

EL LEGADO  
**SÁEZ MARTÍN**

A LOS MUSEOS MUNICIPALES DE MADRID





EL LEGADO  
SÁEZ MARTÍN  
A LOS MUSEOS MUNICIPALES DE MADRID





EL LEGADO  
**SÁEZ MARTÍN**  
A LOS MUSEOS MUNICIPALES DE MADRID

Museo de San Isidro. Madrid  
2006







AYUNTAMIENTO DE MADRID

*Alberto Ruiz-Gallardón*  
ALCALDE

*Alicia Moreno*  
CONCEJAL DEL ÁREA DE GOBIERNO DE LAS ARTES

*Carlos Baztán*  
DELEGADO DEL ÁREA DE GOBIERNO DE LAS ARTES

*Juan José Echeverría*  
DIRECTOR GENERAL DE PATRIMONIO CULTURAL

*Carmen Herrero*  
JEFE DEL DEPARTAMENTO DE MUSEOS Y COLECCIONES

## EXPOSICIÓN

### ORGANIZA

AYUNTAMIENTO DE MADRID  
ÁREA DE LAS ARTES. MUSEO DE SAN ISIDRO

### COMISARIO

Salvador Quero Castro

### COORDINACIÓN

Salvador Quero Castro  
Amalia Pérez Navarro

### DISEÑO Y DIRECCIÓN DE MONTAJE

Frade Arquitectos, S.L.

### MONTAJE

Horche, S.L.

### RESTAURACIÓN

IPHE. Instituto del Patrimonio Histórico Español.  
Cerámica: Carmen Saldaña  
ARCAZ, Restauración. Escultura y marcos:  
Cristina y Leticia Ordóñez

### PRENSA

Javier Monzón  
Isabel Cisneros

### PUBLICIDAD

Roberto Leiceaga

### TRANSPORTE Y EMBALAJE

Tema, S.A.

## CATÁLOGO

### COORDINACIÓN

Salvador Quero Castro  
Amalia Pérez Navarro

### TEXTOS Y CATALOGACIÓN DE PIEZAS

M. Benítez Cordonets  
E. de Carrera Hontana (ECH)  
A. Castellano Hervás (ACH)  
Cristina y Leticia Ordóñez  
M. Gamazo Barrueco (MGB)  
A. González Alonso (AGA)  
A. Martín Flores (AMF)  
A. Pérez Navarro (APN)  
S. Quero Castro (SQC)  
E. Salas Vázquez

### DISEÑO DEL CATÁLOGO

Victor del Castillo  
M<sup>a</sup> José López  
Ideograma GC

### TRATAMIENTO DIGITAL DE IMÁGENES

M<sup>a</sup> José López  
Ideograma GC

### IMPRESIÓN

Litocenter

### FOTOGRAFÍAS

Archivo Museo Municipal de Madrid  
Archivo Museo Romántico de Madrid  
Archivo Museo de San Isidro  
Archivo Óscar Segovia  
Pablo Linés

© De la edición: Museo de San Isidro.  
Ayuntamiento de Madrid

© De los textos: los autores

ISBN: 84-7812-634-1

DL:

MUSEO DE SAN ISIDRO

DIRECTOR

Eduardo Salas Vázquez

DIVISIÓN DE COLECCIONES

Enrique de Carrera Hontana

Mercedes Gamazo Barrueco

Alberto González Alonso

DIVISIÓN DE INVESTIGACIÓN ARQUEOLÓGICA

Alfonso Martín Flores

Victoria López Hervás

Marta Benítez Cordonets

DIVISIÓN DE EXPOSICIONES Y DIFUSIÓN

Salvador Quero Castro

Amalia Pérez Navarro

GESTIÓN ECONÓMICA Y ADMINISTRACIÓN

Ángel Luis Pérez Blanco

Lucía Herrera Iglesias

Ana Isabel Lacasa Escusol

Francisco Javier Sanz Molina

Araceli Hernández Moreno

Ana Isabel Vázquez González

ASISTENCIA INTERNA

Gema Ramos Ángel

Rafael Borraz Bonillo

Antonio Hurtado Cruz

Jacinto Mendieta Mendieta

Delia Lafuente del Amo

EL MUSEO DE SAN ISIDRO AGRADECE SU COLABORACIÓN A LAS SIGUIENTES INSTITUCIONES Y PERSONAS

*Hemeroteca Municipal de Madrid* Carlos Dorado, Susana Ramírez, Cristina Viñas  
*Informática Ayuntamiento de Madrid* Jaime Martín Delgado, Gloria López, Susana Roperó  
*Instituto del Patrimonio Histórico Español* Álvaro Martínez Novillo  
*Museo Municipal de Madrid* Carmen Priego, Purificación Nájera, Rafael Canet  
*Museo Romántico de Madrid* Begoña Torres, Antonio Grandes  
*Instituto Español de Prehistoria* Ignacio Montero, Salvador Rovira

Esther Bachiller, Marta Benítez Cordonets, Amalia Descalzo, Alfonso Martín Flores, Silvia Sánchez, Óscar Segovia



**L**a presentación en las salas temporales del Museo de San Isidro de una exposición de las obras que forman el legado de Bernardo Sáez Martín a los Museos Municipales de Madrid, constituye una verdadera satisfacción para el Área de Gobierno de las Artes y para el Ayuntamiento de Madrid. No sólo por la calidad intrínseca de las obras que integran este legado, sino también por la ocasión que nos brinda de rendir un justo homenaje a la generosidad y sensibilidad de quien las coleccionó en vida, permitiéndonos disfrutar ahora de tan notable conjunto artístico. Al altruismo de don Bernardo Sáez Martín hay que añadir la generosidad de don Óscar Segovia Guerrero, usufructuario del mencionado legado, quien se ha hecho cargo de la conservación del mismo y de su entrega al Museo de San Isidro.

El hecho de que Bernardo Sáez Martín pensara en los Museos Municipales de Madrid, y muy especialmente en los Museos de San Isidro y Municipal de la calle Fuencarral, nos demuestra su interés por garantizar la conservación e integridad de su colección privada, y también su gran amor por Madrid y por las instituciones municipales, en especial por el desaparecido Instituto Arqueológico Municipal, al que dedicó, sin lugar a dudas, los mejores años de su actividad profesional.

El atractivo y la calidad de las obras que reunió a lo largo de su vida resaltan ahora, al poderse contemplar en conjunto. Particular relieve tienen, como se podrá comprobar en la exposición y en el presente catálogo, las colecciones de vidrios romanos, cerámicas de Manises y Talavera y la serie de tablas góticas, que ahora se exponen junto a otras muchas piezas, libros y documentos personales, representativos de la amplitud de sus intereses y de su exquisito gusto.

La colección de arqueología, en la que figuran algunas piezas madrileñas (un vaso campaniforme del tipo Ciempozuelos y varias hachas de piedra y bronce) y un importante conjunto de vidrios romanos, las cerámicas, la pintura antigua y la biblioteca pasarán a formar parte de los fondos del Museo de San Isidro. Los objetos (pinturas, esculturas, orfebrería) de los siglos XVIII Y XIX quedarán depositados en un futuro en el Museo Municipal de Madrid.

Por otro lado, la publicación del catálogo de la colección, en el que han colaborado destacados especialistas y todo el equipo técnico del Museo de San Isidro, dará a conocer al gran público no sólo el valor de las obras que conforman el legado, sino también muchos aspectos sobre la biografía y personalidad de un hombre que, como se ha señalado, dedicó los mejores años de su vida al Instituto Arqueológico Municipal del Ayuntamiento de Madrid.

La iniciativa de Bernardo Sáez Martín debe ser considerada digna del mayor elogio, ya que gestos individuales como éste son un ejemplo a seguir y una de las vías fundamentales con las que cuentan los museos para el incremento de sus colecciones. Por todo ello, figuras como la suya resultan ejemplares y bien merecen el reconocimiento que con motivo de la presentación al público de esta colección, ahora se le tributa.

Juan José Echeverría  
Director General de Patrimonio Cultural



## ÍNDICE

- 15 EL LEGADO DE DON BERNARDO SÁEZ MARTÍN A LOS MUSEOS MUNICIPALES DE MADRID  
Eduardo salas Vázquez  
*Director del Museo de San Isidro*
- 23 BERNARDO SÁEZ MARTÍN Y LAS INSTITUCIONES ARQUEOLÓGICAS ESPAÑOLAS (1939-1972)  
Salvador Quero Castro  
*Museo de San Isidro*
- ARQUEOLOGÍA**
- 43 LAS COLECCIONES ARQUEOLÓGICAS DE BERNARDO SÁEZ MARTÍN  
Salvador Quero Castro  
*Museo de San Isidro*
- 45 INDUSTRIAS LÍTICAS DEL MANZANARES  
Mercedes Gamazo Barrueco  
*Museo de San Isidro*
- 67 VIDRIOS ROMANOS  
Ángeles Castellano Hervás  
*Museo Arqueológico Nacional*
- PINTURA ANTIGUA Y ESCULTURA**
- 112 PINTURA ANTIGUA Y ESCULTURA  
Enrique de Carrera Hontana  
*Museo de San Isidro*
- 136 ESCULTURA EN BRONCE SIGLO XIX  
Salvador Quero Castro  
*Museo de San Isidro*
- ARTES DECORATIVAS**
- 143 UN JARDÍN EN LA MESA: CERÁMICA DE MANISES DEL SIGLO XIX EN LA COLECCIÓN  
BERNARDO SÁEZ MARTÍN DEL MUSEO DE SAN ISIDRO  
Alberto González Alonso  
*Museo de San Isidro*
- 178 CERÁMICA DE TALAVERA Y TERUEL  
Alfonso Martín Flores
- 190 ORFEBRERÍA  
Museo de San Isidro
- PINTURA DEL SIGLO XIX**
- 199 APUNTES SOBRE LA PINTURA ANDALUZA COSTUMBRISTA DEL SIGLO XIX  
Amalia Pérez Navarro  
*Museo de San Isidro*
- LA BIBLIOTECA DE UN COLECCIONISTA**
- 217 LA BIBLIOTECA DE UN COLECCIONISTA: EL LEGADO DE BERNARDO SÁEZ MARTÍN  
EN EL MUSEO DE SAN ISIDRO DE MADRID  
Marta Benítez Cordonets  
*Museo de San Isidro*
- RESTAURACIÓN**
- 223 INFORME SOBRE EL TRATAMIENTO APLICADO EN UN VASO CAMPANIFORME DEL  
MUSEO DE SAN ISIDRO DE MADRID  
Carmen Saldaña Monllor  
*Instituto del Patrimonio Histórico Español*
- 225 INFORME SOBRE LOS TRATAMIENTOS APLICADOS EN 12 PLATOS DE LOZA  
POLICROMADA DE MANISES (S. XIX)  
Carmen Saldaña Monllor  
*Instituto del Patrimonio Histórico Español*
- 233 RESTAURACIÓN DE ESCULTURA Y MARCOS DEL LEGADO BERNARDO SÁEZ MARTÍN  
Cristina y Leticia Ordóñez





# El Legado Sáez Martín

A LOS MUSEOS MUNICIPALES DE MADRID







## El legado de Don Bernardo Sáez Martín a los museos municipales de Madrid

EDUARDO SALAS VÁZQUEZ  
*Director del Museo de San Isidro*

Muchas de las exposiciones organizadas por los Museos Municipales tienen como objetivo principal la difusión de su propia historia y la de sus colecciones. Cuando éstas son fruto de donaciones o legados como el que hoy presentamos, constituye, además, un deber de reconocimiento y gratitud a las personas que depositan su confianza en nuestros museos, como lugar idóneo para garantizar la conservación de los objetos que, con tanto esfuerzo, llegaron a reunir en vida y por los que sintieron gran estima.

La entidad del legado de Bernardo Sáez Martín, formado por 84 obras de la más variada índole y procedencia, le convierte en uno de los benefactores más destacados que han tenido los Museos Municipales a largo de su historia, y sin lugar a dudas en el principal del Museo de San Isidro en sus primeros años de vida.

La mejor manera de rendir un homenaje a la memoria de quien acertó a reunir un conjunto tan notable de obras como el que ahora damos a conocer al público, es el estudio de la biografía y personalidad de quien lo hizo realidad. El carácter curioso e inquieto de Bernardo Sáez Martín queda perfectamente reflejado en el estudio biográfico de Salvador Quero, Comisario de la exposición, en el que pasa revista a sus distintos trabajos arqueológicos, sus frecuentes viajes y sus relaciones sociales, factores que fueron moldeando su polifacética personalidad, caracterizada por la curiosidad y el refinamiento en sus gustos, todo lo cual le llevó a la formación de tan importante colección. Sin embargo, la explicación de una iniciativa tan loable como es la cesión de sus colecciones a los Museos Municipales de Madrid, debe buscarse en la estrecha relación que mantuvo don Bernardo Sáez Martín con las instituciones municipales, y muy especialmente con el antiguo Instituto Arqueológico Municipal del Ayuntamiento de Madrid y con su fundador el arqueólogo Julio Martínez Santa-Olalla.

Don Bernardo Sáez Martín, nacido en Madrid el 10 de febrero de 1913, fue el más directo y fiel colaborador que tuvo el profesor Martínez Santa-Olalla, primer director del Instituto Arqueológico Municipal y una de las principales figuras de la arqueología de la España de posguerra. Acompañó a Don Julio en todas sus actividades profesionales, primero en el Seminario de Historia Primitiva del Hombre de la Universidad de Madrid y en la Comisaría General de Excavaciones Arqueológicas, más tarde en la Sociedad Española de Antropología, Etnografía y Prehistoria, en la Cátedra de la

Universidad Complutense y en las expediciones al Sáhara español y a Guinea y en otros viajes por distintos países mediterráneos<sup>1</sup>.

En el Instituto Arqueológico Municipal, que tuvo su sede en el Palacete de la Fuente del Berro, fue nombrado Director de Trabajos de Campo y Laboratorios, cargo que desempeñó desde la fundación del Instituto en octubre de 1953 hasta su dimisión en 1972, tras la muerte de Don Julio Martínez Santa-Olalla. Durante los años del Instituto participó en numerosas excavaciones y se hizo cargo del montaje del Museo Arqueológico Municipal, que permaneció abierto al público entre los años 1961 y 1971.

Su estrecha relación con Martínez Santa-Olalla sería determinante no sólo en su etapa de formación como arqueólogo y en su trayectoria profesional, sino también en la definición de su actividad como coleccionista. La habilidad de Santa-Olalla para relacionarse con todo tipo de personajes y su capacidad para moverse en los más distintos ambientes culturales del Madrid de su tiempo, le abrirían muchas puertas, manteniendo, al igual que su maestro, buenas relaciones con distintos coleccionistas, anticuarios y casas de subastas internacionales. Siguiendo los pasos de su mentor, se inició muy pronto en el campo del coleccionismo, llegando a reunir una colección de obras muy selecta. Sus conocimientos del mercado del arte le fueron muy útiles en la adquisición de obras artísticas en subastas y comercios de anticuarios, principalmente en Inglaterra y en sus viajes por Turquía, Líbano y norte de África.

A su muerte, que tuvo lugar en Madrid el 9 de octubre de 2001, cedió todas sus colecciones a los Museos del Ayuntamiento de Madrid, con la salvaguarda de la constitución de un usufructo vitalicio a favor de don Óscar Segovia Guerrero, quien generosamente renunció a la mayor parte del usufructo de las colecciones, quedando solamente en posesión del mobiliario y algunos objetos indispensables para la decoración de la vivienda de la que también es usufructuario. Aunque el testamento, redactado el 10 de julio de 1997, expresaba su deseo de que su colección pasara a formar parte de "Los Museos Municipales", en realidad su última voluntad fue que ésta se repartiera entre los dos museos históricos del Ayuntamiento de Madrid, el Museo Municipal y el de San Isidro, este último inaugurado poco antes de su fallecimiento, en el mes de mayo del año 2000<sup>2</sup>.

Las colecciones que integran este Legado son muy variadas y abarcan todo tipo de obras, desde una colección de objetos arqueológicos, algunos relacionados con los yacimientos en los que trabajó en los alrededores de Madrid, hasta una serie de acuarelas y caricaturas, realizadas por amigos artistas en los años de su actividad en el Instituto Arqueológico Municipal. A ese conjunto de piezas arqueológicas y artísticas, entre las que cabe destacar las colecciones de vidrios romanos, pintura antigua y cerámicas de Manises, tenemos que añadir su biblioteca personal, especializada en arte, antropología y arqueología, y varios álbumes de fotografías y recortes de prensa, cedidos igualmente por Óscar Segovia y que han permitido completar distintas secciones de la biblioteca y los fondos documentales y fotográficos del Museo de San Isidro.

El coleccionismo de objetos arqueológicos de Bernardo Sáez Martín es fruto de su gran interés por la arqueología y por las civilizaciones antiguas, y de la actividad desarrollada, como ya se ha

<sup>1</sup> Julio Martínez Santa-Olalla (1905-1972) fue Director Vitalicio del Instituto Arqueológico Municipal. Discípulo de Pedro Bosch Gimpera y Hugo Obermaier, realizó sus estudios en las universidades de Valladolid, Barcelona y Madrid. Entre 1939 y 1962 fue Comisario General de Excavaciones Arqueológicas y Director del Seminario de Historia Primitiva del Hombre. A lo largo de su vida reunió una excelente biblioteca y una selecta colección arqueológica que ingresó en el Museo Arqueológico Nacional en 1973 (Presedo, F., 1993: 474). Sobre la vida y personalidad de Santa-Olalla, véase: (Castelo Ruano, R. y otros, 1995; Quero Castro, S., 1996: 193-200).

<sup>2</sup> El Legado fue aceptado por Acuerdo de la Comisión de Gobierno del Ayuntamiento de Madrid de 4 de octubre de 2002.

señalado, en distintas instituciones relacionadas con la arqueología de su tiempo. Desde fecha temprana, Sáez Martín se dedicó a atesorar piezas arqueológicas, llegando a reunir una espléndida colección de vidrios romanos (29 piezas en perfecto estado de conservación), por la que sintió una especial predilección y en la que volcó todo su afán coleccionista.

La colección de pintura y escultura es más escasa, pero muy selecta, y está principalmente compuesta por tablas y tallas flamencas y castellanas de asunto religioso, todas de gran calidad y situadas en torno a los últimos años del siglo XV y primera mitad del siglo XVI, excepto la *Inmaculada* atribuida al escultor Manuel Álvarez, del siglo XVIII. Entre las pinturas cabe destacar *El Santo Entierro*, atribuido al Maestro de Portillo, y *La Natividad* del círculo del Maestro de Astorga. Este conjunto de piezas viene a cubrir una de las lagunas más notables de las colecciones municipales, en las que está escasamente representado ese período clave del arte español que es el tránsito de la Baja Edad Media a la Edad Moderna, momento en el que confluyen las novedades artísticas importadas de Flandes e Italia con la riqueza de la tradición medieval española.

La colección de cerámicas de Manises, Talavera de la Reina y Teruel, integrada por 25 piezas en su mayor parte del siglo XIX, debe ser valorada en su conjunto, ya que es difícil encontrar obras de este tipo en tan buen estado de conservación, debido al carácter funcional y popular que tuvieron en su momento.

Las piezas de orfebrería, las pinturas costumbristas de finales del siglo XIX y otros objetos de su colección, algunos muy curiosos como la escultura en bronce de la divinidad china Kwan-ti, del siglo XIX, responden más al deseo de don Bernardo de rodearse de objetos bellos que a un afán coleccionista.

En términos generales, se puede decir que es una colección que responde más a los gustos personales de su propietario que a un tipo específico de coleccionismo. De acuerdo con la clasificación de los distintos tipos de coleccionistas que se dan con más frecuencia en nuestro país, el caso de Bernardo Sáez se podría inscribir en ese tipo que se caracteriza por un eclecticismo más propio de otra época y que se repite continuamente entre los coleccionistas del siglo XIX y primeras décadas del siglo XX<sup>3</sup>.

Pero no podemos valorar en su justa medida el importante legado de don Bernardo Sáez Martín, sin recordar los distintos legados y donaciones que se han ido sucediendo a lo largo de la historia de los Museos Municipales de Madrid. El Legado Sáez Martín se inscribe dentro de la tradición de los legados y donaciones tan frecuentes en los museos locales y municipales, sobre todo en las primeras décadas del siglo pasado, y por la cantidad y calidad de las piezas que lo integran, sólo es comparable, a las importantes donaciones fundacionales que recibe el Museo Municipal en sus primeros años de andadura, cuando se establece definitivamente en la sede del Antiguo Hospicio de la calle Fuencarral<sup>4</sup>.

La inauguración del Museo Municipal de Madrid, en junio de 1929, se debe a la firme voluntad del Ayuntamiento en aquel momento y al gran éxito alcanzado por la *Exposición del Antiguo Madrid*, organizada por la Sociedad Española de los Amigos del Arte en el año 1926, y está relacionada

3 Magdalena Barril en su artículo "El coleccionismo en el Museo Arqueológico Nacional" ofrece una amplísima galería de coleccionistas españoles de todas las épocas (Barril, M., 1993: 171-184).

4 El primer Museo del Ayuntamiento se crea en el año 1903, en la Casa de la Panadería. Este Museo al que se denomina Museo- Sección del Archivo de Villa recibe algunas importantes donaciones, como la colección de lozas españolas donada por el ceramista Enrique Guijo en 1920. Sobre estas primeras donaciones y los orígenes del Museo Municipal, véase: (Cayetano Martín, C., 1986: 11-28; Alaminos López, E., 1997a y b; Priego, M<sup>a</sup> C., 2005). Para todo lo referente a la primera etapa de funcionamiento del Museo Municipal, véase: Alaminos López, E., 1997. *Actas del Patronato del Museo Municipal (1927-1947)*.

lógicamente, como se ha señalado repetidamente, con el coleccionismo de la época y con la formación de otros museos de características semejantes, muchos de ellos asociados a importantes legados, depósitos y donaciones. Esta práctica de los legados testamentarios, que lamentablemente no se da con tanta frecuencia en la actualidad, sí fue habitual en nuestro país en las primeras décadas del pasado siglo, cuando se crearon en toda España una serie de Museos gracias a la generosa aportación de particulares, con ejemplos tan singulares como el Museo Valencia de Don Juan, el Museo Romántico o el Museo Cerralbo<sup>5</sup>.

No podemos olvidar que en esta misma época ingresan en los Museos Nacionales importantes legados, como los que recibe el Museo Nacional del Prado (el de Ramón de Errazu, en 1905, especializado en un período, en la pintura de la segunda mitad del siglo XIX; el Legado Pablo Bosch, en 1915; el Legado Fernández Durán, en 1931), los del Museo Arqueológico Nacional (en algunos casos muy especializados, como el conjunto de cerámicas de Talavera de la Infanta Isabel, en 1931) o el más destacado de todos, el de la colección Cambó, especialmente relevante por haber sido concebido desde un principio por su propietario como una colección que pudiera completar las lagunas de dos museos en particular, el Museo del Prado y el Museo Nacional de Arte de Cataluña, museos donde finalmente ingresaron sus colecciones en el año 1941<sup>6</sup>.

En el caso del Museo Municipal también nos encontramos con una figura fundamental asociada a la creación del Museo, don Félix Boix y Merino, uno de los miembros más activos de la Sociedad Española de Amigos del Arte, a quien debemos la donación fundacional más importante de este Museo (1927), base del mismo, junto con el ingreso de obras procedentes del Museo del Archivo de Villa y otras colecciones privadas. Don Félix Boix supo aprovechar el éxito de la Exposición del Antiguo Madrid para estimular a una serie de intelectuales y coleccionistas que habían cedido piezas para esta magna exposición<sup>7</sup>. La relación de las personas que aportaron piezas de la Exposición es muy larga. Basta con citar algunos nombres como los de Ignacio Bauer, el Conde de Casal, Julio Cavestany, el Marqués de Valverde de la Sierra, Antonio López Roberts, Mr. Georges Creach, etc. Una vez inaugurado el Museo, siguieron llegando donaciones y legados, entre los que podemos destacar la donación de don Enrique Puncel en memoria de su esposa Doña María Muguero, en 1927, base de la magnífica colección de abanicos del Museo Municipal, o la donación del pintor José María López Mezquita de una de sus obras más importantes *Retrato de la Infanta Isabel de Borbón y la Marquesa de Nájera a la salida de los Toros* en el año 1929 que, como señala Eduardo Alaminos, es un claro precedente de donación realizada por un artista vivo que se irá repitiendo en el futuro de los Museos Municipales<sup>8</sup>.

A estos fondos iniciales se sumaron una serie de depósitos, realizados por importantes instituciones culturales madrileñas, como el Museo Nacional del Prado, el Museo Arqueológico Nacional, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando o la Biblioteca Nacional, entre otros, que contribuyeron desde el primer momento a crear y a consolidar la imagen del Museo. En este sentido es curioso advertir como el Ayuntamiento de Madrid, al contar con un museo estable y una sede bien identificada, se convierte en objeto de depósitos por parte de otras instituciones,

5 En 1916 don Guillermo de Osma, Conde de Valencia de Don Juan, funda el Instituto Valencia de Don Juan. En 1924 se inaugura el Museo Romántico, creado por donación al Estado de las colecciones de don Benigno de la Vega-Inclán y Flaquer, II marqués de la Vega-Inclán. En 1934 abre sus puertas el Museo Cerralbo, constituido en 1924, como legado testamentario de don Enrique de Aguilera y Gamboa, XVII Marqués de Cerralbo. Sobre los museos creados en este período, véase: (Bolaños, M<sup>a</sup>, 1997: 289-292; Pérez Sánchez, A. E., 1990: 41-47 y 1999: 11-32; Alaminos López, E., 1997a).

6 Sobre la colección Cambó y el coleccionismo de esta época, véase (Pérez Sánchez, A. E., 1990: 41-47).

7 Félix Boix y Merino (1858-1932) puede ser considerado como el fundador del Museo Municipal y su más importante donante e impulsor. Fue ingeniero de Caminos y ocupó importantes cargos en la administración. Llegó a reunir una importantísima colección: lozas de Talavera de la Reina y Alcora, estampas, dibujos, pintura, etc. Formó parte de los patronatos del Prado, de la Biblioteca Nacional, del Museo Municipal y de la Junta Directiva de la Sociedad Española de Amigos del Arte. Sobre la vida y actividad como coleccionista de Félix Boix, véase (Mañueco, M<sup>a</sup> C., 1993: 430; Alaminos López, 1997a: 26 y 83, acta 24, nota 1); Priego, M<sup>a</sup> C., 2005: 45).

8 Sobre la historia de las donaciones al Museo Municipal, véase el estudio de Eduardo Alaminos en el catálogo de la exposición *François Maréchal. Obra gráfica en el Museo Municipal de Madrid* (Alaminos López, 1997b: 11-15).

modificándose la situación anterior cuando el Ayuntamiento, por falta de espacios adecuados, había realizado una serie de depósitos en otras instituciones como el Museo Arqueológico Nacional, donde fueron trasladadas algunas piezas propiedad del Ayuntamiento, entre otras varias esculturas procedentes del derribo de antiguos monumentos de Madrid<sup>9</sup>.

Los Museos Municipales han seguido recibiendo donaciones regularmente, aunque no con la frecuencia que sería deseable. Los conservadores de museo siempre soñamos con el ingreso de aquellas piezas o colecciones de propiedad particular que completarían lagunas de las colecciones muy difíciles de cubrir de otra manera. Sin embargo, cuando se mira al pasado, con la perspectiva que nos da el paso del tiempo, tenemos que ser justos y reconocer que el balance es mucho más positivo de lo que cabría pensar en un principio. En los últimos años, los museos del Ayuntamiento de Madrid han recibido importantes donaciones a un ritmo que se ha ido acelerando a partir de los años 90. Entre las que tienen lugar en estos años podemos citar la importantísima donación al Museo Municipal de 73 dibujos originales de temática madrileña del dibujante y pintor romántico Jenaro Pérez Villaamil, efectuada en 1996 por D<sup>a</sup> Isabel Fernández Malaval, viuda de uno de los biznietos del artista<sup>10</sup>.

Un grupo aparte lo constituyen las donaciones realizadas por artistas madrileños o vinculados a nuestra ciudad, o por sus familiares, entre las que cabe destacar las siguientes: la donación de dibujos y estampas del humorista, dibujante y grabador Enrique Herreros, efectuada por el hijo del artista en el año 1993 (35 dibujos de la serie *Estampas matritenses* y una colección de 15 aguafuertes de *La Tauromaquia de la Muerte* con sus planchas correspondientes); la donación de pinturas de la artista madrileña Teresa Sánchez-Gavito, entregada por su hijo Federico Muñoz Sánchez-Gavito, en 1996; la realizada en 1997 por el grabador y académico François Maréchal de la totalidad de su obra hasta ese año (431 estampas originales, que se vinieron a sumar a la colección de 83 ex libris, donada al Museo Municipal con anterioridad, en 1992); la efectuada por Doña Marie Claire Decay Cartier de Victoria de un amplio conjunto de estampas de su marido el pintor Salvador Victoria, en el año 2000; y el legado del pintor santanderino Juan Manuel Díaz-Caneja (1998), formado por 16 óleos, fechados entre 1945 y 1985<sup>11</sup>. Todas estas donaciones, excepto la de Enrique Herreros, se conservan actualmente en el Museo Municipal de Arte Contemporáneo, instalado en el Centro Cultural Conde-Duque e inaugurado en noviembre del año 2001<sup>12</sup>.

También el Museo de San Isidro, que abrió sus puertas al público en el mes de mayo del año 2000, ha recibido en estos primeros años importantes donaciones entre otras la escultura de San Isidro que preside la Capilla, donada en 1994, antes de la apertura del Museo, por los duques de Santo Bueno, antiguos propietarios del Palacio de los Condes de Paredes ("Casa de San Isidro"); un álbum con más de trescientos clichés fotográficos, donado por las hijas del arqueólogo José Pérez de Barradas, que documentan ampliamente las actividades arqueológicas realizadas en el Manzanares por el arqueólogo entre los años 20 y 30, y una colección de documentos personales de Julio Martínez Santa-Olalla, donados por D<sup>a</sup> Raquel Castelo Ruano en el año 2004. Estas dos últimas donaciones han venido a completar los archivos que se conservan en el Museo,

9 En 1869 el Alcalde de Madrid don Manuel María José de Galdo decide, pese a su interés por crear un museo municipal, la donación al Museo Arqueológico Nacional de una serie de piezas que se conservaban en los almacenes del Ayuntamiento, entre otras la estatua de Orfeo de la Plaza de la Provincia y la lápida funeraria de don Diego de Párraga de la desaparecida Iglesia de Santa María la Real de la Almudena (Marcos Pous, A., 1993: 55; Mena, P. y Méndez, A., 2002: 194).

10 El Museo Municipal presentó al público esta donación en la exposición *Dibujos de Jenaro Pérez Villaamil. El cuaderno de Madrid* (Catálogo, 1998).

11 El Museo Municipal dio a conocer estas donaciones en distintas exposiciones: la donación de dibujos de Enrique Herreros se presentó al público en 1996 (Catálogo, 1996), la de François Maréchal en 1997 (Catálogo, 1997) y el legado Díaz-Caneja en el mes de febrero de 1999.

12 El legado Díaz-Caneja está publicado en el catálogo de la colección del Museo Municipal de Arte contemporáneo (1999) y las donaciones de François Maréchal y Salvador Victoria están recogidas en el Catálogo de obra gráfica de este Museo (Alaminos López, E. y Zozaya, M<sup>a</sup>, 2004).

fundamentales para el conocimiento de dos figuras clave de la arqueología madrileña del pasado siglo y de la actividad desarrollada por las primeras instituciones arqueológicas municipales<sup>13</sup>.

Mención aparte merecen dos museos municipales, cuya existencia se debe a dos gestos de generosidad especialmente relevantes: el Templo de Debod y el Museo de Escultura al Aire Libre de la Castellana. El primero se creó a partir de la entrega al pueblo español del templo egipcio de Debod por parte de la República de Egipto como reconocimiento y recompensa a la ayuda prestada por España en la campaña internacional para el salvamento de los monumentos y lugares arqueológicos de la antigua Nubia, con motivo de la construcción de la gran presa de Assuán. El segundo, instalado bajo el paso elevado que une las calles de Eduardo Dato y Juan Bravo, se debe a la iniciativa de una serie de artistas de vanguardia que cedieron una obra significativa de su producción al pueblo de Madrid<sup>14</sup>.

En este apresurado repaso por la historia de las donaciones y legados de los Museos Municipales no podemos dejar de insistir en las aportaciones realizadas por los propios museos municipales, fundamental en el proceso de creación de los nuevos museos. Aplicado el término herencia en su sentido más amplio, vemos que los Museos Municipales siempre han contado, entre sus fondos fundacionales, con importantes colecciones heredadas de instituciones anteriores. Este es el caso del Museo Municipal que, además de los objetos aportados por los socios de los Amigos del Arte, hereda todos los fondos del primitivo Museo Municipal de la Casa de la Panadería. En el caso de los Museos más recientes se parte de una situación similar. El Museo Municipal de Arte Contemporáneo recibe las colecciones de arte contemporáneo que se habían ido formando en el Museo Municipal desde la década de los ochenta, y el Museo de San Isidro reúne las colecciones arqueológicas del Ayuntamiento de Madrid, hasta entonces dispersas entre el antiguo Instituto Arqueológico Municipal y el Museo Municipal de la calle Fuencarral<sup>15</sup>.

No quiero terminar este breve texto de introducción sin expresar mi más sincero agradecimiento a todos aquellos que han colaborado en esta exposición. Al equipo de San Isidro, que ha participado plenamente en la catalogación de cada una de las piezas y en la redacción de los textos del catálogo, y muy especialmente al comisario de la misma y jefe de la División de Exposiciones y Difusión, Salvador Quero Castro, quien se encargó de mantener el contacto con don Bernardo en los últimos años de su vida y se hizo cargo de todas las gestiones necesarias para que el legado se pudiera materializar. Por último es deber de este Museo mostrar nuestro más profundo reconocimiento a don Óscar Segovia Guerrero, cuya generosidad y altruismo ha permitido el disfrute de esta importante herencia.

13 El archivo personal de don Julio Martínez Santa-Olalla, como la mayor parte de las colecciones arqueológicas del Museo de San Isidro, procede del desaparecido Instituto Arqueológico Municipal. El archivo y la biblioteca de José Pérez de Barradas han sido adquiridos recientemente por el Ayuntamiento de Madrid a sus herederos en el año 2004, y serán objeto de una exposición el próximo año.

14 A las obras de artistas como Julio González y Alberto Sánchez –cedidas generosamente por sus herederos– se sumaron las de Joan Miró, Andreu Alfaro, Eduardo Chillida, Martín Chirino, Amadeo Gabino, Rafael Leoz, Marcel Martí, Pablo Palazuelo, Manuel Rivera, Gerardo Rueda, Pablo Serrano, Francisco Sobrino y Eusebio Sempere (Rivas, M<sup>a</sup> J. y Salas, E., 1995).

15 La reciente historia del Museo de San Isidro y el largo proceso de formación de sus colecciones arqueológicas están recogidos en (Carrera y Martín, 1997: 581-593) y en varios artículos de la revista *Estudios de Prehistoria y Arqueología Madrileñas*: (Quero Castro, S., 1996: 193-200; Martín Flores, A., 2001: 4-22; Salas Vázquez, E., 2002: 3-22).

## BIBLIOGRAFÍA

- ALAMINOS López, E. (1995): "La colección de abanicos del Museo Municipal de Madrid". Catálogo de la exposición *Abanicos. La colección del Museo Municipal de Madrid*. Madrid, Museo Municipal.
- (1997a): *Actas del Patronato del Museo Municipal. (1927-1947)*. Madrid: Museo Municipal.
- (1997b): "Donación François Maréchal". Catálogo de la exposición *François Maréchal. Obra gráfica. Donación al Museo Municipal de Madrid*. Madrid, Museo Municipal: p. 11-15.
- Y ZOZAYA ÁLVAREZ, M. (2004): *Colección de obra gráfica del Museo Municipal de Arte Contemporáneo de Madrid*. Madrid: Museo Municipal de Ate Contemporáneo.
- BARRIL VICENTE, M. (1993): "El coleccionismo en el Museo Arqueológico Nacional". Catálogo de la Exposición *De Gabinete a Museo. Tres siglos de historia*. Madrid, Museo Arqueológico Nacional: p. 171-184.
- BOLAÑOS, M. (1997): *Historia de los museos en España*. Gijón, Ediciones Trea.
- CARRERA HONTANA, E. De y MARTÍN FLORES, A. (1997): "Las instituciones arqueológicas del Ayuntamiento de Madrid". *La cristalización del pasado: génesis y desarrollo del marco institucional de la arqueología en España*. Málaga: Universidad; Ministerio de Educación; Centro de Estudios Históricos (C.S.I.C.): p. 581-593.
- CASTELO RUANO, R., CARDITO ROLLÁN, L. M., PANIZO ARIAS, I., y RODRÍGUEZ CASANOVA, I. (1995): *Julio Martínez Santa-Olalla. Crónicas de la cultura arqueológica española*. Madrid.
- CATÁLOGO (1995): *Abanicos. La colección del Museo Municipal de Madrid*. Madrid, Museo Municipal.
- CATÁLOGO (1996): *Donación Enrique Herreros*. Madrid, Museo Municipal.
- CATÁLOGO (1997): *François Maréchal. Obra gráfica. Donación al Museo Municipal de Madrid*. Madrid, Museo Municipal.
- CATÁLOGO (1998): *Dibujos de Jenaro Pérez Villaamil. El cuaderno de Madrid*. Madrid, Museo Municipal.
- CAYETANO MARTÍN, C. (1986): "La génesis del Museo Municipal", *Villa de Madrid*, 88: p. 11-28.
- MAÑUECO, M<sup>a</sup> C. (1993): "Colección Boix". Catálogo de la exposición *De Gabinete a Museo. Tres siglos de Historia*. Madrid, Museo Arqueológico Nacional.
- MARCOS POUS, A. (1993): "Origen y desarrollo del Museo Arqueológico Nacional". Catálogo de la exposición *De Gabinete a Museo. Tres siglos de Historia*. Madrid: Museo Arqueológico Nacional: p. 21-99.
- MARTÍN FLORES, A. (2001): "Pérez de Barradas y los orígenes de la institucionalización de la arqueología madrileña", en *Estudios de Prehistoria y Arqueología Madrileñas*, 11: p. 4-22.
- MENA, P. Y MÉNDEZ, A. (2002): "Las instituciones arqueológicas madrileñas". Ciclo de conferencias *Historiografía de la Arqueología española. Las instituciones*. Madrid, Museo de San Isidro: p.187-221.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A.E. (1990): « La colección Cambó en el coleccionismo de su tiempo». Catálogo de la Exposición *Colección Cambó*. Madrid: Museo Nacional del Prado: p. 41-47.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. (1999): "Madrid y sus museos". *Otros Museos de Madrid*. Barcelona, Lunwerg. Editores: p. 11-32.
- PRESEDO, F. (1993): "Colección Martínez Santa-Olalla". Catálogo de la exposición *De Gabinete a Museo. Tres siglos de historia*: p.474.
- PRIEGO FERNÁNDEZ DEL CAMPO, M<sup>a</sup> C. (2005): "Un museo para la ciudad. El antiguo Madrid recupera su historia". *Memoria. Información sobre la ciudad. Año 1929*. Madrid: Museo Municipal: p. 30-53.
- QUERO CASTRO, S. (1996): "Cuarenta años de historia del Instituto Arqueológico Municipal", en *Estudios de Prehistoria y Arqueología Madrileñas*, 10: p. 193-200.
- RIVAS, M<sup>a</sup> J. Y SALAS, E. (1995): *Guía del Museo de Escultura al Aire Libre de la Castellana*. Madrid, Museos Municipales.
- SALAS VÁZQUEZ, E. (2002): "El Museo de San Isidro. Entre el pasado y el futuro", *Estudios de Prehistoria y Arqueología Madrileñas*, 12: p. 3-22.





## Bernardo Sáez Martín y las instituciones arqueológicas españolas (1939-1972)

SALVADOR QUERO CASTRO  
*Museo de San Isidro*

**D**e Bernardo Sáez Martín tenemos muy pocos datos biográficos, al no dejar descendientes no ha dejado memoria de su biografía privada, por ello hemos de limitarnos a los datos conocidos a través de su vida profesional, sabemos que nace en Madrid el 10 de febrero de 1913, hijo de Lorenzo Sáez Castillo y María Martín López. Hasta poco después de finalizada la Guerra Civil no volvemos a tener ningún dato suyo. Con fecha 21 de mayo de 1939 aparece como conservador del Museo de Historia Primitiva, museo que de manera precaria se instaló en la antigua Universidad Central en la calle de San Bernardo, pues la ciudad universitaria, por estar en la línea del frente durante la Guerra Civil estaba muy destruida.

### EL SEMINARIO DE HISTORIA PRIMITIVA DEL HOMBRE

El Museo de Historia Primitiva era una dependencia del Seminario de Historia Primitiva del Hombre, creación de Hugo Obermaier para la cátedra de Historia Primitiva del Hombre, cátedra que fue creada especialmente para él cuando vino a España huyendo de la I Guerra Mundial. Tras la Guerra Civil el catedrático de Historia del Arte, Arqueología y Numismática de la Universidad de Santiago de Compostela, Julio Martínez Santa-Olalla, que había obtenido la cátedra en 1936, si bien había sido anteriormente profesor colaborador de Obermaier y profesor encargado de la cátedra de Geografía y durante varios años lector de español en la Universidad de Bonn, ocupó de facto la cátedra de Historia Primitiva del Hombre ante la no incorporación a la misma de su titular Obermaier. Este seminario fue prácticamente la única institución en el Madrid de la posguerra que realizó trabajos de arqueología en el Manzanares, si bien quedaron inéditos. El seminario era un foro de discusión de temas de arqueología, antropología, Historia Antigua y, sobre todo, de paletnología, expresión que gustaba mucho a los miembros del Seminario. Para ser miembro y participar en las discusiones del Seminario no había que ser alumno de la Facultad ni acreditar ninguna titulación, había desde alumnos universitarios hasta políticos, militares y financieros.

El Seminario de Historia Primitiva reproducía parcialmente el planteamiento de la Arqueología que tenía el Institut d'Estudis Catalans en el que no era necesario estar integrado en la estructura universitaria y de títulos académicos oficiales (Fernández Posse, M.D.: 2006). Tengamos en cuenta que el director del Seminario se había formado en Barcelona con Pèrre Bosch Gimpera y aunque militaron en bandos opuestos durante la guerra, en 1939 le reconoce méritos a la labor del Institut y así dice:

*[...] Ante la labor destructiva y la carencia de una base nacional, nos encontramos con el mérito científicamente magnífico de un grupo separatista y antinacional en Barcelona. Este grupo barcelonés es el que organizó de manera ejemplar con su Servicio de Excavaciones del Institut d'Estudis Catalans y en identificación absoluta con la Universidad y Museo Arqueológico, la investigación no sólo de las provincias catalanas, sino también de las que pertenecieron a la antigua Corona de Aragón. [...]*<sup>1</sup>

Podía ser miembro del Seminario cualquier persona interesada en la historia primitiva tuviera o no titulación académica, los alumnos oficiales de la cátedra no podían ser miembros hasta que no superasen la asignatura. Visto desde nuestro tiempo sorprende el planteamiento democrático y poco oficialista para la época siendo como eran miembros del mismo personajes importantes del régimen franquista como el Ministro Secretario General del Movimiento y más tarde de la Vivienda José Luis Arrese, el Almirante Bastarreche o el Director General de Marruecos y Colonias Juan Fontán.

Cualquier personaje relacionado con el mundo de la historia primitiva que viniera a España era invitado a dar una conferencia en el Seminario lo que daba un especial atractivo a pertenecer a él. Tengamos en cuenta que en los años 40 y primeros cincuenta España estaba sometida a un terrible aislamiento internacional y cualquier extranjero que viniera era una oportunidad para conocer como se trabajaba fuera de nuestras fronteras. También intervenían conferenciantes nacionales que dictaban conferencias acordes con la ideología dominante en el momento como el mencionado Juan Fontán y Lobé (1943)

El museo del Seminario tenía un planteamiento universalista, seguía la estela de la escuela histórico-cultural de Viena, planteaba la historia universal dentro de los grandes ciclos culturales mostrando piezas procedentes de todo el mundo y de los primitivos actuales junto con piezas de nuestro entorno más próximo. El procedimiento de obtención de piezas de contextos culturales muy alejados del nuestro era simple; se acudía a la gran cantera del Manzanares donde en los diferentes areneros y graveras era relativamente fácil obtener piezas espectaculares y se intercambiaban con museos e instituciones españolas y extranjeras. También se utilizaban los trabajos del Seminario en otros lugares y las piezas obtenidas para el intercambio como ocurrió con la universidad de Londres en 1947<sup>2</sup>.

El Seminario de Historia Primitiva tenía muy poca financiación pública, sus actividades se financiaban con generosas aportaciones de sus miembros como el mencionado Arrese y

<sup>1</sup> Archivo Museo de San Isidro, fondo Santa-Olalla ASO/

<sup>2</sup> Cuadernos de Historia Primitiva Año II, nº 2, p. 129. Madrid.



Cementerio visigodo de Villel de Mesa (Guadalajara)

algunos conferenciantes como V. Gordon Childe que vino a España a dar una conferencia en la Sociedad Española de Antropología, Etnografía y Prehistoria y ante la penuria de medios en que encontró al Seminario hizo un generoso donativo que superaba la subvención anual de la Facultad de Filosofía y Letras. Para actividades puntuales como prospecciones y excavaciones arqueológicas recibía algunas subvenciones de ayuntamientos, diputaciones y cabildos. Bernardo Sáez Martín no percibía remuneración alguna por su trabajo en el Seminario, en él se encontraba como en la casa común con su amigo y mentor Julio Martínez Santa-Olalla. No sólo no cobraba, sino que pagaba de su bolsillo algunas actividades como las excavaciones de la necrópolis visigoda de Villel de Mesa (Guadalajara) realizadas en 1943.

#### EXPEDICIONES A ÁFRICA (SÁHARA Y GUINEA)

El Seminario realizó expediciones a las Islas Canarias y al África continental, la expedición más prestigiosa fue la I Expedición Paleontológica al Sáhara Español realizada en los meses de junio, julio y agosto de 1943 con el apoyo de la Dirección General de Marruecos y Colonias y los medios que el Ejército español puso a su disposición especialmente por el Gobernador General, Coronel Bermejo, el Grupo Nómada, el Delegado del Gobierno en El Aaiún, Comandante Galo Bullón; el Gobernador de Río de Oro, Capitán Jorge Núñez, el Delegado en Smara, Teniente Revuelta y la 11ª Escuadrilla del Ejército del Aire mandada por el Comandante Jiménez Ugarte.

**E.P.S.E.I. EXPEDICION PALEONOLÓGICA AL SAHARA ESPAÑOL**  
**ARCHIVO AFRICANISTA**

País \_\_\_\_\_ Región \_\_\_\_\_  
 Kabila o Tribu \_\_\_\_\_ Lugar \_\_\_\_\_  
 Número de \_\_\_\_\_ N.º 257 de Fecha \_\_\_\_\_  
 Dimensiones \_\_\_\_\_ Situación \_\_\_\_\_  
 Localización en el mapa \_\_\_\_\_

Descripción \_\_\_\_\_

Circunstancias \_\_\_\_\_

Biólogo/a \_\_\_\_\_

Iconografía \_\_\_\_\_

Modelo de ficha del Archivo africanista



Julio Martínez Santa-Olalla y el gobernador de Río de Oro, capitán Jorge Núñez con saharauis en una jaima en la expedición paleontológica al Sáhara español en 1943

Según cuenta el propio Sáez Martín (1944, b), la expedición tenía cuatro objetivos de interés que constituían la base teórica y doctrinal:

Descubrir y estudiar el cuaternario en su aspecto de las industrias humanas y antropogeográficas.

Encontrar un conjunto de localidades neolíticas para intentar establecer una seriación cronológica.

Estudiar algunas localidades con arte rupestre para conocer de manera segura cuál era la posición artística del Sáhara en la prehistoria y las condiciones de vida en el Neolítico.

Conocer el proceso de desnigrización del Sáhara Neolítico, la desertificación final del mismo y la implantación de la cultura bereber, así como todos los problemas relacionados con la introducción y propagación del camello y progresiva etiopización del África blanca en la actualidad en sus bases y raíces económicas, climatológicas y raciales como lección de los primitivos actuales del Sáhara Atlántico para el estudio de los primitivos prehistóricos.

Como objetivo complementario se planteó el estudio de las navegaciones antiguas y el aporte de documentación sobre los establecimientos portugueses.

La realidad de la expedición fue que permitió hacer una buena fotogrametría que le interesaba también al ejército tener, la recogida de ingentes cantidades de materiales líticos publicados parcialmente (Martínez Santa-Olalla, 1946) y ahora depositados en el Museo Arqueológico Nacional, placas grabadas y un importantísimo material etnográfico recogido en múltiples fotografías y en un cuestionario elaborado previamente por Pérez de Barradas, Alonso del Real y Santa-Olalla (1940).

A pesar de que la ideología científica de los expedicionarios era difusionista, el planteamiento científico era muy actual. La evidencia etnográfica mostraba una gran diversidad en las conductas humanas y en los procesos culturales y el objetivo de la arqueológica y etnográfica era explicar la amplia gama de similitudes y diferencias del comportamiento cultural. La idea era que los arqueólogos estudiaran, con relación al pasado, cualquier problema que pudiera ser tratado por los etnólogos, con la ventaja de que abarcaba periodos de tiempo muchos más largos. Éste no era ni más ni menos que el planteamiento de la etnoarqueología que teorizaría más de veinte años después L. Binford (1983).

Recogieron abundante información gráfica sobre yacimientos prehistóricos, actividades cotidianas de los saharauis como le molienda de granos, metalurgia, indumentaria, costumbres, etc.

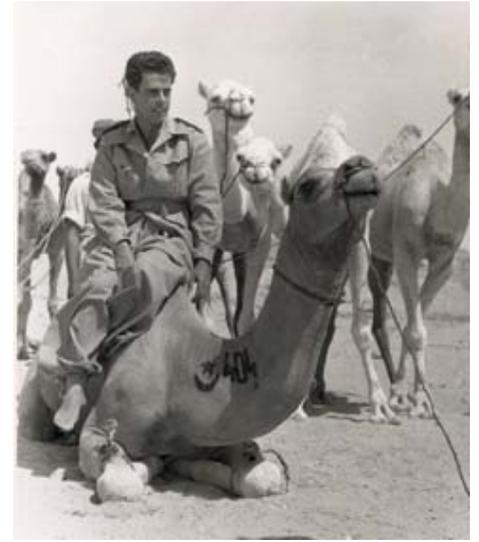
En 1946 realizaron una expedición similar a Guinea, pero ésta no contó ni con el apoyo ni con los medios de la expedición al Sáhara, prueba de ello es el reflejo que tuvo en la bibliografía. Con una sencilla consulta en el buscador Google apreciamos que en la consulta “Santa-Olalla”+“Sáhara” aparecen 72 registros y muy pocos se apartan del tema, mientras que en la consulta “Santa-Olalla”+“Guinea”, aparecen sólo 51 registros y la inmensa mayoría se refieren Miguel Ángel García Guinea y no a Guinea Continental. Si acotamos más la búsqueda y añadimos “Guinea española”, sólo aparecen 4 registros.

De esa expedición tenemos un recuerdo personal: Bernardo Sáez nos refería escandalizado que los jefes de determinadas tribus les ofrecían como gesto de hospitalidad a sus propias mujeres para que yacieran con ellas.

#### LA COMISARÍA GENERAL DE EXCAVACIONES ARQUEOLÓGICAS

Desde su fundación y hasta 1962 fue Colaborador Técnico de la Comisaría General de Excavaciones Arqueológicas, organismo oficial dependiente del Ministerio de Educación Nacional que era el competente en lo referente al patrimonio arqueológico y heredero de la antigua Sección de Excavaciones de la Junta Superior del Tesoro Artístico. La creación de la Comisaría trataba de recoger las ideas vertidas en un memorando que presentó en 1938 Julio Martínez Santa-Olalla con la propuesta de creación de un Instituto Arqueológico Nacional e Imperial, pero la falta de dotación económica —no tuvo consignación presupuestaria hasta 1941—, hizo que gran parte de los proyectos de centralización de todos los medios en torno a un único organismo vinculado a la universidad, los centros de investigación y los museos, no se llevaran a cabo, en el mejor de los casos más que parcialmente.

Curiosamente, los creadores de la Comisaría General de Excavaciones Arqueológicas, miembros activos de la Falange que propugnaba un Estado autocrático, criticaban la organización arqueológica española hasta 1939 por su poco sentido democrático ya que reservaba a unas pocas personalidades, a veces en gran parte ajenas a los estudios



Bernardo Sáez Martín en un camello de la Agrupación de Tropas Nómadas



Adolescente saharauí con un molino de piedra



Mujer con un peinado tradicional saharauí

paletnológicos y arqueológicos, con alejamiento de los profesionales y aficionados que trabajaban en las investigaciones de tipo arqueológico. V. Gordon Childe le reconoce un carácter democrático a la organización arqueológica del franquismo por tratarse de una organización estatal y de una labor puramente técnica y profesional en la que están implicados y de hecho tienen cabida todos los españoles que se interesen por la investigación arqueológica de la nación (Quero 2002, p. 176-177)

La Comisaría General de Excavaciones Arqueológicas se jerarquizó sobre una red de Comisarios con las categorías de Comisarios Provinciales, Comisarios insulares y Comisarios locales que se organizaban con absoluta libertad, éstos podían proponer el nombramiento de colaboradores o ayudantes, con lo que de hecho quedaban vinculados al patrimonio arqueológico todos los españoles interesados. Con este sistema, en un Estado fuertemente centralista y autoritario, la organización arqueológica está totalmente descentralizada.

La primera obligación de los comisarios era la información y vigilancia en su área, para evitar que los hallazgos casuales se perdieran y que proliferaran las excavaciones clandestinas.

El eje esencial de actuación de la Comisaría General de Excavaciones Arqueológicas era el Plan Nacional que buscaba la solución de problemas históricos y el planteamiento en el terreno arqueológico de todos aquellos que no habían sido objeto de investigación por parte del Estado.

La red de Comisarios locales y provinciales funcionó al margen de la mayoría de las cátedras universitarias y de los profesionales de los museos. En 1948, con motivo del II Congreso del Sudeste Español celebrado en Elche, se cuestionó este sistema por la falta de profesionalidad de los colaboradores (Castelo Ruano y otros, 1995, 54-55).

La comisaría realizó una eficiente labor en la España peninsular e inició los estudios y excavaciones en Canarias, Marruecos, Sahara y Guinea, aunque buena parte de estos trabajos quedaron inéditos.

En el área de Madrid la actuación de la comisaría se limita a unos trabajos en la cueva del Reguerillo y a la concesión de una subvención para la realización de prospecciones.

Al estar dirigidos por la misma persona el Seminario de Historia Primitiva del Hombre, la Comisaría General de Excavaciones Arqueológicas y la cátedra universitaria, había una mezcla de funciones y actividades de unos organismos y otros, además al financiar tanto Julio Martínez



Trabajo de metalistería



Mujer saharai con la indumentaria tradicional

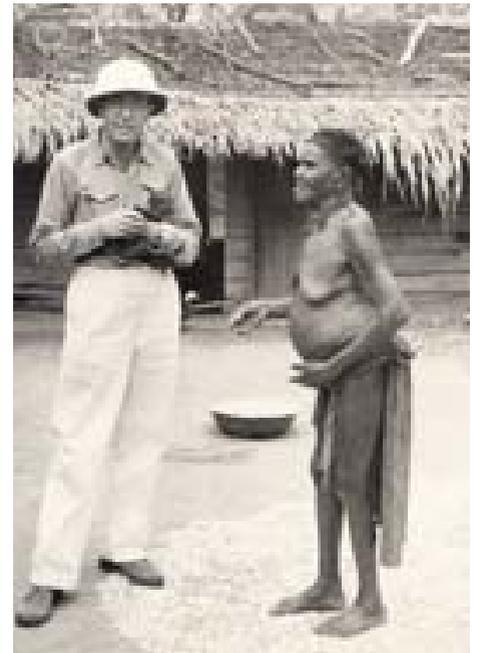
Santa-Olalla como Bernardo Sáez Martín con sus respectivas fortunas personales parte de las actividades, muchas veces es difícil separar lo personal de lo institucional, en el archivo Martínez Santa-Olalla del Museo de San Isidro esto se pone de manifiesto en la mezcla de papeles de la Comisaría, del Seminario, de la Sociedad Española de Antropología, Etnografía y Prehistoria y de Santa-Olalla, e incluso hay algunos documentos de Bernardo Sáez Martín.

Bernardo Sáez Martín tuvo una activa participación en la Comisaría General de Excavaciones Arqueológicas excavando en Castiltierra (Segovia), Totana, (Murcia), Tabernas (Almería), Carteya (Cádiz), Madrid, Islas Canarias, etc.

Cuando Martínez Santa-Olalla cesó como Comisario General de Excavaciones Arqueológicas, Bernardo Sáez dimitió, ésta habría de ser una constante de su vida, siempre que su amigo dejaba un cargo, él que era un estrecho colaborador suyo le acompañaba con una dimisión hasta el punto de que cuando murió dimitió de su cargo en el Instituto Arqueológico Municipal y se retiró de la vida profesional.

#### EL INSTITUTO ARQUEOLÓGICO DEL AYUNTAMIENTO DE MADRID

Una constante de los trabajos del Seminario de Historia Primitiva fue siempre Madrid, aunque nunca se tradujo en una publicación. Siempre denunció el abandono por parte de las autoridades municipales del patrimonio arqueológico de nuestra ciudad. El Seminario de



Julio Martínez Santa-Olalla con una nativa en la expedición a Guinea de 1946



Expedición a Guinea de 1946

Historia Primitiva se dedicó a la recogida sistemática de materiales de Madrid y su provincia y a su documentación. Para este fin pidió subvenciones reiteradamente a diferentes entidades públicas y privadas, así el 2 de febrero de 1952 pidió al Ayuntamiento de Madrid una subvención para la realización de excavaciones arqueológicas de un mínimo de 50.000 pesetas de entonces, más toda la cartografía y planimetría del término municipal de Madrid y colindantes, la utilización de los servicios técnicos del Ayuntamiento para el levantamiento y ejecución de planos y alzados, la asignación de un delineante municipal al servicio del Seminario de Historia Primitiva para la preparación de publicaciones y que éstas las realizara gratuitamente la imprenta municipal. Como contrapartida el Seminario de Historia Primitiva sólo se obligaba a realizar, en el mes de mayo, una exposición pública de todos los resultados técnicos y trabajos realizados con cargo a la ayuda municipal, a lo largo del año<sup>3</sup>. No hay constancia de la respuesta del Ayuntamiento de Madrid a estas pretensiones, posiblemente debió considerar que sería más interesante crear un servicio municipal con esos fines que la mera subvención a fondo perdido, de hecho, en octubre del año siguiente el Ayuntamiento Pleno creó el Instituto Arqueológico Municipal<sup>4</sup>.

Bien fuera por las reiteradas denuncias sobre el estado de abandono de los yacimientos madrileños, por la eficacia de las gestiones de Martínez Santa-Olalla ante las altas instancias políticas, por la amistad que tenía con el conde de Mayalde, Alcalde de Madrid, o por la confluencia de todas estas circunstancias, lo cierto es que, por fin, la Alcaldía Presidencia presentó el 17 de junio de 1953 una moción al Pleno del Ayuntamiento de Madrid proponiendo la creación del Instituto Arqueológico Municipal<sup>5</sup>. Esta moción se materializó en un decreto de la Alcaldía y en la aprobación definitiva por el Pleno de 21 de octubre de 1953 asignándosele la misión de *atender a los trabajos de clasificación y restauración de las colecciones de Prehistoria existentes actualmente en el Museo Municipal y de dirigir, impulsar y orientar científicamente la investigación en los yacimientos prehistóricos de Madrid*.

El Instituto se constituía como una unidad dependiente directamente de la Alcaldía Presidencia. Esta dependencia directa de la Alcaldía se reforzó por un decreto de 17 de abril de 1956 por el que se creaba la Delegación del Instituto Arqueológico destinando a él a un concejal.

En los inicios del Instituto Arqueológico Municipal se aprecia una notable voluntad política de dotarlo de los medios necesarios para su funcionamiento. Se designa un palacete situado en la Quinta de la Fuente de El Berro y se procede a su restauración para instalarlo con tres salas de museo, laboratorios, taller de restauración, almacenes, biblioteca y salas de investigación. Desde el primer momento estuvo presente de manera oficial u oficiosa en la gestación y en la gestión del Instituto Arqueológico hasta que entró a formar parte de su plantilla como Director de trabajos de campo y laboratorios. Creemos que éste fue el primer cargo retribuido que tuvo y que mantuvo hasta 1972. En realidad los ingresos los obtenía el Sr. Sáez Martín de un negocio que tenía en Madrid dedicado a la confección de uniformes.

3 Petición fechada el 2 de febrero de 1952, firmada por del Director del Seminario y con el Vº Bº del Decano de la Facultad de Filosofía y Letras. En el encabezamiento manuscrito [entregado 12-II-52]. Archivo Museo de San Isidro, ASO.

4 El Ayuntamiento ya había creado en 1930 un servicio de Arqueología con un planteamiento localista y universalista a la vez: localista porque tenía como misión principal la localización, documentación e investigación de los yacimientos madrileños y universalista porque su órgano de expresión que fue el Anuario de Prehistoria Madrileña dio cabida a todo tipo de trabajos desde los planteamientos más locales a los planteamientos más generales. Esto se debió sin duda a las ideas de José Pérez de Barradas que fue el director de este Servicio de Investigaciones Prehistóricas que tras la Guerra Civil fue reconvertido en Sección Arqueológica del Museo Municipal tras la dimisión de Pérez de Barradas. Esta Sección Arqueológica, sin medios económicos, estuvo gestionada unos años por el exconcejal de la República don Manuel Maura y Salas quien de manera desinteresada, sin nombramiento oficial y sin retribución económica reorganizó las colecciones arqueológicas del Museo Municipal.

5 Boletín del Ayuntamiento de Madrid de 30.09.1953



Con el ministro José Luis Arrese y las autoridades provinciales de Cádiz en Carteya

Al mismo tiempo que se creaba el Instituto se constituyó un patronato formado por varios concejales, el Director del Instituto y varios miembros de libre designación.

En el Acuerdo Plenario de creación del Instituto Arqueológico se le dotaba de una publicación, que sería la continuación del antiguo *Anuario de Prehistoria Madrileña*. Esta nueva publicación recibiría el título de *Anuario de Arqueología Madrileña*.

Mientras se realizaban las obras de rehabilitación y restauración del palacete de la Fuente del Berro, el Instituto realizó algunas intervenciones en el valle del Manzanares. Se creó un entramado de intereses, implicando a los obreros que trabajaban en los areneros de los alrededores de Madrid en el salvamento de los restos que se encontraban en los trabajos de extracción de áridos, mediante gratificaciones, e, incluso, entrando a formar parte algunos de ellos en la plantilla del Instituto. (Quero,1996)

Entre las intervenciones del Instituto en el área del Manzanares merece especial mención la excavación realizada en abril de 1954 con motivo del IV Congreso Internacional de Ciencias Prehistóricas y Protohistóricas en el lugar conocido como Casablanca en Villaverde Bajo. Esta excavación, de acuerdo con la documentación llegada hasta nosotros, fue realizada, no por el Instituto Arqueológico que todavía no tenía su organigrama constituido, sino por el Seminario



Bernardo Sáez en la expedición a Guinea de 1946



Excavación del elefante de Orcasitas. De izquierda a derecha: el obrero Martín Nieto Morcuenda, Bernardo Sáez Martín, Julio Martínez Santa-Olalla y Ana de la Cuadra Salcedo



Excavación del elefante de Orcasitas, 1959. De izquierda a derecha: Francesca Minellono, Ana de la Cuadra Salcedo, Manuel Maura y Salas, el general Martínez Herrera, un amigo de éste, Bernardo Sáez y de espaldas dos obreros de la excavación

de Historia Primitiva y por la Comisaría General de Excavaciones Arqueológicas, en realidad casi una misma cosa, pues el personal de una y otra institución era prácticamente el mismo. La excavación se realizó en el arenero de Santa Elena en el km 4 de la carretera de San Martín de la Vega sobre un corte de más de 800 metros, con una zona central de más de 150 metros. El 23 de abril visitaron la excavación los componentes del congreso y autoridades y se acordó que personal del Seminario de Historia Primitiva y de la Comisaría General de Excavaciones Arqueológicas que habían trabajado en este yacimiento, fuera convocado por el Comité del INQUA para los trabajos de estudio del cuaternario en las terrazas portuguesas del Tajo, así como insistir en la creación de un coto arqueológico en el Manzanares, para su estudio científico, con la colaboración de todos los hombres de ciencia del mundo.

El Alcalde de Madrid, en una recepción ofrecida a los congresistas en los jardines de Cecilio Rodríguez, anunció la dotación del Instituto Arqueológico Municipal y la creación de parques y reservas arqueológicas.

En los primeros años del Instituto, la sensibilidad era tal que el propio Alcalde presentó, en 1956, al Pleno del Ayuntamiento la siguiente moción, que por lo acertado de su diagnóstico transcribimos a continuación:

*Creado el Instituto Arqueológico del Ayuntamiento por acuerdo pleno de 21 de octubre de 1953, urge la total puesta en marcha de este organismo autónomo, a fin de que pueda cumplir los fines para que fue creado.*

*La urgencia es tanto mayor cuanto que, dada la naturaleza y ubicación de los yacimientos arqueológicos madrileños que son víctimas diaria e incesante de destrucciones por las explotaciones en areneros, así como la nueva construcción que destruye, o cuando menos, imposibilita (al cubrirse con nuevas edificaciones) una investigación futura, hacen de la máxima urgencia el intervenir en forma adecuada a investigar la documentación histórica que supone, terminando en todo lo posible, con las pérdidas dolorosas y diarias de este acervo cultural.*

*La destrucción es tan acelerada que, dentro de muy pocos años, habrá desaparecido el yacimiento arqueológico más famoso del mundo.*

*Por si la antedicha causa de premura y urgencia que la creación del Instituto Arqueológico del Ayuntamiento desea remediar no fuera bastante, hay una nueva razón de prestigio internacional de Madrid y de España, cual supone el reconocimiento hecho en Roma, con ocasión del Congreso Internacional del Cuaternario, de que Madrid es la Capital de la Prehistoria, según se hacía constar en el Decreto Fundacional del Instituto.*

*Siendo Madrid "capital de la prehistoria" del mundo, se acordó que el próximo Congreso Internacional del Cuaternario tendría por sede Madrid, en razón de su riqueza sin par arqueológica y a la promesa del Alcalde Presidente, con ocasión del Congreso Internacional de Ciencias Prehistóricas y Protohistóricas, al anunciarse, ante representantes de veintinueve naciones, la creación del Instituto y el nombramiento de un Director.*

*Queda menos de un año para realizar una labor que tiene que ser gigantesca (ante la dejación de varios lustros) que esté en su calidad, sobre todo, de acuerdo con el prestigio arqueológico en el mundo de Madrid y el que reclama para sí, el Ayuntamiento de la capital de España.*

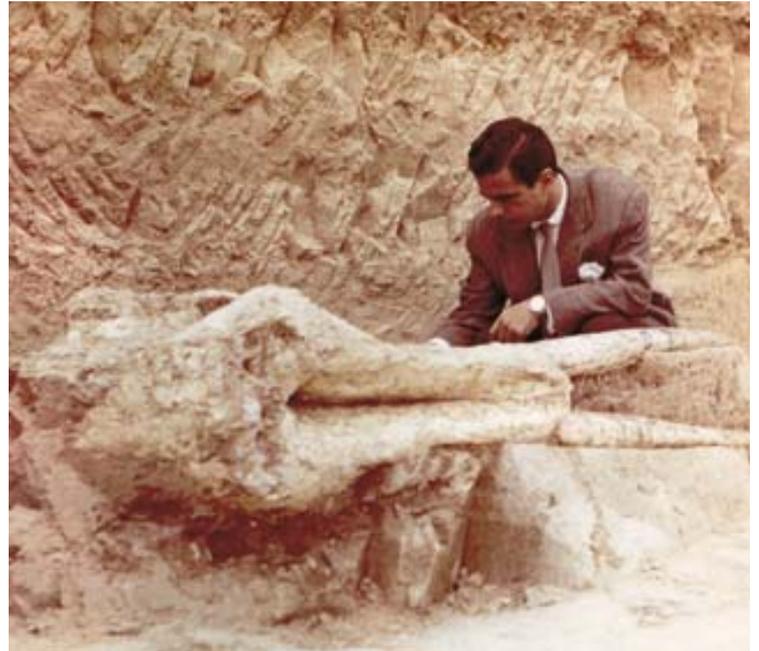
*Por otro lado, el Instituto Arqueológico del Ayuntamiento es acreedor de los desvelos de la Alcaldía, por el hecho de que no obstante, no haber sido aún dotado, ha realizado toda una serie de trabajos de campo y gabinete que han tenido la mayor repercusión en el mundo científico internacional.*

*Ante esta realidad y esta urgencia, se propone:*

*1º. Nombrar, por concurso de méritos, según previene el artículo tercero, el Director del Instituto.*

*2º. Nombrar, a propuesta del Director del Instituto, dos colaboradores técnicos, jefe uno de trabajos de campo y jefe el otro de laboratorios.*

*3º. La inmediata constitución del Patronato, a cumplimentar según autoriza el artículo segundo del Acuerdo Fundacional, dando entrada a algunos concejales y vocales académicos, universitarios y de sociedades científicas. [...]*



Excavación del Mastodonte de Mirasierra.  
(Tetuán de las Victorias, Madrid. 1959)

*7º. Acelerar los trámites para la creación de la reserva arqueológica en el área madrileña<sup>6</sup>, según iniciativa de la Alcaldía Presidencia, a petición de la Comisaría General de Excavaciones Arqueológicas y del Congreso Internacional de Ciencias Prehistóricas y Protohistóricas. [...]*<sup>7</sup>

En noviembre de 1955 se trabaja en una propuesta concreta de instalación de varios museos al aire libre, en las zonas previamente definidas, en colaboración con el profesor Helmut de Terra de la Universidad de Columbia<sup>8</sup> (Carrera Hontana y Martín Flores, 1997). Además de la propuesta de declaración de la reserva arqueológica, se tramitó un expediente de declaración como monumento histórico-artístico de varias áreas del valle del Manzanares, que constituyeran verdaderas reservas y parques arqueológicos nacionales.

Esta iniciativa iba a tener su continuación por parte del Instituto Arqueológico en años posteriores. Así en informe remitido al Alcalde con motivo de una propuesta del Instituto de España, en mayo de 1970, de creación de un museo al aire libre en el cerro de San Isidro del Campo, se dice lo que sigue:

*[...] “Ante el agotamiento de los terrenos cuaternarios de Madrid, como consecuencia de su gigantesco crecimiento, que utiliza sus arenas y gravas en la construcción, y su suelo como solar, se ha planteado más de una vez, primero en el ámbito ministerial (Educación Nacional) con resultado negativo, y más tarde, desde la creación del Instituto Arqueológico en el ámbito municipal, para constituir, mediante la fórmula de espacios verdes y parques, reservas de amplias zonas de terrazas cuaternarias, que constituyeran para un futuro, posibilidades de investigación, con mejores medios, y de instalación de museos al aire libre, que constituyen el mejor documento y el más vivo y auténtico.*

*Con ocasión de celebrarse en Madrid el V Congreso Internacional del Cuaternario, el Instituto dispuso por orden de la Superioridad, una de las más extraordinarias excavaciones cuaternarias realizadas en el mundo, mediante un corte longitudinal y transversal de la terraza media del Manzanares, que dio numerosos niveles con fauna e industria, y que en el decir del más grande maestro, el Prof. Zeuner, que acudía al Congreso, y reiteradamente muchas horas de trabajo a la excavación municipal de Oxígeno Industrial [véase localización en el capítulo correspondiente de este libro-catálogo], podría haberse celebrado todo el Congreso INQUA V allí ante la magnitud de los problemas, deliberadamente buscados en el terreno por la excavación municipal. Entonces se proyectó el constituir como reserva aquella zona de la orilla derecha del Manzanares (aparte de otras que estaban en estudio) e instalar el museo al aire libre. Una actitud poco protocolaria respecto al Excmo. Ayuntamiento (que no había regateado subvenciones ni una gran recepción) hizo dudar de lo acertado del proyecto y hoy desapareció la formación cuaternaria de aquel área.*

*Con motivo de excavar (en lo que poco más tarde iba a ser el populoso barrio de Orcasitas y de los Angeles) en el km 7 de la carretera de Andalucía el elefante de Orcasitas, la mejor joya paleontológica de las colecciones municipales, y que era un yacimiento ideal por su complejidad y grandiosidad para crear una reserva extensa y montar en él, el primer museo al aire libre, hubo el*

6 El subrayado es nuestro

7 Archivo Museo de San Isidro

8 Archivo Museo de San Isidro, oficio, 24.11.1955



Excavación del Mastodonte de Mirasierra, 1959. Con Manuel Maura y Salas y un niño

*ofrecimiento en firme del Ministro de la Vivienda Sr. Arrese, para declarar zona verde, todo aquel cerro y constituir aquellas excavaciones como primer museo al aire libre. La contrapartida que se pedía por el Ministro era la aceptación municipal y conservación. El proyecto no pudo realizarse y algunos años más tarde, investigadores norteamericanos realizaron nuestro proyecto en tierras de Soria.*

*Por lo que se refiere al yacimiento de San Isidro, estaba prácticamente agotado en lo accesible, pero afortunadamente los cementerios de Santa María y San Isidro, constituyen una reserva para el futuro, cuando no quedando en el valle del Manzanares un solo metro cúbico de formaciones cuaternarias con yacimiento arqueológico, quedará allí, bajo los camposantos una cantera de trabajo científico excepcional, venturosa y casualmente incrementada en estos días, al inaugurar V.E. el parque de la Pradera de San Isidro, que pone a salvo, con su dominio público la total destrucción de una parte solo parcialmente destruida. [...]*

*La idea del Instituto de España podría interpretarse, como iniciativa de constituir el museo al aire libre de aquel yacimiento, según los planes estudiados y reiteradamente expuestos en informes, conferencias e informaciones de prensa. Tal museo habría de ser, vaciando en la parte alta del nuevo parque de San Isidro, el terreno que se ha rellenado, para liberar, refrescar y fijar, el impresionante corte de la terraza alta del Manzanares, y entonces con todos los elementos de una museografía*



Palacete de la Fuente del Berro sede del Instituto Arqueológico Municipal

*moderna, hacer revivir el clima, flora, fauna e historia de ese ingente periodo de la historia humana, que arqueológicamente llamamos Isidrense*<sup>9</sup>. [...]

La declaración equivalente a la de monumento histórico-artístico, según la Ley del Patrimonio Histórico Español de 1985, es la declaración de Bien de Interés Cultural, no se ha producido hasta hace muy poco tiempo y esto sin la declaración de reservas arqueológicas.

Terminadas las excavaciones *espectaculares* de los congresos, Orcasitas, mastodontes de Mirasierra y El Mochuelo y Tejar del Sastre, el Instituto no volvió a realizar ninguna excavación sistemática hasta los años setenta.

Con la creación del Instituto Arqueológico Municipal, por primera vez en nuestro país se planteó la recuperación del patrimonio arqueológico en su ciclo completo, desde la intervención en la ordenación del territorio para la prevención de la destrucción de los posibles restos, hasta la exposición y publicación científica de los mismos, pasando por la vigilancia de las obras y las canteras de extracción de áridos, salvamento de restos, realización de excavaciones arqueológicas y restauración de los hallazgos.

La exposición de los restos se planteó con un concepto vanguardista entonces. Utilizaba salas con techo negro y paramentos oscuros, las vitrinas poseían iluminación propia, de forma que las salas no tenían más luz que la que recibían las piezas expuestas, con lo que se lograba que destacaran y que el visitante les dirigiera instintivamente la mirada al carecer de puntos exteriores de luz que le distrajeran<sup>10</sup>. Por una parte se exponían colecciones procedentes de todo el mundo acompañadas de paneles y mapas explicativos y por otra se exponían los restos procedentes de Madrid de forma que se ponía de manifiesto, de forma paralela, la evolución cultural del mundo y España.

La creación del Instituto Arqueológico promovida directamente desde la Alcaldía, sin contar para nada con el funcionariado existente —tengamos en cuenta que legalmente el personal cualificado para la ordenación, estudio y custodia de los materiales arqueológicos, eran los funcionarios de los cuerpos y escalas de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos—, tampoco se contó con la custodia legal de las colecciones de arqueología del Ayuntamiento, que hasta ese momento era el Museo Municipal; el procedimiento de selección de personal tampoco siguió los cauces normales del Ayuntamiento, era el Director quien nombraba al personal. Todo esto hizo que cuando el Director Vitalicio, D. Julio Martínez Santa-Olalla, perdió influencia política, todas sus propuestas quedaban atascadas en la burocracia municipal y que el Instituto no contara con los medios necesarios para desarrollar su labor.

La publicación del *Anuario de Arqueología Madrileña* prevista en el Acuerdo Plenario de creación del Instituto, no se llevó a efecto y así todas las excavaciones y trabajos realizados quedaron inéditos.

Ante esta situación de falta de medios materiales y humanos, entre 1962 y 1977, el Instituto Arqueológico sólo pudo cumplir la tarea de supervisión de areneros y recuperación de

<sup>9</sup> Informe dirigido al Alcalde el 14 de junio de 1970 sobre propuesta del Instituto de España. Archivo Museo de San Isidro Fondo IAM

<sup>10</sup> Este mismo planteamiento es el que ha seguido el arquitecto diseñador de la exposición Juan Pablo Rodríguez Frade para presentar el legado.



Inauguración del Instituto Arqueológico Municipal febrero de 1960. Con Julio Martínez Santa-Olalla y Antonio García y Bellido

materiales. La Brigada Arqueológica, dirigida por Bernardo Sáez estaba permanentemente en los areneros y graveras, recogía los hallazgos y tomaba nota de su posición estratigráfica. Este trabajo era realizado por personal que, con el transcurso del tiempo adquirió muy buena experiencia, pero que le faltaba preparación técnica (Quero Castro, 1996)

Debido a la imprecisa regulación de las atribuciones municipales en materia de patrimonio arqueológico que se hacía en la Ley de 1911, entonces todavía vigente, las bases legales para la actuación de la Brigada Arqueológica dependieron de la situación y contactos personales del director del Centro. Así, el Instituto Arqueológico se convirtió en depósito oficial de materiales procedentes de excavaciones del Plan Nacional y otras efectuadas en el valle del Manzanares, tras la petición en este sentido efectuada por la Comisaría General de Excavaciones Arqueológicas, y su aceptación por el Ayuntamiento (Decreto de 23.04.1955).

En caso necesario, los operarios de la Brigada Arqueológica del Instituto contaban con el respaldo legal de las fuerzas del orden, a través de la Comisaría General de Excavaciones Arqueológicas, aunque el sistema de incluir en nómina a trabajadores de los areneros como colaboradores del Instituto hizo, salvo excepciones, innecesario este recurso (Carrera Hontana y Martín Flores, 1997).

Los años de actividad del Instituto Arqueológico fueron los mejores en el aspecto profesional para Bernardo Sáez, sobre todo los primeros años, en esta primera época realizó unas impecables excavaciones en Orcasitas, (Mazo, 1994), (Quero, 1994), Mirasierra (Mazo, 1994), Tejar del Sastre (Quero, 1982) y montó el museo del Instituto. La falta de medios económicos y

de personal llevó a que cada vez se realizaran menos excavaciones arqueológicas y a que las realizadas quedaran inéditas. Estos años coinciden con el desplazamiento de Santa-Olalla de la Universidad Complutense que hubo de peregrinar por diversas cátedras en Valencia y Zaragoza y tras una sentencia del Supremo volvió a Madrid como catedrático de la Primera cátedra de Historia del Arte, cátedra en la que Bernardo Sáez ocuparía la jefatura de iconografía.

En 1971 realiza la última aportación profesional con ilusión con el montaje y la participación en el catálogo de la exposición conmemorativa de la fundación del imperio persa. En esta exposición no sólo participó como profesional, sino que aportó alguna de las piezas expuestas como un jarro picudo procedente de la necrópolis B de Tepé Sialk del siglo X antes de Cristo.

Tras la muerte en febrero de 1972 de su amigo Julio Martínez Santa-Olalla presenta la dimisión al Ayuntamiento de su cargo como Jefe de Trabajos de Campo y Laboratorios del Instituto Arqueológico Municipal y no se le conoce ninguna actividad profesional.

A lo largo de más de treinta años de vida profesional tuvo ocasión de viajar mucho y conocer a mucha gente, entre ellos a catedráticos de Historia del Arte, profesionales de la Arqueología y anticuarios. Su presencia en los museos del Seminario de Historia Primitiva y del Instituto Arqueológico Municipal le facilitaron el acceso a las bibliotecas de ambas instituciones y, sobre todo, a la valiosísima y extensa biblioteca de Julio Martínez Santa-Olalla. Recibía catálogos de casas de subastas de todo el mundo que ahora forman parte de la biblioteca del Museo de San Isidro gracias a su generoso legado y a la no menos generosa renuncia al usufructo de la mayor y más valiosa parte del mismo realizada por don Óscar Segovia que incluye, además de las colecciones y biblioteca una valiosa documentación gráfica y hemerográfica.

Fue miembro correspondiente o de número de numerosas instituciones científicas y recibió algunas distinciones, de ello destacamos:

- Miembro correspondiente de la Société Archéologique de Constantine.
- Miembro correspondiente de la Associação dos Arqueólogos Portugueses de Lisboa.
- Miembro correspondiente de la Société Préhistorique du Maroc de Rabat.
- Miembro correspondiente de la Sociedade Portuguesa de Arqueología e Etnología de Porto.
- Miembro de número del Instituto de Estudios Madrileños
- Miembro de número de la Sociedad Española de Antropología, Etnografía y Prehistoria.
- Miembro ordinario de la Prehistoric Society de Londres.
- Miembro de honor del Instituto de Estudios Hispánicos del Puerto de la Cruz.
- Encomienda de la Imperial Orden de la Mehl dauia de Marruecos.
- Medalla del Trabajo del Ministerio de Trabajo de España

## BIBLIOGRAFÍA DE BERNARDO SÁEZ MARTÍN

- (1944, a): "Nuevos precedentes chipriotas de los ídolos placas de la cultura iberosahariana". En *Actas y Memorias de la Sociedad Española de Antropología, Etnografía y Prehistoria* XIX, cuadernos 1 - 4, pp. 134 - 136. Madrid.
- b): *La primera Expedición Paleontológica al Sáhara español*. Madrid, Instituto de Estudios Políticos.
- (1946): "Industrias líticas cuaternarias (Bierzo, León)". En *Cuadernos de Historia Primitiva* Año I, nº 1, p. 51. Madrid.
- "Primer Congreso Panafricano de Prehistoria". En *Cuadernos de Historia Primitiva* Año I, nº 2, p. 111. Madrid.
- (1947, a): "De historia primitiva del África del Sur". En *Cuadernos de Historia Primitiva* Año II, nº 1, pp. 29 - 31. Madrid.
- b): "Las excavaciones en el siglo XIX". En "Excavaciones en la ciudad del Bronce Mediterráneo II, de la Bastida de Totana (Murcia)". Informes y Memorias de la Comisaría General de Excavaciones Arqueológicas, nº 16, pp. 29 - 41. Madrid.
- c): "Geografía arqueológica de Totana". En "Excavaciones en la ciudad del Bronce Mediterráneo II, de la Bastida de Totana (Murcia)". Informes y Memorias de la Comisaría General de Excavaciones Arqueológicas, nº 16, pp. 13 - 23. Madrid.
- d) en Col. Con MARTÍNEZ SANTA-OLALLA, J.: "Orígenes anatolioegeos y orientales del Bronce Mediterráneo hispánico". En "Excavaciones en la ciudad del Bronce Mediterráneo II, de la Bastida de Totana (Murcia)". Informes y Memorias de la Comisaría General de Excavaciones Arqueológicas, nº 16, pp. 121 - 158. Madrid.
- (1948, a): "Los trabajos del Seminario de Historia Primitiva en Canarias, en 1948". En *Cuadernos de Historia Primitiva* Año III, nº 2, pp. 125 - 128. Madrid.
- b): "Vaso de la forma 30 de Dragendorff fabricado en España". *Actas y Memorias de la Sociedad Española de Antropología, Etnografía y Prehistoria* XIX, cuadernos 1 - 4, pp. 134 - 136. Homenaje a Julio Martínez Santa-Olalla, vol. III. Madrid.
- c): *Vaso de terra sigillata fabricado en España*. Madrid, Publicaciones del Seminario de Historia Primitiva del Hombre (Notas nº 4).
- (1949): "Sobre la supuesta existencia de una edad del bronce en el Sahara occidental y África Menor", En *Cuadernos de Historia Primitiva* Año IV, nº 2, pp. 111 - 118. Madrid. Publicado también en *Actes du Congrès Panafricain de Préhistoire. II<sup>e</sup> Session. Alger. 1952*.
- (1950): "Publicaciones periódicas que se reciben en la Biblioteca del Seminario de Historia Primitiva". En *Cuadernos de Historia Primitiva* Año V, nº 2, pp. 123 - 127. Madrid.
- (1951, a): "La cronología arqueológica por medio del carbono radioactivo". En *Actas y Memorias de la Sociedad Española de Antropología, Etnografía y Prehistoria* XXVI, cuadernos 1 - 4, pp. 59 - 66. Madrid.
- b): "Nuevos hallazgos prehistóricos en el Hoggar". En *Actas y Memorias de la Sociedad Española de Antropología, Etnografía y Prehistoria* XXVI, cuadernos 1 - 4, pp. 66 - 68. Madrid.
- c): "La expedición arqueológica y etnológica Martínez Santa-Olalla al Sáhara español en 1943". En *Pemière Conférence Internationale des Africanistes de l'Ouest. Extrait des Comptes Rendés CIAO*. Vol II, pp. 462 - 464. Dakar Institut Français d'Afrique Noir.
- (1956, a): "Inventario de sitios arqueológicos. Arqueolítico y paleolítico". En *Noticario Arqueológico Hispánico* III y IV. Cuadernos 1 - 3. 1954 - 1955. Madrid.
- (1971) Col. Con MARTÍNEZ SANTA-OLALLA, J. y otros: *XXV centenario de la fundación del imperio persa*. Catálogo de la exposición de antigüedades persas. Museo Arqueológico Municipal de Madrid. Madrid

## EXCAVACIONES

- (1941).- Cementerio visigodo de Castiltierra. Excavación dirigida por Julio Martínez Santa-Olalla con la colaboración de José María Mañá de Angulo, Bernardo Sáez, Emilio Martínez Santa-Olalla y en representación de la Ahnenerbe de Berlín y del Instituto Arqueológico del Imperio Alemán el Prof. Joachim Werner<sup>11</sup>.
- (1943).- Cementerio visigodo de Villed de Mesa (Guadalajara). Esta excavación fue financiada por el propio Bernardo Sáez Martín.
- (1946).- Excavaciones en Tánger de la American School of Prehistoric Research. A estas excavaciones asistió al final junto con Julio Martínez Santa-Olalla.
- (1948).- Barranco de Fatiga (pedanía de San Bartolomé de Tirajana, Gran Canaria).
- (1953).- Excavaciones de Carteya (Cádiz)
- (1954).- Excavaciones de Casablanca (Villaverde, Madrid)
- (1957).- Excavaciones en el arenero de Santa Elena (Villaverde Bajo, Madrid) para el IV Congreso Internacional de Ciencias Prehistóricas y Protohistóricas.
- (1959).- Excavación del elefante de Orcasitas (Madrid)  
- Excavación del Mastodonte de Mirasierra (Tetuán de las Victorias, Madrid).
- (1960).- Excavación del poblado de la Edad del Bronce de Tejar del Sastre (Madrid).  
- Excavación del mastodonte del Mochuelo Tetuán de las Victorias, Madrid).
- (1961).- Excavación de fondos de cabaña con campaniforme en el Ventorro (Villaverde, Madrid).

11 WERNER, J. (1946)



# Arqueología

LAS COLECCIONES ARQUEOLÓGICAS DE BERNARDO SÁEZ MARTÍN  
Salvador Quero Castro

INDUSTRIAS LÍTICAS DEL MANZANARES  
Mercedes Gamazo Barrueco

VIDRIOS ROMANOS  
Ángeles Castellano Hervás





## Las colecciones arqueológicas de Bernardo Sáez Martín

SALVADOR QUERO CASTRO  
*Museo de San Isidro*

Aunque parezca paradójico en un artículo sobre un legado en el que los objetos arqueológicos son una parte esencial, no se puede considerar a Bernardo Sáez Martín un coleccionista de objetos arqueológicos si exceptuamos los vidrios romanos. Los vidrios romanos eran su debilidad, aprovechaba los viajes a diferentes ciudades europeas como Londres y, sobre todo Colonia donde era conocido de los anticuarios, allí siempre que podía adquiría algún vidrio, incluso los anticuarios, que ya conocían su afición, le reservaban los mejores. Su amigo Julio Martínez Santa-Olalla recibía los catálogos de las principales casas de subastas lo que le permitía estar muy al día de las cotizaciones.

De los vidrios adquiridos en subastas se puede seguir el rastro a través de los catálogos reseñados al final de este catálogo de piezas, fundamentalmente Kunstwerk der Antike de Colonia, Münzen und Medaillen de Basilea y los catálogos de Sotheby's. La colección la formó fundamentalmente en los años sesenta a través de estas subastas y en viajes a Túnez, Estambul y Beirut. Posiblemente los vidrios que figuran con los números de catálogo 13, 16, 19, 20, 30, 32, 33 y 35 procedan de estos viajes al Próximo Oriente y Norte de África.

El epíquisis griego (cat. Núm. 11) también debió adquirirlo en uno de los viajes y lo debía tener en gran aprecio, pues en su casa lo tenía en el salón en una vitrina junto con los vidrios ocupando un lugar destacado. En el catálogo de Sotheby & Co. del 28 de junio de 1965 aparece doblada la página correspondiente a unos lekitos áticos que le debió servir para realizar una catalogación aproximada de este epíquisis. En el mismo catálogo aparecen dobladas otras páginas correspondientes a bronce del Luristán adquiridos por Julio Martínez Santa-Olalla.

La afición al coleccionismo arqueológico de su amigo Martínez Santa-Olalla le debió impedir dedicarse él también al mismo, es más sabemos que parte de las piezas de la colección Santa-Olalla del Museo Arqueológico Nacional fueron regaladas por Bernardo Sáez. Conocemos este detalle gracias a conversaciones mantenidas con don Bernardo en 2001, quien afirmaba que los vasos negros sudaneses y un jarro picudo procedente de la necrópolis B de Tepé Sialk en Irán fueron

regalos suyos. En correspondencia es muy posible que alguno de los vidrios se lo regalara Santa-Olalla como hizo con el vaso campaniforme (cat. Núm. 6) y con las hachas de la Hidroeléctrica (cat. números. 7 y 8).

No podemos considerar a Bernardo Sáez Martín un coleccionista, salvo por lo ya visto de los vidrios romanos, pues no hay una acumulación de objetos con una intención de seriación que es lo que quiere todo coleccionista. Más bien se trata de una persona de gusto refinado y con cierta posibilidad económica que se rodea de objetos bellos.

La colección de lozas de Manises, Talavera y Teruel (cat: n<sup>os</sup> 49 a 73), responde al gusto ecléctico de Bernardo Sáez que acumuló platos y jarras en las diversas casas que tuvo en Fuengirola y Sigüenza, y que vendió al final de su vida. Es muy común entre los españoles decorar las residencias secundarias con elementos rústicos y populares y estas lozas son todas populares.





## Características de las industrias líticas de las terrazas del valle del Manzanares entre Villaverde Bajo y Perales del Río.

MERCEDES GAMAZO BARRUECO  
*Museo de San Isidro*

**E**l bifaz micoquiense del legado de Don Bernardo Sáez Martín, bien pudo haberse encontrado en uno de los areneros abiertos en las terrazas del Manzanares a ambos lados de la carretera de San Martín de la Vega, desde el antiguo Km 2'500 derecha al antiguo Km 7 izquierda. (Para su localización véase Gamazo, 1982, figura 1). Hoy este kilometraje ha cambiado debido a las nuevas vías de comunicación de la zona (NIV y Nudo Supersur) y alguna de estas explotaciones se encuentra debajo de dichas vías e incluso debajo de edificaciones.

Estos areneros que fueron excavados en los años cincuenta, sesenta y setenta reciben por lo general el nombre de sus arrendatarios. En ellos no se alcanzó gran profundidad, pues rara vez se bajó de doce metros, explotándose solamente los depósitos fluviales superiores. En dichos areneros los miembros de la Brigada Arqueológica del Instituto Arqueológico municipal de Madrid realizaron importantes hallazgos arqueológicos y paleontológicos (Gamazo, 2002; Baena y otros 2002 y Sesé y Soto, 2002)

Consideramos que aguas abajo de Villaverde Bajo y hasta Perales del Río los areneros más interesantes por la industria lítica recuperada y porque en alguno de ellos se pudo encontrar nuestro bifaz micoquiense son los siguientes: Arenero de Juan Paris(1), arenero de los Llanos (7), arenero de Santa Elena (9), arenero de Pedro Jaro II y del Delfín (14), arenero del Almendro (16), arenero de Hermanos Martín o Hermanos (12), arenero de Oxígeno (13), arenero del Quemadero (17), arenero de Ramón Soto, Soto, Manuel Soto, o Nicomedes (19), arenero de Jesús Fernández (20), arenero de Benito Peña (23), arenero de María del Socorro (21), arenero de Adrian Rosa, Aporta, o Nicomedes (24), arenero de Arriaga (22), arenero de Constantino del Río (26), y arenero de Los Pinos (27).- Los números entre paréntesis se corresponden a la numeración dada a los areneros en la figura 1 de Gamazo, (1982).

La industria lítica procedente de estas explotaciones, que se conserva en el Museo de San Isidro, está prácticamente inédita, ya que sólo se han publicado algunas piezas sueltas (Priego y otros, 1979) y el número de objetos y la fecha y circunstancias de recogida de los conjuntos industriales de los distintos areneros (Gamazo, 2002). No obstante, basándonos en estas publicaciones y en nuestros estudios y observaciones posteriores, intentaremos adelantar algunas de sus características: Presencia de algunas lascas, puntas y hojas levallois así como de algunos núcleos levallois, siendo la talla, sin embargo, no levallois. Se da un utillaje sobre lasca diversificado y de

tipos bien definidos. Presencia de cantos trabajados, de Hendedores sobre lasca de los tipos 0, I, II y V de Tixier y de triedros.

En cuanto a los bifaces, parece que dominan los de tipo primitivo, toscos, tallados con percutor duro, como los bifaces parciales, de tipo abbevillense, naviformes, bifaces diversos, picos etc., sobre los de tipo evolucionado terminados con frecuencia con percutor blando como limandes, cordiformes, discoidales, lanceolados y micoquienses.

En el trabajo de I. Rus y A. Querol sobre los bifaces, hendedores y triedros del arenero de Oxígeno de la colección Santa-Olalla, que se conservan en el Museo Arqueológico Nacional (Rus y Querol, 1981), se destaca que los bifaces planos y los hendedores de tipos evolucionados se presentan en unos porcentajes superiores a los que se suelen dar en la zona. Creemos que estas diferencias pudieran deberse al método de recogida.

Para terminar, no podemos dejar de mencionar la presencia de bolas, esferoides y algún poliedro entre la industria lítica del área que nos ocupa. Se han recuperado una veintena de ellos.

Como conclusión, diremos que nos encontramos ante un Achelense superior o final que posee unas características comunes con la facies meridional del Achelense propia del Norte de África, Península Ibérica y Sureste de Francia como son el bajo índice levallois, la abundancia de bifaces de tipo no clásico y la presencia de cantos trabajados y hendedores (Aumassip, 2004; Biberson, 1961; Bordes, 1984; Gamazo, 1982; Otte, 1996 y Santonja, 2005). La significación de las bolas y esferoides está por dilucidar, pero podemos afirmar que hacen de este Achelense superior del Manzanares algo especial. Estas piezas no parecen darse en los areneros del valle del Manzanares fuera del área mencionada.



Cat. nº 1

## ELEFANTE MADRILEÑO

Miguel Ourvanzoff  
Acuarela sobre papel  
1961

Alt. 21,8 cm; Anch. 32,1 cm

Inscripciones: En la parte inferior de la imagen. Escritura manuscrita. Ourvanzoff, Miguel. Cursiva. 'Miguel ourvanzoff 61 // Museo Arqueológico Municipal. Julio 1961 — Elefante madrileño'. A lápiz. Nº Inventario: MSI/2001/1/06

Acuarela que representa el elefante de Orcasitas tal como se encontraba en la entrada del Instituto Arqueológico Municipal en el palacete de la Fuente del Berro. Este elefante fue excavado por el equipo del Instituto Arqueológico del que formaba parte don Bernardo Sáez Martín como Director de Trabajos de Campo y Laboratorios en enero de 1959. El elefante se localizó en un arenero situado en la actual calle Menasalvas, nº 10. Durante el proceso de excavación se procedió a su consolidación y escayolado para su transporte, técnicos de la empresa TRANSFESA que un año antes habían trasladado otro elefante localizado en terrenos de la propia empresa, montaron una estructura de tubos soldados que permitían el transporte en una sola pieza con una grúa.

En la acuarela vemos el cráneo y las defensas del elefante completamente enyesados y todavía con la estructura metálica habilitada para el transporte. Entre las dos defensas se aprecia otro cráneo, también enyesado de un mastodonte excavado en octubre del mismo año por el mismo equipo en la cerámica de Mirasierra situada en la actual calle Villaamil en el barrio madrileño de Tetuán de las Victorias.

Este magnífico ejemplar de mastodonte, es posiblemente el mejor conservado de los existentes en todo el mundo, de él se han realizado réplicas para diversos museos españoles y de Japón. Apareció el



cráneo en conexión anatómica con su mandíbula, cosa muy poco habitual en los hallazgos de proboscídeos.

Tanto la excavación del elefante como la del mastodonte tuvieron como llamaríamos ahora mucho eco mediático en las revistas y periódicos de la época y en el NODO. La excavación del elefante se convirtió en un espectáculo al que acudieron los colegios con los niños y las autoridades.

En esa época Miguel Ourvanzoff mantenía buenas relaciones con los medios municipales, estaba realizando centenares de acuarelas de diferentes vistas de Madrid y su provincia muchas de las cuales documentan en qué estado se

encontraban numerosos castillos y monumentos que en la actualidad han cambiado de aspecto por las edificaciones circundantes o simplemente han desaparecido. En el Museo Municipal de Madrid se conservan muchas de estas acuarelas y en la casa palacio de los Castañeda en Alarcón (Cuenca) se conserva otra muestra importante de sus obras.

La acuarela estuvo enmarcada y sujeta con cinta adhesiva que ha dejado su impronta de grasa en el papel.

SQC

Cat. nº 2

INSTITUTO ARQUEOLÓGICO MUNICIPAL

Miguel Ourvanzoff

1961

Acuarela sobre papel

Alt. 47,5 cm; Anch. 34 cm

Inscripciones: De arriba abajo y de izquierda a derecha:

Escritura manuscrita

Ourvanzoff, Miguel. 'Luristan // Cueva del Higueron //

Persa // persa — Mourvanzoff — museo del Instituto

arqueológico / fuente del Berro // 1961 // Arqueológico

Municipal — Julio 1961 ' A lápiz

Nº Inventario: MSI/2002/7/01

Acuarela que representa diferentes objetos expuestos hasta 1971 en el Museo del Instituto Arqueológico Municipal. De izquierda a derecha y de arriba abajo los objetos son:

Un vaso con aplicaciones a la barbotina de la cueva del Higuero en la provincia de Málaga, cueva excavada por el equipo de Julio Martínez Santa - Olalla.

Jarro picudo procedente de Luristán (Irán), según indica el propio Ourvanzoff, del siglo XI antes de Cristo. Posiblemente sea un error del autor, pues la colección de estos jarros de Julio Martínez Santa-Olalla era procedente de la necrópolis B de Tepé Sialk también en Irán. Este jarro formó parte de la colección de Bernardo Sáez Martín quien se lo regaló a Santa-Olalla.

Figura humana sedente procedente de Irán.

Vaso de bronce fundido posiblemente procedente de Tepé Hissar (2500 a. C).

Jarro picudo de la necrópolis B de Tepé Sialk, siglo XI a. C.

Cabeza de carnero de bronce, posiblemente remate de un brazo de sillón. Irán circa 1000 a. C.



Espada corta de bronce fundido posiblemente procedente del Luristán y fechable en torno al año 1000 a. C.

Ourvanzoff representó seguramente lo que le llamó más la atención del museo del Instituto Arqueológico Municipal que presentaba la arqueología y las historia local en relación con la historia universal. En el centro de las salas se situaban las vitrinas con los materiales arqueológicos y paleontológicos madrileños y en las vitrinas empotradas en las paredes se mostraban objetos de todo el mundo entre los que destacaban las colecciones

iraníes, prehistoria africana (Sáhara, Sudán, Suráfrica), Extremo Oriente, América y Oceanía. Todo ello estaba ilustrado con mapas y diagramas didácticos que de acuerdo con la ideología difusionista del director del Instituto, explicaban el origen de nuestra civilización.

SQC

*Cat. nº 3*

## RETRATO DE BERNARDO SÁEZ MARTÍN

Dibujo en ceras sobre papel  
1965

Alt. 28,4 cm; Anch. 19,6 cm

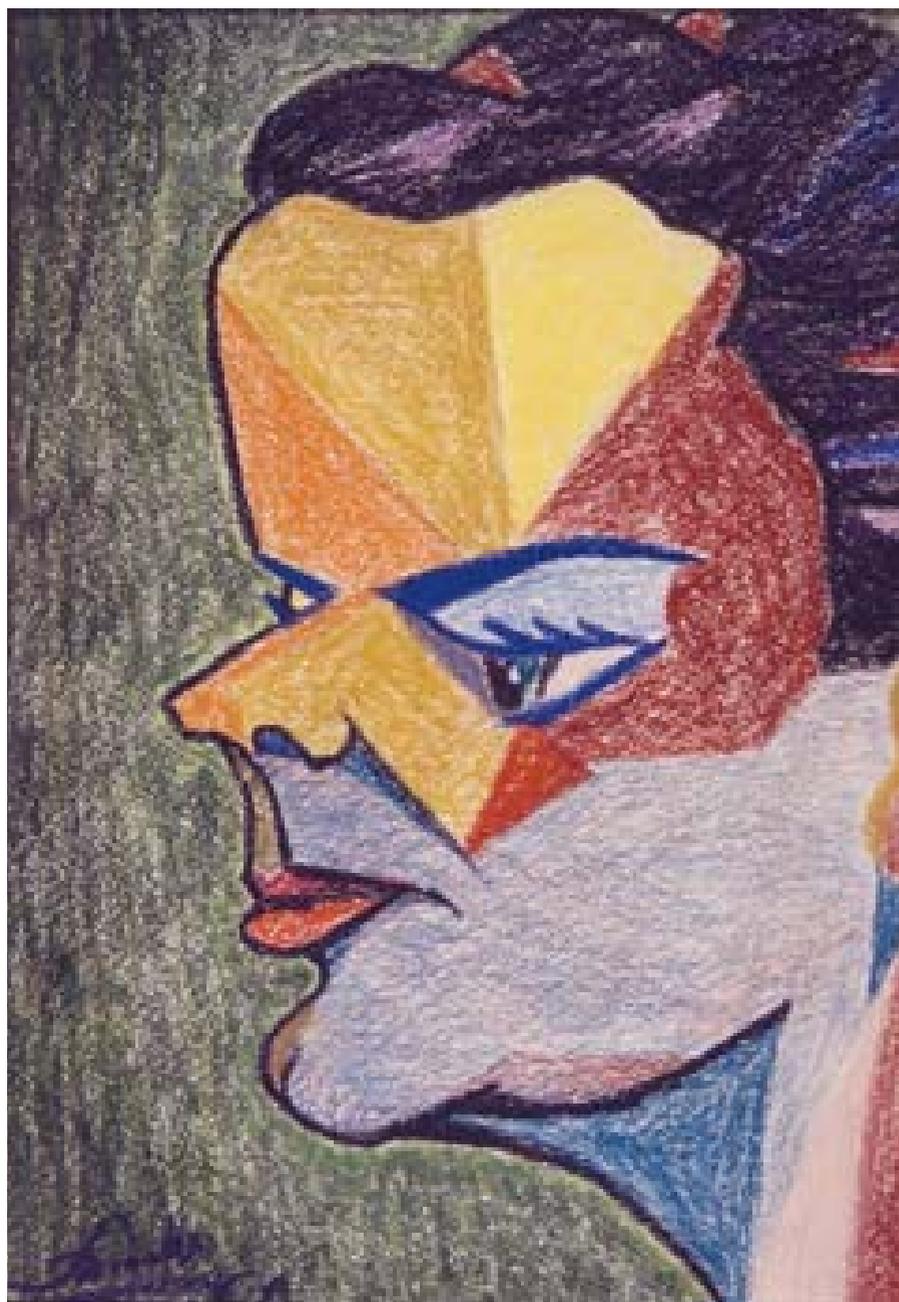
Firma ilegible

Nº Inventario: MSI/2001/1/07

Retrato de D. Bernardo Sáez Martín realizada con ceras. El rostro se ha descompuesto en figuras geométricas resultando un dibujo realista con técnica cubista, similar al utilizado por otros caricaturistas de la época, muchas de ellas publicadas en el diario ABC.

Algunos amigos de Julio Martínez Santa-Olalla y de Bernardo Sáez acudían a una finca que éste tenía en Sigüenza donde pasaban agradables veladas. Fruto de estas tertulias sobre lo humano y lo divino son algunos apuntes y caricaturas que el general Villegas y otros artistas amigos realizaron de ambos.

SQC



Cat. nº 4

CARICATURA DE JULIO MARTÍNEZ SANTA-OLALLA

General Villegas (atrib.)

Dibujo sobre papel pegado en una cartulina  
1940-1960

Alt. 40,9 cm; Anch. 21,8 cm

Nº Inventario: MSI/2001/1/08



Dibujo realizado sobre un papel recortado y pegado en una cartulina pegada a otra. Representa de manera caricaturizada la figura de Julio Martínez Santa-Olalla con un gran pico, pantalón corto, cámara fotográfica y mochila.

Parece inspirada la caricatura en una fotografía de Julio Martínez Santa Olalla tomada el 10 de febrero de 1941 cuando éste contaba con 35 años de edad. Los únicos añadidos son la cámara, la mochila y el pico.

SQC



*Cat. nº 5*

HACHA TALLADA

Sílex

Achelense superior o final 200.000 a 120.000

años

22,8 x 10,4 x 4,2 cm

*Nº Inventario: MSI/2001/1/4*

Bifaz micoquiense plano, tallado probablemente en nódulo de sílex con percutor duro y blando. De silueta bastante simétrica, sus lados son ligeramente cóncavos, siendo la arista del lado derecho recta en los dos tercios superiores y curva en el tercio inferior, y la arista del lado izquierdo un poco sinuosa. Su base plana y algo irregular, está tallada. La sección de la punta tiene forma de triángulo escaleno y es biconvexa y un poco irregular en el resto de la pieza.

Es de sílex de color beige-grisáceo, tiene escasa corteza en la extremidad proximal del anverso y bastante más en la parte central y parte inferior del reverso. Su punta está algo rota y toda la pieza se presenta escasamente rodada y con poco brillo fluvial.

No se conoce su procedencia exacta, pero pudiera provenir de uno de los areneros del valle del Manzanares del barrio de

Butarque, Madrid o de uno de los areneros que se abrían a la izquierda de la carretera de San Martín de la Vega, desde el puente de La Bulera a Perales del Río, Getafe.

Como la mayoría de los bifaces son "útiles de uso múltiple, poseyendo cada parte una utilización específica" (Bordes,1979). Por otro lado, no podemos dejar de constatar, que algunos de los magníficos bifaces achelenses además de su función utilitaria reflejan un elevado gusto artístico por parte de sus autores. Bifaces micoquienses muy bien ejecutados, se han recuperado en los areneros de Juan Paris, del Almendro, de Soto, de Jesús Fernández, de María del Socorro, de Constantino del Río y de los Pinos.

MGB



Cat. nº 6

VASO CAMPANIFORME

Cerámica a mano

Calcolítico Bronce inicial 2100 a.C.-1800 a.C.

Diám boca: 14,1 cm; Alt. 12 cm; Diám máx. 13 cm;

Diám base 6,5cm

Nº Inventario: MSI/2001/1/05

Vaso campaniforme de estilo Ciempozuelos de color pardo-negrusco con las superficies alisadas y base con umbo. Al exterior, decoración a base de una banda horizontal rellena con zig-zags y cortos trazos verticales paralelos realizados mediante incisión en el borde, y bandas paralelas rellenas con impresiones de puntos que alternan con otras rellenas de líneas horizontales incisas o sin decoración en el resto de la pieza. El interior del borde presenta tres líneas incisas paralelas de motivo en zig-zag.

Según comunicación de Bernardo Sáez Martín, fue regalado por el Marqués de Cerralbo a Julio Martínez Santa-Olalla (suponemos que el donante sería el sobrino del Marqués, pues a su muerte en 1922 Santa-Olalla contaba sólo con 15 años), éste a su vez se lo regaló al propio Bernardo Sáez Martín. El mismo Bernardo Sáez Martín afirmaba que el vaso campaniforme procedía de un yacimiento madrileño sin determinar. Su magnífico estado de conservación nos hace pensar que procedería de una necrópolis y no sería sorprendente que ésta fuera la de Ciempozuelos excavada por el Marqués de Cerralbo.

El vaso campaniforme es un elemento que acompaña a la metalurgia del cobre en la Península Ibérica. Hay tres focos

principales de producción de esta cerámica: el centro de la Península, la desembocadura del Tajo y el valle del Guadalquivir. Los campaniformes del centro y los del valle del Guadalquivir son muy semejantes, en cambio los de la desembocadura del Tajo, si bien tienen las tres formas típicas —cuenco, cazuela y vaso campaniforme típico— y los mismos motivos decorativos, éstos tienen las paredes mucho más gruesas.

Hay dos técnicas decorativas básicas la puntillada y la incisa, tradicionalmente se ha admitido que la decoración puntillada es anterior a la incisa y que es heredera de los campaniformes cordados tan abundantes en el Reino Unido y en la cuenca danubiana. En el área de Madrid están documentados campaniformes puntillados e incisos, los puntillados es más frecuente que estén asociados a contextos funerarios como el dolmen de Entretérminos o la sepultura de Miguel Ruiz, pero este hecho no es excluyente, también se encuentran campaniformes puntillados sin contexto funerario e incisos en sepulturas.

La asociación de la metalurgia del cobre con la cerámica de estilo campaniforme en nuestra área geográfica se evidencia en el dolmen de Entretérminos y en el poblado excavado en el propio término

municipal madrileño de El Ventorro donde además de los instrumentos metálicos se encontró un pequeño taller de fundición con piezas reutilizadas, escorias y crisoles, algunos de ellos con la típica decoración incisa de estos vasos.

En el área madrileña hay una gran concentración de yacimientos en los que esta cerámica es un elemento esencial. Normalmente los que consumían y producían esta cerámica vivían en poblados de cabañas agrupadas rodeadas por una cerca que no tenía carácter defensivo, más bien para evitar que el ganado se escapara y para evitar los ataques al ganado por parte de las alimañas. Tenían una economía ganadera y agrícola, en los yacimientos madrileños se han estudiado muy bien los restos de fauna que aprovechaban al máximo desde la lana para el vestido, la leche para la producción de queso —es muy frecuente que aparezcan en los poblados queseras—, los huesos para caldo y para la fabricación de agujas y punzones.

SQC



Cat. nº 7

HACHA PLANA

Cobre arsenicado fundido y martilleado

Bronce Medio 1500-1200 a.C.

Alt. 27,58 cm; Anch. 13,3 cm; Grosor 0,4 cm

Peso 1170 g; Espesor 0,75 cm

Base: Anch. 8,1 cm

Nº Inventario: MSI/2001/1/01

Hacha plana de cobre arsenicado fundido a la cera perdida y martilleado por ambas caras. Tanto el filo como la base son convexos, estando los bordes laterales ligeramente levantados y apreciándose en uno de sus laterales varios remaches parcialmente recubiertos por una pátina de color ocre.

Tradicionalmente se han vinculado este tipo de hachas con las relaciones atlánticas en la Edad del Bronce desde la tesis doctoral de Eoin Mc White (1951). Es en Portugal y Galicia donde se encontraban en mayor abundancia este

tipo de hachas. Pero en la actualidad ya hay el suficiente número de hallazgos en el resto de la Península como para revisar o matizar esta tesis.

Son muy pocos los moldes de fundición de este tipo de hachas recuperados en la Península Ibérica (Comendador Rey, B.: 1999, p. 517). A pesar de la espectacularidad de este hacha la actividad metalúrgica debía ser una actividad secundaria en el nivel subsistencial a juzgar por la escasez de hallazgos metálicos en el conjunto total. No es hasta el Bronce final cuando

umenta el número y calidad de los hallazgos.

Llama la atención el extraordinario peso de este hacha si lo comparamos con las similares de tipo Barcelos, pesa más del doble que la de mayor peso. Si a esto añadimos que el borde es totalmente romo y no porque esté desgastado por el uso, sino porque originariamente el hacha fue concebida así. Como conclusión hemos de afirmar, siguiendo a Concepción Blasco<sup>1</sup>, que este hacha sería un lingote fuente de materia prima depurada para la fabricación de otros útiles.

SQC

<sup>1</sup> Comunicación personal de la Profesora D<sup>a</sup> Concepción Blasco Bosqued a quien agradecemos su colaboración.



Cat. nº 8

## HACHA PULIMENTADA

Sillimanita

Bronce Final

1200-800 a.C.

12,4 x 5,8 x 3,2 cm; Peso 350 g

Nº Inventario: MSI/2001/1/3



Localización del yacimiento arqueológico de la Compañía Hidroeléctrica

Hacha pulimentada de sillimanita de color blanco con numerosas vetitas negras, anaranjadas y rojizas<sup>1</sup>. Tiene forma de triángulo isósceles, su sección es biconvexa y su filo es convexo visto de frente y en forma de uve visto de perfil. Su base está algo rota y su extremidad distal presenta algunas melladuras. Fue recuperada en 1959 junto con un hacha de bronce con talón y anillas en las obras de construcción de la Central eléctrica de Villaverde, que se encuentra a la izquierda de la carretera de San Martín de la Vega. Esta hacha pulimentada, como los demás

útiles de sus características, debió ser utilizada enmangada para trabajos de deforestación y para trabajar madera. Es más que probable, que se hallase en uno de los llamados "fondos de cabaña", tan frecuentes en las terrazas de los ríos madrileños.

Recordemos que los "fondos de cabaña" son agujeros hechos en el suelo por los hombres prehistóricos y rellenos de cenizas, huesos de animales, cerámica, sílex tallados y a veces instrumentos de piedra pulimentada como molinos barquiformes y hachas pulimentadas.

Estos fondos aparecen en la superficie del terreno como manchas ovales y circulares de color oscuro. Su uso era variado: cabañas, depósitos de provisiones, de materias primas, de cerámica, hornos, etc. Algunas hachas pulimentadas han aparecido en yacimientos de "fondos de cabañas" de diversas épocas, más o menos cercanos a la Central eléctrica de Villaverde. Así en el yacimiento calcolítico del Espinillo, en la colonia Lucentum, Villaverde, se han recuperado tres hachas pulimentadas y una azuela (Baquedano Beltrán y otros, 2000); en el poblado calcolítico de la Loma de Chiclana (Vallecas, Madrid), una azuela de sillimanita (Díaz-Andreu y otros, 1992) y en el poblado precampaniforme y campaniforme de El Ventorro (antiguo km. 5,500 izquierda de la carretera de San Martín de la Vega) seis piezas pulimentadas en la cabaña 13 y una en el fondo 010 (Priego Fernández del Campo y Quero Castro, 1992)

Tampoco faltan los típicos útiles pulidos de sillimanita en el poblado de "fondos de cabaña" del Bronce medio de Tejar del Sastre, siendo los conjuntos más representativos los encontrados en los fondos 6 y 54 (Quero Castro, 1982).

A ambos lados de la carretera de San Martín de la Vega, a la altura del antiguo

km. 3,500, muy cerca de la Central eléctrica de Villaverde, se recogieron materiales arqueológicos sin estratigrafía procedentes de “fondos de cabaña” destruidos. Entre ellos había cuatro hachas pulimentadas, que no han podido adscribirse a un momento determinado. Sin embargo, hemos de mencionar que en el yacimiento del km. 3,500 izquierda (Méndez Madariaga y Gálvez Alcaraz, 1984) se recuperaron materiales cerámicos del horizonte Cogotas I y en el km. 3,500 derecha (Mercader Florín y otros, 1989) materiales cerámicos neolíticos y de la facies Cogeces.

Por último citaremos el hacha pulimentada que fue recogida en el yacimiento de “fondos de cabaña” del Bronce final, Cogotas I de Jesús Fernández, en el antiguo km. 5,200 derecha de la carretera de San Martín de la Vega (Gálvez Alcaraz y Salmador, 1980) y la industria lítica pulimentada del yacimiento de “fondos de cabaña” también del horizonte Cogotas I de la Fábrica de Ladrillos (Getafe).

Como acabamos de ver las hachas pulimentadas por si solas son de difícil encuadre cronológico, pues no constituyen “fósiles guía”. Su uso se extiende a todo el Neolítico y a la Edad del

Bronce (Calcolítico, Bronce Pleno, facies Cogeces, y horizonte Cogotas I). Sin embargo, el hacha que nos ocupa, por haberse encontrado junto a un hacha de talón y anillas de tipología atlántica, que se da en el horizonte Cogotas I de Plenitud del valle del Duero y Tajo (Blasco Bosqued, 1997) puede considerarse también como perteneciente a este momento.

MGB



<sup>1</sup> La sillimanita puede proceder de la Sierra madrileña. No se han hecho análisis petrológicos de esta hacha

Cat. nº 9

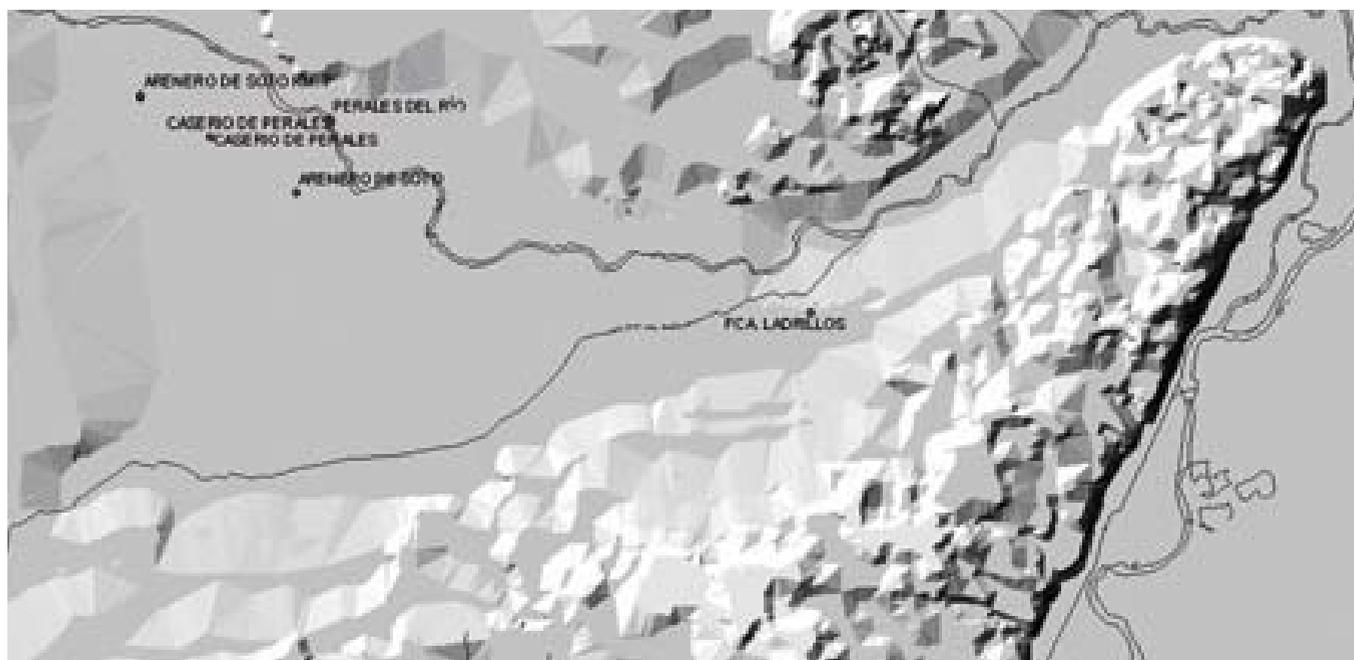
## HACHA DE TALÓN Y ANILLAS

Bronce fundido a la cera perdida

Bronce Final Horizonte Cogotas I 1200 – 800 a.C.

Alt. 21,9 cm; Anch. 6,1 cm; Peso 877 g; Espesor 3,6 cm

Nº Inventario: MSI/2001/1/02



Otros yacimientos en el Manzanares con hallazgos metálicos del Bronce Final (Cortesía de Salvador Rovira Llorens y M.J. Rodríguez de la Esperanza)

Hacha de talón y anillas de bronce con restos de pátina verdosa. El filo está mellado y arañado por el uso, y se aprecian, así mismo, arañazos y abrasiones en toda la superficie de la hoja, y arañazos en una cara del talón.

En el Bronce final, aún siendo escasos los hallazgos metálicos, éstos representan del orden de diez veces más en peso que el de la fase precedente lo que nos da una idea del cambio de escala económica. A diferencia del hacha anterior, ésta sí muestra señales de utilización en toda la superficie de la hoja y en el talón.

En esta época no sólo aumenta el peso del metal recuperado, sino que también

aumenta la variedad de herramientas. La mayor proporción en peso la representan las hachas, pero también se encuentran otros útiles como agujas, punzones, puntas de flecha, etc. En el área de Madrid son numerosos los hallazgos de bronce correspondientes al bronce Final.

En el Bronce Final las explotaciones metalúrgicas debieron producir un cambio en el paisaje. De acuerdo con las estimaciones de Ignacio Montero (1997: 303-304), para la producción de 1,4 kg harían falta 56 kg de carbón vegetal y para la obtención de este carbón unos 800 kg de madera, lo que representa unos 8 árboles. El efecto acumulativo de esta

deforestación a lo largo de todo el Bronce final debió ser considerable.

En el área de Madrid sólo se ha localizado otra hacha de este tipo en Meco y tanto ésta como la nuestra, Rodríguez de la Esperanza, M. J. y Rovira Llorens, S (2006) las consideran alejadas de los contextos de Cogotas I tan característicos de nuestra región y las relacionan con el mundo atlántico.

SQC



Cat. nº 10

CAPITEL

Cantería de piedra caliza

Siglos IX - X

Alt. 26,8 cm; Anch. 27,5 cm; Espesor 24,3 cm

Nº Inventario: MSI/2002/7/14

Capitel de piedra caliza derivado del orden compuesto con volutas y tres franjas horizontales de hojas de acanto que tienden a la esquematización y geometrización. Cesto cilíndrico alargado en el que presenta dos filas de hojas de acanto contrapeadas. Las cuatro volutas las forman hojas de acanto incurvadas. Está trabajado con abundante uso del trépano.

El estilo del capitel es muy clásico, pero la estilización de las hojas de acanto anuncia el estilo geométrico característico de los capiteles islámicos posteriores. Capiteles muy similares a éste se encuentran de manera reiterada en la mezquita de Córdoba. En la época de Abd al-Rahman III y Al - Hakam II alcanzan en Madinat al-Zahra el máximo virtuosismo en la talla de estos capiteles, si bien con un

geometrismo más acusado que el que se aprecia en el nuestro. Con el transcurso del tiempo tienden a ser cada vez más geométricos de forma que en época nazarí las volutas y las hojas de acanto no son más que unas figuras geométricas que recuerdan vagamente las formas naturales.

En las construcciones islámicas era muy común la utilización de fustes y capiteles de edificios antiguos, este hecho está bien documentado en la mezquita de Kairouán (Túnez), estos elementos eran utilizados directamente y reproducidos por los magníficos canteros. Hay múltiples referencias de los omeyas de confiscación de materiales arquitectónicos por los califas de Damasco.

El relativo naturalismo de las hojas de acanto de nuestro capitel nos acerca a los

modelos romanos de las ruinas de Cartago utilizados y reproducidos en la mezquita de Kairouán. Don Bernardo Sáez no ha dado ninguna referencia del lugar de procedencia del capitel, pero dados los numerosos viajes que realizó a Túnez donde nos consta que compró varias antigüedades, no sería extraño que este capitel procediera de Túnez.

SQC



## BIBLIOGRAFÍA ARQUEOLÓGICA

- AUMASSIP, G. (2004): *Préhistoire du Sahara et ses abords*. Tome I. Au temps des chasseurs du Paléolithique. Moissonneuve & Larose. París.
- BAENA, J. ; CONDE, C. ; GAMAZO, M.; SESÉ, C. Y SOTO, E. (2002): Repertorio de yacimientos paleolíticos del Manzanares y del Jarama. En Panera y Rubio (eds.): *Bifaces y elefantes*. Madrid. Museo Arqueológico Regional. 460-491.
- BAQUEDANO BELTRÁN, I.; BLANCO GARCÍA, J. F.; ALONSO HERNÁNDEZ, P. Y ÁLVAREZ ALONSO, D. (2000): El Espinillo: Un yacimiento calcolítico y de la Edad del Bronce en las terrazas del Manzanares. *Arqueología, Paleontología y Etnografía*, 8. Comunidad de Madrid.
- BLASCO BOSQUED, C (1997): La Edad del Bronce en el interior peninsular. Una aproximación al II milenio A.C. en las cuencas de los ríos Duero y Tajo. *CUPAUAM* 24. 1997. 59-100.
- BIBERSON, P. (1961): *Le Paléolithique inférieur du Maroc Atlantique*. Service des Antiquités du Maroc, 17. Rabat.
- BORDES, F. (1979): *Typologie du Paléolithique ancien et moyen*. Cahiers du Quaternaire, nº 1. Éditions du C.N.R.S.
- BORDES, F. (1984) : *Leçons sur le Paléolithique*. 2. Le Paléolithique en Europe. Cahiers du Quaternaire, nº 7. Éditions de C.N.R.S.
- DIAZ-ANDREU, M., LIESEAU, C. y CASTAÑO, A. (1992): El poblado calcolítico de la loma de Chiclana (Vallecas, Madrid). Excavaciones de urgencia realizadas en 1987. *Arqueología, Paleontología y Etnografía*, 3. Comunidad de Madrid. 31-116
- GÁLVEZ, P. Y SALMADOR, N. (1980): Noticia sobre los arenos de La Torrecilla y Jesús Fernández. I Jornadas de Estudios sobre la provincia de Madrid. 73-75.
- GAMAZO, M. (1982): Prospecciones en las terrazas de la margen derecha del río Manzanares. (Getafe y Rivas-Vaciamadrid). *Noticiario Arqueológico Hispánico*, 14. Madrid. 7-148.
- (2002): Las colecciones paleolíticas del Manzanares y del Jarama del Museo de San Isidro. En Panera y Rubio (eds.): *Bifaces y elefantes*. Madrid. Museo Arqueológico Regional. 359-381.
- MÉNDEZ MADARIAGA, A. y Gálvez ALCARAZ, P.(1984): Nuevos materiales de la Edad del Bronce en el término de Madrid. El yacimiento del km. 3,5 izquierda de la carretera de San Martín de la Vega. *Estudios de Prehistoria y Arqueología Madrileñas*. Museo Municipal. Ayuntamiento de Madrid. 34-73.
- MERCADER FLORÍN, J.; CORTÉS BUSTOS, F. y GARCÍA DE BENITO, E. (1989): Nuevos yacimientos neolíticos y de la Edad del Bronce en el término municipal de Madrid. *Estudios de Prehistoria y Arqueología Madrileñas*, VII. Museo municipal. Ayuntamiento de Madrid. 21-82.
- OTTE, M. (1996): *Le paléolithique inférieur et moyen en Europe*. Armand Colin. París.
- PRIEGO, C.; QUERO, S.; GAMAZO, M. Y Gálvez, P. (1979): *Prehistoria y Edad Antigua en el área de Madrid*. Catálogo de la Exposición: Madrid hasta 1875. Testimonios de su Historia. Museo Municipal de Madrid. 46-81.
- PRIEGO FERNÁNDEZ DEL CAMPO, C. y QUERO CASTRO, S. (1992): El Ventorro, un poblado prehistórico de los albores de la metalurgia. *Estudios de Prehistoria y Arqueología Madrileñas*, 8. Museos Municipales. Ayuntamiento de Madrid.
- QUERO CASTRO, S. (1982): El poblado del Bronce medio del Tejar del Sastre (Madrid). *Estudios de Prehistoria y Arqueología Madrileñas*. Museo Municipal. Instituto Arqueológico Municipal. Ayuntamiento de Madrid. 183-243.
- RUS, I. y QUEROL, A. (1981): Arenero de Oxígeno: Bifaces, hendedores y triedros conservados en el Museo Arqueológico Nacional. *Trabajos de Prehistoria*, 38. Madrid. 39-67.
- SANTONJA, M. (2005): El Achelense de Castilla-La Mancha en el contexto peninsular y europeo. En Los primeros pobladores de Castilla-La Mancha. Toledo. Fundación Cultura y Deporte. 74-110.
- SESÉ, C. Y SOTO, E. (2002): Catálogo de los yacimientos de Vertebrados del Pleistoceno en las terrazas de los ríos Jarama y Manzanares. En Panera y Rubio (eds.): *Bifaces y elefantes*. Madrid. Museo Arqueológico Regional. 430-457.







## Vidrios romanos

ÁNGELES CASTELLANO HERVÁS  
Museo Arqueológico Nacional

Dentro de la colección que el Sr. Sáez Martín ha legado al Museo de San Isidro de Madrid se encuentran treinta piezas arqueológicas de gran calidad técnica y artística. Una de ellas es un vaso griego y las restantes son vidrios romanos que suponen una magnífica representación de lo que fue y supuso en el Alto y Bajo Imperio Romano la producción del vidrio. Ésta fue una industria de gran importancia que hoy nos da a conocer los distintos procesos técnicos de fabricación, las formas y funciones de los objetos y los gustos y preferencias que por ellos sentían los romanos para ser utilizados en su vida cotidiana o incorporarlos al mundo de la muerte.

Quienes podemos ahora admirar estos objetos observamos que, al formar esta colección, se han seleccionado, sin duda, piezas representativas y en perfecto estado de conservación. Predominan, como en todas las colecciones del mundo, públicas y privadas, los ungüentarios, contenedores destinados a conservar esencias, aceites perfumados y otros productos exóticos. Pero la forma y, sobre todo, el tamaño de estos ungüentarios hacen de estos objetos piezas de primer orden, dignas de admiración; en ellos se plasma el alto grado de conocimiento que tuvieron los maestros romanos sobre el *vitrum*.

Vienen después, y en cuanto al número, las botellas de forma globular, cilíndrica o piriforme, sopladas al aire y a molde, cuya época de mayor auge fue durante el gobierno de los emperadores Flavios, Vespasiano, Tito y Domiciano, en la segunda mitad del siglo I, pero que continúan fabricándose en los siglos siguientes debido a la gran demanda que de ellas se producen. Jarros, jarras, urnas, y especialmente los dos magníficos vasos, conforman la colección de las piezas arqueológicas romanas.

Es un conjunto armónico, interesante y muy valioso, todas las piezas arqueológicas fueron seleccionadas por su buen estado de conservación y por sus formas. Resaltamos el hecho de cómo el coleccionista supo reunir desde los más pequeños ungüentarios a otros que, por su tamaño y calidad, resultan piezas excepcionales.



Conjunto de vidrios romanos. Museo de San Isidro



Mosaico. Museo del Bardo



Pintura mural. Oplontis

A través de las piezas de esta colección podemos saber dónde comían, de dónde bebían, dónde conservaban sus perfumes más preciados o dónde enterraban sus cenizas, entre otros aspectos de su vidas.

Hay que agradecer al señor Saéz Martín su generosidad al haber legado al Museo esta magnífica colección para que sus conciudadanos puedan admirarla y tener conocimiento de una parte importante de la cultura romana.

Historiadores clásicos como Estrabón, Plinio, Tácito o Teofrasto, así como numerosas representaciones artísticas, nos narran hechos sobre el vidrio y sus primeras aplicaciones.

Se muestran vidrios en pavimentos musivos y pinturas, como el mosaico que reproduce en sus teselas una copa alta con pie junto a una botella flavia, fechado en el siglo II y hoy en el Museo del Bardo, Túnez.

Las pinturas de tumbas también nos han dejado importantes testimonios. De ellas destacamos las que se encuentran en la necrópolis de Carmona; en ella está la llamada tumba del *Rhyton* de vidrio que tiene representada en la pared del fondo una zona decorada con guirnaldas bajo las cuales hay un *rhyton* y dos *kantaroi* de vidrio.

De la necrópolis de Susa, Túnez, hay que recordar la pintura, del siglo III, de una taberna, *caupona*, hoy conservada por una acuarela en el Museo del Bardo, en la que aparece un tabernero y su cliente. Sobre una estantería de cuatro baldas están representados varios tipos de vasos y copas de vidrio, lo mismo que sobre la mesa de la taberna. El cliente del establecimiento sostiene en su mano otra copa.

En las representaciones murales de la villa de Oplontis en Torre Annunziata, Italia, pertenecientes al II estilo pompeyano, se encuentra representado un magnífico frutero de vidrio verde transparente. Es una imitación fiel de un modelo real, como corresponde a la estética del gobierno de Augusto y que fue defendida por Vitrubio.

Algunas casas de Pompeya, como la de Lulia Felix, representaban también en sus paredes distintos objetos de vidrio.

Además de estas muestras, hay que destacar algunas obras maestras, piezas únicas como el retrato de la emperatriz Livia realizado en vidrio verde transparente en la primera mitad del siglo I, hoy en el Museo del Ermitage, Rusia.

Aunque Plinio (HN, XXXVI,65) narra que el descubrimiento del vidrio fue de forma casual, lo cierto es que fueron muchos los ensayos y procesos estudiados para su fabricación y resultado, tal como hoy los vemos. Mesopotamia, Egipto y Siria, nos ofrecen las primeras muestras de vidrio, que se fechan desde el siglo XIV a.C. Las más espectaculares son las realizadas mediante la técnica del núcleo de arena, de la que resultan piezas de gran calidad, y que se utiliza hasta el cambio de era. La época de mayor esplendor de estos productos fueron los siglos VIII al V, cuando los talleres del Mediterráneo Oriental, con Alejandría a la cabeza, se constituyen en los principales centros productores y desde aquí se expanden a otras zonas del Mediterráneo.

Durante la República, Roma importa, seguramente más que produce, objetos de vidrio procedentes de esas zonas mediterráneas y fabricados mediante modelado libre y vaciado o fundido. Poco a poco se van introduciendo nuevas piezas, que tienen, por ser productos de lujo, una gran aceptación. Pero el verdadero impacto del vidrio en la sociedad romana se origina cuando se comienza a fabricar con la técnica del soplado. Con ella esta materia deja de ser un objeto exótico y de lujo para convertirse en un producto asequible a otros estratos de la sociedad, por lo que se habla de la “revolución” del vidrio soplado.

Los hallazgos y estudios arqueológicos más recientes apuntan a la primera mitad del siglo I a.C, como la fecha en que se comienzan a producir objetos en vidrio soplado. A partir de algún punto del Mediterráneo oriental, quizás en las costas de Siria y desde esa fecha, la producción del vidrio se va extendiendo por todo el Imperio, desde Oriente a Occidente, con una gran aceptación por todos los romanos que ven cómo esta nueva invención satisface algunas de sus necesidades más específicas. En Pompeya y en Roma se documenta arqueológicamente vidrio soplado entre los años 40 al 10 antes de nuestra era.

En Oriente se encuentran centros productores de vidrio de alta calidad técnica y decorativa desde donde se exportan piezas de primera calidad. Hay otros centros menores que producen piezas más estandarizadas y se venden en redes comerciales locales, tal es el caso de los primeros centros que se constatan en nuestro país, en los que trabajarían dos o tres operarios junto al maestro vidriero.

En Hispania se introduce la técnica del soplado libre y del soplado a molde con el gobierno de Tiberio, del 14 al 37. Es también en esta época, cuando al introducirse, entre el instrumental, la pipa metálica para soplar, hay un aumento considerable en el número de piezas. En las tres provincias hispanas se documentan centros productores de vidrio desde época Julio Claudia. Pero también Hispania importa de Italia, de Germania, del norte de África y del Mediterráneo oriental especialmente de Siria y de la antigua Palestina. La amplia dispersión del vidrio constata las importantes relaciones comerciales que se producen durante todo el Imperio.

Atrás quedan las piezas realizadas al núcleo de arena, costosas y escasas, que llegan únicamente a pocas personas. La nueva técnica del soplado libre o al aire se convirtió en la más utilizada para la

Pasta vítrea. Museo Arqueológico Nacional



elaboración de piezas nuevas, ya que simplificó mucho la producción y pudieron generarse numerosas formas para numerosas funciones y a menor coste. La gran plasticidad que ofrece el vidrio al ser soplado permite obtener todo tipo de formas ya que se trabaja sin dificultad. Las piezas, casi siempre de muy buena calidad, no pesan, su espesor es mínimo, con lo cual el ahorro de materia prima es importante.

El descubrimiento de la nueva técnica supone, en muchos casos, una solución al elevado precio que tienen las vajillas fabricadas en metal. No sólo las piezas de vidrio son más económicas sino que, al poseer propiedades organolépticas, ser transparentes, livianas y poder ser fácilmente repuestas, son muy bien acogidas por los romanos que siempre encontraran entre la gran variedad de formas, colores y decoración piezas acordes con sus gustos.

Además de necesitar hábiles manos para que la forma que el maestro ha decidido crear perdure sin defectos, el vidrio necesita unos componentes y unos procesos altamente específicos y bien calculados. Para su constitución hay que contar con vitrificantes como el sílice, obtenido a partir de arenas vitrificables que se encuentran en algunos ríos; fundentes como álcalis (potasa o sosa) y estabilizantes como la cal. Hay también componentes secundarios, oxidantes y decolorantes que entran en el proceso de fabricación. Con la fusión a alta temperatura, 1000 grados centígrados, de estos componentes se obtiene la pieza. No conseguir la temperatura óptima de fusión produce un gran número de burbujas de aire que pueden originar la opacidad de la pieza, así como otras imprecisiones tales como estrías y fisuras, en el objeto acabado.

Los vidrios de esta colección son, casi sin lugar a dudas, piezas pertenecientes a ajueres funerarios que han permanecido durante siglos en condiciones más o menos estables. Al estudiar su estado se comprueba que la conservación es buena, ya que entre los problemas que presenta el vidrio está el de tener una mala conductividad térmica y un cambio muy brusco de temperatura provoca su ruptura. Además si la humedad es muy alta el vidrio transpira, y si es baja aparecen fisuras.

Las alteraciones más claras derivan de la propia naturaleza y de las proporciones empleadas en su composición. Los porcentajes utilizados de los distintos componentes pueden dar lugar a la desvitrificación debida normalmente a un exceso de calcio, sodio, magnesio, o de potasio. Cuando sucede esto, la superficie del vidrio se vuelve, en parte, cristalina produciendo descamaciones que quitan la transparencia, y colores irisados. Estas irisaciones producen una gran belleza al objeto pero son una clara muestra de degradación del mismo y le conducen, aunque muy lentamente, a su desaparición ya que la pasta original del vidrio se va desprendiendo en láminas muy finas.

El color es un elemento más que añade valor a la pieza. Con la utilización del óxido cúprico como agente decolorante en el proceso de fabricación se obtiene vidrio de color azul. Para conseguir el color verde, óxido ferroso, para el amarillo melado, óxido férrico y para el incoloro, antimonio o bióxido de manganeso. Pero no siempre era buscado el color; a veces, y por la mayor concentración de algún óxido, se producía color sin querer. Los objetos de colores son más caros



Pintura mural. Herculano

porque son difíciles de obtener y algunos óxidos no siempre estaban al alcance de quien realizaba las piezas. Hasta la invención del soplado los vidrios eran opacos. Es con esta técnica cuando se obtiene verdaderamente un vidrio transparente e incoloro, que admite la coloración añadiendo, como hemos señalado, los óxidos adecuados en el horno.

En las producciones de los siglos I y II hay predominio del azul cobalto y verde azulado, colores debidos a las impurezas presentes en la mezcla del vidrio. Las producciones más artísticas (grabadas, talladas) estaban realizadas en vidrio incoloro, sin ninguna impureza, la transparencia era un añadido más de calidad, objetos destinados a las clases más altas, que demandaban piezas exclusivas.

Desde Oriente salen piezas y maestros que se extienden por todo el Imperio creándose centros de elaboración en numerosas ciudades. Había también artesanos itinerantes que transportaban el vidrio en bruto para elaborar las piezas y que recogían restos de vidrio, rotos o defectuosos, para volver a fundirlos y ser utilizados de nuevo. Se reciclaba.

En el siglo I, es Italia la que más produce y satisface el mercado, pero ya durante ese siglo y sobre todo a partir del II, en Hispania, Germania, Galia y todo el Norte de África, se establecen centros productores.

Otro elemento que realza el valor de las piezas de vidrio es la decoración. En los primeros momentos eran sencillas y fáciles de realizar para no encarecer el producto, después, y según la demanda y los talleres, se adornan con hilos de colores o blancos, con vetas imitando mármoles, con escenas o motivos geométricos y vegetales grabadas, con costillas y depresiones. Se utilizaba así, y durante todo el Imperio, un rico repertorio decorativo, que los procesos técnicos permitían aplicar a los vidrios sin ninguna dificultad, para obtener piezas de alta calidad técnica y artística.

Las cualidades organolépticas del vidrio le dotan de unas atribuciones inmejorables para distintas funciones y usos, sin olvidar nunca que, a pesar, de haberse generalizado en época Alto Imperial, sigue siendo una mercancía costosa que no todos los ciudadanos pueden poseer. Aún así, las piezas de vidrio son muy demandadas, había nacido una materia que no se parecía a nada conocido, frío o caliente al tacto, terso, transparente, muy liviano, llegaba desde Oriente y todo lo que de allí provenía fascinaba.

Son muy numerosas las funciones que pueden cumplir estos preciados objetos. Se utilizan para el servicio de mesa, con una amplísima gama de formas, como contenedores de perfumes y como elementos de adorno personal como anillos, brazaletes y collares, entre otras aplicaciones.

Pero si hay algo realmente importante hoy para nosotros es el hecho de que estas piezas hayan tenido un destino secundario, en algunas ocasiones y principal en otras, que es el de haber formado parte de un ajuar funerario. Gracias a estos ajuares conocemos la importancia de esta singular producción.

Encontramos vidrios en enterramientos masculinos y femeninos, desde un pequeño y sencillo ungüentario a piezas realmente excepcionales, que de otra forma no hubiera perdurado. Éstas



Ungüentario. Vidrio  
Finales del siglo I al II  
Museo de San Isidro



Gotas de vidrio. Museo Arqueológico Nacional



Pintura mural. Herculano

consiguen así un atractivo implícito y es que, a pesar de su extrema fragilidad, no se hayan quebrado.

Para los romanos la tumba era un lugar sagrado, el alma del difunto sobrevivía mientras éste fuera recordado con la propia tumba y con los cultos funerarios realizados en ella. Asegurar el culto al *numen* era una necesidad en la mentalidad romana. Un ejemplo de ello puede ser el llamado Testamento del Lingón, fechado entre los años 97 al 138, durante los gobiernos del emperador Trajano o Adriano. El personaje que redacta su testamento se asegura una tumba en la que haya espacio para la celebración de los banquetes funerarios y que sus herederos distribuyan comida y bebida para ser consumidas delante de su tumba, tanto el día del entierro como después. Así mismo especifica cuáles de sus objetos personales deben ser arrojados a la pira junto con su cuerpo.

Las piezas de vajilla de cerámica, metal o vidrio son recipientes que permiten al difunto participar en el banquete funerario, tanto el día de su muerte como en homenajes posteriores. En casi todos los enterramientos de época Alto Imperial, tanto de inhumación como de cremación, e incluso en las tumbas de inhumación más tardías no desaparecen los ungüentarios y otras piezas de vajilla de vidrio.

A los vivos les animaba el propósito de que sus muertos fueran felices con lo que le ofrecían como ajuar y así, junto a cenizas y huesos, los vidrios han perdurado a través de los siglos. Bien es verdad que, en el mundo romano y ante la muerte, en lo que se insiste es en lamentarse por la vida perdida, alabar al difunto y deplorar la muerte en sí, más que en mostrar la esperanza de una nueva existencia tras la vivida. Pero los rituales son necesarios y requieren ciertos objetos para ser llevados a la práctica. Frente a las urnas de vidrio, que son meros contenedores de cenizas, están las restantes piezas fabricadas en vidrio y sobre todo los ungüentarios, objetos simbólicos que pueden traducirse en objetos de la vida cotidiana, algo que el difunto usó en vida; o algo que utilizó un ser querido y lo deposita en la tumba para que el muerto tenga una propiedad de quien se queda o permanece vivo. En los ungüentarios se conserva el perfume y los perfumes son divinos, sagrados, su uso es siempre positivo. La presencia de los dioses no sólo se manifiesta por una intensa emanación de luz sino también por un maravilloso olor. El aroma seduce al igual que la belleza. No sólo los ungüentos servirían para la conservación del cadáver sino que unas gotas de esencia

acercarían al difunto a la divinidad. Así lo expresan cuando le piden a los dioses que den a su muertos una tierra leve y una eterna primavera en su sepulcro oloroso de azafrán.

El perfume que pudieran contener los ungüentarios estaba realizado con aromas y aromatizantes fijados o aglutinados con algún tipo de aceite, resinas aromáticas, incienso, ámbar o azafrán. El azafrán en forma de aceite o polvo era utilizado en las ofrendas de los funerales.

Éste exquisito y simbólico contenido necesita un continente adecuado para resguardar y preservar su esencia y éste es el ungüentario, caracterizado normalmente por una boca estrecha y cuello largo, dosificador interior y depósito pequeño. La forma adaptada a la función. Los perfumes y bálsamos, de elevado precio, se consumían en dosis muy pequeñas, de ahí los dosificadores que tienen algunos de ellos. Podría darse también la circunstancia de que se consumiera todo el producto de una sola vez, que sería el momento de ungir el cadáver o en el acto del enterramiento.

Los ungüentarios, como muchas otras piezas, siguieron los modelos cerámicos anteriores. Aunque Plinio (HN XIII,19) aconseje que la mejor materia para conservar el perfume es el plomo, los romanos utilizaron el vidrio. Ya hemos comentado que entre las piezas que forman parte de los ajuares funerarios, tanto de incineración como de cremación, destacan, por su número, los ungüentarios. Y aunque no es posible determinar si éstos que estudiamos a continuación, contuvieron perfumes, sí constituyen hoy para nosotros espléndidas muestras de la tecnología, del gusto y las creencias que los romanos utilizaron y disfrutaron durante todo el Imperio. La gran diversidad de formas nos muestra el auge comercial que tuvieron estos objetos que se expanden por todo el Mediterráneo llegando a todos los rincones del Imperio.

*Huc uina et unguenta et nimium brevis  
flores amoenae ferre iube rosae,  
dum res et aetas et Sororum  
fila trium patiuntur atra.*

Haz que te traigan aquí vinos y perfumes y rosas del rosal hoy florecido, goza de ello, mientras te lo permita tu condición, tu edad y las Tres Hermanas de los negros hilos.

*Horacio, Odas, libro II, oda III.*

Cat. nº 11  
EPIQUISIS

Cerámica pintada  
350 a 325 a.C.

Alt. 16,2 cm; Anch. 5,6 cm  
Nº Inventario: MSI/2003/002/30

Durante los siglos IV al II a. C. y dentro de las producciones de vasos griegos, constituyen una parte importante las cerámicas realizadas en talleres del centro y sur de Italia. Son vasos que tienen una personalidad propia ya que presentan una decoración y unas formas nuevas que no se habían realizado en otros talleres griegos.

Campania, Apulia, Lucania y Sicilia son los principales centros en los que se desarrolla este tipo de cerámica helenística en la que se muestran todo tipo de combinaciones geométricas y vegetales, sobrepintadas al vaso de barniz negro. Aunque muchas formas y decoraciones se repiten, los vasos, tanto los que emplean bicromía como los que utilizan la tricromía, constituyen una parte muy significativa de las producciones griegas.

Este epíquisis o procoe se corresponde con la forma F-5751 a de Morel, presenta un cuerpo piriforme con pie anular decorado con dos finas molduras. Cuello largo y fino con boca "a cartoccio", en

embudo, estrecha y larga. Asa vertical sobreelevada que va desde la mitad del cuerpo a la boca y que tiene en sus laterales relieves aplicados.

Está realizado con una pasta fina, tiene el barniz negro brillante, muy uniforme, salvo pequeñas pérdidas en la boca, parte del cuello y en los pequeños relieves de la parte superior. De los colores utilizados y las composiciones geométricas y vegetales resulta una decoración muy equilibrada y de gran efectismo.

La ornamentación se desarrolla en seis registros horizontales que rodean el vaso, éstos se hallan separados por líneas finas y en color amarillo. En el primer registro se sitúa una decoración de ovas de trazo grueso en blanco, rodeadas de otras de trazo más fino, en amarillo, así como pequeñas perlas blancas entre ellas. Para el segundo registro se han utilizado en blanco, con pequeñas pinceladas en amarillo, una serie de dientes de sierra. En el tercero un meandro en las mismas tonalidades que en el friso anterior y que en el siguiente, formado por eses. El

registro central, se enmarca en la parte superior con una fila de perlas blancas; un grueso trazo en rojo acoge una serie de hojas lanceoladas, alternadas en color blanco y rojo. En el eje central se sitúa, como motivo decorativo principal, una roseta de pétalos blancos, en ella convergen las hojas lanceoladas. La ornamentación termina con un friso o registro de ovas, con el mismo tratamiento que el primero de ellos.

Este vaso así como otros, de igual forma, que se conservan en museos italianos, americanos y en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid, son una producción de la región italiana de Apulia, denominada de Gnatia.

ACH



Cat. nº 12

UNGÜENTARIO

Vidrio

Segunda mitad del siglo I

Alt. 6 cm; Diám. 3,5 cm

Nº Inventario: MSI/2003/002/01



Vidrio azul obtenido a partir de óxido de cobalto, muy fino y translúcido. Presenta concreciones e irisaciones en el interior y exterior de la pieza.

Realizado mediante la técnica del soplado libre. Tiene el cuerpo esférico muy proporcionado en relación con la altura de la pieza, base pequeña y fondo plano. Cuello corto y vertical, boca con labio exvasado sin tratamiento especial. Este balsamario es

producto de un taller del norte de Italia. Forma 70 a de Goethert – Polaschek y Morín Jean 37.

Los hallazgos arqueológicos sitúan a estos ungüentarios en todas las provincias del Imperio y todos los que han sido encontrados completos pertenecen a ajuares funerarios.

ACH

Cat. nº 13  
UNGÜENTARIO

Vidrio  
Segunda mitad del siglo I

Alt. 8,2 cm; Diám. 3,2 cm  
Nº Inventario: CE2003/002/02



Vidrio azul muy fino y translúcido. Presenta concreciones e irisaciones en el interior y exterior de la pieza.

Realizado mediante la técnica del soplado libre con las asas modeladas aparte y aplicadas en caliente. Tiene forma de ánfora con dos asas. Cuerpo piriforme, base plana y fondo rehundido. Cuello recto y boca con labio exvasado. Asas verticales, en

posición normal y de sección rectangular que van desde la base del cuello al arranque de la boca.

Realizado probablemente en un taller del norte de Italia, también se fabrican en centros orientales. Forma Isings 15 y 134 de Goethert – Polaschek. Es una forma que tiene su origen en el período Claudio Neroniano (41-68).

ACH

Cat. nº 14

UNGÜENTARIO

Vidrio

Siglo I

Alt. 8 cm; Diám 3,6 cm

Nº Inventario: MSI/2003/002/03



Vidrio azul oscuro, fino y casi opaco. Tiene concreciones e irisaciones tanto en el interior como en el exterior de la pieza.

Se realiza, mediante soplado libre, una forma compuesta que presenta el cuerpo bicónico con estrechamiento, muy acusado, en la parte superior del mismo, de donde arranca el cuello, recto, corto y estrecho. Base pequeña con fondo plano. La boca es simple con labio exvasado. El perfil de la pieza es acampanado y carenado junto a la base.

Forma Isings 7, producida en un taller occidental en la primera mitad del siglo I, época en la que están muy en boga los vidrios de color azul.

ACH

Cat. nº 15  
UNGÜENTARIO

Vidrio  
Finales del siglo I al II

Alt. 8,4 cm; Diám. 4,5 cm  
Nº Inventario: MSI/2003/002/04



Vidrio azul, muy fino y translúcido. Presenta concreciones e irisaciones en gran parte de la superficie exterior e interior de la pieza.

Cuerpo globular, cuello recto alto y boca abierta hacia el exterior con labio ligeramente engrosado. Fondo plano. Está decorado con hilos blancos, muy tenues, dispuestos en espiral que ocupan desde el fondo hasta el tercio inferior del cuello.

Realizado en un taller sirio-alejandrino, mediante soplado libre y los hilos aplicados en caliente. Esta técnica decorativa de hilos

aplicados tuvo su origen en Siria a finales del siglo I y se desarrolla en siglos posteriores utilizando hilos de colores o incoloros, que adornan la pieza en diferentes formas o composiciones, pero siempre de gran calidad técnica y artística. Como todo lo que llegaba de Oriente fascinaba en Roma, los maestros vidrieros incorporan muy pronto, esta forma y esta técnica, con diversas variaciones, a los talleres occidentales.

ACH

Cat. nº 16

UNGÜENTARIO

Vidrio

Finales del siglo I al II

Alt. 9,1 cm; Diám. 5,2 cm

Nº Inventario: MSI/2003/002/05



Vidrio de color azul cobalto, espesor medio y casi opaco. Presenta concreciones e irisaciones tanto en el interior como en el exterior de la pieza y burbujas.

Realizado mediante soplado libre, tiene el cuerpo globular, el cuello largo y recto con boca amplia y borde exvasado. Base pequeña y fondo plano. Clasificado en Morin-Jean 39, que corresponde a una variante de la forma 26 de Isings, que

procede, a su vez, de la forma 6, fechada en época de Augusto y Tiberio en primera mitad del siglo I.

Fabricado en un taller del norte de Italia desde donde se expanden a todas las provincias del Imperio con ligeras variaciones en la forma y tamaño del cuerpo y cuello.

ACH

Cat. nº 17  
UNGÜENTARIO

Vidrio  
Finales del siglo I a finales del II

Alt. 5,5 cm; Diám. 4,3 cm  
Nº Inventario: MSI/2003/002/06



Vidrio azul cobalto, espesor medio y opaco. Tiene el cuerpo cónico, el cuello muy corto y ancho. Boca con labio plano exvasado. Base pequeña y fondo plano. Forma Morin-Jean 22 Vidrio soplado libre. Procede de un taller occidental del norte de Italia. Este tipo de ungüentarios se realiza desde el siglo I al IV

con pocas variantes y son muy numerosos los que se han conservado.

ACH

Cat. nº 18

UNGÜENTARIO

Vidrio

Siglo III

Alt. 12,3 cm; Diám. 8,2 cm

Nº Inventario: MSI/2003/002/07



Vidrio transparente con matices azulados, melados y verdosos, muy fino. Tiene irisaciones y concreciones terrosas en gran parte de la pieza.

Cuerpo globular, cuello corto con una gran apertura y borde amplio exvasado, doblado hacia arriba y biselado. Fondo plano y base rehundida. En la parte interna del cuello, éste se cierra dejando solo una pequeña abertura circular que sirve de dosificador. El cuerpo está decorado con líneas paralelas

dispuestas en diagonal que dan al unguentario una gran belleza ornamental.

Soplado a molde, procede de un taller palestino dónde se realizaron este tipo de balsamarios entre los años 200 y 250, según John W. Hayes quien lo clasifica como la forma 282.

ACH

Cat. nº 19  
UNGÜENTARIO

Vidrio  
Segunda mitad del siglo II al III

Alt. 12, 2cm; Diám. 7 cm  
Nº Inventario: MSI/2003/002/08



Vidrio verde claro, espesor medio y translúcido. Presenta algunas concreciones terrosas y burbujas.

Cuerpo globular con base plana de la que salen cinco finos apéndices verticales a modo de pies; cuello ancho acampanando en la parte superior, borde vertical pequeño con labio redondeado y un pequeño reborde doblado inmediatamente encima. La parte interior del cuello está más cerrada para dosificar mejor el líquido que contuviera el unguentario. El cuerpo está decorado con seis costillas o líneas

verticales con pequeños resaltes que han sido realizados con pinzas cuando el vidrio estaba caliente.

El depósito fue realizado mediante soplado a molde y el cuello y la boca por soplado libre. Las dos partes se han unido en caliente. Pertenece a la forma Hayes 157 y fue realizado en un taller de Siria.

ACH

Cat. nº 20

UNGÜENTARIO

Vidrio

Segunda mitad del siglo I al III

Alt. 13,7 cm; Diám 8,2 cm

Nº Inventario: MSI/2003/002/09



Vidrio de color verde muy claro, fino y transparente. Presenta concreciones e irisaciones que dan al vidrio un aspecto opaco. Cuerpo globular ligeramente aplanado con base y fondo plano; cuello largo recto y pequeño. Boca amplia con borde moldeado. El cuerpo o depósito, de gran capacidad, está decorado con siete líneas en vertical a modo de costillas.

Fue realizado mediante soplado a molde en un taller sirio-palestino y forma parte de lo que Hayes denomina unguentaria de la serie A, forma 223.

ACH

Cat. nº 21  
UNGÜENTARIO

Vidrio  
Primera mitad del siglo III

Alt. 6, 5 cm; Diám.; 5,6 cm  
Nº Inventario: MSI/2003/002/10



Vidrio verde claro, transparente y de espesor medio, con importante desvitrificación. Cuerpo globular con base aplanada levemente hueca, cuello corto y amplio con boca muy exvasada y cerrada por dentro, al termino del cuello, dejando sólo una pequeña abertura como dosificador. El cuerpo está decorado con un motivo de red en diagonal y en relieve.

El depósito o cuerpo está realizado mediante soplado a molde y el cuello y la boca se han añadido mediante soplado libre. Es

producto de un taller de la antigua Palestina y se corresponde con la forma 280 de Hayes.

La técnica decorativa de combinaciones de tipo geométrico comienzan a producirse en el siglo III. Con ellas resultan piezas de gran belleza muy acordes con el gusto oriental.

ACH

Cat. nº 22

UNGÜENTARIO

Vidrio

Siglo III

Alt. 8,7 cm; Diám 5,1 cm

Nº Inventario: MSI/2003/002/11



Vidrio de color morado claro, de paredes finas y translúcido. Tiene numerosas concreciones e irisaciones en el interior y exterior de la pieza que hacen que el vidrio resulte casi opaco. Cuerpo globular con base plana, cuello corto y ancho. Boca con labio engrosado y exvasado. En el interior el cuello está casi cerrado para actuar de dosificador. Está decorado con motivos geométricos en relieve, círculos concéntricos y rombos entre ellos.

Realizado en un taller sirio, su forma, que corresponde a una 37 de Morin-Jean, y su decoración se repite en otros centros productores del Imperio.

ACH

Cat. nº 23  
UNGÜENTARIO

Vidrio  
Mediados del siglo II

Alt. 26, 2 cm; Anch 8, 6 cm  
Nº Inventario: MSI/2003/002/12



Vidrio verde de espesor medio y translúcido. Presenta algunas concreciones terrosas e irisaciones en el exterior e interior de la pieza.

Cuerpo piriforme con fondo plano y base rehundida. Cuello alto con boca y labio circular exvasada. Como motivo decorativo tiene dos líneas horizontales y paralelas, que recorren de forma circular el cuerpo de la pieza en su tercio inferior.

Realizado mediante la técnica de soplado libre y grabado para la decoración. Forma Hayes 145. Este tipo de decoración tuvo gran aceptación en el mundo romano a partir del siglo II, desde simples líneas, como en este caso, a formas geométricas más complejas y escenas.

Consta como procedente de Barcelona, dónde debió formar parte del ajuar funerario de un enterramiento importante a juzgar por esta magnífica pieza.

ACH

Cat. nº 24

UNGÜENTARIO

Vidrio

Siglo I

Alt. 16,4 cm; Anch 13,4 cm

Nº Inventario: MSI/2003/002/22



Vidrio verde, muy fino y transparente. Numerosas concreciones terrosas e irisaciones en el exterior e interior del balsamario. Cuerpo casi ovoidal al tener la parte superior e inferior aplanadas, base plana y fondo rehundido; cuello recto y ancho con boca saliente y labio exvasado doble.

Realizado, mediante soplado libre, en un taller occidental del norte de Italia su forma se corresponde con una variante de la 39 de Morin-Jean.

ACH

Cat. nº 25  
URNA CINERARIA

Vidrio  
Siglo I a primera mitad del II

Alt. 17,1 cm; Diám. 17,4 cm  
Nº Inventario: MSI/2003/002/25



Vidrio azul claro muy fino y translúcido. Cuerpo globular con base plana. Borde exvasado y vuelto hacia el cuerpo. La relación de sus medidas da una forma prácticamente cúbica. Vidrio soplado libre. Realizada en un taller occidental, del norte de Italia, se difunde el tipo por todo el Imperio. Forma 618 de Hayes y 67 a de Isings.

Es el contenedor de una cremación al aparecer completa. Muchas de ellas han conservado restos de cenizas y huesos

calcinados. Se encuentran en un gran número de tumbas de las necrópolis excavadas. Aparecen algunas en contextos domésticos de Pompeya y Herculano pero muy fragmentadas, por lo que se supone que hubieran servido de contenedores de alimentos o como peceras.

Estas urnas se miniaturizan, a partir del siglo III con paralelos exactos, en cuanto a forma, en ungüentarios que tendrán una amplia difusión en todas las provincias del Imperio.

Los romanos utilizaron urnas de vidrio con el convencimiento de que era el último destino de la pieza. Otros tipos de piezas como ollas, botellas, cajas o frascos de tamaño grande y medio sirvieron también para contener restos del difunto. Sin duda los contenedores específicos eran estas urnas pero en determinados casos se reutilizaban estos otros recipientes que servían bien para esa función.

ACH

Cat. nº 26

URNA CINERARIA

Vidrio

Siglo I a primera mitad del II

Alt. 22,5 cm; Diám 17,5 cm

Nº Inventario: MSI/2003/002/26



Vidrio azul claro muy fino y transparente. Presenta concreciones e irisaciones en casi toda la superficie de la pieza.

Cuerpo ovoidal con base plana, cuello corto pero marcado, boca ancha, exvasada y horizontal. Forma Morín-Jean 1, Isings 67 b.

Las urnas de vidrio siempre se introducían en otra de plomo para su mejor conservación y para preservar las cenizas o restos de la cremación y el ajuar. Las urnas de plomo son cajas cilíndricas con base plana, borde recto y tapa realizadas mediante una lámina

de plomo martillada y doblada hasta conseguir la forma que tuviera la urna de vidrio que debía contener.

A partir de la segunda mitad del siglo II, poco a poco, se va sustituyendo en las costumbres romanas, el rito de la cremación por el de la inhumación y con ello la desaparición de este tipo de urnas.

ACH

Cat. nº 27

URNA CINERARIA

PLOMO

Siglo I a primera mitad del II

Diám. 24,7 cm; Alt. Máx. 30 cm; Tapadera: Alt. 5,3 cm; Diám. 23,4 cm  
 Urna: Diám. base 12,5 cm; Alt. Máx. 28,5 cm; Alt. Mín. 26 cm

Nº Inventario: MSI/2003/002/58



Urna cineraria de plomo contenedora de la urna de vidrio nº 26 con base plana, borde recto y tapa realizadas mediante una lámina de plomo martillada y doblada hasta conseguir la forma de la urna de vidrio nº 26. Según la información facilitada por Don Óscar Segovia, tanto esta urna como su correspondiente de vidrio proceden de un lugar no determinado de Barcelona.

Al ser de un material distinto a la colección de vidrios no entró originariamente con el resto del legado sino con posterioridad tras la averiguación a través de una fotografía anterior que pertenecía al mismo conjunto.

ACH

Cat. nº 28  
JARRO

Vidrio  
Siglo III

Alt. 15,5 cm; Anch. 6,8 cm  
Nº Inventario: MSI/2003/002/13



Vidrio verde claro, de muy fino espesor y translúcido. Concreciones e irisaciones en casi toda la superficie interior y exterior de la pieza.

Cuerpo de tendencia rectangular de menor tamaño en la base que es circular y plana. Hombros muy marcados de los que sale el cuello que es recto y corto; boca con labio plano exvasado. Asa vertical sobreelevada de sección rectangular que sale del arranque del hombro hasta la parte alta del cuello y debajo de la boca donde forma una ese.

Variante de la forma 50 de Morin-Jean. Vidrio soplado al aire con el asa aplicada en caliente.

La tipología de los jarros es enormemente variada en las producciones vítreas romanas. Su función principal es la de contener líquidos que van a ser consumidos en la mesa.

ACH

Cat. nº 29  
JARRO

Vidrio  
Finales del siglo II al III

Alt. 11,5 cm; Diám. 5,9 cm  
Nº Inventario: MSI/2003/002/14



Vidrio verde azulado, de poco espesor y translúcido. Numerosas concreciones e irisaciones en toda la superficie de la pieza. Cuerpo globular con fondo plano y base rehundida, cuello recto y corto, boca con labio exvasado. Asa vertical de sección rectangular muy fina que está ligeramente torcida con relación al eje de la pieza; sin duda es un fallo de fabricación.

Realizado mediante soplado libre su forma se corresponde con una variante de la 51 de Morin-Jean y con la 395/396 de Barckoczi.

ACH

Cat. nº 30

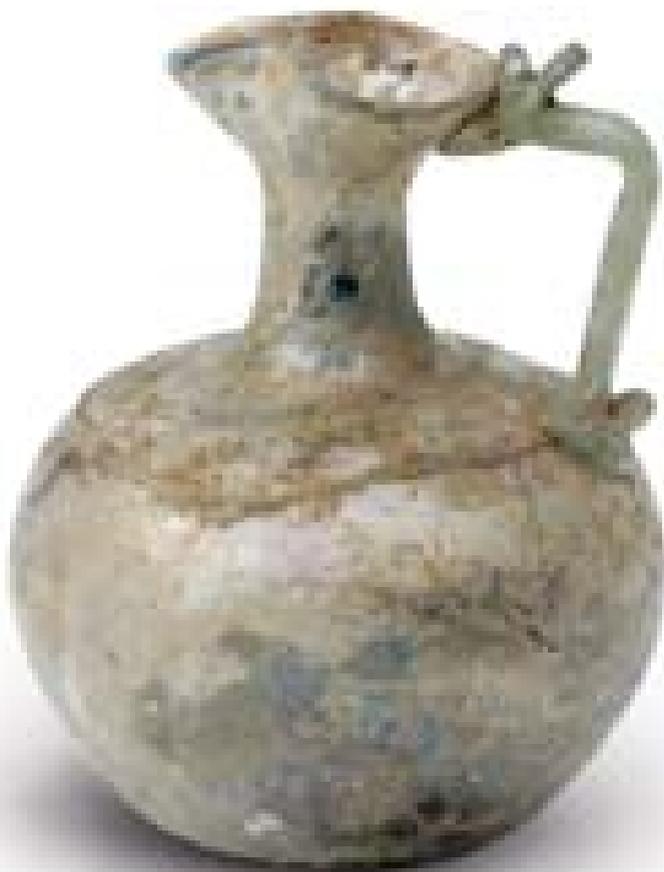
JARRO

Vidrio

Primera mitad del siglo III

Alt. 10,6 cm; Diám. 8, 4cm

Nº Inventario: MSI/2003/002/15



Vidrio verde transparente y fino espesor. Presenta numerosas concreciones e irisaciones. La forma de este jarro se corresponde con una enócoe. Tiene el cuerpo globular, base plana y fondo rehundido. Cuello corto con boca trilobulada. Asa vertical estriada de sección rectangular, que sale de la parte superior del cuerpo hasta el mismo borde, formando un ángulo y rematada con salientes realizados doblando el vidrio sobre si mismo, todo ello realizado en caliente. Lleva como motivo decorativo un hilo aplicado en forma circular.

Las enócoes realizadas en vidrio soplado imitan, como muchas de vidrio, las producciones en metal, plata o bronce y las de cerámica que se fabrican en Grecia desde el siglo VI . Esta se corresponde con la forma 56 de Isings.

ACH

Cat. nº 31  
JARRO

Vidrio  
Primera mitad del siglo III

Alt. 11,2 cm; Diám. 7,4 cm  
Nº Inventario: MSI/2003/002/16



Enócoe realizada en vidrio verde oliva, fino y transparente. Cuerpo globular bajo, con base plana; cuello muy ancho y corto con boca trilobulada moldurada en la que apreciamos gran desigualdad en su terminación ya que su ejecución no está cuidada y no es simétrica. Asa vertical, ligeramente torcida, de sección rectangular y aplicada en caliente, al igual que los hilos que, como motivo decorativo, recorren en horizontal y en paralelo, todo el volumen del cuerpo. Vidrio soplado libre. Forma Isings 56.

Estos jarros o enócoes eran utilizados en la mesa como contenedores de vino, pero pronto pasan a formar parte del ritual del enterramiento, en este caso pudo servir para verter vino sobre las cenizas del difunto o en copas para el banquete funerario.

ACH

Cat. nº 32  
JARRO

Vidrio  
Siglo I

Alt. 18,2 cm; Diám 7,9 cm  
Nº Inventario: MSI/2003/002/17



Vidrio verde oliva, muy fino y transparente. Presenta algunas concreciones, irisaciones y burbujas. Cuerpo ovoide con pie anular plano y fondo con umbo; cuello alto cilíndrico, decorado con moldura en el tercio superior, boca exvasada con labio biselado. Asa ancha con nervadura central desde el hombro a la parte exterior de la boca. Cuerpo decorado con gallones verticales. Forma Ising. 54. El asa es el tipo alfa 1 de Morin-Jean. Realizado a partir de modelos en bronce, son jarros utilizados en el servicio de mesa para el vino.

Consta como procedente de Sbeitla en Túnez. Una de las más importantes ciudades de la Tunicia romana, y que desde época de los Flavios constituyó un enclave primordial, tanto por su situación geográfica como por su riqueza agrícola, para el Imperio Romano.

ACH

Cat. nº 33  
JARRO

Vidrio  
Finales del siglo II al III

Alt. 13,7 cm; Anch. 12,7 cm  
Nº Inventario: MSI/2003/002/21



Vidrio verde claro, de fino espesor y transparente. Tiene concreciones e irisaciones en la superficie del jarro. Cuerpo esférico, base plana y fondo rehundido; cuello cilíndrico corto, boca redonda con labio exvasado y ligeramente replegado al interior. Asa en ángulo recto, de sección rectangular y aplicada en caliente.

Procedente de un taller occidental y está realizado mediante soplado libre; se corresponde con una variante de la forma 47 de Morin-Jean y Barkoczi 441.

Las primeras jarras de este tipo aparecen en época de Tiberio y Claudio y son muy numerosas a partir de la segunda mitad del siglo I.

ACH

Cat. nº 34  
JARRA

Vidrio  
Siglo III

Alt. 12,7 cm; Anch 8,1 cm  
Nº Inventario: MSI/2003/002/18



Vidrio verde, espesor medio, transparente. Tiene numerosas irisaciones y concreciones tanto en el interior como en el exterior de la pieza.

La jarra se realiza mediante soplado libre y con una característica especial que es la de tener el cuerpo y el cuello de, casi, las mismas proporciones. Presenta cuerpo casi rectangular más cerrado en la parte superior de donde sale el cuello que es acampanado con hombros redondeados. La boca es grande con

borde hueco y un amplio biselado doblado hacia el interior. La base de la jarra es plana y tiene el fondo rehundido. Dos asas verticales y estriadas fueron aplicadas en caliente, igual que el cordón de la base del cuello.

Realizada en talleres del sur de la antigua Palestina. Forma Hayes 213.

ACH

Cat. nº 35  
JARRA

Vidrio  
Siglo IV

Alt. 11,7 cm; Anch 10,1 cm  
Nº Inventario: MSI/2003/002/19



Vidrio verde oliva, fino y transparente. Presenta en su superficie interior y exterior concreciones e irisaciones.

Cuerpo globular con base plana y fondo rehundido; cuello ancho y muy abierto en la parte del borde que tiene boca recta y labio biselado. La jarra tiene dos asas verticales de sección rectangular aplicadas en caliente que van del cuerpo al cuello, en donde se doblan hacia abajo y rodean el borde hasta ser pinzadas en la parte de arriba de labio.

Realizada en un taller sirio- palestino, corresponde a la forma 328 de Hayes y se encuadra dentro de las producciones denominadas tardorromanas.

ACH

Cat. nº 36  
ARYBALLO

Vidrio  
Siglo II

Alt. 16 cm; Diám. 13,1 cm  
Nº Inventario: MSI/2003/002/20

Vidrio azulado, muy fino y transparente. Numerosas concreciones e irisaciones en toda la superficie del ungüentario. Cuerpo esférico con espaldas muy marcadas, base plana; cuello corto y recto, boca circular con labio muy exvasado plano y doblado hacia abajo en el borde, que está biselado. Asas verticales, pequeñas, de sección rectangular, modeladas y aplicadas en caliente.

Esta magnífica pieza, realizada mediante soplado libre, procede de un taller occidental del norte de Italia de donde salieron numerosos ejemplares desde época de Nerón y se fabricaron hasta el siglo IV.

Se corresponde con una variante de la forma 34 de Morin-Jean; la 61 de Isings y la 123 de Hayes.

Es un contenedor de perfumes y bálsamos, que se utilizaron en termas públicas y privadas. Los primeros ejemplares arqueológicamente documentados los encontramos en Egipto realizados con núcleo de arena en el segundo milenio. Los ejemplares romanos de vidrio son herederos directos de los aryballoi griegos realizados en bronce y sobre todo en cerámica. Estos aryballoi difundidos en todo el mundo romano, con una amplia gama de variantes, aparecen a partir de la segunda mitad del siglo I, su máxima difusión se alcanza en los siglos II y III. Se conservan muy pocos ejemplares de las dimensiones del que aquí estudiamos. Los más antiguos están realizados en vidrio verde-azulado.

ACH



Cat. nº 37

BOTELLA

Vidrio

Segunda mitad del siglo II

Alt. 17,3 cm; Diám 5,4 cm

Nº Inventario: MSI/2003/002/23



Vidrio verde, muy fino y transparente. Presenta numerosas concreciones e irisaciones en toda la superficie de la botella. Cuerpo cilíndrico con base plana; cuello corto y recto abierto en forma de embudo, boca amplia con labio recto debajo del cual lleva aplicado un hilo de color morado aplicado en caliente, como motivo decorativo. Asa vertical, de sección rectangular ancha, muy fina y plana.

Los investigadores sitúan el origen de este tipo de botellas en Egipto. Hayes la clasifica como forma 161.

Las botellas de vidrio aparecen a mediados del siglo I y tuvieron una gran aceptación y son muy numerosas las que se conservan, tanto de ese momento como de siglos posteriores. En algunas ocasiones estaban destinadas al transporte de líquidos, una vez aseguradas en cajas de madera y envueltas o protegidas con un forro de tipo vegetal, tal como aparecen representadas en un mosaico del siglo II, conservado en el Museo del Bardo, Túnez. Restos de vino y aceite se han encontrado en algunos análisis realizados a los restos

que contenían estas botellas. La propiedad del vidrio de que permanezcan inalterables los productos en él conservados era bien conocida en el mundo romano. Por tanto se podían comercializar productos de alta calidad en estos recipientes asegurando que no iban a perder ninguna de sus propiedades. Con seguridad, algunas, sólo tuvieron un uso exclusivamente funerario.

ACH

Cat. nº 38  
BOTELLA

Vidrio  
Segunda mitad del siglo II al III

Alt. 22,7 cm; Anch 12,2 cm  
Nº Inventario: MSI/2003/002/24



Vidrio verde, espesor medio y transparente. Presenta en su cara externa e interna numerosas concreciones e irisaciones. Cuerpo cilíndrico alto, con base plana; cuello muy corto, recto y ancho, de su parte superior sale un engrosamiento y sobre éste se sitúa el

labio, que es plano y exvasado. Asa pequeña de tipo vertical y sección rectangular, muy ancha y decorada con once nervaduras.

Esta botella fue realizada en un taller del norte de Italia, desde aquí se popularizan a partir del siglo I. Consta como

procedencia Barcelona, donde debió hallarse formando parte de un ajuar funerario.

Forma 8 de Morin-Jean, Isings 51b y Hayes 208.

ACH

Cat. nº 39  
PLATO

Vidrio  
Siglo II

Alt. 3,4 cm; Diám. 22,6 cm  
Nº Inventario: MSI/2003/002/27

Vidrio verde azulado, muy fino y transparente. Numerosas concreciones e irisaciones en toda la superficie del plato. Forma abierta, realizada mediante soplado libre, con cuerpo circular hondo, pie anular sobreelevado y fondo rehundido. Borde biselado y vuelto hacia el interior. La forma está tomada de

modelos realizados en cerámica y metal y se fabrican en época alto y bajo Imperial.

Morin-Jean 91, Hayes 194, Ising 5

ACH



Cat. nº 40  
ESCIFO

Vidrio  
Siglo I

Alt. 8,3 cm; Anch. 12,4 cm  
Nº Inventario: MSI/2003/002/28



Vidrio verde azulado, muy fino y transparente. Tiene algunas concreciones e irisaciones. Cuerpo ovoidal con pie anular alto y fondo plano. Boca con borde ligeramente exvasado. Asas semicirculares, planas en la parte superior y aplicadas en caliente. Con numerosos paralelos, se encuadra en la forma Isings 39 y Morin-Jean 95.

Este escifo forma parte de los vasa potaria o vasos para beber vino, en la mesa. Las primeras producciones para la fabricación de estos tipos son de época Neroniana, y fueron realizados siguiendo el modelo de los fabricados en metal, bronce o plata y en cerámica. El vino que se servía en estos vasos para ser

consumidos es recordado, en numerosas ocasiones, por los escritores clásicos. Así Horacio (Épodos, IX) escribe: Trae aquí, niño, grandes escifos con vino de Quíos o de Lesbos, o bien sírvenos del Cécubo, que es vino que retiene las náuseas. Pero si hay un vino por excelencia que hayan descrito y alabado los poetas, ése es el vino añejo de Falerno que se cultiva en Campania, sur de Italia. En importantes ocasiones, este gran reserva se servía en los escifos para ser consumido.

ACH

Cat. nº 41  
VASO, MODIOLUS

Vidrio  
Segunda mitad del siglo I al II

Alt. 8cm; Diám. 13,4 cm  
Nº Inventario: MSI/2003/002/29



Vidrio verde azulado claro, muy fino y transparente. Algunas concreciones terrosas e irisaciones, así como burbujas. Cuerpo cilíndrico amplio que se ensancha un poco hacia arriba para constituir la boca; base circular con moldura y plana, fondo rehundido. Borde doblado hacia el exterior. Asa pequeña, semicircular, de sección rectangular y estrías horizontales. Es un espléndido vaso con un acabado muy cuidado.

Realizado mediante soplado libre, su forma se corresponde con la 93 de Morin-Jean, Isings 37 b y Hayes 203.

Es una copia, casi exacta, de un tipo en plata que forma parte de las piezas del tesoro de Boscoreale. En vidrio, el modiolus se documenta en Pompeya antes del año 74.

ACH

## BIBLIOGRAFÍA VIDRIOS ROMANOS

- BARKOCZI, L.(1988). *Pannonisch glASFunde in Ungarn*, Budapest.
- BALLESTER, J. P.(2002). *Vasos sobrepintados italiotas del MAN*, Murcia.
- CALDERA, P. (1983). "El vidrio Romano Emeritense" en *Excavaciones arqueológicas en España . Augusta Emerita I*, Madrid .
- GOETHER-POLASCHECK, K. (1977). *Römische glASser im Rheinischen Landesmuseum Trier*, Trier.
- HAYES, J.W. (1975). *Roman and Pre-Roman Glass in the Royal Ontario Museum*, Toronto .
- ISINGS, C. (1957). *Roman Glass from dated finds*, Groningen/ Djakarta.
- ISINGS, C. (1971). *Roman Glass in Limburg*, Groningen.
- MORIN-JEAN. (1922). *La verrerie in Gaule sous l'Empire Romaine*, Paris .
- RAVAGNAN, G. (1994). *Vetri antichi del Museo Vetrario di Murano*, Venecia.
- SENNEQUIER, G.(1985). *Verrerie d' époque romaine* , Rouen.
- VV.AA. (2001). *Vidrio Romano en España. La revolución del vidrio soplado*, Cuenca .
- VV.AA. (2004). *Jornadas sobre el vidrio en la España Romana*, Cuenca.





# Pintura antigua y escultura

PINTURA ANTIGUA Y ESCULTURA

Enrique de Carrera Montana

ESCULTURA EN BRONCE SIGLO XIX

Salvador Quero Castro

Cat. nº 42

SANTA ANA CON LA VIRGEN Y EL NIÑO

Alonso de Sedano

Óleo sobre tabla

1490 - 1500

Alt. 70,5 cm; Anch. 46 cm

Nº Inventario: MSI/2003/2/45

La obra representa a Santa Ana con la Virgen y el Niño, una representación iconográfica conocida normalmente como "Santa Ana triple" que tuvo su origen en el siglo XIV, pero que alcanzó su mayor difusión en los dos siguientes, especialmente en los países germánicos (Réau, 1955-9, 2.II: 146-7). En este caso corresponde a la variante vertical, en la que las tres figuras se disponen en un eje, con santa Ana apoyando una mano en el hombro de la Virgen y ésta sosteniendo al Niño en sus brazos, variante que es la más frecuente en España a fines del siglo XV, difundida por grabados flamencos y alemanes.

El cuadro ha sufrido importantes alteraciones, probablemente cuando fue retirado del retablo del que sin duda formó parte para enmarcarlo y convertirlo en obra de devoción. Originalmente debió ofrecer un aspecto semejante al de la figura 1, que reproduce una obra de Joan Reixac en la iglesia de santa María de Játiva unos 50 años anterior y de estilo bastante alejado, pero con una

disposición iconográfica muy parecida. Como en ella, Santa Ana estaría sentada en un trono con respaldo de brocado, que ha sido eliminado. Igualmente han sido eliminados los laterales de la tabla y su parte inferior (figura 2), cortando las piernas de santa Ana a la altura de las rodillas. La altura total de la tabla sería originalmente de unos 140 cm y se trataría muy probablemente de la tabla central de un retablo dedicado a la vida de Santa Ana<sup>1</sup>.

Estilísticamente la obra presenta grandes analogías con la obra del pintor burgalés Alonso de Sedano: interés por la monumentalidad, simplificación de volúmenes, colores apagados con el contraste de pequeñas zonas de tonos vivos naranjas, rosados o amarillos, tendencia a la geometrización observable en zonas como el cuerpo del Niño (que recuerda al de la *adoración de los Magos* de la catedral de Burgos), y rostros femeninos con rasgos marcados y fuerte mentón. Igualmente se repiten los tipos humanos, y por ejemplo el rostro de santa

Ana es muy semejante al del mismo personaje en el cuadro atribuido a Alonso de Sedano de la colección Mateu que representa el *abrazo ante la puerta dorada* (Silva, 1990: fig. 281).

La primera caracterización sistemática de la obra de Alonso de Sedano fue realizada en 1933 por Post, quien le denominó Maestro de Burgos, no siendo identificado con su verdadero nombre (conocido por diversos documentos tanto en Burgos como en Mallorca) hasta 1945. Antes algunas de las obras que hoy se consideran suyas habían sido relacionadas por el mismo Post y por Mayer con el estilo de Fernando Gallego, o incluso con obras germánicas. También tempranamente su gusto por la monumentalidad y la simplificación volumétrica había hecho que Post le relacionase con Piero della Francesca, aunque sin llegar a sugerir un contacto directo. Sin embargo el conocimiento documental sobre Sedano no empezó a ampliarse considerablemente hasta que, a partir de 1977, fueron publicados por



Llompant los testimonios de su estancia en Mallorca (un total de 4 documentos que le relacionan con el pintor mallorquín Pere Terrencs). En la actualidad contamos con un estudio amplio de su figura, incluido en la tesis doctoral de Pilar Silva (1990: 725 - 801), que incluye un corpus de su obra (con un total de 47 entre atribuidas a él y a su círculo) y la transcripción de los 26 documentos en que aparece su nombre. Alonso de Sedano, hijo del zapatero Juan Sánchez, debió nacer algunos años después de mediados del siglo XV en la provincia de Burgos, y Silva piensa que debió recibir allí una primera formación en un estilo hispanoflamenco convencional. En 1486 aparece documentada su estancia en Mallorca, y de entonces data su primera obra conocida, un *martirio de San Sebastián* conservado en el museo de la catedral de Palma, en el que muestra ya totalmente formado su estilo. En 1489 ha regresado ya a Burgos, y allí trabaja entre 1495-6 en el retablo de las reliquias de la catedral. A partir de estas dos únicas obras seguras se ha reconstruido su estilo, caracterizado por la simplificación de volúmenes y la búsqueda de la monumentalidad a través de la geometrización y un cierto aire solemne, a la vez que se le han hecho numerosas atribuciones, tanto en iglesias burgalesas como en colecciones particulares. La última noticia sobre su actividad es de 1520, en que solicita el pago por los trabajos realizados con motivo de una entrada real en Burgos (Silva, 1990: 1033-4). La principal incógnita que queda planteada sobre Sedano es la del lugar en que se formó su estilo, en contacto con modelos italianos y necesariamente antes de 1486. Silva (1990: 728-34) propone dos posibilidades, ninguna de las cuales le parece sin embargo enteramente satisfactoria: el Nápoles dominado por el pintor Angiolillo Arcuccio o la Valencia en la que habían desembarcado los primeros italianos en 1472.

Es interesante volver a examinar nuestra Santa Ana en relación con estas dos hipótesis sobre la formación de Sedano y observar el modo en que sigue en la Virgen con el Niño modelos eyckianos, bastante ajenos a lo castellano, región donde se había preferido más bien la línea de la escuela de Tournai, pero muy presentes precisamente en las dos zonas de posible aprendizaje de Alonso de Sedano, lo que podría reforzar a la vez la hipótesis de la autoría de Sedano y la de su aprendizaje levantino. En efecto, es sabido desde hace tiempo que la



Joan Reixac  
Santa Ana con la Virgen y el Niño  
Iglesia de Santa María de Játiva



Reconstrucción hipotética del estado inicial de Santa Ana con la Virgen y el Niño

influencia de van Eyck en Valencia fue muy temprana, como muestra la copia de un original suyo, obra del Maestro de la Porciúncula, en las capuchinas de Castellón o la presencia de Dalmau en Flandes entre 1431 y 1436, de donde regresó cargado de referencias eyckianas (Benito, 2003: 29 –30). En cuanto a la posible formación napolitana, se ha señalado siempre que los modelos de Antonello de Mesina (formado también en Nápoles, aunque antes de la posible estancia de Sedano en la ciudad) son fundamentalmente eyckianos, y cada vez es mayor el consenso en el papel de la ciudad como centro de intercambio de influencias entre pintores de todo el occidente del mediterráneo ((Borcher, 2006; Thiébaud, 2006). Puesto que la obra estudiada perteneció probablemente a un retablo de la vida de Santa Ana, es posible que haya pertenecido a alguno de los dos conjuntos con este tema que se conservan atribuidos a Alonso de Sedano. En primer lugar el cuadro representando *el abrazo ante la puerta dorada* conservado en la colección Mateu de Barcelona, cuyas similitudes fisonómicas han sido expuestas más arriba. En segundo lugar, el conjunto de cuatro tablas procedentes de un retablo de la vida de Santa Ana en paradero desconocido, atribuido por Silva (1990: 798-9) al círculo de Alonso de Sedano, y datado hacia 1490-5.

#### Marco

*Dimensiones* 65 x 89'5 cm

*Materia.* Madera tallada y dorada.

*Datación.* Primera mitad del siglo XVII.

Canto tallado y dorado. Canto con moldura de gallones y ovas, entrecalle con talla de oblongos y puntas de diamante y contrafile moldurado con oblongos y perlas. Se trata del tipo de marco más común y característico de los utilizados en España en la primera mitad del siglo XVII, comúnmente llamado marco herreriano o de calabrotes.

Ejemplos muy semejantes, que presentan todas las formas de talla presentes en la pieza considerada, en Timón (2002: 222, fig. 162; 225, fig. 166-7).

ECH

1 Este es el caso de la obra reproducida de Santa María de Játiva, y fue una disposición muy frecuente en Castilla durante el siglo XV.

Cat. nº 43

ENTIERRO DE CRISTO

Maestro de Portillo (¿maestro Álvaro?)

Óleo sobre tabla

Primer tercio siglo XVI

Alt. 111 cm; Anch. 187,5 cm

Nº Inventario: MSI/2003/2/46

Se trata de un cuadro procedente de un retablo que representa el entierro de Cristo, iconografía desarrollada a partir del siglo XIV y que alcanza su máximo desarrollo en los dos siguientes. En realidad los evangelios indican que Cristo fue enterrado en un sepulcro cavado en la roca, y la iconografía utilizada en esta obra, con los personajes alrededor de un sepulcro exento, se originó por una confusión producida durante el siglo XIV en Siena. Tradicionalmente se había representado, siguiendo la costumbre bizantina, la escena de la unción o embalsamamiento del cuerpo de Cristo tendido sobre una losa más bien que el entierro propiamente dicho. La losa fue confundida por los pintores sieneses del siglo XIV con la tapa de un sepulcro, y a partir de aquí se extendió la nueva forma iconográfica, que debería lograr una rápida expansión bajo la influencia del teatro religioso y de la piedad popular propagada por las órdenes mendicantes (Réau, 1955-9, 2, II: 522 -4).

Normalmente la escena constaba de siete o cinco personajes (como en este caso) rodeando el cuerpo de Cristo<sup>1</sup>, todos de cara al espectador como en la representación de los misterios. La posición central está ocupada por María y san Juan, acompañados por María Magdalena, llevando su atributo habitual (el frasco de perfumes con el que ungió los pies de Jesús durante la comida en casa de Simón, que en la escena del entierro se convierte además en el recipiente de los ungüentos para embalsamar el cadáver).

La cabecera está ocupada por José de Arimatea, el personaje que según el Evangelio solicitó permiso a Pilatos para enterrar el cuerpo de Cristo tras su muerte. Se le representa siempre con barba y ocupa, por su mayor edad, la posición preferente respecto a Nicodemo, que aparece invariablemente junto a los pies del cadáver<sup>2</sup>. Tanto José de Arimatea como Nicodemo aparecen con vestiduras ajenas a las modas de la época y de un

vago aire oriental: se trata una vez más de una influencia del teatro litúrgico, cuyo atrezzo se copia. La propia actitud de los personajes está tomada de sus papeles en la escena, y al aire digno de José de Arimatea<sup>3</sup> se opone el aspecto a menudo caricaturesco de Nicodemo, al que en los dramas litúrgicos se le asignaba a menudo un papel cómico.

Estilísticamente es posible asignar la obra con bastante certeza al denominado Maestro de Portillo, pintor de acusada personalidad y rasgos muy característicos. El recio perfil de Nicodemo, por ejemplo, recuerda estrechamente al rostro del evangelista san Marcos o al personaje que aparece a la izquierda en la visitación, en sendos cuadros de La Seca (Valladolid), así como a los de varios personajes del cortejo del descubrimiento del cuerpo de san Esteban, del retablo del palacio arzobispal de Valladolid. Son también muy típicos del Maestro de Portillo los fondos dorados con brocados y puntillados y los nimbos con arquillos en



relieve. Igualmente características son las vestimentas, en las que predominan los tonos fuertes y puros (principalmente azul, verde y rojo) y en las que es frecuente el uso de brocados y bordes dorados.

El Maestro de Portillo fue caracterizado por primera vez como un seguidor de

Pedro Berruguete por Elías Tormo (1910) con motivo de una nota sobre su visita al pueblo vallisoletano de La Seca, publicada en el Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, aunque sin darle nombre ni establecer un corpus. Esta tarea fue realizada por Diego Angulo (1940; 1952; 1954), quien le bautizó como

Maestro de Portillo a partir de las tablas procedentes del pueblo de este nombre que se conservaban en el palacio arzobispal de Valladolid. Post (1947) le atribuyó nuevas obras, y García Guinea (1950; 1954) inició el estudio y publicación sistemáticos de algunos de los conjuntos ya conocidos.



Maestro de Portillo. Entierro de Cristo  
Detalle de María Magdalena con el vaso de los perfumes



Maestro de Portillo  
Entierro de Cristo. Detalle de José de Arimatea sujetando la cabeza del cadáver

Posteriormente le han atribuido nuevas obras Caamaño, Marín González y Díaz Padrón, de modo que el Maestro de Portillo cuenta ya con un sólido corpus relativamente bien estudiado. Su obra, además de tablas en colecciones particulares de procedencia desconocida, comprende retablos realizados para pueblos del sur de la provincia de Valladolid (como san Miguel del Pino o Viana de Cega, con una gran concentración en Tordesillas y sus inmediaciones) y del norte de la de Ávila (como Fuente de Año o Sinalajos).

No se tienen referencias documentales sobre su vida, y Post pensó que quizá fue vecino de la provincia de Ávila más bien

que de Valladolid, pero recientemente Parrado del Olmo (1993) ha propuesto a Medina del Campo o más probablemente Tordesillas como su centro de actividades, basándose en la distribución de su obra conocida. Por su parte María José Redondo (1991) ha apuntado que el nombre del Maestro de Portillo pudo haber sido Álvaro, nombre escrito en el nimbo de un personaje perteneciente al retablo de san Miguel del Pino que se le atribuye<sup>4</sup>.

Estilísticamente ha habido unanimidad desde Tormo y Angulo en considerar al Maestro de Portillo como un buen seguidor de Pedro Berruguete, con influencias en sus perspectivas

arquitectónicas de Juan de Borgoña. Por su parte Camón Aznar (1970, 204) consideró que su personalidad es más compleja que la de otros pintores castellanos contemporáneos, señalando la existencia en su obra de aportaciones de pintores locales como Santa Cruz junto a influencias directas de los modelos flamencos (especialmente de Van der Weyden) y de Perugino, quizá éstas a través de Juan de Borgoña. Como se ve, se trata en general de los mismos componentes estilísticos que aparecen en el Maestro de Astorga, aunque en éste el elemento dominante es siempre la influencia de Juan de Flandes, mientras en el Maestro de Portillo predomina la fuerte base berrugetesca.

En cuanto a la cronología, a falta de datos documentales sólidos parece prudente mantener el primer tercio del siglo XVI como su periodo de actividad, tanto por la fuerte influencia de Pedro Berruguete como por el uso continuo de fondos dorados y la adopción de elementos procedentes de Juan de Borgoña, sin asomo de las fórmulas quinientistas que dominan la pintura española ya en la cuarta década del siglo. Parrado del Olmo (1993) considera este primer tercio como su periodo de actuación, a pesar de que Camón Aznar lo había retrasado ligeramente al situar el desarrollo central de su pintura en torno a 1530.

### Marco

*Dimensiones.* 135 x 111'5 cm

*Materia.* Madera policromada.

*Datación.* Siglo XVIII.

Canto y filo con policromía de imitación pétreo, entrecalle con decoración vegetal de flores y hojas en verde y rojo. Perteneció a un tipo de marco de tipo popular que se utilizó ampliamente durante el siglo XVIII, combinando a veces la representación naturalista de flores de colores vivos con los marmolizados. Este tipo reúne influencias centroeuropeas y de los marcos coloniales del siglo anterior, conviviendo a lo largo de todo el siglo XVIII con los marcos dorados del rococó y el neoclasicismo.

Ejemplos de marcos dieciochescos populares semejantes en Timón (2002: 79, figs. 48 –50; 302, fig. 296; 303, fig. 298).

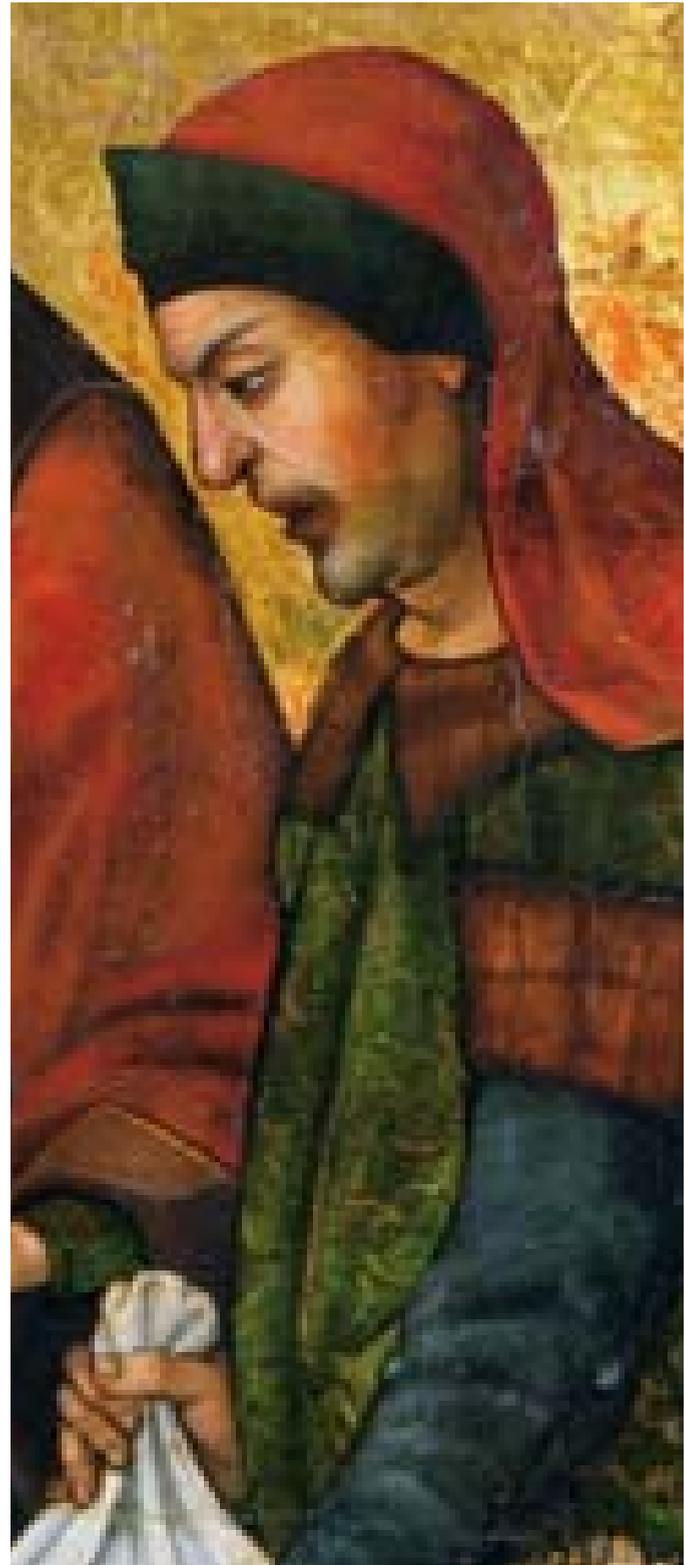
ECH

1 En el caso del grupo de siete personajes aparecen, además de los aquí representados, María Salomé y María Cleofás, que forman con María Magdalena el grupo llamado *las tres Marías* o *las Santas Mujeres*.

2 Esta preferencia entre los dos personajes se mantiene también en la escena del descendimiento, en la que José de Arimatea aparece a la derecha de Cristo y Nicodemo a la izquierda.

3 No era infrecuente que el pintor se autorretratase en el personaje de José de Arimatea, cosa que hicieron por ejemplo Miguel Ángel y Ticiano.

4 Es relativamente frecuente que en la pintura hispanoflamenca se utilice el nimbo para inscribir el nombre del santo del que se trata, pero en este caso el personaje representado es indudablemente san Juan Bautista.



Maestro de Portillo.  
Entierro de Cristo. Detalle de Nicodemo

Cat. nº 44

NATIVIDAD

Maestro de Astorga

Óleo sobre tabla

Primera mitad siglo XVI

Alt. 111 cm; Anch. 187,5 cm

Inscripciones: En la cartela del marco: 'MAESTRO DE PORTILLO / 1480-1500'

Nº Inventario: MSI/2003/2/46

Se trata de una obra procedente de un retablo que reúne dos escenas frecuentemente asociadas: *la natividad* y la llamada *anunciación a los pastores*. La *natividad* está representada en la forma habitual en la pintura flamenca del siglo XV, difundida en España ampliamente tanto a través de obras originales como de grabados en madera. Sus elementos principales, tal como aparecen aquí, habían quedado codificados a lo largo de la primera mitad del siglo XV a partir de diversas fuentes secundarias, puesto que el evangelio de san Lucas (2,7) se limita a decir que María depositó al Niño en un pesebre inmediatamente después de su nacimiento porque no habían encontrado alojamiento en la posada<sup>1</sup>. El buey y la mula proceden de los evangelios apócrifos, mientras el edificio ruinoso abierto al paisaje sobre el que se ha improvisado un cobertizo de madera representa la antigua casa del rey David en cuyos restos habría tenido lugar el nacimiento según Juan de Hildesheim (Silva, 1990, II: 402). Por su parte la actitud de la Virgen arrodillada en adoración junto a su hijo, vestida con manto y sin signos de los sufrimientos del parto procedía de las visiones de Santa Brígida de Suecia<sup>2</sup>, y se había impuesto en la pintura tanto en Italia como en los Países Bajos desde principios del siglo XV.

En la zona izquierda del cuadro se representa otra escena, también con origen en el evangelio de san Lucas (2, 8 - 21), que narra el anuncio del nacimiento del Mesías hecho por un ángel a un grupo de pastores que vigilaban sus ganados en las afueras de Belén, y su inmediata puesta en marcha para adorarlo. Esta representación de los pastores gozó sin duda de gran éxito en los ambientes rurales para los que trabajaba el Maestro de Astorga, y se repite como un elemento secundario en el fondo de otras de sus natividades, tales como la del museo Lázaro Galdiano<sup>3</sup>, una de sus obras más reproducidas. Los pastores van ataviados con la indumentaria habitual de los campesinos de la época y uno de ellos sostiene un cayado que probablemente tenga además cierto carácter simbólico. Aunque el evangelio no dice nada al respecto, por analogía con la adoración de los Reyes Magos se supuso que los pastores habían ofrecido al Niño tres regalos: un cordero, una flauta y un cayado de pastor, símbolo este último de su futuro papel como pastor de almas (Réau, 1955-9, 2, II: 234).

La gran torre que se levanta solitaria al fondo de la escena está lejos de ser un simple recurso paisajístico, y su presencia muestra cómo, incluso en obras de un artista modesto que trabaja para un

público rural, la iconografía religiosa arrastra, a través de los modelos transmitidos mediante el grabado y de las condiciones impuestas por los comitentes eclesiásticos, elementos simbólicos que vienen de muy lejos y de los que acaso el pintor no era plenamente consciente. En este caso la fortaleza sirve de unión entre los dos motivos principales del cuadro, pues además de identificar a Belén como el lugar en que tiene lugar el nacimiento se refiere directamente al papel de los pastores en el mismo. La primera mención a este edificio (que no aparece en los evangelios) se encuentra en el *Onomasticon* (escrito en griego por Eusebio de Cesarea hacia el 295 d. C) y fue difundida en latín por san Jerónimo en sus obras, casi un siglo posteriores. En ella se indica la existencia, a unos mil pasos de Belén, de una torre llamada Ader (Migdal Eder), cuyo equivalente en latín sería *turris gregis* o torre del ganado, lo que se interpreta como una premonición de la anunciación del nacimiento de Cristo a los pastores, realizada en sus proximidades<sup>4</sup>. Los comentaristas sucesivos concluirían después que era en dicha torre donde los pastores guardaban sus rebaños, y esta es la versión que transmitirá, por ejemplo, Francisco Pacheco a principios del siglo XVII en los apéndices iconográficos de su *Arte de la Pintura*.





Maestro de Astorga  
Natividad. Detalle de la anunciación a los pastores

Estilísticamente es posible atribuir la obra al llamado Maestro de Astorga, cuyas características formales presenta: empleo de arquitecturas ruinosas con elementos ya renacentistas, con detalles como el del techo de tablas rotas muy semejantes a los de una natividad y una epifanía en colecciones privadas alemanas publicadas por Díaz Padrón y Seguí (1989: fig. 5 –6); paisajes derivados de los de Juan de Flandes, con árboles también muy típicos del autor, de copa poco frondosa y pintados a contraluz, e interés por los personajes populares, como los citados pastores de la natividad del Lázaro Galdiano.

La caracterización de la figura del Maestro de Astorga y la constitución de un primer corpus de su obra fue llevada a cabo casi simultáneamente por Angulo (1943; 1945; 1954: 106 –9) y Post (1947, IX, 2: 550 –70) a partir de dos obras procedentes de la ciudad que le daría el nombre: el retablo de la pasión, de la catedral (fechado en 1530)<sup>5</sup> y varias tablas de un retablo encargado por un canónigo llamado Meneses<sup>6</sup>. Recientes publicaciones de Díaz Padrón & Seguí (1989) y Fiz Fuertes (1998; 2002) han aumentado considerablemente el catálogo de sus obras, muchas en colecciones particulares.

Estilísticamente tanto Angulo como Post coinciden en que el Maestro de Astorga debió formarse con el Maestro de Palanquinos y en que después sufrió una fuerte influencia de Juan de Flandes, tanto en los tipos humanos como en los paisajes, aunque sin llegar nunca a acercarse a su calidad técnica. Debió conocer también la obra de Pedro Berruguete, pero lo más característico es el influjo italianizante presente tanto en las arquitecturas como en la composición

general del cuadro. Post atribuyó estos influjos al conocimiento de la obra de Juan de Borgoña, a lo que Angulo añade los componentes derivados del arte umbro, especialmente de Perugino y Fiz Fuentes los de su discípulo Pinturicchio.

Una cuestión problemática desde hace medio siglo es la de la personalidad que se esconde bajo el nombre del Maestro de Astorga. Ya Angulo (1954: 109) se planteaba la dificultad de distinguir su obra personal de la de los imitadores y colaboradores, y los estudios recientes han seguido en la misma línea. Ara Gil (1993: 135) y Brasas Egido (1996: 282) aprecian la intervención de varias manos en el retablo de Cisneros de Campos (Palencia), que Angulo y Post habían atribuido en su totalidad al Maestro de Astorga, mientras Caamaño (1964) asignaba a un segundo maestro algunas de las atribuciones de Post. Por su parte Fiz Fuertes (1998) discrepa de Brasas Egido, a la vez que postula la existencia de un discípulo y colaborador del Maestro de Astorga, de inferior calidad, al que propone denominar Maestro de los Santos Juanes (Fiz Fuentes, 2001; 2002). Otro problema aún no resuelto satisfactoriamente es el del establecimiento de una evolución cronológica en el ya numeroso conjunto de obras, pues la única fecha segura para su producción es la citada de 1530 para el retablo de Astorga.

En el estado actual de la cuestión, parece pues lo más razonable admitir que bajo el nombre de Maestro de Astorga debemos entender la obra de un taller (y probablemente también de sus imitadores) que se mantuvo activo durante buena parte de la primera mitad del siglo XVI en León y Palencia, con incursiones en Zamora y quizá incluso en



Maestro de Astorga  
Natividad. Detalle del paisaje con la torre Ader

Guadalajara<sup>7</sup>. Nuestra tabla pertenecería por tanto a una de las manos de este grupo, no de las de más calidad ciertamente, pero sí de las más claramente influidas por Juan de Flandes,

tanto en el paisaje (con la torre Ader irguiéndose en el centro del cuadro como un claro recuerdo de las fortalezas que pueblan los paisajes del flamenco) como en los tipos humanos.

### Marco

*Dimensiones.* 143 x 177 cm

*Materia.* Madera tallada y parcialmente dorada y plateada.

*Datación.* Segunda mitad del siglo XVII.

Canto con talla de hojas carnosas doradas, entrecalle lisa con superficie plateada y aplicaciones de talla vegetal dorada (hojas de cactus con tornapuntas) en forma de tarjetas en esquinas y centros de los palos; filo y contrafilo con talla de hojas de cactus doradas. Ejemplo característico del tipo de marco utilizado en España en la segunda mitad del siglo XVII.

Ejemplar similar en Timón (2002: 241, fig. 197).

ECH

1 La información de los evangelios canónicos sobre el nacimiento de Cristo es muy escasa, y a partir de ellos no es posible saber con certeza ni siquiera dónde se produjo, puesto que Mateo y Lucas afirman que fue en Belén, mientras Marcos y Juan indican que tuvo lugar en Nazaret.

2 Santa Brígida de Suecia tuvo una visión que mostraba la forma del nacimiento de Cristo durante su visita a Tierra Santa en 1370, y a partir de su relato la nueva versión fue sustituyendo a la tradicional, de origen sirio y extendida por los bizantinos, en que la Virgen aparecía tumbada sobre un colchón y con muestras de su agotamiento después del parto, mientras el Niño era atendido por una comadrona.

3 Es casi total la unanimidad al aceptar este cuadro del Lázaro Galdiano como obra típica del Maestro de Astorga, con la excepción de Camón Aznar (1970: 260), que lo consideraba obra del llamado Maestro de la Alcarria.

4 En realidad la expresión *turris gregis* procede del profeta Miqueas (4,8), cuyas profecías sobre el resurgimiento del pueblo judío después de la cautividad de Babilonia fueron interpretadas desde un punto de vista cristiano como anuncio del nacimiento de Cristo en Belén.

5 El retablo está datado por una inscripción en el banco, que fue publicada por primera vez por Gómez Moreno (1925: 331).

6 Cuando las estudió Angulo las tablas del retablo de Meneses se encontraban en dos colecciones particulares catalanas. En la actualidad las calles laterales se encuentran en el Museo Nacional de Arte de Cataluña, al que fueron donadas (Díaz Padrón & Seguí, 1989: 346).

7 Angulo (1943: 409) indica que la natividad del Lázaro Galdiano podría proceder de la Alcarria, según comunicación verbal de Sánchez Cantón, quien a su vez la habría recibido del mismo Lázaro Galdiano.

Cat. nº 45

SAN SEBALDO DE NUREMBERG CON DONANTES

Pintor activo en Brujas en el segundo cuarto del siglo XVI

Óleo sobre tabla

1525 – 1540

Alt. 76 cm; Anch. 52,5 cm

Nº Inventario: MSI/2003/2/44

A la izquierda (derecha del espectador) de un tríptico con donantes presentados por su santo tutelar, agrupados según la iconografía habitual: donantes de la rama femenina de la familia, arrodillados mirando a la tabla central del tríptico y presentados por un santo en pie<sup>1</sup>. San Sebaldo es un santo bávaro semilegendario del siglo VIII o IX, hijo del rey de Dinamarca y casado con la hija del rey de Francia, a la que habría dejado para consagrarse a la predicación. Durante una peregrinación a Roma encontró a san Wilebaldo y su hermano san Winebaldo, a quien socorrió transformando piedras en panes. Sobre su tumba en Nuremberg se construyó en el siglo XIV la iglesia de San Sebaldo, y fue canonizado en 1425. Su culto e iconografía no han tenido una gran difusión fuera de Baviera, e incluso de la ciudad en la que está enterrado<sup>2</sup> (Réau, 1955-9, III, 3: 1189; Dünninger, 1976: 316).). Se le representa normalmente con sombrero y bordón de peregrino y corona real en el brazo o sobre un libro, en alusión a su origen. San Sebaldo, además de patrón de Nuremberg, era invocado como protector de las mujeres en los peligros del parto, lo

que quizá explique su presencia en el ala correspondiente a los miembros femeninos de la familia de los donantes. Debido a que los donantes se hacían retratar normalmente con sus mejores ropas y joyas minuciosamente representadas es posible realizar a través de su análisis una datación bastante precisa<sup>3</sup>. Quizá la obra en la que se encuentra una moda femenina más próxima a la de nuestro cuadro sea el díptico Van de Velde, una de las pinturas más conocidas entre las realizadas durante el siglo XVI en Brujas, conservado actualmente en los Museos Reales de Bellas Artes de Bélgica (Bruselas). Se trata de un díptico atribuido a Adriaen Isenbrant, una de cuyas tablas representa los siete dolores de la Virgen, mientras que en la otra aparecen retratados el burgomaestre Van de Velde, que era uno de los personajes más ilustres de la ciudad, junto a su mujer Bárbara y sus numerosos hijos e hijas (Wilson, 1998: 74). La obra se considera pintada entre 1518 y 1528<sup>4</sup> y sus personajes femeninos exhiben una indumentaria extraordinariamente parecida a la que ostentan las devotas de san Sebaldo:

amplio escote cuadrado con pechera blanca, dobles mangas (las superiores más cortas y anchas), tocas blancas ligeramente salientes en el centro de la frente y, lo que es más característico, cinturón formado por una amplia banda de tejido anudado con un gran lazo vertical del que pende una doble cadena metálica con pequeños adornos de bisutería o de coral siciliano. La única diferencia significativa entre la moda seguida por ambos grupos de donantes se encuentra en la abundancia de encajes en el cuadro del legado Sáez Martín –tanto en los típicos puños fruncidos como en los cuellos– frente a su ausencia absoluta en el díptico Van de Velde. Una indumentaria también parecida, con escote cuadrado, puños blancos fruncidos y doble manga aparece también en cuadros de la segunda mitad de los años 20 del siglo XVI, como los retratos de Mary Guildford del Saint Louis Art Museum de Missouri, pintado en 1527 por Hans Holbein el joven, o el de Laïs de Corinthe del Kunstmuseum de Basilea, realizado por el mismo autor un año antes. La abundancia de encaje con respecto a todas las obras citadas sugiere una fecha





San Sebald de Nuremberg con donantes. Detalle

algo posterior, dentro de una corriente de moda común, pues artesanos venecianos y flamencos establecidos en torno a Amberes habían perfeccionado los métodos de trabajo del encaje a finales del primer cuarto del siglo XVI, lo que lo abarató relativamente e hizo que su uso en la fabricación de prendas elegantes fuera ampliándose rápidamente a partir de ese momento (Cosgrave, 2005 / 2000: 132). Por tanto la fecha de realización del cuadro podría ser fijada entre 1525 y 1540, probablemente no mucho después de 1530<sup>5</sup>.

La ausencia de símbolos heráldicos muestra que los representados en el cuadro no eran nobles, sino miembros del patriciado urbano enriquecidos probablemente con el comercio. Aunque se trata de una obra pintada indudablemente en los Países Bajos<sup>6</sup>, la procedencia castellana de todas las obras de esta época de la colección Sáez Martín hace suponer que se trate de una importación antigua, de las que abundaron entre 1450 y 1550, cuando el norte de Castilla era el centro de un activo comercio con los Países Bajos a

través de los puertos de Cantabria y el País Vasco. En ciudades como Brujas (y posteriormente Amberes) existía una importante colonia de comerciantes castellanos y vizcaínos, que encargaban retablos y trípticos para enviarlos a las capillas fundadas por ellos en sus pueblos de origen<sup>7</sup>. Desde el punto de vista estilístico e iconográfico sorprende en el cuadro el tono arcaizante para su fecha de realización, pues tanto la figura de san Sebald como el lenguaje general de la obra remiten a las realizaciones de la pintura flamenca del siglo anterior. De no

ser por la indumentaria los modelos compositivos serían casi intercambiables con los del panel de las donantes del tríptico pintado por Gerard David hacia 1505 para la familia de Jan des Trompes, e incluso con los del realizado por Memling en 1484 para Willem Moreel y su familia<sup>8</sup>. Este gusto arcaizante fue característico de la pintura de Brujas durante buena parte del siglo XVI, siguiendo las pautas que había impuesto Gerard David hasta su muerte en 1525<sup>9</sup>. Esta obra debe corresponder pues a los años siguientes a la muerte de este último gran maestro de la pintura en la ciudad, en los que la actividad artística, sobre todo la destinada a la exportación, está dominada por dos de los pintores formados en el taller de David, Adriaen Isenbrant y Ambrosius Benson. Por ejemplo en el paisaje del fondo se emplean fórmulas desarrolladas por Gerard David para crear la impresión de profundidad dividiendo el paisaje en bandas horizontales con distinta intensidad de sombra, pero abandonando su invariable costumbre de enmarcarlo mediante masas de árboles verticales e

intensificando el carácter difuminado de los últimos planos, que aquí están pintados mediante veladuras casi ausentes de color. El problema para cualquier atribución estilística más concreta es que para el tercio central del XVI en Brujas conocemos bastantes nombres de pintores, pero muy pocas obras seguras, de modo que el corpus y el estilo de Isenbrant fueron prácticamente construido por Hulin de Loo a comienzos del siglo XX a partir de un nombre en los documentos y atribuciones de obras que antes se habían considerado de otros maestros, mientras que la personalidad de Ambrosius Benson se reconstruyó a partir de unas pocas obras firmadas únicamente con las iniciales AB<sup>10</sup>.

### Marco

*Dimensiones.* 71'5 x 95 cm

*Materia.* Madera tallada y dorada.

*Datación.* Mediados del siglo XVII.

Canto liso, entrecalle con talla de hojas carnosas de cactus y contrafilo liso. Pertenece al tipo más sencillo de los marcos con talla vegetal de hojas



San Sebald de Nuremberg con donantes. Detalle

carnosas, típicos del tercio central del siglo XVII.

Ejemplos semejantes en Timón (2002: 235, fig. 1183-4; 236, fig. 185; 237, fig. 187).

ECH

1 En los trípticos flamencos la familia de los donantes aparece siempre en el interior de las tablas laterales, separados por sexos, mirando hacia el motivo religioso central y acompañados por un santo de su especial devoción, que normalmente es el santo homónimo de uno de los donantes. En los dipticos aparecen normalmente juntos todos los donantes en una de las tablas.

2 Sin embargo su culto no era desconocido en Brujas, ciudad en la que debió pintarse el cuadro, puesto que existen representaciones de san Sebald en las miniaturas de Simon Benning, que trabaja en la ciudad en ese momento. En Brujas se iniciaba una ruta comercial que, ascendiendo por el valle del Rin, se extendía por gran parte de Alemania, por lo que eran muy intensas las relaciones culturales con ese país.

3 Esta minuciosidad y codificación en la representación de los donantes en la pintura flamenca se extendía además a otros aspectos relativos a su situación social. Por ejemplo las muje-

res solteras llevaban la cabeza descubierta, con el pelo, suelto y con raya en medio, sujeto por una pequeña cinta o cofia, mientras que las casadas se cubrían el cabello.

4 A su vez el tríptico Van de Velde ha sido también datado a partir de la indumentaria, pues Van de Velde utiliza el traje ceremonial de una cofradía de la que fue decano desde 1518 hasta su muerte diez años después.

5 Hay otros indicios que inclinan a retrasar algunos años la obra con relación al diptico Van de Velde, como el uso de colores más vivos, que se fue intensificando a lo largo del siglo hasta llegarse a mediados del mismo al empleo común de los que se han denominado "tonos joya", en esmeraldas, naranjas y amarillos (Cosgrave, 2005 / 2000: 132).

6 Además del estilo y la indumentaria es una prueba evidente de su origen el empleo de la madera de roble como base de la pintura, puesto que en España se utilizaban tablas de pino mucho más gruesas.

7 De modo que de pintores como Ambrosius Benson se conserva más obra en Castilla que en los Países Bajos, y durante un tiempo se creyó que el artista había vivido en España.

8 Ambos en el Groeningemuseum de Brujas.

9 Brujas, que había sido uno de los principales centros comerciales y artísticos de los Países Bajos, vivía ya una cierta decadencia en el siglo XVI, pues la navegación por el canal que la unía con la costa se volvía cada vez más difícil, lo que hizo que el tráfico comercial se desviase gradualmente a Amberes. No obstante, la colonia de comerciantes españoles y portugueses fue una de las últimas en abandonar la ciudad.

10 El estado de la cuestión más reciente sobre el conjunto de la pintura en Brujas durante el siglo XVI se encuentra en el catálogo de la exposición *Bruges et la Renaissance. De Memling à Pourbus*. Brujas 1998.

Cat. nº 46

SAN JUAN EVANGELISTA EN EL CALVARIO

Escultor de los Países Bajos activo en la primera mitad del siglo XVI.

Madera tallada (ha perdido totalmente la policromía que llevó en su origen).

1530 –1550

Alt. 107 cm; Anch. 30 cm; Prof. 17 cm

Nº Inventario: MSI/2003/2/48

Se trata de una escultura que representa a san Juan Evangelista en el Calvario, donde aparecería como es habitual a la izquierda de Cristo, procedente de la calle central o más probablemente del ático de un retablo, localización en la que solía situarse este tema en los grandes retablos escultóricos de la primera mitad del XVI, como los de las catedrales de Toledo y Oviedo.

Es interesante señalar la actitud de san Juan ante la crucifixión porque responde a los cambios en la espiritualidad que se estaban introduciendo en Castilla procedentes precisamente de los Países Bajos. Tradicionalmente en los Calvarios medievales Juan había expresado su pesadumbre mediante el gesto codificado de llevarse la mano a la mejilla, (Garnier, s.f. : 118 –20),<sup>1</sup> mientras aquí se impone el gesto de cruzar las manos sobre el pecho, a la vez que se adelanta la cabeza. A su vez

el gesto de los brazos cruzados sobre el pecho había tenido el sentido de indicar humildad y aceptación, y era el utilizado normalmente para presentar a la Virgen durante la anunciación (Barasch, 1987: 72 –88). Este cambio en el significado de los gestos obedece al deseo de subrayar la participación afectiva del apóstol en los padecimientos de Cristo, favoreciendo la identificación del espectador devoto con su figura, según los postulados de la espiritualidad de la *devotio moderna* (Collar de Cáceres, 2003: 44 –5). Esta forma de espiritualidad, que se extendió en España sobre todo por la acción del cardenal Cisneros<sup>2</sup>, subrayaba la centralidad de la imitación de Cristo y de la meditación y la oración interior, y tuvo una influencia notable en la iconografía religiosa: san Juan se convierte en cierto modo en un representante del alma del espectador, de quien se espera que se una

mediante la contemplación y la meditación a los padecimientos de Cristo. Este nuevo papel de san Juan había sido difundido ya desde principios de siglo por grabados de Durero como el célebre de la Virgen y san Juan ante Cristo Varón de Dolores (1509), y se encuentra una imagen de san Juan ante Cristo atado a la columna en actitud muy próxima a la nuestra, que Collar de Cáceres (2003: 44) ve como derivada de la estampa de Durero, en el retablo de Carbonero el Mayor, obra realizada en Brujas hacia la mitad del siglo XVI, apareciendo de nuevo el santo en la misma actitud en la crucifixión central del ático del citado retablo<sup>3</sup>.

Desde el punto de vista formal es posible indicar que se trata de la obra de un artista formado en los Países Bajos que puede ser datada estilísticamente entre 1530 y 1550, pues se ha abandonado ya el





Crucifixión (detalle de san Juan)  
Retablo de Carbonero el Mayor. Mediados siglo XVI

plegado anguloso de los artistas de comienzos de siglo pero aún no manifiesta los influjos del manierismo italiano. Además la disposición general responde a los modelos utilizados habitualmente tanto en pintura como en escultura en los talleres flamencos del

segundo cuarto del siglo XVI, extendiéndose las semejanzas tanto a la iconografía como a la posición de las piernas, con el pie derecho paralelo al plano del fondo y el izquierdo formando con él un ángulo de cuarenta y cinco grados<sup>4</sup>. Sin embargo, y a pesar del origen extranjero del estilo de su autor, la obra probablemente proceda de la misma zona castellano-leonesa en la que tienen su origen las restantes obras contemporáneas de la colección Sáez Martín. En efecto, es conocida la abundancia de retablos esculpidos en madera importados de los Países Bajos durante este periodo en toda la meseta norte. Recientemente Gómez Bárcena (2004) ha realizado un catálogo de estos retablos importados y sus restos en el que recoge más de 25 piezas, procedentes en su mayoría de Castilla y el País Vasco, juzgando que debe tratarse sólo de una pequeña parte de los que hubo en la zona.

Durante la segunda mitad del siglo XV y la primera parte del siguiente debió ser enorme la cantidad de estas importaciones, tanto en trípticos tallados de pequeñas dimensiones como en retablos monumentales como el conservado en la iglesia de san Nicolás de Burgos.

Tradicionalmente se han atribuido estas obras genéricamente a artistas flamencos, apuntándose con frecuencia como su lugar de origen Amberes o Bruselas,

ciudades en las que se encontraron los talleres escultóricos más activos<sup>5</sup>. En otros casos se ha pensado en el trabajo de artistas de este origen trabajando en España, de los que consta documentalmente una presencia nutrida en los siglos XV y XVI.

Sin embargo recientemente se ha planteado la posibilidad de la existencia de artistas españoles completamente formados en las técnicas de los Países Bajos, bien trabajando en talleres de allí dedicados a la exportación o bien residentes en Castilla después de un periodo de aprendizaje en el norte. Es el caso por ejemplo del gran retablo de san Pedro, en la parroquia de Santa María de Orduña (Álava), fechado a principios del siglo XVI. Se trata de una obra de calidad y estilo tardogótico que se suponía desde antiguo importada de Flandes, pero cuyo origen nacional o extranjero se debate en la actualidad (Gómez Bárcena, 2004: 58)<sup>6</sup>.

Una pista segura para la determinación del origen de los retablos flamencos y brabantones es la existencia de las marcas identificativas de la ciudad productora, que se grababan siempre en las obras procedentes de ambas regiones como garantía de calidad. La ausencia de tales cuños en nuestro caso dificulta la asignación de un origen concreto, aunque su ausencia tampoco indica que sea necesariamente una obra hecha en España, puesto que a veces los cuños, al no tratarse de una marca comercial sino de

un signo del control gremial impuesto por la guilda local<sup>7</sup>, se situaban en los elementos arquitectónicos del retablo, que en la obra estudiada se han perdido<sup>8</sup>. En nuestro caso además podría hacer pensar en un escultor extranjero trabajando en España (o incluso un español formado en Flandes) el hecho de que se haya empleado madera procedente de una conífera (probablemente pino). En efecto, en los Países Bajos se utilizaba fundamentalmente el roble para la ejecución de retablos, con una proporción mucho menor de nogal, mientras en España predominaba, tanto en pintura como en escultura, el empleo del pino. La obra estuvo totalmente policromada, según es habitual en los retablos flamencos, tal como se puede apreciar en las escasas zonas en que no se ha eliminado por completo la policromía, como el interior de la boca. Los escasos restos conservados permiten constatar que la túnica fue roja y el manto verde.

ECH



Cristo atado a la columna  
Retablo de Carbonero el Mayor  
Mediados siglo XVI

1 El gesto de llevarse la mano a la mejilla manteniendo la palma extendida había sido la forma codificada de expresar el dolor durante la mayor parte de la Edad Media, y se empleaba, además de las representaciones de san Juan en el Calvario, en las imágenes que mostraban a Jeremías lamentándose o en las ilustraciones de obras teatrales clásicas en que aparece un personaje abrumado por la desgracia.

2 La *devotio moderna* tuvo su origen en los Países Bajos durante la segunda mitad del siglo XIV, y alcanzó su máximo florecimiento en el siguiente con obras como la *Imitación de Cristo* de Tomás de Kempis. En España su desarrollo es relativamente tardío, pues fue impulsada por el arzobispo de Toledo García Jiménez de Cisneros y alcanzó su mayor expansión durante el reinado de Carlos V, cuando constituyó la espiritualidad de las minorías más inquietas y activas junto a las ideas erasmistas, tan afines en muchos sentidos.

3 Joaquín Yarza (1999: 88 –99) ha subrayado la importancia que toma en este momento el deseo de favorecer la identificación

del espectador con el sufrimiento de Cristo a través de los personajes representados en las escenas de la pasión, hasta el punto de incluirse retratos de los donantes como espectadores de la flagelación, con ejemplos que van desde obras de Fernando Gallego a Luis de Morales. En alguna ocasión incluso parece que se llegó a representar a ciertos personajes con el rostro del comitente, como en el caso del Cireneo que ayudó a llevar la cruz a Jesús camino del Calvario (Yarza, 1999: 128 –9).

4 En este momento fue frecuente la colaboración entre pintores y escultores en los talleres de los Países Bajos, y se han señalado a veces las influencias estilísticas y compositivas en la escultura de pintores como el Maestro de Flemalle o Roger van der Weyden (Gómez Bárcena, 2004: 41; Caster, 1970; Hadermann Misgich, 1979).

5 Hubo sin embargo talleres dedicados a la fabricación de retablos en madera tallada en Brujas, Malinas, Utrecht, Lieja, Namur y Tournai (Gómez Bárcena, 2004: 38), aunque con una producción mucho menor.

6 En el caso de los pintores, Collar de Cáceres (2003: 14 -20) ha apuntado la posibilidad de que el retablo de Carbonero el Mayor, de características técnicas totalmente flamencas, sea obra del español Baltasar Grande, que habría trabajado necesariamente en Brujas. Por su parte C. Périer-D'leteren (1993) ha propuesto, a partir del análisis técnico del descendimiento de la catedral de Granada, tradicionalmente atribuido a Memling, la existencia de artistas españoles formados en los Países Bajos, que por su estilo habrían sido tomados hasta el momento por extranjeros.

7 Sin la existencia de las marcas correspondientes la obra no podía ser vendida.

8 Los cuños se situaban a veces en zonas poco visibles de la propia escultura, como la parte superior de la cabeza, la espalda o los pies, pero con más frecuencia se aprovechaban los montantes exteriores o la parte posterior de la caja del retablo.

Cat. nº 47

INMACULADA

Manuel Álvarez

Escultura en madera policromada

1765 – 1780

Alt. 83,5 cm; Anch. 30; Prof. 30 cm

Nº Inventario: MSI/2003/2/49

La iconografía de la Inmaculada tal como se ve en esta imagen se originó por la fusión de las imágenes procedentes de dos fuentes: por un lado la representación de la Virgen rodeada de símbolos alusivos a la letanía, a su vez tomadas en su mayor parte del Cantar de los Cantares; por otro lado de la visión apocalíptica en la que aparece una mujer vestida de sol y coronada de estrellas a la que persigue un dragón<sup>1</sup> (Apocalipsis, 12) (Réau, 1955 -9, 2,II:79 -84; Stratton, 1988). La fusión de ambas fuentes se realizó a lo largo del siglo XVI, y ya en la obra del Greco aparece codificada la representación tal como se mantendría en la pintura de los siglos posteriores. Sin embargo en la escultura resultaba difícil, por razones evidentes, rodear la figura de la Virgen de las numerosas alusiones a las invocaciones de las letanías, por lo que se adoptó con bastante fidelidad la visión apocalíptica: una mujer joven coronada por doce estrellas, sobre un creciente lunar y un dragón (representado generalmente como una serpiente), apoyados a su vez en un trono de nubes y ángeles o serafines. En nuestro caso se ha perdido el halo con doce estrellas que

probablemente llevó, y la base de nubes ha sido modificada para eliminar la serpiente, de la que quedan sin embargo restos bajo la cabeza de los serafines<sup>2</sup>.

Se trata de una talla madrileña del tercer cuarto del siglo XVIII que puede ser atribuida al escultor Manuel Álvarez Pascua por sus semejanzas estilísticas con sendas Inmaculadas de este autor que se conservan en la capilla del Palacio Real de Madrid y en la del Palacio Arzobispal de Toledo. Estas dos obras habían sido ya nombradas por Ceán, pero no fueron identificadas hasta su publicación por Paulina Junquera (1957), junto con un documento del escultor Pablo Martínez en el que decía haber ayudado a Manuel Álvarez en la talla y policromía de la obra del Palacio Real. En el mismo artículo se conseguía además fechar convincentemente ambas obras entre 1771 y 1776, basándose en alusiones de Ponz y del propio documento de Martínez.

La biografía y el corpus de la obra de Manuel Álvarez fueron fijados por primera vez en su *Diccionario* por Ceán (1800, I: 21 -6), cuya visión general sobre el personaje ha pasado a las síntesis estándar sobre la

escultura en el periodo, como las de Sánchez Cantón (1958) y Pardo Canalís (1958). Después Rodríguez de Ceballos (1970) ha publicado varios documentos que proporcionan informaciones sobre su obra de juventud y formación en Salamanca, y Chocarro (2001) ha estudiado su labor en relación con la Real Academia de San Fernando, pero este interesante escultor carece aún de la monografía que merece.

Manuel Francisco Álvarez Pascua<sup>3</sup> nació en Salamanca en 1727, hijo de un arquitecto poco destacado que trabajó en la reforma de varias iglesias de la provincia. En su ciudad natal se formó como escultor con Alejandro Carnicero y Simón Gabilán Tomé<sup>4</sup> antes de abandonarla en 1751 para viajar a Madrid con el fin de proseguir sus estudios en la Academia de San Fernando. Habiendo llegado a la capital ya con cerca de 25 años y una sólida formación hizo rápidos progresos, tanto en el taller de Felipe de Castro como en la Real Academia, que en 1754 le concedió el primer premio y una pensión para estudiar en Roma, a la que tuvo que renunciar al parecer por motivos de salud. Tres años después fue nombrado



académico de mérito, y teniente director en 1762, llegando a director general como sucesor de Roberto Michel en 1786. La culminación de su brillante carrera administrativa fue el nombramiento como escultor de cámara de Carlos IV en 1794, tres años antes de su muerte.

La mayor parte de sus obras conservadas, y las que le dieron la mayor gloria, son las realizadas en el marco de los proyectos cortesanos, tanto en piedra como en modelos para su fundición en bronce. Trabajó en las esculturas de los reyes de España para la decoración del Palacio Real, así como en los proyectos de ornamentación urbana de Carlos III, esculpiendo las esculturas de la fuente de las cuatro estaciones o de Apolo, en el Salón del Prado, y la fuente de los jardines del palacio construido en Boadilla del Monte por el infante don Luis.

No es fácil situar cronológicamente nuestra Inmaculada dentro de la producción de Manuel Álvarez a causa de la escasez de sus obras en madera conservadas, pero por su gran parecido con las del Palacio Real y del arzobispado toledano en principio debería ser situada en la misma etapa cronológica, por tanto entre 1770 y 1780. Quizá la mayor dureza de talla y la policromía más apegada a los modelos tradicionales barrocos podrían hacer pensar en una fecha algo anterior, a partir de 1765, pero más probablemente las diferencias se deban a los muy distintos comitentes. No es posible olvidar que la Inmaculada de la Capilla Real fue un encargo directo de Carlos III, mientras que la de Toledo debió ser un encargo del arzobispo ilustrado y reformador Francisco Lorenzana, que ocupaba la sede primada desde 1772. Clientes tales

estarían dispuestos a admitir un nivel más alto de experimentación formal a la vez que le exigirían una mayor participación personal, mientras que una obra para un particular como la aquí tratada sin duda permitía una amplia intervención del taller, que en el caso de Álvarez parece haber sido especialmente grande. En efecto, Carlos Chocarro (2001: 133-6), partiendo del inventario de los bienes dejados por el escultor a su muerte, ha tratado de reconstruir el funcionamiento de su taller, llegando a la conclusión de que su producción “en algunos casos debió de resultar masiva” dado el número realmente extraordinario de algunas herramientas: 431 cinceles, 76 gubias y formones y 12 barrenas<sup>5</sup>.

La policromía, como se ha indicado más arriba, es más tradicional que la de las otras dos Inmaculadas conocidas del autor, y en líneas generales recuerda modelos de los maestros de la generación anterior, como la Inmaculada de Lesaca (obra de Luis Salvador Carmona terminada en 1753 -4): túnica con rameado a punta de pincel imitando seda y manto azul verdoso liso. Sin embargo los análisis estratigráficos realizados durante la restauración de la obra permiten hacer algunas observaciones interesantes sobre aspectos que podrían ser novedosos en la policromía<sup>6</sup>. Por ejemplo, el dorado de la orla del manto no está aplicado en la forma tradicional, con aplicación de los panes de oro sobre base de bol para después proceder al estofado, sino que se ha aplicado la lámina recortada directamente sobre la pintura. Por otro



Manuel Álvarez  
Inmaculada. Detalle del estado actual de la peana

lado el azul del manto está obtenido mediante la utilización del llamado azul de Bremen, forma artificial de la azurita<sup>7</sup>. Aunque se conocía la manera de obtenerla, la forma artificial de la azurita se empleó sólo esporádicamente hasta la segunda mitad del siglo XVII porque la azurita natural, si no barata, era relativamente abundante. Pero las principales fuentes europeas de azurita, situadas en las minas de Hungría, quedaron cortadas cuando los turcos conquistaron el país en la segunda mitad del siglo XVII, de modo que la azurita natural se encareció y fue gradualmente sustituida por su forma artificial a partir de finales del siglo XVII (Laurie, 1914; Van de Graaf, 1958).

Durante todo el siglo XVIII se empleó por tanto en abundancia la azurita artificial<sup>8</sup>, en cuya fabricación industrial se especializaron los ingleses, de modo que en este momento el pigmento de calidad era prácticamente un monopolio de esta nación, y en varias otras, especialmente en Francia, se estaba intentando en vano reproducir el procedimiento industrial empleado en las islas. Aunque no es fácil determinar si en este caso se trata de pigmento importado o de producción local, puede ser interesante dejar constancia del dato para futuros estudios sobre la posible influencia de la Academia en el uso de nuevos productos, dentro del momento de esplendor experimentado por la química en la época de Carlos III.

ECH



Manuel Álvarez  
Inmaculada. Detalle de la policromía de túnica y manto

1 Durante los primeros siglos la mujer apocalíptica fue interpretada como símbolo de la Iglesia triunfante sobre Satán, tal como se ve por ejemplo en los escritos de Epifanio (siglo IV). Sin embargo a partir del siglo XII, san Bernardo impone la nueva visión de la imagen como representación de la Virgen triunfante sobre el pecado (Stratton, 1988: 39 -40).

2 La serpiente o dragón que se encuentra a los pies de la Inmaculada ha sido de antiguo un elemento desagradable para supersticiosos y sauróforos. Ya en la primera mitad del siglo XVII el andaluz Pacheco escribía en su *Arte de la pintura*, al final de las instrucciones para pintar el tema de la Inmaculada: "El dragón, enemigo común, se nos había olvidado, a quien la Virgen quebró la cabeza triunfando del pecado original. Y siempre se nos había de olvidar, verdad es, que nunca lo pinto de buena gana y lo excusaré cuanto pudiere, por no embarazar mi cuadro con él" (Pacheco, 1990/1649: 577).

3 Rodríguez de Ceballos ha demostrado que su segundo apellido era Pascua y no de la Peña, como se le conocía a veces, al

parecer por el nombre de la calle en que se encontraba el domicilio familiar en Salamanca.

4 Rodríguez de Ceballos (1970: 91) piensa, discrepando de Ceán, que fue Alejandro Carnicero el maestro que más influyó en su estilo y con el que permaneció más tiempo.

5 En general Chocarro piensa que los cambios introducidos por la Real Academia en la organización de la producción escultórica no fueron tan drásticos como podría pensarse, y que durante bastante tiempo los talleres particulares de los artistas coexistieron con la nueva institución, no sólo como lugares de trabajo sino también de enseñanza, aún en el caso de escultores vinculados a la Academia como profesores, que era la situación de Manuel Álvarez.

6 Debo dar aquí las gracias a las restauradoras Leticia y Cristina Ordóñez por las informaciones que me han proporcionado y, lo que es más notable por más escaso, por los conocimientos y el entusiasmo que derrochan en su trabajo.

7 La azurita natural y el azul de Bremen tienen prácticamente la

misma composición (carbonato básico de cobre), pero son distinguibles al microscopio porque el tamaño de las partículas es más regular en la forma artificial que en la natural (Gettens & West Fitzhugh, 1993:31). El azul de Bremen puede obtenerse a partir de sales de cobre mediante diversas reacciones químicas, algunas de las cuales eran ya conocidas en el siglo XVI (Minunno, 1995:). Aparece mencionado en diversos textos ingleses y franceses de los siglos XVI al XVIII (Occorsio, 1995: 283-5), y está documentado analíticamente su uso ya en 1638 (Bristow, 1983: 94)

8 Sin embargo a lo largo del siglo el azul de Bremen fue lentamente desplazado por el azul Prusia, que había sido descubierto a principios del XVIII por Diesbach, de modo que ya en el XIX era poco usado, por lo que su presencia en este caso confirma la datación en la segunda mitad del siglo XVIII.

Cat. nº 48  
KWAN - TI

Escultura en bronce  
Siglo XIX

Alt. 60 cm; Anch. 30 cm; Prof. 27 cm  
Nº Inventario: MSI/2003/2/50

Escultura representando a Kwan-ti divinidad china de la Guerra y del Kárate. Kwan – Ti, después conocido como Kwan – Kung, es el general más famoso de la historia de China, se le considera el mayor héroe militar que vivió en la época de los Tres Reinos bajo la dinastía Han hace unos 2000 años. Siglos después continuó siendo una poderosa figura conocida por sus cualidades protectoras de la nación y el territorio hasta que fue elevado al rango de Dios de la Guerra en el siglo XV. Estas esculturas se ponían en diferentes rincones de la casa o del negocio para protegerlas de diferentes enemigos. Situada en la puerta de entrada protege al morador o al negocio de la energía

negativa y de los demonios que pudieran entrar. Situada tras el asiento del trabajador u hombre de negocios le permite conservar y reforzar su estatus. En el noroeste de la casa da suerte a sus moradores. Normalmente aparece en forma de soldado de avanzada edad en actitud amenazante con una espada. La singularidad de esta escultura es que aparece con la misma actitud amenazante que el común de las esculturas, pero no tiene absolutamente ningún arma, ello se debe a que otra advocación que tiene Kwan – ti es la de dios protector de la salud, en los domicilios se situaba en el ángulo sureste de la casa que era por donde creían que entraban las

enfermedades<sup>1</sup>. Es muy común encontrarlo en las comisarías con gesto fiero y armado con el “Kwan Dao” una espada especial que sólo podía utilizar Kwan – Ti. Otras veces aparece con su traje guerrero y cinco banderas a su espalda que representan el poder de los cinco elementos

Recientemente la popularidad de Kwan – Ti se ha extendido por Occidente gracias a la difusión que han tenido las películas y tebeos sobre artes marciales. Un personaje de dibujos animados japoneses dirigidos al público infantil y juvenil, es precisamente Kwan – Ti.

SQC

1 <http://fengshuibestbuy.com/SL10447-kwankung.html> [consulta: 31.05.2006]



## BIBLIOGRAFÍA PINTURA ANTIGUA Y ESCULTURA

- ANGULO IÑIGUEZ, D. (1940). "El Maestro de Portillo". *Archivo Español de Arte*, 13: 476.
- ANGULO IÑIGUEZ, D. (1943). "El Maestro de Astorga". *Archivo Español de Arte*, 16: 404 -9.
- ANGULO IÑIGUEZ, D. (1945). "Varios pintores de Palencia. El Maestro de Astorga". *Archivo Español de Arte*, 18: 229 -32. (lo del Maestro de Astorga en la página 231).
- ANGULO IÑIGUEZ, D. (1952). "Nuevas obras del Maestro de Portillo". *Archivo Español de Arte*, 25: 172.
- ANGULO IÑIGUEZ, D. (1954). *Pintura del Renacimiento*. Madrid.
- ARA GIL, C. J. (1993). "Maestro de Astorga. Salomón y Daniel". *Las Edades del Hombre*. El contrapunto y su morada: 134 - 5.
- BARASCH, M. (1987). *Giotto and the language of gesture*. Cambridge.
- BENITO DOMÉNECH, F. (2003). "La pintura hispanoflamenca en Valencia". Ruiz i Quesada, Francesc (dir). *La pintura gótica hispanoflamenca*. Bartolomé Bermejo y su época. Barcelona.
- BORCHER, T.-H. (2006). "Antonello da Messina e la pittura fiamminga". Lucco Mauro (ed.). *Antonello da Messina: 27 -43*. Milan.
- BRISTOW, I.C. (1983). *Interior house-painting from the Restoration to the Regency*. York.
- CAAMAÑO MARTÍNEZ, J. M. (1964). "Sobre la influencia de Juan de Borgoña". *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid*, XXX: 302 -5.
- CAMÓN AZNAR, J. (1970). *La pintura española del siglo XVI*. Madrid.
- CASTER, G.L. van (1970). "Reminiscences rogeriennes dans la sculpture brabançonne ". *Mélanges d'archéologie et d'histoire de l'art offerts au Professeur Jacques Lavallege* : 297 -304. Lovaina.
- CEÁN BERMÚDEZ, J. A. (1800). *Diccionario de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid.
- CHOCARRO BUJANDA, C. (2001). *La búsqueda de una identidad. La escultura entre el gremio y la Academia (1741 -1833)*. Madrid.
- COLLAR DE CÁCERES, F. (2003). "Informe histórico - artístico". Acero, María José (coord.). *Retablo de Carbonero el Mayor. Restauración e investigación: 11 -91*. Madrid.
- COSGRAVE, B. (2005 / 2000). *Historia de la moda. Desde Egipto hasta nuestros días. /Costume & fashion. A complete history*. Barcelona / Londres.
- DÍAZ PADRÓN, M. & SEGUÍ GONZÁLEZ, M. (1989). "El Maestro de Astorga: nuevas tablas inéditas o poco conocidas en colecciones españolas y extranjeras". *Archivo Español de Arte*, 62: 345 - 53.
- DÜNNINGER, J (1976). "Sebald". Branfels, W. (ed.) *Lexikon der kristlichen Ikonographie: 316 -8*. Freiburg im Breisgau.
- FIZ FUERTES, I. (1998). "Nueva obra del Maestro de Astorga". *Archivo Español de Arte*, 71: 431 - 3.
- FIZ FUERTES, I. (2001). "A propósito del Maestro de los Santos Juanes". *Archivo Español de Arte*, 74: 258 -72.
- FIZ FUERTES, I. (2002). "Consideraciones sobre pintura en Tierra de Campos: nuevas atribuciones a los Maestros de Astorga y Becerril". *Archivo Español de Arte*, 75: 414 - 23.
- GARCÍA GUINEA, M. A. (1950). "El retablo del palacio arzobispal de Valladolid". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid*, XVI: 151..
- GARCÍA GUINEA, M. A I (1954). "Las tablas del Maestro Portillo en La Seca (Valladolid)". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid*, XX: 223 -4.
- GARNIER, F. (s. f.). *Le langage de l'image au moyen âge. II. Grammaire des gestes*. Paris.
- GETTENS, R. & WEST FTZHUGH, E- (1993). "Azurite and Blue Verditer". En Roy Ashok (ed.). *Artists. Pignets. A handbook of their history and characteristics. Vol.2*. New York / Oxford.
- GÓMEZ BÁRCENA, M. J. (2004). "Arte y devoción en las obras importadas. Los retablos "flamencos" esculpidos tardogóticos: estado de la cuestión". *Anales de Historia del Arte*, 14: 33 -71.
- GÓMEZ MORENO, M. (1925). *Catálogo monumental de la provincia de León*. Madrid.
- GRAAF, J. A. Van de (1958). *Het de Mayerne-manuscript als bron voor schildertechniek van de barck*. Utrecht.
- HADERMANN-MISCHUICH, L. (1979). "Rapports d'esprit et de forme entre l'œuvre peint de Van der Weyden et la sculpture de son temps". Rogier van der Weyden, Rogier de la Pasture peintre officiel de la ville de Bruxelles, portraitiste de la cour de Bourgogne : 85 - 93. Bruselas.
- JUNQUERA, P. (1957). "Dos tallas policromadas del escultor Manuel Álvarez". *Arte Español*, XXI: (tercer cuatrimestre): 371 - 3.
- LAURIE, A. P. (1914). *The pigments and mediums of the old masters*. Londres.
- LLOMPART G. (2003). "Mallorca - Flandes: línea directa y costa arriba". Ruiz i Quesada, Francesc (dir). *La pintura gótica hispanoflamenca*. Bartolomé Bermejo y su época. Barcelona.
- MINUNNO, G. (1995). "Azzurri". En Rinaldi, Simona et al. (ed.) *La fabbrica dei colori*. Roma
- OCCORSIO, S. (1995). "Verdi". En Rinaldi, Simona et al. (ed.) *La fabbrica dei colori*. Roma.
- PACHECO, F. (1990/1649). *El arte de la pintura*. Bassegoda i Hugas, Bonaventura (ed.). Madrid.
- PARDO CANALÍS, E. (1958). *Escultura neoclásica española*. Madrid.
- PARRADO DEL OLMO, J. M. (1993). "Maestro de Portillo. Evangelista san Marcos". *Las Edades del Hombre*. El contrapunto y su morada: 166 -8.
- PERIER- D'ETEREN, C (1993). "L'auteur du diptyque de la Descente de Croix de Grenade attribué á Memling serait-il espagnol ? ". *Annales d'Histoire de l'Art &*

- d'Archéologie. Université Libre de Bruxelles, XV : 39 -64.
- POST, C. R. (1947). A History of Spanish Painting. The Beginning of the Renaissance in Castile and Leon. Tomo IX. Cambridge.
- REAU, L. (1955 -9). Iconographie de l'art Chrétien. Paris.
- REDONDO CANTERA, M. J. (1991). "En torno al Maestro de Portillo: las tablas de San Miguel del Pino (Valladolid)". Príncipe de Viana, anejo 10 Jornadas Nacionales sobre el Renacimiento español: 273 -85.
- RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A. (1970). "Sobre el escultor Manuel Álvarez y su familia". Archivo Español de Arte, XLIII, 169: 89 -93.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. (1958). Escultura y pintura del siglo XVIII. Francisco de Goya. Madrid.
- SILVA MAROTO, P. (1990). Pintura hispanoflamenca castellana: Burgos y Palencia. Valladolid.
- SILVA MAROTO, P. (2003). "La pintura hispano flamenca en Castilla". Ruiz i Quesada, Francesc (dir). La pintura gótica hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo y su época. Barcelona.
- STRATTON, S. (1988). "La Inmaculada Concepción en el arte español". Tirada aparte de Cuadernos de arte e iconografía, I, 2.
- THIEBAUT, D. (2006). Antonello, Barthélemy d'Eyck, Engerrand Quarton e altri: contatti, influence reciproche o coincidenze artistiche?. Lucco Mauro (ed.). Antonello da Messina: 43 -65. Milan.
- TIMÓN TIEMBLO, M. P. (2002). El marco en España: del mundo romano al inicio del modernismo. Madrid
- TORMO, E. (1910). "Una nota excursionista: La Seca y Medina". Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, IV, 87: 343.
- WILSON, J. C. (1998). Painting in Bruges at the close of the middle ages. Studies in society and visual culture. Pennsylvania.
- YARZA LUANCES, J. (1999). El retablo de la flagelación, de Leonor de Velasco. Madrid.

[http://www.ninja-weapons.com/Feng\\_Shui/Kwan\\_Kung\\_And\\_Misc/kwan\\_kung.shtml](http://www.ninja-weapons.com/Feng_Shui/Kwan_Kung_And_Misc/kwan_kung.shtml)  
(consulta 15.03.2006)

<http://www.fsmegamall.com/index.php?action=item&id=234> (consulta 15.03.2006)

<http://www.dragon-gate.com/shopping/product/productDetail.asp?sku=KK002W&id=62&cid=26>  
(consulta 20.04.2006)

<http://foro.univision.com/univision/board/message?board.id=fengshui&message.id=1834>  
(consulta 15.03.2006]

<http://www.fengshuifx.com/cgi-bin/generalporcelain.asp> (consulta 20.04.2006)

<http://www.kuixing.panopticonasia.com/Lianglping.html> (consulta 25.04.2006)

<http://www.sacred-texts.com/tao/ycw/ycw02.htm> (consulta 25.04.2006)

<http://www.deviantart.com/deviation/16789941/> (consulta 25.04.2006)

<http://encyclopedia.thefreedictionary.com/Kwan+Kung> (consulta 13.05.2006)

<http://www.inep.org/content/view/3825/100/> (consulta 13.05.2006)



# Artes decorativas

UN JARDÍN EN LA MESA: CERÁMICA DE MANISES DEL SIGLO XIX EN  
LA COLECCIÓN BERNARDO SÁEZ MARTÍN DEL MUSEO DE SAN ISIDRO  
Alberto González Alonso

CERÁMICA DE TALAVERA Y TERUEL  
Alfonso Martín Flores

ORFEBRERÍA  
Museo de San Isidro





## Un jardín en la mesa: cerámica de Manises del siglo XIX en la colección Bernardo Sáez Martín del Museo de San Isidro

ALBERTO GONZÁLEZ ALONSO  
*Museo de San Isidro*

La colección de cerámica valenciana de Bernardo Sáez Martín se compone de doce platos y tres jarros fabricados en Manises durante el siglo XIX. Un valioso conjunto de piezas de loza que se adornan con gran variedad de flores, árboles o pájaros de vivos colores: todo un alegre jardín destinado a las mesas de las clases humildes que tuvo una excelente acogida en su momento. Tanta como para que los alfares de esta ciudad valenciana vivieran una segunda edad de oro en la comercialización de sus productos.

El otro gran momento había tenido lugar en el siglo XV cuando los talleres maniseros se especializaron en la producción de un tipo de loza denominada “dorada” debido a que sus decoraciones parecían estar pintadas con tan precioso metal. Las lozas doradas adornaron por entonces las mesas y alacenas de reyes, nobles y prelados, desde Aragón a Constantinopla, y llegaron a cruzar el Atlántico hasta alcanzar las colonias portuguesas de África y las castellanas del Nuevo Mundo (Coll Conesa 2003 : 82).

Las producciones maniseras del siglo XIX no arribaron a destinos tan lejanos, aunque seguramente pasaron por más manos. Aquéllas eran costosos productos de lujo destinados a la ostentación de las clases poderosas. Éstas, vajillas baratas para el uso diario de la gente corriente. Aún así, gracias a una excelente red de distribución ligada al comercio de paños, se vendieron por toda la geografía española (Soler Ferrer 1980: 12; 1992: 10) y llegaron a ser lo suficientemente apreciadas como para, en los lugares más alejados de sus centros de producción, pasar de servir las mesas a colgar de las paredes de las casas (Soler Ferrer 1992 : 10), cumpliendo a partir de ese momento una función decorativa similar a la que previamente tuvieron sus nobles antecesoras.

Con el paso del tiempo, esta buena acogida inicial no tuvo continuidad. Su abundancia, su condición de lozas baratas y, aparejado a ello, su baja calidad técnica y las limitaciones artísticas de sus decoraciones han sido la causa de un cierto desinterés por parte de investigadores y coleccionistas, desinterés que se refleja en su escasa presencia en los repertorios bibliográficos y en las colecciones de nuestros museos, sobre todo en comparación con lo que ocurre con la exitosa

loza de reflejo metálico. De ahí la singularidad e importancia que tiene la incorporación de este lote de piezas a las colecciones municipales del Ayuntamiento de Madrid.

No obstante, estudiada en su contexto, esta loza popular de Manises resulta tremendamente interesante pues es un buen reflejo de los cambios sociales y económicos que ocurren en su tiempo. El siglo XIX es el siglo de la revolución industrial, de la mecanización de los procesos de producción, del ascenso de la burguesía y de la división de clases. En este sentido la principal novedad en la producción cerámica es la aparición de las lozas industriales. Fabricadas y decoradas en serie, era posible obtener a un precio razonable productos de buena calidad, vistosos y resistentes, con una apariencia similar a la de las lujosas cerámicas del siglo anterior (lozas y porcelanas fabricadas en manufacturas europeas como Meissen, Sèvres, Buen Retiro y Alcora o importadas directamente de la China) cuyos altos costes las habían hecho asequibles sólo a los estratos más pudientes de la sociedad. La ascendente burguesía será la principal consumidora de estas nuevas lozas que en un principio se importaron de Inglaterra y Francia hasta que se establecieron en España las primeras fábricas en Sargadelos, Cartagena o Sevilla. A pesar de su abaratamiento estas producciones quedaban fuera del poder adquisitivo de las clases humildes, por lo que el reto de los talleres de Manises fue tratar de cubrir este sector de mercado. Y para ello se hizo necesario recortar al máximo los costes de producción aún a costa o, mejor, necesariamente a costa, de una merma en la calidad de sus materias primas, sus procesos de fabricación y sus decoraciones.

A este proceso no son ajenos otros centros productores de la Península como Talavera (González Zamora 2004 : 215) pero quizás el cambio sea más evidente en Manises. Hasta el siglo XVIII sus talleres habían continuado especializados en la fabricación de lozas de reflejo dorado cuya decoración exigía costosas materias primas para sus pigmentos como el óxido de plata, hornos especiales y un laborioso proceso de cocción (Coll Conesa 2003 : 63-64). La falta de renovación estilística y la competencia de las importaciones y de los nuevos centros productores como Alcora, que sí habían sabido adaptarse a los nuevos gustos de la época, hizo caer la demanda de estos productos de lujo. El intento de acercarlos a nuevos sectores de la población, popularizando sus motivos decorativos y reduciendo su precio a costa de la calidad, resultó insuficiente para sacar a sus talleres de la crisis en la que se hallaban inmersos desde comienzos del siglo XVII (Soler Ferrer 1997: 167). Más aún tras la irrupción en el mercado de las lozas industriales que venían a satisfacer la demanda de las nuevas clases emergentes a las que podía haber ido destinada la nueva política comercial.

La salida a la crisis fue, por tanto, la especialización en productos populares de bajo precio aunque eso supusiera romper en gran medida con la tradición anterior. Se trataba de competir con las nuevas fábricas de loza estampada y con sus técnicas de producción mecanizada y de adaptar sus cerámicas a los gustos impuestos por los nuevos tiempos y los nuevos clientes, todo ello con una tecnología aún ligada a la producción artesanal. La solución pasaba por una materia prima y

una mano de obra baratas, una especialización en los procesos de producción y una renovación absoluta de las técnicas y temas decorativos. El reflejo metálico quedará así casi definitivamente arrinconado y será sustituido por la policromía.

Si para la fabricación de las piezas se siguieron utilizando técnicas y materiales tradicionales (arcillas calcáreas de los alrededores, torno de alfarero, barnices estanníferos y decoraciones a mano, generalmente a pincel) (Soler Ferrer 1992: 9; 30) la producción en serie exigió, en cambio, una división del trabajo: extracción de la arcilla, preparación, conformación, elaboración de barnices, decoración y cocción quedaron en manos de empleados especializados en cada función, tratando de imitar así la manera de trabajar de los grandes centros fabriles. La mano de obra masculina se ocuparía de las labores más pesadas de fabricación de las piezas y la femenina, e incluso la infantil, aún peor remuneradas que aquella, de las decoraciones (Soler Ferrer 1992 : 9; 1997 : 169). Parece bastante probable que incluso dentro de esta última fase existiese también un reparto de tareas, con unas trabajadoras realizando las decoraciones principales y otras las cenefas y orlas que las acompañan.

La gran perjudicada en este proceso fue la calidad. Las piezas así fabricadas resultaban menos resistentes que las lozas feldespáticas cuyas decoraciones estampadas, además, podían permitirse diseños más elaborados y con mayor calidad técnica pues el proceso creativo quedaba reducido a la realización de la plancha calcográfica. Por el contrario, las decoraciones de Manises debían ejecutarse una y otra vez y con gran rapidez, por lo que el trabajo de pintarlas quedó en manos de artesanos y no de verdaderos artistas. A pesar de todo y frente a aquéllas estas lozas poseen el valor añadido de la singularidad que proporciona la producción manual. Además, el trabajo continuado acabó mejorando las habilidades pictóricas de las trabajadoras y proporcionándoles una increíble intuición para la combinación de los colores.

El amplio abanico cromático que utilizan, obtenido a partir de pigmentos minerales (cobalto, hierro, antimonio, manganeso, ...) (Soler Ferrer 1992: 31), abunda en azules, rojos, amarillos, verdes o morados, que al ser aplicados con diferentes intensidades amplían su gama a los rosas, los naranjas y los marrones. Sobre el esmalte blanco, esta sinfonía de colores proporciona a las vajillas de Manises una vivacidad que constituye uno de sus principales alicientes decorativos.

También resulta sorprendente la capacidad de las pintoras maniseras para recoger todo tipo de influencias y plasmarlas en sus creaciones: motivos y composiciones decorativas presentes en las lozas industriales de la época, en las de Alcora del siglo anterior, en la azulejería tradicional valenciana, en las lozas azules tardogóticas o en las de reflejo metálico; dibujos característicos de los géneros textiles en boga, las propias prendas de vestir o los adornos que ellas mismas usarían; flores, árboles, pájaros, insectos o cualquier otro elemento de la naturaleza al alcance de su vista. Todo vale para decorar un plato, un jarro, un azucarero o una sopera. Pasado por el filtro de estas pintoras todo se transforma alcanzando un estilo propio y característico que hace a estas producciones inconfundibles.

Es cierto que este sello característico de la cerámica popular de Manises del XIX, más que fruto de la voluntad artística de sus autoras, parece serlo de su escasa capacidad técnica y, en relación con ello y con el propio proceso de producción, de la copia continuada de las mismas decoraciones. La impericia obligó a simplificar los motivos y a aumentar su tamaño. A menudo se pierden las proporciones y el volumen y si los temas se complican demasiado pueden llegar a hacerse casi irreconocibles. Flores y pájaros se encuentran entre lo más logrado y las arquitecturas o las figuras humanas entre lo que menos. También es fácil encontrar errores en el delineado de los dibujos, en su distribución o en el coloreado debidos a la carencia formativa, la falta de práctica y el desconocimiento del comportamiento de los pigmentos durante el proceso de cocción.

La repetición, como queda dicho, también es algo frecuente. Se repiten composiciones enteras en diferentes piezas y motivos concretos en diferentes composiciones. Asimismo la manera de articularlos suele seguir esquemas fijos: en bandas horizontales para los recipientes cerrados como los jarros y ancha orla en el ala y motivo central en el fondo para los abiertos como los platos. En las ocasiones en las que la composición se aparta de estos rígidos patrones la decoración gana en calidad técnica y artística.

Con todo, el balance final entre defectos y virtudes es bastante positivo. A pesar de la simplicidad de los motivos e incluso de los fallos en su ejecución, la falta de afectación y la espontaneidad con la que se han dibujado acaban dando una impresión más de ingenuidad que de fealdad. Los motivos y composiciones pueden repetirse, algo lógico en producciones tan masivas como la que nos ocupa, pero aún así la imaginación de las pintoras es capaz de crear muchísimas decoraciones diferentes. Si a esto le unimos que el hecho de estar pintadas a mano proporciona a sus autoras un amplio margen de improvisación nos será difícil encontrar dos piezas exactamente iguales.

Improvisación, sencillez y colorido son, por tanto, los principales valores de estas cerámicas populares, valores que fueron redescubiertos y recreados por algunos artistas y movimientos artísticos del siglo XX hasta el punto de que algunos autores llegan a considerarlas incluso como sus antecedentes (Martínez Cabiró 1981: 200; Soler Ferrer 1992 : 35). Sin querer hacer una apología simplista que eleve estas piezas de Manises a un estatus artístico que seguramente no les corresponde, esta confluencia de gustos e intereses pueden proporcionarnos algunas claves que nos ayuden a mirar con nuevos ojos esta interesante colección cerámica del siglo XIX.



Cat. nº 49

PLATO

Cerámica pintada a mano alzada

Siglo XIX

Diám. 34 cm; Alt. 4,5 cm

Nº Inventario: MSI/2002/7/10

Plato llano de Manises de solero plano y ala corta, inclinada y ligeramente cóncava. Como el número (57) del catálogo (CE2002/7/08), está adornado con una única composición floral que cubre de manera homogénea todo su interior y que se organiza en torno a una flor con corola de múltiples pétalos azules y botón amarillo colocada sobre un ramillete compuesto de más flores azules a medio abrir y de hojas verdes y anaranjadas. A su alrededor, a la altura de la pared del plato la rodean tres arreglos florales del mismo tipo que alternan con grandes margaritas de pétalos amarillos y naranjas y botón azul, rellenándose los escasos espacios vacíos que quedan con infinidad de pequeños motivos vegetales (hojitas, ramas, tallos, granadas, etc.) o geométricos (rombos, puntos, ondas, etc.). Finalmente todo el conjunto queda encerrado por una cenefa de pequeñas flores azules de tres pétalos enlazadas por un fino hilo de color morado con minúsculas hojitas verdes.

Las decoraciones policromas realizadas en Manises durante el siglo XIX suponen una popularización de las técnicas usadas en la cerámica de Alcora en el siglo anterior y, debido a esta circunstancia, una ruptura con respecto a las de reflejo metálico que hasta entonces habían sido las predominantes en los talleres de la ciudad valenciana. Más allá de la propia técnica decorativa, algunos motivos utilizados en este momento, especialmente en las composiciones con flores, presentan claros antecedentes en las series más populares de la fábrica castellonense que pudieron llegar a los talleres maniseros bien

directamente bien a través de las producciones de otros centros como Ribesalbes que, ya desde el siglo XVIII, realizaban interpretaciones de peor calidad de los estilos alcoreños de mayor aceptación. La manera en que se representan las flores azules, con un botón de círculos concéntricos a dos colores y corola de una fila de pétalos o los grupos de tres hojas o pétalos pintados con sueltas pinceladas en azul, verde o anaranjado que adornan los ramos y guirnaldas de este plato tienen cierta similitud con la manera en que aparecen estos motivos en piezas alcoreñas de las series "del ramito" o "chinerías". También parece una inspiración en esta última serie la inclusión entre los ramos y flores del plato de lunas, rombos, puntos, y otro sin fin de pequeños elementos. Pasados por el filtro de Manises, todos estos motivos se adaptan al gusto popular aumentando su tamaño y pasando a formar parte de abigarradas composiciones que ocupan la totalidad de las piezas en vez de hacerlo de sencillas guirnaldas o pequeños grupos sueltos, como ocurría en las piezas de Alcora. Estas reinterpretaciones pierden, sin duda, gran parte de la elegancia y delicadeza que caracterizaba a los originales pero siguen manteniendo un alto valor decorativo y alcanzan una gran expresividad.

AGA



Cat. nº 50

PLATO

Cerámica pintada a mano alzada

Siglo XIX

Marcas: "A.S." (Arenes) pintadas en manganeso

Diám. 34,5 cm; Alt. 4,5 cm

Nº Inventario: MSI/2002/7/04

Plato llano con decoración polícroma pintada. Sobre el fondo barnizado en blanco y encerrado en una cenefa circular de puntillas de encaje azul, se representa un ramo de flores compuesto por un manojo de tallos y hojas verdes en el que se engarzan dos margaritas, una abierta y otra cerrada, con pétalos morados, hojas naranjas y botón amarillo y dos pares de florecillas también amarillas. A su alrededor, cuatro espigas de color azul entre las que se alternan parejas de semillas del mismo color. En la pared y el ala enmarcados por filetes azules y sobre un fondo anaranjado se distribuyen de manera radial tres medallones ovalados azules que repiten en su interior el mismo ramo del fondo rodeado esta vez por una cenefa de puntillas verdes en vez de azules. Los tres medallones se unen entre sí mediante pares de cintas amarillas con lazos morados de cuatro bucles atados en sus intersecciones.

Las composiciones con flores son el tema más común en las decoraciones maniseras del XIX. En ellas no se suele tratar de representar ningún tipo de flor en concreto y se utiliza una

imagen estereotipada que semeja una margarita, con botón circular en el centro y corola de una sola hilera de múltiples pétalos a su alrededor que se reducen a tres si la flor se representa de perfil o a medio abrir. Estas flores se pueden dibujar aisladas o arregladas en ramos junto con tallos, zarcillos y hojas que a veces son pequeñas y sencillas y a veces compuestas, con múltiples flecos que parten de un nervio central, pintadas siempre con gran soltura a base de precisas pinceladas. En cualquier caso, y a pesar de la simplicidad del dibujo, el resultado es bastante realista y la habilidad de las pintoras en combinar motivos y colores proporciona unos resultados altamente decorativos que hace de estas piezas las más logradas dentro de las producciones maniseras del siglo XIX.

AGA



Cat. nº 51

PLATO

Cerámica pintada a mano alzada

Siglo XIX

Marcas: "A.S." (Arenes) pintadas en manganeso

Diám. 33 cm; Alt. 4,5 cm

Nº Inventario: MSI/2002/7/03

Plato llano de loza popular con decoración policroma al interior al que se le han practicado dos perforaciones en el ala para poder ser colgado. Por ala, pared y parte del fondo se distribuyen de manera alterna tres medallones con forma de granada que encierran árboles con copas triangulares y tres pañoletas de fondo amarillo adornadas con una flor naranja y tres grupos de tres hojas verdes cada una. Cada medallón está flanqueado por dos ramas verdes de mirto o laurel y se corona con un penacho de hojas moradas, mientras que las pañoletas se adornan con aretes anaranjados en sus picos. Los huecos que dejan vacíos estos motivos se rellenan enteramente con puntos azules salvo en el centro del plato en donde se reserva un espacio en blanco en el que resalta un casi irreconocible árbol, con tres gruesas ramas de color anaranjado de las que brotan

minúsculas hojitas verdes. En contraposición, en los árboles de los medallones no se detallan ni ramas ni hojas silueteándose sólo el tronco y la copa cuyos contornos se desfilan en cortos trazos paralelos y horizontales para obtener un aspecto de frondosidad. Esta ejecución, aunque más simple, está más en consonancia con las habilidades técnicas de la pintora, por lo que el resultado obtenido es más realista que en el motivo central, aunque no lo suficiente como para poder adivinar la especie, circunstancia habitual en las decoraciones de Manises del XIX donde los árboles son siempre irreconocibles, a no ser que se trate de ejemplares de silueta muy característica como cipreses o palmeras.

AGA



Cat. nº 52

PLATO

Cerámica pintada a mano alzada

Siglo XIX

Diám. 33,5 cm; Alt. 5 cm

Nº Inventario: MSI/2002/7/12

Esta pieza presenta numerosos paralelismos con la anterior. Como en ella, la decoración pintada que cubre su interior utiliza un motivo vegetal en el centro de la composición y alterna a lo largo del ala y la pared motivos de pañoletas bordadas con flores con otros de árboles encerrados en arcos azules realizados con esponjilla y flanqueados por largas hojas, al tiempo que se rellenan con puntos azules en relieve todos los espacios vacíos excepto el centro del plato en donde sobre el fondo blanco se resalta el motivo central. Varían, en cambio, dicho motivo que aquí es un ramito con una margarita amarilla entre hojas verdes y finos tallos morados, el número de elementos que integran la composición, cuatro pañoletas y cuatro árboles en vez de tres y la tipología de éstos últimos, que en este caso parecen árboles de ribera, de largo tronco anaranjado y finas ramas que arrancan a intervalos regulares desde su base y concentran el follaje en los extremos. La tonalidad del plato también es diferente, predominando ahora junto con el amarillo de las pañoletas el azul de los arcos y del punteado de fondo, mientras que está casi

ausente el morado que junto al verde y el amarillo eran los colores predominantes en aquel.

Como se puede ver a través del estudio de otros platos que componen la colección, la representación de prendas textiles en las composiciones decorativas de las piezas cerámicas de Manises como las pañoletas que decoran el contorno de este plato y el del número tres es algo frecuente y no se circunscribe únicamente a los "platos de demaná", en donde su presencia es más evidente al formar parte, junto a joyas y otros aderezos, de los complementos que integran el atuendo típico de valenciana y su ajuar de novia. Además, constituyen una prueba más de la capacidad que tienen las pintoras de Manises para integrar con naturalidad en sus decoraciones una gran variedad de elementos cotidianos tomados de la realidad que las rodea.

AGA



Cat. nº 53

PLATO

Cerámica pintada a mano alzada

Siglo XIX

Diám. 34 cm; Alt. 4 cm

Nº Inventario: MSI/2002/7/13

Plato de loza popular de Manises con decoración pintada a mano. Filete azul cobalto en el borde y por el ala orla de pañoletas amarillas con bordes anaranjados en cuyo interior se sitúa un anillo también de color naranja. En los espacios vacíos entre pañoleta y pañoleta, sobre fondo de puntos azules, alternan flores amarillas de botón y corola circular de múltiples pétalos con flores amarillas de tres pétalos. Dichos espacios se cierran con una cinta verde que se recoge en el pico de cada pañoleta con un lazo morado de un sólo bucle. En el centro del plato se ha pintado una margarita amarilla con los pétalos en forma de bucle entre tres hojas verdes de nervio anaranjado con el borde flechado y pequeñas flores con botón y tres pétalos, dos de color verde junto a la margarita y dos amarillas junto a las hojas. Al igual que ocurre con las flores que forman la orla, y a la inversa de lo que sucedía en los platos anteriores, esta

composición vegetal descansa sobre un fondo de puntos azules que se ciñe a los límites de los motivos que la forman, adoptando la silueta de una hoja y dejando un gran anillo sin decoración entre ésta y la orla que ayuda a resaltar el motivo principal del plato.

La aparición de fondos de puntos es bastante común en las decoraciones de Manises de esta época como puede observarse en varios platos de esta misma colección. Su uso se inscribe dentro de ese gusto por el *horror vacui* que caracteriza las composiciones de sus talleres donde tiene una gran tradición, pues la encontramos ya en lozas de reflejo dorado del siglo XVI cuyo estilo se ha denominado, precisamente, “de fondo punteado”.

AGA



Cat. nº 54

PLATO

Cerámica pintada a mano alzada

Siglo XIX

Marcas: "M.G." pintadas en azul cobalto

Diám. 34 cm; Alt. 5 cm

Nº Inventario: MSI/2002/7/06

Plato llano con decoración polícroma pintada. Por ala y pared, enmarcada por dos pares de filetes concéntricos en azul cobalto, se desarrolla una orla de ramos vegetales y arquitecturas orientales entre tres medallones azules de borde lobulado al exterior y aserrado al interior. Dentro de cada uno de los medallones se representan enfrentadas dos flores, amarilla una y verde la otra, entre las que se sitúan parejas de anillos amarillos y hojitas azules. El espacio entre los medallones está ocupado por voluptuosos ramos de hojas verdes y moradas con frutos amarillos que arrinconan a su izquierda pabellones anaranjados de tres pisos entre hojitas azules y verdes. El fondo del plato presenta un motivo compuesto por cuatro hojas verdes, de bordes lobulados y ápice enroscado, distribuidas en forma de aspa entre las que aparece una cruz de brazos romboidales de borde naranja y fondo azul que se rematan con flores de lis verdes y parten de un óvalo central decorado al interior con un ajedrezado de cuadros azules y blancos.

Esta composición parece la adaptación de un motivo característico de la azulejería barroca valenciana denominado

"de cardo en molinillo", muy abundante y de uso común en toda la región (y por tanto seguramente muy conocido por las pintoras de los talleres de Manises), en la que las hojas de cardo se han simplificado y las rosetas tetrámeras que caracterizaban aquél se han transformado en una verdadera cruz que mantiene, en cambio, los remates en forma de flor de lis. La orla por el contrario representa la característica interpretación que hace la cerámica popular de Manises de las escenas de pabellones orientales, tan presentes en las lozas refinadas desde el siglo XVIII y que ilustra a la perfección los principales defectos y virtudes de estas producciones del XIX: la escasa preparación técnica de sus artistas, que les obliga a simplificar los motivos hasta hacerlos casi irreconocibles, y el acierto en la realización de las composiciones y en la combinación de los colores que proporciona una gracia innegable a las vajillas que adornan, base del enorme éxito que alcanzaron en su momento.

AGA



Cat. nº 55

PLATO

Cerámica pintada a mano alzada

Siglo XIX

Marcas: "B.A.F." pintadas en azul cobalto

Diám. 34 cm; Alt. 4,5 cm

Nº Inventario: MSI/2002/7/07

Plato llano de loza manisera. La pared y el ala se decoran con una orla enmarcada por filetes azul cobalto en la que, separadas por grupos de cuatro líneas verticales azules, se repiten insistentemente conjuntos compuestos por una sencilla ramita con hojas azules situada entre dos columnillas formadas por manguantes de lunas enfrentadas, verde la de la derecha y amarilla la de la izquierda, que contienen círculos amarillos en sus senos. En el centro del plato, el motivo principal es un pájaro que se posa sobre una rama verde rodeada de hojitas azules y marrón-anaranjadas. Los pájaros son precisamente el motivo animal más recurrente en la decoración de los platos de Manises durante el siglo XIX y, aunque a veces pueden aparecer

encerrados en jaulas, se prefiere, como en este caso, representarlos sobre ramas. Su imagen está muy estandarizada: aparecen siempre de perfil mirando hacia la izquierda, pintados de amarillo, con un pico largo y curvado hacia abajo, un gran ojo redondo que ocupa casi toda la cabeza y las alas plegadas sobre el cuerpo. Así podemos observarlo en este plato, pero también en otros como el del Museo Nacional de Cerámica González Martí en el que varía la cenefa que decora la pared y el ala, compuesta en su caso por margaritas y más pájaros del mismo tipo pero de menor tamaño.

AGA



Cat. nº 56

PLATO

Cerámica pintada a mano alzada

Siglo XIX

Diám. 34 cm; Alt. 5 cm

Nº Inventario: MSI/2002/7/11

Plato de loza popular de Manises pintado en vivos colores azules, verdes, amarillos y morados. Probablemente lo más destacado en él sea la singularidad de su motivo central y la torpe ejecución de parte de su decoración, incluso si la consideramos dentro del contexto general de la loza pintada en Manises durante el siglo XIX, de la que sabemos estaba encomendada a artesanas con escasa formación artística que se fiaban más de su intuición que de su habilidad técnica. La composición repite los esquemas hasta ahora vistos: filete azul en el borde, dos grupos de tres motivos en forma de granadas y de medias granadas que alternan diferentes dibujos en su interior (flores y grupos de tres anillos respectivamente) a lo largo del ala y la pared y puntos azules que rellenan cualquier espacio del plato que quede sin pintar excepto en el fondo, en donde desaparecen para dejar que resalte sobre el barniz blanco un motivo central. La impericia a la que antes se aludía se observa en el delineado de los motivos periféricos, de trazo bastante rígido y con abundantes rectificaciones o en el diferente tamaño de las medias granadas de fondo verde y borde exterior morado, consecuencia de un fallo de cálculo en la distribución de los motivos a lo largo del contorno del plato. Pero, sobre todo, es evidente en el deficiente coloreado del interior de las granadas menores en las que, al haberse pintado

los pétalos amarillos de las flores antes que el fondo azul, éste no ha podido cubrir los espacios en blanco existentes entre aquellos. En contraste, llama la atención la gracia con la que está realizado el motivo central, en el que sobre una rama revolotea una irreal mariposa de pequeñas alas amarillas y cuerpo alargado formado por anillos de color verde. Esta diferencia en la calidad de la ejecución podría estar ilustrando la participación de diferentes artistas en el proceso decorativo de un mismo plato. Esto supondría que la distribución del trabajo no afectaría solo a los diferentes procesos de producción de las piezas (decantado de la arcilla, torneado, barnizado, decoración, etc.) sino a la propia fase de decoración, en la que parecen existir pintoras más experimentadas que realizarían siempre los motivos centrales de los platos y otras, más inexpertas, que comenzarían pintando los motivos secundarios de las cenefas hasta alcanzar el nivel de destreza suficiente para realizar también las decoraciones principales.

AGA



Cat. nº 57

PLATO

Cerámica pintada a mano alzada

Siglo XIX

Marcas: "S.Z." pintadas en azul cobalto

Diám. 34 cm; Alt. 4,5 cm

Nº Inventario: MSI/2002/7/08

El plato que aquí nos ocupa es una de las pocas piezas dentro de la colección Sáez Martín en el que la decoración se distribuye de manera homogénea por todo su interior, ocupando indistintamente ala, pared y fondo. Además, es el único en el que el foco de atención de la composición se desplaza desde el centro a la zona exterior del plato, minimizando la importancia del motivo que ocupa el eje de la pieza, un simple disco azul rodeado por una orla de contorno lobulado del mismo color, para cedérsela a las figuras representadas a su alrededor. Éstas consisten en tres ramos compuestos por racimos de bayas violetas y flores azules y amarillas entre hojas verdes y, alternando entre ellos, tres motivos en forma de lágrima de contorno naranja, amarillo y azul, cada uno de los cuales alberga en su interior un junquillo morado con tres estilizadas campanillas verdes de delicados estambres anaranjados. Este tipo de motivo es característico de las decoraciones textiles de la región de Cachemira donde se utilizaba incluso antes de nuestra era. En Europa, sin embargo, su popularización no se produce hasta finales del siglo XVIII y especialmente durante el XIX

cuando algunos centros textiles fundamentales, aunque no exclusivamente británicos, lo incorporan a las decoraciones en la fabricación de chales, adaptando composiciones y colores al gusto europeo. De entre todos estos centros destacó la ciudad de Paisley en Escocia, hasta el punto de dar nombre al estilo. Como puede observarse en otros platos de la colección, la utilización de prendas textiles y motivos orientales como fuente de inspiración en las decoraciones cerámicas es habitual entre las pintoras de Manises. Sin embargo, pocos de ellos alcanzan la elegancia que trasmite esta pieza. Seguramente contribuye a ello tanto la original adaptación de las características formas hindúes como la manera en la que éstas se componen. Su posición ligeramente inclinada y con el borde superior adaptándose al contorno del plato, junto con la sencilla guirnalda azul de campanillas y círculos que enlaza de manera sinuosa los tres ramos de flores, proporciona a la composición una sugerente movilidad, de tal manera que toda ella parece girar en torno a su eje.

AGA



Cat. nº 58

PLATO

Cerámica pintada a mano alzada

Siglo XIX

Marcas: "M.G." pintadas en azul cobalto

Diám. 33,5 cm; Alt. 4,5 cm

Nº Inventario: MSI/2002/7/05

Plato llano con decoración pintada a mano alzada. Como en la mayor parte de las piezas realizadas en Manises durante el siglo XIX el tema central vuelve a ser una composición floral, en este caso un ramillete bastante naturalista de espigas, hojas y capullos de flores cerrados o a medio abrir pintados sobre fondo blanco en un rojo desvaído obtenido a partir de óxidos de hierro. La decoración del resto del plato recorre ala y pared siguiendo la distribución ya vista en el plato anterior de tres medallones sobre un fondo de color uniforme, morado en este caso, que se ha aligerado con una serie de motivos romboidales de bordes verdes y fondo blanco que contienen ramitas de tres hojas rojizas. Los medallones, de borde azul como el filete que decora el labio, albergan en su interior, medio ocultas por la vegetación, estructuras arquitectónicas en amarillo que, aunque resultan difíciles de precisar, parecen templete con fachadas de columnas rematadas en frontones triangulares. El plato tiene la particularidad de conjugar dos de las tendencias más habituales en las decoraciones de las lozas maniseras del XIX: en el ala y la

pared la más popular, de dibujo sencillo, casi infantil, abigarrado, que delinea los motivos y luego los rellena de color. En el centro, la más culta, con composiciones más ligeras y equilibradas pintadas directamente sobre la cubierta en un solo trazo de pincel y en un solo color, normalmente azul, aunque en este caso se haya elegido el rojo. La convivencia de estos dos estilos en la misma pieza permite insistir de nuevo en la posibilidad, ya apuntada en algún otro plato de la colección (MSI/2002/7/11), de que en la decoración de algunos de ellos interviniese la mano de más de un artista, en cuyo caso siempre es el más diestro quien se reserva la ejecución de los motivos que ocupan el centro de la pieza.

AGA



Cat. nº 59

PLATO

Cerámica pintada a mano alzada

Siglo XIX

Marcas: "A.S." (Arenes) pintadas en azul cobalto

Diám. 30 cm; Alt. 4,5 cm

Nº Inventario: MSI/2002/7/02

Plato de solero llano sin anillo ni repié, con el ala inclinada y ligeramente cóncava que, tal y como hemos visto, corresponde a la tipología más frecuente en las vajillas de Manises del siglo XIX. La decoración pintada sobre fondo blanco usa como único color el azul y se distribuye de manera continua por todo el interior del plato en una composición de estructura pentagonal compuesta por guirnaldas vegetales que arrancan de una cenefa circular de hojas de palma situada al interior de los dos filetes concéntricos que resaltan el borde del plato. Las cinco guirnaldas conforman un espacio vacío en el fondo de la pieza en el que se destaca un pequeño pabellón oriental adornado con colgaduras en la base y culminado en un aguzado tejadillo que se remata con una bola en la cúspide.

El gusto por los motivos orientales en las decoraciones cerámicas llega a Europa a partir del siglo XVII con las importaciones de porcelanas chinas realizadas por la Compañía de las Indias Orientales. Su popularización, sin embargo, no se producirá hasta el siglo XIX cuando las fábricas de lozas

industriales los incluyan en sus repertorios decorativos reinterpretados al gusto europeo por artesanos con escasos conocimientos de arte oriental. Es el caso de las porcelanas "azules y blancas" de las dinastías Ming y Ching que inspiran producciones francesas y sobre todo inglesas del siglo XIX que, a su vez, serán imitadas por fábricas españolas como Sargadelos, en Lugo, o La Amistad, en Cartagena. Seguramente tanto este plato como el siguiente, únicos de la colección pintados íntegramente en azul, sean la interpretación popular que hacen los talleres maniseros de estas lozas industriales cuyos modelos, especialmente los de la fábrica cartagenera, serían más fácilmente accesibles a sus artesanos que los originales chinos.

AGA



Cat. nº 60

PLATO

Cerámica pintada a mano alzada

Siglo XIX

Diám. 31 cm; Alt. 4,5 cm

Nº Inventario: MSI/2002/7/09

Junto al plato anteriormente descrito, el que aquí nos ocupa es el único de la colección pintado exclusivamente en azul sobre fondo blanco. Se trata de una sencilla composición cuyo centro está ocupado por un arreglo floral de gran tamaño compuesto por una flor silvestre, tal vez una amapola, entre hojas lanceoladas y espiguillas. A lo largo del ala, pared y parte del fondo se desarrolla una ancha cenefa formada por una cadeneta de eslabones ovalados con pequeños penachos de tres hojas o plumas en sus extremos y enlazados por pequeños aros horizontales, entre los que se han dibujado parejas simétricas de pistilos rodeados de estambres.

Los platos pintados en claroscuro de azul muestran una mayor habilidad técnica en su ejecución que los polícromos. Se prescinde en ellos del delineado previo de las figuras que tienen que definirse por la forma y diferente intensidad de las

pinceladas, lo que obliga a su autor a realizarlas mediante precisos trazos ejecutados en un solo movimiento sin que quede lugar a la rectificación. Además, las composiciones son menos profusas en elementos decorativos por lo que, a pesar de que sigan ocupando la mayor parte de la superficie interior del plato, el aspecto de saturación es menor. Todo ello parece dejar estas piezas a caballo entre las lozas populares y las burguesas lozas industriales que, como hemos visto, parecen ser su fuente última de inspiración.

El plato presenta una perforación para ser colgado. Aunque estas piezas se fabricaron para su uso cotidiano en el servicio de mesa su gran aceptación hizo que en zonas alejadas de los centros de producción acabaran transformándose en objetos de adorno.

AGA



Cat. nº 61

JARRO

Cerámica pintada a mano alzada

Siglo XIX

Marcas: "V.M.O." (Vicente Mora) pintadas en azul cobalto

Diám. boca 15,3 cm; Diám. base 10,3 cm; Alt. 22,5 cm

Nº Inventario: MSI/2003/2/31

Jarro de loza popular de Manises decorado en azul. Su forma se adapta a la tipología típica de los jarros más populares del siglo XIX con cuerpo ovoide sobre un solero ligeramente diferenciado, cuello poco marcado, boca muy alta, abierta, ligeramente exvasada, con un pico vertedor redondeado y poco sobresaliente y con una larga asa acintada que arranca casi desde el mismo borde y apoya en la curva de inflexión de la panza en donde forma una pequeña y apenas marcada voluta. La decoración presenta como motivo central una ancha banda de grecas que rodea completamente el cuerpo del jarro a la altura de la mitad superior del cuerpo, enmarcada sucesivamente por dos cenefas de trazos verticales entre franjas horizontales y otras dos de semicírculos enlazados por pequeños trazos en ángulo. La boca, por su parte, se adorna a la altura del borde con una franja de tres líneas horizontales cruzadas por cortos trazos diagonales bajo la que apoya otra de líneas en ángulo entrelazadas. Entre ésta y la última de las orlas que enmarcan el motivo principal se han dispuesto tres espigas en línea separadas por semillas de largos apéndices

Frente a la renovación estilística que se aprecia en las decoraciones de los platos del siglo XIX, incluso en aquellas ocasiones en las que se toma como fuente de inspiración motivos de estilos precedentes, las de estos jarros pintados exclusivamente en azul repiten los modelos de las lozas populares valencianas de los siglos anteriores, tanto en su estructura compositiva, con un único tema en la banda central enmarcado por sucesivas cenefas horizontales como en los motivos usados en ellas, de carácter geométrico o vegetal muy esquematizado. Ocurre lo contrario con las formas, en las que sí se aprecia una evolución respecto a los tipos tardomedievales de los siglos XVI y XVII a los que se asemeja en la boca alta, ancha y de piquera redondeada pero de los que difiere en el cuerpo ovoide, la presencia del pie y la larga asa de cinta con voluta que recuerdan más a las elegantes formas de las lozas refinadas de los siglos XVIII y XIX.

AGA



Cat. nº 62

JARRO

Cerámica pintada a mano alzada

Siglo XIX

Diám. boca 15,5 cm; Diám. base 10,7 cm; Alt. 23 cm

Nº Inventario: MSI/2003/2/32

Jarro de loza popular de Manises con decoración monocroma en azul cobalto. Presenta numerosos paralelismos con la pieza anterior, tanto en la forma, que resulta idéntica, como en la decoración, que repite distribución y motivos, especialmente en la boca, en donde vuelven a sucederse los filetes en el borde, el enrejado de ángulos entrelazados bajo aquellos y las tres espigas alineadas, separadas ahora por parejas de rombos en intersección, motivo que también habíamos visto en algún plato de los que forman esta colección (MSI/2002/7/10). Varía, en cambio, el tema central, que ocupa una ancha franja entre el cuello y el comienzo de la inflexión del cuerpo y que consiste en una malla de pequeñas circunferencias que albergan en su

interior flores muy esquematizadas, obtenidas a partir de la estampación sucesiva de un pequeño tampón o muñequilla que da la forma de los pétalos. Este mismo sistema se ha empleado para pintar las dos líneas de motivos en forma de "ungla" o uña que, dispuestas entre dos bandas horizontales, enmarcan la composición en su parte superior e inferior. Aunque la técnica pictórica más empleada en Manises es el pincel a mano alzada no es infrecuente el uso del esponjado que permite agilizar el trabajo cuando se trata de rellenar una amplia superficie con un mismo motivo, como sucede en el caso que nos ocupa.

AGA



Cat. nº 63

JARRO

Cerámica pintada a mano alzada

Siglo XIX

Diám. boca 15 cm; Diám. base 10,5 cm; Alt. 23,5 cm

Nº Inventario: MSI/2003/2/33

Jarro de loza popular de Manises con decoración policroma. Repite la forma de las otras dos jarras de la colección, la decoración en bandas paralelas y el filete azul en el anillo de solero. Por el contrario, la decoración central, enmarcada por dos anchos filetes en azul cobalto, está pintada en vivos colores con los motivos vegetales característicos de la loza manisera del siglo XIX. En la parte anterior y en la posterior aparecen dos medallones circulares azules que albergan en el interior sendas margaritas inscritas en una circunferencia, morada con botón amarillo la primera y anaranjada con botón del mismo color la segunda, entre cuyos pétalos se intercalan pequeños círculos también amarillos. Entre ellos, en ambos laterales, largas hojas acintadas de color amarillo y verde cuelgan de las esquinas. De sus extremos brotan nuevas hojas verdes y unos frutos morados que parecen higos aunque las hojas que los acompañan no sean de higuera. Una gran margarita de pétalos violetas y verdes asoma parcialmente por detrás del medallón posterior y, entre

medias de este denso follaje, multitud de hojitas de palma, reducidas a veces a simples flecos de color azul o marrón-anaranjado, invaden cualquier espacio en blanco. Cierra la decoración del jarro una cenefa de líneas semicirculares entrelazadas de gran tradición en la loza azul tardogótica.

Frente a la medida decoración de las dos piezas anteriores la de este jarro nos remite de nuevo a los arquetipos más característicos de la loza de Manises durante el siglo XIX: a las flores de múltiples pétalos, a la exuberante vegetación de hojas de todos los tamaños y formas y a la explosión de vivos colores. Es el mundo decorativo que dominan las pintoras de Manises, al que mejor se adaptan sus aptitudes y en el que mejores resultados obtienen. En definitiva, el que hizo estas lozas "populares" entre las clases populares no sólo en los lugares más próximos a sus centros de producción sino en toda la geografía española.

AGA



Cat. nº 64

JARRO

Cerámica esmaltada y pintada

Siglo XIX (2ª mitad)

Alt. 19,2 cm; Anch. 13 cm; Diám. base 7 cm; Diám. boca 9,5 cm

Nº Inventario: MSI/2003/2/34

Jarro moldeado y torneado, de cuerpo ovoide, cuello alto y borde ligeramente exvasado; boca trilobulada y labio redondeado; pie con anillo; asa de cinta. Cuello y base presentan gallones verticales, el primero, y radiales, la base.

Pintado en azul, amarillo y manganeso, sobre cubierta de esmalte blanco lechoso. El motivo decorativo principal se sitúa en el frontal: en el interior de un medallón formado por dos líneas curvas, imagen de la Virgen del Prado sobre su altar, con un halo de querubines y ángeles con trompetas, flanqueada por dos jarrones con ramos de azucenas muy simplificados, todo ello sobre un lecho de roleos. El resto del cuerpo se decora con dos cenefas: una de flores moradas enfiladas, enmarcada por doble línea horizontal y otra de grandes pabellones amarillos con guirnalda de hojas moradas. En el cuello ramitos esquemáticos alternados y bajo el borde flores amarillas enfiladas. El labio y el arranque del pie presentan sendas líneas azules. El asa está decorada con una rama de hojas en espiga.

Las representaciones de la Virgen del Prado, patrona de Talavera de La Reina (Toledo) aparecen en los azulejos talaveranos en el

siglo XVII, pero será en el siglo XIX cuando se popularicen utilizándose en la decoración de platos, fuentes, benditeras o, como en este caso, jarros. Al mismo tiempo, se esquematiza su diseño hasta hacer irreconocibles algunos detalles y se combina con distintos tipos de cenefas característicos del siglo XIX, que en muchos casos son simplificaciones de motivos de las series alcoreñas del XVIII. En el caso de este ejemplar se trata de una cenefa de pabellones o colgaduras de tela, asociada con guirnalda más o menos simplificada. Esquematisaciones de motivos alcoreños son, también, los ramitos que decoran el cuello de la pieza. En cuanto a la forma del jarro, con su decoración gallonada en cuello y base realizada a molde, aparece hacia mediados del siglo XIX, asociada mayoritariamente a representaciones de la Virgen del Prado. Probablemente se trate de una adaptación de formas propias de cerámicas finas e incluso porcelana, donde las formas ovoides de cuellos rectos y gallones o acanaladuras no son raras.

AMF



Cat. nº 65

JARRO

Cerámica esmaltada y pintada

Siglo XIX (2ª mitad)

Alt. 19,5 cm; Anch. 13,8 cm; Diám. base 7,8 cm; Diám. boca 11,3 cm

Inscripciones: *bajo la imagen de la virgen: "talavera" pintado*

Nº Inventario: MSI/2003/2/35

Jarro moldeado y torneado, de cuerpo globular, cuello alto y borde exvasado, formando todo el conjunto un suave perfil en "S"; boca trilobulada y labio redondeado; pie con anillo; asa de cinta. Cuello y base presentan acanaladuras oblicuas convergentes, formando una suerte de zig-zag.

Pintado en azul, verde, amarillo y manganeso, sobre cubierta de esmalte blanco lechoso. Como en la pieza anterior, el motivo decorativo principal, es la imagen de la Virgen del Prado sobre su altar, esta vez dispuesto sobre dos roleos sin jarrones. La imagen está inscrita en un medallón formado por dos pares de dobles líneas curvas en azul, rellenas de amarillo. Bajo el medallón la inscripción "TALAVERA". La decoración del cuerpo se completa con una cenefa de cadeneta con hojas verdes largas, tipo sauce, y ramas con hojas en amarillo y azul. En el interior de los óvalos formados por la cadeneta y en los espacios exteriores se distribuyen ramitos de hojas y flores verdes y amarillas. Enmarcándola arriba y abajo, sendas cenefas formadas por dos

líneas verdes paralelas con fondo amarillo y cadeneta realizada mediante dos líneas en manganeso. En el cuello ramitos esquemáticos alternados en verde y amarillo y grupos de trazos y puntos en azul. El labio y el arranque del pie se decoran con una línea azul. El asa presenta una rama de hojas en espiga.

Este jarro de cerámica de Talavera comparte motivos decorativos con las piezas nº 66 y 64. Sin embargo, tanto su forma, similar a las características jarras de bola, como la decoración, más descuidada y esquemática, le confiere un carácter más popular que el presentado por las otras dos jarras estudiadas. El escaso relieve de las acanaladuras, que hace pensar en un molde desgastado, así como la inscripción "Talavera" parecen situar este jarro en un momento final del siglo XIX.

AMF



Cat. nº 66

JARRO

Cerámica esmaltada y pintada

Siglo XIX (2ª mitad)

Alt. 19,3 cm; Anch. 15, 3 cm; Diám. base 7,8 cm; Diám. boca 7,8 cm

Nº Inventario: MSI/2003/2/36

Jarro moldeado y torneado, de cuerpo piriforme, cuello y borde rectos, boca trilobulada, con piquera alargada, labio redondeado; pie con anillo; asa de cinta con un adorno en forma de palmeta. Cuello y base presentan acanaladuras paralelas en ángulo.

Pintado en azul, verde, ocre, amarillo y manganeso sobre esmalte blanco. La decoración principal consiste en una cenefa delimitada por dobles líneas paralelas en azul con fondo amarillo en cuyo interior se dibuja una línea ondulada con bayas verdes. Bajo esta cenefa, otra de pabellones, unidos por flores amarillas y puntilla de Berain muy esquemática. En el cuello, ramitos y grupos de puntos y trazos. El pico vertedor está pintado en amarillo con nervaduras en ocre imitando una

venera. En su arranque se sitúa un botón en relieve con flor pintada. El asa está decorada con trazos en amarillo y ocre.

Jarro de características formales similares a la pieza nº 67, aunque en esta ocasión el tema decorativo son los pabellones que rodean todo el contorno de la pieza. La mayor parte de los jarros fechados pertenecientes a esta forma se sitúan en las dos primeras décadas de la segunda mitad del siglo XIX, aunque algunas de sus características pueden rastrearse desde fines del siglo XVIII. Existen así mismo jarros similares datados en el siglo XX, producto de las imitaciones realizadas por el ceramista talaverano Ruiz de Luna.

AMF



*Cat. nº 67*

JARRO

Cerámica pintada y esmaltada

Siglo XIX-XX

Alt. 17,5 cm; Anch. 12 cm; Diám. base 6,6 cm; Diám. boca 11 cm

*Nº Inventario: MSI/2003/2/37*

Jarro torneado, de cuerpo piriforme, cuello largo y ancho, borde exvasado y boca trilobulada de labio redondeado. Pie anular. Asa de tipo salomónica, realizada mediante torsión de dos rulos, con botón en su unión con el cuerpo.

Decoración bicroma en azul y ocre sobre esmalte blanco, consistente en dos cenefas delimitadas por gruesas líneas horizontales en ocre. Las cenefas, ambas iguales, están formadas por doble línea horizontal en cobalto en cuyo interior se dibuja una cadeneta de motivos ovalados en azul a manera de frutos, en cuyo interior alternan otros motivos ovalados en ocre y azul. La cenefa se completa con sendas puntillas en azul, enfrentadas y muy esquematizadas, realizadas mediante trazos horizontales de longitud decreciente, y puntos.

Jarro de Talavera perteneciente a las producciones tardías más populares, consistentes en la superposición de bandas y cenefas con motivos geométricos. Estos motivos son en realidad resultado de la simplificación de cenefas florales, puntillas, etc. llevadas a su máxima esquematización.

AMF



Cat. nº 68, 69

BOTES DE FARMACIA

Cerámica esmaltada y pintada

Siglo XVIII

Alt. 24,8 cm; Anch. 11,5 cm; Diám. base 10,2 cm; Diám. boca 9,2 cm

Nºs Inventario: MSI/2003/2/38 y 39



Botes torneados, de cuerpo hiperbólico, carena inferior muy baja y en arista, la superior redondeada. Borde ligeramente exvasado y labio redondeado.

Decoración monocroma en azul cobalto sobre esmalte blanco. El motivo decorativo consiste en un águila bicéfala pasmada –con las alas bajas- y coronada. La corona está formada por florones de apio y diademas perladadas entre las que se dibujan flores y puntos y se remata por tres pequeños tallos. Sobre el pecho gran escudo circular en blanco, que oculta el cuerpo y de cuya parte superior surgen unos tallos. A los lados de las cabezas y patas del águila puntos simples en el nº 69 (MSI/2003/2/39), mientras que en el nº 68 (MSI/2003/2/38), se distribuyen en grupos de cuatro. Interior esmaltado en blanco.

Ambos botes, destinados a contener medicamentos, proceden de los obradores de Villafeliche (Zaragoza), donde se produjeron imitaciones de algunas series talaveranas, en este caso de la serie heráldica en azul del siglo XVIII, especialmente representada en albarellos y entre la que se pueden encontrar un motivo decorativo semejante. Sin embargo el tratamiento del dibujo en Villafeliche es mucho más simplista y esquemático, desde la aplicación del color, plano, sin claroscuros, al diseño del águila o el curioso tratamiento de la corona, que parece recordar más la imperial austriaca de Carlos V, que la real española. Sin embargo, la popularidad del motivo fue grande repitiéndose, con o sin el gran escudo circular, en botes, orzas y otros envases destinados a las boticas.

Cat. nº 70, 71  
BOTES DE FARMACIA

Cerámica esmaltada y pintada  
Siglo XVII

Alt. 31,7 cm; Anch. 10,8 cm; Diám. base 9,3 cm; Diám. boca 8,1 cm  
N<sup>os</sup> Inventario: MSI/2003/2/40 y 41



Botes realizados a torno, de cuerpo hiperbólico, carenas redondeadas marcadas con estrías y acanaladuras que les confiere un aspecto moldurado. Cuello recto, ligeramente envasado; borde engrosado. Pie anular.

La decoración en azul, cubre la totalidad de los botes, excepto las bases, que están sin vidriar, mediante el salpicado de grandes e irregulares gotas, incluso trazos de pincel, de azul cobalto oscuro sobre esmalte azul claro. El interior está esmaltado en blanco.

Las series jaspeadas y salpicadas fueron mayoritariamente producidas en Talavera de la Reina y Toledo en los siglos XVI y principios del XVII e imitadas rápidamente en otros centros cerámicos españoles, como Triana o Villafeliche. Los dos

albarellos que nos ocupan se enmarcan en la serie de jaspeado grueso sobre azul. Sin embargo, algunos detalles de su forma, como las carenas molduradas y el cuello envasado, así como la aplicación de las salpicaduras, los alejan de los modelos talaveranos conocidos. En los últimos años han salido al mercado nuevos botes de características análogas a los aquí mostrados, atribuidos quizás apresuradamente a Talavera, a pesar de las diferencias señaladas. Las carenas redondeadas y molduradas parecen indicar una fecha de producción en el siglo XVII.

AMF

Cat. nº 72

BOTE DE FARMACIA

Cerámica esmaltada y pintada

Siglo XVIII

Alt. 21 cm; Anch. 10,8 cm; Diám. base 9,5 cm; Diám. boca 8,3 cm

Nº Inventario: MSI/2003/2/42



Bote hecho a torno, de cuerpo hiperbólico, carena inferior muy baja y en arista, la superior redondeada. Cuello corto. Borde ligeramente exvasado, labio redondeado.

Decoración monocroma en azul cobalto sobre esmalte blanco.

Al igual que las piezas nº 68 y 69, está decorada con un águila bicéfala pasmada y coronada, de gran cola abierta. Sobre el pecho escudo circular en blanco, de cuya parte superior surgen

unos tallos. A los lados de las cabezas y patas del águila puntos simples y en grupos de cuatro. Interior esmaltado en blanco.

Como las piezas citadas, es imitación talaverana realizada en los alfares de Villafeliche.

AMF

Cat. nº 73  
BOTE DE FARMACIA

Cerámica esmaltada y pintada  
Siglo XVIII

Alt. 20 cm; Anch. 10 cm; Diám. base 7,2 cm; Diám. boca 8,7 cm  
Nº Inventario: MSI/2003/2/43



Bote hecho a torno, de cuerpo hiperbólico. Carenas redondeadas. Cuello corto marcado por una arista. Borde ligeramente exvasado; labio redondeado. Pie anular

Decoración monocroma en azul cobalto sobre esmalte blanco muy brillante. Águila imperial empleada -de alas extendidas hacia arriba-, pico y garras abiertas y gran cola. Presenta corona real. En el pecho, escudo de Castilla, cuartelado, alternando castillos y leones. Bajo el águila, sencilla cartela rectangular en blanco, con remates triangulares y flores. Interior esmaltado en blanco.

La utilización de escudos en azul en la cerámica de Talavera puede rastrearse desde el siglo XVI, pero será en las dos

centurias siguientes cuando se generalizará su empleo, siendo encargados por nobles y sobre todo órdenes religiosas, hasta degenerar en un simple motivo decorativo, quedando los escudos en blanco o portando como leyenda, en el caso de los envases para farmacias, el nombre del contenido del recipiente. En el siglo XVIII, se extenderá la decoración de escudos (circulares, ovales o de punta redondeada) sobre águila bicéfala coronada, motivo que fue rápidamente imitado en otros centros cerámicos como es el caso de las piezas procedentes de Villafeliche.

AMF

Cat. n<sup>os</sup> 74, 75

CANDELEROS

Plata en su color

Siglo XIX

Alt. 29,5 cm; Anch. 14,5 cm; Base: Alt. 14,5 cm; Anch. 11,5 cm;

Boca: Alt. 7,2 cm; Anch. 5,5 cm; Mechero: Diám. boca 2,3 cm

Inscripciones y marcas: a continuación: 'a-290/s/ae/=bc. A continuación en el lateral de la base Grabado 'te//wb//kk — [león pasante incluido en escudo poligonal apuntado] — [escudo apuntado con armas en aspa incluido en escudo apuntado] — u [incluida en escudo coronado y apuntado]'. Contrastes

N<sup>os</sup> de inventario: MSI/2003/2/51 y 52



Grandes candeleros ingleses de plata. Boquillas estabilizadoras en forma de cáliz apoyadas sobre fuste troncocónico invertido con decoración de lazos con cintas en su tercio superior y acanaladuras cóncavas en los dos tercios inferiores, nudo en la parte inferior del pie y base ovalada con acanaladuras



Marca de platero

MSI

Cat. nº 76, 77  
CANDELEROS

Plata en su color  
Siglo XVIII

Alt. 12 cm; Anch. Base 6,5 cm; Diám. mechero 4 cm  
Grabado en lateral de la base: '[i?]bis[ave]'; 'iii' y '[pentágono]'. Contrastes  
Nºs Inventario: MSI/2003/2/53 y 54



Pequeños candeleros portugueses de plata. Mechero caliciforme con boca muy exvasada, gallonado en sus dos tercios inferiores y base cuadrada con cuerpo superior troncopiramidal de paredes cóncavas y estriadas y cuatro patas con forma de esfera



Marca de platero

MSI

Cat. nº 78  
CANDELERO

Latón  
Siglo XVII

Alt. 14 cm; Base 10 cm; Diám. boca 2 cm  
Nº Inventario: MSI/2003/2/55



Pequeño candelero de latón dorado. Mechero cilíndrico con molduras, pie con alargado nudo de sección octogonal y pie circular sobre base cuadrada, fuste trococónico moldurado.

MSI

Cat. nº 79  
CANDELERO

Latón dorado  
Siglo XVII

Alt. 29 cm; Base 15,5 cm; Diám. mechero 3 cm  
Nº Inventario: MSI/2003/2/56



Candelero de iglesia de latón dorado con base subpiramidal moldurada de sección triangular sobre tres patas, fuste moldurado y mechero cilíndrico.

MSI

Cat. nº 80  
CANDELERO

Bronce  
Siglo XVII

Alt. 42 cm; Diám. base 16 cm; Diám. mechero 3,5 cm  
*Nº Inventario: MSI/2003/2/57*



Gran candelero de bronce con mechero cilíndrico, fuste y pie muy moldurados y base circular.

MSI

## BIBLIOGRAFÍA CERÁMICA

- ÁLVARO ZAMORA, M<sup>a</sup>. Isabel (2002): La obra cerámica: la cerámica aragonesa desde 1610 a la extinción de los alfares (siglos XIX-XX). Cerámica Aragonesa. Vol. III. – Zaragoza : Ibercaja.
- ÁLVARO ZAMORA, M<sup>a</sup>. Isabel (2002): Cerámicas de Aragón, en Lozas y azulejos de la Colección Carranza. – Toledo: Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha. – v. 1, p. 133-173.
- COLL CONESA, Jaume (2003- ): La cerámica valenciana: apuntes para una síntesis [En línea]. Valencia: Asociación Valenciana de Cerámica [consulta: 31.05.2006]. [http://www.avec.com/historia\\_de\\_la\\_ceramica\\_valenciana.asp](http://www.avec.com/historia_de_la_ceramica_valenciana.asp)
- GONZÁLEZ ZAMORA, César (2004): Talaveras: las lozas de Talavera y su entorno a través de una colección. Madrid: Antiquaria
- MARTÍNEZ CAVIRÓ, Balbina (1981): "Vajilla del siglo XIX". En Cerámica esmaltada española. Barcelona: Labor, p. 185-204
- PLEGUEZUELO, Alfonso (2002): Luces y sombras sobre las lozas de Talavera, en Lozas y azulejos de la Colección Carranza. – Toledo : Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha. – v. 1, p. 229-463
- SESEÑA, Natacha (1989): Las lozas de Talavera y Puente : siglos XVI al XX. – Madrid : Mercado Puerta de Toledo.
- SOLER FERRER, M.<sup>a</sup> Paz (1980): Cerámica Valenciana: Segles XIII a XIX: Colecció del Museu Nacional de Ceràmica "González Martí" de València. Valencia: Servicio de Imprenta Universitaria
- (1997): "Cerámica Valenciana". En Summa Artis. Cerámica española, T XLII. Madrid: Espasa Calpe, p. 137-178
- (1992): "Loza manisera del siglo XIX". En Historia de la cerámica valenciana. Vol. IV. Valencia: Vicent García Editores, p. 7-43
- TALAVERAS (1994): Talaveras de la Colección Carranza. – Talavera de la Reina : Ayuntamiento.





# Pintura del siglo XIX

APUNTES SOBRE LA PINTURA ANDALUZA COSTUMBRISTA DEL SIGLO XIX  
Amalia Pérez Navarro





## Apuntes sobre la pintura andaluza costumbrista del siglo XIX

AMALIA PÉREZ NAVARRO  
Museo de San Isidro

Entre las piezas donadas por D. Bernardo Sáez Martín, hay un lote formado por cuatro pinturas costumbristas del siglo XIX que abordaré a continuación de esta introducción.

Debido al número cada vez mayor de viajeros, especialmente británicos, que la visitaban, y la singularidad de sus costumbres y su patrimonio artístico, el interés por España fue extendiéndose en Europa, sobre todo tras la guerra de la Independencia.

A España se le identificaba con Andalucía, una de sus regiones más visitadas por escritores y artistas durante el siglo XIX, y cuyos paisajes y tipos humanos dieron lugar a la creación de un mito romántico español, que proveyó de temas a la literatura y pintura de otros países, especialmente Francia.

Por otra parte, existía un paralelismo entre el exotismo de España y el norte de Marruecos. En España quedaban numerosas huellas de la dominación musulmana, entre las que destacaban la Alhambra de Granada, la Mezquita de Córdoba y el Alcázar de Sevilla, además de ciudades con calles estrechas y laberínticas, y una gran variedad de paisajes, costumbres y trajes.

Entre los viajeros se encontraban numerosos pintores que buscaban motivos de inspiración en esos rasgos originales y que consideraban Andalucía, sobre todo Sevilla y Granada, como el compendio de nuestra herencia histórica.

Cabe mencionar, entre otros, a los británicos David Wilkie, Richard Ford, John Frederick Lewis y David Roberts, al norteamericano Washington Irving y al francés Eugène Delacroix. Con la pintura y sus álbumes de dibujos y litografías ayudaron a fijar y a difundir la iconografía y el mito de Andalucía.

El pintor inglés David Wilkie estuvo en nuestro país entre 1827 y 1828, y pintó para el rey algunos cuadros relacionados con la Guerra de la Independencia española, entre ellos *La defensa de Zaragoza* y *La marcha del guerrillero*. Estos cuadros eran deudores de la pintura española del Siglo de Oro, y en el último se rinde homenaje a Murillo, el pintor más conocido por los británicos.



Bandolero (1860-1875)  
José Cubero Gabardón. Museo Romántico I. N. 2490

También documentó plásticamente las investigaciones del escritor norteamericano Washington Irving, con quien llegó a Sevilla en 1828. Este último, que ocupaba un cargo diplomático, estaba trabajando en los *Cuentos de la Alhambra* (publicados en 1832).

Richard Ford estuvo aquí entre 1830 y 1833 y se relacionó con muchos escritores, coleccionistas, dibujantes, ilustradores y pintores, tanto británicos como españoles. Fue un magnífico anfitrión entre los británicos, hasta el punto de que muchos de los que vivían en Madrid fueron a Sevilla en esos años. En 1832 recibió en su casa de Sevilla al pintor John Frederick Lewis. Sus obras como ilustrador se encuentran en *Sketches and Drawing of the Alhambra* (1835, litografías) y *Sketches of Spain and Spanish Carácter made in the years 1833-1834* (1836, con 26 litografías). En otros cuadros también rinde homenaje a Murillo.

A finales de 1832 llegó a Sevilla el pintor escocés David Roberts, autor de *Picturesque Sketches in Spain 1832-1833*, un álbum de litografías publicado en 1837. En Alcalá de Guadaira pinta a los campesinos, especialmente a los gitanos, y también el castillo de la ciudad. En Sevilla, y con la intención de satisfacer al público inglés, pinta *La fiesta del Corpus Christi* dentro de la catedral, y *La Giralda*, en la que aparecen todo tipo de personajes españoles.

El pintor francés Eugène Delacroix, acompañando al conde de Mornay, pasó por Sevilla en 1832 de vuelta de su viaje a Marruecos.

La difusión de estas obras aumentó sensiblemente con los inicios de la fotografía, sirviendo el daguerrotipo como modelo para realizar ilustraciones en grabado. Y sobre todo con el procedimiento calotípico, que permitía sacar varios positivos de un sólo negativo, teniendo una difusión mayor que la pintura y el grabado.

Puede decirse, por tanto, que en la década de los años treinta y cuarenta del siglo XIX, en Andalucía se reúnen un número importante de británicos, sensibles y cultos, capaces de escribir, y pintar y con suficientes relaciones y recursos como para comprar y coleccionar cuadros y dibujos. Y en el marco de esas relaciones amistosas entre artistas andaluces por un lado y coleccionistas y pintores británicos por otro, se empieza a desarrollar la llamada pintura costumbrista andaluza.

Entre los primeros pintores costumbristas sevillanos debe mencionarse la familia de José Domínguez Bécquer, padre de Gustavo Adolfo Bécquer, su hijo Valeriano y su primo Joaquín. Los cuadros de José, de pequeño tamaño, fáciles de transportar en el equipaje y con temas muy llamativos para los extranjeros (arquitectura musulmana, calles estrechas, oficios tradicionales, vendedores callejeros, bailes y toros), tenían la venta asegurada. Por eso, algunos pintores sólo se dedicaban al mercado extranjero.

La situación del mercado artístico va cambiando conforme avanza el siglo XIX, especialmente a mediados del siglo. A la clientela de los pintores sevillanos, habitualmente extranjera, se añade paulatinamente la aristocracia y alta burguesía sevillana. El gusto de ésta se manifiesta en la pintura de costumbres, el retrato y las copias de Murillo. Además, esta burguesía es cada vez más la protagonista de las obras costumbristas.



Majo andaluz. (1865-1880)  
Antonio Gutiérrez de León. Museo Romántico I. N. 2497

Los Ayuntamientos y Diputaciones realizan labores de colección y mecenazgo local, pero van a ser las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, a partir de 1856, las encargadas de respaldar y promocionar a los artistas y proyectarlos fuera de España. Muchos eligen completar su formación en Italia, especialmente tras la creación en 1873 de la Academia de Bellas Artes de España, en Roma.

El caso más destacado es el de Mariano Fortuny, que fue pensionado allí en 1857. De entre los pintores del círculo sevillano pensionados en Roma, cabe señalar a José Jiménez Aranda, con el que fue a reunirse su discípulo José García Ramos, José Villegas Cordero (quizás el más importante, exceptuando a Fortuny, y que llegó a practicar el Modernismo) y Emilio Sánchez Perrier. Este último, paisajista y gran acuarelista, entró en contacto con el paisaje realista, recibiendo influencias de Carot y de la escuela de Barbizón.

A su vuelta de Roma, algunos pintores tuvieron cierta proyección internacional, como Jiménez Aranda (1837-1903), que dedicó su obra de escenas costumbristas al mercado internacional, gozando de gran éxito por la gran precisión y limpia factura de sus dibujos.

Otros tuvieron que amoldarse al mercado local, lo que dio lugar, desde el punto de vista artístico, a un género costumbrista tardío, antecedente de la pintura regionalista. Aunque el mercado se inclina por la pintura minuciosa y preciosista influenciada por Fortuny, se va actualizando a otros gustos como el paisaje y el naturalismo. La modernización paisajística aportada por Carlos de Haes y sus numerosos discípulos convirtieron este género en el más exitoso del último tercio del siglo XIX. Nuevas corrientes plásticas, como el Impresionismo, el Simbolismo y el Fauvismo, tuvieron influencia en la pintura andaluza de finales del siglo XIX y comienzos del XX, en lo que se conoce como Regionalismo.

Al entrar en el siglo XX, van apareciendo entre los pintores andaluces algunos representantes de un costumbrismo tardío y del regionalismo, en los que ya se advierten los primeros brotes de modernidad, como José García Ramos y otros muchos.

También merece la pena destacar el papel jugado, paralelo al de la pintura, por los barros populares andaluces. Viajeros ilustres como Gustavo Doré y los ya mencionados Richard Ford y Washington Irving se vieron atraídos por un tipo de escultura de barro cocido, policromada y de pequeño formato (entre 25 y 50 cm), que representaba los aspectos más castizos (a bandoleros, toreros, majos, bulerías...) de Andalucía. La arcilla malagueña, tan dura y sólida como la porcelana, añadía un vivo colorido y un perfecto modelado. Los viajeros se llevaban estas figuras como souvenir, al mismo tiempo que los pequeños cuadros costumbristas.

Cabe destacar especialmente dos talleres de la llamada escuela malagueña, el de Gutiérrez de León (cuatro generaciones de artistas consiguieron una calidad óptima en su producción) y el de Cubero, que creó la firma comercial José Cubero, cuyas figuras fueron elogiadas por los viajeros en la mitad del siglo XIX. Alcanzó mucha popularidad en Europa, siendo conocida en Inglaterra como *Málaga clay Figures* y aquí como barros malagueños. Por su concepción plástica y por el destino de

las piezas (familias burguesas) este género parece más cercano a la escultura de pequeño formato que a las figuras de belenes o nacimientos, aunque algunos personajes son comunes.

Muchas de estas piezas volvieron a España adquiridas por museos y otras instituciones españolas. Actualmente, muchas de ellas se encuentran en la colección del Museo de Artes y Costumbres Populares de Málaga, en el Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid y en el Museo Romántico de Madrid, algunas de cuyas piezas se presentan en este catálogo.

La realidad artística, tanto de las pinturas como de las pequeñas esculturas, estuvo muy unida al espíritu de aceptación de la literatura de viaje y de las imágenes gráficas (grabados, litografías ...) que exaltaban los valores tradicionales y folklóricos españoles, negando la realidad histórica presente. Efectivamente, esa realidad histórica, la del siglo XIX, era poco satisfactoria desde un punto de vista económico, político y social: El siglo XIX español se caracterizó por los conflictos bélicos con Europa, guerras civiles y coloniales, una pésima gestión económica, una insuficiente modernización política y un escaso desarrollo social y educativo.



Torero. (1865-1880)  
Antonio Gutiérrez de León. Museo Romántico I. N. 2496

Cat. nº 81

MAJO ANDALUZ

José García Ramos (1952<sup>1</sup>-1912)

Óleo sobre tabla

Último cuarto del siglo XIX

Alt. 29,5 cm; Anch. 16,5 cm

Firmado en ángulo inferior derecho: Ramos

Nº Inventario: MSI/2004/002/02

El personaje representado en esta pintura es un tipo popular, vestido con traje de majo andaluz, antecedente de los actuales trajes de luces de los toreros. Con sombrero calañés sobre la cabeza, el pecho lo lleva cubierto con una camisa adornada con chorrera, cubierta por un chaleco con botones de filigrana. El calzón, muy ceñido, se cierra en la cintura con una faja de seda roja para estilizar la figura. Sobre el chaleco lleva una chaquetilla abierta adornada con borlitas o alamares. Las piernas, revestidas por medias blancas, están cubiertas por botas de cuero hasta la rodilla. Las botas están adornadas con caireles, semejantes a los flecos. El antebrazo izquierdo sujeta la chaqueta o capa, adornada con alamar (broche de cierre). La mano derecha sostiene una copa. Algunos escritores franceses, como Teófilo Gauthier, prestaron una atención especial a este curioso atuendo por su carácter ostentoso y la alegría de su colorido.

Parece que García Ramos quiso mostrar, una vez más, la iconografía costumbrista, pero, al contrario que en otras obras suyas como *El rosario de la aurora* o *Vista de París* (con grandes escenas descritas de manera

pormenorizada, y de carácter preciosista), con un motivo más modesto e individualizado, aunque no exento de brillantez.

García Ramos es uno de los principales representantes de la pintura costumbrista de finales del siglo XIX. Nació en Sevilla y a muy temprana edad inició sus estudios artísticos en la Escuela de Bellas Artes, destacando en las clases de natural y colorido.

Tras el paréntesis de la revolución de 1868, continuó su aprendizaje con el que fue su maestro, José Jiménez Aranda. Con él estuvo en Roma desde 1872 para completar sus estudios. La minuciosidad técnica y el nuevo sentido lumínico de la pintura de Fortuny influyeron fuertemente en su evolución como pintor. Viajero infatigable, en 1877 visitó Nápoles y Venecia, donde realizó varios trabajos, para posteriormente volver a Roma y finalizar una de sus obras más conocidas, *El rosario de la Aurora*<sup>2</sup>. En 1881 visitó París y entabló importantes relaciones comerciales.

A su regreso a Sevilla en 1882 fue nombrado presidente de la Escuela de Bellas Artes, y profesor<sup>3</sup> de la Escuela de

Artes Industriales de esta ciudad. Siguió pintando cuadros de género de costumbres y tipos populares. Un año después visitó Granada y durante su estancia allí realizó importantes obras<sup>4</sup>.

Consiguió un gran número de premios y medallas en las exposiciones a las que concurrió. En 1877 presentó *La escalinata de la plaza de España en Roma* y varios dibujos. Un año más tarde, en beneficio de los inundados de Roma, pintó *Los majos*. Durante 1881 y 1882 presentó en Madrid otras obras como *Dibujo de Calderón*, *De Triana*, *Empieza la función* y *Un violinista*. En la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1884 exhibió un magnífico dibujo a sepia con título *El secuestrador*, premiado con la tercera medalla, y fue nuevamente premiado en la Exposición Universal de Barcelona de 1888. En la de 1890 presentó el cuadro *Fue un artista*, que fue adquirido por la Diputación Provincial de Barcelona, así como varios dibujos y aguadas con las que ilustró la obra *La tierra de María Santísima* del poeta Más y Prats. En 1900 ganó un tercer premio en la Exposition Universelle de París.

Su obra abarca un amplio abanico de técnicas diferentes. Fue un magnífico



- 1 Ossorio y Bernard, M. (1975). Sitúa su nacimiento en 1850
- 2 Ossorio y Bernard, M. (1975); Cuenca, F. (1923); Enciclopedia Universal..(1958). El cuadro se vendió en París por 14000 duros
- 3 Enciclopedia Universal..(1958).
- 4 Enciclopedia Universal..(1958). *El patio del Generalife, Los novios, La boda, el mercado de frutas y La despedida del contrabandista.*

dibujante, y también ilustrador de obras y revistas como Blanco y Negro. Realizó en los años 1906, 1907 y 1912 los carteles de la Semana Santa de Sevilla, ciudad en la que murió en ese último año.

Para él tuvieron palabras de elogio los hermanos Quintero: [...pintó el rumbo, el donaire y la alegría sevillanos en zambras y fiestas de majas y majos, de bailadoras y tocadores de guitarra,.... pintó la rebeldía

de los oprimidos en figuras y cuadros de bandidos generosos...]

APN

Cat. nº 82

EL ESQUILADOR

José García Ramos (1852- 1912)

Óleo sobre tabla

Último cuarto del siglo XIX

Alt. 28,5 cm; Anch. 14,5 cm

Firmado en el ángulo inferior izquierdo: J Ramos

Nº Inventario: MSI/2004/002/03

Las características iconográficas de esta obra son habituales en la trayectoria pictórica de José García Ramos. Se muestra un tipo popular que con los primeros calores del verano tiene que realizar un trabajo típicamente ganadero, el esquila de ovejas. Este trabajo consiste en extraer la lana de las ovejas, liberándolas así de ese manto que les produce calor. El esquilador tiene las tijeras de esquila sobre su cintura, sujetas éstas entre varias vueltas de la faja. Sobre el hombro apoya un utensilio que probablemente sirviera para impedir el movimiento a las ovejas.

El esquilador de esta obra es idéntico al de la ilustración contenida en una publicación periódica. Esta ilustración formaba parte de una serie con título *Pregones de Madrid*, y se reproduce en la fotografía aquí mostrada. Esta fotografía está incluida en un grupo de ellas realizadas en los años 1960 por Jesús Evaristo Casariego Fernández. A algunas les añadió colores. En la década de los años 70 del siglo XX, el Museo Municipal de Madrid las adquirió por su interés temático.

Todavía se desconoce la publicación de la que forma parte dicha ilustración,



Esquilador (1860)

Fotografía coloreada por J. E. Casariego en 1960  
Museo Municipal de Madrid. I. N. 18528

pero la investigación sigue adelante. Posiblemente, el pintor pudo tomarla de algunos de los grabados o litografías de publicaciones de esa época puesto que José García Ramos también era ilustrador y participó en diferentes publicaciones, como la revista *Blanco y Negro*<sup>1</sup>.

La mencionada serie *Pregones de Madrid* parece tener cierto paralelismo con otras



Esquilador andaluz. (1860-1875)  
Taller Pérez (Granada)  
Museo Romántico I. N. 6169

series de grabados, algunas más antiguas, que también pertenecen al mismo museo. Cabe mencionar la serie llamada *Gritos de Madrid*.

APN



Cat. nº 83

MUJER TOCANDO LA GUITARRA

Anónimo

Óleo sobre lienzo

Último tercio del siglo XIX

Alt. 47 cm; Anch. 28,5 cm

Nº Inventario: MSI 2004/002/04

Se representa una joven muchacha en una taberna, sentada sobre una mesa de madera, y cuyos pies reposan en un taburete o silla baja de madera. La joven va ataviada al modo de las majas que aparecen en los retratos costumbristas tan comunes en la pintura preciosista del último tercio del siglo XIX. Lleva una mantilla blanca de encaje, una chaqueta corta o torerilla con borlas doradas, haciendo juego con una falda amarilla de

seda, decorada en la parte inferior con una amplia banda de madroños. Cubre sus piernas con unas medias negras y calza zapatos forrados de seda, también a juego. Prendido de su pelo, lleva un clavel rosado, y la mantilla cubre su cabeza. Con expresión triste y concentrada, rasguea las cuerdas de una guitarra.

Sobresale el brillo de la falda en primer plano, en contraste con el cuadro y los azulejos de la pared del fondo, mucho

más desdibujados. Parece como si el artista hubiera querido resaltar la figura de la muchacha, tanto en la composición del cuadro como en la luz.

APN



Cat. nº 84

EL AGUADOR

Emilio Millán Ferriz

Óleo sobre tabla

Último cuarto del siglo XIX

Alt. 31 cm; Anch. 18 cm

Firmado en el ángulo inferior izquierdo: E. Millan

Nº Inventario: MSI/2004/002/01

Es una pintura muy significativa dentro del gusto de la corriente orientalista que se desarrolla a partir de mediados del siglo XIX.

Se aborda uno de los temas fundamentales en el desarrollo de las culturas, el agua. Se trata del oficio de aguador, considerado como el primer administrador y suministrador del bien tan preciado y escaso llamado agua (tema de gran actualidad).

Era un vendedor ambulante de agua que según el desarrollo económico de su país, variaba de unos lugares a otros. En la España del siglo XIX, con una economía basada en la agricultura y un transporte poco renovado, que dificulta la industria y el comercio, las clases bajas se ocupaban de estos oficios.

Sin embargo, el aguador representado aquí se diferencia sensiblemente de otros aguadores de la Península. Parece que el autor intentó reflejar en esta obra a un aguador marroquí en una zona desértica.

Va ataviado con indumentaria africana: pañuelo en la cabeza, con camisa y faldón y, en el interior de éste, pantalones hasta los tobillos, con una especie de albarcas en los pies. Sujeta a su cuerpo mediante una cinta de cuero un cántaro de cerámica

con pitorro de latón y un contenedor con dos vasos, también de latón. Sujeta con la mano izquierda otro recipiente de latón, que utilizará para servir el agua del cántaro en los vasos con ayuda de una escudilla que sostiene en la mano derecha.

Este oficio (muy antiguo y con ordenanzas ya vigentes en siglos pasados) fue objeto, desde el punto de vista iconográfico, de un importante desarrollo en la literatura y en el arte del género costumbrista, gracias a una tradición popular de gran arraigo dentro y fuera de España. A ello contribuyeron los daguerrotipos en los momentos iniciales de la fotografía, que permitieron una gran difusión de esa realidad social y de esas singulares formas de vida.

La obra estudiada fue adquirida por don Bernardo Sáez Martín, en Subastas Durán, el 28 de junio de 1998, lote 190. Otras obras<sup>1</sup> de Millán Ferriz se han subastado en la misma casa.

Emilio Millán Ferriz nació en Ceuta, fue comandante de Infantería y pintor aficionado. Entró en contacto con el mundo artístico, a través de su maestro y amigo Serafín Martínez del Rincón (1840-1892), pintor palentino que fue trasladado

de la Escuela de Bellas Artes de Oviedo a la de Cádiz en julio de 1866.

Perteneciente a la escuela de Cádiz, exhibió en la Exposición Nacional de Bellas Artes, celebrada en Madrid en 1871, la obra titulada *La muerte de Churruca*. La casualidad hizo que en esa misma exposición participara igualmente otro alumno de su profesor, Horacio Lengo (Torremolinos 1834- Madrid 1890), que acudió con *Una cepa de uvas moscateles, pescados y flores*.

La ciudad de Granada, al igual que para numerosos pintores, también fue fuente de inspiración para Millán Ferriz, destacando las obras *Vista de Granada* y *Las torres de la Alhambra*, que fueron presentadas a la Exposición Nacional de Bellas Artes celebrada en 1881. Además de la belleza de la Alhambra, también le inspiró un lugar tan bello como el Albaicín, situado al otro lado del río Darro. De ese paisaje nació su obra titulada *Valparaíso*

Finalmente, en la Exposición de 1875 celebrada en la Platería de Martínez, en Madrid, presentó su obra *El tres de mayo*.

APN

<sup>1</sup> *Bandolero*. Subasta 27-10-1993, lote 96A. *Bandoleros vendiendo un burro*. 21-03-1995, lote 148. *Paisaje* 26-03-2003, lote 724. Y en subasta 24-06-2003, lote 98. *Posada*. 24-09-2003, lote 653.



## BIBLIOGRAFÍA PINTURA SIGLO XIX

- BANDA Y VARGAS, A.. (1991): "De la Ilustración a nuestros días". *Historia del Arte en Andalucía*, t. VIII. Sevilla.
- BENEZIT, E., (1966) : *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculptures, dessinateurs et graveurs de tous les pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers*.
- BERUETE, A., (1926): *Historia de la pintura española del siglo XIX*. Madrid
- CARDIEL MARTÍNEZ, M. P., (1960): García Ramos, pincel sevillano, *Archivo Hispalense*, t. XXXII, nº 99-100.
- CASCALES MUÑOZ, J., (1929): *Las Bellas Artes plásticas en Sevilla*. La pintura, la escultura y la cerámica artística desde el siglo XIII hasta nuestros días. Apuntes históricos y biográficos. T.I, Toledo.
- CASCALES MUÑOZ, J., (1896): *Sevilla intelectual, sus escritores y artistas contemporáneos*.
- CUENCA, F., (1923): *Museo de pintores y escultores andaluces contemporáneos*. La Habana.
- Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana*: etimologías: sánscrito, hebreo, etc., versiones de la mayoría de las voces en francés, italiano, inglés, alemán, portugués. Barcelona, Hijos de J. Espasa, 1958. v. XXV: FUI-GIBZ
- FORD, R., (1845): *Manual para viajeros en Andalucía*.
- GARCÍA MELERO, J. E., (1978): *Aproximación a una biografía de la pintura española*. Madrid.
- GARCÍA RAMOS, J., (1910): Abandonada (obra de José García Ramos). *Academia*, 13. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1<sup>er</sup> trim.
- GAYA NUÑO, J. A., (1958): *Ars hispaniae: historia universal del arte hispánico*. Vol. XIX, Arte del siglo XIX. Madrid, Plus Ultra.
- MÁS Y PRAT, B., (s.a.): *La tierra de María Santísima: colección de cuadros andaluces / ilustraciones de J. García Ramos*. Barcelona, Sucesores de N. Ramírez y C<sup>a</sup> Editores.
- MÉLIDA, J. R., (1895): *Historia y Arte*. Madrid, junio 1895. Año I, 9<sup>a</sup>
- OSSORIO Y BERNARD, M., (1975): *Galería Biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. Madrid, (1<sup>a</sup> ed.1868 y ed. de 1883 -1884)
- PEÑA HINOJOSA, B (1971): *Barros malagueños*. Málaga, Caja de Ahorros Provincial
- PUENTE, J. DE LA, (1959): Los dibujos de José García Ramos en el Museo Nacional de Arte Moderno. Digresión, comentario y catálogo. *Arte Español*, XXI. Madrid, *Revista de la Sociedad Española de Amigos del Arte*.
- ROMER, I. F., (1843): *The Rhone the Darro, and the Guadalquivir: a summer ramble en 1842*.
- ROMERO TORRES, J. L.(1993): Los barro malagueños del Museo Unicaja de Artes Artes Populares. Málaga, Unicaja, Obra Socio Cultural
- TEMPLE, A.G., (1908): *Modern Spanish Painting*. Londres, (Cortejo español)
- TOWSEND, J., (1792): *A journey through Spain in the years 1786 and 1787*. Londres, 2<sup>a</sup> ed.
- VALDIVIESO GONZÁLEZ, E., (1981): *Pintura sevillana del siglo XIX*. Sevilla.
- WINCKWORTH, Peter, (1965): Esculturillas malagueñas de barro cocido. Separata de *Archivo Español de Arte*, T. XXXVIII, nº149

## CATÁLOGOS

- Centro y periferia en la modernización de la pintura española (1880-1918)*: [exposición], Madrid, Palacio de Velázquez; Bilbao, Museo de Bellas Artes, 1993-1994  
Madrid: Centro Nacional de Exposiciones y Promoción Artística, D.L.1993
- La pintura andaluza en la colección Carmen Thyssen-Bornemisza*: del 16 de julio al 5 de septiembre de 2004. Madrid, Museo Thyssen Bornemisza, 2004
- La pintura moderna*: reproducción de 216 cuadros de pintores [españoles]. Madrid, La España Moderna, [1906?]. 2<sup>a</sup> Serie

<http://www.antiqvaria.com/subastas> (consulta 20 abril 2006)

<http://www.artehistoria.com/genios/pintores/a1954.htm> (consulta 18 mayo 2006)

<http://www.artnet.com/artwork/423835693/jose-garcia-y-ramos-view-of-paris.html> (consulta 15 mayo 2006)

<http://www.juntadeandalucia.es/cultura/museos/MBASE/> (consulta 12 abril 2006)

<http://pintura.aut.org> (consulta 17 abril 2006)

<http://www.platayoro.org/garciara.htm> (consulta 20 mayo 2006)

<http://www.duran-subastas.com/> (consulta 21 abril 2006)





# La Biblioteca de un coleccionista

Marta Benítez Cordonets





## La biblioteca de un coleccionista: el legado de Bernardo Sáez Martín en el Museo de San Isidro de Madrid

MARTA BENÍTEZ CORDONETS  
*Museo de San Isidro*

Ahí está la inmortalidad para después, en la cual se han resuelto horas amargas que fueron vida, y la soledad de entonces es idéntica a la de ahora: nada y nadie. Mas un libro debe ser cosa viva, y su lectura revelación maravillada tras de la cual quien leyó ya no es el mismo, o lo es más de como antes lo era. De no ser así el libro, para poco sirve su conocimiento, pues el saber ocupa lugar, tanto que puede desplazar a la inteligencia, como esta biblioteca al campo que antes aquí había.

*Luis Cernuda (Ocnos)*

**S**iempre es grato recibir un legado en una biblioteca y más si, como en este caso, los fondos que lo constituyen completan y se adecúan perfectamente a la colección ya formada en la biblioteca receptora, ya que uno de los peligros de donaciones y legados es que desvirtúen la idea y el contenido temático de la colección.

La biblioteca de Bernardo Sáez Martín, afortunadamente donada por su heredero Óscar Segovia, enriquecerá el patrimonio municipal en su sede de la biblioteca del Museo de San Isidro, lugar en donde se conservarán los volúmenes, catálogos, estudios y enciclopedias donados.

Don Bernardo Sáez Martín, Director de Trabajos de Campo y Laboratorios del Instituto Arqueológico Municipal desde su fundación hasta 1971 y que colaboró estrechamente con el primer director del Instituto, Julio Martínez Santa-Olalla, fue reuniendo esta colección de libros, muy relacionada con su actividad laboral en dicho instituto, que ahora en cierta manera “vuelve” a una institución municipal como el Museo de San Isidro, precisamente la institución heredera del Instituto Arqueológico Municipal, en concreto a su biblioteca.

Diferentes intenciones y muchos y diversos motivos son los que llevan al coleccionista a la búsqueda de las piezas que irán conformando su colección: recreación o placer estético, inversión en valores muebles, definición de identidad personal con una época o período determinado, rodearse de piezas que definan una filosofía de vida y que en la intimidad conformen un mundo psicológico propio, reunión de objetos que los aisle temporalmente de una realidad que tal vez no les entusiasme ni seduzca demasiado, prestigio social ... pero, sin duda, casi todos ellos coincidirán en el afán apasionado que ponen en la búsqueda del objeto que consideran imprescindible para su colección, el objeto que les ha seducido, que investigarán y perseguirán hasta hacerlo suyo.

Con el tiempo, ese afán se afinará, se convertirá en un arte, el arte de coleccionar. En la personalidad curiosa de Bernardo Sáez Martín confluyen además del arte de coleccionar su propia actividad laboral, completando y añadiendo de esta manera los conocimientos necesarios para formar una estupenda colección, la que ahora se expone en las salas del Museo de San Isidro.

La inquietud por saber y conocer más sobre las piezas, por formar una buena colección, llegado un cierto momento, hace necesario un buen conocimiento de historia del arte, de la arqueología, del mundo clásico, de las piezas que se podrán adquirir y que se hallan disponibles en las subastas de arte. Libros que nutran de conocimiento la mente del coleccionista y den base formal a lo que en su día comenzó, tal vez, por un gusto personal sin pretensión original de poseer una importante colección. Comienza entonces a surgir en paralelo una pequeña biblioteca que, al igual que la colección de objetos, con el paso del tiempo, se irá haciendo más amplia y la cual, a la vez que sacia el afán de saber, incita a la curiosidad hacia nuevos objetos y mundos. Se abren nuevas expectativas que satisfagan inquietudes personales o sigan las modas del momento.

Los libros del legado de Bernardo Sáez Martín y las piezas que reunió a lo largo de su vida y que ahora se exponen -vidrios romanos, objetos griegos, pintura gótica, cuadros costumbristas y piezas del XIX, piezas de la prehistoria ...- son mundos que corren paralelos a la actividad laboral y a las inquietudes y gustos personales de Sáez Martín y se van entrelazando.

Su biblioteca es, en gran medida, reflejo de su personalidad curiosa y volcada fundamentalmente en el arte clásico y la arqueología. Las obras corresponden en su gran mayoría al S. XX y, aunque predominando el español, se encuentran libros en francés, italiano, portugués, catalán, inglés o alemán. Ocupan un espacio importante las historias del arte y las obras dedicadas a la Roma clásica.

Con el legado se completan en el museo colecciones como Summa Artis, los volúmenes de la Junta Superior de Excavaciones y Antigüedades, etc. e ingresan nuevas enciclopedias como, por ejemplo, El Universo de las Formas.

Asimismo, el legado incluye seis volúmenes de los trabajos realizados por Julio Martínez Santa-Olalla, primer director del antiguo Instituto Arqueológico Municipal, institución que, como ya mencioné, antecede al actual Museo de San Isidro en la investigación de la arqueología y prehistoria de Madrid. Ello completa los fondos que posee el museo referentes a los trabajos realizados por otros arqueólogos que prestaron su inestimable esfuerzo para el Ayuntamiento de Madrid como es el caso de José Pérez Barradas, director de Investigaciones Prehistóricas.

También ingresan con el legado catálogos de la casa *Sotheby's* de subastas celebradas entre los años 1958 y 1970, así como los tres de *Münzen und Medaillen* de Basilea.

El legado, en proceso técnico, podrá ser utilizado en el futuro por el público y los investigadores, tanto del propio museo como externos, que puedan estar interesados en sus contenidos.

Seguidamente, se añade para su consulta la relación de libros ingresados en la biblioteca.

## LEGADO "BERNARDO SÁEZ MARTÍN":

## BIBLIOTECA DEL MUSEO DE SAN ISIDRO. RELACIÓN DE PUBLICACIONES:

Acta Archaeologica Hispanica.- Madrid (España).	5 vol.
Actas y memorias de la Sociedad Española de Antropología, Etnografía y Prehistoria.	11 vol.
Anais da Academia Portuguesa da História,	vol. IV. 1 vol.
Antigüedades Romanas // de Alejandro Adam.	4 vol.
Archivo Español de Arqueología.- Madrid: Instituto de Historia.	1 vol.
Archivo Español del Arte.- Inst. Diego Velázquez. C.S.I.C.	6 vol.
Arqueología agustiniana / Pérez de Barradas.	1 vol.
Ars Hispanie.-Editorial Plus Ultra.	18 vol.
Arte y el hombre, El.- Planeta.	3 vol.
Artes y artistas.-Instituto Diego Velázquez.C.S.I.C.	7 vol.
Colección Elite: le arti e gli stili in ogni tempo e paese.- Fratelli Fabbri Editori.	15 vol.
Comisaría Gral. de Excavaciones Arqueológicas.- M- de Educación Nacional.	32 vol.
Cuadernos de Arte Romano / José Ramón.	1 vol.
Cuadernos de Historia Primitiva.- Madrid (España).	9 vol.
Dominación roja en España.- Ministerio de Justicia.	1 vol.
Entre el volcán y la caracola / Luis Diego Cuscoy.- Inst. Estudios Canarios.	1 vol.
España e Italia antes de los romanos / L. P. Zambotti.	1 vol.
Estudios de Prehistoria y Arqueología Madrileñas.-Museo Municipal.	7 vol.
Exposición de cartografía africana / organizada por el Servicio Histórico Militar, Servicio Geográfico del Ejército; patrocinada por la Dirección General de Marruecos y colonias [días 12 al 25 de junio 1946].	1 vol.
Exposicion Francisco de Goya: IV Centenario de la capitalidad. Madrid: Ayuntamiento de Madrid; Dirección General de Bellas Artes, 1961.	1 vol.
Filiación Arquitectónica de la Catedral de Pamplona / Leopoldo Torres Balbás.	1 vol.
Glass from the Antiquity to the Renaissance.- Paul Hamlyn.	1 vol.
Greek pottery painting.- Paul Hamlyn.	1 vol.
Historia de España.- Salvat.	12 vol.
Historia del Arte Labor.- Labor.	5 vol.
Historia general del Arte.- Espasa-Calpe.	24 vol.
Historia visual del Arte.- Vicens-Vives.	12 vol.
Hombres prehistóricos, Los / J. Augusta-Z. Burian.	1 vol.
Homenaje a Julio Martínez Santa-Olalla.- Sociedad Española de Antropología.	3 vol.
Italian Sulpture from Prehistory to Etruscans.- Paul Hamlyn.	1 vol.
Ivories of the West.- Paul Hamlyn.	1 vol.
Junta Superior de Excavaciones y Antigüedades. Memorias.	18 vol.
L'Italie.- Paris: Audot Fils, 1834-1836.	2 vol.
Maestro de Portillo (Bol. SEAA Univ. de Valladolid).	1 vol.
Medieval Goldsmith's Work.- Paul Hamlyn.	1 vol.
Monde de la Sculpture, Le / Germain Bazin.	1 vol.
Museos y galerías.-Editorial Codes.	17 vol.
Nocions d'arqueologia sagrada catalana / Gudiol i Cunill, Josep.	2 vol.
Nomenclatura de voces técnicas y de instrumentos típicos del paleolítico / [Preámbulo de E. Hernández-Pacheco]. Madrid: Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas. Museo Nacional de Ciencias Naturales, 1916.	1 vol.
Noticiero Arqueológico Hispánico.	4 vol.
Nuit des temps, La : [collection] - Zodiaque.	17 vol.
Paisagem e monumentos de Portugal / L. Reis Santos.	1 vol.
Publ. del Seminario Historia Primitiva del Hombre. Disertaciones Matritenses.	2 vol.
Sáhara español anteislámico, El / J. M. Santa-Olalla.	1 vol.
Storia Universale DellArte.-Editorial Elite.	14 vol.
Trabajos varios / Julio MARTÍNEZ Santa- Olalla.	7 vol.
Universo de las Formas, El.- Aguilar.	8 vol.

## CATÁLOGOS DE SUBASTAS

De <i>Sotheby's</i> de Londres, encuadrados en 8 volúmenes, los catálogos correspondientes a las subastas celebradas en las siguientes fechas:	16.05.1958	18.03.1968	13.07.1970	De <i>Münzen und Medaillen</i> de Basilea, en cuadernados en 3 volúmenes:  Kunstwerk der Antike XXII (13.05.1961) Kunstwerk der Antike XXVI (5.10.1963) Kunstwerk der Antike 40 (13.12.1939)
	28.06.1965	18.06.1968	14.07.1970	
	13.06.1966	26.11.1968	30.11.1970	
	14.11.1966	17.03.1969	8.12.1970	
	12.06.1967	1.07.1969		
	27.11.1967	1.12.1969		



# Restauración

INFORME SOBRE EL TRATAMIENTO APLICADO EN UN VASO  
CAMPANIFORME DEL MUSEO DE SAN ISIDRO DE MADRID  
Carmen Saldaña Monllor

INFORME SOBRE LOS TRATAMIENTOS APLICADOS EN 12 PLATOS DE  
LOZA POLICROMADA DE MANISES (S. XIX)  
Carmen Saldaña Monllor

RESTAURACIÓN DE ESCULTURA Y MARCOS DEL LEGADO BERNARDO SÁEZ MARTÍN  
Cristina y Leticia Ordóñez





## Informe sobre el tratamiento aplicado en un vaso Campaniforme del Museo de San Isidro de Madrid

CARMEN SALDAÑA MONLLOR  
Instituto del Patrimonio Histórico Español

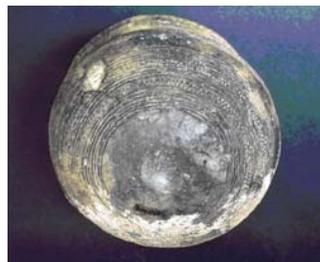
### INTRODUCCIÓN

La cultura del “vaso campaniforme” se caracteriza entre otras cosas por unas cerámicas decoradas que no son simples recipientes domésticos, sino en algunos casos elementos considerados de lujo que se intercambian por toda Europa. Los patrones decorativos no siguen una estructura organizativa continua <sup>1</sup>.

*Nº. de Registro: 22.752/1  
Inventario de Museo: MSI/2001/1/05 (Núm. 6 del catálogo)*

### ESTADO DE CONSERVACIÓN:

Presenta una alteración superficial de tierras gruesas y duras que esconde las características de los elementos decorativos. Presenta carbonataciones localizadas que en algunas zonas han dejado manchas blanquecinas, probablemente por la presencia de pequeños recubrimientos de yeso como demuestra la analítica de la pasta, vinculada a los restos decorativos. En el fondo y hacia el galbo se aprecian exfoliaciones y alguna pérdida de material superficial. La pasta blanca decorativa, se conserva escasamente. La presencia de sales solubles como cloruros es muy inferior a los parámetros de riesgo para su conservación por lo que se ha desestimado la extracción de las trazas por la fragilidad en la cocción y el tipo de desgrasantes.



ANTES DEL TRATAMIENTO

<sup>1</sup> GARRIDO PEÑA, R.(1992 Y 1-2002)



Carbonataciones  
Depósitos terrosos



Carbonataciones  
Exfoliaciones  
Depósitos terrosos



Carbonataciones  
Exfoliaciones  
Depósitos terrosos



Carbonataciones  
Depósitos terrosos

### MAPA DE ALTERACIONES



Carbonataciones  
Exfoliaciones  
Depósitos terrosos

### TRATAMIENTO APLICADO

Previa toma de muestras para el laboratorio geológico de una de las zonas de la base ya fracturada, se procede a una fijación puntual de las exfoliaciones mediante ParaloidB-72 en tolueno al 5% aplicado a pincel. En las grietas y fisuras más débiles, (coincidente con el ennegrecimiento por el uso y la técnica de cocción) se ha aplicado una mezcla de adhesivo nitroceluloso en acetona.

La eliminación de las concreciones terrosas se ha efectuado en exterior mediante medios mecánicos suaves y en el interior, alternando bisturí y chorro de arena.

Capa de protección final: mediante Paraloid B-72 en xileno.

Los tratamientos aplicados son estables.

### MAPA DE INTERVENCIONES



Fijado exfoliaciones  
Adhesión fragmentos  
Intervención mixta



### DESPUÉS DEL TRATAMIENTO

## Informe sobre los tratamientos aplicados en 12 platos de loza policromada de Manises (S. XIX)

CARMEN SALDAÑA MONLLOR  
Instituto del Patrimonio Histórico Español

### INTRODUCCIÓN

Las piezas tratadas pertenecen a las colecciones del Museo de San Isidro de Madrid y se enmarcan en las producciones de loza policromada de Manises, dentro de las denominadas como servicio de mesa en el S. XIX. Durante este periodo la producción más abundante son los platos de unos 330 mm. de diámetro hechos a torno, con perfiles de solero plano que se eleva en los extremos en una incipiente pared terminada en ala. La técnica de fabricación es a torno con dos cocciones. La primera para la pasta, una segunda para la aplicación del barniz sobre el que se aplican los motivos decorativos y una tercera para la cocción de los óxidos. En las piezas tratadas se ha observado una capa original de barniz o laca orgánica homogénea a modo de impermeabilización final.

Los elementos decorativos son diversos aunque nos hemos centrado en los más representativos de los siglos XVIII, mediados y finales y los del XIX. Los temas vegetales típicos de esta colección de platos son a menudo de flor pequeña que alternan con follaje. Los tulipanes son frecuentes así como liliáceas de pequeño tamaños y hojas rellenas con puntos. Las tonalidades más frecuentes son la combinación del azul alternando con amarillos, verdes y rojos tirando a morado o malva.

Nº. Registro: 2/22.752.

Nº. Inventario de Museo: MSI/2.002/7/2 (Núm. 59 del catálogo)

### ESTADO DE CONSERVACIÓN:

Fuertes exfoliaciones en borde y solero con suciedad generalizada y restos de aceite y posiblemente betún y cera. La presencia de sales solubles no se detecta.

### TRATAMIENTO:

Limpieza mecánica puntual con agua desmineralizada y alcohol etílico a igual proporción. Eliminación de las ceras envejecidas introducidas en las exfoliaciones, respetando la capa original orgánica de protección e impermeabilización



Nº REG. 22.752/2  
ANTES DEL TRATAMIENTO



Nº REG. 22.752/2  
DESPUÉS DEL TRATAMIENTO



Nº Registro: 3/ 22.752.  
Nº. Inventario de Museo: 2.002/7/3 (Núm. 51 del catálogo)

ESTADO DE CONSERVACIÓN:

Presenta igual alteración que la pieza anterior con pérdidas de material, más acentuado en el borde y dos orificios redondos posiblemente para una anterior exposición.

TRATAMIENTO:

El mismo que en el caso anterior.



Nº REG. 22.752/3  
ANTES DEL TRATAMIENTO



Nº REG. 22.752/3  
DESPUÉS DEL TRATAMIENTO



Nº Registro: 4/22.752.  
Nº. Inventario de Museo: 2.002/7/4 (Núm. 50 del catálogo)

ESTADO DE CONSERVACIÓN:

La pieza se encuentra fragmentada, con suciedad generalizada y restos de aceite y cera. No se observa la presencia de sales solubles.

TRATAMIENTO:

Limpieza mecánica puntual con agua desionizada y alcohol etílico al 50%. Eliminación de materia orgánica envejecida, respetando la capa de protección original de impermeabilización seguida de una neutralización con alcohol etílico.

La unión de los fragmentos se realizó con adhesivo nitrocelulósico utilizando escayola sintética de forma puntual en la reconstrucción volumétrica. Después de impermeabilizar la escayola Paraloid B-72 en tolueno al 10%, procedimos a la reintegración cromática con pigmentos Maimeri utilizando como aglutinante Paraloid B-72 en Tolueno al 15%.



Nº REG. 22.752/4  
ANTES DEL TRATAMIENTO



Nº REG. 22.752/4 ANVERSO DETALLE REINTEGRACIÓN  
DESPUÉS DEL TRATAMIENTO

Nº Registro: 5/22.752  
Nº. Inventario de Museo: 2.000/7/5 (Núm. 58 del catálogo)

ESTADO DE CONSERVACIÓN:

Exfoliaciones en borde con dos grietas en el solero hasta el borde alado. Suciedad generalizada y restos de aceites, betún y ceras. No se detectan sales solubles.

TRATAMIENTO:

El aplicado en el resto de platos de estas características



Nº REG. 22.752/5  
DESPUÉS DEL TRATAMIENTO



Nº REG. 22.752/5  
ANTES DEL TRATAMIENTO



Nº Registro: 6/22.752.  
Nº. Inventario del Museo: 2.002/7/6 (Núm. 54 del catálogo)

ESTADO DE CONSERVACIÓN:

Exfoliaciones en bordes y reverso. Suciedad generalizada y restos de aceite, betún y cera. La presencia de sales solubles no se detecta.

TRATAMIENTO:

El mismo que en los casos anteriores.



Nº REG. 22.752/6  
ANTES DEL TRATAMIENTO



Nº REG. 22.752/6  
DESPUÉS DEL TRATAMIENTO



Nº Registro: 7/22.752.  
Nº. Inventario de Museo: 2.002/7/7 (Núm. 55 del catálogo)

ESTADO DE CONSERVACIÓN:

Fuertes exfoliaciones en borde con restos de aceites, ceras y betún.

TRATAMIENTO:

El mismo que en el resto de las piezas



Nº REG. 22.752/7  
ANTES DEL TRATAMIENTO



Nº REG. 22.752/7  
DESPUÉS DEL TRATAMIENTO



Nº. Registro: 8/22.752.  
 Nº. Inventario Museo: 2.002/7/8 (Núm. 57 del catálogo)

ESTADO DE CONSERVACIÓN:

Pequeñas exfoliaciones con suciedad generalizada y restos de ceras, aceites y betún.

TRATAMIENTO:

El mismo que en las piezas anteriores.



Nº REG. 22.752/8  
 DESPUÉS DEL TRATAMIENTO



Nº REG. 22.752/8  
 ANTES DEL TRATAMIENTO

Nº. Registro: 9/22.752.  
 Nº Inventario de Museo: 2002/7/9 (Núm. 60 del catálogo)

ESTADO DE CONSERVACIÓN:

Faltas de esmalte en borde y reverso. Suciedad generalizada y restos orgánicos de betún aceite y ceras.

TRATAMIENTO:

El mismo que el aplicado en las piezas anteriormente descritas



Nº REG. 22.752/9  
 DESPUÉS DEL TRATAMIENTO



Nº REG. 22.752/9 A  
 ANTES DEL TRATAMIENTO



Nº Registro: 10/22.752  
 Nº: Inventario de Museo: 2.002/7/10 (Núm. 49 del catálogo)

ESTADO DE CONSERVACIÓN:

Ligeras pérdidas de esmalte en borde y reverso. Suciedad generalizada y capas orgánicas como aceites, betún y ceras.

TRATAMIENTO:

El mismo que el aplicado en los anteriores.



Nº REG. 22.752/10  
 ANTES DEL TRATAMIENTO



Nº REG. 22.752/10  
 DESPUÉS DEL TRATAMIENTO



Nº Registro: 11/22.752  
 Nº: Inventario de Museo: 2.002/7/11 (Núm. 56 del catálogo)

ESTADO DE CONSERVACIÓN:

Exfoliaciones en borde y reverso.

TRATAMIENTO:

El aplicado en caos anteriores.



Nº REG. 22.752/11  
 ANTES DEL TRATAMIENTO



Nº REG. 22.752/11  
 DESPUÉS DEL TRATAMIENTO



Nº Registro: 12/22.752  
 Nº. Inventario de Museo: 2.002/7/12 (Núm. 52 del catálogo)

ESTADO DE CONSERVACIÓN:

Exfoliaciones en borde y reverso con pérdidas de esmalte.

TRATAMIENTO:

El mismo que en las piezas anteriores.



Nº REG. 22.752/12  
 DESPUÉS DEL TRATAMIENTO



Nº REG. 22.752/12  
 ANTES DEL TRATAMIENTO

Nº Registro: 13/22.752  
 Nº. Inventario de Museo: 2.002/7/13 (Núm. 53 del catálogo)

ESTADO DE CONSERVACIÓN:

Presenta exfoliaciones en borde y reverso.

TRATAMIENTO:

El mismo que el aplicado en casos anteriores.



Nº REG.22.752/13  
 DESPUÉS DEL TRATAMIENTO



Nº REG. 22.752/13  
 ANTES DEL TRATAMIENTO





## Restauración de escultura y marcos del legado Bernardo Sáez Martín

CRISTINA Y LETICIA ORDÓÑEZ

TALLA DE MADERA DE CONÍFERA QUE REPRESENTA A SAN JUAN  
(Núm. 46 del catálogo)

Se trata de una imagen de influencia flamenca de la primera mitad del siglo XVI, probablemente procedente de un Calvario.

La superficie de esta escultura se vio desprovista de su policromía original, lo que se pudo constatar por la presencia en distintas zonas de la obra de restos mínimos de pintura de diferentes tonalidades: azul, verde y rojo en la túnica y en el manto y marrón en el pelo. Así mismo se detectó la existencia de restos, también mínimos, de imprimación de yeso.

Esta obra había sufrido infestación biológica, lo que se pudo determinar por la presencia en la superficie de madera de los característicos orificios que producen en ella los insectos xilófagos. A consecuencia de la misma la madera se encontraba debilitada en numerosas zonas. Este material

también presentaba grietas en diversos puntos, siendo algunas de ellas de considerables dimensiones.

Lógicamente la ausencia prácticamente total de la policromía de esta obra hacía inviable su reintegración.

El proceso de restauración se inició con la desinsectación de la madera mediante la aplicación de un producto a base de *permetrina citrans* disuelto en éter de petróleo.



Detalle del proceso de consolidación de la madera debilitada por la acción biológica



Restos de policromía



La escultura una vez finalizado el proceso de restauración



Reintegración con chapa de madera de conífera en las grietas



Reintegración con chapa de madera de conífera en las grietas



Restos de policromía

Seguidamente se procedió a la consolidación de la madera debilitada con *Paraloid B72* aplicado por inyección.

En cuanto a las grietas de madera éstas se reintegraron con una esencia leñosa de esencia homogénea a la original y adhesivo animal.

Por último se procedió a acabar la superficie con cera microcristalina disuelta en esencia de trementina.

ESCULTURA DE MADERA POLICROMADA QUE REPRESENTA A LA INMACULADA CONCEPCIÓN. SIGLO XVIII. (Núm. 47 del catálogo)

La imagen aparece ataviada con una túnica floreada a imitación de una seda valenciana<sup>1</sup> copia de la producción de Lyon de la época<sup>2</sup>, y con un manto azul rematado en la parte inferior por una cenefa dorada. Su pelo castaño ondulado se cubre con un velo color crema con punteado blanco. Apoya sobre una peana (muy modificada) en forma de nubes y rocas en la que destacan dos querubines alados. En dicha peana se observan los restos de una serpiente negra que carece de cabeza. Presumiblemente el lugar que ocupaba originalmente dicha cabeza en la actualidad lo ocupa un pliegue de la túnica<sup>3</sup>.

1 ALDANA FERNÁNDEZ, S., (1970).

2 En el siglo XVIII se difunde en España el uso de la seda francesa producida en la ciudad de Lyon y de sus imitaciones en distintas manufacturas artísticas. Podemos encontrar referencias a este asunto en JUNQUERA MATO, J. J. (1979).

3 Esta operación encaminada a ocultar la laguna correspondiente a la cabeza de la serpiente fue fruto de una restauración.



La escultura antes de la restauración



La escultura después de la restauración

El autor de esta obra podría ser Manuel Álvarez, escultor de época Carlos III, lo que se deduce del movimiento de los ropajes y de los rostros de la Virgen y de los querubines. Se asemeja a la Inmaculada Concepción del Oratorio de Damas del Palacio Real de Madrid<sup>4</sup>.

En función de los resultados aportados en el estudio científico podría considerarse que esta imagen fue realizada a partir del siglo XVIII, debido a la presencia de un pigmento azul de cobre, de manufactura industrial<sup>5</sup>, que según ciertos autores<sup>6</sup> empieza a utilizarse a principios de dicho siglo. Un dato que está en consonancia con el estilo y posible autoría de la obra.

Esta escultura aparecía recubierta de una densa capa de barniz no original que la había oscurecido afectando con ello en gran medida a su estética. Además presentaba numerosos repintes diseminados por distintas zonas de su superficie.

En cuanto a la policromía ésta se encontraba desprendida del soporte en varios puntos y también presentaba lagunas. También se pudo percibir la existencia de un añadido de talla de madera en la peana que se camuflaba con las zonas originales mediante una pintura marrón. Dicho añadido debió de realizarse con el objetivo de proporcionar una base de apoyo a la imagen. Es probable que en origen ésta hubiera estado encajada en un retablo de la que debió de extraerse. De ahí que para su exhibición como figura exenta necesitara de una base de apoyo nueva.

4 JUNQUERA, P. (1957)

5 Las características formales del pigmento observadas al microscopio- el tamaño del grano, más redondeado y regular que el del pigmento realizado artesanalmente, así como su tonalidad, ligeramente más clara y uniforme que la de aquel - determinaron el carácter industrial del mismo.

6 MAYER, R., (1993, p 36).



La cara de la Virgen antes de la restauración



La cara una vez restaurada

Como paso previo a la intervención en la obra se realizó un estudio científico con el fin de conocer las características y extensión de la pintura original. Para ello se tomaron muestras de diferentes zonas: superficie azul del manto, cenefa dorada del mismo y carnaciones.

Los resultados del análisis de dichas muestras permitieron establecer:

- Que lo más probable era que el azul del manto fuera original al no haberse detectado la presencia de restos de pintura bajo el mismo. Se trataba de una pintura al temple realizada a base de albayalde, azul de cobre<sup>7</sup> y una baja proporción de carbonato cálcico. Esta capa pictórica aparecía dispuesta en la obra sobre otra capa conformada por albayalde y material proteico, cuya función era configurar una base de color blanco que se extendía directamente sobre un aparejo de yeso.

- Que la decoración dorada del manto estaba realizada con pan de oro fino aplicado sobre la policromía azul con aceite de linaza y además que sobre el oro se extendía una capa de color confeccionada con albayalde, bermellón y tierra de sombra.

- Que la carnación probablemente también era original al no apreciarse otra capa pictórica debajo. Se trataba de una pintura al óleo realizada a base de albayalde y bermellón aglutinados en aceite de linaza. Este estrato de pintura aparecía dispuesto sobre un aparejo de yeso.

<sup>7</sup> En el informe del estudio científico realizado para esta obra dicho pigmento aparece definido como azul montaña.

Una vez realizado el estudio científico se procedió a la intervención propiamente dicha. En ella se llevó a cabo en primer lugar una limpieza superficial de la escultura mediante brocheado y aspiración, previa protección y fijación de la policromía al soporte. La madera fue asimismo desinsectada mediante la aplicación de un producto a base de *permetrina citrans* disuelta en éter de petróleo con el fin de prevenir la acción de insectos xilófagos.

Seguidamente se procedió a la supresión del barniz oscurecido no original que recubría toda la superficie de la escultura ya que su presencia afectaba sobremanera a la estética de la obra. Dicha acción se llevó a cabo con una mezcla de etanol y esencia de trementina.

Por lo que respecta a la eliminación de los repintes que presentaba la obra esto se efectuó mediante acción mecánica y con las mismas sustancias que aquellas empleadas para la supresión del barniz.

En cuanto al añadido de la peana no se consideró oportuno suprimirlo ya que no dañaba a la obra en ningún sentido. Tampoco se eliminó la pintura de tono marrón oscuro que lo recubría con la intención de igualarlo con el tono grisáceo original del resto de la peana ya que se pensó que era más adecuado dejar a la vista el añadido en toda su extensión y con su colorido original para que pudiera distinguirse así del resto de la peana, aún a sabiendas de que esta decisión podía producir una cierta confusión visual.

En cuanto a las lagunas de policromía, éstas se reintegraron con acuarela y en aquellas de mayores dimensiones se optó por utilizar el sistema de reintegración pictórica conocido como *rigattino*. Dicho método también se empleó en las zonas donde existía figuración o podían haber existido veladuras. Otras zonas de tono uniforme carentes de decoración así como las pérdidas de material pictórico más pequeñas fueron reintegradas a base de *tinta plana*.

Por lo que respecta a la decoración dorada del manto, las pérdidas de materia de pequeñas dimensiones consistentes en motivos *repetitivos* fueron reintegradas con acuarela de oro. Por su parte, en las de mayores dimensiones *no repetitivas* se empleó el sistema de *rigattino* con acuarela de distintos tonos a imitación del oro.

El tratamiento de restauración finalizó con la aplicación de una ligera película de acabado que sirviera de protección a la obra.



La escultura tras el enyesado de las lagunas  
Parte posterior

Parte posterior de la escultura  
después de la restauración



El marco antes de la restauración



La misma obra tras la restauración

#### MARCO DE MADERA PLATEADA, TALLADA Y DORADA. SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVII.

Aloja en su interior un cuadro de la primera mitad del siglo XVI en el que se representa la Natividad, obra del Maestro de Astorga. (Núm. 44 del catálogo)

Se trata de un ejemplar probablemente español cuyo interés radica en gran medida en el hecho de que aún conserva en parte la decoración plateada de sus entrecalles. Algo poco común dada la vulnerabilidad de la plata que tiende a sulfatizarse con el paso del tiempo en contacto con el azufre de la atmósfera. Se desconoce si en este marco se buscaba en origen jugar con el bicromatismo entre el pan de oro y el de la plata dejando este último a la vista, una técnica decorativa que se realizaba en el pasado aunque no era demasiado frecuente. También pudiera ser que la superficie plateada hubiera estado originalmente recubierta de un barniz coloreado con el objetivo de imitar el oro (lo que se denomina corla)<sup>8</sup>, que fue eliminado en un momento posterior a su ejecución. Dicha procedimiento técnico era más frecuente en el pasado, entre otros motivos, por la tendencia de la plata, más arriba expuesta, a degradarse en contacto con la atmósfera.

Este marco había perdido algunos de los elementos tallados de madera que forman parte de su repertorio ornamental. En cuanto al revestimiento metálico del mismo éste se encontraba parcialmente desprendido del soporte en diferentes zonas y presentaba lagunas. Además el pan de plata se había sulfatizado en determinadas zonas, adoptando un tono negruzco. Así mismo existían repintes de purpurina lo que alteraba la estética y legibilidad de la obra.

Como paso previo a la intervención se procedió a realizar un estudio científico tanto de la superficie dorada como de la plateada con el fin de identificar los materiales presentes en la obra. Los resultados de dicho estudio establecieron:

Que la superficie dorada consistía en pan de oro fino aplicado al agua sobre bol de tono rojo y aparejo de yeso.

Que las zonas plateadas correspondían a esta misma técnica de ejecución pero con pan de plata fina sobre un estrato de bol también rojizo<sup>9</sup> que a su vez se extendía sobre un aparejo de yeso y tierras (en baja proporción).

Que ambas superficies eran originales.

Que existía barniz de goma laca como recubrimiento tanto de la superficie dorada como de aquella plateada.

Por lo que respecta a la intervención, se desinsectó la madera mediante la aplicación de un desinsectante a base de *permetrina citrans* disuelto en éter de petróleo con el fin de prevenir la acción de insectos xilófagos. Y se procedió a la limpieza superficial de la obra mediante brocheado y aspiración, previa protección y fijación del oro y de la plata al soporte de madera con adhesivo animal y presión.

En cuanto a las tallas, se reprodujeron aquellas que faltaban a imitación de otras iguales presentes en la obra. Para ello se empleó madera de esencia homogénea a la original que luego fue dorada.

<sup>8</sup> Ordóñez, C, Ordóñez, L. y Rotaèche, M. (1996 y 2002, p 240).

<sup>9</sup> El rojo era uno de los tonos de bol que junto al negro o el gris se aplicaban en el pasado como asiento del pan de plata.

Con relación a los repintes de purpurina éstos se eliminaron mediante acción mecánica y con una mezcla de disolventes (etanol, acetona y esencia de trementina).

Para la reintegración de las lagunas de oro se empleó pan de oro de características similares al original, previa aplicación de bol de tono rojizo y en su caso de yeso mate cuando también faltaba la imprimación. Se recurrió al mismo sistema para la reintegración de las lagunas de plata. Dicha operación se llevó a cabo con la intención de mantener el proyecto técnico de esta obra a base de oro y plata ya que de no haberse actuado así con el paso del tiempo la plata se hubiera ennegrecido aún más perdiéndose la posible intencionalidad del artífice de crear un contraste estético entre ambas superficies metálicas, así como la percepción de la presencia de la plata en el marco a simple vista, es decir sin mediar instrumental científico, perdiéndose con ello en cierta medida su legibilidad.

Por último la obra recibió un acabado protector.

MARCO PINTADO QUE ENCUADRA UNA TABLA DEL MAESTRO DE PORTILLO, EN LA QUE SE REPRESENTA EL SANTO ENTIERRO. SIGLO XVIII (Núm. 43 del catálogo)

De influencia colonial, este marco muy popular en España, está realizado en madera de conífera pintada en diferentes tonalidades con motivos vegetales e imitación de mármol.

El daño mas importante que presentaba el marco antes de su restauración consistía en la presencia de numerosas lagunas de policromía en toda su superficie, principalmente en la zona de la molduración y en el travesaño lateral derecho. Además ésta presentaba levantamientos en numerosos puntos.

Se comenzó la restauración con la fijación de la policromía al soporte de madera con papel japonés y adhesivo animal. A continuación se procedió a la reintegración de las lagunas de policromía de las zonas con decoración floral ya que la presencia de las mismas en la obra afectaban en gran medida a su estética y legibilidad. Para ello se procedió a calcar previamente con



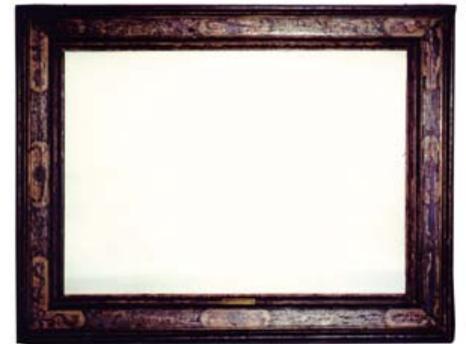
Detalle del proceso de estucado de las lagunas de una zona del marco



La misma zona una vez reintegradas las lagunas cromáticamente mediante punteado



Detalle de una zona del marco en donde se aprecia la desaparición de la plata  
La misma zona una vez reintegrada la plata



El marco antes de la restauración



El marco después de la restauración



El marco durante el proceso de restauración



El marco una vez finalizada la restauración

lápiz y papel cebolla aquellos motivos que se repetían en otras zonas del marco, comprobando previamente que coincidían con los restos todavía presentes en las zonas a reintegrar al superponer los calcos sobre los mismos. A continuación dichos motivos se trasladaron a las lagunas que ya habían sido estucadas con yeso.

Para la reintegración cromática se emplearon pinturas al agua y el sistema utilizado fue un ligero punteado. Se optó por este sistema al considerar que el *rigattino* podría llevar a confusión en cuanto a la lectura de las reintegraciones ya que la superficie original presentaba un aspecto rallado debido a su envejecimiento.

Por lo que respecta a la molduración, en donde las lagunas también eran de considerables dimensiones, se recurrió al mismo sistema de reintegración.

Tras este proceso la superficie del marco recibió un barniz protector transparente a base de resinas naturales.

MARCO DORADO DE UNA TABLA DE ALONSO DE SEDANO PINTADA ENTRE 1495 Y 1500 QUE REPRESENTA A SANTA ANA CON LA VIRGEN Y EL NIÑO. SIGLO XVII (Núm. 42 del catálogo)

Este marco realizado en madera de conífera se encuentra dorado con oro fino aplicado sobre una superficie recubierta de rica talla a base de gallones, puntas de diamante, oblongos etc.

La superficie dorada de esta obra presentaba falta de adhesión al soporte así como lagunas y grietas en determinadas zonas. Ésta se encontraba asimismo muy abrasionada<sup>10</sup>, con lo que quedaba a la vista el bol rojizo. También existían repintes realizados a base de purpurina.

Este marco presentaba indicios de haber sufrido un ataque de insectos xilófagos. Lo que se detectó por la presencia en la parte trasera de los orificios característicos que producen en la madera los denominados *hilotrupes*. En consecuencia la madera se encontraba debilitada en dicha zona.



Detalle del deterioro producido por los insectos xilófagos en la parte trasera del marco

El tratamiento efectuado se inició con la fijación de la capa dorada al soporte mediante papel japonés y adhesivo animal. A esta acción le siguió la desinsectación de la obra mediante un desinsectante a base de *permetrina citrans* disuelto en éter de petróleo y la consolidación de la madera debilitada mediante el empleo de *Paraloid B 72*.

Las grietas que presentaba la superficie dorada se reintegraron con madera de esencia homogénea a la original que posteriormente fue dorada.

Por lo que respecta a los repintes, éstos se eliminaron por acción mecánica con la ayuda del bisturí.

<sup>10</sup> Probablemente debido a limpiezas inadecuadas.

Las pérdidas de la superficie dorada se reintegraron con yeso, bol y oro de características similares a los materiales originales

Se aplicó, por último una ligera capa de protección final.

MARCO DE MADERA TALLADA, DORADA Y PINTADA. MEDIADOS DEL SIGLO XVII.

Aloja en su interior un cuadro que representa a San Sebald de Nuremberg con donantes.

(Núm. 45 del catálogo)

De forma rectangular, presenta en las entrecalles de los montantes y de los largueros un fondo pintado de tono rojizo que se combina con talla vegetal de tipo naturalista dorada con pan de oro fino.

Esta obra antes de su restauración presentaba acumulación de suciedad en superficie. Además se apreciaba en ciertos puntos falta de adhesión del oro al soporte. También existían lagunas de pintura y de yeso, bol y oro en las zonas doradas, así como repintes de purpurina.

El proceso de restauración se inició con la limpieza de la suciedad superficial mediante brocheado y aspiración, una vez fijado el oro con movilidad al soporte con adhesivo animal y presión.

En cuanto las lagunas de oro y en su caso también de yeso y bol éstas fueron reintegradas con materiales de características homogéneas, es decir con yeso, bol y pan de oro fino.

Por lo que respecta a los repintes de purpurina éstos fueron eliminados mediante acción mecánica, y una vez realizada dicha operación las lagunas de oro reveladas fueron también reintegradas con pan de oro fino.

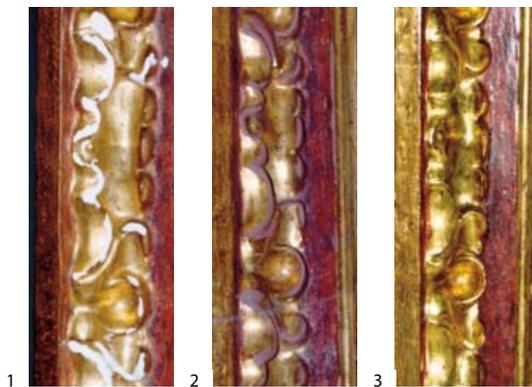
Por último se llevó a cabo la reintegración de las faltas de pintura con colores al agua.



El marco durante el proceso de restauración una vez aplicado el yeso mate en las lagunas de oro y de pintura



El marco una vez finalizada la restauración



1. Detalle de las lagunas estucadas con yeso
2. Detalle de las lagunas una vez aplicado el bol en las mismas
3. La misma zona del marco una vez doradas las lagunas



El marco acabado



Proceso de fijación del oro al soporte



Detalle de uno de los ingletes estucado

MARCO QUE ALOJA EN SU INTERIOR UN ÓLEO SOBRE TABLA EN EL QUE SE REPRESENTA UN ANDALUZ CON COPA DE VINO. (MSI/2004/2/02) (Núm. 81 del catálogo)

Este marco de reducidas dimensiones se encuentra realizado en madera de conífera. Presenta una moldura de media caña de escayola a base de motivos vegetales dorados con pan de oro que enmarca otra moldura cóncava lisa corlada.

En cuanto al estado de conservación de la obra el principal problema radicaba en la falta de adhesión del oro al soporte en numerosas puntos, aunque también se observaba apertura en los ingletes, lagunas de escayola dorada, manchas negruzcas distribuidas por la superficie y repintes de purpurina.

Para recuperar la adhesión del pan de oro al soporte se empleó adhesivo animal y presión con espátula eléctrica a baja temperatura, previa protección de la superficie con una lámina plastificada (melinex). A continuación se procedió a desinsectar la obra con el ya mencionado producto desinsectante.

Por lo que respecta a la apertura existente en los ingletes, ésta se cerró con madera de esencia homogénea a la original, sobre la que posteriormente se aplicó yeso, bol y pan de oro o plata (recubierta de barniz en las zonas corladas). Finalmente se reintegraron las lagunas de escayola con yeso, bol y pan de oro fino.

MARCO QUE ALOJA EN SU INTERIOR UN ÓLEO SOBRE TABLA EN EL QUE SE REPRESENTA UN ESQUILADOR. (MSI/2004/2/03) (Núm. 82 del catálogo)

Marco de madera de conífera con decoración de escayola: en el exterior festón con hojas de laurel y bayas y en el interior palmetas y flores de loto, todo ello dorado con pan de oro. El resto del marco se compone de molduras de madera lisa corlada. Este marco presentaba una gran acumulación de suciedad en superficie con manchas negruzcas muy incrustadas y extendidas. Por su parte el oro se encontraba parcialmente desprendido del soporte en ciertas zonas. También se apreciaba apertura en los ingletes del marco, lagunas de escayola dorada y de pintura tono siena en los bordes externos del marco así como repintes de purpurina

La obra fue desinsectada, limpiada mediante brocheado y aspiración y aquellas zonas donde la suciedad era más resistente se limpiaron con esencia de trementina. No obstante en ciertas zonas la suciedad se había incrustado de tal manera en la superficie dorada que fue imposible de eliminar, lo que determinó que se optara por recubrir las zonas más oscuras que tapaban el oro por completo con toques de acuarela de oro, con el fin de recuperar en cierta medida la estética de esta obra dorada. Por su parte el oro parcialmente desprendido del soporte se fijó según los métodos ya citados en las intervenciones anteriormente descritas. También se cerraron los ingletes del marco con madera de esencia homogénea a la original, yeso, bol, pan de oro, acuarela de oro o plata fina según la zona.

Además de lo mencionado, fueron reintegradas las lagunas de escayola con yeso, bol y pan de oro fino, mientras que aquellas existentes en la superficie de madera corlada lo fueron con pan de plata que fue recubierto sucesivamente de barniz de goma laca.

Por último se procedió a la supresión de los repintes de purpurina con acetona y a la posterior reintegración de los bordes del marco con yeso y pintura al agua de tono siena.



El marco antes de la restauración



Una esquina del marco en la que faltaban dos de las perlas de escayola así como lagunas tras haberse aplicado el pan de plata



La misma zona una vez corlada



El marco una vez restaurado



El marco antes de la restauración



El marco tras la intervención



Una esquina del marco con las lagunas estucadas



La misma zona una vez finalizada la restauración

MARCO QUE ALOJA EN SU INTERIOR UN ÓLEO SOBRE TABLA EN EL QUE SE REPRESENTA UNA MUJER TOCANDO LA GUITARRA.

(MSI/2004/2/04) (Núm. 83 del catálogo)

De forma rectangular, realizado en madera de conífera, presenta decoración de escayola a base de hojas carnosas y guirnaldas de flores, todo ello dorado con pan de oro. El resto del marco se compone de molduras de madera lisa corladas.

También en este caso el oro presentaba movilidad en ciertas zonas, existía apertura en los ingletes y lagunas de escayola dorada, en los bordes externos del marco y en la superficie de madera corlada. Además se apreciaban repintes de purpurina en ciertos puntos.

La intervención en esta obra se inició con la desinsectación de la madera y el sentado del oro mediante adhesivo animal y presión. Seguidamente se procedió a la limpieza de la suciedad acumulada en los intersticios de los motivos decorativos con esencia de trementina. Por su parte los repintes de purpurina fueron suprimidos con determinados disolventes como la acetona y en ocasiones mediante acción mecánica. Así mismo, como en los casos anteriores, se procedió a cerrar los ingletes y a la reintegración de las lagunas de toda la obra con materiales homogéneos a los originales además de reversibles.

MARCO QUE ALOJA EN SU INTERIOR UN ÓLEO SOBRE TABLA QUE REPRESENTA UN AGUADOR.  
(MSISM CE2004/2/01) (Núm. 84 del catálogo)

De forma rectangular, realizado en madera de conífera se encuentra decorado a base de una serie de motivos en escayola: festón con hojas de laurel y bayas en la parte externa, hojas de acanto en la zona cóncava y perlas doradas con de pan de oro. También presenta molduración lisa revestida de pan de plata barnizado a imitación del oro según la técnica denominada corla<sup>11</sup>. El borde externo del marco se encuentra pintado en tono siena.

Antes de la intervención esta obra mostraba señales evidentes (orificios en la madera y polvillo de este mismo material) de la acción de insectos xilófagos del tipo *Anobium punctatum* (orificios en la madera y polvillo de este mismo material). También se observaban marcas negruzcas producidas por deposiciones de mosca.

<sup>11</sup> Como hemos dicho anteriormente en el pasado el pan de plata iba casi siempre barnizado para evitar la sulfatación de este material y/o imitar el oro.

Por otro lado la superficie dorada presentaba movilidad en ciertas zonas y apertura en los ingletes. Otros habían sido encolados con un adhesivo inadecuado y deficientemente aplicado ya que en determinados puntos se extendía por el original.

Se apreciaban lagunas en la escayola dorada, así como en la superficie metálica.

Por último existían grandes lagunas de pintura amarilla y amplios repintes de purpurina en los bordes externos del marco.

En lo relativo a la intervención se desinsectó la madera con el fin de combatir la infestación biológica con un producto a base de *Permetrina Citrans*, previa fijación del oro parcialmente desprendido del soporte con adhesivo animal.

También se eliminaron los restos de adhesivo inadecuado presentes en la superficie dorada mediante acción mecánica y se cerraron los ingletes con madera de esencia homogénea a la original que fue posteriormente reintegrada con yeso, bol y pan de oro o plata según la zona del marco.

La reintegración de las lagunas de escayola dorada se efectuó con yeso, bol y pan de oro. Por lo que respecta a las lagunas existentes en la superficie de madera, al tratarse de una corla, éstas se reintegraron con pan de plata fina recubierta de barniz a semejanza de la corla original.

Por último se eliminaron los repintes de purpurina que recubrían los bordes exteriores del marco con acetona. A continuación se reintegraron las lagunas de laca color siena original, existentes bajo dichos repintes, con yeso y pintura al agua del mismo tono.



El marco tras la intervención



El marco antes de la restauración



Una esquina del marco con las lagunas estucadas



La misma zona una vez finalizada la restauración

## BIBLIOGRAFÍA RESTAURACIÓN

- AATA: "Art and Archaeology Technical Abstract". Ed. Institute of Fine Arts, New York University, for the International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, London
- ALDANA FERNÁNDEZ, S., (1970) *Pintores valencianos de flores (1766-1866)* Diputación de Valencia, Valencia.
- AUSTRALIA INSTITUT: Bibliografía cerámica ( CD-R)
- CASTRO, E. A., DOMÉNECH CARBÓ, T. (1992): "Aproximación al examen científico de la cerámica medieval de Manises. Estudio morfológico y caracterización mineralógica mediante microscopio óptica y meb/". *IX Congreso de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, Sevilla, Septiembre, 1992*
- GARRIDO PENA, R. (1992 y 2002): "El fenómeno campaniforme en la región de Madrid: Actualización de la evidencia empírica y nuevas propuestas teóricas". *Estudios de Prehistoria y Arqueología Madrileñas*, nº. 10 y 12, Ayuntamiento de Madrid. Museos Municipales
- IMHOFF, H.C., von (1978): "A Basic Bibliography of Conservation, The Literature on Conservation and Restoration of Art and Archaeology. *ICOM, Committee for Conservation. 5<sup>th</sup> Triennial Meeting. Zagreb, 1978.*
- JUNQUERA MATO, J. J. (1979): *La decoración y el mobiliario de los palacios de Carlos IV*, Edición Sala, Madrid
- JUNQUERA, P. (1957): "Dos tallas policromadas del escultor Manuel Alvarez-Inmaculada de la Capilla de Damas de Palacio Real de Madrid y del Palacio Arzobispal de Toledo". *Revista Arte Español* 3<sup>er</sup> trimestre.
- MARTINEZ CAVIRO, B. (1978): *Cerámica española en el Instituto Valencia de Don Juan: Paterna-Aragón-Cataluña- "Cuerda Seca" -Talavera de la Reina-Alcora-Manises*. Instituto Valencia de Don Juan. Madrid
- MAYER, R. (1993): *Materiales y técnicas del arte*. Madrid. Tursen – Blume.
- ORDÓÑEZ, C., ORDÓÑEZ, L. y ROTAECHE, M. *El Mueble. Conservación y Restauración*, Nerea -Nardini-, Florencia, 1996 y 2002, pg 240.
- SOLER, M. P. y otros, . " Historia de la cerámica valenciana". pp. 10 Tomo IV

<http://www.aata.getty.edu/NPS/> (consulta 20 de junio 2006)



*Este libro se terminó de imprimir en agosto de 2006*



MUSEO DE SAN ISIDRO



madrid

ÁREA DE LAS ARTES