismo en los estilos decorativos y en las tendencias artísticas. Bajo el mando de Napoleón, se difunde el denominado Estilo Imperio, con un carácter oficialista, adoptando formas severas, rígidas y austeras. Al volver al trono de España Fernando VII, se inaugura un estilo conocido como Fernandino o Restauración (1814-1833), una versión nacional del Estilo Imperio.

Se caracteriza el mismo, en lo relativo al panorama ornamental de los marcos, por un repertorio compuesto de coronas y guirnaldas de hojas de laurel con bayas, hojas de loto, puntas de hojas de helecho, trofeos, así como una gran variedad de palmetas y rosetas de influencia egipcia. Además, se incluyen símbolos alados, antorchas y demás elementos de victoria de la Antigüedad. Este nuevo repertorio decorativo convive con elementos neoclásicos del XVIII.

Jacob Desmalter pasa a constituirse en España como el difusor de los muebles estilo Imperio, copiándose sus modelos en Madrid y en otros muchos lugares, un estilo de mobiliario que influye fuertemente en la ornamentación de los marcos.

Es posible establecer una clasificación con los modelos de marcos más frecuentes durante este periodo:

##### **Modelos con rosetas y elementos vegetales que imitan aplicaciones metálicas.**

El mobiliario con apliques de elementos metálicos servirán de principal inspiración para la enmarcación. Estos apliques, en su mayoría de producción industrial, se colocaban en las esquinas y centros de las entrecalles de los marcos. Son chapas redondas en forma de estrellas o angulares, tachones ruleteados, etc. que forman motivos simétricos cuyo eje, normalmente, lo compone una roseta de la que parten elementos de índole vegetal. Estas decoraciones realizadas

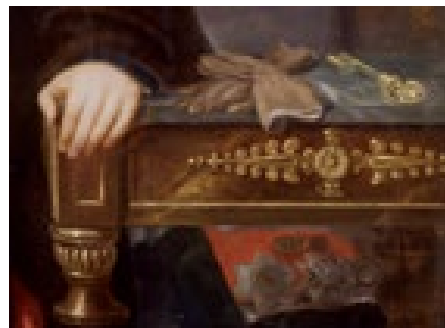


en talla o con pasta trataban de imitar a los bronce, de ahí su rigidez formal. Un marco que refleja este modelo es el que guarnece el *Retrato de Manuel Silvela* de Francisco de Goya. De perfil plano, la entrecalle, esquinas y centros presentan tallas de rosetas que terminan en motivo vegetal a modo de panoplias rematadas por flameros.

Siguiendo con Goya, dentro de este modelo, mencionamos el ejemplar que enmarca una de las Majas de Goya, concretamente la *Desnuda*. Esta presenta, en el cliché del Archivo Moreno relativo a la Exposición de 1900, un marco de estas características, aunque por la información facilitada por Jesusa Vega (2002) en el catálogo *Goya 1900*, debió enmarcarse cuando la obra llegó al Museo del Prado. Apunta que esta foto pertenecería, por tanto, a un cliché posterior al de la fecha de la Exposición de 1900, cuando la obra estaba ya dentro del Prado, pues además se ve ya un número de inventario que se correspondería con el sistema numérico de esta Institución.



El marco que guarnece el retrato miniatura de *María Cristina de Borbón*, del pintor Cruz, fotografiada en el Archivo Moreno, refleja la tendencia a repetir un mismo motivo decorativo a lo largo de los palos, en este caso las palmetas.



**Fig. 3.-** Detalle del mueble que aparece en el retrato de *Fernando de Aguilera y Contreras*. Museo Cerralbo, Inv. N° VH 0496.

**Fig. 4.-** Enmarcado de *Maja Desnuda*. Museo del Prado. Foto: Archivo Moreno. IPCE.



**Fig. 5.-** Detalle de la esquina del marco del retrato de *Fernando de Aguilera y Contreras* pintado por Valentín Carderera. Museo Cerralbo, Inv. N° VH 0496. Foto: Javier Rodríguez.

### **Modelos con roleos y palmetas en esquinas y centros.**

Un segundo modelo de enmarcación característico es el marco dorado cubierto en las esquinas con roleos de gran profusión vegetal donde se incluyen palmetas y rosetas de escaso relieve. Los fillos o contrafillos suelen ir rematados por motivos menudos como flores de agua, hojas de laurel, ovas o lenguas estilizadas, etc.

Este fue un modelo muy utilizado en los retratos, ejemplo de ello es el marco que guarnece el *Autorretrato de Goya*, catalogado en 1815 y expuesto en el Museo de La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Destaca por los centros de palmetas y rosetas, dispuestos a modo de aplicación metálica en ángulos y centros de la entrecalle, y por las estrellas. En el filo presenta decoración de hoja de agua, y en el canto motivos de roleo. Otro ejemplo es el de *El Retrato del Poeta Moratín*, también de Goya, que en la actualidad se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Bilbao. Este ejemplar sigue el mismo esquema, con serpiente enroscada en torno a un palo cimero, rematando el roleo un cuerno de abundancia relleno de frutas, y con una guirnalda tondo ubicada en el centro de los palos laterales.

Dentro de esta estética de roleos vegetales, rosetas y palmetas formando cantoneras, podemos destacar, al final de este periodo, el marco que guarnece el *Retrato de don Fernando de Aguilera y Contreras*. Éste presenta un filo de ovas y puntas de flecha, seguido por un contrafillo con dobles hojas de laurel con bayas y rosetas en las esquinas. Los ángulos de la entrecalle muestran centros decorados, en cuyos ejes destaca una gran palmeta de la que parten roleos y rosetas, mezcladas con trofeos de abundantes frutas como racimos de uva. Existen variantes de este modelo con acabados en bronce que, junto con los corlados de plata sustituyeron al oro. Muchos de estos repertorios ornamentales estaban hechos con decoraciones a base de pasta o yeso realizadas con la técnica de la masa prensada.

**Modelos de ancha entrecalle con decoración de ovas en el canto, y hojas puntiagudas en el filo.**

Este modelo, que sigue la tendencia Luis XVI, presenta anchas entrecalles donde las puntas de flechas del canto se alternan con ovas. En el filo, las hojas son puntiagudas y de relieve plano. Son ejemplos, los retratos de María Luisa de Parma y Carlos IV que se encuentran en la antecámara de Carlos III del Palacio Real de Madrid, donde parece que han permanecido desde el reinado de Fernando VII.

Otros ejemplos de este tipo de moldura son la serie de cuadros de Bartolomé Montalvo que se encuentran en el *Museo Cerralbo*. En estos casos los motivos varían, sustituyéndose a veces las hojas puntiagudas por sargas de perlas u hojas de agua.



**Fig. 6.-** Marco de la obra de Bartolomé Montalvo, "Cascadita del puente de los Canales". Museo Cerralbo, Inv. N° VH 0067. Foto: Ángel Martínez.

### **Modelos de perfil plano o de baquetón con roseta inscrita en metopa.**

Este tipo se caracteriza por el uso de las maderas de caoba o nogal sin dorar, de clavos de latón o rosetas en las esquinas, y de filetes de bronce en los filos. De la misma manera podemos incluir en este apartado los modelos que presentan rosetas y palmetas de marquetería de clara tendencia Imperio, y que parece imitar a los motivos de las aplicaciones en bronce. Trabajaron en estas molduras ebanistas y carpinteros, aunque sabemos a través del Archivo Municipal que el gremio de ebanistas que hacía los trabajos de ébano y caoba, exige en 1826 que los carpinteros no puedan usar estas maderas finas (Cavestany, 1941).

Todos estos marcos hacen su aparición principalmente durante el periodo Fernandino y adquieren gran desarrollo también en el Isabelino. Se utilizaron fundamentalmente para enmarcado de obra gráfica durante todo el siglo XIX. Son varios los modelos de estas características que se encuentran en el Museo Cerralbo.

## **5. Los marcos de estilo Isabelino**

Entre 1830 y 1875 se desarrolla el denominado estilo Isabelino, marcado por el gusto neorrococó, que supone una cristalización de una estética determinada para el marco. En respuesta a las demandas de la burguesía, los interiores de la casa y en especial la sala adquieren un gran protagonismo. Los marcos de los numerosos espejos y de los cuadros, presentan ornamentos florales y otros motivos más simples como sargas de perlas, hojas de agua. Ahora las aplicaciones de bronce se limitan considerablemente y se prodigan sin embargo las marqueterías y los elementos del estilo Luis XV moderado, con un marcado carácter ecléctico y de interpretación de estilos pasados que dominará este periodo. Es una tendencia que triunfa en toda Europa, "Luis Felipe" en Francia y "Early Queen Victorian" en Inglaterra. En el periodo Isabelino podemos destacar varios modelos característicos:

### **Modelos de estrías perpendiculares a la entrecalle**

Este tipo de marco, dorado y con estrías en la entrecalle, perpendiculares a los palos, tiene una larga tradición: ya está presente durante el periodo Neoclásico, con los modelos Luis XVI y Carlos IV. Utilizado para una gran variedad de géneros en pintura, es frecuente en el catálogo de *Goya 1900*. Existe una nutrida serie de cuadros, pertenecientes a la colección del Marqués de la Romana que presentan este modelo. Como ejemplo mencionamos el Hospital de Pestíferos, obra catalogada en 1811, si bien los marcos son de unos años posteriores. También el marco que guarnece la obra de Carolina Terán de Bernardo Ferrándiz, catalogado en 1870, que se encuentra en el Museo Nacional de Cerámica de Valencia.

### **Modelos de perfil abarquillado con óvulos abultados en las esquinas.**

Quizás sean estos tipos de marcos los que mejor encarnen el estilo Isabelino, por ser un claro ejemplo de eclecticismo. La mezcla de neorrocó con la recuperación y adaptación de motivos del pasado es una práctica frecuente en estos modelos. Estas molduras combinan óvulos y contornos curvos derivados del estilo Luis XV. Son muy frecuentes los marcos dorados con alternancia de oros bruñidos y mates. También suelen presentar aplicaciones formando cantoneras con ornamentos fitomorfos, en los que destacan en las cuatro esquinas los óvulos abultados y bruñidos. Los contornos pueden adquirir mayor movimiento, por medio de sinuosas curvas de suave pecho de paloma y flor de agua en el filo.

### **Modelo con sección de suave pecho de paloma y flor de agua en el filo.**

Un modelo clásico a lo largo del siglo y con una sección semejante al anterior, es este tipo de marco, de escasa decoración, y filo de hoja de agua que a veces se sustituía por otras secciones más planas con molduritas como perlas, ovas y puntas



**Modelos de puntas redondas y perfil de baquetón con ramilletes.**

Esta variante, frecuente para el enmarcado de fotografías, se caracteriza por el perfil de baquetón o abocelado y los ángulos curvos. Abundan los de diseño sencillo, y los de aplicaciones de ramilletes de flores y rosas de gran naturalismo. Como ejemplo, el marco que guarnece el *Retrato de doña Inocencia Serrano, Marquesa de Cerralbo*, en el Museo Cerralbo.



**Fig. 7.-** Vista general obra con marco. *Retrato de doña Inocencia Serrano, Marquesa de Cerralbo*. Museo Cerralbo, Inv. N.º 1814. Foto: Javier Rodríguez

**Fig. 8.-** Detalle esquina del marco *Retrato de doña Inocencia Serrano, Marquesa de Cerralbo*.



Del mismo modo, son frecuentes los espejos ovalados con moldura de perfil de baquetón, copete y faldón con ornamentación a base de rocallas, veneras evolucionadas, y guirnaldas de flores enristradas.

**Marcos rectangulares con óvulos inscritos y las albanegas decoradas con ramilletes.**

Este modelo, muy utilizado para los retratos, presenta aplicaciones de pasta o tallas de marcado realismo. Generalmente en los centros angulares presentan ramilletes de flores, donde casi siempre aparece la rosa. Algunos muestran los fondos arenados, jugando con los matices de los oros bruñidos y mates tan característicos del siglo XIX. De este tipo de marco incluimos el que guarnece el *Retrato de don Enrique de Aguilera y Gamboa*, en el Museo Cerralbo.



**Fig. 9.-** Vista general obra con marco *Retrato de don Enrique de Aguilera y Gamboa*, Inv. N° 5335. Foto: Archivo Museo Cerralbo.

**Fig. 10.-** Detalle del marco *Retrato de don Enrique de Aguilera y Gamboa*.





### **Marcos de madera de sección plana y metopas.**

En este periodo son frecuentes para grabados y estampas los embutidos de maderas claras sobre caoba y viceversa. Se siguen haciendo, además, los característicos del periodo Fernandino, a base de madera. El proceso de fabricación de este modelo suele seguir la técnica semi industrial *Boullé*, practicada en Barcelona para satisfacer la demanda burguesa.

### **Molduras rizadas y ebonizadas.**

El de las molduras rizadas es un modelo ya generalizado en el siglo XVII que cobra importancia de nuevo en esta centuria.

## **6. Los marcos de estilo Alfonsino**

El estilo ecléctico que había caracterizado el enmarcado durante el reinado de Isabel II continuará vigente en el reinado de Alfonso XII y la Regencia de María Cristina a lo largo del último cuarto del siglo XIX (1875-1900). El denominado estilo Alfonsino buscaba la personalización y la distinción a través de la decoración, pero las soluciones muestran una generalización del *horror vacui*, el uso del *bibelot* y la introducción de notas exóticas. Los modelos de enmarcado más característicos de este periodo son:

### **Modelos ovalados inscritos en marcos de orejetas.**

Se incluye el marco del retrato, realizado por Madrazo, de *Doña Encarnación Cueto de Saavedra*, en el Museo del Romanticismo.

### **Modelos con festón de hojas de laurel imbricadas.**

Se popularizan las molduras con perfil de baquetón, y con festón de hojas de laurel imbricadas, un motivo con una larga tradición a lo largo de la centuria anterior. A partir de este momento este modelo comienza a fabricarse en serie, con algunos tipos caracterizados por presentar una amplia entrecalle dividida en dos franjas, una de oro bruñido, y otra arenada, separadas por sarta de perlas.



**Fig. 11.-** *Doña Encarnación Cueto de Saavedra*. Museo del Romanticismo (Nº Inv. 2058).

### **Modelos de tendencia horror vacui.**

Diferentes modelos de enmarcado con la característica común de decoración abigarra, habitualmente de tira, formando parte de conjuntos decorativos que no dejan un centímetro de pared sin cubrir con cuadros y tapices. Un ejemplo significativo es el marco de la obra *Moribundo*, de Alejandro Ferrant.

Como contrapunto a todas las tendencias que caracterizan el marco decimonónico, con el cambio de siglo se inaugura la corriente Modernista, que a partir de los postulados teóricos del Novocentismo influirá en arquitectura, pintura, y artes decorativa.

En este momento, el marco modernista se caracteriza por el uso de la curva y la contracurva, de líneas insinuantes que buscan el dinamismo, a imitación de las formas libres que se observan en la naturaleza. Un concepto orgánico que en las tallas se traduce consecuentemente en motivos botánicos, con insectos de marcada influencia japonesa, con líneas espirales y estilizadas. Se utilizan nuevos materiales en el enmarcado, como el nácar o los metales. El estilo Modernista tuvo un gran desarrollo en Barcelona, con la figura paradigmática de Antonio Gaudí, quien incluso diseñó marcos para sus emblemáticas Casas.

El Modernismo pone así fin al estilo ecléctico que había imperado en las anteriores décadas, y abre el camino a las innovaciones que experimenta el enmarcado a lo largo del siglo XX, con el uso de materiales como el aluminio y el metacrilato, y acabados como el lacado, y cuyo estudio merece un estudio en profundidad.

# BIBLIOGRAFÍA

**AGUILÓ ALONSO, María Paz (1982):**  
«Mobiliario», en BONET CORREA, Antonio (coord.): *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*. Madrid: Cátedra.

**ALMARZA LORENTE-SOROLLO, Fabiola (2015):**  
«Los marcos en las obras de Sorolla», en MENÉNDEZ, María Luisa, (coord.): *Joaquín Sorolla. Técnica Artística*. Madrid: Ministerio de Educación Cultura y Deporte, Editorial Tecnos, pp. 379–402

**CAVESTANY, Julio (1941):**  
*El Marco en la Pintura Española* (Discurso leído en el acto de su recepción pública) Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

**HERRANZ, Eugenio (1981):**  
*Historia del mueble dorado*. Madrid: el autor-

**LADRERO CABALLERO, Tomás (2013):**  
«El enmarcado de obras maestras del Museo del Prado por la familia Cano durante la primera mitad del siglo XX», *Boletín del Museo del Prado*, vol. 31, nº 49, pp. 152-174.

**LADRERO CABALLERO, Tomás (2015):**  
«La enmarcación en el Museo del Prado a comienzos del siglo XX: el taller de dorado y restauración de marcos de 1901», *Librosdelacorte*. es, nº 10, año 7. . Disponible en <https://revistas.uam.es/librosdelacorte/article/viewFile/1591/1658> [acceso el 22 de noviembre de 2017]

**PAYNE, John (2007):**  
*Framing the Nineteenth century*. Picture Frames 1837-1935. National Gallery of Victoria.

**TIMÓN TIEMBLO, María Pía (1998):**  
*Colección Cano de P.E.A. El marco español en la Historia del Arte*. Madrid: Publicaciones Europeas de Arte.

**TIMÓN TIEMBLO, María Pía (2002):**  
*El marco en España: del mundo romano al inicio del modernismo*. Madrid: Publicaciones Europeas del Arte.

**VEGA, Jesusa (2002):**  
*Goya 1900. Catálogo Ilustrado*, Madrid: Ministerio de Cultura.



---

# EL MERCADO DEL ARTE Y EL COLECCIONISMO EN ESPAÑA EN TIEMPOS DEL MARQUÉS DE CERRALBO

*Ana Vico Belmonte ~ Profesora del Dpto. Economía de la Empresa,  
Universidad Rey Juan Carlos*

---

## **Resumen:**

España durante el siglo XIX vivió un periodo de grandes transformaciones sociales y culturales que vieron nacer el fenómeno del coleccionismo artístico. Este desarrollo coleccionista vino acompañado de la organización de un mercado del arte, hasta entonces prácticamente inexistente. La importancia del coleccionismo español en estos años resulta fundamental en la conservación y protección de nuestro patrimonio, frente a las innumerables exportaciones de obras artísticas que se produjeron.

## **Palabras Clave:**

Mercado del arte, Patrimonio, Subastas de arte, Ferias de arte, Bienes Artísticos, Bienes de Colección, Galerías de arte.

## **Abstract:**

During the nineteenth century Spain lived a period of great social and cultural transformations which gave rise the beginning of artistic collecting. Accompanying the collector's development was a significant increase of the art market activities and its organization, hitherto practically non-existent. The relevance of Spanish collecting in these years is fundamental, for the preservation and protection of our heritage, as opposed to the innumerable exports of very important fine arts that took place.

## **Key words:**

Art Market, Heritage, Art Auctions, Art Fairs, Fine Arts, Collectibles, Art Galleries

**«El interés por poseer y disfrutar objetos bellos y singulares, ha sido una constante dentro de las clases altas de la sociedad que ha llevado a la proliferación de la producción artística, pues no cabe duda que sin coleccionismo, no habría mercado del arte».**

## **Introducción**

Nuestro principal objetivo con esta investigación supone explicar la historia del comercio artístico en nuestro país, desde mediados del siglo XIX hasta aproximadamente el inicio de la Guerra Civil<sup>1</sup>. Un sector que actualmente deriva de los mismos principios y fundamentos que lo iniciaron, hace más de tres milenios y, cuyas transformaciones a lo largo de estos siglos han conformado uno de los mercados más importantes y de mayor solera del planeta. El interés por poseer y disfrutar objetos bellos y singulares, ha sido una constante dentro de las clases altas de la sociedad que ha llevado a la proliferación de la producción artística, pues no cabe duda que sin coleccionismo, no habría mercado del arte. Un mercado, que en el caso de nuestro país, es resultado directo de una larga evolución, en la que partía con una posición principalmente exportadora de obras, hasta derivar a uno que en la actualidad importa y recupera parte de su patrimonio perdido a lo largo de la Historia, en gran parte a través de esa continuada labor coleccionista. De hecho, el periodo que aquí nos ocupa fue tal y como veremos en las siguientes páginas, uno de los que mayor número de exportaciones y ventas de obras de arte se materializaron hacia fuera de nuestras fronteras, con la consiguiente merma de nuestro Patrimonio Cultural.

No obstante, en la actualidad nos encontramos un mercado más heterogéneo, conformado por diversos sectores y mercados locales más dependientes de su propia tradición, tendencias coleccionistas y legislación que de los mercados paralelos por muy cercanos y similares que sean a él. Es por ello que hablamos de un mercado español, francés o inglés de forma independiente, más que de sectores, pues la propia naturaleza interna supera las características globales de un sector determinado, como podría ser el de las antigüedades, pintura, numismática, etc. El momento que nos centra en este estudio es un periodo de gran interés por el arte, caracterizado por la entrada de grandes capitales e intereses coleccionistas, principalmente procedentes de Norteamérica, que por

motivos de prestigio, gusto e inversión, centraron gran parte de su capital e interés en el arte europeo. Lo que alimentó a su vez las tendencias coleccionistas locales, fomentando el desarrollo de un comercio artístico, tanto de obra antigua como coetánea.

A pesar del interés que despertaba en los coleccionistas el arte y patrimonio de nuestro país, ni el mercado del arte, ni las administraciones españolas, se caracterizaron por ser pioneros en organización, control o metodología de trabajo. Lo que unido al escaso reconocimiento social hacia nuestro patrimonio, llevó a que se utilizara su venta como una vía de negocio. El bajo desarrollo cultural y económico respecto a otros países europeos supuso un lastre en la expansión de nuestro comercio, que no supo entender la prioritaria labor de cuidar el patrimonio, ni de ordenar un mercado que en ocasiones traspasó los límites éticos y legales fundamentales del negocio.

España, tan rica en patrimonio, resultó de gran interés para los comerciantes extranjeros. Sin embargo, la situación de crisis del país no dio a su mercado del arte muchas opciones de desarrollarse. Y así los comerciantes extranjeros se abastecían directamente, convirtiendo nuestro país en un estado exportador obligado, por falta de medios de control férreos en la vigilancia de yacimientos, monasterios y monumentos. Ésta fue durante décadas la pauta general, que mermó a nuestro patrimonio de grandes piezas que se dispersaron por los países más ricos de Europa y América, propiciando la aparición en España de un mercado negro que abasteció a los comerciantes extranjeros.

Es en estos momentos de proliferación de las tendencias coleccionistas, cuando se afianza el concepto de la inversión en el arte como una de las principales motivaciones coleccionistas. Lejos aún de las actividades especulativas más actuales, la visión de las importantes rentabilidades que podrían reportar las siguientes ventas, así como el

«(...) fue la aparición de estos museos junto con las Reales Academias, las que marcaron nuevas actitudes de cuidado y protección del patrimonio y las obras artísticas».

prestigio y posición que otorgaba la posesión de importantes colecciones artísticas supuso una inyección en los estímulos coleccionistas. Posicionando al coleccionismo inversor como un nuevo perfil coleccionista, motivado por el factor prestigio económico, que dotó al sector de unas connotaciones eminentemente elitistas a una actividad que rápidamente se difundió entre los grandes capitales, incrementando el interés de esas elites en la compra y ampliación de sus colecciones.

En toda esta situación, la aparición de los grandes museos europeos tuvo gran influencia. Museos cuyas colecciones tenían su origen en grandes colecciones privadas de nobles y reyes, así como de la exposición de importantes piezas y obras, extraídas de sus lugares de origen tras guerras, invasiones y expediciones realizadas por las grandes potencias del momento. Paulatinamente, la iniciativa privada igualó las grandes colecciones de la nobleza, aunando lo que se convertirían en importantes legados; por ejemplo gran parte de la colección inicial de la *National Gallery* de Londres procede de las colecciones de Sir George Beaumont y John Julius *Angerstein*; el elenco del Fitzwilliam Museum de *Cambridge*, del legado realizado en 1816, de Lord Richard, VII vizconde de *Fitzwilliam de Merrion*. No cabe duda de la importante influencia que tuvieron sobre artistas y coleccionistas, la difusión de estas importantes compilaciones artísticas, como la que se expuso en la *Gallerie Espagnole* del *Louvre* abierta de 1838 a 1848 y planificada por el entonces rey de los franceses, Luis Felipe de Orleans, como una galería para el estudio e investigación de obras de arte. Que lo que en realidad obtuvo fue una colección privada encubierta, que, como veremos en las siguientes páginas, se disfrazó de una ficticia campaña de estudio sobre el patrimonio monumental y cultural español, para en realidad compendiar y extraer centenares de obras de relevancia de Velázquez, Zurbarán, El Greco o Goya entre otros, al país francés.

Pero fue la aparición de estos museos junto con las Reales Academias, las que marcaron nuevas actitudes de cuidado y

protección del patrimonio y las obras artísticas. Los cambios sociopolíticos del momento tuvieron consecuencias en la figura del artista, en cuanto a su consideración social y situación profesional, pasando de ser casi un artesano a convertirse en un personaje público relevante y profesionalmente independiente, tal como como se había recogido en la Real Cédula de Fernando VI recogida en la Novísima Recopilación publicada en 1805, en la que se reconocía el ejercicio libre de la profesión de artista:

*«sin que ningún Juez o Tribunal puedan ser obligados a incorporarse en Gremio alguno, ni ser visitados de Veedores o Síndicos. Y el que en desestimación de su noble arte se incorpore en algún Gremio, por el mismo hecho queda privado de los honores y gracias de Académico».*

Tras las numerosas revoluciones que desestabilizaron Europa en el siglo XIX, se percibe un efecto directo de mayor accesibilidad social hacia la cultura, derivada de esa creación de museos, el desarrollo de las academias, exposiciones universales, investigaciones científicas y en última instancia el desarrollo de la prensa. Todo ello se tradujo en la incorporación de nuevos aficionados al arte, coleccionistas y nuevos benefactores, procedentes de la burguesía; la nueva clase social emergente, que en muchas ocasiones relevó a los antiguos coleccionistas del arte, la nobleza, el alto clero y la realeza. España no quedó ajena a ese hecho y con el nacimiento de diversas instituciones artísticas, creció una burguesía interesada por la difusión e investigación de nuestro patrimonio, que se manifestó en las actuales casas museo de estos grandes coleccionistas. Sin embargo, a diferencia de Europa, la España decimonónica y de principios del siglo XX, fue la gran almoneda para coleccionistas y marchantes extranjeros. Pues las circunstancias históricas por las que el pueblo español pasó, hicieron que España fuera uno de los principales suministradores del mercado del arte tanto europeo como norteamericano.

**«(...) la España decimonónica y de principios del siglo XX, fue la gran almoneda para coleccionistas y marchantes extranjeros».**



Estas circunstancias históricas fueron principalmente de tipo político, social y económico, que comenzaron durante la Guerra de Independencia y sus nefastas consecuencias para nuestro patrimonio que no sólo se destruyó en la contienda, sino que fue saqueado por el ejército napoleónico que posteriormente revendió a través de subasta gran número de obras de enorme relevancia. Al mismo tiempo la situación de inestabilidad y accesibilidad al patrimonio, trajo consigo la llegada de comerciantes que se proveyeron de gran número de piezas artísticas y abrieron aquí un nuevo nicho de mercado. Pero tras el fin de la guerra, la situación no mejoró para nuestro patrimonio, pues le siguieron nuevos avatares durante el siglo XIX como las diversas desamortizaciones que afectaron principalmente a los bienes eclesiásticos, las sucesivas guerras carlistas y una deplorable situación económica de la que parecía que España nunca iba a salir. Todo ello creó una coyuntura que llevó a que poblaciones y congregaciones religiosas vendieran, o más bien malvendieran su patrimonio.

Desde principios del siglo XIX, los comerciantes extranjeros percibían en España un mercado desarticulado y descontrolado, lleno de ingenuidad en cuanto a las intenciones y el valor de las obras que los comerciantes extranjeros exportaban. Sin embargo, en menos de un siglo de evolución, el sector se organizó con una red clientelar que permitió crear un entramado comercial organizado en el que se vieron involucrados desde cargos de las administraciones locales y nacionales hasta campesinos y religiosos.

Dentro de este contexto, encontramos otro factor determinante: la llegada de viajeros, investigadores y periodistas extranjeros atraídos por nuestra cultura y folklore y costumbres populares. Y que fascinados por la riqueza cultural difundieron, adquirieron e incluso actuaron como marchantes de nuestro patrimonio, retrasmitiendo en sus crónicas la facilidad de acceso y el gran beneficio que podían sacar con su reventa.

Esta fascinación por nuestro folklore y tradición produjo principalmente dos oleadas de llegadas de comerciantes, coleccionistas y eruditos extranjeros ávidos de adquirir nuestras obras. Una primera, tras la guerra de independencia con la llegada de coleccionistas y marchantes británicos o franceses que difundieron, a través de publicaciones científicas o libros de viajes<sup>2</sup>, nuestra cultura e historia. Y una segunda llegada, más numerosa y principalmente conformada por norteamericanos, que abarcó desde la segunda mitad del siglo XIX, hasta el comienzo de la Guerra Civil española. De ella derivó un enorme volumen de transacciones, coincidiendo con el enriquecimiento del país norteamericano y la consecuente aparición de las grandes fortunas e instituciones culturales, que vieron en España, el entorno perfecto para adquirir nuevas piezas. Fue así como el arte español se convirtió en todo un producto de referencia para coleccionistas burgueses, artistas y eruditos. De tal forma que esta tendencia coleccionista pasó a denominarse "*the Spanish Craze*" (Kagan, 1930), reconociéndose una verdadera obsesión por el arte español, que justificaba la extracción e importación ilegal de las obras, por el poco aprecio que el pueblo español parecía tener en su patrimonio cultural y su correcta conservación, permitiendo saqueos y llegando a malvenderlo, en la mayoría de los casos, por cuantías muy inferiores a su valor real.

## **1. Coleccionismo y mercado del arte en el siglo XIX**

### **1.1. Precedentes. Primera mitad de siglo: una época de cambios**

La mayor de las consecuencias culturales de toda esta vorágine de acontecimientos, fue un ingente y continuo traslado y extracción de obras, inicialmente de las más grandes colecciones privadas a los museos públicos. Y, sin que ello supusiera la decadencia de las colecciones privadas, el aumento de coleccionistas y elementos a coleccionar, fomentando colecciones de arte, objetos exóticos e instrumentos científicos, junto con piezas numismáticas, de bibliofilia, minerales, fósiles y antigüedades arqueológicas.

Son muchos los historiadores que señalan el periodo siguiente a la Revolución Industrial como el germen del que surgió el mercado del arte actual. Un periodo en el que el arte se convirtió en un objeto de transacción casi exclusivamente. Durante el siglo XVIII, Gran Bretaña y Francia se habían posicionado como los grandes mercados de bienes artísticos y así continuaron durante el siglo XIX, con acceso directo a los centros de provisión de obras como Italia, Grecia y España, desde donde distribuían al resto de países, principalmente, del norte de Europa. Hasta fines del XIX, las labores de intermediación de las obras de arte, eran ejercidas por los comerciantes o directamente por los artistas. Pero la profesionalización del mercado, dio paso a los marchantes modernos, comerciantes especializados vinculados a los artistas que les promocionaban y representaban en las negociaciones. A lo largo de este estudio se referirán algunos eminentes nombres tanto españoles como extranjeros. Sirva de preámbulo la labor que al respecto realizaron personajes como Raimundo Madrazo, el marchante francés *Seligman*, el británico *Lionel Harris* quien tal y como veremos también obtuvo numerosas antigüedades de los siglos XV al XVII, y como no, *Arthur Byne* que llegó a nuestro país como representante de la *Hispanic Society* y fue quien proporcionó a esta institución la inmensa mayoría de sus piezas.

A finales de siglo XVIII y con el paso al siglo XIX, las obras de arte habían dado un salto cualitativo, al convertirse en un bien de prestigio con un valor económico cierto, que llevó a la rica burguesía a emular el comportamiento coleccionista de la nobleza, buscando su lugar entre las colecciones de arte. Es así como el negocio artístico se expandió con gran rapidez y empezó a entenderse claramente como un objeto de inversión, por lo que ante la extendida pobreza tras décadas de guerras y crisis, muchas familias españolas encontraron en la venta de sus colecciones artísticas, monedas, sellos, o joyas que resultaban fáciles de transportar en esos tiempos peligrosos y podían ser vendidos en cualquier lugar del planeta.

Las casas de subastas ya estaban asentadas y funcionando por gran parte de Europa. De hecho, el método de venta por subasta<sup>3</sup> se extendió en época romana, y lejos de interrumpir su inercia y uso, continuó durante el medioevo y no hizo más que diversificarse para la venta de todo tipo de bienes, siendo el método de venta más extendido durante la Desamortización de Mendizábal de 1835, tal y como nos relata Ladero Quesada (Ladero Quesada, 1998), quien tiene recogidas en su obra referencias sobre metodologías, dirección y comisiones derivadas del empleo de este método de venta.

Gran Bretaña destacaba ya como un mercado puntero, consolidado tras ser el país pionero en cuanto a la venta por subasta. De las casas de subastas de arte que siguen hoy funcionando, *Spink* es la más antigua, fundada en Londres en 1666 y estaba centrada en la venta de numismática ofertando con el tiempo otro tipo de bienes. Posteriormente en 1744, se creó *Sotheby's* que en su origen únicamente subastaba bibliofilia, aunque paulatinamente también comenzó a introducir objetos relacionados con ella como librerías, elementos de escritorio, muebles de lectura, etc., hasta que avanzado el siguiente siglo, diversificaron hacia otro tipo de piezas como joyas, curiosidades y otros objetos de arte. Cuando en 1766 se funda *Christie's*, lo hace dentro de un mercado más diversificado, ofertando todo tipo de lotes y obras lo que inicialmente competían más con *Spink*, pugnando por posicionarse como la sala más afín a la exigente aristocracia del rey Jorge. Las tres salas fueron durante el siglo XIX importantes puntos de venta de arte español (Marín-Medina, 1988). En 1799 se creó la asociación: *Select Society of Auctioneers* con el objeto de formar a los subastadores y hacer la profesión más respetable. Las casas de subastas también tuvieron su propio desarrollo y evolución en esta época: algunas se especializan en determinados bienes; muchos países como Francia o Escocia decidieron incorporar un tiempo acotado para la celebración de la venta, de forma que se generara más rivalidad entre los compradores mientras en los Países Bajos se introdujo una forma diferente de realizarlas con pujas que, en vez de incrementar, descendían en la cuantía del precios<sup>4</sup>.

Así es como el coleccionismo burgués del XIX, algo evolucionado ya de las etapas anteriormente descritas, pasó a un primer plano convirtiéndose en el gran protagonista de las adquisiciones artísticas. Este siglo se caracterizará por la coexistencia de la noción de propiedad privada con un creciente sentimiento de Patrimonio Cultural Colectivo, fruto del espíritu de la Revolución Francesa y del Neoclasicismo impregnando de tal forma a la filosofía coleccionista, que las colecciones se empiezan a abrir al público y se instauran centros de depósito cultural a partir de instituciones creadas con anterioridad. Atendiendo a los parámetros artísticos, durante el siglo XIX se produjo una fragmentación estilística; el Romanticismo se impuso durante la primera mitad del siglo, frente al racionalismo academicista neoclásico, liberando al artista de normas y tabúes, dándole mayor peso al sentimiento y las emociones, de forma que el artista trabajaba con la libertad que el mercado le permitía pudiéndose adaptar mejor a los gustos coleccionistas.

La menor presencia de la nobleza tradicional en favor de una amplia burguesía, tuvo su reflejo en el mercado del Arte; de hecho los estratos burgueses, excluidos hasta entonces del negocio artístico, se incorporaron con fuerza, revelando al crítico de arte como pieza esencial del mercado y convirtiéndose en un referente de las modas y el éxito de los artistas sobre todo en las exposiciones y salones de las academias, las cuales pasaron a ser, garantes del mercado del arte, pues los expertos de sus instituciones; pintores y profesores, prestigiaban su nombre y ejercían relevantes labores de mecenazgo, al tiempo que actuaban como intermediarios de obras antiguas y coetáneas de forma similar a cómo actúan hoy día los artistas con sus propias obras. Esto llevó a un movimiento masivo de piezas, fruto de los intercambios entre el mercado, coleccionistas, museos y demás instituciones culturales que divulgaban incesantemente la labor artística en salones y academias.



Buen ejemplo de ello lo representó, tal y como narra Paula de la Fuente Polo en su investigación<sup>5</sup>, José Madrazo<sup>6</sup> que entre su labor como marchante, crítico y asesor de arte, además de artista, asesoró al barón *Taylor*<sup>7</sup> para la compra de una gran colección de arte español que finalmente terminó exponiéndose en la Galería Española del Museo del Louvre del Rey Luis Felipe, un espacio teóricamente pensado y configurado para la contemplación e investigación del arte español. Fue inaugurada el 7 de enero de 1838 por el propio monarca, ocupando cinco salas del museo con más de 500 lienzos de artistas como Velázquez, Murillo o Goya (Marinas, 1983).

La motivación de tal compendio estribaba teóricamente en la necesidad de estudiar la desconocida e importante cultura española de la que apenas había piezas en suelo francés. Efectivamente, este fin supuso el conocimiento y difusión, no sólo para Francia sino para el resto de Europa, de las piezas y autores más representativos del arte español (Antigüedad del Castillo-Olivares, 2011). Pero en este episodio, España no sólo sufrió el expolio de estas obras, sino que también fue duramente criticada por *H. Blaze* en la *Revue de Deux Monde* ante el egoísmo nacional, por querer guardar su patrimonio para sí, con unas leyes muy estrictas respecto a las exportaciones de las obras de arte y poniendo así límites al arte. Curiosamente también realzaban que la Galería Española del *Louvre* salvaguardaba la cultura española; sin embargo, cuando en 1848 Luis Felipe de Orleans se exilió a Gran Bretaña, tras perder la corona, su colección de pintura española fue abandonada en el *Louvre* hasta que fue reclamada por sus herederos a la Segunda República Francesa, que se vio obligada a devolverla, al haber sido adquirida con el dinero de la lista civil. De esta forma, su hijo, el duque de *Montpensier* conservó bastantes piezas de la colección (Rodríguez Rebollo, 2005), subastando en 1853 el resto en "*Christies & Manson*", por lo que la colección se dispersó, teniéndose localizadas en la actualidad, sólo algunas obras recogidas en diferentes museos de todo el mundo.

La campaña llevada a cabo por el barón Taylor para conformar esta colección, fue en realidad una misión comercial encubierta bajo unas supuestas intenciones científicas. Fue encomendada al barón, aduciendo un falso eruditismo en sus motivos para entrar en nuestro país, pues hay que recordar que la legislación española prohibía la exportación de cualquier obra de arte española que no fuera de un pintor vivo. Y de hecho, a la hora de exportar todas las piezas, el barón Taylor necesitó la ayuda de sus contactos diplomáticos, en algunos casos de gran relevancia dentro de la Corte y la Administración sin los cuales, la galería no se habría podido crear por falta de obras.

Esta labor de recuperación del olvido y extracción de sus lugares de origen de obras de arte, resultó más fácil de lo que a priori puede parecer, ya que en todo el territorio español se extendía una red clientelar de comerciantes locales con acceso a los bienes artísticos, de forma que los marchantes extranjeros en un momento inicial establecieron contacto con agentes locales y comerciantes con poco prestigio que incluso debían desconocer el valor real de las piezas que vendían, pero que contaban con accesos al patrimonio en toda la península. Estos agentes o intermediarios solían ser profesionales de otros campos, latifundistas, religiosos, artistas y personajes de la administración, que facilitaban el contacto con los propietarios de las piezas o en diversas ocasiones negociaron por ellos.

De hecho, fue la labor de los marchantes, la que hizo posible la formación de una colección tan enorme como la de la ya citada Galería Española del Louvre, recabada gracias a la colaboración de los contactos entre comerciantes, población civil y distintos cargos de la Administración. En ello ayudó de forma relevante la familia Madrazo, sin duda una de las más influyentes en el comercio del arte español con contactos con importantes coleccionistas y vendedores (Fernández Pardo, 2007). Los franceses obtuvieron grandes beneficios de esta relación, pero también los Madrazo, ya que vendieron al rey francés parte de la exquisita colección<sup>8</sup> albergada en

sus galerías de arte, de las más importantes de Madrid, pero también dieron salida a sus propias creaciones, situando así su nombre dentro del mercado parisino e internacional, no sólo como marchantes de arte, sino también como reconocidos e importantes pintores de retratos de la nobleza europea.

Los marchantes europeos, como el francés *Jean Baptiste Pierre Le Brun*<sup>9</sup> o el escocés *William Buchanan*<sup>10</sup>, fueron también grandes protagonistas de este tipo de intercambios, dominando la mayor parte de las transacciones, en las que adquirirían las obras en un coste muy inferior al que podían darse en otros mercados europeos donde justamente aprovechaban para venderlas (Fernández García, 1998-1999), bien a otros comerciantes y casas de subastas, bien directamente a grandes coleccionistas. Pero no sólo fueron marchantes los que facilitaron que los bienes de arte españoles engrosaran en las principales casas de subastas o en reputadas colecciones de coleccionistas e instituciones; los diplomáticos y gobernadores también intervinieron en la compraventa de bienes artísticos y de colección como el embajador de España en Washington, Juan de Riaño Gayangos (Socias Batet, 2011), quien resultó una figura clave en las intermediaciones para la venta de gran número de obras de arte con coleccionistas americanos de gran relevancia; en sus manos estuvo la oferta que el propio *William Randolph Hearst*<sup>11</sup> tuvo del Patio de Miranda que no se llegó a materializar.

Sin embargo, aunque el siglo XIX supuso para España la generalización del coleccionismo, con la inclusión en él de la rica burguesía, en nuestro país el comercio y el coleccionismo quedaron prácticamente anulados durante casi toda la primera mitad del siglo. Pudiendo mantener su actividad coleccionista, sólo aquéllos que contaban con mayor capacidad adquisitiva y una posición prevalente en el campo político o diplomático, pues eran los que contaban con mayores posibilidades de acceso a colecciones y adquirir nuevas piezas, como los cónsules Marks, una saga de diplomáticos ingleses residentes en Málaga, que adquirieron parte de la colección de Francisco

«La segunda mitad del siglo XIX representa el momento de mayor desarrollo del mercado del arte español, en el que a través de intermediarios extranjeros, principalmente norteamericanos, se produjeron grandes transacciones, y registrando el mayor volumen de exportaciones de arte hasta el momento».

de Bruna para revenderla por subasta en *Sotheby's* Londres en 1843 (Grierson, 1955) y *Lorichs*. Y es que la mayor parte de las obras de las que se nutrió en este periodo el mercado internacional del arte procedían de Andalucía donde la escuela barroca del XVII había alcanzado grandes cotas de creación, en número y calidad de sus obras, de la mano de Velázquez, Ribera, Zurbarán y especialmente Murillo, de quien el coleccionismo privado había recabado gran número de lienzos (Valdivieso, 2009). En torno a 1840, los coleccionistas españoles debían recurrir a los comercios extranjeros para adquirir piezas para sus colecciones. Especialmente en el sector de la pintura, donde las ventas más referidas son las celebradas en subastas de Londres y París, mientras que antigüedades arqueológicas y numismática, se adquirían de otras colecciones antiguas, como hiciera el Marqués de Salamanca importando objetos arqueológicos y monedas antiguas.

Las ferias se habían revelado ya como un método interesante de difusión y venta de arte<sup>12</sup>. En 1789 se celebró en Francia la última gran exposición del siglo XVIII, la cual había sido organizada por un grupo de fabricantes deseosos de estimular el comercio de materiales de los que se contaba en aquellos tiempos con abundante "stock" debido a la congelación de las ventas sufrida durante el periodo revolucionario. La feria fue tan exitosa que se estuvo celebrando durante cincuenta años más. Únicamente interrumpida por las guerras napoleónicas. Un ejemplo de su éxito fue la edición de 1844, que contó con la presencia de 4.000 expositores. Los salones franceses, con exposiciones alternativas a las del *Louvre* y la Academia, organizados por el gran artista y revolucionario *Colbert* en el siglo XVIII<sup>13</sup> y su continuación en el XIX, se podrían considerar el primer modelo de exposición de arte con carácter periódico de la historia, siendo ésta la única forma en la que un artista y su obra podían llegar a conocer de forma amplia. En España las ferias también llegaron a alcanzar relevantes cotas en cuanto a la difusión de su imagen y la su patrimonio histórico-artístico, logrando atraer a un importante público foráneo interesado en la adquisición de obras similares a las expuestas.

## **1.2. La consolidación del mercado del arte español en el siglo XIX.**

La segunda mitad del siglo XIX representa el momento de mayor desarrollo del mercado del arte español, en el que a través de intermediarios extranjeros, principalmente norteamericanos, se produjeron grandes transacciones, y registrando el mayor volumen de exportaciones de arte hasta el momento. Es esta segunda mitad de siglo cuando se extendió la venta de arte español de todas las épocas entre los grandes magnates del momento y la figura del marchante cobra mayor protagonismo, pues fue sin duda el eje conductor de la mayor parte de estas operaciones entre Europa y América. Los marchantes fomentaron la consolidación de un mercado que enriqueció a numerosos marchantes y agentes con una metodología de venta organizada, aunque no siempre dentro de la legalidad establecida (Socias Batet y Gkozkou, 2012).

La restauración de la monarquía borbónica y su consecuente estabilidad política atrajo la llegada de nuevo de aventureros coleccionistas y estudiosos de la cultura española principalmente estadounidenses, los cuales promovieron la actividad de ávidos comerciantes que desde el último cuarto del siglo XIX y hasta el comienzo de la Segunda Guerra Mundial, fraguaron grandes colecciones para importantes magnates, instituciones culturales y museos norteamericanos. A finales del siglo XIX, Estados Unidos fijó parte de sus objetivos culturales en acaparar los tesoros artísticos del viejo continente, aprovechando la coyuntura de inestabilidad europea que llevaba a las administraciones a descuidar el control y conservación de su Patrimonio, que acabó siendo vendido a coleccionistas privados e instituciones culturales.

La actividad del marchante de arte casi siempre venía derivada de otra labor profesional que les permite el acceso a los bienes artísticos (diplomáticos, artistas, investigadores y teóricos del arte, arqueólogos, etc.) que tras su acceso a las piezas y al círculo social del coleccionismo, apuesta por



una labor profesional paralela centrada en venta de las obras (Socias Batet, 2012) y que le reportará suculentas cifras así como la consolidación de su figura como *art dealers*, sin llegar a incumplir ningún código deontológico ni ético que pudiera, en la mentalidad y contexto histórico de la época, criticar dichos actos.

Durante la segunda mitad de siglo proliferó el comercio de determinados sectores entre los que destaca el de la numismática, que tuvo comerciantes por toda España a merced de los mercadillos y comercios eventuales pero que además es responsable del establecimiento de la casa de subastas más antigua de España, fundada en Barcelona por la familia Calicó en 1756. El interés por estas piezas llegó hasta tal punto que incluso se coleccionaban las improntas de monedas, como por ejemplo la serie de la Galería Numismática Universal, creada entre 1830 y 1840 por el anticuario don Basilio Sebastián Castellanos. Se conservan muchas de aquellas colecciones, ya sea en fondos de museos o bien en colecciones privadas. Una de las firmas que ha marcado un hito en la historia del comercio numismático, ha sido la casa de subastas *Schulman* en Ámsterdam, cuyo origen estaban en las casas de cambio, y que alcanzará su máximo esplendor durante el siglo XIX y la primera mitad del XX. Nuestro país apenas destacaba dentro del mercado numismático internacional, ni en ningún otro sector de los que se compendian dentro del Mercado del arte.

De hecho, no tenemos noticia de comercios. La escasa venta de piezas numismáticas era realizada por cambistas, anticuarios o marchantes que entre otras piezas también ofertaban monedas, sin llegar a ser un negocio excesivamente próspero y continuado. De hecho, sabemos que los pocos coleccionistas españoles importantes, se surtían a partir de los catálogos de firmas extranjeras como *Rollin & Feuardent*, *Hoffmann* o *Schulman*. De hecho tal y como citan Rodríguez et al., coleccionistas del nivel del Marqués de Molins o Pablo Bosch, fueron asiduos compradores de estas firmas numismáticas, hasta que a finales de siglo se

establecieron comercios especializados en Madrid, Valencia y Barcelona. Establecimientos que mantuvieron importantes lazos comerciales con galeristas franceses, principalmente de París, donde se mantuvo la preponderancia del mercado numismático hasta el “Crack del 29”, cuando la debacle de *Wall Street* y la enorme devaluación sufrida por el franco francés, causaron que gran número de comerciantes cesasen sus negocios y, buscaran fortuna en plazas donde sus economías se recuperaban, como Estados Unidos y Gran Bretaña. A causa de esta situación de recesión económica fueron muchas las colecciones que se desmembraron para pasar a formar parte de otras colecciones públicas y privadas (Rodríguez et al., 2015).

Al mismo tiempo el famoso Mercado del Rastro de Madrid se consolidó como uno de las principales plazas para la compra-venta de antigüedades y obras artísticas, igual que hicieron otros mercados urbanos de Barcelona, Valencia o Sevilla. En torno al Rastro se concentraron los anticuarios y marchantes más relevantes, donde perduraron hasta la década de los sesenta del siglo XX, cuando trasladaron sus negocios al madrileño barrio de Salamanca, pasando previamente y por un corto espacio de tiempo por la zona de Las Cortes, Banco de España y Paseo del Prado cuando calles como la Carrera de San Jerónimo, Prado o Santa Catalina transformaron la zona, convirtiéndose en paso obligado para comerciantes de arte nacionales e internacionales (Martínez Ruiz, 2011), asentándose como el punto de encuentro de agentes, chamarileros, anticuarios y compradores. Una época en la que el anticuariado madrileño estaba representado por nombres de tanta solera como los de los anticuarios Raimundo Ruiz, Luis Ruiz, Juan Lafora, Emilio Torres, Apolinar Sánchez Villalva, Andrés Salzedo, Rafael García, etc. Mientras, en Barcelona, los anticuarios se congregaron en torno al área de la catedral y posteriormente, en los albores del siglo XX se trasladaron a la calle de la Paja donde adquirieron mayor protagonismo, siendo el anticuario y medievalista Émile Parés quien a través de su casa de subasta mejor representa el comercio del momento en la ciudad condal.

«(...) la colección del Marqués de Salamanca que fue vendida en la capital francesa donde la casa de subastas más destacada fue el *Hôtel Drouot*, conformada por varias firmas de subastas que se aunaron bajo un único nombre en 1852, representando la venta de antigüedades en París por antonomasia».

Los hermanos Raimundo y Luis Ruiz fueron quienes comenzaron a ofertar y vender el arte español fuera de nuestras fronteras en un momento de gran descontrol administrativo de cara a las exportaciones de obras, (Marés Deulovol, 1977) por lo que fueron muchas y muy buenas piezas (pinturas flamencas, piezas del Greco, muebles antiguos, esculturas renacentistas, frescos parroquiales, piezas de artes decorativas etc.) las que recabaron en colecciones extranjeras, principalmente estadounidenses tras ser vendido en España a comerciantes que lo revendían a través de subastas tras haber salido de España, dirección Londres o París, como la colección del Marqués de Salamanca que fue vendida en la capital francesa donde la casa de subastas más destacada fue el *Hôtel Drouot*, conformada por varias firmas de subastas que se aunaron bajo un único nombre en 1852, representando la venta de antigüedades en París por antonomasia (Antigüedad del Castillo-Olivares, 2011).

Es así como a finales del siglo XIX el comercio de arte y antigüedades suponía algo más que un mercado, pues el coleccionismo se había convertido en una forma de vida muy extendida en la que el prestigio no se entendía sin la posesión de una colección. Un pensamiento tan extendido que incluso gobiernos de muchas naciones financiaron grandes excavaciones, en especial en Egipto y Medio Oriente, con el fin de completar sus museos con sus hallazgos o en su defecto, adquirirlos en el mercado.

Como se ha comentado con anterioridad, los coleccionistas de finales del XVIII y XIX, trataron de formar colecciones parecidas a las atesoradas por la realeza. Y lo mismo ocurrió con los marchantes y anticuarios, que trataron de fundamentar su origen en una tradición lo más extendida en el tiempo posible. Ante ello, lo más parecido a una dinastía real y a sus afanes coleccionistas lo encontramos en la numerosa y dispersa familia *Rothschild*, que a lo largo del siglo XIX e inicios del XX, coleccionaron y negociaron con todo tipo de bienes artísticos, aunque en especial pintura holandesa del XVI, francesa de

XVIII, y numismática, comprando en los mercados de Alemania, Austria, Inglaterra, Italia y Francia.

Pero el mercado español no sólo abastecía a coleccionistas extranjeros; es en este periodo cuando encontramos en nuestro país la confluencia de relevantes coleccionistas, que aficionados y bien conocedores del arte y la cultura, adquirieron importantes obras a través de viajes, subastas e incluso comprando directamente piezas que pertenecieron a particulares o a museos como al *L'Ermitage* de San Petersburgo, relevantes obras que con el tiempo conformaron importantísimas colecciones para nuestro país. Algunas de estas obras todavía están albergadas dentro de las colecciones de los museos que a partir de ellas se crearon, como el museo Cerralbo, museo Lázaro Galdiano, Instituto de Valencia de Don Juan etc., mientras otras obras, como las del Marqués de Salamanca, se vendieron a particulares.

La primera Feria Mundial realmente importante, fue la organizada en el *Crystal Palace* de Londres el 1 de mayo de 1851, denominada entonces como Gran Exposición de Londres y permaneció abierta durante siete meses. Los resultados extraordinarios de la Gran Exposición pusieron en auge las exposiciones internacionales organizándose pronto otras similares en París, San Francisco y Chicago. Sin embargo, es de justicia reseñar que los orígenes e inspiración para la exposición londinense procedían de la exposición francesa de 1789. La presentación de sus pabellones no fue muy diferente de la que se realiza hoy en día en las ferias internacionales multisectoriales, pues los expositores fueron agrupados por país de origen y, dentro de cada país, reagrupados por sectores industriales. La Gran Exposición fue visitada por seis millones de personas de todo el mundo. Con los beneficios obtenidos pudieron financiar varias construcciones como el *Victoria and Albert Museum*, el *Royal Albert Hall* y el *Natural History Museum* entre otros. Los increíbles resultados de esta feria, pusieron de moda las exposiciones internacionales y pronto se organizaron otras similares en París, San Francisco, Filadelfia y Chicago (DE LA FUENTE et al., 2017).

Las grandes metrópolis industriales albergaban de forma continuada estas exposiciones sobre todo Londres y París. El concepto de exposición universal contribuyó fuertemente a la comunicación social de los logros imperialistas, al incorporarse como curiosidades elementos etnográficos propios de las culturas dominadas por parte de las grandes potencias imperiales. De este modo, en estas ferias de grandes dimensiones, se mostraban los grandes avances de la invención tecnológica al lado de las últimas expresiones del arte del momento. En 1888, España celebró la Exposición Universal de Barcelona<sup>14</sup>, a la que le fueron sucediendo muchas otras como la Histórico-Americana de Madrid en 1892 o la Internacional de Barcelona en 1929. La prueba del gran escaparate que suponen este tipo de eventos es el gran número de obras expuestas en estas ferias de las que se tiene referencias de su venta posterior a través de diversas casas de subastas estadounidenses como *Clarke's Gallery, American Art Association o Anderson Galleries* (Merino de Cáceres et al., 2013) de muchas de las piezas que formaron parte de estas exposiciones<sup>15</sup>.

Llama la atención por tanto, la coexistencia de dos paisajes diferentes dentro de un mismo mercado, en un periodo inferior a cincuenta años. Fue durante la segunda mitad del siglo XIX, cuando se produjo una relevante organización interna del mercado del arte español. El profundo cambio sufrido lleva a que, a partir de este periodo, podamos referirnos a una convivencia entre galerías nacionales y también internacionales instaladas dentro de nuestras fronteras, que canalizan y representan los intereses de importantes coleccionistas extranjeros por nuestro arte. Buen ejemplo de ello, lo representa la *Spanish Art Gallery*, una galería de arte español cuyos principales compradores fueron instituciones y particulares norteamericanos y en menor medida británicos. En ella no sólo se ofertaba pintura sino también artes decorativas, mobiliario y antigüedades arqueológicas. Estuvo regentada por la familia Harris, quien contaba con otras



galerías en Inglaterra y otros países. Así desde finales del siglo XIX, instauró una sede en España, dirigida por *Lionel Harris* y, posteriormente por su hijo *Thomas Harris*, quien la regentó junto a la suya propia: *Thomas Harris Ltd.* (De la Fuente *et al.*, 2017). Los inicios estuvieron ligados negocio familiar del comercio de diamantes, pero un año después, en 1892, tras la buena recepción del negocio fundó *L. Harris & Co.*, con sede en la calle Fuencarral de Madrid, donde almacenaba no sólo joyas, sino también antigüedades que eran vendidas en su sede londinense (Fernández Pardo, 2014).

Desde su comercio, *Lionel Harris* entró en contacto con los marchantes españoles, destacando su estrecha relación con el anticuario *Tomás Rodríguez de García*, con cuya hija, *Enriqueta Rodríguez y León*<sup>16</sup>, terminó casándose y consolidando así su posición dentro del mercado artístico español. Tal y como nos detalla de la Fuente Polo, en 1907 fundó la *Spanish Art Gallery* junto con su socio *Salomon Joseph Messer*, creando un eje triangular de ventas entre Madrid, Londres y Estados Unidos, revelando su sede londinense como lugar de referencia para la adquisición de obras de arte españolas<sup>17</sup>. Con ello logró consolidar sus relaciones con museos e instituciones interesadas en este tipo de obras como el *Victoria & Albert Museum o la Hispanic Society* de Nueva York, donde trató de fortalecer su influencia comercial ante el aumento del interés coleccionista por nuestro arte.

Pero este afianzamiento del mercado del arte en España, trajo también otro de los peores aspectos derivados de este mercado: las falsificaciones. Sin duda alguna, el lastre de las falsificaciones en el siglo XIX español merecería un capítulo independiente, pues nunca se falsificó tanto como en este periodo. Unas malas artes que demuestran el interés y demanda que había por las obras de arte y, que en este siglo, supuso un problema de gran calado. La intensidad con que se falsificaron obras fue enorme, fruto del interés coleccionistas y sobretodo de la inmadurez de coleccionistas y comerciantes de un mercado, aún incipiente, que no contaba

con coleccionistas con conocimientos suficientes como para detectarlas, generando así una gran desconfianza en el público que se extendió rápidamente a todo el sector.

Los avances técnicos facilitaron la labor a todas las partes y las falsificaciones cada vez fueron más creíbles y complicadas de localizar, incluso para los propios comerciantes. En ocasiones, incluso, lo que ya se llegaba a hacer era simplemente alterar las obras, mejorándolas, y sólo el ojo experto fue capaz de descubrir y denunciar las imposturas y falsificaciones frente a lo genuino. De hecho, en la actualidad, aún siguen descubriéndose falsificaciones creadas en este periodo y en algunos casos, los falsarios alcanzaron tal calidad en sus creaciones que sus obras cotizan hoy día más alto que las piezas auténticas. De hecho, en algunos casos encontramos que ante la imposibilidad de adquirir obras genuinas, los propios coleccionistas encargaban copias que las emulasen y no dejasen vacío su espacio dentro de la colección. Incluso tenemos referencias de cómo algunos anticuarios de renombre como Manuel Ruiz Belenguer, cuyo establecimiento se situaba en la calle del Prado y, que fue un punto de referencia para marchantes de antigüedades, acudían a él en busca tanto de mobiliario original como copias para servir a su clientela norteamericana. Todo ello supuso y aún supone, un grave problema a los profesionales del sector y de los museos, que más de un siglo después, siguen localizando desagradables sorpresas.

Sin embargo, pocas fueron las medidas tomadas por las administraciones para detener estas actividades, que alcanzaron una inercia de creación realmente alta, perjudicando la imagen de nuestro mercado enormemente. En su favor tenían además, un desconocimiento generalizado del estilo y corrientes artísticas de nuestro país, una demanda creciente de nuestras obras y una legislación que siempre les ha sido muy favorable pues mientras en países como Gran Bretaña desde 1735 encontramos jurisprudencia al respecto. Mientras en nuestro país, incluso actualmente, encontramos

enormes lagunas legislativas que permiten, por ejemplo, la falsificación de monedas y billetes que ya no sean de curso legal, lo que hace de nuestro país un contexto perfecto en el que confluye junto a esta benevolencia legislativa, un ingente patrimonio al que emular y copiar.

## **2. Cambios y tendencias en el siglo XX**

El siglo XX ha sido un siglo, anárquico, cambiante y sin duda, decisivo, con infinitud de acontecimientos determinantes que lo jalonan, desde la revolución rusa en los estadios iniciales, hasta la eclosión tecnológica, los descubrimientos científicos y el gran desarrollo de las telecomunicaciones, que han marcado el devenir político, social y económico actual. Evidentemente de todos ellos no ha podido aislarse el mercado del arte y coleccionismo, cuyo devenir ha estado íntimamente relacionado con todo ello, pues se ha posicionado como un sector fundamental dentro del mercado del lujo, donde la repercusión de estos acontecimientos es enorme, no sólo afectando al volumen de la demanda, sino también al tipo de productos, ya que esta centuria cuenta con una interminable sucesión de corrientes artísticas, fruto de los discursos y mensajes sociales, que desencadenaban en los distintos acontecimientos acaecidos.

Durante las primeras décadas del siglo XX, galerías y marchantes fueron los verdaderos protagonistas del mercado, continuando con la evolución iniciada un siglo atrás. Sin embargo en estas fechas nos situamos ante un mercado del arte plenamente boyante en el plano del mercado primario, referido a las ventas directas de los artistas a los coleccionistas, más incluso que el mercado secundario en el que participan los intermediarios y marchantes de arte. Las vanguardias y la amplia sucesión de movimientos estéticos propiciaron la divergencia del mercado en el que la obra contemporánea adquirió tintes propios y pasó a diferenciarse del resto de sectores del mercado de bienes artísticos y de colección.

Las exhibiciones realizadas por las galerías privadas, sustituyeron los ya muy desacreditados certámenes de salones oficiales que tan bien habían funcionado durante el XIX, pero que ya habían quedado obsoletos en cuanto a organización y filosofía de exposición. Así fue como Europa se situó a la cabeza del ranking del mercado, con plazas como Londres y París como principales exponentes de ventas en número de transacciones. Frente a ellos Estados Unidos se situaba en tercera posición con Nueva York como centro de las ventas más altas, ganando posiciones, hasta que en el periodo de entreguerras, con una Europa convaleciente por los conflictos, fue superada por los americanos en el ranking y así ha continuado hasta inicios del siglo XXI posicionándose como el centro de compraventa de arte más rentable del planeta, en especial del arte contemporáneo.

Fue en este momento, cuando las grandes fortunas estadounidenses aprovecharon el vacío legal de determinados países europeos, para adquirir bienes artísticos, tan escasos en su país de origen. De hecho, resultó especialmente dañino para nuestro país, el periodo de entreguerras, en el que los coleccionistas americanos, recién enriquecidos en los “felices veinte” acudieron casi en masa a adquirir obras, en un momento de gran penuria económica que llevaba a la población a vender por cifras irrisorias toda pieza que tuviera un mínimo de interés histórico para ellos. Un ejemplo ineludible, en el momento de analizar este tema fue el de *William Randolph Hearst*, acaudalado hombre de negocios que en estos momentos conformó la mayor colección de arte antiguo en el país americano<sup>18</sup>. Su agente artístico *Arthur Byne* junto con el español Raimundo Ruiz extrajeron de nuestro país, piezas de excelente calidad que iban desde monedas, cerámicas, objetos litúrgicos, ventanas, tapices, azulejos o textiles a estructuras de gran tamaño que resulta incomprensible cómo pudieron exportarse ilegalmente sin ser detenidos como claustros, portadas, artesonados o incluso monasterios. Actualmente se pueden contemplar gran parte de estas piezas en los museos de Nueva York, Miami, San Diego, Los Ángeles, etc.

Incluso durante la recesión sufrida entre 1920 y 1930, los compradores estadounidenses dominaron el mercado internacional de los bienes artísticos y de colección, en el que aun podían encontrarse grandes obras españolas a precios sospechosamente más bajos de lo estimable. En gran parte de estas transacciones, continuaba involucrada la familia Harris, ya dirigidos por *Thomas Harris* y especializado en el mercado pictórico, pues el galerista se había formado como pintor y académico del arte. En 1931 regentaba una de las tres galerías familiares en Londres, donde celebró varias exposiciones de lienzos españoles de artistas de primera fila como Zurbarán, Velázquez o Goya (De la Fuente et al., 2017).

Tenemos referencias de la continuidad que mantuvo en cuanto a la metodología empleada por su padre para adquirir las obras en España, manteniendo los contactos con comerciantes autóctonos que tan buenos resultados les había dado en la etapa anterior. Unos contactos que se extendían en los estamentos eclesiásticos, administrativos, coleccionistas e incluso dentro de la Comisión de Monumentos, donde encontraron importantes aliados para la consecución de sus objetivos.

Dentro de nuestras fronteras y en la capital, encontramos que a partir de 1920 se instalan en los alrededores del Mercado del Rastro, nuevos puntos de venta de arte, situados con el fin de sacar rentabilidad a este nuevo modelo de negocio, que estaba resultando ser tan próspero. Éste es el momento en el que los anticuarios redefinen su labor y se proclaman cuidadores de las antigüedades actuando como albaceas de su buena conservación, así como los primeros estudiosos de las obras y por tanto evaluadores de su calidad y arte. Es el caso de la galería de Juan Lafora, quien convirtió su establecimiento en un lugar de tertulia y encuentro de investigadores con la celebración de las famosas reboticas en las que analizaban obras y catálogos de piezas.

Resulta casi imposible hacer un elenco de los coleccionistas más relevantes de la centuria, pues sin duda en este siglo



se produjo una globalización de la cultura y el arte, que llenó el mercado de coleccionistas relevantes de todas las procedencias, edades y profesiones. Es así como podemos citar aficionados a esta actividad como los rusos *Schukin* y *Morozov*, *Nelson Aldrich Rockefeller*, *Peggy Guggenheim*, *Robert Scull*, la familia *Stein*, *Frederick* y *Marcia Weisman*, *Irene* y *Peter Ludwig*, los distintos y sucesivos barones *Thyssen* del siglo XX, y un largo etcétera. En algunos casos además de coleccionistas destacaron por su labor de mecenazgo de artistas e incluso de marchantes y representantes de muchos de ellos.

El latrocinio cometido dentro de nuestras fronteras entre 1919 y 1936, evidencia la laxitud con que las autoridades culturales, aduaneras y eclesiásticas (propietarias del 85% del patrimonio histórico-artístico), trataron el tema. Pues marchantes americanos e ingleses en connivencia con marchantes, anticuarios, tasadores, e intermediarios religiosos con acceso a su patrimonio, asolaron el patrimonio artístico español. (Jiménez Blanco et al., 2007), para venderlos en ventas a puerta cerrada, en las que concurrían marchantes, anticuarios y autoridades eclesiásticas, lanzando a los expoliadores autóctonos y extranjeros a uno de sus momentos de mayor vigor, quedando como prueba la conocida como “travesía del vapor Chicago”, que en los años veinte partió del puerto de Burdeos rumbo a Nueva York con más de 4.500 obras de arte adquiridas en España, alegando que iban a ser expuestas en la exposición a celebrar en Manhattan, y en la que una vez expuestas tan sólo se contabilizaron 600 de ellas. El negocio, tramado entre acaudalados hombres de negocios extranjeros y marchantes españoles, pasó desapercibido a merced de una ambigüedad legal y un furtivismo llevado a cabo por autoridades eclesiásticas, casas nobiliarias y reconocidos historiadores como José Gestoso o Josep Pijoan, que se vieron mezclados en oscuras tramas que justificaron como una forma de difundir el conocimiento de la historia de España a través de la dispersión de las obras de nuestro patrimonio

por toda la superficie del planeta. Las subastas y ventas de las piezas expoliadas fueron en su mayoría vendidas por Leo Leví en la zona castellana y en el sur de la península por la saga de los Ruiz con la que Pedro, Luis y Raimundo Ruiz se convirtieron en consumados especialistas que vendían a galerías como la *French & Company* (Jiménez Blanco et al., 2007).

Las Reales Academias lucharon en vano contra este expolio durante las primeras décadas del siglo XX, pero poco pudieron hacer de hecho nuevos escándalos se dieron como el de la Exposición Universal de Barcelona de 1929, en la que se expusieron piezas que nunca retornaron a sus lugares de origen, quedando bajo sospecha, organizadores, diplomáticos y marchantes y críticos de arte. La Ley de Protección de Patrimonio de 1925 y sobre todo la Ley de Protección del Tesoro Artístico de 1933, consiguieron mermar la actividad expoliadora y la desbancada de piezas del Patrimonio Histórico Artístico Español. Para ello se creó la Junta de Tesoro Artístico, encargada de velar por la buena conservación de éste y que logró desarrollar una eficaz labor incautadora, respaldada por la cada vez mayor concienciación social en la protección y salvaguarda de patrimonio.

Sin embargo, aunque la legislación se endureció y sin duda dificultó la salida de colecciones, tenemos noticia de la venta en París en 1924 de una gran colección de 2.000 monedas de oro españolas que tal y como narran Rodríguez *et alii*, la Real Academia de la Historia intentó en vano detener<sup>19</sup>. Pero la rigidez legislativa no se acompañó de otros recursos de control y vigilancia que ayudaran a su cumplimiento, con lo que en numerosos casos resultó imposible de llevar a cabo, por falta de medios económicos y de personal cualificado. Además también hemos de reseñar que en algunos casos, el personal que formaba las Comisiones Provinciales e incluso directores de reputadas instituciones o académicos de la ilustre Academia de Bellas Artes, defensora y protectora de nuestro patrimonio, la cual además era la supervisora de dichas comisiones de patrimonio, se vieron implicados

en muchas de las compras entre ellas las realizadas por el barón Taylor, como la familia *Harris*. Es el caso del jefe de la Comisión de Monumentos en Sevilla, el deán don Manuel López Cepero implicado en las compras del barón Taylor, o posteriormente en el siglo XX, Miguel Tárrega, jefe de la Comisión de Monumentos de Burgos, quien facilitó a Lionel Harris el acceso a ricos conventos de la provincia. Y es que nos situamos en un periodo de necesidades en el que la corrupción de las instituciones facilitaba el tráfico de bienes artísticos, ya que suponía un acceso al enriquecimiento y el ascenso social.

Pero no siempre el desenlace fue en contra de nuestro patrimonio, en la década de los treinta tenemos noticia de las primeras incautaciones llevadas a cabo por el arqueólogo catalán Pedro Bosch-Gimpera, bajo el auspicio obtenido tras la aprobación del Estatuto catalán de 1932. Así durante los siguientes años, numerosas colecciones pasaron a engrosar los fondos del Museo de Barcelona. En 1933 había sido aprobada otra ley, destinada a la protección del patrimonio, esta Ley de Patrimonio Artístico apenas estuvo en vigor pues en 1936 estalló la Guerra Civil, año que coincide con el primer registro de la celebración de subastas en Madrid organizadas por la Lonja del Almidón, en su sede de la calle de la Cruz, donde combinaban el cambio de monedas y billetes con la venta de ultramarinos. Pero, al igual que cualquier otro resquicio de vida cultural, el estallido de la guerra provocó que no se celebraran más hasta la creación de la Sociedad Española de Numismática, situada en la Puerta del Sol de Madrid y que contaba con cierta subvención estatal para su funcionamiento.

En diciembre de ese mismo año de inicio del conflicto, se aprobó un decreto que prohibía cualquier tipo de compraventa de objetos histórico, artístico, arqueológico y paleontológico con el fin de proteger el patrimonio de saqueos. Las Colecciones Nacionales vivieron varios traslados en los que el apoyo de la población civil resultó fundamental para su buena conservación.

Desgraciadamente la Guerra Civil española supuso una devastación en muchos más ámbitos que en el del Patrimonio Cultural. Durante los años de guerra la población utilizó lo que pudo para sobrevivir, lo que supuso que en muchos lugares se traficara con piezas, que vendían a extranjeros<sup>20</sup>, lo que hizo aflorar el contrabando, el expolio y el inevitable tráfico de antigüedades, que vendieron fuera de nuestras fronteras pero también a museos nacionales como el Museo Arqueológico Nacional, como es el caso del tesoro de Mogón vendido por el británico *Sanders* de la Sociedad Minera de Sierra Morena que intercedió entre la Administración y los expoliadores. Otro ejemplo lo tenemos en las ventas que el anticuario sevillano Juan Rodríguez Mora realizó entre 1931 y 1967 de piezas procedentes de yacimientos ibéricos, romanos y visigodos de las provincias de Córdoba y Jaén.

## Conclusiones

Queremos concluir este estudio enfatizando la afirmación con la que lo comenzábamos, partiendo de la premisa que el mercado del arte y el coleccionismo actual derivan directamente de los mismos principios y fundamentos que lo iniciaron hace más de tres milenios; un sector donde el interés por acaparar objetos singulares ha llevado a desarrollar uno de los mercados más importantes en cuanto a volumen de precios a nivel internacional. Sin embargo, tal y como se ha visto a lo largo de este estudio, no encontramos grandes referencias a un mercado profesional firmemente asentado en nuestro país, sino más bien a las consecuencias de las ventas de bienes de nuestro Patrimonio Histórico en un periodo prolongado de crisis económica y social.

Un mercado, el que aquí hemos analizado, donde confluían las mejores y peores facetas del sector, pues nos hemos situado en los albores de la profesionalización del sector en nuestro país, un momento en el que su patrimonio histórico no era ni apreciado ni tan siquiera comprendido por la mayor parte de la sociedad española, por lo que era difícil que una población

con una precaria formación y prácticamente en una situación de supervivencia, lo respetase y conservase. Pero todo ello, hemos de analizarlo siempre desde una perspectiva histórica, atendiendo al contexto general en el que se dieron, justo antes del comienzo de la Guerra Carlista, la desamortización de Mendizábal y la deplorable situación económica, que hicieron que España se convirtiera en el lugar idóneo de negocio de mercaderes de arte y agentes extranjeros ávidos de enriquecerse. De forma que hemos de entenderlo como un comportamiento resultante de unas circunstancias apuradas, que buscaban salida a las penurias soportadas a través de la venta de unos bienes que no valoraban. Con lo que su actitud respondía más a un comportamiento de supervivencia, que a la filosofía de todo un gremio que, a nuestro entender no corresponde con el del mercado profesional.

En este escenario, es cuando adquiere aún más si cabe la importante labor que realizaron los prohombres españoles como Enrique de Aguilera y Gamboa, Marqués de Cerralbo (1845-1922), Guillermo Joaquín de Osma, Conde consorte de Valencia de Don Juan (1853-1922), Benigno de la Vega-Inclán (1858-1942), José Lázaro Galdiano (1862-1942) e incluso el célebre pintor Joaquín Sorolla (1863-1923) que entre otros grandes coleccionistas resultaron fundamentales para contrarrestar la labor exportadora que galeristas y marchantes realizaron, compendiando espléndidas colecciones, adquiridas dentro del mismo entorno que aquí se ha descrito y, que en muchos casos, fueron posteriormente cedidas a la tutela del Estado Español. La faceta coleccionista de estos eminentes personajes no ha sido apenas atendida en estas líneas, puesto que su labor fue tan relevante, que exigiría más de un estudio pormenorizado de cada uno de ellos. Sirva sin embargo, este espacio para mostrar el reconocimiento y agradecimiento por su preciada labor.

Nuestro principal objetivo con esta investigación, suponía conocer la historia del coleccionismo de bienes artísticos y su comercio en nuestro país durante este siglo y medio. Labor



que hemos tratado de realizar atendiendo varias perspectivas; los bienes artísticos, los coleccionistas, los medios de venta, y el entorno social y cultural en el que se desarrolló. Ante ello, hemos percibido que dentro de los agentes que intervienen en el mercado, el elemento coleccionista fue y todavía es, uno de los motores más relevantes del mercado. Pero no sólo por resultar la piedra angular de su comercio, sino por sus propias características investigadoras y de conservación del patrimonio. Ya que el coleccionismo se revela también como benefactor en una importante labor de conservación de las obras. Pues sin su actuación, las piezas estarían perdidas, o dependiendo directamente de las administraciones públicas, las cuales deberían entonces hacerse cargo de un ingente volumen de obras y objetos, alguno de los cuales poco relevantes, pero igualmente consumidores por derecho, de los medios exigibles al Estado para su correcta conservación. De esta forma, lo que el coleccionismo ha conseguido, no es sólo reunir importantes y destacados elencos, sino también dotar de un cuidado y puesta en valor de gran parte de nuestro patrimonio. Una actuación que se ha logrado, repartiendo las responsabilidades pecuniarias y de espacio, que exige la conservación de nuestras obras de arte, de lo que también ha resultado favorecido el Patrimonio Histórico Artístico Español.

Al hilo de lo expuesto, encontramos un contexto en el que la legislación española sobre patrimonio resultó totalmente ineficaz, pues la teoría que se promulgaba en la legislación resultaba imposible de aplicar por la falta de recursos y porque la situación teórica que se definía en las leyes, distaba mucho de la realidad aplicable. Resultando así una legislación muy deficiente en buena medida por la laxitud y porque se aplicaba en una sociedad de clientelismo político de grandes influencias, que permitió por ejemplo la salida de bienes excepcionales e inclusive el traslado de edificios arquitectónicos enteros. Al mismo tiempo, vemos que la Iglesia actúa como propietario de sus bienes, disponiendo de ellos para su venta a su antojo. Si bien es cierto que a comienzos

**«(...) lo que el coleccionismo ha conseguido, no es sólo reunir importantes y destacados elencos, sino también dotar de un cuidado y puesta en valor de gran parte de nuestro patrimonio».**

del siglo XX, se desarrollaron leyes más sólidas que obligaron al Estado a supervisar toda venta de patrimonio, un hecho muy necesario sobre todo de cara a determinados bienes, cuyas ventas resultaban muy rentables y no cumplían con ninguna función catecumenizadora como son el mobiliario, tapices, cuadros etc.

En relación con las grandes compras que realizaban las instituciones españolas, es de destacar, la dificultad que generalmente encontramos para conocer los métodos de adquisición de las piezas en muchos museos e instituciones españolas. De hecho resulta curioso cómo prácticamente en ningún estudio de las colecciones antiguas, se hace referencia al medio de compra y ni siquiera se detalla si se compró a un marchante, una galería o por medio de subasta pública. Por lo que para estudiarlo hemos debido acceder directamente a los fondos historiográficos de las piezas, para poder conocer sus procesos de compra. Esta tendencia, muy repetida dentro de las publicaciones y estudios de nuestro país, no permite conocer la procedencia de la pieza, un dato que entendemos de relevancia máxima para el análisis de la misma. Y es que justamente por los excesos que durante este periodo se produjeron dentro del mercado del arte, las referencias al mismo siempre han ido acompañadas de un peyorativo halo de desprestigio. Que si bien es comprensible que lo rechacemos, no resulta científico que lo ignoremos, pues como aquí se ha visto forma parte de la historia y la realidad de la obra y en definitiva del contexto histórico en el que se vio inserta.

De hecho, al analizar las fuentes, llama la atención las constantes referencias historiográficas sobre la destrucción del patrimonio histórico, aludiendo a la venta de obras, también las contemporáneas, en las que los marchantes siempre son descritos como viles personajes sin escrúpulos. Cuando, al margen de situaciones en las que efectivamente se haya constatado esa realidad de impunidad y falta de respeto por un ánimo de enriquecimiento exclusivamente, hemos de entender

que el mercado del arte es principalmente eso, un mercado en el que los artistas crean para vender y sobrevivir de su trabajo. Y que al igual que actualmente encontramos un mercado de arte contemporáneo, en el siglo XIX y precedentes, también existía. Y dentro de él los artistas comerciaban como si fueran *art-dealers* tanto sus obras como las que poseían en sus talleres, con independencia de su procedencia y antigüedad, pues el concepto de expolio tal y como actualmente lo entendemos, en términos legislativos es mucho más reciente. Y no todos los *art-dealers* supieron realizar esta labor en consonancia con las leyes establecidas

Sin embargo, en este estudio hemos visto las escasas medidas de control con las que contaba la Administración para vigilar las exportaciones de obras de arte al extranjero. Desarrollando un mercado ilegal paralelo, del que se aprovechaban particulares españoles y extranjeros ajenos o no a las actividades de este sector comercial, que sin duda lleva sufriendo con los abusos y excesos cometidos desde entonces. Pues en los inicios del mercado del arte español, el engaño y el abuso protagonizaron demasiados episodios. Algo que se percibe en el caso de la Galería Española del *Louvre*, planificada y organizada como un espacio contemplativo, pues las obras extraídas eran en su gran mayoría artes plásticas. Por lo que se diseñó en un espacio no sólo para vender sino también para estudiar, divulgar y ostentar sobre su posesión y conocimiento. Muy distinto de lo que medio siglo después, fueron las galerías y tiendas de antigüedades en los que ante un mercado más estructurado, directamente buscaron la mejor forma de conectar oferta y demanda.

Actualmente, nos encontramos ante un sector cada vez más globalizado y por tanto con un mercado del arte más complejo, y cada vez están más interconectado, donde su regulación y el control de su cumplimiento se hace más sofisticado. Por ello, se hace más necesaria una legislación global que luche contra el tráfico ilícito del arte, pues es un lastre que no sólo afecta al patrimonio, sino que también damnifica al propio mercado de bienes artísticos y de colección.

# NOTAS

**1/** El artículo que aquí se presenta es fruto de varios estudios e investigaciones llevadas a cabo por doña Paula de la Fuente Polo y quien suscribe estas líneas, a partir de las cuales han podido ver la luz otras publicaciones y Tesis Doctorales.

**2/** Una de las obras de mayor repercusión fue la escrita por Richard Ford, titulada *Handbook for travellers in Spain and readers at home*, donde no sólo se dedican pasajes y relatos sociales que incitaban a visitar nuestro país, sino que también se detallan obras de artistas que servían como catálogos de piezas que ayudasen en su venta y difusión.

**3/** Etimológicamente la palabra subasta procede de la lengua latina *sub-hasta* bajo la lanza: En Roma tras la batalla el botín de guerra apresado al vencido se vendía al mejor postor entre las mesnadas romanas y el anuncio del comienzo de ésta se hacía hincando una lanza en la parte más alta del campo de batalla. Así pues la subasta se desarrollaba "bajo la lanza", sub- asta. El término inglés (auction) o el alemán (auktionen) tienen su origen en la palabra, también latina, con la que se denominaba este método de venta en su época: AUGEO, cuyo significado era aumentar o acrecentar. Aludiendo directamente al método de subastas en alza que eran las que entonces se celebraban.

**4/** Método similar al que actualmente se utiliza en la mayoría de las lonjas de pescado españolas.

**5/** Paula de la Fuente Polo en su investigación sobre el mercado del arte titulada: *Coleccionismo y mercado del arte desde el siglo XIX y hasta la primera mitad del XX: La Gran Galería Española del Louvre y la Spanish Art Gallery* nos descubre en la figura Madrazo un gran marchante de la época.

**6/** José Madrazo (1781-1859), director del Museo Real desde 1838 y propietario y regente de un estudio-taller junto a él en el que almacenaba obras propias y ajenas destinadas a la venta en el mercado del arte

**7/** El barón Isidore Justin Severin Taylor (Bruselas, 1789- París, 1879), fue oficial superior del Estado y un hombre muy reconocido en el ámbito cultural tras haber participado en la misión científica de Egipto y visitado España en

numerosas ocasiones. Su primer viaje a nuestro país fue en 1820, al que le sucedieron otros muchos tras los cuales comenzó su obra *Voyage pittoresque en Espagne* no impresa hasta 1838. Sus conocimientos del territorio, la cultura y las gentes, hicieron de él la persona idónea para la misión de la Galería Española del Louvre.

**8/** En una carta de la Comisión de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, expone que de los cuadros confiscados varios eran cuadros pintados por Madrazo.

**9/** Jean Baptiste Pierre Le Brun es considerado como el primer marchante francés de pintura española y quien puso de moda la pintura de la escuela barroca en la Francia napoleónica. Véase en ROS DE BARBERO, A., "El pintor Jean-Baptiste Le Brun (1748-1813) primer marchante francés de pintura española" en *El arte fuera de España* (coord.: Cabañas Bravo, M.) (2003), Madrid, CSIC, pp. 294 y 295

**10/** William Buchanan fue un comerciante especializado en arte español, especialmente piezas del Siglo de Oro que exportaba al mercado inglés. No obstante, gran parte de sus adquisiciones de pintura española fue gracias a uno de sus agentes el paisajista George August Wallis, quien le consiguió numerosas obras de Murillo entre las que destaca la serie de Jacob. En FERNANDEZ GARCÍA, A. M. (1998-1999), "Pintura y comercio. Las relaciones anglo-españolas en el siglo XIX", *Norba-arte*, XVIII-XIX, p. 234

**11/** William Randolph Hearst (San Francisco, 1903- Los Ángeles, 1951), gran hombre de negocios y periodista que erigió una gran

compañía de comunicación que le llevó a acumular una gran fortuna con la que adquirió numerosas obras de arte.

**12/** Desde un punto de vista histórico, las ferias surgieron para solucionar los primeros problemas de distribución dando la oportunidad de realizar demostraciones e intercambiar ideas y productos mediante la concentración de la oferta y la demanda durante momento acotado determinado. De esta forma, haciéndolo coincidir con festividades religiosas y paganas de la Antigüedad oriental o con momentos decisivos del año agrícola, que atraían mayores aglomeraciones, comenzaron a desarrollarse el intercambio de productos, contribuyendo así al auge del comercio terrestre. De hecho, encontramos referencias bíblicas sobre cómo las ferias iniciaron su actividad en determinados puntos estratégicos como encrucijadas de caminos, centros portuarios o cruces de caravanas en los que a través del trueque, se producían intercambios entre culturas y poblaciones lejanas. Con el tiempo, su éxito se incrementó, surgiendo nuevos eventos; grandes y pequeñas ferias, generales y especializadas, con un carácter más amplio a las que acudían mercaderes procedentes de lugares cada vez más remotos.

**13/** Desde finales de 1648 la Academia de Bellas Artes mantenía el monopolio de la producción artística de Francia, subordinada al poder político que dominaba la estética dogmática de los artistas, controlando el estilo de las obras e incluso prohibiendo a los artistas vender directamente sus obras. Someterse a estas premisas era una condición indispensable



para ser invitado a exponer en el Salón que se celebraba anualmente en el Louvre, lo cual suponía obtener el reconocimiento de la Academia y el formar parte del Salón Oficial, que era en definitiva la única vía digna de vender obras, ya que el público no cuestionaba las decisiones de la Academia. Todo ello nos da idea de la relevancia que las ferias tenían en el porcentaje de ventas y la influencia que tenían en la consolidación de los artistas en el mercado.

**14/** Según de la Fuente et alii, la Exposición Universal de Barcelona realizó un catálogo con todas las piezas de arte que se expusieron, así se describen los bienes arqueológicos y de antigüedad que componían la exposición y se adjuntan numerosas fotografías ver en *Exposición Universal de Barcelona: Álbum de la sección arqueológica*, Sucesores de Narciso Ramírez, Imp., 1888. [ref. de 13 de marzo 2016] Disponible en Web: [http://ddd.uab.cat/pub/lilibres/1888/59631/albsecarqexp\\_a1888.pdf](http://ddd.uab.cat/pub/lilibres/1888/59631/albsecarqexp_a1888.pdf)

**15/** Estas obras fueron escogidas por miembros de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, y las piezas expuestas eran obra de artistas que se habían formado en las academias. PEIST N. "Las exposiciones universales y la definición del objeto artístico español" en SOCIAS BATET, I. *Nuevas contribuciones en torno al mundo del coleccionismo de arte hispánico en los siglos XIX y XX*, Gijón, Trea, 2013, pp. 330-354

**16/** El matrimonio tuvo nueve hijos, de entre los que destacó la figura de Enriqueta Harris, una prestigiosa historiadora del arte de España, dedicándose sobre todo al estudio de Velázquez.

**17/** FERNÁNDEZ PARDO, F. *Dispersión y destrucción ...cit. p.520*

**18/** Resulta revelador el dato que desde la muerte de Hearst en 1951 y hasta 1962 numerosas subastas se sucedieron hasta vender todas las piezas que conformaban su colección.

**19/** Expediente: CAG 9/7980/094.

**20/** A propósito de los problemas a los que se enfrenta los países con gran patrimonio cultural, resulta interesante la lectura: RICCI, A. (1996), *I mali dell'abbondanza. Considerazione impolitiche su beni culturali*, Roma.

# BIBLIOGRAFÍA

**ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO-OLIVARES, M.D. (2011):**

“Coleccionismo, museos y mercado artístico, un debate actual” en Colecciones, expolio, museos y mercado artístico en España en los siglos XVIII y XIX (Coords.: ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO-OLIVARES, M.D. y ALZAGA RUIZ, A.). Madrid, Ramón Areces.

**BATICLE, J. (1981):**

*La Galerie espagnole de Louis-Philippe au Louvre. 1838-1848.* Réunion des musées nationaux, Paris.

**DE LARRA, M.J., (1835):**

“Conventos españoles. Tesoros artísticos encerrados en ellos”, *Revista Mensajero*, 156. Disponible en la web de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/conventos-espanoles-tesoros-artisticos-encerrados-en-ellos--0/html/ff846f6a-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_1.html#l\\_1\\_](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/conventos-espanoles-tesoros-artisticos-encerrados-en-ellos--0/html/ff846f6a-82b1-11df-acc7-002185ce6064_1.html#l_1_) [Última revisión 25 de julio de 2017].

**DOTSETH, A.W. (2008):**

“De España a Texas: el Meadows Museum y la formación de las colecciones de arte español en los Estados Unidos”, *Revista Quintana*, 7. pp.: 59-90. Disponible en Web: [https://dspace.usc.es/bitstream/10347/6453/1/pg\\_060-095\\_quintana7.pdf](https://dspace.usc.es/bitstream/10347/6453/1/pg_060-095_quintana7.pdf) [Última revisión 25 de julio de 2017].

**ESPINOSA MARTÍN, M.C. (2010):**

“José Lázaro Galdiano: su colección de objetos arqueológicos” en Actas Museo Sorolla. *Museos y mecenazgo. Nuevas aportaciones.*

**FERNÁNDEZ GARCÍA, A.M. (1998-1999):**

“Pintura y comercio. Las relaciones anglo-españolas en el siglo XIX” *Norba-arte*, XVIII-XIX. Pp.: 231-241. Disponible en Web [Última revisión 25 de julio de 2017]: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/107553.pdf>

**FERNÁNDEZ PARDO, F. (2007-2014):**

*Dispersión y destrucción del patrimonio artístico español. Tomo II*, Madrid, Fundación Universitaria Española.

**FUENTE, P. de la, y VICO, A. (2017):**

“Coleccionismo y Mercado del Arte en el siglo XIX y XX. El desconocido caso de la familia Harris”. *Coleccionismo y Mercado Artístico en España e Iberoamérica* (Coord.: HOLGUERA et al.). Sevilla.

**GRIERSON, PH. (1955):**

“Una ceca bizantina en España”. *Numario Hispánico IV*. Madrid, pp.: 305-314.

**JIMÉNEZ BLANCO, M.D. y MACK, C. (2007):**

*Buscadores de belleza. Historia de las grandes colecciones de arte.* Barcelona.

**JIMÉNEZ-BLANCO, M.D. (2013):**

*El coleccionismo de arte en España. Una aproximación desde su historia y su contexto.* Barcelona, Fundación Arte y Mecenazgo, p. 25.

**KAGAN, R.L. (2010):**

“The Spanish Craze in the United States: Cultural Entitlement and Appropriation of Spain’s Cultural Patrimony, ca. 189-ca. 1930”, *Revista Complutense de Historia de América*, 36 (Diciembre de 2010), pp. 37-48. Disponible en Web: <https://revistas.ucm.es/index.php/RCHA/article/viewFile/RCHA1010110037A/28350> [Última revisión 25 de julio de 2017].

**LADERO QUESADA, M. Á. (1998):**

La casa real en la Baja Edad Media. *Historia. Instituciones. Documentos*, 1998,(25): 327-350.

**LINDSAY, L.C. (1895):**

*Exhibition of Spanish Art under the patronage the queen regent of Spain*, Londres, The New Gallery Regent Street. Disponible en Web: <https://archive.org/stream/exhibitionofspan00newg#page/n7/mode/2up> [Última revisión 25 de julio de 2017].

**MARÍN-MEDINA, J. (1988):**

*Grandes marchantes. Siglos XVIII, XIX y XX*. Madrid.

**MARINAS, C. (1983):**

“La Galería Española del Rey Luis Felipe” *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, núm. 57. Disponible en Web: <https://goo.gl/i4P6xC> [Última revisión 25 de julio de 2017].

**MARTÍNEZ RUIZ, M.J. (2015):**

“Depredadores de conventos. Comercio de antigüedades en el entorno de las clausuras españolas: Lionel Harris” En ALSINA GALOFRÉ, E., *El reverso de la historia del arte. Exposiciones, comercio y coleccionismo (1850-1950)*, Gijón, Trea.

**MARTÍNEZ RUIZ, M.J. (2011):**

“Raimundo y Luis Ruiz: pioneros del mercado de antigüedades españolas en EE. UU” *Berceo*, 161, pp. 51-53 Disponible en Web: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3828618.pdf> [Última revisión 25 de julio de 2017].

**MERINO DE CÁCERES J.M y MARTÍNEZ RUIZ, M.J. (2013):**

La destrucción del patrimonio artístico español. W.R. Hearts: “el gran acaparador” Madrid.

**PEIST N. (2013):**

“Las exposiciones universales y la definición del objeto artístico español” en *Nuevas contribuciones en torno al mundo del coleccionismo de arte hispánico en los siglos XIX y XX*, (Coord.: SOCIAS BATET, I.). Gijón, Trea. Pp. 330-354.

**RICCI, A. (1996):**

*I mali dell'abbondanza. Considerazione impolitiche sui beni culturali*. Roma.

**RODRIGUEZ, I., CANTO, A. y VICO, J. (2015):**

*M. Moreno y la moneda visigoda. Investigación y coleccionismo en España (siglos XIX-XX)*. Madrid, 2015.

**RODRIGUEZ REBOLLO, A. (2005):**

*Las colecciones de pintura de los Duques de Montpensier en Sevilla (1866-1892)*. Madrid, Fundación Universitaria Española.

**ROS DE BARBERO, A. (2003):**

“El pintor Jean-Baptiste Le Brun (1748-1813) primer marchante francés de pintura española” en *El arte español fuera de España*. (Coord.: CABAÑAS BRAVO, M.) Madrid, CSIC.

**SOCIAS BATET, I. (2011):**

“Coleccionismo y diplomacia: el embajador Juan Riaño y Gayangos (1865-1939) y su relación con aristócratas y coleccionistas” *Seminario: Desmortizaciones, colecciones, exposiciones y mercado del arte en los siglos XIX y XX*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid. Disponible en video web: <https://goo.gl/6GQdK8> [Última revisión 25 de julio de 2017].

**SOCIAS BATET, I. y GKOZKOU, D. (2012):**

*Agentes, marchantes y traficantes de objetos de arte (1850-1950)*. Gijón, Trea.

**VALDIVIESO, E. (2009):**

“El expolio artístico en Sevilla durante la invasión francesa”, *Boletín del Seminario de Estudios de arte*, 27. Pp. 261-265. Disponible en: [http://institucional.us.es/revistas/rasbl/37/art\\_14.pdf](http://institucional.us.es/revistas/rasbl/37/art_14.pdf) [Última revisión 25 de julio de 2017].

**VICO BELMONTE, A., PALOMO MARTÍNEZ, P., LAGUNA SÁNCHEZ, P. (2015):**

*Análisis de los métodos de distribución más rentables en el mercado de los bienes artísticos y de colección*. Dyckinson-URJC. Madrid.

**VV.AA. (1888):**

*Exposición Universal de Barcelona: Álbum de la sección arqueológica*, Sucesores de Narciso Ramírez, Imp. Disponible en Web: [http://ddd.uab.cat/pub/lilibres/1888/59631/albsecarqexp\\_a1888.pdf](http://ddd.uab.cat/pub/lilibres/1888/59631/albsecarqexp_a1888.pdf) [Última revisión 25 de julio de 2017].

---

# CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DE CUATRO TAPICES DEL SALÓN ESTUFA DEL MUSEO CERRALBO

*Antonio Sama García y Verónica García Blanco ~ Fundación Real Fábrica de Tapices*

---

Tras un proceso de licitación pública, el 4 de julio de 2016 el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte adjudicó a la Fundación Real Fábrica de Tapices el contrato de servicios “Restauración y montaje de cuatro tapices del salón estufa y dos cortinas del cuarto del mirador del Museo Cerralbo de Madrid”, según proyecto redactado por Ana Schoebel Orbea, restauradora textil del Instituto del Patrimonio Cultural de España. Los trabajos se desarrollaron en el transcurso de 12 meses y el montaje “in situ” de los tapices del salón estufa quedó acabado a comienzos de noviembre de 2017, lo cual supuso la conclusión definitiva del proyecto.

Las prescripciones técnicas que regían el contrato establecían de manera muy clara cuáles habrían de ser los criterios de intervención y la metodología a emplear:

- La documentación clara y exhaustiva de los paños y los procesos de restauración y montaje.
- La eliminación de la suciedad y las deformaciones, con plenas garantías para la conservación de los paños.
- La consolidación reversible que garantice la estabilidad de las zonas frágiles.
- La reintegración minimalista de la lectura correcta del diseño.
- El forrado y montaje que garanticen la conservación de los paños y la recuperación de los principios estéticos de la exposición original.

La intervención fue llevada a cabo, por lo tanto, de acuerdo con estos principios metodológicos que, por otra parte, son los que se sabría suponer en conformidad con los códigos de deontología de la conservación-restauración internacionalmente aceptados.

El caso de este proyecto en el Museo Cerralbo presentaba unas características específicas que añadían cierta complejidad a los criterios de actuación, ya que uno de los determinantes era -como se ha visto-, garantizar “la recuperación de los principios estéticos de la exposición original”. La dificultad de este planteamiento estribaba en el hecho de que la exposición de los tapices –tal y como habían sido concebida originalmente en el palacio del marqués de Cerralbo- podría contravenir las prescripciones de conservación preventiva.

En efecto, muy al gusto decimonónico, los tapices han sido utilizados en el palacio como adorno y engalanamiento, más que como objetos en sí mismos considerados. Es decir, que en el salón estufa los paños flamencos figuran como bienes de alto valor representativo y propios de un interior palaciego, pero sobre todo como marco escenográfico de un gabinete de coleccionista. Esto implica que hayan sido expuestos como “fondo” de otras obras de arte y forzados para adaptarse al espacio disponible: en su disposición original, dos de los paños (los N.º inv. 00945 y 01318 estaban fruncidos o tableados para reducir su extensión y, además, se solapaban parcialmente. Del mismo modo, otro de los tapices (N.º inv. 00943) presentes en la sala se ha utilizado de cortinaje para cubrir una ventana y colgaba delante de ésta formando ondas.

Además, para completar este sentido escenográfico, en su momento se añadieron a tres de los cinco tapices que decoran la sala sendos flecos de pasamanería, a modo de guarnición del borde inferior.

En definitiva, el reto de este proyecto consistía básicamente en conciliar las necesidades de conservación con ese concepto expositivo original que acabamos de describir, escenográfico y “pintoresco”. Parte importante del mismo consistió, pues, en el diseño de un sistema de montaje que minimizara las



contraindicaciones de un discurso expositivo inadecuado desde el punto de vista de la conservación, pero que se quería preservar como testimonio histórico auténtico de los usos aristocráticos del siglo XIX y, más en concreto, de la personalidad del marqués de Cerralbo.

### **Determinación del montaje expositivo original**

Cuando se hizo el proyecto de restauración de la sala estufa y el cuarto del mirador, los tapices ubicados originalmente en dichas estancias llevaban tiempo desmontados y guardados en el almacén. Fue necesario, pues, realizar un trabajo de investigación para determinar la forma en que los paños estaban expuestos originalmente. Esto se pudo hacer gracias a la documentación proporcionada por el museo y a las fotografías que han sido localizadas en el Fondo Cabré de la Fototeca del Instituto del Patrimonio Cultural de España. Las imágenes antiguas nos muestran tanto la disposición original de los tapices en el salón estufa como su *aggiornamento* con los flecos de pasamanería.

### **El salón estufa**

Concebido en un principio como jardín de invierno o *serre* – siguiendo la moda de estas piezas de confort que se había venido prodigando desde el último tercio del s. XIX en la arquitectura doméstica-, posteriormente el propio marqués la transformó en un gabinete de coleccionista. Para ello cegó los grandes ventanales y dispuso en las paredes cinco tapices flamencos que hicieron de abigarrado fondo a la exposición de objetos muy variados. Como ya se ha explicado, los tapices cubrían por completo los lienzos de las paredes y se solapaban unos con otros, se fruncían o se ondulaban para adaptarse al espacio disponible.

Los paños que visten esta sala son los siguientes:

Nº Inventario: 00759

Nº Inventario: 06216

Nº Inventario: 00945

Nº Inventario: 01318

Nº Inventario: 00943

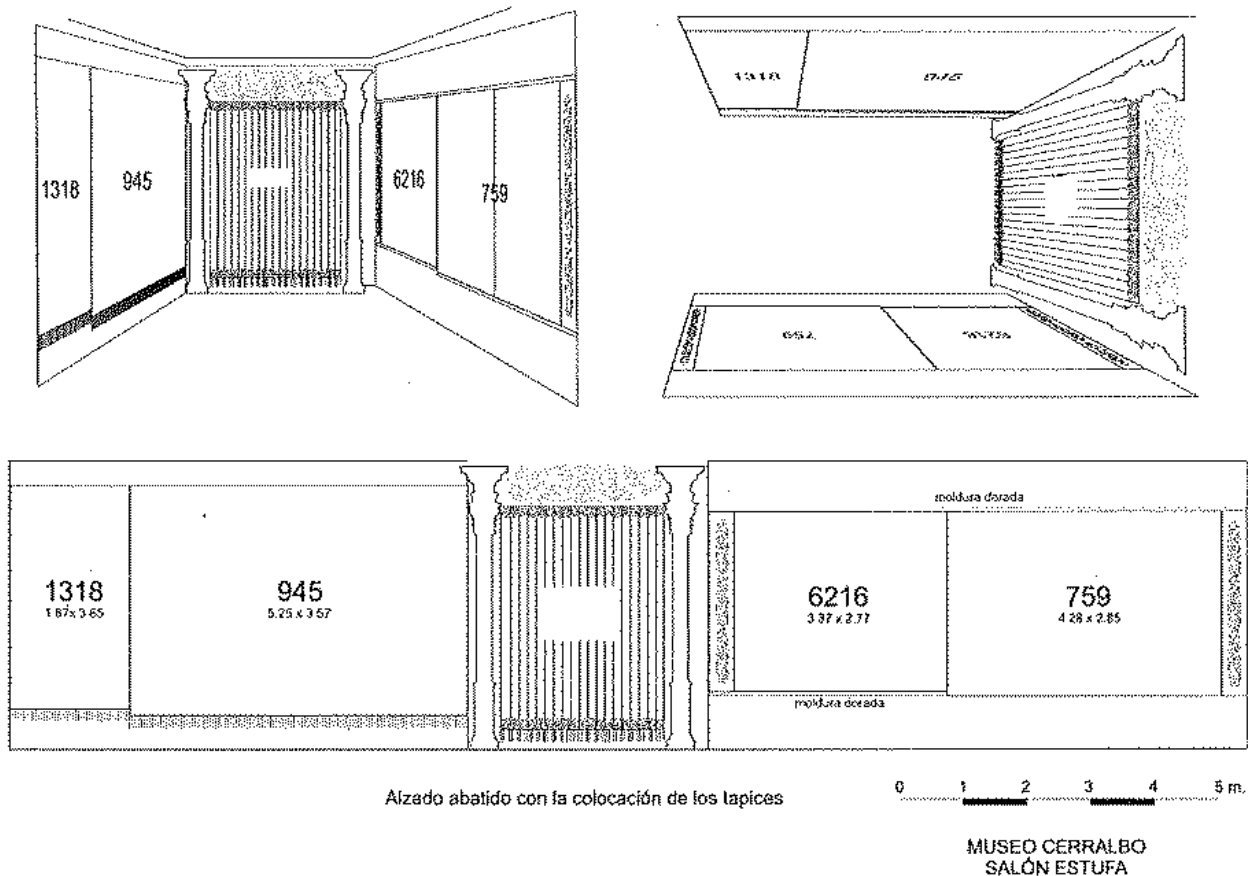
En el archivo Cabré de la Fototeca del IPCE se conservan 19 fotografías realizadas por el arqueólogo y fotógrafo Juan Cabré Aguiló (1882-1947) que tienen como objeto los tapices del palacio del marqués de Cerralbo. Fueron realizadas entre 1922 y 1928 y dos de ellas muestran detalles de los tapices colgados en el salón estufa. Estos documentos –junto con otra imagen realizada por Otto Wunderlich en 1941 que conserva el museo–, nos permiten visualizar el aspecto que tenía el gabinete originalmente con los tapices colocados en las paredes, así como el montaje expositivo de éstos.



**Fig. 1.-** Foto: Archivo Histórico Museo Cerralbo. Foto: Otto Wunderlich (1941).

Del análisis de las imágenes históricas se deduce que en algún momento a los dos paños de la pared Este se les añadieron unos llamativos flecos tipo “rapacejo”. Habían sido eliminados a la hora de enrollar y almacenar los tapices, pero de ellos se conservaban algunos restos en los depósitos que permitieron apreciar sus características técnicas y formales.

Después de este proceso de indagación sobre la apariencia original del salón estufa, se llegó a la conclusión de que la distribución y colocación de los tapices en ésta era como se muestra en la fig. 2 según los planos realizados por el IPCE. Así, este esquema de disposición fue el que rigió el criterio para el montaje final de los paños en dicha estancia.



**Fig. 2.-** Planos con el proyecto de montaje del salón estufa. IPCE.

El tapiz n° inventario 00943 no fue incluido en el proyecto de intervención porque en el año 2015 se decidió sustituirlo por una copia hecha por procedimientos digitales de alta resolución e impresa en tela.

### Estudio histórico

De acuerdo con las prescripciones establecidas en el contrato -que estipulan "la documentación clara y exhaustiva de los paños"- y con los principios metodológicos de la profesión de la conservación-restauración, se procedió a realizar un estudio

histórico de los tapices para intentar dilucidar las cuestiones sobre su autoría, datación cronológica, etc. En la mayoría de los casos se habían perdido no solo elementos clave para la catalogación como son las marcas, sino también otros fundamentales para el análisis estilístico y la identificación de series o ediciones como las cenefas o borduras. En otros casos como las cortinas, el tejido se conservaba íntegro pero no existían marcas de manufactura. Como consecuencia de todo ello, la catalogación no fue fácil y en varios de los tapices no se ha podido llegar a una identificación completa de las circunstancias histórico-artísticas de los mismos.

A continuación hacemos un resumen de los resultados del estudio histórico con la correspondiente ficha catalográfica de cada ejemplar:



**Descripción:** el tapiz que representa la huida o rapto de una doncella por guerreros, vestidos a la usanza de la Roma Antigua, uno de los cuales sostiene a aquella por la cintura y otro, cogiéndola de un brazo, la ayuda a embarcarse en una góndola. Detrás de la dama, al pie de un monumento a Baco, aparecen dos damas de rodillas y en segundo término una tercera huyendo de la lucha que se desarrolla entre dos bandos. En el fondo se aprecia un castillo. No conserva las cenefas originales.

**Núm. Inventario 00759**

**Objeto:** tapiz

**Procedimiento técnico:** muy probablemente, telar de bajo lizo

**Título/motivo:** Rapto de una dama

**Dimensiones:** 286 x 435 cm

**Composición material:**

Urdimbre: lana / Trama: lana y seda

**Manufactura / Ciudad:** Países Bajos Meridionales, posiblemente Bruselas

**Atribución cronológica:** siglo XVII

**Marcas:** no se conservan (se han perdido todas las cenefas y orillos originales)

Según documentación del Museo, en el montaje del salón estufa se utilizaron borduras mecánicas (tejidas en telar Jacquard), cuyas medidas actuales son: 282 cm x 28 cm; 279 cm x 28 cm. Representan hojas de acanto, cintas y decoración de ovas y otras, rematadas en los extremos con franjas de color azul.

### **Estudio**

El tapiz no conserva las borduras ni los fajos originales, por lo que se han perdido las marcas que permitirían hacer una catalogación más fundamentada. En cualquier caso, el estilo de la composición nos revela que estamos ante un tapiz hecho en el s. XVII según el cartón de algún pintor seguidor de Peter Paul Rubens. La dimensión grandiosa de las figuras y la ampulosidad de la escena en general así parecen demostrarlo. La factura del tejido, los colores empleados hacen pensar en algún taller de los Países Bajos meridionales de la segunda mitad del s. XVII, probablemente Bruselas, pero la ausencia de borduras y marcas dificulta bastante la atribución.

El tema representado parece que hay que ponerlo en relación con el rapto de Helena. La presencia de las naves y la actitud un tanto forzada de la protagonista femenina parecen remitir a este episodio bien conocido de la Antigüedad que fue el desencadenante de la guerra entre griegos y troyanos.

Existen distintas fuentes literarias que narran el suceso de forma no coincidente. La más clásica es la de Homero, quien en la *Ilíada* sugiere el rapto forzoso de la bella griega por parte de Paris, ante la reticencia de ésta a abandonar a Menelao. Sin embargo, la narración de Dictys de Creta (*Ephemeris belli troianis*, s. IV. A.C), nos presenta a una Helena complaciente marchando por voluntad propia con el príncipe troyano. Un ejemplo de la representación de esta última versión es la composición que hizo Giulio Romano para la Sala di Troia del Palazzo Ducale de Mantua en 1538-39, mientras que la primera está presente el fresco que pintó Rafael para el Palazzo Capodiferro (hoy Palazzo Spada) en Roma o la que hizo Guido Reni en 1631.



En la tapicería se ha recogido de manera mayoritaria la versión de Dictys de Creta, es decir, el de la fuga voluntaria de Helena con Paris. Así lo podemos ver representado en la famosa serie de la Historia de Troya de la catedral de Zamora (tejida en el último cuarto del s. XV probablemente en talleres de Tournai a través del marchante Pasquier Grenier) y en otro tapiz del s. XVI, hoy en el Castillo Real de Varsovia.

Siguiendo esta tradición, el tapiz del museo Cerralbo nos muestra a una Helena que es urgida con delicadeza a subir a la goleta, pero que se vuelve con gesto complaciente para despedirse de sus damas.

Es posible, por lo tanto, que el tapiz haya pertenecido a alguna serie sobre la guerra de Troya, o bien sobre mujeres ilustres de la Antigüedad.



**Descripción:** El tapiz está incompleto ya que, cuando menos, le faltan las borduras en todo el perímetro. Representa la lluvia de dones, riquezas, honores y glorias a los reyes, nobles, militares

**Núm. Inventario 06216**

**Objeto:** tapiz

**Procedimiento técnico:** telar de bajo lizo

**Título/motivo:** La Fortuna

**Serie:** La vida del hombre

**Autor/autores del modelo:** Antoine Sallaert

**Dimensiones:** 328 x 276 cm

**Composición material:**

Urdimbre: lana / Trama: lana y seda

**Manufactura:** posiblemente, Franz Van den Hecke

**Ciudad:** Bruselas

**Atribución cronológica:** siglo XVII

**Marcas:** no se conservan (se han pedido todas las cenefas y orillos originales)



y poderosos y de desgracias y castigo a los desvalidos, viejos y pobres, cuyas mercedes y reparto de desdichas otorga una deidad femenina. Ésta, vestida de blanco y con los ojos vendados, parece flotar en el aire mientras apoya la punta de un pie en la tierra. La deidad es la caprichosa *Tyché* o Fortuna, caracterizada como una mujer ciega y loca por su naturaleza inconstante y mudable. Los “desbaratados y sin consejo” a su derecha son los beneficiados por ella: un rey, un obispo, un estudiante, dos burgueses y una mujer con tres hijos que están recibiendo los dones en forma de riquezas, nobleza, poder, fama y sucesión. Los desesperados de su izquierda son aquellos a quienes la Fortuna les ha quitado lo que les dio: enfermos, etc.

### **Estudio**

Conocemos tres series paralelas que podemos relacionar con este tapiz y que nos pueden aportar información fundamental para su catalogación:

1. “La Vida del Hombre” (Patrimonio Nacional, número de catálogo 58)
2. “Los sufrimientos de Cupido” (Patrimonio Nacional, nº 60)
3. “La Vida del Hombre” (colección del Castillo de Manzanares el Real)

La número 1 incluye un tapiz titulado “La Fortuna, ciega, reparte bienes y desdichas” que se relaciona claramente por tema y estilo con el del museo Cerralbo, pero claramente responde a un cartón distinto. A la número 2 pertenece un paño (“Riquezas y honores antepuestos al Amor”) que si podemos relacionar con el mismo cartón del tapiz que estamos estudiando, aunque es una versión incompleta de la composición de éste en la que solamente aparecen tres figuras de la parte izquierda: los dos monarcas y la doncella que, arrodillada en el suelo, recoge en un saco los dones venidos del cielo.

La número tres es la que presenta, sin duda, el ejemplar de mayor similitud con el tapiz nº inventario 06216 del museo.

Obedece claramente al mismo cartón que éste, aunque con algunas diferencias: la personificación de la Fortuna aparece como flotando en vez de apoyada sobre una esfera como en el caso del tapiz que nos ocupa, mientras que las figuras de los desfavorecidos situadas en el ángulo inferior derecho no reciben la lluvia de dones. En la parte superior del tapiz de Manzanares tampoco aparece una nube presente en nuestro paño.

El tapiz “La Fortuna” del castillo de Manzanares lleva las marcas de Bruselas y las iniciales de Franz van den Hecke -tejedor activo entre 1629 y 1675-, que formó parte de una de las familias de liceros más importantes del siglo XVII en la capital del Brabante. Los inventarios elaborados con ocasión de su muerte registran un número impresionante de bocetos y cartones, entre ellos unos correspondientes a una serie denominada “La Vida del Hombre” y otros salidos del taller de Rubens. La determinación, por lo tanto, de la manufactura y de la ciudad donde fuera tejida esta serie no ofrece dudas, pero, por el contrario, la autoría de los cartones se plantea más problemática. El análisis comparativo con los dos tapices en la colección del Patrimonio Nacional pueden sernos útiles para identificar al posible pintor.

Si la atribución que se ha hecho de estas dos series al pintor Antonio Sallaert es cierta, sería razonable pensar que el autor de los cartones del paño que estamos comentando pudiera ser el mismo artista, aunque ello supondría admitir que Sallaert habría hecho casi coetáneamente dos versiones distintas de la misma serie. Esto es algo en principio difícil de asumir, pero no tanto si se tiene en cuenta el éxito que parece que tuvieron estos temas alegóricos a lo largo del siglo XVII. “La Fortuna” Manzanares el Real, entonces, se correspondería con aquella serie sobre “La Vida del Hombre” cuyos cartones aparecen registrados en los inventarios a la muerte de Franz van den Hecke, mientras que las dos series del Patrimonio Nacional responderían a la versión encargada por otra manufactura, casi sin duda la de la familia Raes, al mismo pintor.

**Núm. Inventario 00945**

**Objeto:** tapiz

**Procedimiento técnico:** telar de bajo lizo

**Título/motivo:** Escena de Batalla  
(¿Escipión el Africano derrota a Aníbal?)

**Serie:** ¿Historia de Escipión?

**Autor/autores del modelo:**  
desconocido

**Dimensiones:** 547 cm x 350 cm

**Composición material:**  
Urdimbre: lana / Trama: lana y seda

**Manufactura:** François Tons

**Ciudad:** Bruselas

**Atribución cronológica:** c. 1607-1622

**Marcas:** en el orillo inferior, a la izquierda, la marca de Bruselas (dos "B" flanqueando un escudete), en parte inferior del orillo o faja derecha, monograma de François Tons originales)

En función de la información que nos transmiten los tapices de la colección del Patrimonio Nacional y el Castillo de Manzanares podemos deducir, por tanto, que el tapiz del museo Cerralbo pertenece a la serie "La Vida del Hombre", tejida en Bruselas en la manufactura de Franz van den Hecke según cartones de Antoine Sallaert.

Generalmente se ha relacionado esta serie con los *Quinti Horacii Flacci Emblemata* publicados en Amberes el impresor J. Verdussen en 1607. Esta obra consiste en un repertorio de emblemas dibujados por el pintor Otto Vaenius que ilustran las reflexiones morales de Quinto Horacio Flacco. Algunas de las composiciones de Sallaert para "La Vida del Hombre" (y también para "Los Sufrimientos de Cupido"), en efecto, recuerdan los grabados según Vaenius, pero ésta de "La Fortuna" en concreto parece más bien inspirada en "La Tabla de Cebes", "diálogo filosófico-moral" que gozó de gran predicación entre los moralistas cristianos desde comienzos del siglo XVI.



**Descripción:** El campo muestra dos escenas bien diferenciadas: a la izquierda de la composición, dos oficiales romanos en pie parecen recoger los tributos del ejército vencido. A la izquierda de ellos, aparece representada en gesto de sumisión la figura de un oficial de las tropas derrotadas. Éste, arrodillado en el suelo,

parece haber entregado el símbolo de rendición; a la derecha de los oficiales, un sirviente se dispone a entregar otros tributos.

A la derecha del tapiz se representa el momento final de un combate. Soldados a caballo portan escudos con el caduceo de Mercurio y el *fulmen* de Júpiter y arremeten con sus lanzas al enemigo. También enarbolan diversas insignias romanas: el estandarte de las legiones y el *vexillum* con el lema de la República (“SPQR”), por lo que no cabe duda de que pertenecen al ejército romano. En la parte superior los *tubiquens* (cornetas) dan la señal de la victoria, mientras que en suelo ruedan cascos y escudos de los vencidos.

Una bordura floral enmarca el campo en todo su perímetro. Junto a los recuadros con composiciones de flores y frutos, aparecen representaciones alegóricas de los vicios y las virtudes sobre paisajes de jardines.

## Estudio

El tapiz presenta las características formales y el contenido temático propio de la producción de finales del s. XVI y comienzos del XVII en los Países Bajos meridionales. En efecto, el asunto militar y las cenefas florales con elementos alegóricos son rasgos propios de esta época, como también la tosquedad del dibujo y de la técnica de tejeduría, síntomas claros éstos de la decadencia general por la que atravesaba la tapicería flamenca durante ese período.

Afortunadamente, el paño conserva las fajas originales y, con ellas, las marcas de la ciudad y del tejedor. Esto nos permite atribuir sin ningún género de dudas el tapiz a Bruselas y, en concreto, a la manufactura de François Tons, cuyo monograma ha podido ser identificado gracias a un documento conservado en la Biblioteca Real de Bélgica y fechado hacia 1615. En este documento (que viene a suplir en parte la destrucción del archivo del gremio de tapiceros de Bruselas), figura un monograma igual al tejido en el orillo derecho de nuestro tapiz, que aparece asociado al nombre de “François Thoens”.

**Fig. 3.-** Detalle del monograma de François Tons.



Se trata de un tejedor cuya faceta más conocida tiene que ver precisamente con su actividad en España al servicio del tercer duque de Pastrana, Rui Gómez de Silva. Gracias al mecenazgo de éste y de las ayudas del rey Felipe III, Tons estableció en la población de Pastrana (Guadalajara) una manufactura de tapices que estuvo activa desde el año 1622 y hasta por lo menos 1638. La producción de ésta -que ha comenzado a ser conocida a través de los estudios que han venido realizando Guy Delmarcel y Margarita García- es fácil de identificar debido a que los tapices tejidos en la villa alcarreña llevan el monograma de Tons (a veces también el nombre y apellido "in extenso") y el símbolo de una torre con una "p" que representa a aquélla.

El ejemplar del Museo Cerralbo no lleva el símbolo de Pastrana, por lo que hay que deducir que fue fabricado en Bruselas por Tons antes de su venida a España. La actividad la fábrica bruselense es poco conocida, pero se piensa que se desarrolló entre 1607 y 1622 (la fecha de traslado del taller a Pastrana). François probablemente continuó la manufactura establecida en el último cuarto del siglo XVI por su padre, Willem (Guillaume) Tons, en la capital brabantona. La producción de ésta es muy poco conocida, pero se sabe que en 1607 proporcionó una serie de 8 paños sobre la *Historia de Constantino* a los archiduques de Austria, lo que demuestra el prestigio que había alcanzado en ese momento.



De la etapa bruselense de François se tienen más noticias que sobre su padre. Sabemos que en 1616 entrega a un marchante activo en Amberes (Daniel Steurbout) tres series: *Historia de Escipión*, *Historia de Troya* e *Historia de Tarquino*. Un poco más tarde libró otra dedicada a la Historia de Aníbal. Por otro lado, se conserva en el Fogg Art Museum de la Universidad de Harvard un tapiz titulado La entrega de las llaves que presenta la marca de François Tons y una cenefa muy similar a la del tapiz que estamos comentando. No es exactamente igual, pero contiene dibujos (especialmente los correspondientes a las figuras alegóricas) que responden claramente al mismo modelo que los del ejemplar del museo Cerralbo. La escena representada podría responder a un conocido episodio de la historia de Escipión (la llamada "continencia de Escipión", un acto mediante el cual el general romano renuncia a la esclava que le correspondería como botín de guerra), por lo que es muy probable que pertenezca a esa serie sobre el héroe romano que fue entregada por Tons en Amberes a Daniel Steurbout.

En la documentación del museo, el tapiz que nos ocupa se identifica como *Escipión, el Africano, derrota a Aníbal*. Aunque la lectura iconográfica de la escena de batalla no es tan clara como para permitirnos asegurar que este es el asunto representado en el mismo, teniendo en cuenta los antecedentes mencionados, es altamente probable que el paño que fue propiedad de Enrique de Aguilera y Gamboa pertenezca, o bien a la serie de Escipión de la que el ejemplar del Fogg Art Museum sería otro testimonio, o bien a aquella otra dedicada a la figura de Aníbal entregada a Daniel Steurbout en 1616.

**Descripción:** Representa una figura masculina de tamaño natural y vuelta de espaldas al espectador. Con su mano derecha se apoya en un bastón, mientras con la izquierda, que se eleva ligeramente, hace un gesto no claramente interpretable. Está plantada en contraposto sobre una grada, delante de una balaustrada. En segundo plano se ve una columna salomónica sobre un fondo de celajes.

**Núm. Inventario 01318**

**Objeto:** tapiz

**Procedimiento técnico:** posiblemente telar de bajo lizo

**Título/motivo:** ¿"La Fortaleza"?

**Dimensiones:** 340 cm x 185 cm

**Composición material:**

Urdimbre: lana / Trama: lana y seda

**Manufactura / Ciudad:** Países Bajos Meridionales, posiblemente Bruselas

**Atribución cronológica:** siglo XVII

**Marcas:** no se conservan (se ha perdido el orillo inferior)





El personaje es barbado, ciñe corona con puntas de estrella y viste de militar con manto de púrpura, el cual lleva recogido en el brazo izquierdo. De la cintura cuelga un sable.

Se conservan completas las cenefas laterales y la inferior. El motivo principal de éstas son las guirnaldas de flores y frutas, pero en la segunda se representan, además, dos leones situados a la altura de las esquinas. En el borde superior se han añadido dos cenefas pertenecientes a otro tapiz.

### **Estudio**

Por su formato -estrecho y alargado-, el paño nº 01318 responde probablemente desde el punto de vista de su tipología a un tapiz de entreventana o entrepuerta. Dada sus dimensiones, solo aparece una figura (situada, además, de espalda), por lo que la lectura iconográfica de la composición se presenta problemática. La bordura o cenefa puede ayudarnos a ello porque, además de las guirnaldas de flores -habituales en la tapicería barroca flamenca- presenta otros elementos figurativos que pueden darnos claves para la interpretación. Éstos son, sobre todo, las figuras de dos leones que aparecen en la orla inferior. En la parte derecha, sentada, parece que se ha representado a la leona y en la izquierda al león macho. En el ángulo izquierdo de la cenefa superior figura la imagen de un ser marino, cuya identificación no es clara: podría ser tritón o delfín. Posiblemente en el ángulo derecho hubiera la misma figura, pero la cenefa ha sido cortada en esa parte y la pieza que actualmente se puede ver ahí no está claro si es la original o no. En cualquier caso, sólo presenta decoración floral y frutal.

La presencia de las figuras de los leones podría inducir a pensar que la escena representada en el tapiz tiene relación con la representación de la Fortaleza, una de las virtudes cardinales. El león ha sido, efectivamente, uno de los emblemas más comúnmente empleados para la alegorización de esta virtud, una de las que debe atesorar el Príncipe o gobernante según la tradición de la iconografía dinástica. Dado que la única figura que aparece en el tapiz es la de un personaje con corona, el

significado del león como símbolo de la Fortaleza parece tener sentido. Ésta interpretación se ve reforzada, además, por el hecho de que el rey ha sido representado de manera ostensible con el bastón de mando, símbolo también de poder, fuerza y autoridad.

De acuerdo con esta lectura, por lo tanto, el tapiz que nos ocupa podría haber formado parte de una serie cuyo programa iconográfico estuviera en relación con las virtudes.

Para su catalogación tampoco tenemos apenas elementos de apoyo. No conserva las marcas del tejedor ni la de la ciudad porque el orillo inferior (donde suelen aparecer éstas) ha sido cortado y eliminado. Por otra parte, no hemos podido localizar ningún otro tapiz de características similares a nivel iconográfico que nos proporcionara más información sobre la serie, manufactura, etc.

Por sus características estilísticas podemos afirmar, no obstante, que el paño se debe encuadrar en la producción flamenca del s. XVII en la tradición de rubensiana, es decir, la de aquellos cartonistas que siguen la estela del maestro de Siegen: Jacop Jordaens, Antoine Sallaert, Justus van Egmont, etc. Por esta misma impronta rubensiana y por las características de la cenefa (adornada con exuberantes guirnaldas de flores y frutos), es probablemente que el centro de producción haya sido la ciudad de Bruselas.

## **Estado de conservación**

Las tapicerías comprendidas en el proyecto presentaban un cuadro de patologías bastante habitual en este tipo de tejidos históricos. A los deterioros producidos por las alteraciones propias del uso, las agresiones medioambientales y el envejecimiento de las fibras, se añaden otros debidos a la manipulación de aquéllos para su exposición de acuerdo con los criterios característicamente decimonónicos que se han comentado más arriba. En general, los problemas de conservación eran los siguientes:



**Fig. 3.-** Suciedad general, Tapiz 01318.

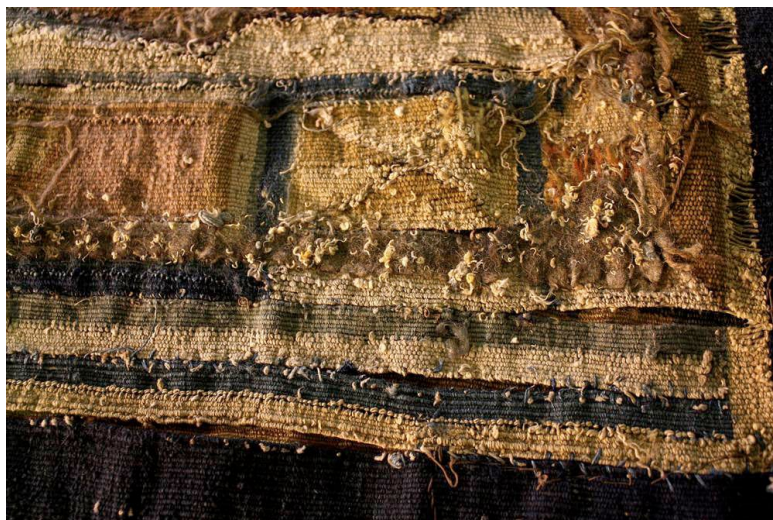


**Fig. 4.-** Suciedad generalizada, Tapiz 00759.

**Fig. 5.-** Derecha: Suciedad vista por el reverso, Tapiz 00945.

**Acumulación de suciedad y manchas:** todos los paños presentaban –en mayor o menor grado- acumulación de polvo y suciedad ambiental. Esto afecta, indudablemente, al aspecto visual de los mismos porque vela los colores, distorsiona la gama cromática e, incluso, puede llegar a afectar a la lectura iconográfica, pero no es solo un problema de carácter estético. En efecto, la penetración de las partículas de suciedad y de contaminación en el interior del tejido produce la deshidratación de las fibras y ello es la causa de que tanto las tramas como las urdimbres vayan adquiriendo un estado cada vez más rígido y quebradizo, propenso a las roturas por acción mecánica. Por otro lado, los elementos contaminantes pueden dar lugar también a reacciones químicas dañinas para las fibras. En definitiva, la suciedad es también un factor deteriorante que afecta negativamente a la conservación del tejido.

Por otro lado, en algunos de los paños se ha observado también la presencia de manchas individualizadas de naturaleza diversa.



**Relés abiertos:** “Relés” descosidos, repartidos por la superficie de los tapices. La causa de ese deterioro es la rotura de los hilos que cierran estas interrupciones del tejido, consecuencia natural de la técnica de tejeduría que es consustancial del tapiz

(el empleo de tramas discontinuas). En su mayor parte se trataba de pequeñas aberturas. Éste no es un tipo de deterioro grave, pero puede afectar a la estabilidad estructural del tapiz si está muy extendido o adquiere la forma de grandes descosidos. Si no se restaura, el “relé” tiende a abrirse cada vez más y puede llegar a producir desgarros en áreas del tejido adyacente.

**Degradación y pérdida de las tramas de seda.** Sin duda, el problema principal que presenta la conservación de todos los tapices examinados es el deterioro de las tramas de seda por el fenómeno de fotooxidación. Éste produce una despolimerización progresiva de la seda, que se va volviendo cada vez más frágil y acaba disgregándose totalmente. La consecuencia extrema de este proceso de degradación son las numerosas pérdidas de tramas donde la falta de la seda deja aflorar a la superficie las urdimbres desnudas. Este tipo de deterioro se concentra sobre todo en las zonas claras de la composición (tejidas originalmente con seda). Todos los tapices del salón estufa presentaban importantes alteraciones de las tramas de seda y, por lo tanto, visibles afloramientos de urdimbres desnudas. Posiblemente los más afectados por esta patología en orden de gravedad son el n° 6216 y el n° 945.



**Fig. 6.-** Degradación y pérdida de seda, Tapiz 06216.



**Fig. 7-** Izquierda: degradación y pérdida de lana. Tapiz 06216.

**Fig. 8-** Derecha: degradación y pérdida de lana. Tapiz 01318.

**Degradación y pérdida de las tramas de lana.** Este tipo de alteración afecta a las tramas tintadas en los colores marrones oscuros o pardos y tiene su origen el mismo proceso de tintura: normalmente se debe al efecto corrosivo que ejercen sobre la lana determinadas sales metálicas empleadas como mordiente. La degradación de la fibra proteínica es tal que ésta acaba por desintegrarse y perderse, dejando al aire la urdimbre.

En los tapices que nos ocupan, esta clase de deterioro afecta al n°. 01318 y al 06216, cuyas fajas están tejidas con tramas teñidas en color pardo y presentan áreas puntuales de pérdida de tramas y afloramiento de urdimbres. En el caso del 01318 afecta a un área muy concreta y localizada porque el resto de las fajas no eran originales.



**Lagunas de tejido.** Es una forma de deterioro que consiste en la pérdida total tanto de tramas como urdimbres en un determinado área de tejido. Normalmente su origen está en la desaparición de las tramas, que al dejar las urdimbres desnudas, favorecen la rotura primero y, finalmente, la desaparición de éstas. No obstante, también pueden haber sido provocadas en algún caso por agresiones mecánicas (cortes, enganchones, etc.). El tapiz que presenta un mayor número de lagunas es el n°. 00945.



### **Intervenciones históricas. Modificaciones de formato**

Los tapices han sido manipulados en fecha indeterminada con una serie de intervenciones que alteran su formato original. Es de suponer que el objeto de estas modificaciones es la adaptación de los paños y las cortinas a las dimensiones de los espacios disponibles para su exposición.

Hay dos tipos de modificaciones. Las más benignas para las obras que comentamos consisten en añadidos de partes o piezas supletorias para acrecentar el tamaño original. También el del tapiz nº 01318, al que se ha añadido una cenefa postiza sobre la del borde superior a modo de suplemento. Por otro lado, según la documentación que obra en poder del Museo, el tapiz nº 00759 (Rapto de una dama) y el tapiz nº 06216, habían estado enmarcados en sus caídas o lados verticales por unas cenefas tejidas en telar Jacquard que se habían separado del mismo en el momento de ser embalado y guardado en el almacén. Las cenefas estaban una al lado de 00759 y la otra al lado de 06216 cada una en un extremo y los tapices unidos entre sí.

Las descritas son las intervenciones más benignas porque son complementos perfectamente reversibles, pero las más graves e irreversibles son aquellas que han consistido en el corte o amputación de elementos originales de los tapices.

**Fig. 9.-** Izquierda: Laguna de tejido Tapiz 00945.

**Fig. 10.-** Derecha: Laguna de tejido Tapiz 00759.



**Fig. 11.-** Estado previo de una de las cenefas n°. 00759.

**Fig. 12.-** Detalles de corte en el tapiz n.º inv. 00759.



Es el caso de los tapices n°. 06216 (La Fortuna) y n°. 00759, a los que se ha privado de su cenefa (que ha sido cortada y eliminada). Esto es una pérdida especialmente grave, ya que con la cenefa (que puede ofrecer mucha información sobre la manufactura, la serie y el estilo del tapiz) se ha perdido también la faja donde van las marcas del tejedor y la ciudad. En el paño n°. 01318 se observa que, además de haberse cortado el orillo inferior, se han hecho determinadas manipulaciones en las borduras, de manera que hay diversos cortes y empalmes que hacen fragmentaria su figuración.



Finalmente, debemos señalar que en la obra n°. 00759 se ha practicado un corte en sentido vertical que ha dividido el tapiz prácticamente en dos partes iguales.

Una vez que se separaron las dos partes del tapiz como parte del proceso de intervención encontramos el punto de unión exacto, y se evidenció una laguna en la parte central del tapiz que corresponde al brazo de la figura femenina principal. Por lo tanto el corte se hizo para salvar una laguna.

La unión de las dos partes estaba hecha mediante costura que embecía algo el tejido y producía tensiones.

## **Intervenciones anteriores. Restauraciones o reparaciones funcionales**

Para intentar neutralizar las alteraciones del tejido y mantener los tapices en uso, se han aplicado a los tapices diversas formas de “restauración” que, por lo común, obedecen a manos inexpertas (por lo menos en relación con la técnica del tapiz) y no siguen las modernas metodologías de conservación / restauración. Se trata más bien, por lo tanto, de reparaciones o remiendos con un pretendido carácter funcional que muchas veces no cumplen su objetivo, sino que por el contrario perjudican al tejido y alteran negativamente la estética de la obra.

La mayoría de estas intervenciones han adquirido la forma de costuras de factura irregular y a veces considerablemente burda aplicadas para sujetar las urdimbres que han quedado desnudas por el deterioro de las tramas. Muchas veces estas costuras se sujetan sobre parches colocados por el reverso con función sustentante o directamente sobre refuerzos o forros. En algún caso, como en el tapiz n°. 06216, en vez del procedimiento de costura se ha empleado el volteado, que afecta bastante a la estética de la obra.

Las lagunas de tejido se han “reintegrado” con parches de fragmentos de tapiz u otra clase de tejidos, que han sido fijados por el reverso mediante costura perimetral. Esta, por lo general, es burda y se encuentra considerablemente deteriorada.

Un caso que merece especial atención es el del paño n°. 00759 (Rapto de una dama), en donde hay una gran laguna que ha sido disimulada mediante la unión de las dos partes del tapiz, montando una sobre otra, para disimular el faltante original. Para conseguir una legibilidad más exacta aplicaron pintura en la zona dándole forma. Otro caso relevante es el paño n°. 01318, en el que se ha realizado un injerto de tapiz de similares características para disimular la laguna y luego se ha pintado encima para completar figurativamente el añadido.



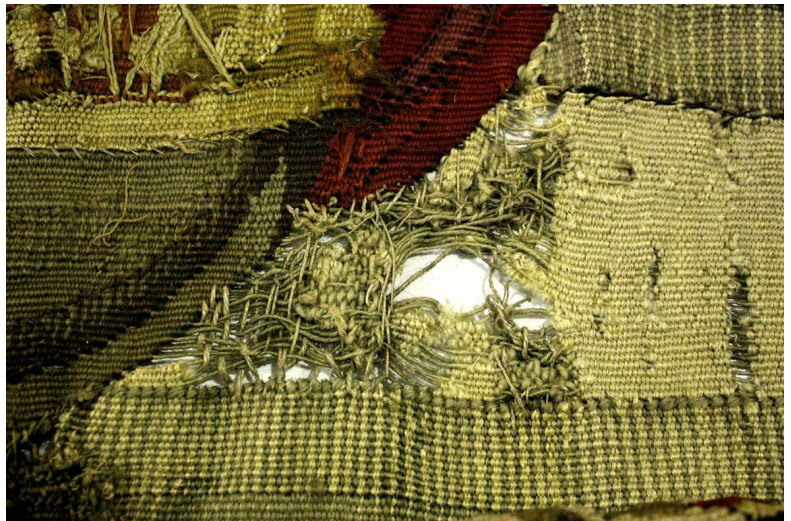
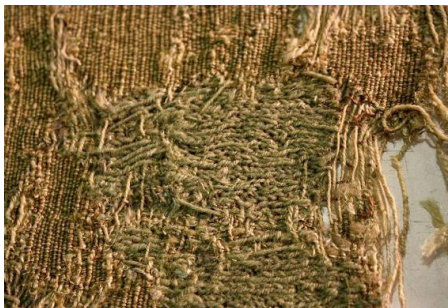
**Fig. 13.-** Detalle de un injerto con pintura. Tapiz n°. 01318.

**Fig. 14.-** Detalle de costuras en mal estado "cosucos" Tapiz n°. 01318.

**Fig. 15.-** Detalles de las restauraciones anteriores llamadas "volteados" Tapiz n°. 06216.

En algunos tapices se ha constatado, además, la presencia de retoques puntuales aplicados directamente sobre el tapiz con materiales pictóricos, tinta o grafito. Su función es resaltar algunos rasgos desvaídos de rostros, etc.

Todos estos deterioros y alteraciones han sido registrados en los correspondientes mapas para que puedan visualizarse mediante iconos específicos sobre fotografías de detalle.



## Intervención de conservación-restauración

### Planteamientos generales

De acuerdo con el proyecto redactado por el IPCE, se trataba de aplicar un procedimiento de conservación-restauración bajo los principios metodológicos de mínima intervención, reversibilidad, notoriedad y máximo respeto por la autenticidad histórica, tanto en lo que a los tapices en sí mismos como al montaje expositivo de aquellos originalmente empleado en las salas del palacio del marqués de Cerralbo. Dentro del programa de restauración, uno de los objetivos básicos era conseguir una limpieza de las piezas lo más efectiva posible para sanear el tejido y aprovechar sus benéficos resultados para la corrección de las deformaciones que presentaba éste.

Por otro lado, estaba claro dentro del espíritu del proyecto que había que aprovechar el momento de la restauración para obtener toda aquella información que fuera significativa desde el punto de vista histórico, por lo que era imperativo llevar a cabo un proceso de documentación exhaustivo, tanto de la intervención en sí misma como de todos los aspectos formales y técnicos relevantes.

Teniendo en cuenta todos estos planteamientos, se diseñó un plan de intervención que, en resumen, consistió en lo siguiente:

- Embalaje y traslado de los tapices desde el museo Cerralbo a la Real Fábrica de Tapices
- Documentación previa y sistemática del estado de conservación de cada pieza
- Eliminación de forros, refuerzos y sistemas de suspensión
- Documentación sistemática de detalles de tejeduría para una caracterización técnica de cada caso
- Análisis de las intervenciones históricas para determinar

su naturaleza, funcionalidad, propiedad estética o histórica e idoneidad.

- Pruebas de solidez de tintes
- Eliminación de las intervenciones anteriores con problemas de solidez siempre y cuando un estudio técnico e histórico específico lo permitiera
- Limpieza húmeda mediante lavado por inmersión controlada
- Alineado del tejido
- Consolidación del tejido y estabilización estructural mediante costura sobre soporte, empleando como procedimiento técnico el “punto de restauración”
- Forrado de los tapices con una tela inocua para las fibras y un sistema de costura que, permitiendo los movimientos dimensionales del paño, evite tensiones negativas para el tejido
- Aplicación de un nuevo sistema de suspensión adaptado en cada caso al uso y a las necesidades expositivas de cada pieza
- Documentación exhaustiva y sistemática tanto del proceso de intervención como del estado final de cada tapiz
- Traslado de retorno al museo Cerralbo y montaje “in situ” de los tapices en sus respectivos lugares de ubicación

A continuación detallamos cada una de estas operaciones:

### **Embalaje y traslado**

Los tapices y cortinas se embalaron en el museo Cerralbo mediante enrollado sobre cilindros individuales rígidos con diámetro de 30 cm y longitud de 4,25 m. Éstos fueron forrados previamente mediante guata de polietileno y tubo de punto de algodón.



Para embalar los paños, éstos se pusieron boca abajo sobre una cama de espuma de polietileno, de manera que el reverso quedara enrollado por la parte interior y el anverso por la exterior. El enrollado se hizo en el sentido de la urdimbre para evitar deformaciones del tejido.

Una vez así dispuestos sobre los cilindros, los tapices se cubrieron con varias vueltas de lámina de espuma de polietileno. El traslado al taller se hizo en un vehículo en el que se anclaron unos soportes de madera especialmente diseñados para que los rulos en los que van enrollados los tapices sólo descansen en sus extremos, en las partes a las que no llega el tapiz. De esta manera los rulos quedan perfectamente inmovilizados y se evita que el tapiz se apoye en el suelo.

### **Documentación del proceso de intervención**

Se procedió a realizar una documentación exhaustiva del estado de conservación previo de cada una de las piezas que iban a ser restauradas, del proceso de intervención en cada una de sus fases y del estado final de aquéllas una vez acabada la restauración. Además de las tomas generales de los tapices -que documentan su aspecto general antes y después de la intervención (tanto por el anverso como por el reverso)-, se procedió a registrar en detalle y de una manera sistemática toda la superficie de los mismos en su estado inicial y final. Para ello se empleó un sistema reticular tomando como unidad de medida una cuadrícula de 60 cm x 80 cm. Es decir, que se registró fotográficamente toda la superficie del paño mediante tomas parciales de 60 cm x 80 cm que permiten visualizar con un alto grado de detalle todas las circunstancias del tejido. Las fotografías se hicieron con una resolución de 300 ppp. Este registro sistemático mediante cuadrícula se hizo también por el reverso de los tapices y cortinas una vez retirados los forros. De este modo, la confrontación entre las imágenes previas del reverso y del anverso permite hacer una valoración muy ajustada sobre el grado de alteración

de los colores (ya que por el envés se encuentran en un estado muy cercano al original por la protección que ofrece el forro ante la luz), mientras que la confrontación de las mismas tomas realizadas antes y después de la intervención ofrecen la posibilidad de visualizar en detalle el resultado de la misma.

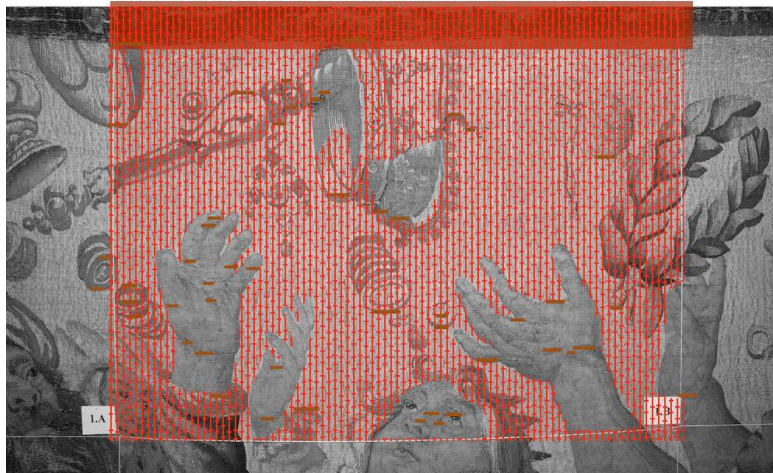
Por otro lado, se hizo un reportaje fotográfico intensivo del proceso de restauración de cada pieza en cada una de sus fases: eliminación de forros e intervenciones anteriores, preparación para el lavado, lavado, colocación de soportes, consolidación en bastidor, forrado y montaje "in situ". Para la caracterización técnica se registraron diversos detalles de tejeduría y se hicieron macrofotografías para permitir visualizar las densidades de tejido. Todo aquello que se consideró relevante desde el punto de vista histórico (marcas o monogramas, inscripciones o etiquetas en forros, etc.) fue también registrado con fotos de detalle.

Además de la fotográfica, se procedió a llevar a cabo también una exhaustiva labor de documentación gráfica para hacer mucho más explícita la información sobre el estado de conservación en cada uno de los casos y las características de la intervención. Este tipo de documentación consistió fundamentalmente en hacer mapas o cartografías de los deterioros y fenómenos de alteración que presentaban los tapices antes de la restauración, así como de las intervenciones realizadas sobre los mismos durante el proceso. Estos gráficos se han hecho sobre las imágenes de la cuadrícula, lo cual quiere decir que ofrecen un alto nivel de detalle. Cada tipología de deterioro (o también de intervención histórica), así como cada modalidad de intervención han sido representadas gráficamente mediante un icono característico, de manera que estas cartografías permiten visualizar de manera clara y sinóptica tanto la localización como la naturaleza de cada uno de los deterioros o actuaciones llevadas a cabo sobre el tejido.



**Fig. 16.-** Cartografía previa tapiz n.º 06216.

**Fig. 17.-** Cartografía final de intervenciones tapiz n.º 06216.



### **Eliminación de forros y refuerzos**

Para proceder a la limpieza en profundidad y posterior restauración de los tapices, es imprescindible retirar los forros, refuerzos y demás añadidos como el sistema de suspensión, que presenten éstos por el reverso. Si estos elementos no son originales ni relevantes desde el punto de vista histórico, se procede a su eliminación y a su sustitución a lo largo del proceso por otros nuevos más adecuados.



**Fig. 18.-** Eliminación de refuerzos y forros.

En el caso de los tapices del salón estufa, no se entendió que ninguno de los forros o refuerzos fueran susceptibles de ser conservados por ser originales o revestir interés histórico. Por el contrario, aportaban peso innecesario y, por lo tanto, no eran funcionales. Se decidió, por lo tanto, eliminarlos y sustituirlos por otros. También se eliminaron los sistemas de suspensión, ya que eran obsoletos e inadecuados.

En los casos en los que había etiquetas o inscripciones sobre los mismos, éstas fueron documentadas fotográficamente y recortadas para ser colocadas de nuevo en el forro nuevo, en la posición que correspondiese. Las cortinas no presentaban forro, pero sí unas bandas de tafetán de algodón con anillas que ya no eran operativas y que por ello fueron retiradas y eliminadas.

#### **Análisis de las intervenciones históricas para determinar su naturaleza, funcionalidad, propiedad estética o histórica e idoneidad**

Uno de los momentos más complejos de todo proceso de restauración es el de decidir los criterios de actuación en lo que a las intervenciones históricas se refiere, pues hay que evaluar por un lado su interés como documento histórico y por otro su validez desde el punto de vista estético y de la conservación. En el caso del proyecto del museo Cerralbo se añadía a esta complejidad el hecho de que había que respetar en su forma y concepto el montaje expositivo propio de la época en la que el edificio fue habitado como palacio del marqués.

El criterio general adoptado -de acuerdo con las directrices del IPCE y de los responsables del museo- fue el de respetar todas aquellas intervenciones que no supusieran una amenaza o perjuicio para la conservación del tejido o que no introdujeran distorsiones estéticas, dificultades de lectura, etc. De acuerdo con estos planteamientos, se eliminaron sólo los remiendos, costurones o "cosucos" que contraían

urdimbres y ocasionaban tensiones en el tejido (como luego se verá, algunas “restauraciones” que en principio se pensaban haber dejado, fue necesario eliminarlas después cuando en las pruebas previas al lavado se vio que sus colores no eran sólidos en el agua). En el caso de los “volteados”, se decidió respetarlos porque la operación de su eliminación podría resultar agresiva y, en definitiva, perjudicial para el tejido original.

Aquellos parches usados para disimular lagunas que ocasionaban tensiones fueron descosidos eliminados y sustituidos por otros soportes. En este sentido, fue especialmente complejo el caso del tapiz n.º 01318 (¿La Fortaleza?), que presentaba numerosos injertos y partes repintadas. Para tomar una decisión al respecto, primero se hicieron pruebas de solubilidad para determinar si las materias tintóreas empleadas eran solubles en medio acuoso. Como se vio que no y que, por lo tanto, podrían resistir el lavado, se decidió respetarlos. Del mismo modo ocurrió con los otros repintes y resaltes pictóricos de rasgos fisionómicos: todos mostraron su solidez al agua. De este modo, se han conservado esas restauraciones que, si bien a veces no son muy correctas desde el punto cromático, no desentonan excesivamente y se integran sin dificultad en el aspecto general del tapiz. Su eliminación hubiera dado lugar a la manifestación de lagunas de tejido con mayor impacto estético y hubiera privado al tapiz de una tipología de “restauración” característicamente decimonónica que nos remite al contexto histórico en el que éste fue utilizado como elemento decorativo del palacio del marqués de Cerralbo.

Con respecto a los añadidos, se decidió mantener la cenefa postiza del tapiz n.º 01318 a pesar de que estilísticamente no tiene nada que ver con el resto del paño. Su presencia se justifica por formar parte del montaje original del salón estufa. Del mismo modo se ha procedido con las cenefas “Jacquard” del siglo XIX que enmarcan los dos tapices que van colgados en la pared sur (n.º. 00759 y n.º. 06216). De alguna manera, suplen las cenefas sacrificadas en éstos.



Desde el punto de vista estilístico, estas grecas (fabricadas con técnica de tapiz) no se correspondían con la decoración de las cortinas, ya que si éstas debemos adscribirlas a un neo-Luis XV, aquellas son genuinamente neo-Luis XVI. Por otro lado, se llegó a la conclusión de que las cenefas se habían añadido al trasladar las cortinas a otra ventana, por lo que su mantenimiento no solo no se justificaba por razones del montaje histórico, sino que dificultaban éste al trastocar las dimensiones de su disposición original.

### **Limpieza**

El proyecto de intervención del Museo Cerralbo se planteó como uno de sus objetivos básicos conseguir una limpieza eficiente y segura de los tapices y cortinas incluidos en ella. La eliminación de la suciedad que había penetrado en las fibras hasta deshidratarlas hacía necesario el empleo de un sistema de limpieza eficaz que minimizara los riesgos de la operación y garantizara la conservación de la totalidad de la materia original. El procedimiento más adecuado para ello es, sin duda, el lavado por inmersión controlada, el cual permite hacer una limpieza en profundidad con un gran nivel de seguridad y, al mismo tiempo, facilitar la rehidratación de las fibras textiles. Por ello, todas las piezas fueron sometidas a este proceso una vez hechos los análisis pertinentes para verificar la solidez de los materiales y los tintes en el medio acuoso.

La secuencia del proceso completo de limpieza fue la siguiente:

#### **1. Limpieza mecánica**

Tanto el anverso como el reverso de cada uno de los tapices fue sometido a un micro-aspirado con aspirador de potencia regulable a 400 watts, que permite eliminar polvo, partículas sólidas y restos de suciedad sueltos. Para evitar al máximo cualquier tipo de agresión al tapiz, éste se protegió de la boca del aspirador con una barrera de tul y la succión se hizo en el sentido de la urdimbre, tamponando a lo largo de toda la superficie sin arrastrar la boca del aspirador.

## 2. Análisis de solubilidad de los tintes

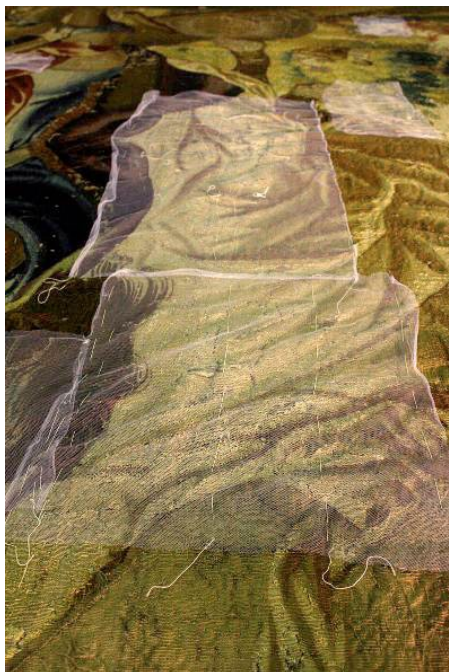
Para comprobar la solidez de los tintes en medio acuoso, se realizó una prueba de todos y cada uno de los colores que intervienen en el tapiz reproduciendo en laboratorio las condiciones a las que serán sometidos los materiales durante el lavado y verificando de ésta manera que no haya pérdidas o migraciones de color.

Las muestras se tomaron del reverso del tapiz para que el proceso de obtención no fuera destructivo, y se analizaron también con especial cuidado las fibras empleadas en restauraciones anteriores (que son las más susceptibles de presentar poca solidez).

Para hacer la prueba se utilizó el mismo tensoactivo y disuelto en agua en la misma proporción que se va emplear en la mezcla de lavado. Habida cuenta de las variaciones de pH que pueden tener lugar en el transcurso del lavado y de que en la mayoría de los casos la suciedad tiene un carácter ácido, se realizó también una prueba en agua con ácido acético con un pH entre 4 y 5 para tener la seguridad de que en el caso de tener un ambiente ácido en el transcurso del lavado los tintes se mantendrán estables. Una vez sometidas las muestras a la solución de prueba, aquéllas se dejan secar lentamente en una tela de algodón 100% de color blanco manteniendo la humedad el mismo tiempo que tardará el tapiz en secar. Una vez secas, se evalúan los resultados.

En general, el resultado de estos análisis fue positivo en el sentido de que los materiales empleados en la tintura de las fibras de los tapices se demostraron sólidos en el agua. Sin embargo, hubo algunas excepciones: en el tapiz n°. 00759 se pudo comprobar que unas restauraciones hechas con hilo naranja de lana y otras con hilo de algodón marrón desteñían, mientras que en el n°. 00945 hacían lo propio o “sangraban” sólo algunas de las restauraciones hechas con un color naranja muy similar al del n°. 00759.

Tras evaluar los resultados con la Dirección Técnica, se decidió proceder al lavado de los tapices afectados eliminando



**Fig. 19.-** Colocación de la protección de monofilamento para el lavado.

previamente los factores de riesgo detectados. De acuerdo con ello, por lo tanto, se localizaron todos los materiales “sensibles” al lavado en estos dos paños y se eliminaron para no comprometer la seguridad de éste.

Un caso distinto fueron las cenefas “Jacquard” que complementaban el montaje expositivo de dos de los paños. Las pruebas de solubilidad, en efecto, determinaron que sólo se podía lavar una de ellas, ya que los tintes demostraron debilidad en el medio acuoso.

### **3. Refuerzo estructural temporal para el lavado.**

Para evitar que el lavado pudiera deteriorar más las zonas debilitadas estructuralmente (pérdida de trama y/o urdimbre, zonas con intervenciones anteriores en mal estado, bordes) se protegieron éstas por medio de un encapsulado con monofilamento de nylon fijado al tapiz mediante costura con hilo de algodón.

Este material consiste en un tul compuesto por una finísima cuerda de nylon cuyas características lo hacen muy apropiado para esta función, pues reúne las propiedades de ser muy resistente a la abrasión y muy permeable al agua. El tejido encapsulado así entre dos capas de tul, queda perfectamente protegido y apenas interfiere en la acción limpiadora del agua mezclada con el tensioactivo.

Además, dentro de este proceso de consolidación preventiva, se procedió a coser los relés abiertos de mayor tamaño.

### **4. Lavado por inmersión**

El lavado de cada tapiz fue realizado siguiendo las prescripciones técnicas del proyecto de intervención redactado por el IPCE, que por otro lado se ajustaba perfectamente a la metodología habitualmente empleada en la Real Fábrica de Tapices.

El lavado se pudo hacer con las máximas garantías gracias al equipamiento técnico del que dispone nuestra institución (RFT), que es el resultado de un proyecto I+D desarrollado hace

algunos años con la asesoría técnica del IPCE, del Instituto de Automática Industrial (CSIC) y de técnicos relacionados con los laboratorios de Hampton Court. Este equipamiento básicamente consiste en una planta de tratamiento de agua y en una instalación de lavado para tapices y textiles históricos de gran formato, que podemos calificar de inmersión controlada porque permite hacer con las máximas garantías la limpieza mediante la inmersión del textil en un baño de agua desmineralizada y desionizada. Un sistema hidráulico permite sacar inmediatamente aquél del agua si se observa alguna reacción adversa durante el proceso.

El lavado –que forzosamente se tuvo concluir en una sola jornada- se hizo con una mezcla limpiadora formada por una solución de agua tratada con un tensioactivo ecológico, procedente de un derivado de la saponaria cuyo pH ligeramente ácido y su facilidad para el aclarado lo hace idóneo en la limpieza de objetos textiles en cuya composición figure la lana.

El orden de operaciones fue el siguiente:

- Espumado inicial o cobertura de la superficie del tapiz mediante la espuma producida por la mezcla de lavado. Ésta se genera mediante un sistema exclusivo patentado por la RFT que no requiere el uso de espumantes ni de presión: cae por gravedad directamente sobre la superficie del tapiz. La proporción de la mezcla de limpieza utilizada osciló entre 0,1 - 0,05 g de saponina por litro de agua.
- Masajeado del tapiz para favorecer la penetración del tensioactivo y la remoción de la suciedad más profunda. Como medio de activación mecánica sólo se han empleado esponjas celulósicas.
- Aclarados sucesivos por irrigación con agua desmineralizada. Para remover todos los restos de suciedad y espuma, el tapiz fue sometido a sucesivas irrigaciones mediante el sistema de rociadores dispuesto en el puente móvil de la instalación de

En la página siguiente, de izquierda a derecha y de arriba a abajo:

**Fig. 20.-** Espumado.

**Fig. 21.-** Tamponado.

**Fig. 22.-** Tamponado.

**Fig. 23.-** Aclarado.

**Fig. 24.-** Secado al aire.

**Fig. 25.-** Testigos. Aguas de lavado.

lavado. Para facilitar la penetración del agua y la remoción de los residuos de suciedad/espuma, se procedió a un tamponado manual con esponjas celulósicas limpias que periódicamente eran escurridas en los correspondientes lavaderos dispuestos al efecto en la instalación. Durante todo el proceso se llevó a cabo un control del pH.

- Aclarado final mediante una última inmersión en un baño renovado de agua desmineralizada totalmente limpia.
- Presecado: primero se realizó con esponjas celulósicas limpias y secas para extraer por succión el agua residual más profunda y los restos de suciedad más resistentes al aclarado. Después se cubrió la superficie con papel absorbente y se procedió a enrollar el tapiz sobre sí mismo para que el material celulósico absorbiera bien los restos de agua. Estas trabajosas operaciones son fundamentales para conseguir un resultado óptimo de la limpieza porque permiten extraer la suciedad residual que permanece atrapada en lo más profundo de las fibras y que es resistente a la acción del simple aclarado.
- Finalmente, el tapiz se dejó secar a temperatura ambiente sobre el bastidor con rejilla de la propia piscina de lavado.

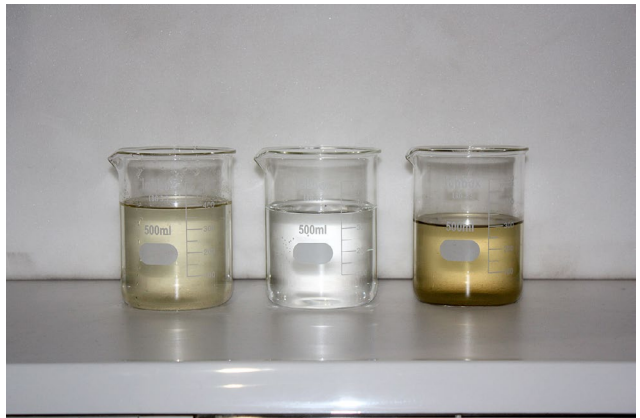
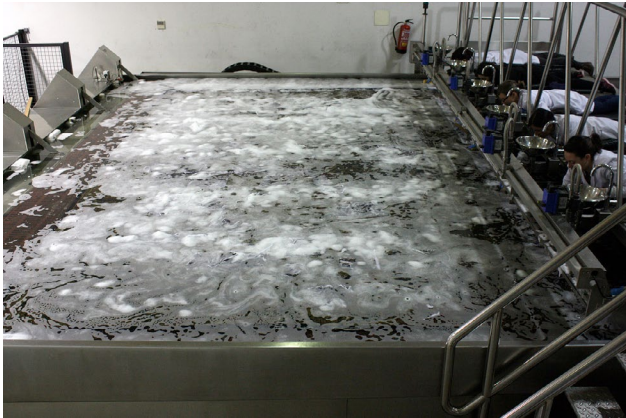
El proceso de lavado fue registrado fotográficamente en todos los casos y, a modo de testigos de la limpieza, se recogieron muestras del agua de lavado en sus distintas fases. Estas muestras fueron fotografiadas para incorporar su imagen al informe final de los trabajos.

Como hemos indicado, el control del pH fue constante durante todo el proceso y el valor final de acidez del tejido de los tapices después del lavado se estabilizó en torno al 6.

## **5. Alineado**

Una vez realizado el proceso de presecado, se procedió a alinear el tejido, es decir, a reordenar los hilos que constituyen el ligamento (tramas y urdimbres). Para ello se recurrió al empleo controlado de peso y tensión aprovechando la humedad residual que quedaba en el tejido después del lavado.





Para llevar a cabo la operación, los tapices se extendieron sobre una base de planchas de poliuretano extruido. De este modo, sobre esta base blanda se pudieron usar los alfileres para hacer las tensiones puntuales que requiere el alineado. Los pesos y los alfileres se fueron colocando a lo largo de toda la superficie para ir corrigiendo las deformaciones de plano y posicionando en su orden correcto las tramas y las urdimbres. Este proceso se inició desde el centro para ir avanzando hacia los bordes.

Este proceso se realizó sólo en los tapices que lo necesitaban, es decir el n°. 00759 y el n°. 01318. Como estos dos tapices habían perdido las cenefas y los perfiles –que son los elementos que se utilizan como referencia para la labor de recuadrado del paño- se utilizaron hilos de algodón colocados con alfileres en el perímetro de éste, con el objeto de formar un marco más o menos regular que sirviera a modo de referencia para la dicha labor.

Fue necesario repetir el proceso completo varias veces hasta conseguir que las deformaciones más significativas desaparecieran o quedarán parcialmente solucionadas.

**Fig. 26.-** Proceso de alineado del tapiz n°. 00759.







## **Consolidación y reintegración del tejido**

Como se ha indicado anteriormente, el proyecto de intervención sobre los tapices y cortinas contemplaba una consolidación reversible del tejido mediante costura sobre soportes colocados por el reverso. Con carácter previo al proceso propiamente dicho de consolidación, por lo tanto, era necesario hacer una labor de preparación de materiales y soportes. El desarrollo del proceso completo fue el siguiente:

### **1. Preparación de materiales para la consolidación.**

En todos los casos, el estado de conservación de los tapices y la tipología de los deterioros aconsejaba cubrir la totalidad del reverso de los mismos con los soportes que habrían de servir de base para la intervención (con la excepción de las cortinas, cuyo buen estado general no requería un soporte total sino pequeños soportes parciales). Sin embargo, se quería evitar el uso de soportes totales -es decir, soportes enteros de grandes dimensiones (bien de una sola pieza o formados por la unión de varios paños de tela)- porque en la práctica se ha demostrado que éstos son proclives a los movimientos dimensionales y, por lo tanto, proclives también a ejercer tensiones sobre el tejido original.

Como alternativa al soporte total, pues, se cubrió toda el área con soportes parciales que se fijaron al tapiz mediante costura. Los soportes se cortaron de un tamaño regular (70 x 75 cm, aproximadamente) y se fueron fijando de manera independiente sobre el reverso del tejido, cosiendo las uniones entre los paños con una puntada de escapulario.

El material empleado como soporte de intervención ha sido un tafetán de lino 100% de poca densidad (con un gramaje no superior a 160g/m<sup>2</sup>), libre de aprestos. Antes de ser colocado en el tapiz, este lino ha sido teñido en el color apropiado para servir de fondo general de la consolidación. Para el proceso de tintura se han empleado tintes SOLOFENIL de la casa Huntsman, con garantías de solidez suficiente a la luz y el agua.

Posteriormente, la tela de soporte ha sido sometida a un proceso de lavado y pre-encogimiento para eliminar cualquier resto de impurezas y desbravar sus fibras, es decir, disminuir la capacidad de éstas para el movimiento dimensional. El lavado se hizo con agua tratada y jabón ecológico y, una vez acabado, se procedió al alineado de las piezas en húmedo para asegurar la perfecta ordenación de urdimbres y tramas, así corregir posibles abolsamientos y sobreestiramientos producidos en el proceso de fabricación. Terminado este proceso, se cortaron los diversos soportes en el tamaño indicado empleando para ello tijeras de dientes con el objeto de evitar posibles deshilachados.

## **2. Colocación y fijación de los soportes**

Una vez preparados, los soportes fueron fijados por el reverso del tapiz mediante costura. Ésta se aplicó siguiendo el sistema de bastillas o líneas de fijación, paralelas entre sí y contrapeadas.

Para formar ese mosaico regular, las piezas que conforman el soporte se han dispuesto solapadas entre sí con el fin de evitar que algún área del tejido se quede sin cubrir y también para permitir la movilidad entre los paños. La costura de unión

entre soporte y soporte se hizo con puntada de escapulario, aguja curva e hilo de poliéster.

**Fig. 27.-** Colocación de soportes.

Las líneas de costura se han dispuesto de manera que el tapiz, expuesto en vertical, pueda descolgarse ligeramente sin que los hilos de fijación causen tensiones. Se pretende evitar, de este modo, que dichos hilos puedan cortar las fibras del tapiz o causar encogimientos o deformaciones.



#### **4. Consolidación / reintegración del tejido**

Una vez fijados los soportes, los tapices fueron montados en el telar de restauración o mesa tensora, orientados en el sentido de la urdimbre, es decir, de manera que ésta quedara dispuesta perpendicularmente a los plegadores. Se puso especial cuidado en que no se formaran arrugas y en que el tejido no estuviera demasiado tenso, con el objetivo de que no se desordenasen las tramas y urdimbres.

De acuerdo con los planteamientos generales del proyecto de restauración, los criterios rectores de esta fase de la intervención fueron los de priorizar la estabilización estructural del tejido frente a la reintegración estética. De este modo, se aplicó como procedimiento general de consolidación la costura sobre soporte mediante el sistema de "punto de restauración" y sólo en algún caso excepcional –como se verá después- se procedió a un cierto grado de reintegración



de lagunas. El principio de respetar el montaje expositivo original también determinó la no reposición de elementos perdidos como fajas o perfiles (ni, por supuesto, las cenefas), que habitualmente se emplean para enmarcar o recuadrar los tapices.

Con carácter previo a la propia operación de consolidación, se fueron eliminando todas aquellas intervenciones históricas o restauraciones anteriores de acuerdo con los criterios generales sobre este aspecto concreto de la intervención más arriba expuestos. Conforme se iba avanzando en el trabajo, se iba evaluando la naturaleza e idoneidad de las intervenciones anteriores y decidiendo sobre su eliminación o mantenimiento. En un gran porcentaje, las costuras y zurcidos de unión fueron levantados porque ocasionaban tensiones y encogimientos del tejido original. Al eliminar las puntadas defectuosas, se hizo necesario en muchos casos ir alineando puntualmente las áreas que quedaban deformadas por las pérdidas de tramas y/o urdimbres. Esto se hizo mediante la aplicación de vapor de agua frío (generado por ultrasonidos) y peso.

A medida que se iban eliminando estas puntadas y alineando las zonas deterioradas, éstas se iban fijando al soporte de base mediante el “punto de restauración”. Este sistema de consolidación se ajusta a los principios de conservación de textiles, principios como mínima intervención, reversibilidad y utilización de materiales compatibles con los materiales originales.

La consolidación se ha realizado a lo largo de todo el tapiz, en el sentido de las tramas, es decir, perpendicular a las urdimbres, comenzando desde un extremo del paño y acabando por el opuesto. La longitud de la flotada en el punto de restauración empleado no supera en ningún caso los 15 cm y la separación entre ellas oscila entre 0,5 y 1,5 cm. Los hilos utilizados para la consolidación han sido de calidad SERAFIL 120, un microfilamento de poliéster de dos cabos

en los colores adecuados para cada caso. En los puntos especialmente delicados que así lo requerían, la costura se ha hecho con aguja curva.

En los casos en los que su estado de conservación lo ha permitido, los relés abiertos se han cerrado con puntada invisible. Se procuró utilizar para ello un hilo de características similares al empleado originalmente con esta función. En la circunstancia contraria, aquéllos se han consolidado sobre soporte como el resto del tejido.

**Fig. 27.-** Proceso de consolidación con punto de restauración tapiz n°. 00945.



Finalmente, dentro del capítulo de consolidación debemos referirnos a dos casos singulares que han introducido mayor complejidad en el trabajo.

Comenzaremos hablando del tapiz *Rapto de una dama* (nº. 00759), en el que un gran corte a lo largo de todo el eje vertical dividía el paño en dos. Dado que el dibujo situado a cada lado del mismo no concordaba exactamente, se procedió a abrir la costura correspondiente y se pudo comprobar que la causa de haber hecho el corte y posterior empalme era la voluntad de ocultar la presencia de una importante laguna ubicada a la altura del brazo de una de las figuras principales. Se procedió entonces a desplegar los bordes remetidos a ambos del borde para hacer casar el dibujo, y posteriormente se fijaron éstos sobre soporte con punto de restauración.

En tapiz nº. 01318 (*¿La Fortaleza?*), también requirió un tratamiento específico debido a sus particulares condiciones de conservación. Como se ha señalado en su momento, este paño presentaba varios injertos de diversos tamaños y características. Al intervenir sobre él, se constató que la mayoría de éstos contraían el tejido o provocaban tensiones en él, por lo que se decidió proceder a su descosido, alineado y posterior colocación en los mismos emplazamientos pero con el sistema de punto de restauración. De este modo se consiguieron eliminar los efectos perniciosos que estaban ocasionando antes de la intervención.



**Fig. 28.-** Proceso de reintegración de trama en el tapiz nº. 00759.





La reintegración de la figuración perdida en lagunas debía ser limitada y minimalista, de acuerdo con los planteamientos metodológicos generales. Por ello sólo se llevó a cabo en el tapiz n.º. 00759 (Rapto de una dama) y en el n.º. 00945 (Historia de Escipión).

En el transcurso de los trabajos de restauración del primero, se pudo comprobar -como ya se ha dicho-, que el corte vertical que dividía el tapiz en dos obedecía a la intención de ocultar una importante pérdida total de tejido, es decir, una laguna. Al recolocar las dos partes seccionadas en su posición correcta y hacer corresponder el dibujo, la laguna adquirió un impacto considerable en la lectura de la imagen. Se decidió entonces su reintegración mediante un sistema inocuo para el tejido original, reversible y fácilmente discernible.

El sistema de reintegración básicamente ha consistido en la colocación (mediante punto de restauración) de un soporte de lino teñido en el color más acorde con el contexto cromático de la laguna, sobre el cual se ha hecho una simulación de tejido. El soporte fue fijado al tapiz con punto de restauración. La simulación es, en realidad, un falso retejido que -al tiempo que permite recuperar la legibilidad y la unidad estética del tapiz- no supone ninguna agresión sobre el tejido original como ocurre en los procesos tradicionales de “encañonado” (es decir, inserción de urdimbres nuevas en el tejido original) y retejido.

Este falso retejido se consigue por un sistema de costura que imita la textura del tejido de tapiz y reconstruye tanto el dibujo como el color desaparecidos fijando sobre el soporte falsas urdimbres mediante costura. Ésta se hace con puntadas de lanas teñidas “ad hoc” para mimetizarse con el tejido circundante a la laguna que se comportan visualmente como tramas.

Para aplicar el principio de notoriedad, estas puntadas se han realizado con una densidad muy inferior a la del tejido original –es decir, dejando una separación entre ellas de varios mm),



de manera que en la visión global del tapiz el falso retejido se integra perfectamente en el conjunto, mientras que en la de detalle se aprecia claramente que su textura es diferente. La integración visual se ve también favorecida por el hecho de que no sólo las falsas tramas son polícromas, sino también las falsas urdimbres. De esta forma se han podido distanciar más la disposición de éstas y hacer más discernible de cerca la reintegración, con lo que se evita perfectamente el “falso histórico”.

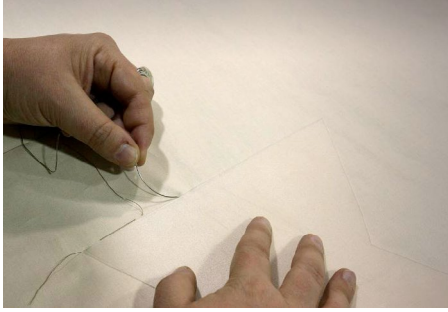
El trabajo sobre soporte consigue, por otro lado, dos objetivos: en primer lugar, no agredir al tejido histórico y en segundo, favorecer la reversibilidad de la intervención, que es otro de los principios metodológicos básicos de todo el proyecto de intervención.

El mismo procedimiento de reintegración que acabamos de describir se llevó a cabo en dos lagunas situadas en el cuello y rostro de una figura presente en el tapiz de la historia de Escipión ( n.º. 00945).

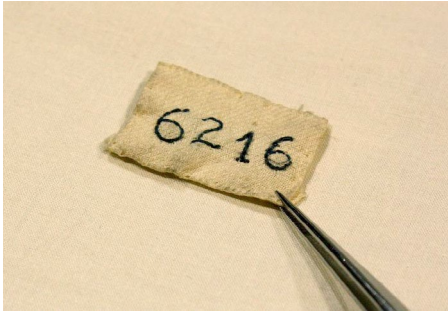
Dentro del concepto de “reintegración”, aunque de un modo muy sui generis, debemos hacer mención al capítulo de reposición del fleco que, según las imágenes antiguas, guarnecía el borde inferior de los tapices colocados en la pared norte (números 00945 y 01318). De éste, o de otro similar, se conservaba algún resto en el museo, además del testimonio fotográfico de Cabré. En función de todo ello, se encargó a uno de los pocos fabricantes que quedan en la actualidad un fleco de pasamanería de características técnicas (alamares tipo “rapacejo”) y cromáticas (color dorado “antiguo”) similares al que originalmente podría haber estado adornando los dos paños del salón estufa.

## **Forrado y aplicación del sistema de suspensión**

Para realizar el proceso de forrado fue necesario rematar previamente los bordes de los tapices, tras comprobar las medidas definitivas y estudiar su variación con respecto de la



**Fig. 29.-** Costura del forro.



**Fig. 30.-** Siglado.

medida original previa. Una vez conseguido el alineado y las medidas adecuadas para cada paño, se realizaron costuras por el revés de los sobrantes de tela de los soportes y se doblaron éstos por el reverso para acabar fijándolos con puntada de escapulario. De esta forma cada uno de los tapices quedó preparado para el proceso de forrado y montaje.

El forro se colocó en el reverso del tapiz y fue unido a éste mediante un sistema de costura con líneas de sujeción paralelas entre sí y contrapeadas, realizadas con hilo de poliéster (Gütermann). El material empleado en todos los tapices y cortinas es un tafetán de algodón 100% de calidad ecológica, es decir, sin aprestos ni acabados que puedan causar un deterioro en el futuro al tejido. Su inocuidad y ligereza (no aporta un peso significativo al paño) lo hacen muy adecuado para esta función.

Es importante señalar que, además de contribuir a la estabilidad estructural, el forro cumple una función protectora porque, al tiempo que preserva el reverso del tapiz del polvo y la luz, sirve también de aislamiento del paramento en donde cuelga o está fijado.

La operación de forrado concluyó con el siglado de cada uno de los tapices mediante la fijación en la esquina inferior izquierda del forro de una etiqueta de algodón con el número de Inventario manuscrito mediante rotulador indeleble libre de ácido.

### **Sistema de suspensión.**

El sistema de suspensión aplicado a los tapices del salón estufa fue el de cinta "velcro" (o sistema *loop and hook*). Éste se preparó separadamente mediante la unión de la cinta "velcro" "hembra" (*hook*) a una tira independiente de algodón mediante costura a máquina. Esta tira con la parte correspondiente del "velcro" se fijó posteriormente al borde superior del tapiz mediante líneas de fijación. La parte complementaria del sistema (cara "macho" (*loop*) del "velcro") se grapó sobre un

rastrel de madera que fue fijado en los paramentos durante el montaje en las salas del Museo.

El sistema de suspensión empleado en las cortinas fue distinto, ya que el uso de éstas es distinto que el de los tapices de pared. Consistió básicamente en un conjunto de anillas fabricado con la misma tela del forro. Las medidas de separación y las dimensiones de las anillas se determinaron según las pruebas empíricas que se hicieron con las mismas hojas de tapiz. De este modo, se consiguieron las mejores condiciones de colgado manteniendo el uso funcional original. Este sistema permite que se puedan repartir uniformemente las cargas y evitan desgarros en los puntos de fijación como puede ocurrir con otros sistemas como por ejemplo, el sistema de cincha y cuerda.

### **Montaje “in situ”**

Una vez restaurados y los tapices y las cortinas, se procedió al montaje “in situ” de los mismos en las respectivas ubicaciones originales. Como hemos dicho al comienzo del artículo, el proyecto de intervención en el museo se planteaba reproducir las condiciones de exposición en la que estas piezas habían estado durante el período en el que edificio sirvió de palacio a los marqueses de Cerralbo. Esto conllevaba el reto de conciliar la fidelidad al ambiente histórico con las necesidades de conservación, algo que en muchos parecía contradictorio y difícil de resolver.

Se pudo dar solución a este reto y minimizar las contraindicaciones del aparato decorativo decimonónico cuidando al máximo todos los detalles del sistema de suspensión de los tapices. En primer lugar, al emplear la cinta “velcro” en vez de los procedimientos anteriores como anillas o “cincha y cuerda”, el reparto del peso se hizo uniforme en todos los paños colgados en el salón estufa, de manera que no había puntos “críticos” en los que se concentrasen las tensiones gravitacionales.

**Fig. 31.-** Montaje en sala: colocación de rastreles e instalación de fleco.

Por otro lado, para los tapices de la pared oeste –cuyas medidas sumadas a lo ancho excedían del tamaño del paramento disponible- se diseñó de acuerdo con los responsables del IPCE un soporte para el sistema “velcro” que reducía de una manera regular el ancho de la superficie que habrían de ocupar dichos tapices sin necesidad de fruncirlos o “tablearlos”, tal y como se había hecho *illegitimo tempore*. La solución, pues, fue proyectar un rastrel en forma de ondas cuyo desarrollo fue estudiado para que el ancho del tapiz cupiera en el ancho de pared destinada a su exposición. El movimiento de las ondas se trasladó al cuerpo del tapiz mediante la cinta “velcro” de una forma ordenada e inocua, ya que el reparto del peso del mismo continuó siendo homogéneo.

Otra forma de minimizar los efectos negativos de ese concepto de exposición “pintoresco” o “romántico” propio del museo, fue hacer independiente el fleco de los tapices dando la apariencia contraria. En efecto, se pudo comprobar que el alamar de pasamanería aportaba un peso considerable al tejido, lo cual perjudicaba de una manera notable sus condiciones de conservación.

Para evitar este efecto pernicioso, se colocó un rastrel de “ondas” muy similar al empleado para la suspensión del tapiz, con el objeto de que el fleco colgara de él y no de éste. Así, el “rapacejo” se cosió a una banda de lino que llevaba la parte “macho” del “velcro” y ésta fue abrochada a este otro rastrel, fijado en la parte inferior de la pared. Una vez colgada esta pieza, el pie del fleco se fue cosiendo al borde inferior de los dos tapices siguiendo la onda en la que colgaban. De este modo quedó visualmente y físicamente unido a éstos, pero sin ejercer tracción alguna sobre ellos.









**Fig. 32.-**Tapices montados en sala.

Fotografías : Esther Herrero,  
Fundación Real Fábrica de Tapices.  
©Instituto del Patrimonio Cultural  
de España.

# NOTA

Agradecemos muy sinceramente a Guy Delmarcel su colaboración, que ha sido fundamental para la identificación del monograma del tejedor François Tons.

# BIBLIOGRAFÍA

## Sobre el Palacio del marqués de Cerralbo

### **GAY, Sofía (1893):**

*Los salones célebres*, Madrid

### **RODRÍGUEZ R. DE LA ESCALERA, Eugenio ("Monte-Cristo") (1898):**

*Los salones de Madrid*, Madrid, publicaciones de "El Álbum Nacional".

### **VELASCO ZAZO, Antonio (1947):**

*Los salones de Madrid*, Madrid, Librería General Victoriano Suárez.

### **Nº de inventario: 06216**

### **ARRIOLA Y DE JAVIER, María Pilar (1976):**

*Colección de tapices de la Diputación Provincial de Madrid*. Madrid, Servicios de Extensión Cultural y Divulgación, Diputación Provincial.

### **DELMARCEL, G. (1999):**

*La Tapisserie flamande du XVe au XVIIIe siècle*. Paris, Imprimerie nationale.

### **JUNQUERA, P. y DIAZ, C. (1986):**

*Catálogo de Tapices del Patrimonio Nacional. Volumen II: siglo XVII*. Madrid, Patrimonio Nacional.

### **SAMA, Antonio (2005):**

"El tapiz 'La Fortuna'", en *Huellas. Actuaciones de la Comunidad de Madrid en el Patrimonio Histórico*. Comunidad de Madrid. Consejería de Cultura y Deportes. Dirección General de Patrimonio Histórico. Madrid, 2005. [Catálogo de la exposición "Huellas" celebrada en Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, entre diciembre y febrero de 2005].

### **Nº de inventario: 00945**

### **ASSELBERGHS, Jean-Paul (1974):**

*Les tapisseries flamandes aux états-unis d'amérique*, Bruselas, Musées Royaux d'Art et d'Histoire, p. 16.

### **ASSELBERGHS, Jean-Paul; DELMARCEL, Guy; GARCIA CALVO, Margarita (1985):**

"Un tapissier bruxellois actif en Espagne: François Tons", *Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire*, Bruselas (1985), 56 - 2, pp. 89 - 121.

### **DARR, Alan (1996):**

*Woven Splendor: Five Centuries of European Tapestries in the Detroit Institute of Arts*, Detroit, pp. 48-49, cat. #11

### **DELMARCEL, G. (1999):**

*La Tapisserie flamande du XVe au XVIIIe siècle*. Paris, Imprimerie nationale.

### **GARCÍA CALVO, Margarita (2005):**

"Tapices del Museo de Bellas Artes de Bilbao: nuevas piezas del taller de Francisco Tons en Pastrana", *Boletín del Museo de Bellas Artes de Bilbao*, núm. 1, pp. 67-90.

### **Nº Inventario: 01318**

DELMARCEL, G. 1999. *La Tapisserie flamande du XVe au XVIIIe siècle*. Paris, Imprimerie nationale.



---

**comunicaciones**

---

---

# UNA COLECCIÓN DE MATRICES DE IMPRESIÓN EN EL MUSEO CERRALBO: TRATAMIENTO TÉCNICO Y PRIMERAS APORTACIONES

*Elena Moro García-Valiño y Cecilia Casas Desantes ~ Museo Cerralbo, Madrid  
Javier Díaz Pradana y Rebeca Fernández García ~ alumnos de la ESCRBC, Madrid*

---

## **Resumen:**

En 2017 se inicia un proyecto de tratamiento técnico de una interesante colección inédita de matrices de impresión de ilustraciones, gracias al programa de prácticas de la ESCRBC de Madrid. Las labores han incluido una amplia actividad documental y de conservación preventiva. Esta comunicación recoge tanto la descripción del proceso técnico como los primeros resultados de su catalogación y estudio.

## **Palabras Clave:**

Publicaciones y prensa, siglo XIX, siglo XX, arqueología, carlismo, estampas.

## **Abstract:**

In 2017 takes place a technical approach of an interesting and unknown press illustration printing block collection, due to the internship program of the ESCRBC of Madrid. Works have included a wide documental activity and preventive conservation. This communication includes the description of the technical process as well as the first conclusions of its study and description.

## **Key words:**

Press and publications, XIXth century, XXth century, archaeology, carlism, prints.



## Presentación de la colección y del proyecto

Durante décadas, el Museo Cerralbo ha custodiado una colección que ha permanecido dormida en los almacenes. Por sus especiales características físicas y técnicas, y por la magnitud de su número, que ni siquiera había podido estimarse, estas piezas no estaban registradas ni inventariadas. Se encontraban almacenadas en 20 cajas antiguas de cartón corriente, de diversos tamaños, cerradas con cinta adhesiva. Conscientes de su importancia y su relevancia, el equipo del Museo no podía abordar su tratamiento técnico debido a la escasez de medios humanos, pero realizaba una inspección periódica de su estado, que era muy estable. La colección que durante décadas se había considerado un conjunto de planchas de fotograbado de ilustraciones para el periódico carlista *El correo español* (publicado entre 1888 y 1921) y para ciertas publicaciones arqueológicas del Marqués de Cerralbo ha podido intervenir finalmente este año 2017, con sorprendentes resultados.

«La colección (...) ha podido intervenir finalmente este año 2017, con sorprendentes resultados.»



**Fig. 1.-** Imagen de una de las cajas originales en las que se almacenaba la colección, en este caso una de pequeño tamaño. Foto: Javier Díaz.

## «(...) dos fases bien diferenciadas: documental y de conservación».

La oportunidad vino de la mano del convenio de colaboración suscrito entre el Ministerio de Educación Cultura y Deporte y la Comunidad de Madrid y del interés demostrado por las responsables de la Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, lo que permitió acordar un proyecto de dos años de duración en el que alumnos del último curso de la especialidad de documento gráfico pudieran realizar prácticas en el Museo Cerralbo. Para los alumnos se trataría de un reto, ya que supondría realizar un trabajo no sólo de conservación preventiva o restauración, sino también tareas de fuerte carga documental. Los alumnos de la escuela asignados para la primera campaña del proyecto fueron Javier Díaz Pradana y Rebeca Fernández García, bajo la tutoría de la restauradora Elena Moro García-Valiño y la conservadora Cecilia Casas Desantes como tutoras institucionales y de su profesora de documento gráfico Isabel Guerrero Martín como tutora del centro docente.

El equipo del Museo realizó una labor previa de planificación, eligiendo el nuevo sistema de almacenamiento, encargando los materiales de barrera, diseñando una ficha tipo en la base de datos Domus que sirviera como punto de partida para la fase de registro e inventario, y planificando el trabajo del equipo en dos fases bien diferenciadas: documental y de conservación.

### **Desarrollo del proceso técnico**

La fase de trabajo inicial, o fase I, consistía en la asignación de un número de inventario a cada pieza. Para ello se numeraron las cajas antiguas según su ubicación original en el almacén y se comenzó por el contenido de la primera. Cada matriz recibió una protección primaria provisional, sobre la que se sigló el número de inventario, y se realizó la correspondiente documentación fotográfica preliminar y la toma de los primeros datos físicos (medidas, descripción provisional, materiales, formato, etc.). Se crearon asimismo las correspondientes fichas en Domus, todavía con los datos básicos otorgados al

conjunto de la colección. Tras un mes y medio de trabajo, se había finalizado esta primera fase, procesándose el total de la colección con un resultado de 1.230 matrices de impresión<sup>1</sup>. Esta etapa incluyó también la vinculación de más de 2.460 imágenes en la base de datos de documentación gráfica de Domus, y la creación de 20 conjuntos en la misma aplicación, de manera que la relación del contenido original de las cajas antiguas se conservase.









En esta Fase I nuestro conocimiento de la colección aumentó exponencialmente. Cada caja contenía una media de 60 matrices de formatos y tamaños muy diversos. Todas las matrices de impresión presentaban un componente de madera de unos 22 mm de grosor, compatible con su uso en imprenta. Su variedad también resultó ser mucho mayor de lo esperado, ya que está compuesta de planchas metálicas, muchas de ellas con trama de medio tono; bloques xilográficos (procedimiento para la reproducción de imágenes que siguió en boga en la prensa española hasta finales del siglo XIX); e incluso 5 placas de resina. Entre las matrices xilográficas, tres de ellas eran bifaciales.



«(...) con un resultado de 1.230 matrices de impresión».

**Fig. 2.-** Variedad que presenta la colección: bloques con plancha metálica con y sin envoltorio de papel, con protecciones de barniz y cera, bloques xilográficos y bloques con placa de resina. Foto: Javier Díaz.

Además, alrededor de un 70% de las matrices metálicas estaban envueltas en un paquete de papel de época (tipográfico, muchas veces proveniente de una publicación periódica), presentando cada paquete a su vez una estampa adherida, en muchos casos como cierre del envoltorio, que ha resultado ser, al abrir los paquetes, una prueba de impresión de la matriz contenida<sup>2</sup>. En el caso de las matrices xilográficas y de resina, no llevaban envoltorio de papel. Algunas de las planchas metálicas resultaron estar recubiertas por una capa de material ceroso y blanquecino en unos casos, y por un barniz marrón oscuro en otros (concretamente en aquellas destinadas a publicaciones arqueológicas). Hemos supuesto que al menos en el primer caso se trata de capas de protección que permitirían aumentar la vida útil de las matrices, que podrían querer utilizarse en sucesivas publicaciones.

MATERIALES	Madera tallada (xilografía)	Base de madera con lámina de resina	Base de madera con lámina de metal tachonada		Envoltorio de papel con estampa
			Fotograbado	Talla	
Sin recubrimiento					
Capa de barniz	_____	_____			
Capa de cera	_____	_____			

**Fig. 3.-** Tabla-esquema de la composición física de las diversas tipologías presentes en la colección. Elaboración propia Javier Díaz.

Concluida la fase I, procedimos con la fase II, consistente en la intervención directa de cada pieza anteriormente registrada e inventariada. Para ello se comenzó de nuevo por la caja nº 1 de la numeración antigua. Sobre cada pieza se realizó un tratamiento de limpieza superficial con materiales de bajo poder abrasivo<sup>3</sup>. En el caso de las matrices con envoltorio de papel, este se retiró para ser tratado individualmente.



**Fig. 4.-** Proceso de limpieza del envoltorio de papel antes de su apertura, conteniendo aún la matriz de impresión, a base de esponja de látex de goma vulcanizada. Foto: Javier Díaz.

Tras la limpieza, las matrices que tenían envoltorio se volvieron a fotografiar, vinculándose la nueva imagen en Domus. A continuación, todas ellas se aislaron con un material barrera<sup>4</sup> como nueva protección. Las pestañas de la nueva protección quedan sujetas con una tira de cinta adhesiva de conservación<sup>5</sup> que permite, además, la identificación visual de la pieza a través del número de inventario escrito con lápiz de grafito sobre ella. Se ha decidido no siglar las matrices directamente, ya que han quedado perfectamente identificadas mediante la documentación gráfica y el siglado de su envoltorio. Estos, que llevan el mismo número de inventario que la matriz que contenían, por el momento conservan las protecciones primarias asignadas en origen a las matrices en la fase I, y próximamente se almacenarán en archivadores y fundas plásticas de conservación con bolsillos, según el formato.

Una vez protegidas, las matrices procesadas se ubicaron en el interior de nuevas cajas con calidad archivo<sup>6</sup>, en horizontal y con su anverso o representación gráfica hacia arriba. Se intentó en la medida de lo posible que quedasen ajustadas, como en un puzle, para evitar movimientos durante la manipulación, quedando distribuidas en dos niveles, entre los cuales se interpuso una lámina de espuma<sup>7</sup>. Cada caja ha quedado identificada en su exterior mediante una nueva numeración.



**Fig. 5.-** Aspecto que presentan las piezas en sus nuevas protecciones primarias y cajas de almacenamiento. Foto: Javier Díaz.

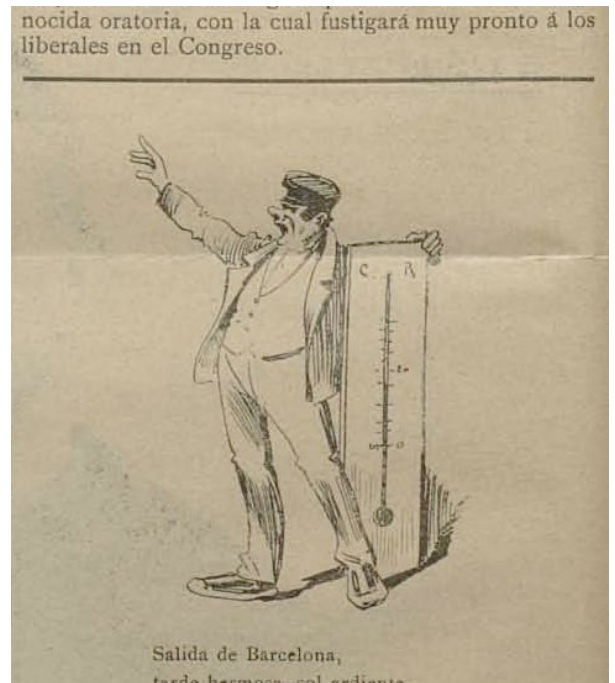


Por último, la colección se ha depositado de nuevo en el almacén, donde se realizará un seguimiento de las condiciones de humedad relativa y temperatura necesarias para su conservación.

### Primeras conclusiones

La fase II ha incluido también la cumplimentación definitiva de las fichas Domus de 198 matrices, incluyendo descripción definitiva, inscripciones, firmas/marcas, dimensiones, materias, título, etc. Para ello el equipo ha definido una serie de fórmulas para cada tipo de matriz y cada tipo de envoltorio, que se han aplicado así de manera uniforme. La fase II ha supuesto un vuelco en la identificación de las piezas y sobre todo de las publicaciones a las que estaban destinadas, habiéndose identificado matrices utilizadas en publicaciones como *La hormiga de oro*, *Lo crit d'Espanya*, *El semanario pintoresco español*, *La carcajada*, o *El estandarte real*.

**Fig. 6a y 6b.**- A izquierda, anverso de la matriz de impresión Inv. N° 29823 y a derecha, detalle de la página 2 de *La Carcajada* de 20 de febrero de 1891 (año 1, n° 8, Barcelona). Foto: Javier Díaz e imagen cortesía de la Biblioteca Nacional de España.



Esto permitirá también conferir una cronología más precisa a muchas de las matrices, ya que algunas de estas publicaciones tuvieron una vida relativamente corta<sup>8</sup>. También se ha avanzado en la configuración de un catálogo de autores, ya que muchas de las matrices y sus pruebas de impresión están firmadas por importantes xilógrafos, dibujantes y grabadores de finales del siglo XIX como Pellicer Monseny, Ortega, Vallejo, Ross, Urgelles o Ciarán. Sin duda esta colección, actualmente en proceso de investigación y estudio, seguirá aportando datos de gran interés relativos al proceso artístico y editorial de finales del siglo XIX, a la investigación arqueológica de principios del siglo XX y al papel del marqués de Cerralbo en el carlismo.

**«Sin duda esta  
colección (...)  
seguirá aportando  
datos de gran  
interés»**

# NOTAS

**1/** El total de la colección era originalmente de 1231 piezas, pero se decidió separar una de ellas por sus diferentes características, ya que se trataba de una plancha calcográfica para la impresión de tarjetas de visita personales.

**2/** Afirmación realizada tras el procesado, en la fase II, de 198 matrices con sus correspondientes paquetes, que constituyen un 16% del total de la colección.

**3/** Brochas de pelo suave y esponja de látex de goma vulcanizado. Proceso de vulcanización con azufre de polímeros sintéticos

**4/** Tyvek® 1622 E: tejido no tejido compuesto 100% de polietileno, químicamente inerte, apropiado para transporte y embalaje de obras.

**5/** Filmoplast® P: papel transparente de pH neutro exento de lignina con adhesivo acrílico, con carbonato cálcico, resistente al envejecimiento. Conforme a la norma ISO 18916 y ha superado el PAT.

**6/** Cell-aire®: Espuma de polietileno. Superficie no abrasiva ni corrosiva. Ligero y flexible. Resistente a la humedad.

**7/** Cajas con apertura a concha automontables. Características técnicas: celulosa pura (>87%), reserva alcalina de carbonato cálcico, pH 7'5-9'0 y ha superado el PAT.

**8/** Es el caso de *La Carcajada*, publicada entre enero de 1891 y septiembre de 1892.

# BIBLIOGRAFÍA

**C.T.S. ESPAÑA S.L. (2014)**

*Catálogo general.*

**C.T.S. ESPAÑA S.L. (2014)**

*Conservación y Archivo.*

**Páginas Web:**

*La Carcajada. Periódico Festivo, Político y Literario.* (Barcelona, 1891). Descripción en el Catálogo de la Hemeroteca Digital Biblioteca Nacional de España. [consulta 21-07-2017]

<http://hemerotecadigital.bne.es/details.vm?q=id:0029022280&lang=es>

---

# ANTONIO MOLTÓ Y SUCH

## MODELÓ EL BUSTO DE DON CARLOS DE BORBÓN Y AUSTRIA-ESTE, DUQUE DE MADRID

*Cristina Giménez Raurell ~ Conservadora, Museo Cerralbo*

---

### **Resumen:**

El escultor Antonio Moltó y Such fue el autor del busto de don Carlos de Borbón y Austria-Este, que se expone en el pasillo del piso entresuelo, de la casa-palacio Cerralbo. El estudio de Ramón Lloréns de 1992 y la investigación llevada a cabo, iniciada por Leticia Azcue Brea, conservadora del Museo Nacional del Prado, han permitido sacar a la luz esta comunicación.

### **Palabras Clave:**

Moltó, *terracotta*, carlismo, don Carlos de Borbón

### **Abstract:**

The sculpter Antonio Moltó y Such made the bust of don Carlos de Borbón y Austria-Este, that is exhibit in the mezzanine corridor, at Cerralbo house-museum. Ramón Lloréns studied his life and work in 1992 and Leticia Azcue Brea, curator of Prado National Museum, let us bring to light to this communication.

### **Key words:**

Moltó, *terracotta*, Carlisme, don Carlos de Borbón



## Introducción

Para contextualizar esta comunicación, daremos unas breves pinceladas sobre la filiación política del marqués de Cerralbo. Don Enrique adquirió obras muy significativas para su colección que dejaban constancia de su compromiso con la causa carlista. En el Museo se conservan numerosos objetos y documentos relacionados con el carlismo, con don Carlos y con su lema: “Dios, Patria, Rey”. Entre ellos destaca este retrato de don Carlos María de Borbón y Austria-Este (Laibach, Imperio austríaco –hoy Eslovenia-, 1848-Varese, Italia, 1909) que se expone en el pasillo del piso entresuelo.

Se conservan cinco bustos de *terracota* de tres insignes personajes carlistas: el propio don Carlos de Borbón (tres bustos), el marqués de Cerralbo y el marqués de Valde-Espina. Pablo Rodó y Samaranch (Tarrasa, 1843-Barcelona, 1894) retrató a los tres en los bustos que presentamos en primer lugar (N.º inv. 00915, 05060, 03249)<sup>1</sup>, y están documentados en el inventario de 1924 de Juan Cabré Aguiló (Calaceite, Teruel, 1882-Madrid, 1947), primer director del Museo Cerralbo (Cabré, 1924). El de Moltó es el que vamos a estudiar (N.º Inv. 05250) y el último que citamos está firmado por “M. XERRI/VALENCIA 1879” (N.º inv. 05251)<sup>2</sup> (Fig. 1).

El busto que lo identifica lo expuso el Marqués en salón estufa del piso principal, un espacio especialmente dedicado a su colección arqueológica. Es su propio retrato, en el que se capta la esencia de su carácter y su rango. El busto está firmado y fechado por Rodó (15/02/1890). El segundo retrato al que nos referimos está datado en 1891. Se expone en el pasillo carlista y representa al general Juan Nepomuceno de Orbe y Mariaca, IV marqués de Valde-Espina (Ermua, 1817-1891), que fue, como sus antepasados y sucesores, un comprometido carlista<sup>3</sup>.

El busto representando a don Carlos, que se expone junto al del marqués de Valde-Espina, es obra de Antonio Moltó y Such (Altea, 1841-Granada, 1901), según se deduce de la investigación llevada a cabo. El de menores dimensiones, se expone en el piso principal (despacho del Marqués) y el de Xerri está en la reserva<sup>4</sup>.

«Tras sus primeros balbuceos con la alfarería en el barrio de Bellaguarda de Altea, pronto se trasladó a vivir a Valencia con su familia, donde estudió en la Academia de San Carlos (1853-1862).»



**Fig. 1a, 1b, 1c y 1d-** Bustos carlistas en *terracota*. N.º inv. 00915, 05060, 03249 y 05250. De izquierda a derecha: XVII marqués de Cerralbo (1890), IV marqués de Valde-Espina (1891) y don Carlos de Borbón (1867-1900) por Pablo Rodó y Samaranch y don Carlos de Borbón por Antonio Moltó y Such (ca. 1873) 54 x 22 x 37 cm. Fotos: las dos primeras: Arantxa Boyero Lirón, la tercera: Miguel Ángel Otero y la última: Ángel Martínez Levas. Museo Cerralbo, Madrid.

### **Antonio Moltó: un prototipo de artista decimonónico**

La biografía más completa de Moltó la escribió Ramón Lloréns Barber (Altea, 1931-2004), bibliotecario de Altea y conocedor, en profundidad, de la localidad y sus gentes.

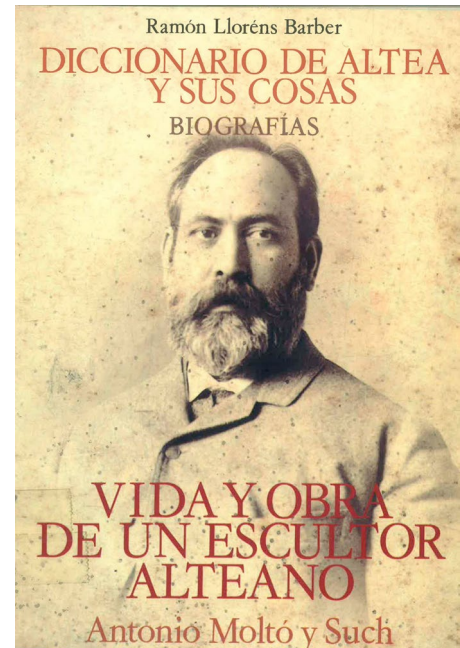
En su *Vida y obra de un escultor alteaño*<sup>5</sup>, Lloréns incluye un catálogo de cerca de 50 obras, clasificándolas en “conocidas” y “desconocidas”, que suponen casi la mitad de las catalogadas (Lloréns, 1992: 505-516).

Este escultor, cuya azarosa vida narra con gran detalle Lloréns<sup>6</sup>, fue un incansable creador, que no gozó de mucho reconocimiento en vida. Tras sus primeros balbuceos con la alfarería en el barrio de Bellaguarda de Altea, pronto se trasladó a vivir a Valencia con su familia, donde estudió en la Academia



**Fig. 2-** Pasillo de entresuelo. En esta imagen de 2013 se ve cómo se recrea la faceta política y patriota de don Enrique de Aguilera y Gamboa, XVII marqués de Cerralbo, en este lado del pasillo, con el busto de don Carlos en primer plano. Foto: Ángel Martínez Levas, Museo Cerralbo.

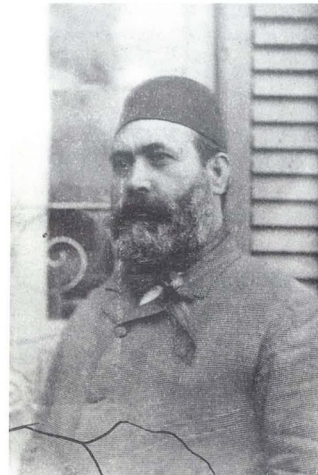
de San Carlos (1853-1862). Luego vino a vivir a Madrid hasta 1871, donde dio clases de dibujo, en la Academia Especial de Pintura y Escultura, y se presentó a numerosos concursos. A Moltó le conocían bien en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y en el Círculo de Bellas Artes, en su primera sede (Barquillo, 5), pues fue miembro de la primera junta directiva y vocal de la sección de exposiciones (16 oct. 1880). Participó en numerosas exposiciones nacionales y realizó el apostolado de la iglesia de San Francisco el Grande. Su obra *Fray Bartolomé de las Casas, defensor de la libertad de los indios* (1881) es un buen ejemplo de sus obras de temática social y religiosa. Este grupo escultórico fue elegido para ser



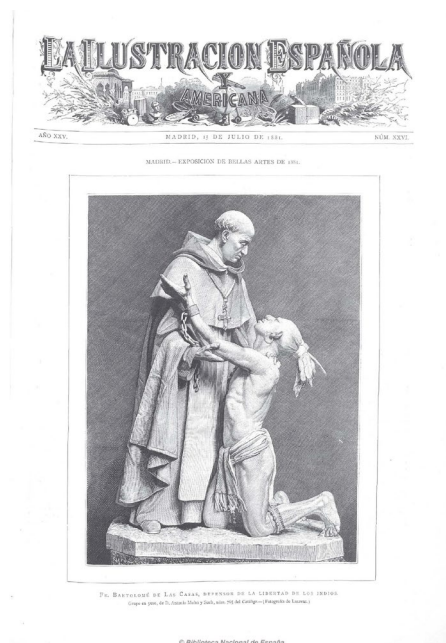
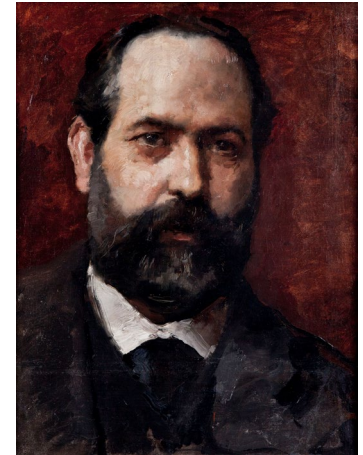
**Fig. 3-** Retrato de Antonio Moltó y Such, ca. 1890. Foto: cedida por Carmen Viña Blasco (Valencia). Lloréns, 1992, cubierta.



**Fig. 4a y 4b-** Retratos del escultor Antonio Moltó y Such. Fotografía en Granada, 1882 y óleo de José Moreno y Carbonero en “Galería de retratos” de la Real Academia Española de Historia, Arqueología y Bellas Artes en San Pietro in Montorio (Roma). Fotos: Lloréns, 1992, p. 4 y Begoña Zubero. Real Academia de España en Roma.



*Antonio Moltó*



**Fig. 5-** Portada de revista *La Ilustración Española y Americana*, 15 jul. 1881 con fotografía de Laurent de la obra de Moltó *Fray Bartolomé de las Casas, defensor de la libertad de los indios* (1881). Foto: Biblioteca Nacional de España. Accesible en: <https://goo.gl/9fnHnR> [última consulta: 06/11/2017].

fotografiado por Laurent e ilustrar la portada de la revista *La Ilustración Española y Americana* en julio de 1881 (VV. AA. 1869-1921: año 1881). En 1946 se seleccionó esta misma escena para la emisión de un sello de correos para la serie del “Día de la Hispanidad”. Obtuvo por ella la medalla de plata (2ª) en la “Exposición Nacional”<sup>7</sup>.

Entre 1882 y 1884 estuvo becado en la Academia de Roma y su buen hacer le permitió seguir allí hasta 1889 realizando numerosos encargos. Quiso también probar fortuna en Buenos Aires en 1889 (Barranqui (197?) y luego regresó a España y estuvo viviendo entre Madrid y Valencia. Al fin, en 1891, obtuvo la Cátedra de Aritmética y Geometría del Dibujante en la Escuela de Bellas Artes de Granada, donde vivió y pudo ejercer muy a gusto su otra marcada profesión: la enseñanza. Allí conoció a Manuel Gómez-Moreno González (Granada, 1834 -1918), el padre de Manuel Gómez-Moreno Martínez que participó, con Juan Cabré, tasando las obras del inventario de los bienes legados por el Marqués al Estado español. Moltó y Gómez-Moreno formaron un buen tándem. Gracias a él y a Lloréns podemos deducir la autoría del busto de don Carlos<sup>8</sup>,

pues, en efecto, entre las “obras desconocidas” de Moltó se encontraba esta obra: (Lloréns, 1992: 513):

“26 / Don Carlos de Borbón (busto) / c. 1873 / Sin conocer datos / Bibl. – Gómez-Moreno, *Necrología*”.

Explica el autor que, a pesar de que investigó diligentemente, no encontró ningún tipo de documentación sobre la obra. Lo cierto es que no tenemos noticia de que Lloréns preguntara en algún momento por esta obra en el Museo Cerralbo cuando preparaba su monografía. La estrecha relación que existió entre el marqués de Cerralbo y don Carlos invita a pensar que lo hubiera hecho, pero no pudo el bibliotecario darse esa alegría.

Se apunta el año 1873 como fecha probable en la que Moltó modeló el busto, pues debió ser entre 1871-1880, atendiendo a los acontecimientos carlistas más señalados, y a que don Carlos fue pretendiente al trono entre 1868 y 1909.

Ciertamente, Moltó no fue ajeno a la realidad histórica y política de España y así lo reflejó en su obra. Retrató a grandes personajes: *Mausoleo de Narváez* (1879), *Busto de Espartero* (1880) o *Grupo escultórico de Malasaña y su hija* (1888) y también realizó monumentos conmemorativos a Granada, a Jaime I o a Hernán Cortés, entre otros (Lloréns, 1992: 282 y Barranqui, 197?), de modo no es de extrañar que modelara un retrato del rey pretendiente.

Se preguntaba Lloréns: “¿Fue este el don Carlos modelado por Moltó?”. Al fin, desvelamos con este estudio que sí debió ser así, coincidiendo, pues, con lo que “el granadino patriarca de las artes” [Gómez-Moreno], íntimo amigo de Moltó, afirmó y Lloréns secundó: “...con lo que de fecha reciente hemos dado [credibilidad] a ese testimonio ocular, personal y amistoso” (Lloréns, 1992: 492).

Observando las obras firmadas por el autor, vemos que ninguna tiene, como la nuestra, solo las iniciales. No obstante las grafías sí son análogas, como se puede comprobar

**“26 / Don Carlos de Borbón (busto) / c. 1873 / Sin conocer datos / Bibl. – Gómez-Moreno, *Necrología*”.**

**«¿Fue este el don Carlos modelado por Moltó?”, se preguntaba Lloréns. Al fin, desvelamos con este estudio que sí debió ser así.»**



**Fig. 6-** Reverso y detalle de las iniciales de Antonio Moltó "A M" en el busto de *Don Carlos de Borbón*, ca. 1873. Museo Cerralbo, N.º inv. 05250, *Mausoleo del general Narváez* (Loja, Granada) 1878-1879, *Busto del general Espartero*, 1880 y *Relieves de El Quijote*, ca. 1895. Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias "González Martí", Valencia: *Aventura de los rebaños*; *Don Quijote arremetiendo contra ovejas y carneros* (N.º inv. CE1/07839). Fotos: Ángel Martínez Levas, Museo Cerralbo, Madrid; Lloréns, 1992, pp. 248, 249, 282 y 352 y Fernando Toboso Boix, Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí, Valencia.

en la *capilla-mausoleo con la estatua yacente del general Narváez* (Loja, Granada) que Moltó firmó en 1879. También reconocemos estas iniciales en el bajorrelieve de *El triunfo de David* que esculpió en Roma en 1882, cuando José Moreno Carbonero le retrató (Lloréns, 1992: 248, 249 y 352) y podemos documentar las mismas iniciales en las obras que conserva el Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias "González Martí" de Valencia, en las que Moltó narra varios pasajes de la inmortal obra de Cervantes: *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*º.

### El busto de don Carlos

Moltó capta en el rostro del personaje la serenidad y el empaque de su rango. Don Carlos, de serio semblante y casi de tamaño natural, se presenta con barba dividida en dos y un largo bigote rizado. Va peinado con raya al medio, como en el busto de Rodó que se conserva en el despacho del piso





Molto (Antonio)—BUSTO DEL GENERAL ESPARTERO.



principal, que es de menores dimensiones. Mira al frente, con el rostro ligeramente girado a su izquierda. El torso muestra los hombros y luce el uniforme tradicionalista: una amplia prenda tres cuartos (jaquetón), con solapa cruzada a la derecha y abotonada al centro con dos filas de cuatro botones cada una, los de la izquierda con ojales. Presenta seis condecoraciones. Destaca, al centro, la más importante, que ostenta por su rango real (pretendiente al trono): la venera de la Insigne Orden del Toisón de Oro, como insignia de cuello de caballero en forma de corbata. Luce, a su izquierda, la placa de la Gran Cruz de la Real y Distinguida Orden de Carlos III, y, sobre esta, tres medallas carlistas, que parece que van en el mismo pasador. La que está más cerca de los botones es la medalla de Montejurra, creada por Real Orden de 9 de noviembre de 1873. Tiene forma de cruz griega con cuatro brazos rectos en tres de los cuales se lee: "Dios, Patria, Rey". En el círculo se ve la leyenda "7.8.9./NOVIEMBRE/1873" y alrededor: "patrocinio de la Santa Virgen". La de en medio, llamada "de don Carlos", presenta cuatro flores en los entrebrazos y corona real cerrada superada de otra de laurel, y la situada más a su izquierda es la de la batalla de Somorrostro, circular, con tres flores de lis en el perímetro, que va coronada también. Las cintas son triangulares en el doblez ("a la austríaca"). Al pecho, más abajo, lleva otra enseña con las cuatro órdenes de caballería del Ejército español: Alcántara, Montesa, Calatrava y Santiago<sup>10</sup>. Muchas de estas condecoraciones las tenía también don Enrique y hoy se conservan varios ejemplares en la vitrina de joyas de la galería primera del piso principal, donde estuvieron en vida del Marqués.

La peana es muy sencilla, de sección circular, con una pequeña moldura rectangular encima, que eleva el busto. En el reverso, la obra está firmada, justo a esta altura: "A –sin cerrar el trazo central- M" con grandes letras en mayúscula incisas sobre el barro tierno. En el reverso se acusan las marcas verticales de la gran restauración sufrida antes de 1924, como ya advirtió Cabré. La cabeza presenta nuca con pelo corto y el cuello del jaquetón se eleva hasta el nacimiento del cabello.

En la arcilla roja “pellizcada” aún tierna, modelada a mano, se generan fuertes efectos de claroscuro que dan vida a la obra. Se ve ahí el estilo propio de Moltó que pervivió con los años, como ocurre también en las tardías obras del Museo de Valencia que mantienen esta misma estética casi al final del siglo. Es el “vibrante barro cocido” del que habla Alfonso Pérez Sánchez (Pérez, 1985: 344).

La obra participó entre 2016 y 2017 en la exposición “*Virtuti et Merito*, la Real y Distinguida Orden Española de Carlos III”, que se celebró en la Casa de la Moneda<sup>11</sup>.

### **Conclusiones**

Por todo lo expuesto podemos concluir que fue hacia 1873 cuando Antonio Moltó y Such modeló este retrato del que Lloréns desconocía el paradero. El alumno y compañero de Valmitjana, Benlliure, Haes, Aparicio, Madrazo o Martínez Cubells, realizó también otros trabajos que se conservan, como dijimos, en el Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias “González Martí” o en otras instituciones como el Museo de Bellas Artes de Valencia, el Museo de Historia de Madrid o en el Ayuntamiento de Altea. Faltan aún por localizar muchas de las obras que recogió Lloréns en su monografía. Confiamos tengan igual suerte que en este caso.

Existen muchos cabos sueltos aún para poder continuar con esta investigación. Entre otros, el que nos lleva a la obra de Xerri, otro escultor valenciano que modeló a don Carlos representándole en un potente busto al que hemos hecho referencia. Será, pues, fundamental, acudir a las fuentes hemerográficas y al archivo del Museo Cerralbo, donde puede haber alguna referencia a estas obras, o consultar los catálogos de las exposiciones en las que Moltó y Xerri participaron en esos años y, especialmente, revisar la *Necrología* que Gómez-Moreno escribió al fallecer su amigo Moltó. Todo ello podrá dar más luz a este incipiente hallazgo y al de la obra de Xerri que aún está por estudiar.



# NOTAS

**1/** El busto firmado por Xerri presenta una intensa pátina oscura, imitando bronce, y aún no ha sido estudiado ni fotografiado, pues se encuentra en un estado de conservación delicado y precisa ser restaurado.

**2/** El busto de Moltó se expone en el pasillo del piso entresuelo del Museo, un espacio con referencias clave al carlismo, cuyo discurso museográfico se decidió con vistas a la reapertura de 2010, de modo que queda muy adecuadamente explicada la faceta política de don Enrique. Entre 2016 y 2017 se seleccionaron estampas que se conservan en los almacenes del Museo y se reprodujeron para poder narrar, en una línea de tiempo, los hitos del carlismo. El nuevo montaje se dio a conocer con la actividad “Los secretos de” que impartió la conservadora del Museo Cecilia Casas Desantes entre marzo y mayo de 2017 (Casas, 2017). De este modo, las referencias al carlismo se distribuyen por todo el palacio pues en el piso principal se pueden contemplar muchos otros bienes culturales de gran valor para la causa. En el despacho del Marqués, y en la vitrina de joyas de la galería primera se muestran las enseñas y otras piezas conmemorativas que dan testimonio de la importancia que don Carlos de Barbón tuvo en la casa Cerralbo.

**3/** Si atendemos a la numeración *currens* del Inventario de Cabré (Cabré, 1924), los bustos de Rodó (marqués de Valde-Espina) y los dos de don

Carlos, firmados por Moltó y Xerri, estuvieron ubicados en el recibimiento del piso segundo, hoy planta bajocubiertas, donde se conservaron y se conservan piezas muy destacadas de la colección del Marqués, muchas de las cuales nunca se han expuesto.

**4/** Agradecemos a Leticia Azcue Brea, conservadora del Museo Nacional del Prado y especialista en escultura y en Artes Decorativas, el haber desvelado la autoría de Moltó, en el verano de 2017, para este retrato de don Carlos, al identificar las iniciales y el estilo de la obra con las del artista alteano y encontrar la referencia en la monografía de Lloréns.

**5/** Un ejemplar de esta obra se conserva en el Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias “González Martí” de Valencia. La obra se la dedicó al Museo el autor al año siguiente de su publicación. Reza así: “Al Museo González Martí con / todo afecto / Ramón Lloréns Barber / Valencia 23-2-93.” Agradecemos al equipo técnico de este Museo la vital información documental y bibliográfica que ha aportado.

**6/** El artista aparece mencionado en muchas ocasiones como Moltó y Lluch o Moltó Luch, pues era frecuente que se confundieran las inscripciones al escribir al dictado en parroquias, convocatorias de exposiciones, etc., por tanto, no le extrañe al lector encontrarle así citado. Sin duda se refiere a Antonio Moltó y Such. Lo que realmente resulta triste es que en algunos repertorios de referencia, no aparezca mencionado, aunque Ossorio y Bernard sí le cita como bajo la voz “Luch” (Ossorio, 1883-1884: voz: “Luch”) y también Francisco Portela Sandoval, en *Historia del Arte Hispánico*.



Jesús Hernández Perera habló también de él (Universidad de Alicante. Conferencia, 1991). Por último, en el diccionario Benezit viene también una breve reseña (vol. 9, voz: “Molto y Lluch” [sic]).

**7/** Esculpió también otros retratos familiares y el de Fortuny, así como grupos escultóricos (*Colón, Isabel la Católica*, etc.) y algún cuadro, de menor relieve (copias de Rafael, Tiziano o Velázquez). Entre todos destacamos el *busto de la escritora Emilia Pardo Bazán* (La Coruña, 1851 - Madrid, 1921), pues tuvo relación con Cerralbo. Tenemos noticia de que doña Emilia acudió al almuerzo literario que don Enrique organizó en 1904, en el que también estuvo el duque de Alba y otros insignes invitados (Navascués, 2007: 27). Es este último retrato otra de las obras que Lloréns cita como no localizada y que puede tratarse de la talla en madera de 1880-1882 que se expuso en la Caja de Ahorros del Mediterráneo (Alicante, 1999-2000), (Hernández, 1999: 184). Agradecemos a la investigadora Pilar Tébar Martínez las indicaciones y aportaciones facilitadas sobre escultura alicantina del siglo XIX.

**8/** Descartada la afirmación de algunos autores que opinan que Moltó trabajó y falleció en Granada (Argentina), podemos confirmar que fue en Andalucía donde impartió docencia y donde murió. Su amigo y colega, Manuel Gómez-Moreno González, dijo de él y de su vocación al fallecer, con tan solo 60 años: “Murió con el cincel en la mano, aunque para el barro utilizara los dedos” (Lloréns, 1992, Barranqui, 1977 e Ivars, 2015).

**9/** Las obras del Museo de Valencia narran aventuras de *El Quijote* (N.º inv. CE1/07836 a CE1/07839, esta última disponible en: <http://ceres.mcu.es/pages/Main> [Acceso el 6 nov. 2017]), (Coll, 2005). Fueron donadas por Carmelina Sánchez-Cutillas y Martínez del Romero (Madrid, 1927-Valencia, 2009) a don Manuel González Martí en 1964. Esta escritora afincada en Altea, también ha escrito sobre la vida y obra de Moltó. Todas ellas están firmadas y los trazos de la “A” y de la “M” son muy similares a las que podemos contemplar en el busto del Museo Cerralbo.

**10/** Agradecemos a Rafael Herranz Ybarra, historiador del arte y militar del Ejército de Tierra, las exhaustivas indicaciones sobre las medallas de don Carlos.

**11/** En esta institución se habían impreso los sellos emitidos por Correos en 1946 con el grupo escultórico de *Fray Bartolomé de las Casas, defensor de la libertad de los indios* (1881), obra que se imprimió en portada de la revista *La Ilustración Española y Americana*, como ya explicamos (VV. AA. 1869-1921: año 1881).

# BIBLIOGRAFÍA

**AZCUE BREA, Leticia (2007):**

“La escultura”, *El siglo XIX en el Prado*, Madrid. Catálogo de la exposición. Madrid: Museo Nacional del Prado, pp. 386-426 y láms.

**AZCUE BREA, Leticia (2014):**

“La escultura española hacia el cambio de siglo y algunos de sus protagonistas en el Museo del Prado: Felipe Moratilla y Agapito Vallmitjana”, *Del realismo al impresionismo. El arte en la segunda mitad del siglo XIX*, Museo del Prado, (Francisco Calvo Serraller, Dir.). Madrid/Barcelona: Fundación Amigos del Museo del Prado Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, pp. 365-386 y lám. LXI-LXIV.

**BARRANQUI (197?):**

“El escultor Antonio Moltó y Such”. [Altea]: [Programa de fiestas].

**CABRÉ AGUILÓ, Juan (1924):**

*Inventario de las obras de arte [...] del Museo del Excelentísimo Sr. D. Enrique de Aguilera y Gamboa, XVII marqués de Cerralbo, 15 de febrero de 1924*. Madrid, [Ejemplar manuscrito]. Archivo Museo Cerralbo.

**CASAS DESANTES, Cecilia (2017):**

*El pasillo de entresuelo y el carlismo. Los secretos de.... Madrid: Museo Cerralbo*. Disponible en: <https://goo.gl/CnBBjq>. [Acceso el 3 nov. 2017].

**COLL CONESA, Jaume (2005):**

“Relieves del Quijote de Antonio Moltó y Such (1841-1901) en *La cerámica española y Don Quijote*. Catálogo de la exposición. Talavera de la Reina, sep. 2005 - ene. 2006. [s. l.]: Empresa Pública Don Quijote de la Mancha, 2005, p. 109-117.

**COLL CONESA, Jaume (2005):**

*Aventura de los rebaños; Don Quijote arremetiendo contra ovejas y carneros de Antonio Moltó y Such*. Disponible en: <http://ceres.mcu.es/pages/Main>. [Acceso el 6 nov. 2017].

**Cuatrocientos años de Don Quijote por el mundo (2005):**

Catálogo de la exposición. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales. Sala municipal de exposiciones del Museo Pasión. Valladolid, 17 nov. 2005-8 ene. 2006. p. 45.

**ESPÍVALDÉS, Adrián (1972):**

*Las Bellas Artes y los artistas a través de las exposiciones alicantinas del siglo XIX*. Alicante: [Caja de Ahorros Provincial].

**ESPÍVALDÉS, Adrián (1976):**

“Alicante en la Filatelia”, “Un libro... un comentario”. Disponible en: <https://goo.gl/H8SXTc>. [Acceso el 13 nov. 2017].

**ESPÍVALDÉS, Adrián (1980):**

“Noticias sobre el Escultor alteaño Antonio Moltó” Altea: Diputación de Alicante. *Día de la Provincia*. IVARS IVARS, José (foro 13 sep. 2015).

**GRÁVALOS GONZÁLEZ, Luis y CALVO PÉREZ, José Luis (1988):**

*Condecoraciones militares españolas*. Madrid: San Martí.

**GÓMEZ-MORENO GONZÁLEZ, Manuel (1902?):**  
*Necrología*, [Granada].

**HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo (1999):**  
"La escultura en tierras alicantinas (1850-1918)",  
*Eclecticismo y Modernismo en Alicante. 1850-1917*. Alicante: Caja de Ahorros del Mediterráneo e Instituto de Cultura Juan Gil-Albert de la Diputación de Alicante, pp. 184-186 y 276-277.

**IVARS IVARS, José**  
"Antonio Moltó y san Bartolomé de las Casas. Altea" en Alicante en la filatelia (III). Disponible en: <https://goo.gl/r6Dd78>. [Acceso el 16 oct. 2017].

**LLORÉNS BARBER, Ramón (1992):**  
*Vida y obra de un escultor alteaño, Antonio Moltó y Such*. Altea: Consejería de Cultura, Educación y Ciencia de la Generalitat Valenciana, Diputación Provincial de Alicante, Ayuntamiento de Altea, Caja de Crédito de Altea y R. Lloréns.

**NAVASCUÉS BENLLOCH, Pilar de y otros (1996):**  
*El marqués de Cerralbo*. Madrid: Ministerio de Educación Cultura y Deporte. Museo Cerralbo. Reedición de 2007 con prólogo de Lurdes Vaquero Argüelles. Disponible en: <https://goo.gl/VZGaZx>. [Acceso el 13 nov. 2017].

**OSSORIO Y BERNARD, Manuel (1883-1884):**  
*Galería biográfica de Artistas españoles del siglo XIX*. Madrid: Moreno Rojas (hay segunda edición de 1868).

**PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio y otros (1985):**  
*Tierras de España. Valencia*. Madrid: Fundación Juan March-Noguer.

**Pintores alicantinos del siglo XIX (2013):**  
Altea: Xaramita. ESPÍ VALDÉS, Adrián y GÁZQUEZ MÉNDEZ, Dionisio (fuentes documentales para biografías) Diputación de Alicante (2000). Disponible en: <https://goo.gl/ZDi7Ea>. [Acceso el 6 nov. 2017].

**REYERO HERMOSILLA, Carlos (2002):**  
*Del Gianicolo al Champ de Mars. Los escultores pensionados en Roma y las Exposiciones Universales de París, 1855-1900*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, pp. 275-288. Disponible en: <https://repositorio.uam.es/handle/10486/1016>. [Acceso el 13 nov. 2017].

**TEJEDA MARTÍN, Isabel (2011):**  
"El contexto artístico alicantino de entre siglos (1873-1918): la costosa entrada de la renovación" En torno al arte IV. 9-27.

**V. A., "Monumento a Jaime I" (1931):**  
Valencia: *Revista Valencia Atracción*, nº 62, oct. p. 147.

**VV. AA. (1869-1921):**  
*La Ilustración Española y Americana*. Madrid: Abelardo de Carlos, año XXV, nº XXVL, "Exposición de Bellas Artes", 13 de julio de 1881, portada.

# WEBGRAFÍA

**Palacio Loredan, 1907:**

[http://www.lavoz.circulocarlista.com/  
documentos/palacio-de-loredan.](http://www.lavoz.circulocarlista.com/documentos/palacio-de-loredan)

**Historia de la dinastía carlista:**

<https://dinastiacarlista.wordpress.com/>





# NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN Y ACEPTACIÓN DE ORIGINALES

**ESTUCO** es la revista internacional de periodicidad anual del Museo Cerralbo, publicada en colaboración con la Fundación Museo Cerralbo, y editada por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, especializada en artículos de investigación sobre las colecciones del Museo y su fondo documental, aspectos museológicos y museográficos relacionados con la casa-museo, y otros temas que contextualicen histórica y culturalmente sus fondos y trayectoria institucional. La revista está estructurada en dos secciones:

- *estudios* científicos, de mayor amplitud textual, fruto de un estudio o investigación concreta,
- *comunicaciones* que presentan breves aportaciones cuyos resultados o expectativas justifican una rápida difusión a un trabajo de investigación más amplio.

Para ambas secciones, la revista invitará a participar a especialistas en la materia, pero también aceptará y seleccionará otros trabajos inéditos que puedan enriquecer el contenido de la misma y favorecer su difusión.

## Disposiciones generales

1) Todos los trabajos recibidos deberán ser originales, inéditos y no estar sometidos, simultáneamente, a ningún otro proceso de evaluación por otra publicación, que pueda suponer su aparición en otros medios impresos o digitales.

2) El contenido textual de los trabajos podrá enviarse a lo largo del año y siempre antes del 30 de agosto del año en curso, por correo electrónico en archivo adjunto Microsoft Word\_ Modo de compatibilidad a la siguiente dirección electrónica: [museo.cerralbo@mecd.es](mailto:museo.cerralbo@mecd.es) indicando en asunto: *Revista ESTUCO*.

Se deberá incluir una carta o texto de presentación con el título del trabajo, nombre completo de los autores y filiación o institución a la que pertenecen, correos electrónicos y teléfonos de contacto.

El acuse de recibo de los trabajos no supone su aceptación para publicación.

3) Al menos dos miembros del Consejo de Redacción valorarán los trabajos recibidos por el sistema de pares y doble ciego: si los informes son coincidentes, el coordinador del número en preparación de la revista informará a los autores su desestimación o aceptación, según la valoración del Consejo; en caso de discrepancia en los informes, se solicitará un tercero que oriente la decisión final, considerando siempre el anonimato de los evaluadores y de los autores hasta el momento de la publicación.

4) Una vez aceptados los trabajos, los autores firmarán un contrato de cesión de derechos

de explotación, responsabilizándose en exclusividad de las opiniones expresadas en su trabajo y del uso correcto de las imágenes según el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual.

A partir de este momento, dispondrán de un mes para, si se estima oportuno por parte del Consejo de Redacción o de los propios autores, realizar las últimas correcciones y aportaciones al texto y proceder a la gestión del listado definitivo de imágenes con el coordinador siguiendo las normas de edición.

Los autores recibirán una prueba de impresión para su corrección que deberán devolver al coordinador en un tiempo máximo de cinco días, transcurridos los cuales la revista podrá realizar, si así lo determina, las correcciones pertinentes que permitan una mejor calidad de la publicación, sin perjudicar el contenido del texto.

5) Los autores del trabajo se responsabilizarán de la gestión de las imágenes asociadas al mismo, ateniéndose a la ley de Propiedad Intelectual en cuanto a derechos morales y de explotación, asegurándose la cesión del *copyright*. La Fundación Museo Cerralbo sólo tramitará la gestión, abonando las tasas correspondientes, de las imágenes sujetas a canon cuando éstas sean inexcusables para ilustrar el trabajo, y siempre por un máximo de dos imágenes y una cuantía no superior a 200 euros.

6) Derechos: la publicación en la revista ESTUCO no da derecho a remuneración alguna.

La propiedad de la edición es del Museo Cerralbo (Ministerio de Educación, Cultura y

Deporte). Cualquier uso ulterior del contenido del artículo por parte de su autor deberá ser autorizado expresamente por la revista ESTUCO. La publicación literal, ya sea parcial o total, sólo se autorizará en el caso de publicaciones en otro idioma distinto a aquél presentado para la revista ESTUCO, haciendo constar, en la primera página de dicha publicación, su aparición originalmente en la revista ESTUCO. Su carga y difusión en repositorios digitales, páginas web, redes sociales y perfiles profesionales on-line sólo se permitirá a través de enlace directo a la URL de la revista en la página Web del Museo Cerralbo.

### **Normas de edición de textos**

1) Los trabajos serán presentados en castellano, inglés, francés o italiano, tamaño de página DIN A4, con letra Times New Roman de 12 puntos, alienada a izquierda, e interlineado de 1,5 líneas para el texto, con márgenes superior, inferior y laterales de 2,5 cm. Las páginas deberán numerarse correlativamente desde la primera en el margen inferior derecho. Cada párrafo deberá iniciarse con tabulación en la primera línea de 1,25 cm, salvo encabezamiento, epígrafes y subepígrafes.

2) Los trabajos presentados tendrán las siguientes extensiones máximas: 20 páginas para los *estudios*, y 2 páginas para las *comunicaciones*, computándose sin imágenes. No se debe prestar especial atención a la maquetación, ya que ésta será realizada por la revista.

3) Los trabajos deberán ir encabezados por el título en mayúsculas y negrita, sin referencia alguna a la autoría para salvaguardar el anonimato. Si el trabajo se articulara en epígrafes,

el título de cada uno deberá consignarse en mayúsculas y negrita, y en minúsculas y negrita los subepígrafes siguientes.

4) Las citas textuales deberán ir entrecomilladas. Cuando éstas abarquen una extensión superior a una línea y media, se deberá iniciar en un párrafo independiente, separado del texto por una línea en blanco en la parte superior e inferior, con sangría a izquierda de 1,25 cm y sin tabulaciones, de la siguiente forma:

«Yo no encuentro tan bárbaros esos aparatos como los tilda Artemidoro, pues ya los determiné por necesarios para sostener las caperuzas de las sacerdotisas que fueron tan altas, y singularmente las muy pesadas, de forma trapezoidal; [...].»

Los tiempos cambian las modas; pero la idea y la aplicación subsisten [...].»

5) Las palabras sueltas escritas en otra lengua aparecerán en cursiva, al igual que la expresión *et al.* en bibliografía. Cuando se haga referencia al título de una obra, independientemente del medio de expresión, se escribirán en cursiva.

Cuando se haga referencia a fondos museográficos se deberá consignar su inventario de la siguiente forma: n.º inv. XXXX.

6) Se utilizará el sistema americano para las citas bibliográficas en el interior del texto. Éstas deberán referenciarse directamente o entre paréntesis, indicando apellido/s en minúscula separado del año de edición por una coma y las páginas después de dos puntos, de acuerdo con el siguiente formato: Recio (2013: 412-414), (Cerralbo, 1916: 62-63), (Casas y Herradón, 2013)

o (Vaquero *et al.*, 2010). Se pretende así evitar su cita en notas al pie para disminuir el espacio destinado a éstas por página.

Si el autor referenciado tuviera más de una publicación en el mismo año, y estas fuesen utilizadas en la bibliografía consultada, se deberán marcar con una letra minúscula a continuación de la fecha, empezando por la «a» y en orden alfabético: (Granados, 2008a). Esta misma letra será recogida, de igual forma, en el desarrollo completo de la publicación en el capítulo de Bibliografía.

7) Las notas al final del texto estarán destinadas exclusivamente a notas no bibliográficas, pudiendo contener, a su vez, referencias bibliográficas que deberán consignarse bien según lo expresado en el apartado anterior, o bien sin paréntesis cuando se trate de una sugerencia para ampliar la información. Por ejemplo: «Para más información, ver Cherry, 2001» o «Cfr. Cherry, 2001».

Dentro del texto aparecerán indicadas numeradas correlativamente, y en formato de superíndice. Al finalizar el texto, antes de la bibliografía, se redactará su contenido de forma ordenada, con el encabezado NOTAS, de la siguiente forma:

1/.....

2/.....

8) Al final del trabajo será obligatorio incluir, como último epígrafe, la Bibliografía utilizada, citada o no en el texto, que se presentará alfabéticamente, separando cada publicación por una línea en blanco. Se presentará primero el nombre completo de cada autor, apellidos

en mayúscula y nombre separados por coma, año de edición entre paréntesis seguido de dos puntos, título del artículo entre comillas y/o título de la publicación en cursiva separados por coma, punto y seguido y lugar de edición con editorial –para monografías o publicaciones seriadas– separados por dos puntos, seguido de la abreviatura de páginas (pp.) indicando el ratio de éstas cuando se trate de un capítulo en publicación colectiva o artículo de revista, de la siguiente forma:

CERRALBO, Enrique de Aguilera y Gamboa, marqués de (1916): *Las necrópolis ibéricas. Conferencia dada el 22 de octubre de 1915 en el Congreso de Valladolid, celebrado por la Asociación Española para el Progreso de las Ciencias*. Madrid: Asociación española para el progreso de las Ciencias.

CASAS, Cecilia y HERRADÓN, M<sup>a</sup> Antonia (2013): *Toilette. La higiene a fines del siglo XIX*. Madrid: Fundación Museo Cerralbo.

VAQUERO ARGÜELLES, Lurdes y ACOSTA MARTÍN, Julio (2006): «La renovación de las salas del Museo Cerralbo. Criterios de intervención en un palacio-museo», *Revista Museos.es* 2, pp. 95-105.

SANZ MÍNGUEZ, Carlos (2002): «Panoplias prerromanas en el centro y occidente de la Submeseta norte peninsular», en Pierre MORET y Fernando QUESADA SANZ (eds.): *La guerra en el mundo ibérico y celtibérico (ss. VI-II a. de C.)*. Collection de la Casa de Velázquez, vol. 78. Madrid: Casa de Velázquez, pp. 87-133.

9) En las publicaciones electrónicas se indicará, a continuación del título, esta condición con el término Internet entre corchetes, enlace y fecha de consulta entre corchetes de la siguiente forma:

RECIO MARTÍN, Rebeca C. y CASAS DESANTES, Casas (2012): *Miradas. Páginas de la Historia. Una obra inédita. Exposición temporal, del 24 de abril al 24 de mayo de 2012, Museo Cerralbo*. [Internet] Madrid: Museo Cerralbo. Disponible en <<http://museocerralbo.mcu.es/web/docs/> [Acceso el 1 de julio de 2014].

GIMÉNEZ RAURELL, M. Cristina (2013), «Popular Spanish Glass found on-line: Domus and Cer. es», *Reviews on Glass, 2012 ICOM Glass Meeting* [Internet], n.º 2, pp. 30-34. Disponible en <[http://issuu.com/icom-glass\\_reviewsonglass01/docs/review\\_on\\_glass\\_2](http://issuu.com/icom-glass_reviewsonglass01/docs/review_on_glass_2)> [Acceso el 8 de marzo de 2013].

10) Las publicaciones de un mismo autor se anotarán de forma cronológica ascendente según el año. Cuando un mismo autor tenga dos publicaciones editadas en un mismo año, éstas se diferenciarán con una letra minúscula a continuación del año y en orden alfabético, en correspondencia con lo indicado en las citas bibliográficas.

## **Normas de edición de imágenes y pies de foto**

1) Las referencias directas a las imágenes dentro del párrafo correspondiente se presentarán entre paréntesis bajo la abreviatura (fig. 1), numerándose de forma correlativa.

2) En el texto se pondrá la ubicación aproximada, en línea aparte, de las imágenes de acuerdo con el

hilo argumental del mismo, de forma abreviada seguida del número de orden: Fig. 1, que deberá coincidir con la referencia indirecta más próxima en el cuerpo del texto y con el listado de imágenes. Esta ubicación se respetará, en la medida de lo posible, en el trabajo de maquetación.

3) Se aportará, en documento independiente Microsoft Word\_Modo de compatibilidad, el listado de las imágenes con la abreviatura Fig. y número de imagen, seguido del texto correspondiente, que en la maquetación final quedará incluido en la línea inferior de la imagen. El texto al pie será libre pero escueto, donde se hará constar, al final y entre paréntesis, el autor de la fotografía y el titular de los derechos de explotación, citado según determine éste y entre paréntesis, por ejemplo: (Foto: Á. Martínez Levas, Museo Cerralbo) o (© Fundación Lázaro Galdiano).

En caso de que una fotografía sea tomada de otra publicación, se citará la fuente de procedencia completa, con alusión a la página y número de lámina o figura, y autoría en caso de que ésta esté reflejada en la publicación.

4) Las imágenes enviadas (fotografías, dibujos, planos, gráficos, etc.) tendrán una extensión JPG y formato de 300 ppp. mínimo, debiéndose nombrar con la referencia numérica que le corresponda dentro del texto: fig. 1.

El autor se responsabiliza de la calidad de las imágenes enviadas, debiendo presentar un tamaño coherente con el formato de la publicación. La revista se reserva el derecho a solicitar al autor la sustitución de imágenes cuando éstas no tengan suficiente calidad digital, o incumplan la ley de Propiedad Intelectual.





# SUBMISSION AND ACCEPTANCE STANDARDS FOR ORIGINAL TEXTS

**ESTUCO** is an annual journal published by the Cerralbo Museum in association with the Cerralbo Museum Foundation, and it is edited by Ministry of Education, Culture and Sports. The journal is specialized in the research of the Museum's collections and documents, in museological and museographic aspects related to home-museums, and other topics that contextualize historically and culturally with their funds and institutional trajectory. It is important to add that the journal is structured into two different sections:

- *Scientific studies*: most textual extent, the result of a specific study or research.
- *Communications* that present brief contributions whose results justify a quick dissemination to a wider work research.

For both sections, the journal will invite specialists in both fields, but also will accept and select other unpublished works which could enrich the content of it and promote its dissemination.

## General provisions

1) Every single manuscript that we will receive must be an original, unpublished and not to be subject, simultaneously, to any other evaluation process of some other publication which could come out at any social media (either digital or written).

2) You will be able to send the textual content of the works throughout the year always before August 30th of the current year, attaching the Microsoft Word document to the following electronic address: [museo.cerralbo@mece.es](mailto:museo.cerralbo@mece.es) indicating the subject as: *Revista ESTUCO*.

A cover letter must be included with the title of the manuscript, the authors' full names and the institution that they belong to, e-mail addresses and telephone contact.

The acknowledgement of the documents does not imply its acceptance for its publication.

3) At least two members of the Editorial Board will assess the incoming manuscripts by the system double-blind peer: if the reports are coincident, the coordinator who is in charge of the next publication of the journal will inform the authors for its rejection or acceptance, according to the assessment of the Council; in case of discrepancy about the reports, a third person will be requested in order to guide the final decision (always considering the anonymity of the reviewers and authors till the moment of the publication).

4) Once the manuscripts are accepted, the authors will sign a contract on transfer of exploitation rights, taking responsibility, exclusively, of the

opinions of their work and the proper use of the images according to the Spanish Property Rights Law. From then on, if the Editorial Board believes that it is timely to make some last corrections or contributions to the text (or even the authors themselves), the authors will have a month available to carry out the job and the management of the final list of images with the coordinator following the editing standards.

The authors will receive the proofs for correction to be returned to the coordinator within a maximum of five days, after this period the journal may carry out, if so determined, its correction to a better quality of publication, without affecting the content of the text.

5) The authors of the manuscript will be in charge of the management of the images associated with it, abiding by the Spanish Property Right Law regarding moral and exploitation rights, and ensuring the transfer of copyright. The Cerralbo Museum Foundation will just process the management, paying the correspondent fees of the images, subject to the same levy when these are inexcusable to illustrate the work, and always for a maximum of two images and an amount not exceeding 200 €.

6) Copyright: not compensation or remuneration will be given in the case in which the text is finally published at the ESTUCO journal. The ownership of the edition belongs to the Cerralbo Museum (Ministry of Education, Culture and Sports). Any further use of the content of the article by its author must be expressly authorized by the ESTUCO journal. The publication taken literally, whether partial or total, will just be permitted in the case of its publication in another language

than the one presented for the ESTUCO journal, stating on the first page of that publication that originally had appeared firstly at the ESTUCO journal. The promotion of the text on digital media such as websites, social networks and online professional profiles will just be permitted through the direct link integrating the Cerralbo Museum journal URL.

## Formatting requirements

1) Papers will be presented in Spanish, French, English or Italian on DIN A4, Times New Roman font size 12, alienated to the left, 1.5 line spacing for text, with the high, bottom and both sides margins of 2.5 cm. Pages should be numbered consecutively from the first at the lower right margin. Each paragraph should begin with tabulation at the forefront of 1.25 cm, excepting heading, epigraphs and subheadings.

2) Papers will have the following maximum extensions: 20 pages maximum for *studies* and 2 for *communications*, no images computing. Do not pay special attention to the layout, because it will be conducted by the journal.

3) Papers must be headed by the title in bold capital letters, without any reference to the authorship to safeguard anonymity. If the work is divided into different sections, each title must be also entered in bold capital letters, and subheadings in bold lowercase.

4) Quotations marks must be used when quoting directly. When they cover an area greater than a line and a half, textual quotes should start in a separate paragraph, separated from the text by a blank line at the top and bottom, left indented 1.25 cm and without tabs, as follows:

«Yo no encuentro tan bárbaros esos aparatos como los tilda Artemidoro, pues ya los determiné por necesarios para sostener las caperuzas de las sacerdotisas que fueron tan altas, y singularmente las muy pesadas, de forma trapezoidal; [...].»

Los tiempos cambian las modas; pero la idea y la aplicación subsisten [...].»

5) The words that are written in other languages must appear in italics, as the expression «*et al.*» in the bibliography. When referring to the title of a work, whatever the mean of expression is, will be also written in italics; and when referring to museum collections must be allocated as follows: museum number XXXX.

6) The American system will be used at Bibliographic citations within the text. These should be enclosed within parentheses, indicating surname/s in lowercase followed by year and page after colons, according to the following format: (Recio, 2013: 412-414), (Cerralbo, 1916: 62-63), (Casas y Herradón, 2013) or (Vaquero *et al.*, 2010). This is intended to prevent footnotes in order to reduce the space for them per page. If the referenced author has more than one publication in the same year, and these were used in the Bibliography, they must be marked with lowercase letter after the date, starting with the «a» and in alphabetical order: (Granados, 2008a). This same typeface will be collected, likewise, in the full development of the publication in the Bibliography.

7) It is important to clarify that the endnote text will be exclusively intended to non-bibliographic notes. Endnotes may also contain, in turn,

bibliographic references that must be done as expressed in the preceding paragraph, or without parentheses when it comes to a suggestion for further information (for example: 'More information, see Cherry, 2001' or 'Cfr. Cherry, 2001').

Within the text, the reference of the endnotes text will appear numbered consecutively indicated, and in superscript formatting. At the end of the text, before the bibliography, its content will be written in an orderly manner, with the heading NOTES, in the following way:

1/...

2/...

8) At the end of the manuscript, it will be required to include, as a last section, the Bibliography which have been used, mentioned or not in the text, to be presented alphabetically, separating each publication by a blank line. Firstly, the full name of each author: surname in bold and name separated by a comma, year of publication in parentheses followed by colons, title of the article in quotes and/or title of the publication in italics separated by comma, dot and followed by the place of publication and the publisher (for monographs or serial publications) separated by colons, followed by the abbreviation of the pages (pp.) indicating the ratio of these in the case of being a chapter for a collective publication or a journal article. These are a few examples:

CERRALBO, Enrique de Aguilera y Gamboa, marqués de (1916): *Las necrópolis ibéricas. Conferencia dada el 22 de octubre de 1915 en el Congreso de Valladolid, celebrado por la*

*Asociación Española para el Progreso de las Ciencias*. Madrid: Asociación española para el progreso de las Ciencias.

CASAS, Cecilia y HERRADÓN, M<sup>ª</sup> Antonia (2013): *Toilette. La higiene a fines del siglo XIX*. Madrid: Fundación Museo Cerralbo.

VAQUERO ARGÜELLES, Lurdes y ACOSTA MARTÍN, Julio (2006): «La renovación de las salas del Museo Cerralbo. Criterios de intervención en un palacio-museo», *Revista Museos.es* 2, pp. 95-105.

SANZ MÍNGUEZ, Carlos (2002): «Panoplias prerromanas en el centro y occidente de la Submeseta norte peninsular», en Pierre MORET y Fernando QUESADA SANZ (eds.): *La guerra en el mundo ibérico y celtibérico (ss. VI-II a. de C.)*. Collection de la Casa de Velázquez, vol. 78. Madrid: Casa de Velázquez, pp. 87-133.

9) In electronic publications it must be indicated, after the title of it, this condition with the term «Internet», link and date bracketed, as follows:

RECIO MARTÍN, Rebeca C. y CASAS DESANTES, Casas (2012): *Miradas. Páginas de la Historia. Una obra inédita. Exposición temporal, del 24 de abril al 24 de mayo de 2012, Museo Cerralbo*. [Internet] Madrid: Museo Cerralbo. Disponible en <<http://museocerralbo.mcu.es/web/docs/> [Acceso el 1 de julio de 2014].

GIMÉNEZ RAURELL, M. Cristina (2013), «Popular Spanish Glass found on-line: Domus and Cer. es», *Reviews on Glass, 2012 ICOM Glass Meeting* [Internet], n.º 2, pp. 30-34. Disponible en <[http://issuu.com/icom-glass\\_reviewsonglass01/docs/review\\_on\\_glass\\_2](http://issuu.com/icom-glass_reviewsonglass01/docs/review_on_glass_2)> [Acceso el 8 de marzo de 2013].



10) The publications of the same author will be recorded chronologically by year ascending. When the same author has two works published in the same year, these will be differentiated with lowercase letter after the year and in alphabetical order, corresponding to what has been indicated in the bibliographic quotes.

### **Images and footnotes formatting requirements**

1) Direct references to images in the paragraph must be presented in brackets under the abbreviation (fig.1), numbered consecutively.

2) In the document, the approximate location of the images will be, in line to hand, according to the plot of the same, and abbreviated followed by the order number: Fig. 1, which should coincide with the nearest indirect reference to the body text and the list of images (see Images and footnotes formatting requirements). The location of it will be honored as far as possible at the time of carrying out the layout.

3) Submitted images (photographs, drawings, maps, graphs, etc.) must have a JPG format and a minimum extent of 300 ppp., and must be named with the reference number that corresponds within the text: fig. 1.

The author is the only one responsible for the quality of the submitted images and these must have an appropriate size according to the publication format of the journal. The journal will have the right to request the author the images replacement in the case that they have low digital resolution or violate the Spanish Property Right Law.

4) The list of the images will be provided, in a separate Microsoft Word, with the abbreviation Fig. and correspondent number of it, since it will be included in the layout at the bottom line of the image. The caption will be free to be written but brief where will attest (at the end and between brackets) the author of the photograph and the holder of the rights for its exploitation; an example: (Foto: Á. Martínez Levas, Museo Cerralbo) or (© Fundación Lázaro Galdiano). In the case that one of the photographs is taken from another publication, the complete source must be mentioned reflecting the page, the number of the figure and the author of it.





MINISTERIO  
DE EDUCACIÓN, CULTURA  
Y DEPORTE

DIRECCIÓN GENERAL  
DE BELLAS ARTES  
Y PATRIMONIO CULTURAL

SUBDIRECCIÓN GENERAL  
DE MUSEOS ESTATALES