



Edición científica
M.^a Ángeles Villegas Broncano

LA CERÁMICA

EN LA PINTURA DEL
MUSEO NACIONAL DEL PRADO

LA CERÁMICA
EN LA PINTURA DEL
MUSEO NACIONAL DEL PRADO

LA CERÁMICA

EN LA PINTURA DEL
MUSEO NACIONAL DEL PRADO

Francisco Capel del Águila
Jaume Coll i Conesa
Alexandra van Dongen
M.^a Ángeles Granados Ortega
Cinta Krahe Noblett
Alfonso Pleguezuelo Hernández
Alejandro Rubio Grueso
Ángel Sánchez-Cabezudo Gómez

Editora científica
M.^a Ángeles Villegas Broncano

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS
MUSEO NACIONAL DEL PRADO
SOCIEDAD ESPAÑOLA DE CERÁMICA Y VIDRIO

La versión electrónica de este libro está disponible en acceso abierto en editorial.csic.es y se distribuye bajo los términos de la licencia Creative Commons Atribución-Non Comercial-No Derivadas 4.0. La información completa sobre dicha licencia puede ser consultada en <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>. Esta licencia afecta solo al material original del libro. El uso del material proveniente de otras fuentes (indicadas en las referencias), como diagramas, ilustraciones, fotografías o fragmentos de textos, requerirá permiso de los titulares del *copyright*.

Las noticias, los asertos y las opiniones contenidos en esta obra son de la exclusiva responsabilidad del autor/a o autores/as. La editorial, por su parte, solo se hace responsable del interés científico de sus publicaciones.

Cómo citar: Villegas Broncano, M.^a Ángeles (ed. cient.). *La cerámica en la pintura del Museo Nacional del Prado*. Madrid: CSIC, 2025.

Catálogo de Publicaciones de la Administración General del Estado:
<https://cpage.mpr.gob.es>

EDITORIAL CSIC: <https://editorial.csic.es> (correo: editorialcsic@csic.es)



MUSEO NACIONAL
DEL PRADO



© CSIC, 2025

© M.^a Ángeles Villegas Broncano (ed. cient.), y de cada texto, su autor o autora

© De las imágenes, Museo Nacional del Prado y fuentes mencionadas a pie de figura

© Imagen de cubierta: *La cocinera*. Discípulo de Bartolomé Esteban Murillo. Museo Nacional del Prado

ISBN: 978-84-00-11432-9

e-ISBN: 978-84-00-11433-6

NIPO: 155-25-178-4

e-NIPO: 155-25-179-9

Depósito legal: M-22801-2025

Coordinación editorial: Enrique Barba (Editorial CSIC)

Edición, diseño y maqueta: Cyan, Proyectos Editoriales, S.A.

Impresión y encuadernación: Anzos, S.L.

Impreso en España. *Printed in Spain*

En esta edición se ha utilizado papel ecológico sometido a un proceso de blanqueado ECF, cuya fibra procede de bosques gestionados de forma sostenible.

Prólogo

En el año 2004, investigadores del Instituto de Cerámica y Vidrio, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), presentaron al Museo del Prado una propuesta entusiasta de acercarse a las colecciones de pintura para examinar los objetos de vidrio y cerámica pintados en los cuadros, proyecto que venían meditando desde hacía tiempo, paralelamente a sus trabajos de investigación en el centro. Esa idea inicial fue moldeada para encauzar un proyecto que interesara a ambas instituciones, puesto que llegaba en un momento en que se estaba impulsando la investigación en la iconografía de nuestra pintura. Dado que ese ambicioso proyecto era inabarcable a corto plazo, por la cantidad de objetos de cerámica y vidrio que estaban representados en los cuadros del museo, se decidió dividirlo en dos partes. La primera se dedicó a los objetos de vidrio en sus diversas modalidades, cuyo resultado fue la publicación del libro *El vidrio en la pintura del Museo Nacional del Prado*, de los autores José María Fernández Navarro y Francisco Capel del Águila, un estudio documental de las representaciones pictóricas del vidrio que permite seguir la evolución de los distintos tipos de objetos fabricados con este material a lo largo del tiempo. Dicha publicación obtuvo el II Premio del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte al libro mejor editado en el año 2012.

Quedaba pendiente por abordar la segunda parte del proyecto, *La cerámica en la pintura del Museo Nacional del Prado*, el análisis de las representaciones de objetos cerámicos, tan abundantes en la pintura como lo son en la vida cotidiana. Para ello, se ha realizado una exhaustiva revisión de los objetos fabricados en cerámica que aparecen en la totalidad de la colección de pintura. Dicho trabajo ha necesitado varios años de dedicación y la intervención de especialistas, expertos en objetos cerámicos, pertenecientes a diversas entidades oficiales y también de particulares, con objeto de incluir las distintas manifestaciones en las que aparece la cerámica en la pintura. Finalmente, ha culminado en la publicación del libro que ahora presentamos. El objetivo de esta obra es mostrar un panorama histórico del uso de la cerámica utilizando, como fuente de información, los objetos que quedaron reflejados en los lienzos de los diversos autores que se encuentran en la colección del Prado. Algunas de esas piezas, seguramente, hoy en día, no son tan comunes como cuando los pintores las dejaron representadas en sus obras. Los cuadros del museo son, de este modo, un extraordinario medio de documentación de las imágenes de un pasado que no contaba con la ayuda de la fotografía. Hay que destacar que no se han escogido para el libro solo los objetos más bellos, ni las representaciones de mejor calidad, sino que se ha puesto el foco en todos los que permitían narrar las peculiaridades de la fabricación y el uso de los productos de barro en la sociedad europea, desde la Edad Media hasta la actualidad.

Este proyecto encaja muy bien en una de las estrategias del actual Plan de Actuación del museo, aquella que está dedicada a impulsar líneas novedosas de conocimiento y catalogación de los fondos, promoviendo nuevas miradas sobre la colección para lograr su mayor difusión. Entre las actividades específicas contempladas en esa estrategia se pensó en realizar una serie de estudios sobre aspectos concretos de la iconografía de los cuadros. La publicación del libro, por parte de Editorial CSIC y de la Sociedad Española de Cerámica y Vidrio, sobre los objetos cerámicos que se encuentran en los cuadros del Museo Nacional del Prado, pone al servicio del público que desee profundizar en el tema una información muy completa y valiosa de la evolución de dichas piezas cerámicas, que han permanecido en silencio representadas en los lienzos de los diversos pintores que, ahora, salen a la luz para su difusión y estudio. La página web del Prado cuenta con un apartado dedicado, de forma exclusiva, a los objetos representados en las obras de arte desde donde se podrá acceder para su consulta y estudio.

Miguel Falomir Faus
Director del Museo Nacional del Prado

Prefacio

El hermoso proyecto editorial de registrar y analizar la presencia de objetos de vidrio y cerámica en las pinturas del catálogo general del Museo Nacional del Prado surgió en marzo de 2004. Se enmarcó en el convenio suscrito entre dos de las grandes instituciones nacionales dedicadas al arte y la cultura, el Museo Nacional del Prado, y a la ciencia, el Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC).

El primer fruto de esta alianza vio la luz en 2012, con la publicación de *El vidrio en la pintura del Museo Nacional del Prado*. Aquel volumen se centró exclusivamente en el vidrio debido a su exuberante presencia en muchas obras de la pinacoteca. Ahora será ya imposible olvidar los vasos sobre la mesa de las distintas representaciones de *La Última Cena*, la perfección de la copa de *El aguador de Sevilla* o las más toscas en manos de varios Bacos, las farolas y lámparas o los numerosos espejos que iluminan y reflejan a todo tipo de personas y objetos, o las ventanas grandes y pequeñas y las lupas, microscopios y telescopios que han servido para curiosear el mundo de distintas maneras. Esta publicación alcanzó un notable éxito comercial, pero lo más destacable es que fue reconocida con el segundo premio del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, otorgado a la mejor obra editada del año en la categoría de Arte.

Tras ese éxito, quedó pendiente la edición de un libro dedicado exclusivamente a la cerámica, ya que las pinturas del Museo Nacional del Prado son también generosas en su representación. Esa deuda se salda ahora con la publicación de *La cerámica en la pintura del Museo Nacional del Prado*. En la obra se pone de manifiesto que la cerámica —terracota, loza, gres y porcelana— es un elemento omnipresente en la vida cotidiana y cultural del ser humano a lo largo de los siglos. Ya sea como protagonista en bodegones y escenas tradicionales, como objeto funcional o decorativo o como parte de un entorno arquitectónico, en este libro se documentan con todo el detalle muchos de los materiales cerámicos de las obras del museo, incluyendo tanto las expuestas como las depositadas en otras instituciones, colecciones privadas o almacenadas en sus fondos.

Para llevar a cabo una tarea de tal magnitud, ha sido imprescindible contar con la colaboración de ocho especialistas que han aportado de modo desinteresado su experiencia para contextualizar históricamente cada objeto cerámico, explicar su tecnología de fabricación, descifrar su simbolismo y valorar su papel como elemento artístico. Este volumen es el resultado de seis años de trabajo que ha sabido integrar conocimientos técnicos, sensibilidad artística y criterio editorial. La alta calidad editorial del libro se ha logrado gracias a la generosa cesión de imágenes en alta resolución por parte del Museo Nacional del Prado, que permiten al lector apreciar incluso los más pequeños detalles de las piezas cerámicas representadas. El volumen incluye también fotografías de objetos reales. A todo ello se suma la labor meticulosa de la Editorial CSIC y de la empresa de servicios editoriales Cyan, que han contribuido a la excelencia formal de esta obra. Su publicación, financiada por el CSIC y la Sociedad Española de Cerámica y Vidrio, es una invitación a redescubrir la cerámica como testigo silencioso pero elocuente del devenir humano.

Confiamos en que este libro despierte el interés tanto de los amantes del arte como de los estudiosos de la cerámica y que se convierta en una herramienta valiosa para todos aquellos que deseen profundizar en el diálogo entre materia y pintura, entre lo cotidiano y lo sublime.

Eloísa del Pino
Presidenta del CSIC

Presentación

En el marco del convenio entre el Museo Nacional del Prado (MNP) y la AE CSIC, suscrito en 2004, se proyectó la edición de un volumen que recogiera la representación de objetos de cerámica y de vidrio en los cuadros del catálogo general del MNP. En 2012 se editó y publicó el libro titulado *El vidrio en la pintura del Museo Nacional del Prado*, que fue merecedor de un gran éxito editorial y comercial, y con una repercusión que se vio coronada con el segundo premio del entonces Ministerio de Educación, Cultura y Deporte al mejor libro editado en 2012 en el grupo temático de Arte. La razón por la que este volumen no incluía la representación de objetos cerámicos, sino exclusivamente la de vidrios, residió en el gran número de cuadros en los que aparecían los vidrios y los materiales cerámicos, lo cual hubiera excedido en contenido la extensión de un libro de dimensiones razonables para una consulta cómoda para el lector. Así pues quedó pendiente la publicación de un libro dedicado a la cerámica representada en las pinturas del MNP. Con el fin de abordar y completar la labor iniciada en 2024 se firmó un contrato entre el MNP y la AE CSIC con el objetivo de ultimar el estudio sobre el vidrio y la cerámica en los cuadros del MNP.

El presente volumen constituye un compendio completo de divulgación científica de alta calidad sobre la cerámica que aparece en las obras pictóricas del catálogo general del MNP, incluyendo los cuadros no expuestos y los cedidos a otras instituciones. Los capítulos se han organizado atendiendo a los diferentes tipos de materiales cerámicos según su grado de sinterización: terracota, loza, gres y porcelana, así como a los que se utilizan como materiales para la arquitectura. Puesto que la presencia de la cerámica en la vida cotidiana y en los ámbitos culturales y artísticos es tan amplia, se han necesitado hasta ocho autores especialistas, que han trabajado altruistamente, para relatar con conocimiento de causa el papel desempeñado por cada objeto cerámico así como su tecnología de producción, encuadre cronológico, significado simbólico y expresión artística. De la suma de estas contribuciones, que se complementan con dos índices, por número de catálogo del MNP y por autores de las obras pictóricas, nace *La cerámica en la pintura del Museo Nacional del Prado*, un libro que será tan útil y placentero para los lectores amantes del arte en general y de la pintura en particular, como para los expertos en este material que desde hace más de 26 000 años acompaña al ser humano como su primer material de síntesis producido con la ayuda del fuego.

La cesión por parte del MNP de las imágenes en formato de alta calidad de los cuadros que aparecen como figuras en el libro aportan una gran calidad editorial y ofrecen al lector la posibilidad de contemplar, a veces incluso en detalle, los entornos usuales en los que los objetos cerámicos convivían o conviven con las personas y con otros materiales y objetos. Asimismo, la documentación gráfica se ha completado con las imágenes de objetos reales de cerámica y otros cuadros procedentes de otras instituciones museísticas o de colecciones particulares. Muchos bodegones y escenas tradicionales presentan la cerámica como la principal protagonista, otros cuadros la muestran como complemento funcional, decorativo o artístico, y otros simplemente como marco realista de la escena representada al formar parte de una arquitectura de base. En cualquier caso, lo profuso de la cerámica en los cuadros del MNP no es más que un reflejo directo y fidelísimo del papel que posee este material en la trayectoria humana a lo largo de milenios.

Esta gran obra es el resultado de la iniciativa de Francisco Capel del Águila y del esfuerzo de seis años de un equipo multidisciplinar en el que han colaborado expertos en los diversos tipos de materiales cerámicos,

y profesionales de indudable valía que han ordenado, clasificado y editado toda la información disponible para generar un volumen que ofrece el mundo de la cerámica combinado con el arte para todo tipo de lectores. La labor conjunta y coordinada de los profesionales de la Editorial CSIC y de Cyan, Proyectos Editoriales es la responsable de la alta calidad de esta obra financiada por la AE CSIC y la Sociedad Española de Cerámica y Vidrio, que también cofinanció el libro *El vidrio en la pintura del Museo Nacional del Prado*. El atractivo de su contenido y la facilidad de su lectura, sin duda, contribuirán a la divulgación de alto nivel tanto de este material funcional, la CERÁMICA, como de su dimensión artística a través de la pintura de la mejor pinacoteca española, el MNP.

M.^a Ángeles Villegas Broncano
Editora científica

Agradecimientos

Los autores de este libro desean agradecer al Museo Nacional del Prado (MNP) las facilidades con que ha contado el equipo de trabajo para acceder a toda su colección de pintura de caballete, así como la cesión de las imágenes de los cuadros seleccionados para su publicación. Asimismo, los autores hacen extensivo este agradecimiento a las personas del MNP que han prestado su más directa y valiosa colaboración: a Ana María Martín Bravo, jefa del Servicio de Documentación y Archivo, su apoyo en la resolución de los problemas de gestión y de relación entre la entidad y el equipo de trabajo; a Yolanda Cardito Rollán, del Archivo, y a Paloma Flórez Plaza, su ayuda durante la búsqueda de imágenes en la base de datos; a Sol Valero de Bernabé, Martín de Eugenio y Emilio Criado Herrero, su colaboración en la búsqueda y clasificación de objetos cerámicos en la base de datos SIMA del MNP durante la fase de inicio de este proyecto.

El equipo de trabajo agradece el interés y profesionalidad de la Editorial CSIC y especialmente de su directora, Pura Fernández Rodríguez, y del equipo directivo y Junta de Gobierno de la Sociedad Española de Cerámica y Vidrio, sobre todo de su anterior secretaria general, Begoña Ferrari Fernández, y de la actual, Jadra Mosa Ruiz. Agradecemos, asimismo, la gran labor de la empresa de servicios editoriales Cyan, en especial de su editora, Alicia Deza Illana.

Francisco Capel del Águila agradece la colaboración de José María Fernández Navarro.

Jaume Coll i Conesa agradece la colaboración de Gabrielle Finaldi, Leticia Azcue y del equipo del Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias «González Martí».

María Ángeles Granados Ortega agradece la colaboración de Marie-Germaine Beaux-Laffon, Marie-Laure Pellan y Jérôme Kerambloch.

Cinta Krahe Noblett agradece la colaboración de Alejandro Vergara, Familia Hyde-Parker, Jorge Welsh, Luisa Vinhais, Errol, Henriette y Henry Manners, Teresa Canepa, Don Dinwiddie, Lecong Zhou, Rosemary Scott, Katharine Butler y Paloma Flórez Plaza.

Alfonso Pleguezuelo Hernández agradece la colaboración de Fernando Amores, Pilar Lafuente, Odile Delenda, José Luis Romero Torres, Javier Portús, María Venegas, Leopoldo Izquierdo, Miguel Vázquez, Domingo Ramos Corpas, Jesús Urrea, Gabriel Ferreras y Francisco Solís.

Alejandro Rubio Grueso agradece la colaboración de David Vendrell Cabanillas.

Ángel Sánchez-Cabezudo Gómez agradece la colaboración de Ignacio Martín-Salas Valladares y Alfonso Romero Vidal.

M.^a Ángeles Villegas Broncano agradece la colaboración de Manuel García Heras.

Nota preliminar

Los autores de este libro han procurado que sus capítulos permitan al lector obtener una visión lo más completa posible de los objetos cerámicos representados en la pintura del Museo Nacional de Prado. Teniendo en cuenta el tema de su contribución, cada uno ha realizado una selección de los que considera más representativos para ilustrar el fenómeno que describe y analiza. El estudio de la totalidad de los objetos de cerámica que aparecen en los cuadros supone una tarea compleja, además de resultar tediosa tanto para los autores como para los lectores, por las evidentes e inevitables repeticiones y por las posibles identificaciones dudosas.

El número de objetos cerámicos representados en el amplio catálogo de obras pictóricas del Museo Nacional del Prado es muy elevado, aunque no se han detectado todos los tipos producidos en los centros de fabricación conocidos. Asimismo, se ha comprobado que determinados objetos aparecen en las pinturas reiteradamente y mencionarlos o estudiarlos todos sería innecesario. En tales casos, los autores han adoptado un criterio cualitativo para explicar los casos más representativos y relacionar el resto en los índices que aparecen al final de la obra. Por otro lado, no es labor sencilla identificar con seguridad el material cerámico de todos los objetos representados, y en los casos dudosos, que por fortuna han sido muy pocos, han preferido descartarlos para no incurrir en errores.

Tampoco ha sido posible dar crédito ilimitado a todo lo que muestran las pinturas. Las evidencias pictóricas son una de las fuentes de información más valiosas para el historiador de la cerámica, pero uno de los problemas que plantea su interpretación es la calibración de su grado de verosimilitud. El arte pictórico, dependiendo de los cambiantes intereses de los artistas y de las corrientes estéticas en que se encuadran sus obras, siempre ha basculado entre la absoluta fidelidad a la realidad y el recurso a la fantasía propio del arte. En ocasiones el estilo del artista da toques de efecto y no reproduce miméticamente las formas, los brillos y las texturas. En tales casos, se ha preferido no comentar los ejemplares dudosos para evitar que la posible equivocación del autor fuera el inicio de una cadena de errores que falsearan la realidad.

Los autores son conscientes de que los lectores de esta obra pueden tener perfiles personales y profesionales muy diferentes con intereses muy distintos. Por ejemplo, los historiadores del arte suelen estudiar la pintura histórica para encontrar paralelos con piezas que les interesa estudiar, datar, atribuir procedencia o encuadrar en un contexto cultural determinado. Lo mismo sucede con los historiadores de la pintura, con los historiadores generalistas o con los arqueólogos que, en algunas ocasiones, se interesan por analizar todos los elementos representados en un cuadro para argumentar conclusiones relacionadas con sus objetivos científicos. En los cuadros hay testimonios de las producciones locales de cerámica, pero también del fluido mercado de las importaciones y de los intercambios a media y larga distancia. Un claro ejemplo es el elevado número de porcelanas de Asia Oriental o de búcaros americanos que aparecen en la pintura europea. En los cuadros también se encuentran indicios del valor funcional de los objetos y de sus contenidos simbólicos, lo que puede resultar de gran interés para etnólogos y antropólogos.

Los autores han considerado que numerosas personas que no responden a los perfiles profesionales mencionados son igualmente lectores potenciales de este libro y, en atención a ellos, han utilizado un lenguaje sencillo con un enfoque divulgativo. De este modo, se pretende estimular la curiosidad natural del lector no

especialista, pero interesado en conocer el mundo de la cerámica que aquí se aborda. También en atención a dichos lectores se ha redactado un glosario de términos cerámicos en el que se definen de la forma más sencilla posible. Los términos del glosario aparecen en cursiva a lo largo de la obra.

Esperemos que este libro desvele para todos sus lectores la importancia que la cerámica ha tenido en la cultura material de Europa occidental y la atención que siempre ha recibido de la escrutadora mirada que los artistas proyectan sobre la realidad que nos rodea.

CONTRIBUCIONES DE LOS AUTORES

(por orden alfabético de primer apellido)

FRANCISCO CAPEL DEL ÁGUILA

Capítulo V, secciones 5.1. y 5.2. (5.2.1.)

Índice de cuadros e índice onomástico de pintores.

JAUME COLL I CONESA

Capítulo I.

Capítulo III, secciones 3.1., 3.3. y 3.4.

Capítulo V, sección 5.2 (5.2.2., 5.2.3., 5.2.4. y 5.2.5.)

ALEXANDRA VAN DONGEN

Capítulo II, sección 2.3.

(Trad. al castellano M.^a Ángeles Villegas Broncano)

M.^a ÁNGELES GRANADOS ORTEGA

Capítulo IV, sección 4.2.

CINTA KRAHE NOBLETT

Capítulo IV, sección 4.1.

ALFONSO PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ

Capítulo II, sección 2.2.

ALEJANDRO RUBIO GRUESO

Capítulo VI

ÁNGEL SÁNCHEZ-CABEZUDO GÓMEZ

Capítulo II, sección 2.1.

Capítulo III, sección 3.2.

Índice general

CAPÍTULO I. BREVE PANORAMA HISTÓRICO DE LA CERÁMICA	19
CAPÍTULO II. ALFARERÍA	23
2.1. ALFARERÍA ESPAÑOLA: DEL NATURALISMO AL COSTUMBRISMO (AE)	23
2.1.1. La alfarería en la pintura naturalista	24
2.1.2. La alfarería en la pintura costumbrista	36
2.2. ALCARRAZAS Y BÚCAROS DE ESPAÑA, PORTUGAL Y AMÉRICA (AB)	41
2.2.1. Barros para transportar	43
2.2.2. Barros para almacenar	45
2.2.3. Barros para beber	47
2.2.3.1. Alcarrazas	47
2.2.3.2. Búcaros	60
2.2.3.2.1. Búcaros llanos	60
2.2.3.2.2. Búcaros del romano	63
2.2.3.2.3. Búcaros de las Indias	65
2.3. LOZA Y GRES REPRESENTADOS EN LAS PINTURAS DE LOS PAÍSES BAJOS (LG)	69
2.3.1. Hieronymus van Acken Bosch (el Bosco) (1450-1516)	69
2.3.2. Jan Sanders van Hemessen (1500-1575)	81
2.3.3. Pieter Bruegel el Viejo (1525-1569)	82
2.3.4. Joachim Beuckelaer (1535-1575)	84
2.3.5. Clara Peeters (activa entre 1607 y 1621)	86
2.3.6. David Teniers el Joven (1610-1690)	90
CAPÍTULO III. LOZA TRADICIONAL	101
3.1. LOZAS VALENCIANAS Y CATALANAS (LVC)	101
3.1.1. Representaciones cerámicas reconocibles	107
3.1.2. Loza azul	108
3.1.3. Loza dorada	112
3.1.4. Loza alcoreña	123
3.1.5. Loza valenciana policroma y popular	124
3.2. LOZAS CASTELLANAS (LC)	127
3.3. LOZAS ITALIANAS Y FLAMENCAS (LIF)	138
3.4. LOZA DE PROCEDENCIA INDETERMINADA (LI)	145

CAPÍTULO IV. PORCELANA	149
4.1. PORCELANA CHINA (PC)	149
4.2. PORCELANA EUROPEA (PE)	177
CAPÍTULO V. CERÁMICA ARQUITECTÓNICA	205
5.1. CERÁMICA Y CONSTRUCCIÓN: MUROS Y TEJADOS (MT)	206
5.2. LA PIEL CERÁMICA DE LA ARQUITECTURA: PAREDES Y PAVIMENTOS (PP)	220
5.2.1. Pavimentos de arcilla cocida	223
5.2.2. Pavimentos de baldosas cerámicas	228
5.2.3. Pavimentos con azulejos	231
5.2.3.1. Alicatado y azulejo geométrico	231
5.2.3.2. Azulejo decorado	236
5.2.3.2.1. Representaciones fieles de azulejería valenciana	237
5.2.3.2.2. Representaciones de azulejería de origen indeterminado	249
5.2.4. Representaciones idealizadas de pavimentos cerámicos	253
5.2.4.1. Azulejo decorado	253
5.2.4.2. Influencia del <i>opus sectile</i> marmóreo	255
5.2.5. Revestimientos murales con azulejos y pintura historicista	263
CAPÍTULO VI. CERÁMICA GRIEGA (CG)	275
Glosario de términos singulares	287
Bibliografía	293
Galería de imágenes del Museo Nacional del Prado	305
Índice de cuadros por número de catálogo del Museo Nacional del Prado	331
Índice onomástico de pintores	347

CAPÍTULO I

Breve panorama histórico de la cerámica

La cerámica es el primer material de síntesis fabricado por el hombre y apareció ya en el Paleolítico Superior. Hace unos 26 000 años en Moravia (actual República Checa), un grupo de cazadores instaló unas cabañas y en sus hogares cocieron figurillas hechas con depósitos sedimentarios limosos de origen eólico (loess), agua y hueso, a una temperatura que oscilaba entre 500 y 800 °C. Destaca la llamada Venus de Dolni Vestonice, entre otras representaciones humanas, y también se modelaron diversos animales en los que predominan los osos o los leones. El horno era un simple receptáculo construido en el suelo con muretes bajos realizados con barro en forma de herradura. Se han encontrado más de 2300 piezas o fragmentos de esas primeras cerámicas en un solo yacimiento, cuya finalidad debió de ser ritual o mágica para favorecer tanto la caza como la fertilidad.

El inicio del almacenaje o de la transformación de alimentos, mediante el tostado y el hervido, propiciaron la primera utilización funcional de este material con la alfarería, según testimonian hallazgos de contextos culturales de grupos humanos cazadores y recolectores en China, Japón y Rusia. La primera alfarería se ha reconocido en China en varios lugares: Xianrendong y Diaotonghuan (Jiangxi), o Yuchanyan (Hunan). Son contenedores similares a ollas, cocidas en hoguera a una temperatura que oscilaba entre 400 y 600 °C. Su antigüedad se remonta a unos 18 000-20 000 años. Esta cerámica se elaboró con arcillas ricas en *caolín*, un mineral abundante en la zona, y arena de cuarzo y se modeló mediante la técnica del urdido con churros, el paleteado y el alisado, las técnicas más habituales utilizadas durante la Prehistoria. No hay evidencias claras, pero se supone que se pudo utilizar para cocer carne, tuétano o grasa animal, así como vegetales recolectados como el arroz salvaje.

La cerámica debió de realizarse como un producto ventajoso frente a contenedores de piedra o de madera

tallada o de fibras vegetales trenzadas. Unos milenios más tarde se encuentran evidencias de alfarería en la cultura Jōmon (14 500 a. C.-300 a. C.) de Japón. En el hemisferio occidental, el primer uso de materiales cerámicos se constata en Oriente Próximo una vez producida la sedentarización de grupos humanos e iniciada la agricultura, hace unos 15 000 años, en lo que se conoce como el periodo Neolítico precerámico. En esta etapa se usaba la arcilla para construir los edificios y para modelar figurillas o cuentas de collar aprovechando su plasticidad, pero esos elementos no se cocían. La primera alfarería se desarrolló hace unos 11 000 años, unos milenios después del inicio de la producción de alimentos, y no está ligada directamente a la neolitización como antes se pensaba.

Dado el tipo de hornos utilizados al principio, meros hogares en hoyos o a veces limitados por pequeños muretes de arcilla, las primeras cerámicas se debieron de cocer en hogueras en las que se amontonaba la cerámica junto al combustible: leña seca, residuos vegetales o estiércol seco. Sin embargo, hace unos 8000 años se empezó a desarrollar el horno con doble cámara con un hogar en el piso inferior y un espacio superior donde se colocaban los objetos a cocer, como demuestra su hallazgo en Yarim-Tepe I (Irak). El acabado de las piezas podía mejorarse mediante el bruñido, que se realizaba frotando la superficie con una piedra humedecida para compactarla, y así quedaba brillante tras la cocción. A ello se añadieron decoraciones impresas con bordes de conchas, cañas o incisiones con las que se hacían cuidados dibujos. La decoración pintada se aplicaba mediante baños o pinceladas de arcillas de colores diferentes sobre el cuerpo de las piezas antes de que se secase la arcilla. Más tarde se usaron pigmentos obtenidos de óxidos minerales de hierro, que permitían añadir trazos en rojo, o de manganeso, que al cocer daba un color negro.

La posibilidad de fabricar numerosas piezas llegó con la adopción de la rueda o torno de alfarero que,

mediante la rotación, permitía conformar vasos de forma más rápida que con el modelado hecho a partir de la unión de placas o con churros de arcilla. Las primeras cerámicas torneadas se documentan en Mesopotamia en la cultura de Uruk, hace 5500 años, aunque su uso en la península ibérica se introdujo en el siglo IX a. C. con la colonización fenicia. El uso del torno conllevó trabajar con arcillas más plásticas y depuradas y exigió cocer en hornos de doble cámara en los que el combustible estaba separado de las piezas a cocer. Esas técnicas fueron la base de un nuevo procedimiento para producir la cerámica que requería un mayor aprendizaje y dedicación y que contribuyó a la aparición del oficio especializado del alfarero.

Para facilitar la construcción de edificaciones, desde hace unos 9000 años, se usó la arcilla en forma de *adobes* o bloques de barro y paja que se colocaban en hileras para formar los muros. Posteriormente, el *adobe* se coció en hornos dando lugar al ladrillo, un material más compacto y perdurable que aumentaba su resistencia e impermeabilidad. Se comenzó a utilizar la arcilla cocida para desarrollar todo tipo de elementos constructivos, como baldosas, azulejos o tejas. La tradición atribuye el uso de las primeras tejas de arcilla cocida para cubrir los techos de las viviendas a la zona mesopotámica y a Egipto hace unos 4700 años, aunque también se han hallado restos de tejas de semejante antigüedad en territorio chino.

La siguiente innovación cerámica consistió en procesar los minerales y las arcillas usadas en la decoración mediante técnicas químicas que permitían obtener partículas de pigmento de tamaño muy fino suspendidas en un baño de arcilla muy líquida, llamado engobe, que al cocerse formaban una superficie brillante. La combinación de esos engobes y de cocciones que alternaban gases con poco oxígeno (reductores) con otros ricos en oxígeno (oxidantes) permitía conseguir piezas en las que aparecía la decoración en rojo y negro como la que desarrollaron los griegos hace unos 2700 años.

También se desarrolló la formación de una superficie vítrea, no porosa y compacta sobre el cuerpo de arcilla, adelante que se introdujo en Egipto hace 7000 años. Los egipcios del periodo predinástico realizaban figurillas con polvo de cuarzo y carbonato cálcico junto con sales de natrón o cenizas alcalinas de plantas. Al cocer esta mezcla se formaba un vidriado exterior compuesto por un silicato sódico cálcico que incorporaba óxido de cobre y daba un color turquesa. Esta técnica es llamada *fayenza egipcia*. Siglos después se mezclaron otros óxidos metálicos para conseguir más colores: cobalto para el azul oscuro, antimonio para el amarillo, estaño para el blanco o manganeso para el violeta oscuro o negro. Siglos más tarde, hace unos 4000 años, para fabricar un vidriado se utilizaron minerales de

plomo como fundente, mezclados con sílice y alúmina. Este vidrio se podía aplicar sobre el cuerpo de arcilla ya cocido o sin cocer, e incluso sobre un vidriado previo, lo que permitía dotar a las piezas cerámicas de una gran expresividad, color y acabado. Hace 2800 años en Mesopotamia y Egipto se añadió casiterita (óxido de estaño) a esa mezcla y con ello se consiguió el *esmalte estannífero*, base de la *mayólica* que será la producción de mayor calidad bajo el dominio islámico, desde el califato abásida de Bagdad (750-1259) hasta el fin del emirato nazarí de Granada (1492). Estas cerámicas destacaban por su color blanco de fondo y sobre ellas se trazaban motivos de color mediante los óxidos metálicos antes mencionados. Para cocer estos vidriados se requería un calor uniforme y que los gases en los hornos no estuvieran en contacto con el vidrio mientras se formaba, por lo que para controlar su comportamiento se introdujeron las primeras cajas o gacetas, o la cocción mediante muflas móviles o fijas.

El descubrimiento de la compleja técnica del reflejo metálico, de gran impacto histórico, permitió producir la loza dorada, cerámica de prestigio promocionada por los califas islámicos que alcanzó gran fama al difundirse como un producto lujoso y como un preciado bien comercial en los mercados burgueses de los reinos cristianos en la Baja Edad Media. Según fuentes islámicas, su producción se inició para emular las vajillas de metales preciosos de la corte bizantina, salvando las prohibiciones del Corán en el uso del oro y en la necesidad de evitar la ostentación de riqueza. La loza dorada se caracteriza por sus decoraciones refulgentes y de brillo metalizado que se consiguen mediante la reducción de los óxidos metálicos de su pigmento, que contiene plata y cobre. Dicha técnica se mantuvo en secreto y se transmitió de forma limitada desde sus orígenes en el califato abásida de Bagdad en el siglo IX. En Al-Andalus se desarrolló durante los reinos de Taifas y pasó al reino nazarí de Granada, desde donde se difundió a la Corona de Aragón, inicialmente a las localidades de Manises y Paterna en el siglo XIV. Tanto la técnica de la loza estannífera como el dominio de la *loza de reflejo metálico* se extendieron posteriormente por Europa, adaptando a sus decoraciones los cambios simbólicos y estéticos de cada periodo histórico.

En China y Asia Oriental existían materias primas que presentaban una alta proporción de *caolín*. Estas arcillas se utilizaron desde la Prehistoria para realizar vajilla ordinaria y lozas recubiertas con vidriados de plomo, así como gres blanco o preporcelana en época Han (206 a. C.-220 d. C.), que fueron las producciones de más calidad hasta la dinastía Tang (618-907). A lo largo de este periodo temporal, se produjeron en China notables mejoras en los hornos cerámicos que permitieron alcanzar 1300 °C mediante la recirculación de gases en el horno (hornos de ladera u hornos

dragón, hornos de herradura, etc.). Esta elevada temperatura era esencial para conseguir una mayor fusión de las arcillas por la presencia de minerales fundentes como rocas micáceas o feldespáticas, lo que propició el descubrimiento de la porcelana. Las primeras porcelanas presentaban cuerpos blancos muy compactos, que, mediante sucesivas cocciones tras recubrirlas con cenizas, sales o feldespato, formaban una cubierta de aspecto vítreo. Durante la dinastía Song (960-1279), se consiguieron piezas de porcelana blanca que fueron conocidas en Occidente gracias a la ruta marítima de la seda hacia el golfo Pérsico. Fueron muy abundantes en Samarra, Irak, bajo el califato abasida, y llegaron a puertos de Al-Andalus como Almería o Cullera, dando origen a su conocimiento y creando el mito de la porcelana como un material codiciado por su extraordinaria rareza. Mientras tanto, la navegación islámica por el Mediterráneo favorecía la llegada de porcelanas blancas y de celadones que se han encontrado en la península ibérica en las provincias de Murcia, Valencia y Zaragoza. En el siglo XIII, durante la dinastía Yuan (1271-1368) se creó la porcelana blanca decorada con cobalto bajo cubierta, considerada el modelo ideal de la porcelana en Europa occidental.

Las *mayólicas* del Renacimiento italiano promovieron un nuevo modelo de loza de calidad: dibujos naturalistas policromos, a veces escenas mitológicas, paisajes, retratos o grutescos. Los talleres de Montelupo, Faenza, Florencia o Urbino difundieron sus innovadores diseños que fueron copiados o inspiraron la producción europea desde el siglo XVI. Los avances técnicos de la loza italiana penetraron en la península ibérica por Sevilla, a través de ceramistas como Niculoso Francisco el Pisano (¿-1529), autor de insignes retablos de azulejería de gran calidad. Cuando en 1566 Felipe II (1527-1598) deseó impulsar la ciudad de Talavera como su principal suministrador de loza por su proximidad a la nueva Corte de Madrid, fue el químico sevillano Gerónimo Montero quien evaluó la capacidad de los alfareros del lugar. La imitación de las porcelanas chinas, que empezaron a llegar masivamente tanto por la ruta portuguesa del cabo de Buena Esperanza como por la americana del Galeón de Manila, junto con la copia de la calidad de la *mayólica* italiana serán las claves del desarrollo de la loza europea del manierismo y el primer Barroco. Ello se hace patente en las menciones que realiza Fray Andrés de Torrejón, prior del monasterio de Santa Catalina de Talavera, en referencia a las lozas de esta ciudad en 1596: «las mejores bajillas que se hazen en España, no zeden a las de Pisa y procuran ymitar las porcelanas de la China». Talavera y su loza se convirtieron en nuestro país en el nuevo foco de innovación tanto en vajillas como de la azulejería hasta el siglo XVIII.

En 1727, la villa de Alcora (Castellón) fue el nuevo faro de la loza decorada en España. Bajo el impulso del

conde de Aranda, Buenaventura Pedro de Abarca y Bolea (1699-1742), se creó una fábrica de nueva planta regida con una organización inédita basada en los ideales de la Ilustración y fuera del sistema gremial tradicional. Dispuso de una gerencia de administración bajo un alcaide director, y se organizó en departamentos llamados *quadras* para la pintura, la escultura, el trabajo con la materia prima o los tornos. Las *quadras* eran dirigidas por especialistas o maestros, muchas veces afamados técnicos contratados en el extranjero o formados en las academias de Santa Bárbara o de San Carlos. La propia fábrica desarrolló una academia de aprendices bajo la enseñanza de los maestros pintores o escultores en activo y promovió la renovación del repertorio ornamental introduciendo decoraciones impulsadas por Luis XIV (1638-1715) en Francia, muchas de ellas eruditas y tomadas de repertorios pictóricos, escultóricos o del grabado. El tejido productivo de la loza se transformó completamente en el siglo XVIII por la influencia estilística y técnica de esta fábrica y por el agotamiento del sistema gremial.

En el siglo XIX, los adelantos técnicos del siglo anterior se difundieron y nació una cerámica vistosa, policroma, de carácter popular y colorista, en la que se reflejaba la vida y las necesidades cotidianas de forma ingenua. Las fábricas se impulsaron bajo la iniciativa de inversores que dieron origen a talleres familiares o a fábricas, de acuerdo con su capacidad económica. Los directivos y operarios principales procedían de los cuadros técnicos de la enseñanza superior, y la mano de obra se tomaba del proletariado urbano que se adiestraba según las necesidades de la cadena de producción, teniendo en cuenta los costes del proceso. La formación artística todavía era una exigencia en las punteras fábricas de loza fina o en el sector industrial de la emergente industria azulejera, que recibió un fuerte impulso por el higienismo que se imponía con fuerza.

En cuanto a las claves estéticas surgieron dos corrientes principales: la tradicional o historicista, que buscaba fundamentarse en las obras de calidad del pasado generando el revivalismo y el eclecticismo; y la renovadora, con propuestas actualizadas en los estilos innovadores de cada momento, como el japonismo, el modernismo o el *art déco*. Desde William Morris (1834-1896) y la difusión de los principios del movimiento de *arts & crafts*, se valoraba el trabajo cuidado de clave artesanal, pero el peso de la industrialización marcaba la necesidad de la producción en masa de calidad con costes asequibles para un creciente mercado.

La pintura de caballete del MNP ofrece imágenes fijas de esta apasionante historia de la relación del hombre con la cerámica, compañera de su devenir a lo largo de los siglos, y permite lecturas complementarias de esas obras de arte que fascinan.



Fig. 2.1. (P8219) *Pícaro de cocina* (detalle).
Francisco López Caro.
Museo Nacional del Prado.

CAPÍTULO II

Alfarería

2.1. ALFARERÍA ESPAÑOLA: DEL NATURALISMO AL COSTUMBRISMO (AE)

Es la alfarería una de las primeras manifestaciones de la creatividad del hombre motivada por la necesidad de cubrir las exigencias que la vida sedentaria, derivada de una actividad agrícola y ganadera, imponían al ser humano. El poder contar con recipientes donde transportar el agua, almacenar semillas o cocinar alimentos fue lo que suscitó que el hombre creara con sus propias manos los primeros contenedores, partiendo de la tierra y el agua, formando una masa moldeable a la que daría dureza y consistencia con el fuego, mediante un proceso de horneado. Los primeros recipientes se ejecutaron de forma urdida a partir de unas *túrdigas* de arcilla a las que se daba la forma deseada con las manos y alguna rudimentaria herramienta. Posteriormente, con el descubrimiento del torno, que se remonta al sexto milenio a. C., se produce un avance extraordinario en la actividad alfarera. Primero, surge el sencillo torno lento y, más tarde, el más complejo torno rápido. Esta última herramienta consistía en un eje vertical con dos plataformas circulares, una de ellas estaba situada en el extremo inferior y servía para provocar en el mecanismo, con la ayuda del pie, un movimiento circular sobre dicho eje; y otra, en el extremo superior sobre la que se colocaba la *pella de barro*. El giro de esta última permitía levantar o ejecutar con las manos diferentes objetos. A continuación, y previo secado al sol, se sometía la pieza a una alta temperatura en horno de leña con lo que adquiría la dureza deseada. Posteriormente, para su impermeabilización se realizaba un proceso de bruñido exterior que cerraba los poros de la arcilla, generando un acabado de cierto aspecto satinado. Así eran las cerámicas bruñidas del Neolítico y más tarde las *sigillatas* romanas que ya estaban fabricadas con molde.

Sin embargo, pronto se descubrió que bañando el objeto en una solución líquida de plomo y sílice se obtiene, por efecto de la temperatura de un segundo horneado, su vitrificación, que dará un aspecto brillante y una naturaleza totalmente impermeable. Cuando este baño no se hacía con una solución simple sílico-plúmbea, que era transparente, sino que se hacía con una solución enriquecida con estaño, se obtenía el esmaltado blanco. Partiendo de este proceso y teniendo en cuenta las necesidades que van apareciendo a lo largo de la Antigüedad, la Edad Media, la Moderna y la Contemporánea, así como los avances químicos y técnicos, se fueron satisfaciendo dichas necesidades, que unas veces eran de índole constructiva y otras de carácter doméstico, religioso, laboral o lúdico. Las aportaciones a este proceso por parte de los diferentes pueblos que han ocupado la península ibérica se han dejado notar no ya en los avances técnicos, sino también en los acabados u ornamentaciones.

La representación de estos objetos de barro en las diferentes manifestaciones artísticas se remonta al mundo antiguo, así en las pinturas murales de las cámaras de enterramiento de los faraones egipcios o en los frescos de las paredes de las *domus* romanas y, en tiempos más recientes, en algunos murales románicos, llegando hasta las obras más modernas que se pueden contemplar en el MNP. Dado que el objetivo es circunscribir el presente estudio a las representaciones de piezas de alfarería en las pinturas de este museo, se hará referencia a las de caballete que forman la mayor parte de sus colecciones pictóricas. Con objeto de reservar otra parte de esta materia que se trata en otras secciones de este libro, en el presente capítulo se contempla tan solo la alfarería española, y dentro de ella se excluye la de los vasos destinados a enfriar el agua, tema del que también se ocupa otra sección de esta misma obra.

Los comentarios que siguen se han agrupado en dos grandes bloques que relacionan las obras con dos estilos artísticos, por la diferente mirada que proyectan sobre las piezas de alfarería representadas en sus cuadros. Un primer bloque se relaciona con el género de los bodegones o naturalezas muertas y con el estilo que en historia del arte ha sido denominado «naturalismo pictórico», una tendencia que nació a finales del siglo xvi en la Italia del sur, influyendo muy pronto en la pintura española. La gran figura italiana de este movimiento es Michelangelo Merisi, Caravaggio (1571-1610), y en España varios pintores recogerán sus novedades con diferentes matices: José de Ribera, Diego Velázquez, Francisco de Zurbarán y otros pintores que seguirán esta línea estética, incluso en la segunda mitad del siglo xvii como es el caso de Pedro de Campobón o de Bartolomé Esteban Murillo. Para estos pintores tan interesados en representar la realidad que les rodea, especialmente de personajes de niveles sociales humildes y también su entorno material más cercano, la alfarería fue un verdadero símbolo de pobreza evangélica y un testimonio de nobleza espiritual.

El segundo bloque se define en torno a otro movimiento que se podría agrupar genéricamente bajo el término de costumbrismo, un género cuya actitud frente a la realidad se relaciona con la sociedad burguesa nacida con la caída del Antiguo Régimen y que entiende la alfarería como el símbolo de unas formas de vida tradicional que estaban entonces desapareciendo. Para la generación de los románticos y posrománticos, la pintura refleja esas estampas del pasado que forman un escenario de vida cada vez más exótico y añorado. España en este proceso, por su tardía incorporación a la Revolución Industrial y su estancamiento en esquemas socioeconómicos del pasado, se convirtió en un buen lugar de peregrinación para nostálgicos y en una tierra donde la alfarería sobrevivió hasta la segunda mitad del siglo xx, momento en el que ya había desaparecido en la Europa desarrollada.

2.1.1. La alfarería en la pintura naturalista

Hay un género que es el bodegón en el que estos objetos, cuando aparecen, lo hacen asumiendo un especial protagonismo en la composición y, en ocasiones, una particular significación de naturaleza simbólica. El bodegón como obra pictórica representa animales muertos, flores y frutos, entre otros alimentos, mezclados a su vez con objetos relacionados con la cocina o la mesa. Pacheco en 1649 describe el bodegón «como una composición

de cosas de comer con figuras», pensando tal vez en los cuadros que había visto pintar a su joven yerno Velázquez. El artista tiene en este género total libertad para componer su obra, dando a los objetos mayor o menor protagonismo según los sitúe en uno u otro plano. Estas representaciones ya decoraron en la Antigüedad las paredes del *triclinium* de la casa romana o los mosaicos con los que cubrían los suelos, pero como temática representada sobre un soporte mueble no surge hasta la segunda mitad del siglo xvi y ha llegado a la actualidad, aunque su tratamiento pictórico haya ido evolucionando de acuerdo con los diferentes estilos artísticos.

La valoración teórica del bodegón, como género pictórico, no estuvo en sus inicios exenta de polémica, cuestionándose el mérito e importancia concedida a estas creaciones. De hecho, en la primera mitad del siglo xvii, fue objeto de atención en los tratados de Carducho y Pacheco llegando este último a preguntarse: «¿Pues qué? ¿Los bodegones no se deben estimar?». En este escaso aprecio que denuncia su airado comentario debió de influir el carácter, muchas veces humilde y cotidiano, de los objetos representados y también la carencia de mensajes de tipo ideológico, que, por el contrario, eran más bien vehiculados en la pintura mitológica y religiosa. Así, un siglo después aún se dice que componen este género los «lienzos que están pintados con trozos de carnes y de pescados, y comidas de gente baja». Su escasa estima a nivel oficial derivaba, por tanto, de un prejuicio más ideológico y social, y no de una valoración verdaderamente estética. De hecho, esta polémica se desvanece, en la mayor parte de los casos, con la sola contemplación de la obra cuya calidad y elocuencia lo dice todo. Prueba de ello es la aceptación que tuvieron entre los coleccionistas y aficionados, como queda constatado por la gran cantidad de obras que han llegado a nuestros días (Calvo Serraller, 1999: 25).

El MNP posee pinturas de este tipo desde finales del siglo xvi, pero para encontrar varios cuadros de este género tan vinculado a la pintura del naturalismo, incluyendo la representación de piezas de alfarería, habrá que llegar a mediados del siglo siguiente. Lamentablemente, a pesar de la colección extraordinaria que el MNP posee de la obra de Diego Velázquez, esta no incluye ninguno de los cuadros que el pintor de Felipe IV ejecutara en su Sevilla natal, que son aquellos en los que despliega su extraordinaria capacidad para representar las cerámicas que gustaba incluir en ellos. Por suerte, el MNP posee una obra de un probable seguidor suyo que suple, en cierta medida, esta

carencia. Se trata de la pintura de Francisco López Caro (1598-1661) titulada *Pícaro de cocina* (P8219) (fig. 2.1), obra de este pintor sevillano coetáneo de Velázquez con el que tenía amistad y por quien, como puede apreciarse, estaba muy influido en su pintura.

Todas las piezas que aparecen son muy representativas de las producciones sevillanas de este momento. Sobre el *anafe*, una olla de doble asa que se tapa con una escudilla; sobre la mesa, una alcuza o aceitera vidriada en verde y una jarrita blanca con decoración sencilla hecha a base de pinceladas de manganeso. El barro que se aprecia en estas piezas allí donde acaba el vidriado, la entrega del asa y el repié de la jarrita son detalles muy trianeros. Es sorprendente la semejanza entre estas dos piezas y las que Velázquez representa sobre la mesa en *Vieja friendo huevos*, tanto que podría llegar a pensarse que son las mismas (fig. 2.2).

Este mismo gusto por reproducir las piezas de sencilla alfarería que reflejan los cuadros de

Velázquez o Zurbarán se prolongó gracias a la obra de ciertos pintores españoles de la segunda mitad del siglo xvii, protagonizando así un naturalismo tardío muy bien representado en el MNP por un buen discípulo de Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682), quien pintó *La cocinera* (P1007) (fig. 2.3).

El tema del lienzo es una joven muy atareada que, mientras despluma un gallo de rodillas, ha de atender a varios fuegos en una cocina repleta de cacharros de barro. A la izquierda del cuadro, sobre un *anafe* de hierro, se ve una olla grande de doble asa de tipología sevillana tapada, como en el cuadro antes mencionado, con un plato sobre el que se coloca el cucharón de madera. De este mismo centro es el puchero, que más al fondo aparece sobre la lumbre de la chimenea. En el ángulo inferior izquierdo, en primer término, aparece un *anafe* de barro al que se han adaptado unos hierros para asar. Su tamaño, forma y decoración son muy singulares, con molduras digitadas y trenzadas respectivamente en su borde inferior y superior.

Fig. 2.2. *Vieja friendo huevos*. Diego Velázquez. National Gallery of Scotland. Edimburgo.





Fig. 2.3. (P1007)
La cocinera.
 Discipulo de Bartolomé
 Esteban Murillo.
 Museo Nacional del Prado.

Aunque se trata de una pieza muy especial, la tonalidad del barro permite reconocer las *gredas* del Guadalquivir con las que trabajaban en Triana los alcarrajeros. En la parte derecha, de abajo a arriba, detrás de la cabeza del niño, una botija doméstica verde, de las denominadas «perulas», evocando aquellas que se enviaban a Perú, y no solo a este país, tipología frecuente que ha pervivido hasta el siglo xx en estos alfares (Pleguezuelo, 2016: 32). Detrás de la vasija se observa un lebrillo melado que se apoya en un mueble sobre el que hay una fuente circular, una *jícara* boca abajo y una jarrita que, por su barro blanco y poroso, se supone una *alcarraza* sevillana; y encima de todo esto, sobre una repisa, una escudilla y platos esmaltados en blanco. En este lienzo, el autor sevillano ha compuesto, verdaderamente, una completa sinfonía con el barro de su propia ciudad.

Es el siglo xviii el periodo del que el MNP cuenta con una nutrida representación de bodegones que incluyen de forma recurrente piezas de alfarería, la



Fig. 2.4. (P908)
Bodegón
con perdices,
cebollas, ajos
y recipientes.
Luis E. Meléndez.
Museo Nacional
del Prado.

mayor parte de ellos firmados por Luis Egidio Meléndez (1716-1780). Son obras que formaron parte de una serie de cuarenta y cuatro cuadros que realizó entre 1771 y 1772 como encargo del príncipe de Asturias, futuro Carlos IV, con destino al Gabinete de Historia Natural, que fue instalado en sus aposentos privados del nuevo palacio; si bien, posteriormente, dado su carácter más decorativo que científico, en 1778 se trasladaron a la Casita del Príncipe de El Escorial (Cherry, 2004: 29-31).

Luis Egidio Meléndez, sobrino del retratista de la Corte Jacinto Meléndez, había nacido en Nápoles en 1716 y viajó pronto a España. Era hijo del pintor miniaturista Antonio Meléndez, quien había trabajado para el rey en las decoraciones miniadas de libros litúrgicos para la capilla real del palacio nuevo. Luis ayudó en este trabajo a su padre, incluso tuvo que terminar algunos de estos libros por su fallecimiento. Su relación con palacio, y sobre todo a partir del encargo para el Gabinete de Historia Natural, le hizo aspirar a ser nombrado pintor de cámara, solicitud que presentó en diferentes ocasiones sin llegar a conseguir este objetivo, aunque ocupó algún cargo en la Academia de San Fernando junto con su maestro Michel Van Loo, del que fue un excelente copista. Lo más que obtuvo del rey fue el encargo de esta serie de bodegones, género en el que se había especializado y para el que tenía grandes cualidades que él mismo reconocía y atribuía, como individuo creyente, a una gracia divina: «Las dotes figurativas para

hacer cierto lo fingido, no fueron algo aprendido sino innato» (Cherry, 1999: 196).

Meléndez componía sus cuadros partiendo de elementos naturales como carnes, pescados, frutas u hortalizas, elementos que disponía sobre una mesa o superficie plana, acompañados de objetos inanimados de metal, mimbre, corcho, vidrio, madera y también de loza y alfarería, todos ellos vinculados a la preparación de los alimentos, de tal manera que el examen de estas pinturas permite conocer cómo era el ajuar de una cocina madrileña de aquel momento; al igual que el recital de frutas y hortalizas constituye un verdadero muestrario de las producciones de las huertas que circundaban Madrid (Seseña, 2004: 123). De la treintena de bodegones que el MNP alberga de este artista, en la mitad de ellos aparecen piezas de alfarería, muchas de las cuales se repiten en sucesivos lienzos, lo que hace pensar que tales objetos formaban parte de la cocina de su propia casa. El objeto de alfarería más reiterado es la humilde cazuela de barro, empleada alternativamente para lavar el pescado (P924, *Bodegón con ciruelas, huevos, pan, barrilete, jarra y otros recipientes*), preservar la carne (P916, *Bodegón con chorizos, jamón y recipientes*), contener unos platos y una cebolla y que, colocada boca abajo, le sirve también para apoyar unas perdices que presenta en primer plano (P908, *Bodegón con perdices, cebollas, ajos y recipientes*) (fig. 2.4), o bien donde se va a preparar una ensalada (P930, *Bodegón con pepinos, tomates y recipientes*). A veces, aparece en un segundo plano simplemente completando la composición (P907, *Bodegón*



Fig. 2.5 a. (P916) Bodegón con chorizo, jamón y recipientes.

Luis E. Meléndez.

Museo Nacional del Prado.

b. Puchero de Alcorcón (Madrid), con asa realizada sobre la boca.

Mediados del siglo XVIII.

Colección Martín-Salas
Valladares.



con arenques, cebolletas, pan y utensilios de comida; P934, *Bodegón con jamón, huevos y recipientes*; P938, *Bodegón con chuletón, condimentos y recipientes*). Este mismo recurso de utilizar una cazuela boca abajo, como apoyo para dar más vistosidad a un animal muerto, lo utiliza para presentar un besugo (P903, *Bodegón con besugo, naranjas, ajo, condimentos y utensilios de comida*) o para exponer unos pichones. Estas cazuelas representadas proceden de los alfares de Alcorcón, localidad muy cercana a Madrid, a la que se dedicará más adelante unos párrafos por ser dichas producciones las más utilizadas como modelo por este pintor.

Los pucheros serán otro de los objetos repetidos en sus cuadros. Los presenta con las dos morfologías diferentes que en ese momento se fabricaban en Alcorcón, con el asa realizada sobre la boca, modelo más primitivo (P916, *Bodegón con chorizo, jamón y recipientes*; P902, *Bodegón con salmón, limón y recipientes*; P907, *Bodegón con arenques, cebolletas, pan y utensilios de comida*; P918, *Bodegón con ostras, ajos, huevos, perol y puchero*) (fig. 2.5 a y b), o con el asa que arranca a mitad del cuello, modelo más evolucionado que favorece la colocación de una cobertera (P934, *Bodegón con jamón, huevos y recipientes*) (fig. 2.5 c y d).



Fig. 2.5 c. (P934)
Bodegón con jamón,
huevos y recipientes.
Luis E. Meléndez.
Museo Nacional
del Prado.
d. Puchero de Alcorcón
(Madrid), con asa que no
sobresale del cuello.
Segunda mitad del
siglo XVIII. Colección
Martín-Salas Valladares.



A veces estos pucheros aparecen tapados con una tela (P907, *Bodegón con arenques, cebolletas, pan y utensilios de comida*), presentando en este caso unos puntos incisos en su asa que permite vincularlos a la producción de Zarzuela de Jadraque (Guadalajara). A este mismo centro ha de adscribirse la botija de vinagre que también reproduce Meléndez en otros de sus bodegones (P907, *Bodegón con arenques, cebolletas, pan y utensilios de comida*; P930 *Bodegón con pepinos, tomates y recipientes*).

En *Bodegón con peros, queso, pan y recipientes* (P928) (fig. 2.6) aparece una jarra de perfil periforme,



Fig. 2.6. (P928) Bodegón con peros,
queso, pan y recipientes.
Luis E. Meléndez.
Museo Nacional del Prado.

con vertedor pronunciado que arranca del cuerpo, y el asa curva que nace en la parte baja del cuello. Todas estas características se corresponden, una vez más, con las producciones de Alcorcón. Encima de la boca de la jarra aparece un tazón o pequeño cuenco talaverano.

Detrás de un pan Meléndez reproduce una olla de doble asa con boca moldurada de las denominadas mantequeras, pues se utilizaban para adobos o conservas de carne en su propia manteca (P932, *Bodegón con cantarilla, pan y cesta con objetos de mesa*) (fig. 2.7). Esta pieza corresponde al área



Fig. 2.7. (P932) *Bodegón con cantarilla, pan y cesta con objetos de mesa.*
Luis E. Meléndez.
Museo Nacional del Prado.

madrileña, quizá Camporreal o Villarejo de Salván. También a cualquiera de estas dos localidades pudiera corresponder la orza o tinajilla cuya textura captada por el pintor da idea de un barro fino y rojizo (P936, *Bodegón con manzanas, nueces, cajas de dulces y otros recipientes*).

Las únicas piezas de alfarería representadas por Meléndez que no corresponden a alfares del área madrileña son las pequeñas orzas que aparecen en P909 (*Bodegón con plato de acerolas, frutas, queso, melero y otros recipientes*) y P925 (*Bodegón con limas, caja de jalea, mariposa y recipientes*). Por el baño verde de óxido de cobre que cubre el hombro y su interior podría tratarse de una producción andaluza o levantina, posiblemente de Biar (Alicante), aunque las que se conocen de este centro presentan repié y estas no lo tienen (Seijo, 1977: 172).

Como se ha podido comprobar, casi toda la alfarería pintada por Meléndez procede mayoritariamente de Alcorcón, ciudad de tradición alfarera desde la primera mitad del siglo xvi. El traslado de la capitalidad a Ma-

drid en 1561 convirtió este pequeño pueblo, situado a trece kilómetros de la Corte, en el principal abastecedor de estos productos (Madoz, 1847: vol. 10, 1039 y 1058).

Madrid tenía en el siglo xviii sus propios alfares, situados en la zona de Lavapiés, que satisfacían una mínima proporción de la demanda existente, ya que no eran alentados ni protegidos por los poderes públicos, debido a veces a las protestas vecinales derivadas de los malos olores y humos que generaban los hornos, pero también por el deseo de las autoridades de recibir estas mercancías de fuera y poder así cobrar el impuesto de portazgo, mucho más fácil de recaudar que el seguimiento de una actividad. Así lo expresa de una manera clara Mesonero Romanos en 1831: «la localidad no presta ninguno de los auxilios que pueda favorecer las fábricas».

La eclosión demográfica que la capital experimenta de forma permanente hace que cada vez sea mayor la demanda de piezas del vecino pueblo de Alcorcón, que llegó a convertirse en una ciudad alfar. Esto se vio favorecido por la calidad de sus barros, muy refractarios, lo que los hacía muy adecuados para la ollería de fuego. La cantarería, en cambio, no tuvo una importancia extraordinaria, pues sus arcillas no eran las más adecuadas. Mantuvieron sus formas originales durante el siglo xvii e imitaron a partir de ese momento las de otros alfares toledanos que tenían éxito en el mercado madrileño, para dejar de producir esta labor a finales del siglo xviii (Martín-Salas Valladares, 2005: 85). La comercialización de estas producciones en Madrid suscitó siempre múltiples conflictos sobre quién y dónde podía llevarse a cabo esta actividad, así como la exclusividad de ciertos géneros producidos en Alcorcón. En 1588, la Sala de Alcaldes de Madrid había otorgado a Alcorcón el monopolio de la fabricación de los cántaros utilizados por los aguadores de la ciudad (López Varahona et al., 2016: 175). Durante los siglos xvii y xviii, los pleitos entre los vendedores foráneos y el gremio madrileño de mercaderes de vidrio, vidriado y barro de Madrid fueron constantes hasta principios del siglo xix, en que se liberalizó dicho comercio.

La alfarería de Alcorcón fue siempre producto de una actividad femenina, que utilizaba la *torneta* baja, ocupándose los maridos de la comercialización y venta de sus productos además de las tareas agrícolas. Será a mediados del siglo xix cuando la ciudad, que estaba entonces en una situación de extrema pobreza, decidió reactivar y transformar la actividad alfarera, haciéndose cargo los hombres de esta elaboración. En este momento, se sacaron los talleres de las viviendas donde se habían mantenido hasta entonces, para que la mujer pudiera conciliar esta actividad con las tareas de la casa; y en el aspecto técnico



Fig. 2.8. (P6917)
Bodegón.
Bartolomé
Montalvo.
Museo Nacional
del Prado.

se introduce el torno de eje alto (Fernández Montes, 1997: 46). La alfarería en la ciudad pervivirá hasta mediados del siglo xx, en que, debido a un desarrollo exacerbado, nuevamente por su proximidad a la capital, todos los alfares van desapareciendo, convirtiendo en historia lo que durante mucho tiempo fue su medio de vida.

No todo fueron ventajas en el uso de estos objetos, pues el vidriado plúmbeo, no solo de Alcorcón sino de los demás centros que abastecían la capital, producía unos efectos adversos sobre el sistema respiratorio de los alfareros y en el organismo de las personas que utilizaban esta cacharrería en sus mesas y cocinas. La reacción del plomo con los ácidos de los alimentos generaba unas sustancias nocivas para el aparato digestivo, ocasionando lo que se conoció como «cólico de Madrid o saturnino» (Ruiz de Luzuriaga, 1797: tomo I, 227-230).

Otro artista coetáneo de Meléndez que también cultivó el género del bodegón fue Ginés Andrés de Aguirre (1727-1800), de quien el MNP conserva entre otras obras el lienzo titulado *Frutas y verduras* (P4144). En un paisaje campestre, sitúa en primer término estos vegetales junto a piezas de alfarería, un puchero tumbado que presenta algunos rasgos alcorconeros y un ánfora de doble asa realzada, que se considera idealizada por el propio pintor, ya que no se corresponde con una pieza real.

Durante el siglo xix se observa cómo diferentes autores dentro de sus composiciones de bodegones

siguen incluyendo piezas de alfarería. Entre ellos, cabría mencionar a Bartolomé Montalvo (1768-1846), quien en 1816 llegó a ser pintor de cámara de Fernando VII y que, entre otros, cultivó también este género, manifestándose seguidor de Luis Meléndez, como se puede apreciar contemplando sus obras, algunas de las cuales se conservan en el MNP. Una de ellas es el *Bodegón* (P6917) (fig. 2.8), en el que, entre pescados sobre una mesa, sitúa una olla de dos asas con una cuchara de hierro dentro y, sobre la boca, un recipiente pequeño con asa, ambos objetos de barro de producciones madrileñas. La olla podría contener aceitunas en aliño, ya que la cuchara de hierro y la escudilla con asa están dispuestas para ofrecerlas a los comensales.

En el *Bodegón de caza* (P4515), junto a diferentes animales muertos, sitúa una orza cuya boca está tapada por una tela ajustada con un cordel, lo que sugiere que su contenido fuera una confitura o conserva. Su procedencia podría atribuirse a Colmenar de Oreja (Madrid). En otro *Bodegón* (P5890) aparece boca abajo una cazuela de Alcorcón, de la que se vale el pintor para apoyar y presentar de forma más vistosa una perdiz. En su *Bodegón* (P6563) representa un puchero en posición invertida, una cazuela de Alcorcón que, como en el caso anterior, utiliza a modo de improvisada peana para apoyar una tórtola.

Otro de los pintores que muestra interés en representar obras de alfarería es José María Corchón (documentado en Madrid, 1850-1864). Los seis bodegones



Fig. 2.9 a. (P4155)
Bodegón de caza
y hortalizas con
gallinas.
b. (P2906) Bodegón
de cocina con caza
y hortalizas.
José María Corchón.
Museo Nacional
del Prado.
c. Cántaro de
segador. Área
de producción
madrileña. Mediados
del siglo XIX.
Colección Martín-
Salas Valladares.



de este pintor que posee el MNP fueron regalados en 1889 por la duquesa de Pastrana; en dos de ellos aparecen piezas de este tipo. En su *Bodegón de caza y hortalizas con gallinas* (P4155) (fig. 2.9 a) representa Corchón, junto a los animales, un cántaro de los denominados de segador, que por sus características de cuello y asa puede atribuirse al área de producción madrileña, y más concretamente a Alcalá de Henares, Campo Real o Villarejo de Salvanés.

Asimismo, en su obra *Bodegón de cocina con caza y hortalizas* (P2906) (fig. 2.9 b) aparece, en segundo plano, el mismo cántaro representado en el lienzo anterior cuya imagen real se puede observar en la fig. 2.9 c. En este cuadro sobre una repisa, junto a unos cacharros de cobre, aparece una jarra de Manises de las de asa de cinta, muy comunes en la segunda mitad del siglo XIX.

Otro de los pintores en cuyas obras se observan piezas de alfarería es José María Estrada (documentado desde 1860 a 1873). Los dos bodegones de su mano que posee el MNP valieron a este autor una mención honorífica en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes de 1862 y 1864. En uno de ellos (P7432, *Un bodegón*), una cazuela de asar le sirve para lavar una anguila; y en el otro (P7572, *Bodegón*), se observa una fuente circular honda, con cubierta blanquecina a la *barbotina* caolínica con una línea verde en el borde, que puede ser de Olivares (Zamora), y junto a ella un puchero de Alcorcón.

A su vez, Federico Jiménez Fernández (1841-1931) se especializó en pintura de animales domésticos y aves de corral, aunque también cultivó otros géneros. En su obra *Un bodegón* (P4133) sitúa en el centro de la composición una orza tapada con una tela sujeta por un cordel, que es producción del área madrileña de Campo Real o Alcalá de Henares.

Por último, de Felipe Checa y Delicado (1844-1907), pintor pacense formado en la Real Academia de San Fernando de Madrid, el MNP posee dos lienzos en los que representa piezas de alfarería. En el cuadro titulado *Bodegón* (P6728) (fig. 2.9 d), firmado y fechado en 1895, aparece una olla vidriada de base circular y potentes asas relacionada con las producciones de la baja Extremadura.

En *Bodegón* (P7068), fechado en 1896, junto a un caldero de cobre aparece en primer plano una pieza de barro vidriado que se podría denominar cazuela con asas y tapa, cuya tipología no es frecuente en nuestros



Fig. 2.9 d. (P6728)
Bodegón.
Felipe Checa
y Delicado.
Museo Nacional
del Prado.

centros nacionales, pero que parece conectar con algunas producciones portuguesas, lo que no debe resultar extraño si se tiene en cuenta que su autor, una vez formado en Madrid, desarrolló su vida profesional y de docencia en su ciudad natal de Badajoz.

La representación de pasajes bíblicos, vida y milagros de la Virgen o de los santos son temas propicios a la aparición de objetos de alfarería en los cuadros, pues, al margen del carácter divino o religioso de los personajes, reflejan hechos acaecidos en su vida terrenal. Velázquez, maestro del Barroco español, es un pintor intelectual que, pasando por encima de clasificaciones estilísticas, utiliza en muchos de sus cuadros un doble lenguaje: el visual y el conceptual. Una especial forma de entender el naturalismo fue la que llevó a Diego Velázquez (1599-1660) a representar tipos humanos y cerámicas inspiradas en su entorno, convirtiendo en escenas aparentemente costumbristas episodios extraídos de la mitología cristiana y de la grecorromana. Es precisamente en las escenas del primer grupo en las que aparecen más cerámicas, *Cristo en casa de Marta y María*, *La cena de Emaús*, entre otras, aunque ninguna de ellas se encuentra en el MNP. Pero sí se conserva en este museo el retrato de un filósofo griego que incluye un interesante detalle cerámico. Su retrato de *Menipo* (P1207) (fig. 2.10 a y b) representa al filósofo griego del siglo III a. C., que Velázquez pintó hacia 1640 para decorar, junto con otro lienzo titulado *Esopo*, en la Torre de la Parada del Palacio del Pardo.

Menipo correspondía a la escuela cínica corriente que se caracterizaba por el desprecio a las riquezas,



Fig. 2.10 a. (P1207) *Menipo*.
Diego Velázquez.
Museo Nacional del Prado.

b. Cántaro de Alcorcón (Madrid). Primera mitad del siglo XVII. Museo Arqueológico y Paleontológico de la Comunidad de Madrid. Alcalá de Henares (Madrid).





Fig. 2.11 a. (P1170) *El triunfo de Baco*.
Diego Velázquez.
Museo Nacional del Prado.
b. Detalle.

las apariencias sociales y cualquier vanidad material. Por ello, lo representa como un mendigo, y en alusión sutil a su pensamiento sitúa en la parte inferior del cuadro unos libros que ponen en valor su sabiduría y un cántaro de barro, objeto humilde, que expresa el rechazo a las riquezas y apariencias sociales. El cántaro utilizado es producción coetánea de los alfares de Alcorcón, morfología tomada de otros centros toledanos. Son escasos los ejemplares de este modelo que han pervivido, y el presente texto se ilustra con la imagen de uno de ellos procedente de las excavaciones realizadas en aquella ciudad.

A un nuevo ejercicio de vivificación de mitos clásicos se asiste al contemplar *El triunfo de Baco* (P1170) (fig. 2.11 a y b), que en manos de nuestro pintor pasa de ser un episodio mitológico para convertirse en el retrato colectivo de un grupo de labriegos que se divierten, estimulados por el efecto del alcohol. Y tan reales resultan los protagonistas como los objetos en que se sirve el vino, no pudiendo faltar en tal representación recipientes para su degustación: tazón blanco y vaso de vidrio. Y para dispensar el preciado néctar, sitúa a los pies de la escena una jarra de las denominadas «vinateras», tipología que surge en Toledo a mediados del siglo xvi, unas veces decorada



Fig. 2.12. (P996)
Rebeca y Eliezer.
Bartolomé
Esteban Murillo.
Museo Nacional
del Prado.

y otras, como en el caso presente, solo con baño plúmbeo. La boca moldurada, la disposición del asa, el vertedor que comienza a manifestarse desde el inicio del cuello y el cuerpo de paredes casi rectas hacen posible atribuirle a la propia ciudad de Toledo o a la cercana Villaseca de la Sagra.

En cuanto a las narraciones bíblicas en los cuadros pertenecientes al MNP interesan varias, entre las que se encuentra, por ejemplo, el cuadro de Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682) *Rebeca y Eliezer* (P996) (fig. 2.12). El relato del Antiguo Testamento ha servido al autor para plasmar una escena tan cotidiana como la de ir a buscar agua con los cántaros. Los detalles de la pintura permiten apreciar las diferencias morfológicas de estos recipientes, según las cuales pueden atribuirse a centros de producción diferentes que incluso este realismo permite identificar. El cántaro que aparece sobre el brocal del pozo es trianero, de los denominados de aguador, modelo muy abundante en los siglos XVII y XVIII; el que aparece sobre la cabeza de otra de las mujeres en posición horizontal procede de los alfares de Lora del Río; y el que Rebeca ha dejado en el suelo en primer plano, para dar de beber a Eliezer, se corresponde con los prototipos cordobeses (Ramos, 2005: 50).

No es extraña esta variedad de tipos en Sevilla, ciudad a la que por su carácter portuario llegaban objetos procedentes de toda el área periurbana, especialmente en los periodos previos a efectuar la cargazón de la flota. Los propios alfareros de la ciudad, a veces emigrantes de localidades cercanas, reflejaban esta misma variedad, realidad que ha confirmado la propia arqueología.

Siguiendo con el mismo autor sevillano, hay un cuadro de pequeño formato, posiblemente boceto para otra obra mayor, con otro pasaje bíblico: *Jesús y la samaritana* (P7118). La narración de este pasaje motiva que el personaje femenino porte un cántaro cuando Jesús le pide beber. Aun a pesar del pequeño tamaño del lienzo, puede identificarse que el pintor ha tomado como modelo el mismo cántaro de aguador de la alfarería trianera que situó sobre el brocal del pozo en el cuadro anterior. Este mismo tema, *Jesucristo y la samaritana* (P3220), pero interpretado por Juan Antonio de Frías y Escalante (1633-1669), ofrece la visión de otro cántaro de características muy diferentes al anterior sevillano, lo que demuestra que los pintores reproducían habitualmente aquello que les ofrecía su propio entorno geográfico.

En cuanto a la vida de la Virgen, el cuadro *Nacimiento de la Virgen* (P714), del pintor Mateo Gilarte

(1625-1675), representa una escena de parto en la que no puede faltar un recipiente con agua para lavar al recién nacido. En este caso, se trata de una jarra de barro blanco, boca ancha y pronunciado *pico vertedor* que recuerda algunas labores de Ocaña (Toledo). La vida y los milagros de los santos ofrecen algunas representaciones donde también aparecen diferentes piezas de alfarería. En *San Isidro Labrador sacando milagrosamente a su hijo del pozo* (P3367), pintura anónima española del siglo xvii, aparece sobre el brocal del pozo en segundo plano un cántaro que, por sus características de cuerpo, boca y asa, se corresponde con los modelos de Alcorcón de aquellos momentos.

Esta tendencia naturalista de los pintores españoles del siglo xvii, que permite identificar el lugar de producción de las piezas cerámicas, llega a su fin cuando el mundo de la Academia impone su postura idealista frente al naturalismo. En el ambiente académico, especialmente en el Neoclásico, el pintor no actúa guiado por el seguimiento de un modelo concreto copiado del natural, sino por el arquetipo que forma nuestra mente de un objeto cotidiano. Este enfoque se presenta con cierta frecuencia en la pintura de periodos poco preocupados por la copia del natural, como suelen ser los más académicos, y esto fue habitual en el siglo xviii. Es el caso, por ejemplo, de los cuadros de José Camarón y Boronat (1731-1803), como en *San Francisco y los pobres* (P3493), escena en la que la comida se ofrece a los necesitados en escudillas de barro de unas características tan genéricas que impide atribuirles a un alfar concreto. Lo mismo sucede con la obra *San Francisco recibiendo un cesto de peces* (P3500), de Manuel de la Cruz Vázquez (1750-1792), en cuyo ángulo inferior izquierdo se encuentra un cántaro de grandes proporciones y perfil estilizado que no se identifica con ninguna producción nacional, por lo que podría pensarse en una idealización del autor. Asimismo, es imposible determinar el origen en su obra *Un ángel confortando a san Francisco* (P3502), en cuyo ángulo inferior izquierdo el pintor ha representado un cántaro, en el ámbito más penumbroso del lienzo. Es una probable alusión a las privaciones del santo durante su retiro espiritual, en tanto que el agua de la redoma que le ofrece el ángel simboliza la pureza del sacerdocio, virtud que san Francisco dudaba poseer. Nada distrae la captación del mensaje doctrinario y ello era uno de los objetivos del arte en este momento. No obstante, la irresistible tendencia naturalista de la pintura española hace que el mismo pintor, al representar años después a *San Francisco calmando la tempestad* (P3509), incluya en el cuadro, entre las escasas pertenencias que aparecen en la barca desde donde el santo

calma las aguas, un cántaro con decoración incisa de ondas que recuerda morfológicamente a los alfares del área toledana, pudiendo atribuirse a la Puebla de Montalbán (Toledo). Nada extraña resulta la coincidencia si se piensa que en el Madrid donde el artista residía se distribuían grandes cantidades de alfarería procedente de esa localidad.

Parecido desinterés naturalista se percibe en el pintor vallisoletano Agapito López San Román (1801-1873), que fue un académico convencido al formarse en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. En su obra *El peregrino* (P5969) se ve al santo reconfortando a un peregrino y, en la parte alta sobre un vasar de madera, aparecen unos pucheros y cazuelas de formas genéricas, idealistas y alejadas de cualquier modelo real.

2.1.2. La alfarería en la pintura costumbrista

Las escenas costumbristas recogen acontecimientos y hechos de la vida cotidiana que pueden desarrollarse en un interior o a la intemperie, permitiendo al espectador sentirse inmerso en la escena. En algunos casos, en ellas aparecen piezas de alfarería como elementos necesarios en el desarrollo de la actividad representada; y en otros, simplemente para ambientar el espacio. Cuando se desarrollan en un interior, suelen ser en una cocina donde las cerámicas forman parte del ajuar, como contenedores de agua, vino o aceite, o bien como los recipientes para el fuego que permiten cocinar alimentos. Sin embargo, el costumbrismo se interesó también por reflejar otras manifestaciones de la cultura tradicional, como las fiestas religiosas y profanas, los hábitos de vida, el mundo marginal de las tabernas, el ambiente de las ventas y posadas de los caminos, las actividades comerciales de las clases más humildes o el toque más exótico de las minorías étnicas.

Dentro de este género, se podría mencionar a varios pintores. En una obra de Francisco de Goya (1746-1828), *La ermita de San Isidro el día de la fiesta* (P2783) (fig. 2.13), delante del santuario el público se agolpa y en primer término un caballero ofrece una bebida a una manola que está sentada en el suelo, como era costumbre en las romerías. La jarra es de color rojo vivo y por los brillos parece algo brunita; estas características permiten atribuirle a Salvatierra de los Barros (Badajoz), de donde llegaban a Madrid numerosas piezas allí producidas.

También pinta Goya *Las mozas del cántaro* (P800) como cartón para tapiz de la serie «Cosas campestres

y jocosas». Las piezas de alfarería por la propia escena cobran un especial protagonismo, siendo los cantaros que apoyan sobre sus cabezas los que se aprecian de forma más clara, pero aun así no permiten identificar su procedencia al no tener unas señas de identidad asociables con producciones conocidas, lo que hace pensar que el autor idealizó aquellas formas.

Manuel de la Cruz Vázquez (1750-1792) en su obra *La feria de Madrid en la plaza de la Cebada* (P693) (fig. 2.14 a y b) narra visualmente lo que sería un día de feria en la capital, donde parece mezclarse la nobleza con los majos, manolas y comerciantes.



Fig. 2.13. (P2783)
La ermita de San Isidro el día de la fiesta.
Francisco de Goya.
Museo Nacional del Prado.







Fig. 2.14 a. (P693) *La feria de Madrid en la plaza de la Cebada*. Manuel de la Cruz Vázquez. Museo Nacional del Prado.
b. Detalle.

Resulta muy interesante la parte izquierda del cuadro, en ella se muestra un puesto de loza, en el que extendidas sobre el suelo aparecen las mercaderías, entre las que se distinguen, además de platos de Talavera, algunas piezas de barro, como una olla de doble asa y amplia boca, y otra más estilizada de las denominadas mantequeras, que se producían en los alfares del área madrileña.

Un cuadro de Cecilio Pizarro (1825-1886), *Interior de la cocina de una posada del pueblo de Maqueda* (P6793), es tal vez un testimonio del triste destino de muchos palacios españoles en el siglo XIX. El autor de este pequeño lienzo de 1876, imbuido del romanticismo islamizante propio del momento, recreó una arquitectura fingida de ojivas, yeserías y arcos polilobulados que es reutilizada como la cocina de una posada. Las piezas de alfarería que aparecen son diversas, pero todas de centros toledanos a excepción de las que proceden de Alcorcón (Madrid). Hay que tener en cuenta que Maqueda se encuentra situada en el camino real de Extremadura, a setenta kilómetros de Madrid, donde se cruza con la vía que une Ávila con Toledo, prácticamente equidistante de los centros alfareros toledanos y de Alcorcón. Sobre la mesa que hay arrimada a la pared hay dos cántaros de los denominados de aceite, de base más ancha que los de

agua, que se atribuyen a las producciones antiguas de Cuerva (Toledo); y al pie de esa mesa, un puchero de Consuegra (Toledo). En el suelo se observa una olla de doble asa de Villaseca de la Sagra (Toledo) junto a unas cazuelas de Alcorcón recién fregadas. A este mismo centro corresponde el puchero que la mujer limpia con sus manos y la cazuela de asar que tiene encima unos platos blancos. Sobre la repisa de la chimenea aparecen pucheros boca abajo, como era habitual colocarlos, pero la penumbra de esa zona del cuadro impide identificar su procedencia.

En la obra de Leonardo Alenza y Nieto (1807-1845) *El sacamuelas* (P7945), sobre un viejo barril de madera se ve un puchero pequeño de forma similar a los muchos que se hicieron en Madrid de diferentes tamaños. En *El triunfo de Baco* (P7946), también de este pintor, sobre un vasar al fondo de la estancia aparece un puchero o jarra no identificable; y en el suelo, un cántaro de barro claro esmaltado en verde en el cuello y hombro que recuerda a modelos andaluces. En *Un veterano narrando sus aventuras* (P4209), entre vegetación en el suelo, se encuentra el mismo cántaro que se observa en *El triunfo de Baco* (P7946). En su obra *Una azotaina* (P4207), la alfarería asume el papel de «cuerpo del delito», ya que los trozos de una tinaja en el suelo sirven al pintor para explicar la causa del enfado de una mujer que golpea con una zapatilla a un mocete.

Uno de los temas preferidos de los pintores costumbristas eran los vendedores callejeros que daban color y vida a los espacios públicos, oficios muy humildes que permitían el sustento de las gentes más desposeídas. En estas pinturas, se unía el interés del costumbrismo por las formas de vida en desaparición y la preocupación social del naturalismo que practicaban muchos de los pintores de la época. Félix Iniesta Soto (1861-1897) es el autor de *Vendedora de madroños* (P6643), cuadro con el que consiguió la tercera medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1895. A la espalda de la vendedora, sobre una balda de madera, se encuentra un puchero que, por su cuello exvasado y perfil, recuerda las piezas producidas en los alfares de Cogolludo y Lupiana, ambas ciudades de la provincia de Guadalajara.

Asimismo, diferentes piezas de alfarería y cerámica están colocadas sobre el suelo en la obra *Baile campestre en la Virgen del Puerto* (P3305), de Manuel Rodríguez de Guzmán (1818-1867), pero su lejanía no permite catalogarlas. Lo contrario sucede en la escena que pinta el mismo artista sobre *Rinconete y cortadillo* (P7647) (fig. 2.15), que narra uno de los momentos de la famosa novela de Cervantes que se desarrolla en la Sevilla del siglo XVII. El autor sevillano capta el momento con minuciosidad de detalles, incluso en las piezas de alfarería. En el centro del cuadro sobre una mesa figura un cántaro y, encajada en la boca, una

Fig. 2.15. (P7647)
Rinconete y Cortadillo.
Manuel Rodrigo
de Guzmán.
Museo Nacional
del Prado.



jarra pequeña vidriada en verde para distribuir la bebida. Esta última es de producción trianera y el cántaro del área sevillana. En la parte inferior, sitúa el pintor los restos de una comida; entre ellos, la olla y los platos, también de procedencias trianeras.

2.2. ALCARRAZAS Y BÚCAROS DE ESPAÑA, PORTUGAL Y AMÉRICA (AB)

Si en las colecciones del MNP hay un buen número de cuadros en los que aparecen piezas de alfarería de diversas partes de España y con funciones muy distintas, tal vez sea conveniente dedicar un apartado especial a las vasijas destinadas a refrescar el agua para beber y para aromatizar la atmósfera del hogar. El hecho de dedicar un apartado específico a estas piezas se podría justificar por varias razones, pero la principal de ellas es porque pertenecen a un género de alfarería especialmente vinculado a la historia y a la cultura de los pueblos ibéricos, como las propias colecciones de pintura del MNP. Precisamente por ello, estos barros, como a veces se los denominaba a nivel coloquial, eran motivo de sorpresa y admiración para los demás europeos que nos visitaban, al menos desde el siglo xv hasta el siglo xx.

Es indudable que el prolongado e intenso contacto de España con Oriente a través del Islam favoreció el consumo de agua frente al vino, y ello permitió compartir esta rica tradición y que se pusieran de moda los recipientes destinados al consumo del agua, a los que algunos viajeros románticos que visitaron Egipto, Irán o Turquía llamaron vasos vaporatorios. Científicos franceses del siglo xviii los habían denominado poco antes y de forma más cultista, *hydroceramos*, creando un neologismo basado en las palabras griegas *hydro* (agua) y *keramos* (cerámica). Este término aludía al proceso fisicoquímico de su actividad refrigerante, efecto muy bien analizado por Fernández Navarro, a cuyo estudio se remite a quien desee conocer a fondo esta faceta esencial para comprender este tipo de cerámicas (Fernández Navarro, 2003).

Además de la citada circunstancia histórica, la península ibérica es la parte más meridional de Europa occidental y la de clima con más alta temperatura y más baja pluviosidad. Por estos dos factores, el agua fue siempre un elemento natural al que se le concedió una importancia muy superior a la que se le otorgaba en países más septentrionales, siempre más fríos y húmedos. Esto tuvo su repercusión en la fabricación de vasos cerámicos para transportar, almacenar y refrescar el agua destinada a ser bebida. Objetos para cumplir estas tres funciones aparecen reproducidos en la pintura española, con independencia de otras muchas



Fig. 2.16. Vendedor de agua fresca en la Plaza Nueva de Sevilla.

Archivo Loty. Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla.

cerámicas que quedaron excluidas del interés de los pintores, aunque también estuviesen relacionadas con el agua en el ámbito doméstico, arquitectónico, agropecuario, comercial o artesanal. Sin embargo, a pesar de limitar el ámbito, como se pretende en esta ocasión, al agua para beber, se profundiza en un fenómeno cultural rico que tiene, entre otras muchas vertientes, implicaciones sanitarias, sociales, artísticas o literarias y que ha llegado vivo casi hasta nuestros días (fig. 2.16).

Además de motivaciones puramente históricas y climáticas, también otras de tipo culinario favorecieron la ingesta de agua fresca en la España de la Edad Moderna. El uso abundante de condimentos en la comida animaba a beberla durante las colaciones cuando no se tomaba vino y, sobre todo, a consumirla después de estas comidas, para aligerar las digestiones. Condimentar con sal y pimienta —de manera desmesurada, según opinaban algunos visitantes extranjeros—, estimulaba la sed de forma instintiva y ello explica también la enorme cantidad de saleros y pimenteros que



Fig. 2.17. (P191) *El Aire*.
Anónimo.
Museo Nacional del Prado.

se conservan en las colecciones españolas de cerámica, algunos de ellos representados en cuadros del MNP. Un testimonio de esta afición a condimentar abundantemente la comida lo suministra el francés Barthelemy Joly (en España en 1603 y 1604), quien escribe lo siguiente:

Hay que beber más que de ordinario a causa de la gran cantidad de pimienta que ponen [los castellanos] en todas las viandas (García Mercadal, 1959: II, 117).

Este uso constante e intenso de la pimienta y la sal al comer, no es más que una manifestación de la conciencia asumida por los españoles de aquella época de que la digestión se haría así con mayor eficacia. Muchos pensaban entonces que el estómago funcionaba como una olla puesta al fuego y que, por tanto, el calor y el hervor facilitarían que la ingesta fuese asimilada mejor por el organismo. Por tanto, se condimentaban los alimentos al guardarlos, para conservarlos, y al cocinarlos, para saborearlos y digerirlos. Pero la colación en la que más agua fría se bebía no era el almuerzo ni la cena, sino en la ingesta de chocolate, una bebida tradicional en España y en sus territorios ultramarinos, y un rito social paralelo al té de los ingleses o al café de los franceses. De ahí, que sean muy frecuentes en la pintura española los llamados bodegones de chocolate, en los que, además de otros enseres, acostumbran a figurar la jarra de cobre con su mango largo de madera para no quemarse cuando se manipula al fuego; la maza dentada, también de madera, para disolver los grumos; unos *pocillos* o *jícaras* de porcelana o de loza para beberlo; unos dulces para acompañarlo como golosinas; y varios contenedores de agua fría para beber antes y después de tomar el chocolate muy caliente, lo que se consideraba saludable y formaba parte de este ritual social particularmente femenino que reunía a familiares y amistades.

No parece haber sido estudiado hasta el momento si la alfarería especial para refrescar el agua de beber ya se producía en el mundo griego, del que han llegado formas cerámicas muy similares a los cántaros (*enócoe*), las tinajas (*ánphoras*, *hydrias*) y los vasos (*kantharos*, *skyphos* o *kothon*). Tampoco se ha documentado este fenómeno en la Roma clásica, etapa en que se fabricaron vasos de barro mucho más similares que los griegos a los que aquí interesan, como son los que en arqueología se denominan de paredes finas, en los que tal vez pudieron inspirarse los posteriores islámicos del Mediterráneo oriental y que luego llegaron a España. Más allá de su aparente semejanza con los *búcaros* y las *alcarrazas* locales, se desconocen la composición de la pasta cerámica usada en su fabricación, la temperatura de cocción con la que

se hornearon, el grado de porosidad de estos objetos bizcochados o su capacidad de sudoración y, por tanto, de enfriamiento de su contenido (Mayet, 1975) (Aleman, 2019: 47-63).

No obstante, aun en el caso de que hubiera precedentes clásicos, es muy probable que fueran, sobre todo, las limitaciones al consumo de vino que imponía la ley islámica las que pudieron fomentar y enriquecer la cultura hídrica medieval entre los pueblos de la península ibérica a partir del siglo VIII. Ello debió de estimular el consumo de aguas de calidad y también el interés por disponer de diferentes opciones en sabores y aromas. Se sabe por distintas fuentes que en los siglos XVI y XVII se consumían en España aguas con sabor a canela, anisadas con destilaciones de hinojo, aromatizadas con romero, rosas, jazmines, limones, naranjas, mirto, etc. Muchas de estas plantas aparecen en los bodegones en forma de ramilletes, y también los *búcaros* y *alcarrazas* que contenían las aguas de olor exhalaban estos aromas que perfumaban el ambiente, mezclando los olores orgánicos y vegetales de las flores con el inorgánico a tierra mojada de los vasos, olor este último que a los españoles encantaba y a los extranjeros repelía, como hicieron constar los viajeros en muchas de sus crónicas.

Hubo, incluso, un recipiente especial para perfumar con aguas de olor. Era una especie de hisopo que recibía el nombre de *almarraxa*, término de origen árabe que pasó al castellano como *almarraja* y al catalán en la forma *almorratxa*. Eran frecuentes las *almarrajas* de vidrio, como la que aparece en un cuadro anónimo del MNP que representa una alegoría femenina del aire, en el que el fuego es aludido por un haz de llamas que agarra con una mano mientras sostiene con la otra uno de estos objetos del que brotan múltiples chorros del agua para extinguir el metafórico incendio (P191, *El Aire*) (fig. 2.17).

Sirvieron las *almarrajas* tanto para regar las plantas como para perfumar las camas, las alfombras de invierno y las esteras de esparto que en verano cubrían los suelos. Eran una especie de garrafa de cuerpo esférico, perforado por numerosos orificios, con un cuello hueco, estrecho y largo que servía para llenarla y también como mango para sujetarla mientras se salpicaba su contenido. Muchas de estas *almarrajas* eran de vidrio, como la del cuadro aquí reproducido, pero también las hubo de cerámica y de alfarería. En el inventario del licenciado Luis Vázquez, de Valladolid, entre los objetos de barro que había en su casa se menciona una *ruçiadera* (rociadera) blanca (Moratino *et al.*, 2013: 171). En *El nacimiento de la Virgen* (c. 1508-1512), de Alejo Fernández, en la catedral de Sevilla, se ve a una sirvienta que después del parto agita una *almarraja* sobre la cama de santa Ana,

manejándola en un gesto que recuerda a un sacerdote que asperjara con el hisopo agua bendita sobre sus feligreses.

Sin embargo, lo que más sorprendía a los visitantes foráneos era la gran afición de los españoles —diríase más bien necesidad— a beber agua, estuviese esta aromatizada o no, y también la pericia de los bebedores-catadores en calibrar calidades o sabores y en adivinar, al paladearlas, la fuente de su procedencia. La costumbre estaba bien arraigada desde época islámica. Un testimonio temprano de esta sana afición a beber agua es el que ofrece el viajero alemán Jerónimo Münzer en 1495 al conocer de cerca la vida de las comunidades de moriscos españoles de los que comenta que son:

[...] gente que vive con extrema sobriedad, no bebe más que agua, goza de excelente salud y, sin duda, por ser sobria, las epidemias no hacen en ella tanto estrago como entre los cristianos (García Mercadal, 1959: I, 40).

Las tres citadas operaciones necesarias para el consumo doméstico de agua como eran transportarla, almacenarla y beberla justifican la existencia de los tres grupos de piezas antes mencionados: cántaros, tinajas y vasos.

2.2.1. Barros para transportar

El contenedor por antonomasia para el transporte de agua doméstica era el cántaro y, por ello, no faltaban en ninguna morada de la península ibérica. Son numerosas las muestras de ello en colecciones y museos, e incluso existe un museo monográfico dedicado al cántaro en Argenton (Barcelona), el Museu del Càntir.



Fig. 2.18. Aguador de cántaro. Zócalo de azulejos. Palacio Episcopal de Málaga.



Fig. 2.19. (P797) *Mujer con dos muchachos en la fuente.*
Francisco de Goya.
Museo Nacional del Prado.

Los cántaros podían tener diferentes capacidades. También se distinguía entre los usados por particulares y los fabricados para los *azacanes*, quienes llenaban sus cántaros en las fuentes públicas, los cargaban en las angarillas de sus burros o en sus carrillos de mano y los transportaban a los domicilios, cobrando a los clientes por el volumen de agua contenida en ellos. Esta modesta actividad laboral obligaba a las autoridades municipales a controlar el tamaño de los cántaros para evitar posibles fraudes por el uso de contenedores más pequeños de lo establecido. Por ello, solo se autorizaba utilizar los marcados con un contraste municipal, que en el caso de Sevilla era un cuño impreso en la base del asa que reproducía la torre de la Giralda.

Además, había dos tipos de *azacanes*: los de burro y los de carrillo, y también había aguadores de cántaro al hombro que iban por las calles y plazas pregonando su producto de una forma muy original. Con independencia del célebre aguador retratado por Velázquez, han quedado algunos otros testimonios gráficos más modestos de estos profesionales (fig. 2.18).

Contemplando esta imagen pintada sobre azulejos sevillanos en la que se observa al aguador de cántaro pregonando su producto, viene a la memoria un párrafo escrito en 1820 por José María Blanco White en que se refiere a este oficio:

En la Alameda de Sevilla hay varias fuentes de un agua deliciosa. Por el paseo circulan veinte o treinta hombres provistos de vasos, cada uno de un cuartillo de cabida y van haciendo sonar dos de ellos tan diestramente que, sin el menor peligro de romperlos, producen un alegre sonido parecido al de unas campanillas bien templadas (Blanco White, 1972: 71).

En las casas había un lugar específico donde se colocaban los cántaros llenos de agua: las cantareras. Podían ser simples hornacinas ganadas al grosor del muro o también sencillas estructuras de madera, tanto estables como móviles, con ruedas, en las que estos se encajaban. Tanto unas como otras se ubicaban habitualmente a la entrada de la casa, que solía ser un lugar bien ventilado como convenía al proceso de enfriamiento del agua que se mencionará más adelante.

En las clases humildes, eran las propias amas de casa las que iban a la fuente. En las residencias de economía más holgada, las mujeres del servicio doméstico se encargaban de esta tarea. Llevar agua a la casa desde los manantiales naturales o las fuentes urbanas constituyó hasta el siglo xx una labor



Fig. 2.20. (P996)
Rebeca y Eliezer
(detalle).
Bartolomé Esteban
Murillo.
Museo Nacional
del Prado.

preferentemente femenina y ello se comprueba en las obras del MNP. Entre ellas, se ha elegido una de Goya y otra de Murillo. En la primera se ve que una campesina acomodada se acerca a la fuente con sus dos hijos que se ofrecen a ayudarla. El menor de ellos muestra su enfado por ser su hermano mayor, y no él, el elegido por su madre para llenar uno de los cántaros (P797, *Mujer con dos muchachos en la fuente*) (fig. 2.19).

Llenar el cántaro de agua en la fuente, en el manantial o en el pozo ofrecía a las amas de casa, como el lavado y tendido de la ropa en el arroyo, una ocasión para relacionarse, compartir información, comentar experiencias cotidianas o tomar contacto ocasional con extraños, como sucede en el episodio bíblico en que Rebeca ofrece agua a beber a Eliezer, historia descrita por Murillo (Portús, 2001: 204) (P996, *Rebeca y Eliezer*) (fig. 2.12 y fig. 2.20).

El texto bíblico narra cómo Rebeca dio de beber al caminante del agua de su cántaro, pero la versión que del mismo hace Murillo no interpreta la narración de manera literal, ya que el sediento viajero

bebe directamente del caldero de *azófar* con el que las mujeres sacan el agua del pozo. Ni en la época de Murillo ni tampoco en la de Goya se bebía directamente de un cántaro en circunstancias normales, sino que el agua que este contenía se vertía en un recipiente más pequeño, aunque no podía esperarse que en pleno campo estuviesen disponibles un vaso, una copa de vidrio, un *búcaro* o una *alcarraza*. Dos eran los materiales más habituales en que se fabricaban: el vidrio soplado del que estaban hechas las copas y los vasos, o el barro cocido con que se fabricaban los que aquí más interesan: los *búcaros* y las *alcarrazas*; pero antes hay que hablar de los recipientes en los que el agua se guardaba.

2.2.2. Barros para almacenar

Muchos de estos cántaros se colocaban directamente en la cantarera si su agua se iba a beber posteriormente, pero el contenido de otros, si el líquido estaba destinado a usos domésticos diferentes, se vaciaba en unas tinajas especiales de tamaño pequeño o medio que había en muchas cocinas. En Andalucía y para mayor higiene, estas tinajas de agua estaban

Fig. 2.21. (P4177)
El patio triste
(Granada).
Joaquín González
Ibaseta.
Museo Nacional
del Prado



Fig. 2.22. Tinaja
vidriada de Triana
para agua.
Palacio de Viana.
Córdoba.



vidriadas con una cubierta verde desde que así empezaran a hacerlo los almohades en el siglo XII. Un ejemplar de estas tinajas verdes de época barroca, muchas de ellas conservadas hasta hoy, puede verse en la pintura titulada *El patio triste (Granada)* (P4177) (fig. 2.21), de Joaquín González Ibaseta (¿-1925).

El artista la ha representado colocada en el centro de un patio, una ubicación que indica que ha sido destinada por sus dueños a un uso diferente al que tuvo en origen y, quién sabe, si también para que la vean los turistas como objeto típico a través de la cancela del zaguán. En este caso, hace las veces de soporte de un tiesto plantado de geranios. Al fondo, se observa una fuente mural que indica que la casa goza del privilegio de un caudal de agua continuo, algo que fue más frecuente en Granada que en otras ciudades, gracias a sus especiales condiciones hídricas al estar situada al pie de Sierra Nevada. En este cuadro aparece también una tina pequeña, al lado del pilón del que se trasegaría el agua cada vez que fuera preciso. Aún quedan en casas y palacios andaluces tinajas verdes, aunque fuera de servicio y colocadas, como la del cuadro, con fines preferentemente decorativos (fig. 2.22).

2.2.3. Barros para beber

Sin embargo, la mayor parte de los objetos cerámicos para agua que aparecen representados en la pintura son aquellos que se usaban para beber. Estos vasos cerámicos eran fabricados en la península ibérica desde la Edad Media, con dos tipos de arcilla: una roja y otra blanca, duplicidad que responde a dos tipos de barros de apariencias muy diferentes, pero útiles ambos para el mismo fin. Los rojos son muy comunes en Portugal y en la zona española que hace frontera con el vecino país. Los blancos son más abundantes en algunas zonas de Andalucía, las dos Castillas, la Comunidad Valenciana o Murcia. Los primeros son muy ricos en hierro y, por ello, tienden a adquirir un color rojo intenso al ser cocidos en el horno; los segundos son calcáreos y producen, al cocerse, una *terracota* de tono pajizo muy claro, casi blanco. Ambos, especialmente los de barro rojo, se horneaban a temperatura baja para que las paredes mantuvieran un grado de porosidad que facilitara la sudoración y el consiguiente enfriamiento que provocaba la evaporación del agua filtrada desde su interior hacia su superficie externa.

El barro rojo se usaba para hacer *búcaros* y con el blanco se fabricaban las *alcarrazas*. Tan importantes fueron unos como otras y constituyeron dos especialidades que frecuentemente se vendían —y a veces se fabricaban— en la misma ciudad, si esta era rica en *barrerros* de ambos tipos. Ese era el caso de Sevilla, donde se disfrutaba de algunos yacimientos de arcilla cercanos pero muy diferentes, como se constata por los materiales hallados en excavaciones y también al observar sus pavimentos mudéjares, hechos con ladrillos de ambos colores. El tono de la *terracota* también depende de la temperatura de su cocción, ya que cuanto más alta es la que se alcanza, más clara es la tonalidad obtenida. Testimonio de esta misma duplicidad de especialidades es la pareja de cuadros pintados por Murillo, hoy en el Meadows Museum de Dallas, en que aparecen santa Justa, sosteniendo *búcaros* colorados, y santa Rufina, mostrando *alcarrazas* blancas, probablemente indicando dos de las varias ramas del gremio de olleros de la ciudad de la que eran patronas.

En un trabajo anterior ya se ensayó una primera aproximación al tema de las cerámicas para agua usando fuentes literarias y pictóricas (Pleguezuelo, 2000). En aquella experiencia se pudo constatar que estas cerámicas son muy escasas en las colecciones públicas y privadas, y de ahí que las fuentes escritas y las pictóricas adquieran un valor muy considerable para conocerlas. Esta escasez puede estar relacionada tanto con la modestia de los materiales con que estaban fabricadas como con la vida

estacional y, por tanto, efímera que tenían estos objetos, que frecuentemente solo se usaban en una temporada veraniega y eran descartados y sustituidos por otros nuevos al año siguiente. Además, la mayor parte de ellos aparece en bodegones, un género tradicionalmente vinculado a las colecciones privadas y particularmente escaso en el MNP, más rico en pintura religiosa y mitológica, aunque sus conservadores han hecho un enorme esfuerzo en los últimos años por completar las colecciones con nuevas adquisiciones de este género.

2.2.3.1. Alcarrazas

Pueden verse *alcarrazas* en obras de diversas escuelas pictóricas de España porque, de hecho, se produjeron en diferentes ciudades, aunque son especialmente abundantes en la pintura andaluza y madrileña del naturalismo del siglo xviii (Pleguezuelo, 2018). El nombre de este género procede del árabe hispánico *alkarráza* y de ahí pasó al castellano. En Sevilla, por influencia lusitana, a una de sus variantes formales se la llamaba *talla*, del portugués *talha* (jarra). El origen foráneo del término se confirma al comprobarse que no aparece en el diccionario castellano de Covarrubias de 1611, ni en el de Autoridades de 1727, y ni siquiera en el actual de la Real Academia Española, a pesar de que su uso local ha estado muy extendido en Andalucía occidental, hasta que han dejado de fabricarse en pleno siglo xx. Incluso se ha usado una palabra derivada de la misma: *tallero*, para designar una especie de gran *talla*, de carácter más ornamental que funcional, que servía de sostén a otras más pequeñas. Probablemente, se hicieron en Sevilla en el siglo xix, siguiendo la moda de las jarras grotescas de Manises y de Andújar. El uso del término *talla* fue en aumento en la capital del Guadalquivir hasta casi desplazar al de *alcarraza*, aunque en otras zonas esta segunda palabra mantuvo su preeminencia durante los siglos xviii, xix y xx. Por ello, ambos términos se deben entender casi como sinónimos, ya que son denominaciones intercambiables en el lenguaje cotidiano, dependiendo de variables lingüísticas tanto temporales como espaciales. En este texto se usará preferentemente el término *alcarraza* por ser el de mayor expansión geográfica y el de más tradición literaria.

El *Tesoro de la lengua castellana, o española*, publicado en 1611 por Sebastián de Covarrubias (1539-1627), da cobertura a los dos nombres al definir el término *alcarraza* de la siguiente forma genérica:

Cantarilla de una, o dos asas, de cierto barro blanco que tiene algo de salitre, y sustenta fresca el agua que se echa en ella, especialmente si

ha estado al sereno o en parte fresca (Covarrubias, 1611: 38).

Un texto que ofrece algún dato más es el de Bartolomé Jiménez Patón (1569-1649), publicado en 1628, en su *Historia del Reino de Jaén*, en la que al mencionar los productos locales cita:

[...] las votixas, barriles, alcarrazas, bernegales, por el particular gusto y sabor que dan al agua, porque en tiempo de verano sin otro adminículo que estando en ella, la enfrían. Y porque la dan destilada, que es cosa que ayuda a la salud, merece particular encomio alabanza y estimación (Jiménez Patón, 1628: 14-15, citado por Ramos Corpas, 2019: 26).

El comentario de este autor tiene el valor de describir cuatro de las múltiples variantes que mostraban las que, genéricamente, eran llamadas *alcarrazas*, nombre tras el cual se escondían formas semejantes a los toneles (barriles), botijas de cuerpo globular (votixas), tazas de doble asa y paredes lobuladas (bernegales) y muchas más que aquí no se mencionan, pero que se pueden contemplar en los cuadros y en las colecciones. De hecho, la variabilidad debió de ser uno de los atractivos comerciales de este género, en el que los alfareros españoles derrocharon una extraordinaria imaginación.

Uno de los lienzos del MNP con cerámicas para agua más interesantes, y desde luego el más emblemático,

es el *Bodegón con cacharros* (P2803) (fig. 2.23), de Francisco de Zurbarán, una obra pintada hacia 1640, de un valor extraordinario no solo estético sino documental en relación con este tema. En él aparecen objetos de los dos géneros de barro que aquí se comentan, rojos y blancos; y también del último de ellos reproduce dos de las variantes formales más comunes que adoptan las *alcarrazas* y que, por cierto, son distintas entre sí y no coinciden con ninguna de las cuatro mencionadas por Jiménez Patón. Por esta razón, este cuadro, del que existe otro ejemplar igualmente atribuido al pintor en el Museo Nacional de Arte de Cataluña (Barcelona), podrá servir de hilo conductor de los siguientes comentarios que se dedican a las *alcarrazas* en primer lugar y a los *búcaros* a continuación.

Cuatro objetos se describen en este lienzo con la sorprendente nitidez e intensidad expresiva del lenguaje de su autor: una copa de metal dorado, adornada con costillas y hojas de acanto, dos *alcarrazas* de barro blanco y una garrafa de barro colorado. Los dos objetos situados en los extremos derecho e izquierdo, respectivamente, están posados sobre sendos platos de plata o tal vez de peltre, material más congruente con la austeridad que transmite todo el cuadro. Estos platos eran el soporte habitual de los contenedores de agua, especialmente de los fabricados con barro porosos, y estaban destinados a recoger el agua filtrada a través de los poros de sus paredes. La pieza situada a la derecha tiene la forma globular de uno de los tipos más frecuentes en la alcarrazería

Fig. 2.23. (P2803)
*Bodegón con
cacharros.*
Francisco de
Zurbarán.
Museo Nacional
del Prado.



de Triana y de otras ciudades productoras: altura y anchura muy semejantes, dos asas y franja de relieves acanalados, generados por la presión de los dedos ejercida sobre el barro fresco. Estos contenedores fueron muy raramente objeto de coleccionismo o de interés arqueológico, pero por suerte algunos escasísimos ejemplares han quedado en colecciones particulares y públicas. Existen conjuntos de cierto interés en el Museo Municipal de Algeciras (Cádiz) y en las reservas del Museo de Arqueología y Bellas Artes de Málaga, ciudad donde hubo una importante fabricación de estos objetos. Algunos de estos últimos son muy semejantes a los pintados por Zurbarán (fig. 2.24). Por fortuna en el caso sevillano se cuenta con un trabajo en el que se han reunido algunos de los ejemplares más interesantes que han ido apareciendo en las excavaciones de las últimas décadas (Amores *et al.*, 2009).

Su destino principal era refrescar el agua de beber, pero en alguna ocasión también aparecen en los cuadros conteniendo ramilletes de flores. Es el caso de la *alcarraza* pintada por el mismo Zurbarán en una escena de la *Anunciación*, objeto cuya forma coincide plenamente con la que se observa en el bodegón del MNP, pero en este nuevo caso contiene el ramo de las azucenas blancas que simbolizan la pureza de María (fig. 2.25). Es muy posible que el objeto que reproduce formara parte del ajuar doméstico del pintor de Fuente de Cantos. No debió de ser infrecuente este uso decorativo de las *alcarrazas* ni en España ni en Portugal, país este último donde desde época barroca aún llaman *albarradas* a lo que nosotros llamamos genéricamente vaso para flores. El término no es sino la acepción portuguesa de *alcarraza*, aunque sometida como suele ser habitual en estos préstamos lingüísticos luso-españoles a una dulcificación de sus consonantes.



Fig. 2.24. *Alcarraza*.
Museo de Málaga. Palacio de la Aduana.

Alcanzan un cierto número de variantes formales las *alcarrazas* que se localizan en cuadros sevillanos del Barroco, pero en pintura son muy escasas las coincidencias formales exactas, salvo en casos como el mencionado en los que el pintor recurre como modelo de inspiración al mismo objeto en más de una de sus obras.

Resulta interesante hacer constar que, si se exceptúa este bodegón con cacharros en el que aparecen dos tipos, lo que la pintura sevillana reproduce más habitualmente durante el primer naturalismo son versiones aún más sencillas que estas. Uno de los tipos más simples y frecuentes de *alcarrazas* se puede ver, no sin cierta dificultad por el ambiente penumbroso del segundo plano de la escena, en el interesante



Fig. 2.25.
Anunciación.
Francisco
de Zurbarán.
Colección
particular.
Palma de Mallorca.
Christie's Images
(Bridgeman
Images).



Fig. 2.26. (P1007)
La cocinera
(detalle).
Discípulo de
Bartolomé
Esteban Murillo.
Museo Nacional
del Prado.

cuadro atribuido a un discípulo de Murillo titulado *La cocinera* (P1007) (fig. 2.3 y fig. 2.26), perteneciente a las colecciones del MNP. Con independencia de la valoración de sus notables calidades pictóricas, esta obra daría para elaborar un comentario muy amplio sobre cómo eran las cocinas sevillanas de la segunda mitad del siglo xvii, pero se señalará tan solo la inclusión de una *alcarraza* muy sencilla, situada al fondo a la derecha, donde además se observan otros objetos del menaje: un lebrillo, una botija, unos platos de peltre, una escudilla sobre una caja de queso o una hogaza de pan, entre otros.

Casi oculta tras un plato colocado verticalmente para que escurra el agua después de haberse fregado, se ve la *alcarraza* de pasta clara y probable doble asa. Al estar situada junto a una *jícara* de porcelana, es probable que el pintor haya querido reflejar el vínculo de ambos objetos con el chocolate, ingesta en la que ambos recipientes se veían involucrados por la costumbre de beber ambos líquidos sucesivamente, aludida al principio. Corresponde esta *alcarraza* a un tipo que también reproduce Zurbarán en su obra *La virgen niña en éxtasis*, del Metropolitan Museum de Nueva York. En la interpretación que hace este pintor, se aprecia la *alcarraza* llena de agua y se distinguen los leves brillos de la sudoración y la discreta banda horizontal de puntos rehundidos en el barro que la decoran, entonces llamados repulgos. Sin embargo, es muy probable que en esta obra la *alcarraza* de agua aluda a la pureza de María, idea que se refuerza con las azucenas blancas contenidas en el jarro que aparece a la izquierda. Alguna pieza parecida a esta, aunque con hoyuelos de mayor tamaño, se halla en una colección particular sevillana, pieza rescatada del subsuelo en un proceso de obras domésticas, según su actual propietario (fig. 2.27).

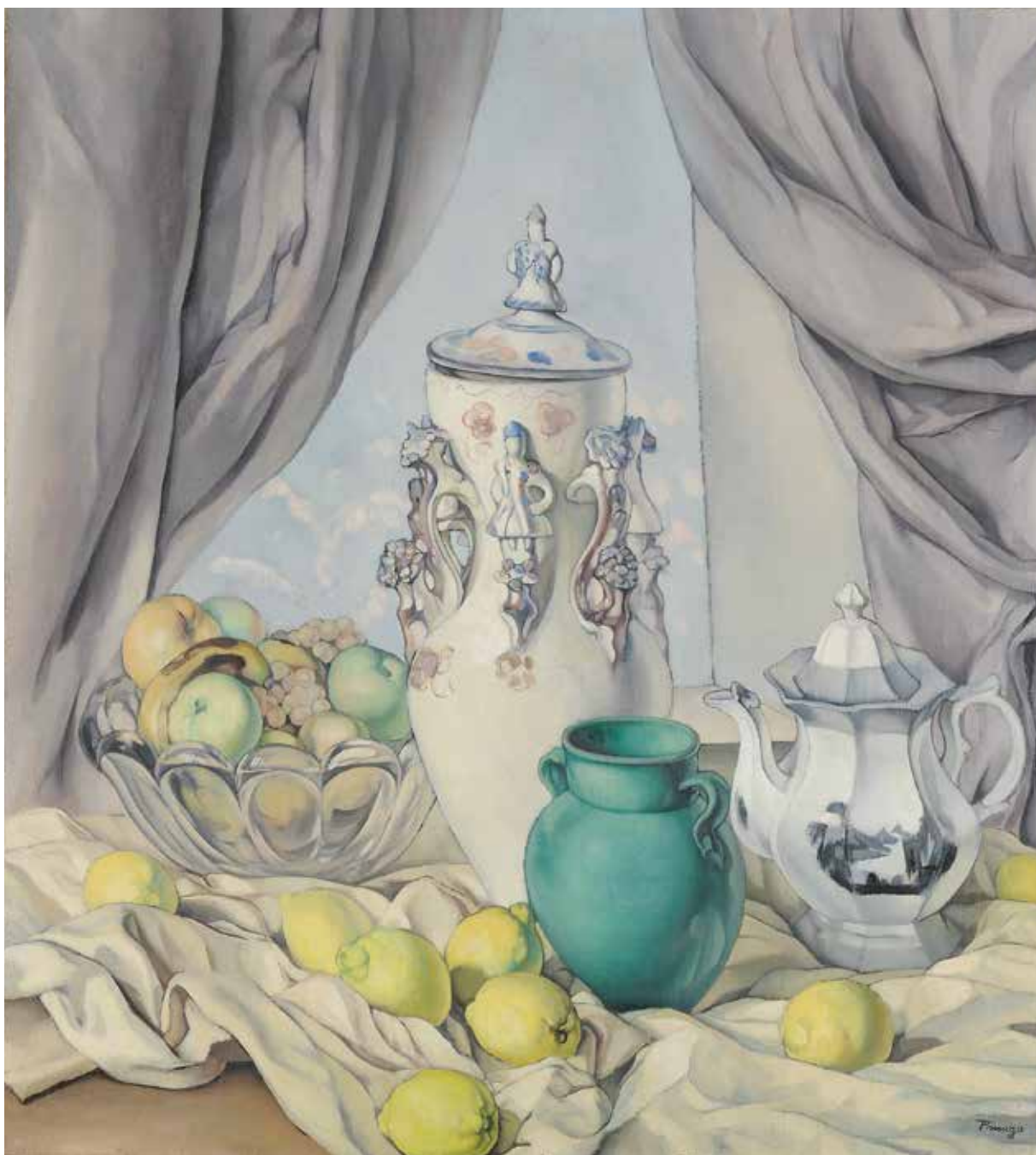
Algunas de las *alcarrazas* estaban vidriadas y eran las que se usaban en invierno, una estación en la que no era necesario que los recipientes enfriaran el agua y, por tanto, no era preciso que sudaran y perdieran paulatinamente su contenido. Las hubo esmaltadas en blanco, pero lo más frecuente era bañarlas en *vedrío* verde. Un escueto refrán popular sevillano que vincula su forma y su color se suele traer a colación en las conversaciones cuando se pretende dejar clara una evidencia: «verde y con asas, *alcarrazas*» [sic]. Algún ejemplar verde de este tipo se puede hallar en colecciones particulares, objeto que ilustra bien el dicho popular antes aludido (fig. 2.28).



Fig. 2.27. *Alcarraza*.
Colección particular. Sevilla.



Fig. 2.28. *Alcarraza* verde.
Colección particular. Sevilla.

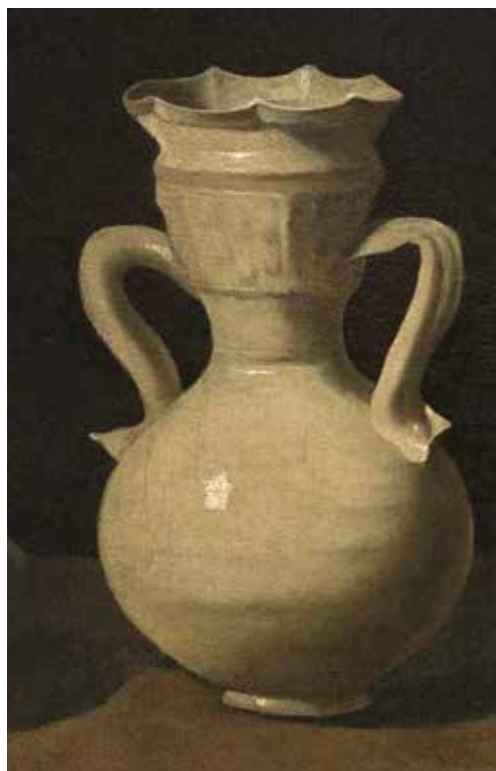


Otra *alcarraza* de este tipo es precisamente la que figura en el *Bodegón con limones, cerámica y frutero* (P7883) (fig. 2.29), pintado por José Pinazo Martínez (¿-1933), en el que la *alcarraza* verde aparece junto a una cafetera de loza estampada, de tipo inglés, y delante de otra *alcarraza* de mayor tamaño, mucho más decorada, de las que se hacían tanto en Sevilla como en Andújar, donde se llaman jarras grotescas.

Estas pequeñas *alcarrazas* verdes eran destinadas a un uso individual, similar al que ahora se hace de los vasos o las copas de vidrio. Teniendo en cuenta los lugares en que aparecen situadas en estos cuadros,

Fig. 2.29. (P7883)
Bodegón con limones,
cerámica y frutero.
José Pinazo Martínez.
Museo Nacional
del Prado.

Fig. 2.30. (P2803)
Bodegón con
cacharros (detalle).
Francisco de
Zurbarán.
Museo Nacional del
Prado.



se comprueba que no eran objetos que se colocaran sobre las mesas de comedor, sino más bien para un consumo ocasional entre comidas, como un simple refresco con el que se pretendiera aliviar el calor del estío. Por eso, no aparecen en escenas pictóricas de almuerzos o cenas, sino en bodegones que representan bufetes preparados para tomar el chocolate, en los bufetillos de estrado, dispuestos para el descanso de la costura o del rezo, o, incluso, colocados de manera aislada sobre el suelo.

En el mismo bodegón de Zurbarán del MNP (P2803, *Bodegón con cacharros*) (fig. 2.23 y fig. 2.30), la *alcarraza* situada más a la izquierda, probablemente también fabricada en Triana, es, a diferencia de las descritas hasta ahora, una forma de mayor tamaño y esbeltez que coincide con las que algo después se hicieron famosas, fabricadas en Andújar (Jaén). Suelen tener mayor altura que anchura, dos asas, cuello alto y un labio exvasado que forma varios lóbulos. Sus decoraciones hechas en el mismo barro están ejecutadas con motivos sencillos, incisos, estampillados, pellizcados, hundidos y realzados con los dedos, presionando con las yemas desde dentro o desde fuera como si fuera vidrio soplado o plata labrada a martillo.

Tanto esta como la comentada anteriormente del mismo cuadro han sido frecuentemente objeto de cierta confusión entre algunos especialistas que no las veían como piezas de alfarería, sino como obras de loza esmaltada. Zurbarán siempre se caracterizó

por su aguda capacidad de observación y de mimesis del natural, y reprodujo con toda fidelidad el brillo del agua aflorada sobre la superficie exterior de estos objetos hechos de arcilla muy blanca. La asociación del color blanco y el brillo fueron el motivo de la lógica confusión. Como se ha constatado más arriba, existieron *alcarrazas* vidriadas casi siempre de color verde, aunque también a veces blancas, pero es muy escasa su proporción si se compara con las simplemente bizcochadas, que suponían la inmensa mayoría. Además de ello, se percibe que el blanco marfileño de estas obras no tiene la pureza del esmalte cerámico de estaño, cuyo brillo sería también diferente. Y, sobre todo, si estuviese esmaltada no mostraría la textura terrosa y las huellas de su leve *sogelado*, originado por los dedos del alfarero y el giro del torno. Los cuadros del primer naturalismo, tan fieles a estas cuestiones cromáticas y texturales, permiten apreciar esos matices. Desde luego, estas dos *alcarrazas* del bodegón de Zurbarán tienen todo el aspecto de ser solo bizcochadas, es decir, de una sola cocción a baja temperatura y sin ulterior baño de esmalte.

Las *alcarrazas* de cuello alto se fabricaban en las primeras décadas del siglo xvii, según se observa en la obra de Zurbarán, aunque ya se hacían antes, y fueron evolucionando en etapas posteriores. Sevilla capital, como se confirma por diversas fuentes, tuvo un importante colectivo de alcarraceros desde inicios del siglo xvii, aunque también se dispone de datos en los que se menciona la fabricación de este género en otros lugares de Andalucía, como Lebrija (Sevilla), Jerez de la Frontera y Chiclana (Cádiz), Andújar (Jaén), La Rambla (Córdoba), Vera (Almería) o Málaga. Asimismo, se hicieron en otros lugares de Castilla-La Mancha como Ocaña (Toledo), en ciudades de Levante como Albó y Agost (Alicante), Valencia y también en Felanitx (Mallorca).

La *alcarraza* pintada por Luis Egidio Meléndez (1716-1780) hacia 1760, ejemplar que muestra rasgos muy similares a los que ofrecían las del siglo anterior (P912, *Bodegón con peritas, pan, alcarraza, cuenco y frasca*) (fig. 2.31), es, sin duda, la más comentada de la pintura española (Seseña, 2004). Las bocas de cuatro lóbulos serán desde este momento las más frecuentes y, aunque por lo airoso de esta solución pudiera pensarse que se trataba de una forma caprichosa dada por el alfarero, obedecía a una de sus funciones, ya que facilitaba más que una amplia boca circular el poder beber de ella y también la posibilidad de que lo hicieran consecutivamente y de forma higiénica más de un individuo. En el siglo xviii y sobre todo en el xix, al ritmo al que progresaba la medicina aumentaban las medidas cautelares contra los contagios y es entonces cuando, en el mismo ámbito de la alcarracería, nace un nuevo *hygiocérame*



Fig. 2.31. (P912) Bodegón
con peritas, pan,
alcarraza, cuenco
y frasca.
Luis Egidio Meléndez.
Museo Nacional
del Prado.

Fig. 2.32.
Alcarraza o jarra
de cuatro picos
de cerámica
común.
© Museu
d'Història de
Barcelona
(Inv. MHCB
24163).
Fotografía: Jordi
Puig Castellano.



que por su garantía sanitaria fue desplazando paulatinamente a todos los demás. Esta tipología se fabricaba tanto en barro blanco como en barro colorado; el botijo para beber a chorro, llamado tanto de esa forma como también *piporro* en alusión al elemento vertedor del mismo, o *búcaro* en recuerdo de los vasos de tipo portugués con los que solo compartía su función, pero no así la forma, el color de la pasta o la manera de usarlo.

La *alcarraza* de Meléndez, la más conocida de la pintura española junto con la de Zurbarán, exhibe las formas curvilíneas propias del Barroco tardío, curvas presentes en el perfil sinuoso del vaso, en las ondulaciones de la boca lobulada, en las movidas asas de triple anclaje o en los menudos motivos estampillados en hombros y cuello. Se ha pensado a veces que algunos de estos últimos pudieran estar realizados con la ayuda de conchas marinas, como los de ciertas cerámicas neolíticas, pero no deja de sorprender el paralelo que a veces se observa entre los motivos de estas estampillas y algunas de las que usaban los panaderos para adornar o marcar la masa cocida en sus hornos. En este caso son semicirculares y en forma de espigas. La misma duda que planteaban las *alcarrazas* de Zurbarán ha suscitado la de Meléndez, y así se comprueba que en la documentación del MNP se sigue mencionando esta como cerámica vidriada, aunque más bien se trata, como en los casos anteriores, de una pieza de barro simplemente bizcochado que seguramente fue fabricada en Andújar como ha probado Ramos Corpas, basándose no solo en su conocimiento del tema, sino también en testimonios arqueológicos (Ramos Corpas, 2019: 27). El mismo autor da a conocer dos piezas muy similares a esta,

una de ellas apareció en unas obras practicadas en la propia ciudad de Andújar y la otra en unas excavaciones del Mercat del Born, en Barcelona (Beltrán *et al.*, 2013: 733). Esto último prueba que las *alcarrazas* de Andújar no solo llegaban a Madrid, sino a puntos más distantes del valle del Guadalquivir (fig. 2.32).

Nunca hasta ahora se ha comentado un tipo de piezas que se fabricaron al menos en Sevilla y muy probablemente en otros centros y que se denominan aquí «*alcarrazas del romano*», tomando el nombre de los «*búcaros del romano*», con los que comparten su decoración renacentista. Quienes estudian la arquitectura española saben que era este el calificativo que se daba a dicho estilo en el siglo xvi para diferenciarlo del que llamaban moderno y que hoy llamamos gótico. En 1526 aparece publicado en Toledo el primer libro español sobre esa nueva forma de hacer arquitectura procedente de Italia. Fue escrito por Diego de Sagredo y titulado *Medidas del romano*, publicación que pretendía difundir los motivos y las proporciones del novedoso estilo inspirado en el mundo clásico.

A lo largo de los años, se han hallado fragmentos en excavaciones sevillanas que mostraban hojas de acantos adheridas a paredes muy finas, máscaras de faunos, rostros de león y algunos elementos más que seguían un repertorio propio del Renacimiento y del manierismo. Lamentablemente, nunca se ha encontrado una pieza completa, pero es posible reconocer objetos de este tipo en algunos cuadros del MNP, como el del pintor anónimo que representó una *Anunciación* (P3272) (fig. 2.33).

Como se ha comentado más arriba, no es este el único caso de vaso hecho de barro calcáreo blanco que forma parte de escenas de la *Anunciación*, conteniendo las azucenas del mismo color. En algunos de los cuadros de maestros extranjeros representados en el MNP que reproducen esta escena, se pueden observar vasos de vidrio, de plata, de metal dorado y de cerámica esmaltada, pero, en lo que respecta a la pintura nacional, se añaden varios en los que se ven vasos de color blanco y formas que recuerdan muy de cerca a las *alcarrazas*. Se podrían citar varios, por ejemplo, la del Maestro de la Sisle (P1254, *La Anunciación*, c. 1500), que muestra un vaso cuyas asas se adornan con crestas como las de las *alcarrazas*; la obra del mismo asunto (P2171, *La Anunciación*), de León Picardo (1501-1535), en la que aparece un nuevo vaso blanco con asas y relieves sencillos, pero muy al estilo romano; o la de Luis de Morales (c. 1565), con una *alcarraza* de forma esférica y perfil extraordinariamente depurado y elegante, muy propio del diseño desornamentado de este periodo (P2512, *La Anunciación*).



Fig. 2.33. (P3272)
Anunciación.
Anónimo.
Museo Nacional
del Prado.

Las *alcarrazas* de la etapa barroca, especialmente las más tardías, son muy diferentes y sus decoraciones van haciéndose progresivamente más complejas, populares y abigarradas, especialmente en Andújar, siendo sustituidos los simples adornos superficiales propios del siglo XVII por ornamentos de mayor realce y abundancia, hechos del mismo barro, modelados y aplicados con *barbotina* a la superficie del vaso. Las más complejas *alcarrazas* de este tipo están decoradas con numerosas flores, animales y figuras

humanas hasta cubrir el objeto completo por dentro y por fuera. Lamentablemente, de estas piezas realizadas a finales del siglo XVIII e inicios del XIX no se ha hallado ninguna representada en pinturas, aunque quedan ejemplares extraordinarios en museos (Ramos Corpas, 2019).

En tiempos de la Ilustración, cuando Meléndez pintaba su *alcarraza*, estos objetos despertaron en muchos europeos del norte que visitaron España no solo

Fig. 2.34. (P6557) *Un murciano tocando un guitarro*.
José María Manresa y Ortuño.
Museo Nacional del Prado.



admiración sino entusiastas deseos de que esta tradición se implantara en sus países de origen, al norte de los Pirineos. El fenómeno generó a finales del siglo XVIII un verdadero interés científico, especialmente por parte de Francia y de Inglaterra. Es muy probable que, como consecuencia de ello, las mayores

colecciones de *alcarrazas* españolas pertenecen hoy respectivamente al Victoria and Albert Museum de Londres, y, sobre todo la más notable, al Musée National de Céramique de Sèvres de París. Un autor francés, el conde Charles Philibert de Lasteyrie (1759-1849), vino a España, tomó nota del proceso

de fabricación y publicó dicha información en 1796 en un boletín científico del país galo (Lasteyrie, 1796). El inquieto autor francés promovió el análisis científico de su pasta, animando para ello al químico Jean d'Arcet (1724-1801), y estimuló a monsieur Fourmy, colaborador de Alexandre Brongniart (1770-1847) en la manufactura de Sévres, a copiarla en París, especialista que la denominó también *hygiocérame* en sus publicaciones (Fourmy, 1802). El discurso de Lasteyrie fue traducido al inglés al año siguiente y publicado en Londres (Lasteyrie, 1797). Con independencia del éxito o fracaso que tuvieran estas implantaciones tan lejos de Andújar y de los rigores estivales de la península ibérica, son un testimonio de que estas bellas y ecológicas cerámicas fueron extraordinariamente valoradas en el ambiente científico de la Europa más culta.

Al igual que los cántaros se colocaban en las cantareiras, también las *alcarrazas* disponían de un lugar especial, aunque no solo era uno, sino que podían ser varios. Esta es otra de las cuestiones que se han planteado a veces los especialistas en pintura porque en los cuadros no siempre queda claro el lugar en que aparecen situadas. Para comprender este aspecto es preciso tomar en consideración la función que estos objetos cumplían: enfriar el agua y, sobre todo, es importante conocer qué condiciones de ubicación eran necesarias para lograr ese objetivo. Los cuadros de Meléndez no ofrecen duda en este sentido: son bodegones dispuestos sobre mesas de cocina y, por tanto, la *alcarraza* aparece junto a los alimentos, antes de ser cocinados y consumidos. Sin embargo, el agua antes de ser bebida debía estar fresca y ese proceso de enfriamiento no se producía en la cocina, de ambiente frecuentemente recalentado por la actividad de la chimenea, el *anafe* o los fogones, sino en lugares especialmente frescos y ventilados del interior de la casa, cuando no en el mismo exterior de ella si la temperatura así lo aconsejaba. De ambas localizaciones hay ejemplos en los cuadros del MNP.

Este último caso es el que se observa en la escena costumbrista pintada por José María Manresa y Ortuño (c. 1842-1884) *Un murciano tocando un guitarra* (P6557) (fig. 2.34), en la que, junto al joven intérprete, aparece una *alcarraza* apoyada en el alféizar y la jamba de una ventana en una posición inestable por haber perdido su base. No es extraño este desperfecto, si se considera la fragilidad que generaba en estos objetos su elegante silueta, que recordaba a los vidrios soplados más finos, aunque no tenían

la resistencia de aquellos. Y tampoco es casual su colocación, ya que, justamente en ese ventanuco, quedaba bien ventilada por el aire que circulaba entre la casa y la calle. Esa ventilación es la situación en la que el agua filtrada por sus paredes logra evaporarse y, por tanto, enfriar el contenido interior del recipiente. Que la *alcarraza* del cuadro, a pesar de su desperfecto, estaba en uso y llena de agua lo confirma el hecho de que aparece tapada para evitar la entrada de insectos u otras impurezas. También fue frecuente colgarlas en los balcones durante la noche y retirarlas hacia el interior al amanecer. La escena se sitúa en Murcia, tierra donde se produjeron excelentes *alcarrazas*, y la pieza aparece en la obra como un icono tan identificativo de las costumbres locales como el peculiar atuendo del pintoresco majo de su huerta.

La ubicación más segura era, sin embargo, en el interior. Pero ¿qué lugares de la casa estaban ventilados, además de protegidos? Fue frecuente, sobre todo a partir del siglo XVIII, que se colocaran en unos básicos muebles que se colgaban de la pared y que en Andalucía se llamaban precisamente *alcarraceros* o también *aguaduchos*. Bastaba un simple par de tablas paralelas, la superior perforada con huecos redondos donde encajar las *alcarrazas* y una inferior para que en pequeños platillos se recogiera el agua que destilaban y no llegaba a evaporarse, evitando así que esta manchara el suelo (fig. 2.35). El malagueño Juan Gualberto López-Valdemoro de Quesada (1855-1935), conde de las Navas y erudito bibliotecario del rey Alfonso XIII, en su entretenida digresión sobre las *tallas* y *alcarrazas* andaluzas, mencionaba que una situación idónea de la *alcarracera* era ser «expuesta a la corriente del zaguán o a la sombra, junto a la puerta abierta de la azotea» (Navas, 1900).

Estos simples *aguaduchos* domésticos, colgados de la pared, se convertían en algunas ocasiones en



Fig. 2.35. Aguaducho o alcarracero de pared. Palacio de Viana. Córdoba.



Fig. 2.36. *El aguador y los murmuradores* (1878) (detalle). José Jiménez Aranda. Colección privada.

pequeñas alacenas, colgadas y cerradas con celosías o en estantes de mayor tamaño y con ruedas, ya que así se podían transportar cuando el aguador quería vender a los transeúntes su producto u otros refrescos. Alrededor de los años cincuenta del pasado siglo, aún se podían ver improvisados quioscos de agua de este tipo en la plaza Nueva de Sevilla. Los contenedores eran colocados de mayor a menor y de abajo arriba en diferentes estantes. Los cántaros y los botijos, en

las baldas inferiores; las *tallas*, en los intermedios; y los vasos de vidrio, en los más altos.

Algunos de estos mínimos expositores que sorprendían a los viajeros románticos ingleses del siglo XIX, quienes los llamaban *refreshment stalls*, aparecen en litografías, en cuadros costumbristas y, finalmente, en fotografías que reproducen calles y plazas españolas (fig. 2.36).

Las *alcarrazas* recibían en los mesones una instalación diferente. En el mismo año en que Manresa Ortuño pintó su *Murciano tocando el guitarra*, 1873, se publicó un artículo que describía cómo se instalaban las *alcarrazas* en los establecimientos públicos de hostelería, donde debían estar disponibles en un número muy superior al preciso en un domicilio familiar. Comenta el autor lo siguiente:

En las hosterías y paradores hoteles en España, hai la costumbre de suspender las alcarrazas del techo de los vestíbulos por medio de una cinta fuerte, i después, empujarlas para que se balancee i refresque con más prontitud (anónimo, 1873, citado por Ramos Corpas, 2019: 26).

Allí estaban a merced de las corrientes de aire que se producían con las puertas abiertas entre la calle y el patio o el corral trasero, o, en ausencia de brisa, eran balanceadas a mano por los trabajadores del establecimiento. Esta costumbre de colgarlas fue el origen de un cambio formal, por el que las asas de estos contenedores pasaron de dos a cuatro para garantizar que, aunque se balancearan, no perdieran la posición vertical y evitaran así que el contenido se derramase.

Sin embargo, la incógnita que más frecuentemente se ha suscitado entre los especialistas en pintura acerca del lugar donde las *alcarrazas* se colocaban, la plantean algunos de los cuadros españoles del siglo xvii, entre ellos, el mismo bodegón de Zurbarán que sirve de guion en la presente exposición. Y no es esta la única pregunta que suscita la enigmática obra. Otro de los aspectos originales del cuadro se refiere a lo que en él se incluye, ya que carece de las frutas, flores, hortalizas, peces o animales de caza que suelen protagonizar los lienzos de este género (Cherry, 1999: 249-250). Este cuadro solo reproduce objetos inertes: los platos de peltre, una copa también de metal y tres piezas de alfarería. Únicamente, se podría vincular este bodegón al agua fresca y, si este laconismo sorprende a los extranjeros, no debió extrañar tanto a los españoles de la época que veían en la experiencia de beber agua un placer al alcance de todos y vinculado hasta con la diversión y las ocasiones festivas. Si se da crédito a las memorias de madame D'Aulnoy (1651-1705), residente en España entre 1675 y 1685, a propósito de la entrada en Madrid en 1679 de la princesa María Luisa de Orleans, prometida de Carlos II, los súbditos que le dieron la bienvenida según ella «[...] hacían gran consumo de agua para beber a la salud de sus majestades». E incluso insiste la aristócrata francesa en que: «[...] todos beben agua y tocan la guitarra» (Aulnoy, 1690-1691). No es, por tanto, extraño que este cuadro sea la representación de un «festín de aguas», pero con

independencia de esa incógnita que no se abordará ahora, la otra tarea que plantea este cuadro es la de identificar el lugar en que estaban dispuestos los objetos cuando se representaron en el lienzo. No parece ser una mesa, tampoco una alacena, ni siquiera una ventana, puesto que no se ven en el fondo ni paisaje, ni vía urbana sino solo oscuridad, y tampoco el hueco muestra sistema alguno de cierre con postigos de madera. Probablemente, la dificultad para identificar esta pieza de la casa reside tan solo en que se trata de un elemento de la típica arquitectura nacional y que actualmente es infrecuente, aunque que era muy común en las antiguas casas sevillanas. En muchas de ellas había estancias alejadas del patio central de luces, adosadas a las medianeras de las casas colindantes. Estas habitaciones solo recibían luz y ventilación de forma indirecta a través de otra que estaba comunicada con el patio y, por tanto, mejor iluminada. Estos cuartos oscuros estaban en planta baja y, al ser especialmente frescos en verano, se destinaban a bodegas y era habitual que tuvieran simples vanos de ventilación y de una mínima iluminación natural. Un hueco de este tipo es, por ejemplo, el que aparece en el cuadro de Velázquez titulado *Escena de cocina con Cristo en Emaús*, de la National Gallery of Ireland de Dublín, y, de una forma aún más evidente, en su *Cristo en casa de Marta y María*, de la National Gallery de Londres. Estos huecos hacían de su alféizar el lugar idóneo para colocar todo aquello que precisara de cierto frescor y de aire en circulación. Esa era la necesidad de los alimentos perecederos y también de los *hygiocérames*. Los primeros porque retrasaban así el natural proceso de descomposición bacteriana de toda materia orgánica, prolongando la vida al alimento; y los *búcaros* y *alcarrazas* porque era el ambiente fresco y la brisa los factores que favorecían la evaporación del agua filtrada y esta era la reacción que enfriaba el agua que contenían. La luz que recibían los objetos sobre el alféizar y el fondo tenebroso debieron de ser, sin duda, visiones que la retina de un pintor naturalista no podía dejar pasar sin resistirse a representar. Probablemente no se trataba de un bodegón ordenado por la mano del artista, sino de un fragmento de realidad captado y reproducido.

En el mismo artículo que mencionaba las *alcarrazas* colgadas del techo, su anónimo autor también comenta la idoneidad de los alféizares de las ventanas, costumbre que, por lo que se comprueba, se mantuvo vigente desde el siglo xvii hasta el xix: «También se cuelgan [*las alcarrazas*] en los marcos de las ventanas y balcones». No están colgadas las *alcarrazas* de Zurbarán, pero cuántos otros alimentos de nuestros bodegones barrocos aparecen suspendidos en el aire, con finas cuerdas, sobre los alféizares de estos vanos, que tanto han intrigado a los estudiosos.

2.2.3.2. Búcaros

Sin embargo, si las blancas *alcarrazas* aparecen en los cuadros del MNP, más frecuentes son aún los *búcaros* colorados (Gutiérrez Usillos, 2025). El término que los designa es genérico, pero siempre referido a contenedores de agua fabricados con barro rojo (colorado) y, por esta razón, será el término con el que en adelante se denominan estas piezas. En ningún caso, se ha encontrado asociado a las de barro blanco, salvo a los botijos o *piporros* más modernos. También responden estas piezas de pasta roja a otro nombre genérico derivado de su materia prima: barro. No obstante, este último término se usaba con poco rigor, ya que en alguna ocasión se ha referido a las *alcarrazas* e incluso, en determinados documentos, designan piezas esmaltadas. Es el caso de los barros de Talavera que se mencionan en el inventario, hecho en 1530, de los bienes del cura párroco de San Benito el Viejo de Valladolid, barros que el escribano menciona como bañados por lo que se entiende que estaban cubiertos de *vedrío* traslúcido de plomo y sílice o, tal vez, de esmalte blanco de estaño (Moratinos *et al.*, 2013: 158).

En el bodegón pintado por Zurbarán, la pieza de barro colorado y doble asa, situada entre las dos *alcarrazas*, es concretamente una garrafa, término también de uso común en portugués y en castellano durante el siglo XVII, aunque en español se ha sustituido más modernamente por *botella*, reservando el anterior

para contenedores de gran tamaño. El vínculo entre esta forma cerámica y los barros para refrescar el agua parece haberse mantenido en el actual *Diccionario de la lengua española*, en el que varias acepciones del término se vinculan al frío, como debieron de estar en su origen. El *Tesoro de la lengua castellana, o española*, de Covarrubias, lo define como «[...] vaso... ventricosos y de cuello largo y angosto», lo que coincide plenamente con el contenedor representado en el cuadro (Covarrubias, 1611: 460).

2.2.3.2.1. Búcaros llanos

El reproducido en el bodegón de Zurbarán (P2803, *Bodegón con cacharros*) (fig. 2.23 y fig. 2.37) es una pieza de barro colorado común, cuyo lugar de fabricación se desconoce, pero por el tipo de arcilla, su textura mate, su forma y su tipo de decoración se descarta el posible origen americano que en varias ocasiones se le ha atribuido, por lo que probablemente sea de barro portugués o de aquellos centros que lo imitaron en varios lugares de España, como en algunos pueblos de Badajoz, Cáceres o Zamora. La decoración anillada del cuello, que es el único rasgo en que coincide con algunos barros de las Indias, también se da en los portugueses, alguno de ellos reproducido en pinturas de ese país, como la de Josefa de Obidos (1630-1684) en su escena de *Descanso en la huida a Egipto*, en colección particular. Por el contrario, la ausencia de bruñido en su superficie, la carencia de bolladuras y verdugones y, sobre todo, la forma de esta redoma, derivada claramente de su precedente andalusí, hacen pensar en algún centro peninsular como su lugar más probable de fabricación. Otra garrafa de este tipo se ve en el lienzo pintado por Francisco de Palacios (1622-1652), *Bodegón con trenzas de pan*, firmado y fechado en 1648, de la colección Harrach, Schloss Rohrau (Austria).

Con independencia de los nombres concretos que por su forma recibían estos enfriadores de agua, todos ellos eran genéricamente denominados *búcaros*. Al igual que en el caso anterior, el término fue tomado del portugués *bucaro* o *pucaro*, lo que lleva a pensar que pudo adquirir su grafía castellana cuando llegó el propio producto, como es habitual en el ámbito comercial. Se comprueba que ya estaba perfectamente asimilado a inicios del siglo XVII cuando aparece recogido en el *Tesoro de la lengua castellana, o española* (1611), de Sebastián de Covarrubias, de la siguiente forma:

[...] género de vaso, de cierta tierra colorada que traen de Portugal y porque en la forma era ventrículo y hinchado, le llamaron buccaro a bucca, que vale el carrillo hinchado o puede traer

Fig. 2.37.
(P2803)
*Bodegón con
cacharros*
(detalle).
Francisco
de Zurbarán.
Museo Nacional
del Prado.





origen del nombre griego «boukeros» buqueros, que vale cuerno de buey por aver tenido en sus principios forma de cuerno, que aún hasta oy día se usa esta hechura en todas materias. Deste barro dice que comen las damas, por amortiguar la color, o por golosina viciosa, y es ocasión de que el barro y la tierra de la sepultura las coma y consuma en lo más florido de su edad (Covarrubias, 1611: 154 vto).

Uno de los pintores sevillanos que más *búcaros* representó, además de Francisco y de Juan de Zurbarán, fue Pedro de Campobón (1605-1674), quien siguió la línea de trabajo de ambos y heredó su clientela sevillana al ser más longevo que ellos. Campobón representó varios *búcaros*, pero es especialmente hermoso el que incluye en su *Cesto de melocotones y ciruelas* (P7916) (fig. 2.38). Este cuadro es sorprendente por la sutileza de las diferentes texturas: cerúlea en las ciruelas, aterciopelada en los melocotones, cristalina en la copa de vidrio y profundamente mate en el *búcaro*,

Fig. 2.38. (P7916) *Cesto de melocotones y ciruelas*. Pedro de Campobón. Museo Nacional del Prado.

excepto en los sutiles puntos de brillo con que sugiere que está lleno de agua y que sus paredes están preñadas del líquido. El *búcaro* que aparece en esta obra corresponde a uno de los tipos más comunes de este género, dentro de la enorme variedad que este ofrecía. De hecho, *búcaros* como este con el cuerpo globular de una minúscula olla, doble asa y amplia boca aparecen en otros cuadros sevillanos, como en *La educación de María*, atribuido a Velázquez, de la Yale University Art Gallery, lo que lleva a pensar que era un tipo de uso frecuente en Sevilla a lo largo del todo el siglo XVII (Pleguezuelo, 2015).



Pero, sin duda, el *búcaro* más conocido del MNP es el que Agustina Sarmiento ofrece a la infanta Margarita en el cuadro de *Las meninas* (P1174) (fig. 2.39 a y b). Y también es el único que ha sido objeto de un artículo que hizo recordar la trascendencia sociológica que se esconde tras el aparentemente nimio detalle de esta obra maestra de Velázquez (Seseña, 1991). Es mucho lo que se ha investigado desde hace años sobre los *búcaros* portugueses y sobre la bucarofagia como práctica, desde luego poco saludable, de las damas españolas y portuguesas del siglo XVII, y no es este el lugar para repetir todo lo que sobre ello se ha escrito. Baste como idea fundamental dejar constancia de que estos vasos que inicialmente tenían la finalidad de refrescar y aromatizar el agua para beber eran también comidos después de usados, según escribió Covarrubias: «como golosina viciosa». Los efectos de esta extraña costumbre eran varios, pero el perseguido por las damas que la practicaban era que su piel palideciera, lo que era entonces un rasgo de distinción social, ya que significaba limpieza de sangre de cualquier componente morisco o judaico, etnias de piel más morena. Sin embargo, el efecto más dramático sobre la salud era el derivado de la obstrucción intestinal que

terminaba ocasionando si la adicción se descontrolaba, lo que fue frecuente entre la población femenina adolescente que padecía las consecuencias, a veces letales, de este hábito. Uno de los versos más hermosos de Góngora era aquel cuyo estribillo decía «Niña del color quebrado, o tienes amor o comes barro...». Otros poetas como Lope de Vega o Quevedo también dedicaron a este hábito composiciones poéticas que han dejado bellos testimonios literarios que completan las noticias de las crónicas. En el célebre cuadro de Velázquez, el *búcaro* que es ofrecido a la infanta corresponde a uno de los más sencillos, un simple jarrito de un asa y sin apenas decoración, aunque presentado en una salvilla de noble y precioso metal.

Hay más reflejos de esta estrambótica costumbre en pinturas como, por ejemplo, el cuadro de Alonso Sánchez Coello (1531-1588), en el que retrataba a doña Juana de Mendoza (c. 1585), duquesa de Béjar, con un enano, obra en la que es el propio acompañante el que ofrece a su joven dueña un *búcaro* en forma de minúscula *ánfora* de aire romano, de base estrecha y doble asa, que lleva sobre un plato blanco a su vez superpuesto a una lujosa salvilla dorada, lo que informa de nuevo, como en *Las meninas*, del enorme valor que se le concedía a estas exóticas y aromáticas golosinas cerámicas. Un texto literario que confirma este valor, probablemente paralelo a su precio, es un verso de Agustín Moreto y Cavana (1618-1669), quien, sin duda, conoció a Velázquez, ya que parece haber sido retratado por su discípulo Juan Pareja (c. 1610-1670). Ironiza el poeta sobre la metáfora bíblica que trata acerca de la materia de la condición humana: el barro. Sobre esta puntualiza: «[...] todos de barro seremos, mas los nobles, sin cautelas, son de barro portugués, y el de los pícaros es barro de las covachuelas» (Portús, 1993).

2.2.3.2.2. *Búcaros del romano*

Los barros colorados eran igualmente apreciados fuera cual fuese su apariencia estética, ya que algunos de los más simples, como el comentado de *Las meninas*, eran valorados por su capacidad para refrescar o para aromatizar el agua, aunque los más atractivos por su aspecto eran de otros tipos. Los más decorados eran los que mostraban elegantes relieves de motivos clásicos en su superficie exterior, hechos por medio de moldes. Probablemente, eran estos los que los documentos denominan en Portugal y en España «barros del romano», designación que, como se ha adelantado a propósito de las *alcazras* decoradas de forma semejante, era una elipsis de «barros del (estilo) romano». En estudios realizados sobre algunos objetos de este tipo, hallados en excavaciones de Valladolid, se han denominado



Fig. 2.39 a. (P1174) *Las meninas*.
Diego Velázquez.
Museo Nacional del Prado.
b. Detalle.

Fig. 2.40. (P7909)
Frutero de Delft
y dos floreros.
Tomás Hiepes.
Museo Nacional
del Prado.



«cerámica bucarina, estilo orfebre», denominación que presupone su inspiración en objetos de metales preciosos, paralelo muy acertado, aunque no se debe olvidar que en los siglos *xvi* y *xvii* se conocía muy bien la *terra sigillata* romana, que ya formaba parte de las más tempranas colecciones de arqueología, y que tal vez sea la producción más semejante a esta hecha en el mundo romano, pues era de pasta roja, superficie bruñida y temas paganos o mitológicos en relieve. Ello plantea, al menos, la duda de si el modelo de inspiración de estos barros del romano eran los objetos similares de plata o si eran directamente los de *terra sigillata*. A favor de esta última posibilidad, tal vez se podría aducir que los propios textos de los cronistas de la época también llamaban a estos objetos barros sigilados. Esta semejanza ya la sugirió algún arqueólogo que los halló en Ámsterdam, donde había una importante comunidad de portugueses que los usaban (Baart, 1992).

Algunos de estos barros del romano tenían detalles dorados, y era esta terminación suntuosa la que, a veces, les daba el nombre. Sobre este especialísimo tipo de alfarería fina, hay algunas referencias documentales. En listas de productos cerámicos que estaban a la venta en Sevilla en 1627 se mencionan los barros dorados de Salvatierra (anónimo, 1627: 71). También son mencionados en inventarios domésticos de Valladolid como barros pequeños dorados, así como barros dorados con espejuelos e incluso se cita un barro grande dorado con medallas (Moratinos *et al.*, 2013: 169-171). No se sabe qué representarían

estas medallas, tal vez temas mitológicos como el que Lope de Vega menciona en su obra *La Dorotea* (1631), pieza que debió de ser especialmente atractiva y que se describe como decorada con un Cupido que dispara flechas a Neptuno (Vasconcellos, 1921). Los hubo de varias formas y tamaños, pero solo se conocen los dos reproducidos en el cuadro *Frutero de Delft y dos floreros* (P7909) (fig. 2.40), firmado por Tomás Hiepes y fechado en 1642. Es una evidente imitación hecha en cerámica de vasos lujosos usados frecuentemente para ramilletes de flores, que se complementaban con elementos de metal dorado adosados al pie, a las asas, al labio o la panza. Los dos que se contemplan en el delicado bodegón de Hiepes contienen sendos ramilletes compuestos por flores de jazmín y de mirto, dos plantas muy olorosas. Entre ellos, un gran cuenco de lo que tal vez en un inventario de la época pudieran haber descrito como porcelana de Holanda pintada de azul, representando en su exterior un bucólico paisaje de castillo, árboles y caminante seguido por su perro; apenas se aprecia su interior también decorado. Aparece colmado de las llamadas en Castilla perillas de san Juan y de ciruelas negras. Sobre el paño blanco que cubre el bufetillo, colocadas con la misma simetría que guardan los demás elementos del cuadro, unas endrinas en rama a la derecha y una ramita de mirto a la izquierda.

Los dos barros dorados se adornan con guirnaldas de frutos, colgadas de máscaras y veneras, todo ello destacado sobre el fondo rojo del vaso de barro colorado cuidadosamente bruñido. Se ignora si el dorado

estaba ejecutado con pan de oro o, lo que es más probable, con oro líquido, un producto que se usaba con frecuencia aplicado a objetos decorativos. Resulta reveladora la opción de Hiepes, al utilizar como floreros dos vasos de barro dorado, si se considera que una de las peculiaridades de sus excepcionales cuadros de naturalezas muertas era que solo escogía objetos de materiales preciosos. Es el caso de dos cuadros de este pintor conservados en el MNP. En su obra *Dos fruteros sobre una mesa* (P7910) escoge grandes cuencos de fina loza holandesa para contener frutas, que imitan a las piezas turcas de Iznik; y en su cuadro *Florero con una cuadriga vista de frente* (P9712) se ve como florero un vaso de metal esmaltado con aplicaciones de bronce dorado.

2.2.3.2.3. *Búcaros de las Indias*

En el terreno de los barros colorados, los de tipo portugués competían con los que llegaban de América en la flota española. De ellos se tienen abundantes referencias documentales, literarias y también representaciones pictóricas, varias de ellas, en las colecciones del MNP. No son difíciles de identificar, ya que tienen peculiaridades formales muy concretas y hasta ahora no hay noticia de que fuesen imitados ni en España ni en Portugal. Los *búcaros* aromáticos americanos vinieron de varios lugares como Honduras, Perú, Chile y, sobre todo, México. Es de la ciudad de Guadalajara de donde procede la inmensa mayoría de los que se embarcaron en la Flota de Nueva España, cuyos barcos descargaban en Sevilla, al menos oficialmente hasta 1718, y en Cádiz desde esa fecha en adelante. Esa ciudad mexicana es la que se indica como procedencia de estos *búcaros* en los registros de embarque que se conservan en el Archivo de Indias. Su acabado bruñado tenía enraizados precedentes prehispánicos, aunque la forma de los objetos y de los motivos ornamentales resulta muy original, pues ni entroncan a veces con lo castellano ni con lo americano anterior a la llegada de los españoles. Suelen tener perfiles muy sinuosos, panzas voluminosas y golletes muy estrechos. Su barro, de un color rojo más vivo que los portugueses, llama mucho la atención y se ve intensificado por el brillo de su superficie. Según informan las fuentes escritas, su aroma era muy intenso y agradable y su peso extraordinariamente ligero gracias a sus finísimas paredes. Todo ello contribuyó a darles un prestigio y también un precio superior a las producciones peninsulares.

Son varios los cuadros del MNP que reproducen *búcaros* americanos, tres de ellos del mismo pintor, Juan de Espinosa (activo entre 1628 y 1659). No obstante, otros pintores barrocos sobre todo de la Corte los representaron en sus cuadros, como Claudio Coello



(1642-1693), Francisco Palacios (c. 1623-1652) o Antonio de Pereda (1608-1678), todos ellos del siglo xvii. Aunque no aparecen en la pintura del xviii, se sabe que estos objetos siguieron viniendo de las Indias Occidentales en esa época, como testimonia el cronista italiano Lorenzo Magalotti (1637-1712) (Perujo *et al.*, 1972; García Sáiz *et al.*, 1991). El consumo de *búcaros* americanos continuó incluso en el siglo xix, y así se refleja en los comentarios elogiosos que les dedicó el barón Jean Charles Davillier (1823-1883) a mediados del siglo en los que se lee: «Los *búcaros* de América son igualmente famosos, lo mismo que los que se hacen en Portugal». En los tres cuadros del MNP, estos *búcaros* son piezas pequeñas que aparecen siempre entre frutas y animales de caza, sobre los alféizares de las ventanas-fresqueras. Uno de ellos es una pequeña garrafa de cuerpo esférico con doble asa trenzada y cuello y boca muy estrechos (P702, *Bodegón con uvas, manzanas y ciruelas*) (fig. 2.41).

Fig. 2.41. (P702) *Bodegón con uvas, manzanas y ciruelas*. Juan de Espinosa. Museo Nacional del Prado.

Fig. 2.42. (P7924)
Bodegón
ochavado con
racimo de uvas.
Juan de Espinosa.
Museo Nacional
del Prado.



Fig. 2.43. (P1989)
Bodegón con
pájaro muerto.
Juan de Espinosa.
Museo Nacional
del Prado.



Aunque algunas formas como los *búcaros* y los jarritos se acercan a los de tipo portugués, otras son realmente exóticas y en nada se asemejan a las europeas de vidrio ni tampoco de plata. Apenas hay en ellas superficies neutras porque las que no están hundidas o realzadas aparecen estriadas, lo que es frecuente en el cuello o en su base.

Otro de estos *búcaros* pintados por Espinosa se asemeja a un jarrito de asa única, también trenzada, y panza, que muestra los mismos motivos ornamentales de relieve y estrías que la anterior (P7924, *Bodegón ochavado con racimo de uvas*) (fig. 2.42). Lo acompañan en este caso sobre el alféizar una granada, dos peras, dos manzanas, nueces, un pájaro

muerto y, colgados del dintel de la ventana, varios racimos de uva y la rama de una encina con bellotas. En este caso, el alféizar no es de superficie continua, sino que, como alguno más de este tipo que reproduce en sus obras Juan van der Hamen (1596-1631), posee varios niveles en altura y en profundidad.

Algo diferente a los dos *búcaros* anteriores es el que Espinosa representa en un tercer bodegón (P1989, *Bodegón con pájaro muerto*) (fig. 2.43). Muestra la forma de una tinajilla de doble asa sin trenzar, boca de labio lobulado y decoración hecha nuevamente a base de estrías horizontales y rehundidos circulares, algunos con botón central protuberante.

Es difícil conocer el papel simbólico que la pieza de barro de Indias pudo desempeñar en este bodegón que, como otros muchos, ha sido objeto de debate entre especialistas. Estas lecturas simbólicas no suelen apoyarse en las piezas de cerámica, pero sí en los animales y plantas que las acompañan. Este concretamente ha sido visto como portador de posibles mensajes profanos, aunque también como supuesta metáfora eucarística alusiva a Cristo y a su pasión y muerte. Si hubiera de sugerir una explicación menos trascendente que la anterior, se podría aludir, al menos, a que todos los objetos que allí aparecen están necesitados de la brisa y el frescor, y el aroma es un elemento que los vincula a todos. Quién sabe si el *búcaro* aromático se colocaba en estos bodegones de materias orgánicas como simple elemento ambientador para contrarrestar los efluvios de la fermentación de la fruta o de la descomposición de la carne.

Los tres *búcaros* americanos que pinta Espinosa en estos cuadros del MNP son de tamaño menudo, pero no todos los de Guadalajara eran tan pequeños; los hubo mucho mayores y de ornamentación bastante más compleja, como correspondía a un momento culminante del arte barroco. En los vasos americanos, la gama de tamaños era amplia. Los grandes jarrones debieron de ser objetos de precio muy alto y probablemente reservados a minorías acaudaladas. Uno de estos se observa en el impresionante *Retrato de doña Teresa Francisca Mudarra y Herrera*, pintado por Claudio Coello a fines del siglo XVII, obra que se conserva en el Museo de Bellas Artes de Bilbao (fig. 2.44).

Su marido fue don Juan de Larrea y Heredia, quien, además de caballero de la Orden de Calatrava, fue miembro del Consejo de Indias, por lo que debió de gozar de especial familiaridad con los productos que de allí llegaban a Castilla. El *búcaro* americano



Fig. 2.44. *Retrato de doña Teresa Francisca Mudarra y Herrera*. Claudio Coello. © Arte Ederren Bilboko Museoa-Museo de Bellas Artes de Bilbao (Inv. 69/49).

que aparece sobre el barroco bufete sobre el que doña Teresa apoya su mano reforzaría uno de los objetivos que tendría el propio cuadro: recordar a quien lo contemplara el estatus social de su propietaria, condición preeminente que confirman la riqueza de su traje y los pendientes, anillos, broche pectoral y reloj con que completa su atuendo. Alguno de estos

Fig. 2.45. Jarra.
Museo de
América (Inv. 04141).
Madrid.
Fotografía:
Joaquín Otero.



grandes vasos se ha conservado de forma excepcional a pesar de su fragilidad (fig. 2.45).

La otra función que este jarrón desempeñaría en la residencia de esta dama linajuda fue probablemente la de adornar la estancia y perfumar el ambiente, no solo se usaba para refrigerar el agua de beber, sino que estos grandes *búcaros* aromatizaban el ambiente de las zonas más representativas de las grandes mansiones. Era tan valorado el poder perfumador de estos barros de Indias que eran conocidos comercialmente como «loça de olor». Por el contrario, los pequeños barros de los cuadros de Espinosa aparecen frecuentemente ubicados en las fresqueras para mantener frío su contenido, aunque algunos otros americanos y también de tipo portugués se ven colocados flanqueando muebles como contadores, papeleras o escribanías, siempre en composiciones muy simétricas y con los objetos pareados. Se trata de la misma costumbre que se aprecia que existía en Holanda, donde los jarrones de loza fina remataban a veces las esquinas superiores de los armarios, igual que también culminaban a veces, en sus versiones de piedra, los propios edificios.

En otras muchas ocasiones aparecen en aparadores combinados con otros enseres como bernegales,

saleros o piezas de la mejor vajilla de la casa. Un texto de Tomé Pinheiro da Veiga (1566-1656) revela esta tercera colocación que, en efecto, también se ve reflejada en la pintura barroca y, muy especialmente, en otros cuadros de Espinosa. Afirma el autor portugués en 1605 en las crónicas de su estancia en Valladolid, tal vez con cierto sentimiento de justificado orgullo nacional, que para hermostear la casa esta se cubre de retratos y «para hermostear el aparador, el *búcaro* de Estremoz» (citado por Moratino *et al.*, 2013: 166). Su comentario parece pensado para explicar, entre otras pinturas, el mismo retrato de doña Teresa Mudarra. Lamentablemente, en las colecciones del MNP no se encuentra ningún cuadro en que esto se pueda contemplar, pero son varios los que reflejan esta costumbre, como, por ejemplo, un anónimo español de título *Bodegón con escritorio, dulces, florero y pájaros*, en colección particular; el famoso de Antonio de Pereda (1611-1678), del mismo título en el Museo Hermitage de San Petersburgo; el atribuido a Juan de Espinosa *Bodegón con escritorio, jarrón con flores y dulces* en colección particular; y el firmado por el mismo pintor titulado *Bodegón con objetos de orfebrería*, en la Colección Masaveu, en Oviedo (Cherry, 1999, figs. 212 y 157, láms. LIX y XX, respectivamente).

Son muchos más los aspectos que podrían comentarse de los *búcaros* y *alcarrazas* de los cuadros del MNP y que no se han abordado aquí por no exceder los límites razonables de este libro. Algunos de ellos están vinculados incluso a ámbitos tan aparentemente lejanos a estos vasos enfriadores como el de los ardientes apetitos eróticos, a los que se asociaban a veces. De los *búcaros* atraía sobre todo el vivo color rojo de su materia. En ocasiones, recordaba a los poetas el bermellón de los labios del ser deseado cuando el bebedor acercaba los suyos a los del aromático barro cuyas curvas se asociaban, como se ha visto en la definición de Covarrubias, a los carrillos de un rostro humano. En las blancas *alcarrazas*, la fantasía erótica no era cromática sino táctil por el hecho de que, al beber de sus labios y debido al carácter hidrófilo de su barro, los del bebedor quedaban pegados a los del vaso. Una coplilla popular con la que concluye este apartado recordaba esta imprevista asociación mental:

Una alcarraza en tu casa
chiquilla quisiera ser
para besarte los labios
cuando fueras a beber.

Tal vez la conclusión general más útil que se pueda extraer de este fugaz repaso de los *búcaros* y las *alcarrazas* de los lienzos y tablas del MNP es la importancia que cualquier detalle de un cuadro puede

adquirir como vía de conocimiento, tanto de los autores de la obra como de los destinatarios de estas pinturas tan cargadas, como sus cerámicas, de vida, de pensamientos y de sentimientos.

2.3. LOZA Y GRES REPRESENTADOS EN LAS PINTURAS DE LOS PAÍSES BAJOS (LG)

Las pinturas de los Países Bajos desde finales de la Edad Media hasta el siglo XIX suponen en sí mismas un catálogo de la cultura material. Las numerosas representaciones de objetos domésticos contemporáneos, incluida la cerámica, de artistas como Jan van Eyck, el Bosco, Pieter Bruegel el Viejo, Joachim Beuckelaer, David Teniers el Joven, así como Vincent van Gogh demuestran que tuvieron una gran visión pictórica de dichos objetos. La identificación precisa de los objetos cerámicos representados en las obras de arte contribuye de modo muy significativo al mejor conocimiento tanto de la historia dinámica de la cultura material, lo que proporciona un interesante instrumento de investigación acerca de la presencia, movilidad y significado de los objetos, como sobre los movimientos migratorios de los artistas de los Países Bajos (van Dongen, 2022a: 153-168; 2022b). En el Museum Boijmans Van Beuningen de Rotterdam, el proyecto de largo recorrido denominado ALMA (Art Linked to Material Artefacts) se ha venido desarrollando desde los años ochenta del pasado siglo con el fin de explorar todos esos aspectos de las pinturas, impresiones y dibujos basados en las colecciones del museo. En algunos pocos casos, las identificaciones de los objetos materiales permitieron realizar nuevas atribuciones respecto al lugar de manufactura. Ese fue el caso del pintor de Rotterdam del siglo XVII Willem Kalf (1619-1693), quien estuvo alejado de los Países Bajos una época mientras trabajaba en París hacia 1640. Durante su estancia en la capital francesa, Kalf continuó su bien conocida producción artística, pero mayoritariamente no datada, de cuadros que representan interiores de casas de granjas, un tema popular de esa época que ya se había iniciado en Rotterdam. La identificación en sus cuadros de un número de objetos locales y regionales franceses, como un recipiente normando de gres para mantequilla, una cacerola francesa de loza y un recipiente de bronce para leche, reveló que tales cuadros fueron ejecutados en París, ya que Kalf no podría haber pintado esos objetos en Rotterdam, puesto que tales objetos no circulaban en los Países Bajos, como demuestran los registros arqueológicos (van Dongen, 2006: 24-35). El pintor flamenco del siglo XVII Adriaen Brouwer (1604-1638) representó ciertos

objetos locales de loza flamenca en algunos de sus cuadros, lo que revela que dichas composiciones solo pudieron realizarse mientras el pintor vivía sus últimos años en Amberes, ya que ese tipo de cerámica no tuvo una red de distribución muy amplia. Brouwer nació en Oudenaarde, pero a una edad temprana se trasladó al norte de los Países Bajos donde vivió y trabajó en Gouda, Haarlem y Ámsterdam; posteriormente, volvió a Amberes donde permaneció los últimos años de su corta vida (van Dongen, 2018: 58-59). El artista holandés del siglo XIX Vincent van Gogh (1853-1890) comenzó una serie de bodegones en Nuenen en 1885 utilizando utensilios de cocina de cerámica, línea que continuó en París en 1886. La identificación de una *casserole parisienne* hecha en Vallauris, donde los utensilios de cocina de loza esmaltada al plomo se producían para los consumidores franceses, hizo posible atribuir su bodegón con patatas no datado a su periodo de París de 1886-1887, puesto que este tipo de loza no existía en los Países Bajos en esa época (van Dongen, 2022b: 116-119, 122).

La magnífica colección de cuadros de autores de los Países Bajos del MNP constituye un instrumento de investigación para el estudio de la historia de la cerámica. Los cuadros de famosos artistas, como el Bosco, Jan Sanders van Hemessen, Joachim Beuckelaer, Pieter Bruegel el Viejo, Clara Peeters, Alexander Adriaenssen, Pedro Pablo Rubens, Jan Brueghel el Viejo, Willem Claesz Heda, Frans Ykens, David Teniers el Joven y Quiringh Gerritsz van Brecklenkam, muestran algunos casos de estudio de cerámicas muy interesantes. En esta sección, el interés se centra en la identificación de loza local y regional de los Países Bajos, así como en ejemplos de gres alemán importado, cuyo hilo conductor es una selección de veintiséis cuadros de los artistas antes mencionados del norte y del sur de los Países Bajos. La combinación de las perspectivas artística, histórica y arqueológica ofrece información sobre la compleja dinámica de producción, comercio, distribución, consumo e iconografía de la cerámica doméstica representada en dichos cuadros. Por tanto, a continuación, se estudian esos veintiséis cuadros que forman parte de la colección del MNP siguiendo un criterio cronológico.

2.3.1. Hieronymus van Acken Bosch (el Bosco) (1450-1516)

El MNP conserva siete cuadros atribuidos a este pintor, cinco de ellos que representan una interesante diversidad de objetos de loza y de gres. En el *Tríptico del jardín de las delicias* (P2823) (fig. 2.46 a), pintado de 1490 a 1500, en la parte interna del panel derecho que representa el infierno el autor pintó





Fig. 2.46 a. (P2823) Tríptico del jardín de las delicias.
El Bosco.
Museo Nacional del Prado.
b. Detalle.
c. Jarra de gres esmaltado de Siegburg para cerveza hallada en Dordrecht (Países Bajos, 1450-1500).
Museum Boijmans Van Beuningen (Inv. F 9481, KN&V).
Rotterdam.

tres recipientes de gres para beber que se asocian al consumo de alcohol. Para ilustrar la gula, como uno de los siete pecados capitales, una criatura teriomorfa devoradora de hombres con cabeza de ave lleva una olla de bronce como si fuera un casco y está sentada en un inodoro infantil de madera (Bax, 1979: 393). En sus pies se observan dos jarras de gres para cerveza a modo de botas (Bax, 1979: 53) (fig. 2.46 b).

Considerando el característico diseño y el color de esas dos altas y esbeltas jarras se pueden identificar con precisión como de gres producido en Siegburg. Era un tipo de gres del centro de Alemania desde donde se exportaban a partir de la Edad Media la mayoría de los recipientes y jarras para bebidas hacia los Países Bajos (Ruempol y van Dongen, 1991: 96-97, 100-102). Si se observa el color verdoso de las dos jarras, se aprecia que contrasta con el tono de los recipientes de gres de Siegburg que se conocían por su color claro

parecido a la arena. No obstante, también había un tipo de jarras de Siegburg de color verde, las que en los Países Bajos se esmaltaban con vidriados al plomo una vez importadas de Siegburg, como muestran los ejemplares excavados en ciudades de los Países Bajos como Dordrecht (fig. 2.46 c). Normalmente, el esmaltado al plomo solo se usaba para la loza roja o blanca con el fin de conseguir un aspecto más brillante y una superficie impermeable al agua. Dicho esmaltado se obtenía de color verde cuando se añadía óxido de cobre a la mezcla del esmalte. Parece ser que los alfareros locales de los Países Bajos experimentaron con el color verde del esmalte en las jarras de Siegburg con el fin de hacerlas más atractivas. Respecto a la iconografía de las figuras que llevan jarras de cerveza a modo de botas, en una obra de teatro del siglo XVII un borracho dice: «Wij verdroncken eens de schoenen uijt onse hyelen» (bebimos los zapatos de nuestros tacones); mientras que otro dicho relata: «Hij heeft een laars aan» (lleva una bota), al referirse a que alguien está tan borracho que no se puede sostener en pie; y la palabra *bierlaars* (bota cerveza) significa borracho (Harrebomée, 1858: 55; Bax, 1979: 53). En Alemania y en los Países Bajos también existió desde la Edad Media un tipo de vaso de vidrio para cerveza con forma de bota que en alemán se llama *stifel* y en holandés *bierlaars*. En la colección del Museum Boijmans Van Beuningen de Rotterdam hay una pequeña jarra de

Fig. 2.47 a. El vendedor ambulante (c. 1500) (detalle).
El Bosco.
Colección del Museo Boijmans Van Beuningen.
Rotterdam. Adquirido con el apoyo de la Rembrandt Association, D. G. van Beuningen, F. W. Koenings y J. P. van der Schilden.
Fotografía: Studio Tromp.
b. Jarra de cerveza (Siegburg, c. 1475-1525).
Museum Boijmans Van Beuningen (Inv. A 3178, KN&V).
Rotterdam.



vidrio para cerveza con forma de bota del siglo xvii, procedente de un hallazgo arqueológico de Delft (Inv. F 10.098) (Henkes, 1994: 282).

Se pueden observar tipos similares de jarras de cerveza de Siegburg en el cuadro *El vendedor ambulante* (c. 1500), del Bosco, que se conserva en el Museum Boijmans Van Beuningen de Rotterdam. En esta pintura aparece una jarra de gres de Siegburg boca abajo sujeta por un palo como señal de que se trata de una posada o burdel (fig. 2.47 a y b) (Timmermans, 2015: 154-155).

En el cuadro *Tríptico del carro de heno*, del Bosco (c. 1450-1516) (P2052) (fig. 2.48 a y b), aparece colgada de un palo de madera una jarra de Siegburg con el cuello en forma de embudo, según los modelos contemporáneos de la época.

En el panel central de dicho cuadro, el Bosco también pintó otros dos tipos de recipientes de gres: una jarra de gres púrpura marrón de dos asas de tipo Siegburg (fig. 2.49 a y b), situada encima de una mesa de curandero; y otra en la parte inferior izquierda de color parecido y del tipo de peregrino, con dos asas de las que se hacían en Langerwehe (fig. 2.49 c y d), que un joven peregrino lleva colgada de su cinturón (Ruempol y van Dongen, 1991: 98).

El tono púrpura marrón de estos recipientes se debe a un recubrimiento grueso obtenido a partir de hierro rojizo. En este caso, la cerámica de Siegburg imitaba las características de ese color del hierro que eran más comunes en el gres de Langerwehe.

Encima del pájaro devorador de hombres en el panel del infierno del *Tríptico del jardín de las delicias* (P2823) (fig. 2.46 a) aparece representado un tipo diferente de recipiente de gres. Se trata de una vasija de color marrón oscuro que presenta una superficie con abultamientos y una corona de pequeñas asas por debajo del borde superior, y que en el pie tiene una montura de plata o de peltre (fig. 2.50).

Este tipo de recipientes marrón oscuro se produjo desde finales del siglo xiv en Loštice, un asentamiento rural en Olomouc, perteneciente al distrito de Moravia (actual República Checa), alrededor de 220 km al este de la ciudad de Praga. Claramente, estos recipientes no formaban parte de los utensilios comunes de gres de la zona renana que circularon masivamente en el norte de Europa. No se conocen hallazgos arqueológicos de referencia de este tipo de recipientes de gres de Moravia, al menos en los Países Bajos. Los abultamientos y las

consecuentes cavidades se realizaban añadiendo al recubrimiento superficial partículas vítreas redondeadas, las cuales se expandían y quedaban prominentes cuando la temperatura del horno de cocción de este tipo de protogres alcanzaba los 1000 °C, aproximadamente. La datación de estos recipientes se realiza con la referencia de vasijas que contienen monedas datadas, la cual comienza a finales del siglo xiv y se extiende hasta casi el año 1500, según demuestran los ejemplares excavados procedentes del Palacio Real de Buda en Budapest. Aparentemente, los recipientes de Loštice del siglo xv adornados con monturas de plata eran populares como artículos exclusivos de colección. Algunos ejemplares perduran en las colecciones aristocráticas Schatzkammer, monasterios, castillos y palacios reales en Alemania, Austria y Hungría (Gaimster, 1997: 307-308). No es extraño que Engelbert II de Nassau, conde borgoñés de Nassau-Dillenburg-Dietz (1451-1504), y su esposa Cimbarga van Baden (1450-1501), quienes fueron probablemente los patronos o mecenas del *Tríptico del jardín de las delicias*, poseyeran tal recipiente de Loštice como parte de su colección de cerámica y vidrio del sur de Europa. Este supuesto se basa en las representaciones de *mayólica* italiana y española en los cuadros de finales del siglo xv, así como de artículos de lustre y cristalería que aparecen pintados de forma prominente en el gabinete de coleccionista de madera en una de las miniaturas a todo color de la obra llamada *Horas de Engelbert de Nassau*, un manuscrito iluminado hecho en Gante (Flandes) y datado entre 1475 y 1485, que fue encargo de Engelbert II y su esposa Cimbarga, desposados en 1468 (fig. 2.51) (Bodleian Library, 1475-1485.) La procedencia de este libro de horas se remonta a las primeras fechas de Engelbert de Nassau, como indica la inscripción «Ce sera moy» que aparece en su interior.

Las miniaturas pintadas en los folios de pergamino se atribuyen al Maestro de Viena de María de Borgoña, que estuvo activo entre 1475 y 1490. Este maestro es conocido por su otra obra principal *Horas de Viena de María de Borgoña*. No se descarta que Engelbert II y su esposa Cimbarga poseyeran un recipiente de gres para beber del tipo Loštice, y que ellos mismos propusieran al Bosco que lo pintara en el *Tríptico del jardín de las delicias* (Janssen, 2002: 17-24). Este recipiente para beber solo aparece en el cuadro mencionado, pero no en otras obras del Bosco. La representación de esta vasija de Loštice es la más temprana conocida si se considera que la fecha del cuadro es alrededor de 1490. Además, como incluye una montura metálica en su pie, representa una pieza de colección y no simplemente un recipiente de gres de uso común. En un





Fig. 2.48 a. (P2052)
 Tríptico del carro
 de heno.
 El Bosco.
 Museo Nacional
 del Prado.
 b. Detalle.

Fig. 2.49 a. (P2052) Tríptico del carro de heno (detalle).

El Bosco.

Museo Nacional del Prado.

b. Jarra de gres esmaltado de dos asas hallada en Siegburg (Alemania, 1450-1500).

Museum Boijmans Van Beuningen (Inv. F 2497, KN&V).
Rotterdam.

c. El carro de heno (detalle).

El Bosco.

Museo Nacional del Prado.

d. Jarro de peregrino de gres esmaltado hallado en Langerwehe (Alemania. c. 1450).

Museum Boijmans Van Beuningen (Inv. F 1498, KN&V).
Rotterdam.



Fig. 2.50. (P2823)

Tríptico del jardín de las delicias (detalle).

El Bosco.

Museo Nacional del Prado.





Fig. 2.51. Libro de horas (Flandes, c. 1477-1490).
Maestro de Viena de María de Borgoña.
Bodleian Library, Oxford.

cuadro alemán de 1517 de Albrecht Altdorfer, que representa la Anunciación y conservado en el Museo Municipal de Regensburg, aparece representado otro recipiente de Loštice (Dziki, 2020: 46-59). En la colección del German Kunstgewerbemuseum de Colonia (Reineking, 1986: 453), en el Museo de Viena (Austria), en el Badisches Landesmuseum de Karlsruhe y en el Iparművészeti Múzeum de Budapest se conservan varios ejemplares de recipientes de Loštice del siglo xv. Todos ellos están decorados con monturas de plata grabada que se añadieron en su mayoría más tarde, ya en el siglo xvi. En el Heimat-Kreismuseum de Litovel y en el Národní Muzeum de Praga se conservan ejemplares de recipientes del siglo xv sin montura metálica (Horschik, 1962: fig. 32) (fig. 2.52).

Uno de los recipientes que se conservan tiene la inscripción «Ist der Wein gut, so schmeckt er mir desten pas», que significa «El buen vino (bebido en este recipiente) sabe incluso mejor» (Dziki, 2020: 46-59).



Fig. 2.52.
Recipiente de gres para beber con montura de plata grabada (Loštice-Moravia, 1450-1500).
Wien Museum (Inv. 56301).
Viena.



Fig. 2.53. El hombre árbol.
El Bosco.
Graphische Sammlung Albertina
(Inv. 7876). Viena.

El Bosco pintó su recipiente de Loštice de tamaño gigante representando un hombre desnudo trepando desde dentro de la jarra de cerveza con la ayuda de una escalera de madera, un motivo que el artista usaba a menudo en relación con los recipientes de gres para beber de Siegburg, representados en su dibujo *El hombre árbol*, fechado hacia 1505 (fig. 2.53).

Para seguir el contexto iconográfico de los recipientes de gres de Loštice en el panel del infierno del *Tríptico del jardín de las delicias*, del Bosco, es posible que este recipiente esté asociado con una enfermedad de la piel que se manifiesta con hinchazón y embotamiento del rostro humano, principalmente en la nariz y zonas próximas, causada por un exceso de consumo de alcohol. La descripción de una cura farmacéutica se describió como *Lossticku twár co goji* (cara de Loštice), tal como se cita en una edición checa del siglo XVI titulada *Herbár neboli Bylinár*, del médico y botánico italiano Pietro Andrea Mattioli (1501-1578), publicada en 1562. La edición checa incluía una instrucción sobre cómo curar la afección utilizando agua de Kwitj (Mattioli, 1562; Toms, 2019). El libro de Mattioli se publicó como un comentario



Fig. 2.54 (P2823) Tríptico del jardín de las delicias (detalle).
El Bosco.
Museo Nacional del Prado.

contemporáneo acerca de un libro médico mucho más antiguo llamado *De materia medica*, escrito entre los años 50 y 70 por el médico, farmacólogo y botánico griego Pedanio Dioscórides Anazarbeo (c. 40-c. 90). Este libro se leyó de modo generalizado durante más de 1500 años hasta que se sustituyó por los herbarios revisados del Renacimiento, siendo uno de los libros de más duración de uso de toda la historia natural y la farmacología. Pietro Mattioli trabajó en Praga desde 1554 como médico personal del archiduque Fernando II del Tirol y del emperador Maximiliano II. Quizá el recipiente de gres de Loštice con su superficie llena de abultamientos recomienda al bebedor un consumo moderado de alcohol.

En el *Tríptico del jardín de las delicias*, a la izquierda del recipiente de Loštice, el Bosco pintó otro recipiente de gres tumbado, posiblemente para cerveza, y en cuya boca un hombre monta por la espalda a una mujer desnuda que se apoya en la boca del gigantesco recipiente (fig. 2.54).

Aunque el perfil completo y la parte inferior de la jarra no son visibles, parece representar una



Fig. 2.55 a. (P2056) *La extracción de la piedra de la locura.*

El Bosco.

Museo Nacional del Prado.

b. Jarra de gres para cerveza

(c. 1500).

Museum Boijmans Van

Beuningen (Inv. F 3501, KN&V).

Rotterdam.



jarra renana de gres para cerveza, posiblemente hecha en Raeren, Colonia o Langerwehe, todos ellos centros de producción de gres en esa época (Mennicken, 2022).

El Bosco representó diversas variedades de la tipología regular de las jarras de gres para cerveza, por ejemplo, en *La extracción de la piedra de la locura* (1501-1505) (P2056), cuadro en el que un cirujano charlatán que lleva un embudo de metal en la cabeza trata a su paciente para extraerle la llamada «piedra de la locura» (fig. 2.55 a).

La inscripción en letras góticas que aparece en las partes superior del cuadro reza así: «Maestro, librame pronto de esta piedra», y en la parte inferior: «Mi nombre es Lubbert Das» (Koldeweij, 1991: 10-11). La tradición popular asociaba la locura con una piedra alojada en el cerebro y la gente crédula asumía que la locura se podía eliminar extrayendo dicha piedra. El cirujano charlatán lleva en su cinturón probablemente una jarra de gres para cerveza del tipo que se producía en Raeren (fig. 2.55 b). Este detalle es probablemente una referencia a la

estupidez, consecuencia de la borrachera, ya que un monje situado en el centro de la escena sostiene un recipiente de peltre de vino frente al paciente y le habla con la mano levantada en actitud de sermonearlo (Ruempol y van Dongen, 1991: 117). El jarro de gres que aparece en el cinturón de cirujano charlatán también podría tener la función de zurrón para el cuchillo de cirugía y para las piedras de la locura (*keiken*, mismo nombre que el de la flor denominada clavel) ya extraídas. En el cuadro se observa un clavel (*keiken*) y, por tanto, en vez de una piedra se supone que el cirujano ha extirpado esa flor del cerebro del hombre loco. La combinación de la flor y el jarro de gres forman una pareja de piezas que crean un contraste cómico y visual frente a la impresionante bolsa de cuero repleta de dinero y la daga testicular, denominada *kloten dolk* (maldita daga), ambas enganchadas a la pesada riñonera del paciente. Como el nombre del paciente es Lubbert Das o Tas, se puede referir a una «bolsa escuálida» de alguien crédulo y fácil de engañar, ya que en los refranes contemporáneos «cortar la piedra de alguien» significaba engañarlo y robarle el dinero.



Fig. 2.56 a. (P2822) Mesa de los siete pecados capitales.

El Bosco.

Museo Nacional del Prado.

b. Detalle.

c. Jarra de gres para cerveza (Raeren, c. 1500-1525).

Museum Boijmans Van Beuningen (Inv. F 1759, KN&V).

Rotterdam

d. Jarra de gres para cerveza (Raeren, c. 1500-1525).

Museum Boijmans Van Beuningen (Inv. F 2903, KN&V).

Rotterdam.



Fig. 2.57 a. (P2049)

Las tentaciones de

san Antonio Abad.

El Bosco.

Museo Nacional

del Prado.

b. Jarra de gres

para cerveza

(Raeren, c. 1500).

Töpfereimuseum,

Raeren (Inv. 6719-1).

Bélgica.

En otra escena de la gula, representada en la *Mesa de los siete pecados capitales* (finales del siglo xv), del Bosco (P2822) (fig. 2.56 a y b), la familia se está atiborrando con abundante comida y bebida. Los dos hombres están bebiendo cerveza con jarras de gres contemporáneas típicas alemanas que estuvieron en regular uso por todo el territorio de los Países Bajos (fig. 2.56 c y d).

En *Las tentaciones de san Antonio Abad* (1510-1515) (P2049) (fig. 2.57 a), el Bosco pintó otro ejemplo realista de jarra de gres alemana para cerveza. En este cuadro, la jarra es portada por un pequeño demonio que representa la gula y la tentación. La jarra está pintada de modo muy realista y muestra la tipología común de los centros de producción renanos, como Colonia, Aachen o Raeren (fig. 2.57 b).

2.3.2. Jan Sanders van Hemessen (1500-1575)

Alrededor de cincuenta años después del Bosco, Jan Sanders van Hemessen pintó hacia 1550-1555 el cuadro *El cirujano o La extracción de la piedra de la locura* (P1541) (fig. 2.58 a), que rememora el mismo tema de la obra del Bosco.

En este caso, un hombre ricamente vestido está sentado cerca de un mercado sufriendo el doloroso tratamiento que le aplica un curandero bien trajeado y asistido por una anciana, mientras que una mujer joven situada a la izquierda, ataviada con un tocado caro y lleno de perlas, parece que prepara ungüentos en un cuenco de peltre. Los dos objetos cerámicos de la mesa aparecen muy



Fig. 2.58 a. (P1541) *El cirujano o La extracción de la piedra de la locura*.

Jan Sanders van Hemessen.
Museo Nacional del Prado.

b. Jarra de doble asa con restos de montura de peltre (de una tapa) (Colonia, c. 1520-1545).
British Museum (Inv. 1854,1220.1).
Londres.

c. Ánfora de loza esmaltada al plomo y cubierta con mimbre (Países Bajos, c. 1475-1550).
Museum Boijmans Van Beuningen
(Inv. F 4994, KN&V).
Rotterdam.



bien pintados con sumo detalle. A la izquierda, se observa una jarra de gres de dos asas y cuello largo con tapa y montura de peltre. La jarra tiene un adorno vegetal con racimos de bellotas y es un ejemplo típico de cerámica de gres de Colonia. En el cuadro, la jarra tiene un color gris claro. Un ejemplar de la colección del British Museum demuestra que existió el mismo diseño general y la decoración, pero el esmalte a la sal que se usaba para impermeabilizar y abrillantar los recipientes de gres también podía darles un color marrón claro (fig. 2.58 b). En una mesa hay tres cajas de madera con tapa, una botella de vidrio y un estuche de cuero para los cuchillos de cirugía y otros instrumentos, como el cuchillo de sangría en primer

plano y los alicates para la extracción de piezas dentales. Al lado de la jarra de gres, se puede observar un *ánfora* de loza envuelta en mimbre de caña. Algunos ejemplares de esta rara tipología han perdurado como se aprecia en la fig. 2.58 c. Posiblemente esta jarra contenía sustancias medicinales como ungüentos. La cubierta de mimbre es muy probable que se añadiera posteriormente para preservar la jarra de las roturas.

2.3.3. Pieter Bruegel el Viejo (1525-1569)

Con un diseño semejante al de las jarras de principios del siglo xvi, las jarras de gres típicas para beber que se produjeron en masa en Raeren durante ese



periodo se pueden observar en el cuadro *El vino de la fiesta de san Martín* (P8040), de Pieter Bruegel el Viejo, pintado en 1566-1567 (fig. 2.59 a). También se pueden ver jarras de gres para beber en muchos otros cuadros de Pieter Bruegel el Viejo (Benali *et al.*, 2018).

El cuadro muestra la fiesta del vino del día de San Martín. En ese día, el 11 de noviembre, el pueblo celebra el Ganso de San Martín, coincidiendo con la matanza de otoño del cerdo, mientras se cata el vino nuevo recientemente obtenido de la cosecha de uva, conocido como el «vino de San Martín». La conjunción del día de la fiesta del santo y la cosecha de la uva significaba que ese día quedaba asociado a la distribución gratuita de vino a toda la

población campesina fuera de las puertas de la ciudad. Una mujer festejando encima de una imponente pila de granjeros bebiendo vino, de mujeres, niños, mendigos y ladrones sostiene dramáticamente una jarra de gres por encima de su cabeza (fig. 2.59 b y c). También los cuencos y platos hondos servían para usarlos a modo de copa de vino, tal como se observa en la parte inferior del cuadro, que representa un hombre bebiendo de un cuenco de gres (fig. 2.59 d).



Fig. 2.59 a. (P8040) *El vino de la fiesta de San Martín*. Pieter Bruegel el Viejo. Museo Nacional del Prado.
b. Detalle.
c. Jarra de gres para beber (Raeren, c. 1500-1550). Museum Boijmans Van Beuningen (Inv. F 1759, KN&V). Rotterdam.
d. Cuenco o plato hondo de gres (Raeren, c. 1550). Museum Boijmans Van Beuningen (Inv. F 2907, KN&V). Rotterdam.

2.3.4. Joachim Beuckelaer (1535-1575)

El artista de Amberes Joachim Beuckelaer es famoso por sus pinturas de mercados y cocinas que muestran gran abundancia de alimentos y de objetos. En dos de sus cuadros del MNP se representa el objeto de su obra, en la que continúa con el género que ya había iniciado su inventor Pieter Aertsen. En *Mercado* (P7024), obra de Beuckelaer fechada en 1564 (fig. 2.60 a), aparecen tres mujeres y dos hombres en un puesto del mercado vendiendo aves, huevos, leche y queso.

De entre los objetos que son visibles, como cubos de madera, barriles, tazas para medir y canastas tejidas, hay dos grandes jarras de gres rojo arriba a la izquierda y abajo a la derecha del cuadro. Esta tipología es característica del periodo de finales del siglo xv y durante todo el siglo xvi, y se conocen ejemplos como el que se muestra en la fig. 2.60 b. Su diseño era muy funcional y básico, y no cambió mucho durante varias décadas.

Más ejemplos de gres rojo doméstico se pueden observar en el cuadro de Beuckelaer de 1568 *Cristo en casa de Marta y María* (P6972) (fig. 2.61 a). Mientras una olla de loza está de pie encima de la mesa, la otra

está colgada sobre el fuego del hogar (fig. 2.61 b). En la mesa, un plato de loza roja esmaltado al plomo sirve para la preparación de la carne (fig. 2.61 c). Detrás de la liebre, cuelga de un gancho una especie de cántaro de loza blanca que está sujeto a un *kannerbord*, nombre holandés de un tipo de repisa para almacenar jarras (fig. 2.61 d). Teniendo en cuenta su diseño y color, se puede definir como un ejemplo típico de loza blanca flamenca, una forma tradicional que se produjo durante mucho tiempo (Verbraeken *et al.*, 1986: 11, 27, 55, 97, 105 y 122). Otros ejemplos comparables del siglo xvii, se pueden observar en las pinturas de Amberes de Adriaen Brouwer (van Dongen, 2018: 58-59) y de David Teniers el Joven, que también representó en sus obras loza blanca flamenca, a veces con esmalte verde, como se comentará más adelante.

En el mismo cuadro (fig. 2.61 a), junto a los utensilios domésticos, Beuckelaer también pintó una amplia variedad de vasijas alemanas de gres (fig. 2.62 a) pertenecientes a diferentes centros de producción de loza, como revelan sus tipologías y colores. Por ejemplo, las jarras más contemporáneas de Frechen con tapas de peltre (fig. 2.62 b), una jarra de tres asas de Raeren con tapa de peltre (fig. 2.62 c) y un recipiente de Siegburg con cuello de embudo (fig. 2.62 d).

Fig. 2.60 a. (P7024)

Mercado. Joachim Beuckelaer.

Museo Nacional del Prado.

b. Jarra de gres con esmalte al plomo (sur de los Países Bajos, 1500-1550).

Museum Boijmans Van Beuningen

(Inv. F 3180, KN&V). Rotterdam.





Fig. 2.61 a. (P6972) Cristo en casa de Marta y María.

Joachim Beuckelaer.

Museo Nacional del Prado.

b. Olla de loza esmaltada al plomo (sur de Países Bajos, 1500-1550).

Museum Boijmans Van Beuningen (Inv. F 3154, KN&V). Rotterdam.

c. Plato de loza esmaltada al plomo (Países Bajos, 1500-1550).

Museum Boijmans Van Beuningen (Inv. F 1914, KN&V). Rotterdam.

d. Detalle.



Fig. 2.62 a. (P6972) Cristo en casa de Marta y María. Joachim Beuckelaer. Museo Nacional del Prado.



b. Jarra de gres para cerveza (Frechen, Alemania, 1525-1575). Museum Boijmans Van Beuningen (Inv. F 2189, KN&V). Rotterdam.

c. Jarra de gres para cerveza con tres asas (Raeren, 1500-1550). Museum Boijmans Van Beuningen (Inv. F 443, KN&V). Rotterdam.

d. Recipiente de gres con cuello de embudo (Siegburg, 1500-1550). Museum Boijmans Van Beuningen (Inv. F 1074, KN&V). Rotterdam.



Fig. 2.63. (P1620) Bodegón con flores, copa de plata dorada, almendras, frutos secos, dulces, panecillos, vino y jarra de peltre. Clara Peeters. Museo Nacional del Prado.

2.3.5. Clara Peeters (activa entre 1607 y 1621)

La artista Clara Peeters produjo una notable obra de bodegones a principios del siglo XVII durante su trabajo en Amberes (Vergara, 2016). En el MNP dos de sus cuadros representan tanto utensilios comunes de cocina (platos y escurridores para pescado) en bodegones de cocina, como conjuntos más elaborados de objetos que pertenecían a las mesas de comedor y de banquete. Sus pinturas ofrecen una interesante mirada a la diversidad de objetos cerámicos de su periodo cronológico. Clara Peeters retrató fayenza italiana (fig. 2.63), porcelana china (fig. 2.64) y gres alemán (figs. 2.63, 2.64 y 2.65) en un contexto de mesas de comedor con vinos de lujo, así como objetos de loza de uso común en la cocina. En la colección de bodegones del MNP se pueden observar dos tipos diferentes de jarras de gres para vino hechas en Siegburg: una jarra de vino con pico de Siegburg (fig. 2.63 y 2.65), cuyo *pico vertedor* no se puede contemplar al estar cubierto con

flores, y un tipo de jarra ligeramente diferente con tapa de peltre (fig. 2.64 y 2.66).

El mismo tipo de jarra de gres para vino es visible en el buffet pintado por Pedro Pablo Rubens (1577-1640) y Jan Brueghel el Viejo (1568-1625) en el cuadro de 1618 titulado *El Gusto* (P1397) (fig. 2.67 a y b).

En el suelo se aprecia un enfriador de cobre para el vino con una gran jarra de gres de vino dentro, que representa un tipo lujoso del que han sobrevivido ejemplares de principios del siglo XVII (fig. 2.67 c y d).

En el bodegón de cocina de 1611 de Clara Peeters titulado *Bodegón con pescado, vela, alcachofas, cangrejos y gambas* (P1621) (fig. 2.68 a), se observa un tipo diferente de jarro de gres de lujo para vino producido en Raeren o en Westerwald (fig. 2.68 b). Un plato llano de loza roja (situado al lado de otro rectangular de madera) sirve para preparar o cocinar el pescado. El contexto es el de una mesa de madera de cocina cubierta de cangrejos, gambas, pescado, una



Fig. 2.64. (P1622)
Mesa con mantel,
salero, taza
dorada, pastel,
jarra, plato de
porcelana con
aceitunas y aves
asadas.
Clara Peeters.
Museo Nacional
del Prado.



Fig. 2.65. Jarra de
gres con pico para
vino (Siegburg,
1575-1600).
Museum Boijmans
Van Beuningen
(Inv. F 2940, KN&V).
Rotterdam.



Fig. 2.66. Jarra de
gres y peltre con
pico para vino
(Siegburg, 1593).
Museum Boijmans
Van Beuningen
(Inv. A 3160, KN&V).
Rotterdam.

copa de vino, un candelero de bronce y una espumadera de latón colocada sobre un escurridor que contiene alcachofas.

De modo diferente, el pintor de Amberes Alexander Adriaenssen (1587-1661) organizó su *Bodegón: mesa con pescados, ostras y un gato* (P1341) alrededor de 1631-1650 (fig. 2.69 a). Para ello usó tres objetos sencillos de loza de cocina: un recipiente de loza para el pescado, un cuenco con asa, que aparece esmaltado de verde en su interior, y un escurridor plano de pescado (fig. 2.69 b) (Loughman, 2010: 172-173).

En 1633, el pintor de Haarlem Gerret Willemsz Heda (1622/1926-1649), hijo del artista Willem Claesz Heda (1594-1680), probablemente creó *Bodegón con jarra de cerveza y naranja* (P2754) (fig. 2.70 a).

Esta composición muestra una simple jarra de gres para cerveza con tapa de peltre que se puede identificar como un ejemplo de la producción de los hornos alemanes de gres de Frechen (fig. 2.70 b). En un bodegón del artista de Amberes Alexander van Adriaenssen se puede observar una jarra muy similar con tapa de peltre (fig. 2.71). Esas jarras de gres se usaban tanto en el norte como en el sur de los Países Bajos.



Fig. 2.67 a. (P1397)

El Gusto.

Pedro Pablo Rubens y
Jan Brueghel el Viejo.

Museo Nacional
del Prado.

b y c. Detalles.

d. Jarra de gres y peltre
para vino con
ornamentación de los

Electores (Raeren,
c. 1602-1610).

Rijksmuseum
(Inv. BK-NM-9242).

Ámsterdam.



Fig. 2.68 a. (P1621) *Bodegón
con pescado, vela, alcachofas,
cangrejos y gambas.*

Clara Peeters.

Museo Nacional del Prado.

b. Jarra de gres y tapa de peltre
para vino (Raeren o Weterwald,
c. 1590-1610).

Rijksmuseum (Inv. BK-NM-10126).
Ámsterdam.





Fig. 2.69 a. (P1341) Bodegón: mesa con pescados, ostras y un gato. Alexander Adriaenssen. Museo Nacional del Prado.
b. Ecurridor plano de loza esmaltada al plomo (c. 1625). Museum Boijmans Van Beuningen (Inv. F 2131, KN&V). Rotterdam.



Fig. 2.70 a. (P2754) Bodegón con jarra de cerveza y naranja. Willem Claesz Heda o Gerret Willemsz Heda. Museo Nacional del Prado.
b. Jarra de gres para cerveza (Frechen, Alemania, 1600-1650). Museum Boijmans Van Beuningen (Inv. F 274, KN&V). Rotterdam.



Fig. 2.71. (P1343)
Bodegón: mesa
con vajilla, queso,
salchichón y
pescados.
Alexander van
Adriaenssen.
Museo Nacional
del Prado.



Fig. 2.72 a. (P2757) Mesa.
Frans Ykens.
Museo Nacional
del Prado.
b. Jarra de gres para vino.
Westerwald (Alemania,
1625-1650).
Museum Boijmans Van
Beuningen
(Inv. F 425, KN&V).
Rotterdam.



Un montaje similar se presenta en el bodegón de 1646 *Mesa* (P2757), del pintor de Amberes Frans Ykens (1601-1693), con un tipo más lujoso de jarra de gres para vino provista de una elaborada tapa de plata (fig. 2.72 a). La jarra está decorada con motivos estampados de jarrones con flores, mientras que la comparable jarra real difiere en que sus motivos estampados son solo de flores (fig. 2.72 b).

2.3.6. David Teniers el Joven (1610-1690)

El gran número de cuadros de David Teniers el Joven de la colección del MNP constituye un interesante catálogo de objetos cerámicos. Su trabajo presenta una

amplia variedad de loza y gres domésticos, así como tipos específicos de cerámica que reflejan funciones no domésticas, como los crisoles de forma triangular fabricados con arcilla caolinítica resistente a la temperatura que usaban los alquimistas (fig. 2.73 a y b).

En varios cuadros de Teniers se pueden observar diversos objetos de gres como ollas sencillas, tarros para cenizas, sartenes, ollas para poner al fuego y platos para guisos (figs. 2.74 a, b y c; 2.75 a, b y c; 2.76 a y b; 2.77 a y b). Todos ellos se corresponden con tipos de loza roja que existieron en los Países Bajos y cuyas tipologías, tanto en los territorios del norte como del sur, eran muy similares.



Fig. 2.73 a. (P1804)
El alquimista.
 David Teniers el Joven.
 Museo Nacional
 del Prado.
 b. Crisoles de cerámica
 caolínica (Hesse,
 Alemania, c. 1600).
 Museum Boijmans Van
 Beuningen
 (Inv. F 5924 a-d, KN&V).
 Rotterdam.





Fig. 2.74 a. (P1798).

La cocina.

David Teniers el Joven.

Museo Nacional del Prado.

b. Olla de loza

con esmalte al plomo

(Países Bajos, 1600-1650).

Museum Boijmans

Van Beuningen

(Inv. F 148, KN&V).

Rotterdam.

c. Tarro de loza

para cenizas

(Países Bajos, c. 1625-1650).

Museum Boijmans Van

Beuningen

(Inv. F 4927, KN&V).

Rotterdam.



Het excellente kookboek van Doctor Carolus Battus (El excelente libro de cocina del doctor Carolus Battus), se puede leer la siguiente receta: «Tomar un pollo crudo, sin cocinarlo. Cortarlo en trozos más pequeños y ponerlos dentro de un pastel. Tomar jengibre en polvo, canela, un poco de macis, azúcar y un poco de sal. Agregar por encima trozos de tuetano de buey en lugar de mantequilla y, si se desea, algunas grosellas. Cubrir con una tapa española o cosa parecida y dejar que se hornee bien» (van Dongen, 2020: 104-137, 116-119, 236). Quizá la «tapa española» se refiera a la tapadera de metal en forma de *tajine*.

Teniers también representó en sus obras una notable variedad de recipientes de gres, un surtido de objetos de gres que circulaban en su época. Por ejemplo, las jarras de Westerwald (figs. 2.75 a, 2.78 a y b), una jarra para mostza y otros recipientes de gres hechos en Raeren (fig. 2.79 a y b), jarras de gres fabricadas en Hessen (fig. 2.80 a y b) y una jarra de gres de belarmina, cuyo tipo también aparece de forma muy similar en la pintura de Quiringh Gerritsz Van Brekelenkam titulada *Anciana junto a una chimenea* (P2136) (fig. 2.81 a y b).

Estas jarras son comparables con la que aparece en el cuadro de David Teniers el Joven *El viejo y la criada* (P1799) (fig. 2.77 y fig. 2.82 a) y la jarra real de la fig. 2.82 b.

Como se ha demostrado, la identificación de loza y gres domésticos en las pinturas de los Países Bajos de los siglos xv al xvii pertenecientes a la colección

En el cuadro de Teniers *El viejo y la criada* (P1799) (fig. 2.77 a) aparece un utensilio muy interesante que combina el uso de una cazuela de loza con tapa de metal (peltre o latón estañado). Dicho utensilio se puede colocar encima de una cazuela honda de loza o de peltre, de modo que se use como un *tajine* marroquí puesto encima de otro recipiente lleno de brasas que sirve para preparar un guiso a fuego lento. No se han encontrado objetos reales de este tipo en ningún museo o colección arqueológica, aunque varios pintores lo representaron en sus cuadros, como hizo Cornelis Jacobsz Delff en su obra *El ama de llaves* (fig. 2.77 b). Las fuentes escritas pueden ayudar a interpretar los posibles orígenes de este tipo de objeto. En un libro de cocina de finales del siglo xvi (1593),



Fig. 2.75 a. (P1786) *Fiesta campestre*.
David Teniers el Joven.
Museo Nacional del Prado.
b. Detalle.
c. Sartén de loza esmaltada
al plomo (1600-1650).
Museum Boijmans Van Beuningen
(Inv. F 669, KN&V).
Rotterdam.



Fig. 2.76 a. (P1809) *Monos fumadores y bebedores*.
David Teniers el Joven.
Museo Nacional del Prado.
b. Olla de loza para poner
al fuego
(Países Bajos, 1550-1650).
Museum Boijmans
Van Beuningen
(Inv. F 2328, KN&V).
Rotterdam.







Fig. 2.77 a. (P1799) *El viejo y la criada*.
David Teniers el Joven.
Museo Nacional del Prado.
b. *El ama de llaves* (c. 1625-1643).
Cornelis Jacobsz Delff.
Museum Boijmans Van Beuningen
(Inv. 1161). Rotterdam.



Fig. 2.78 a. (P1786) *Fiesta campestre* (detalle).
David Teniers el Joven.
Museo Nacional del Prado.
b. Jarra de gres con tapa de peltre
(Westerwald, c. 1635-1650).
Rijksmuseum (Inv. BK-NM-10076).
Ámsterdam.





Fig. 2.80 a. (P1807) *Monos en una bodega*.

David Teniers el Joven.
Museo Nacional del Prado.

b. Jarra de gres
(Hessen, Alemania,
1600-1625).

Museum Boijmans Van
Beuningen (Inv. F 9710, KN&V).
Rotterdam.



Fig. 2.79 a. (P1797) *El rey bebe*.
David Teniers.

Museo Nacional del Prado.
b. Jarra de gres para mostaza
(Raeren, c. 1600).
Museum Boijmans Van Beuningen
(Inv. F 3490, KN&V).
Rotterdam.





Fig. 2.81 a. (P2136)
Anciana junto a una
chimenea.
Quiringh Gerritsz Van
Brekelenkam.
Museo Nacional del
Prado.
b. Detalle.



Fig. 2.82 a. (P1799) *El viejo y la criada* (detalle).

David Teniers el Joven.

Museo Nacional del Prado.

b. Jarra de gres de belarmina con medallón del escudo de armas de la ciudad de Ámsterdam. Fechen (Alemania, c. 1603-1625).

Rijksmuseum (Inv. BK-NM-9893). Ámsterdam.



del MNP es un ejercicio sin duda interesante. En la mayoría de los casos, ha sido posible atribuir con precisión el objeto cerámico a su lugar de origen, su zona de uso y su posible significado. La combinación de la investigación llevada a cabo sobre los cuadros en los que se representan los objetos cerámicos junto con la comparación de los correspondientes registros arqueológicos ofrece una visión más profunda de la historia dinámica de la cerámica utilitaria. Asimismo, se vislumbra el modo en que los artistas los usaron como accesorios para sus cuadros. Apparentemente, los pintores tuvieron mucho cuidado en representar sus objetos cerámicos de un modo muy natural y real,

y parece bien claro que la mayoría de ellos eligieron sus accesorios cerámicos directamente de su entorno, dondequiera que estuvieran trabajando. Con una excepción: aún no se sabe exactamente cómo el Bosco pudo pintar el recipiente checo para beber de Loštice, ni de dónde obtuvo su modelo, pero, como parece que esos objetos circularon principalmente en casas aristocráticas o reales, puede suponerse que el recipiente que aparece en el infierno del *Tríptico del jardín de las delicias* proviniera de sus clientes Engelbert II van Nassau y su esposa Cimburga van Baden, aunque sería necesaria una ulterior investigación para demostrar este punto.



Fig. 3.1 a. (P3106) Episodios
de las vidas de la Magdalena y
de san Juan Bautista (detalle).
Jaime Serra.
Museo Nacional del Prado.

CAPÍTULO III

Loza tradicional

3.1. LOZAS VALENCIANAS Y CATALANAS (LVC)

A diferencia de la azulejería, las representaciones de loza o cerámica no son numerosas durante el Medievo y sus objetos son en general menos reconocibles, con algunas notables excepciones. A partir de la segunda mitad del siglo xv, ya se muestran en mayor cantidad, son más explícitas y permiten identificar tipologías y producciones cerámicas de procedencias concretas. Ello no quiere decir que a lo largo del siglo xiv o inicios del siglo xv no se representen elementos de loza, ya que ello ocurre en especial sobre escenas dedicadas a la Anunciación de María y a la Última Cena. Ocasionalmente, es posible ver representaciones de cerámica en escenas de las Bodas de Canaán, de la vida de María Magdalena, del Milagro de los Panes y los Peces o del Buen Samaritano. Puede decirse, por ello, que la pintura manifiesta la tardía adaptación de la loza medieval en la vida cotidiana, ya que hasta finales del siglo xiv su uso era una rareza y estaba muy limitado frente a la enorme extensión de las vajillas realizadas en madera, vidrio y metal, como en su día ya fue objeto de estudio por Marçal Oliver Daydí (1950, 1952). Así, es habitual ver representaciones de vajillas de madera junto a copas, vasos de vidrio y jarros de metal, como es reconocible en dos escenas de la temprana representación del retablo de la *Historia de la Magdalena* (P3106), de Jaume Serra (doc. 1356-1390) (fig. 3.1 a y b), o en el *Retablo de san Juan Bautista y santa Catalina* (P1336), de Juan de Sevilla (fl. 1425-1450) (fig. 3.2 a y b), que muestra platos de color grisáceo u ocre sobre la mesa del *Banquete de Herodes*.

Mucho más identificables son los objetos dispuestos sobre la mesa en *La cena en casa del fariseo*, del *Retablo de la Magdalena* (P3099) (fig. 3.3 a y b), en la que se aprecia un jarro con tapa de charnela de color gris azulado y un plato similar, lo que da a entender que se representan objetos metálicos de estaño o peltre.



Fig. 3.1 b. (P3106)
Episodios de
las vidas de la
Magdalena
y de san Juan
Bautista.
Jaime Serra.
Museo Nacional
del Prado.





Fig. 3.2 a. (P1336)
 Retablo de san Juan
 Bautista y santa
 Catalina.
 Juan de Sevilla.
 Museo Nacional
 del Prado.
 b. Detalle.





Fig. 3.3 a. (P3099)
 Retablo de la
 Magdalena.
 Anónimo.
 Depósito del Museo
 Nacional del Prado
 en el Museo de
 Salamanca.
 b. Detalle de La cena
 en casa del fariseo.



Fig. 3.4. (P3203) *Bodegón*.
Tomás Hiepes.
Museo Nacional del Prado.

Cabe decir que la vajilla metálica para el servicio del vino o para la tradición del lavamanos, en este caso mediante un conjunto formado por una gran bandeja y un jarro cuya morfología más típica presenta un alto pie, se reproducen numerosas veces hasta en bodegones de Tomás Hiepes, ya del siglo XVII (1668) (P3203, *Bodegón*) (fig. 3.4).

Uno de los ejemplos más antiguos que se pueden citar es el retablo del *Tríptico del Nacimiento de Jesús* (P8184) (fig. 3.5 a), en especial en la escena del *Nacimiento de la Virgen*, en la que es claramente visible el bacín de perfil cilíndrico y bajo con amplio labio plano que será una morfología característica de la *loza dorada* de Manises, bajo la conocida denominación de «plato brasero» (fig. 3.5 b). Junto a él se descubre un

jarro de cuerpo cilíndrico, asa de puente y gran *pico vertedor*, muy similar a los jarros típicos de *loza dorada*, pero en este caso sin pie elevado, elemento que en cerámica es fundamental (fig. 3.5 c).

En la misma escena se aprecia una escudilla de orejas horizontales de borde lobulado, idéntica a las que en ese momento se producían en cerámica (fig. 3.5 d), así como un plato lleno de cerezas que parece estar decorado con trazos azules que pudiera corresponder a una serie de cerámica valenciana (fig. 3.5 e). La cerámica, efectivamente, imitó la morfología de todos esos objetos y solo si aparecen representados con motivos de color se puede intuir que son lozas y se puede tratar de identificar las producciones originales.



Fig. 3.5 a. (P8184) Tríptico del Nacimiento de Jesús, (detalle).

Maestro Felipe (antes Maestro del Tríptico del Zarzoso).

Museo Nacional del Prado.

b. Bacín o «plato brasero» de loza dorada de Manises.

Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias «González Martí» (L1 Ce1-16804). Valencia.

c. Jarro aguamanos.

Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias «González Martí» (L2 Ce1-18188). Valencia.

d. Detalle.

e. Escudilla de orejas

Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias «González Martí» (Ce1-00711). Valencia.

3.1.1. Representaciones cerámicas reconocibles

De hecho, una de las primeras obras medievales en las que aparece representada una vajilla valenciana de loza perfectamente reconocible es la predela de la *Santa Cena*, de Jaume Ferrer I (act. 1375-1420), custodiada en el museo episcopal de Solsona. En ella se pueden ver platos y cuencos de *loza dorada* de Manises con los motivos ornamentales propios de las producciones de primer tercio de siglo: las flores de puntos, la corona, trifolios o epigráficos Ave María (González Martí, 1952: III, 554-556; Martínez Caviro, 1983 y 1991; Coll, 2009b: 86). En el retablo de la *Piedad*, de Enguerrand Quarton (1410-1466), procedente de Villeneuve-les-Avignon y conservado en el Museo

del Louvre, se puede ver un ángel que sostiene un bote de *loza dorada* con la conocida decoración de la flor de brionia (Rosé-Albrecht, 2002: 40).

Rackham (1926) fue el primer investigador que se interesó por la presencia de lozas valencianas en la pintura flamenca, citando las que podían verse en el *Libro de las horas de Engelbert de Nassau*, pintado por el Maestro de María de Borgoña entre 1485 y 1490, que luego perteneció a Felipe el Hermoso (1478-1506). La investigadora Alice Wilson Frothingham llegó a sugerir que las cerámicas allí representadas pertenecían a la colección de los duques de Borgoña (Frothingham, 1951). En la miniatura, entre *mayólicas* de tipo italiano, se ve un plato de *loza dorada* de estilo clásico de influencia musulmana decorado con el motivo de la



Fig. 3.6 a. Plato decorado con flores de brionia.
Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias
«González Martí» (L4 Ce1-1565). Valencia.



b. Plato decorado con hoja de hiedra.
Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias
«González Martí» (L5 Ce1-13029). Valencia.

orla de peces, otro decorado con la brionia y el anagrama IHS, un tarro con el motivo de la hoja de hiedra evolucionada, una escudilla de orejas de la serie orfebre y otra dorada sin precisar (Hurst *et al.*, 1982: 83). Manuel González Martí emprendió una investigación pionera para identificar la presencia de lozas valencianas en la pintura medieval española, destacando ya numerosas vajillas de ese origen claramente representadas (González Martí, 1952: III, 539). Más allá de esas notas iniciales, es conocida la representación de *loza dorada* en obras como el *Tríptico Portinari*, de Hugo van der Goes (1440-1482), pero también en la pintura de Ghirlandaio (1448-1494), Filippino Lippi (1406-1469), Benozzo Gozzoli (1420-1497), Piero de Cossimo (1462-1522), Raffellino del Garbo (1466-1527), Guido da Servallino (act. 1450), Giuliano di Salvatore (act. 1450) o Iacopo del Sellaio (1441-1493) (Spallanzani, 2006: 107). Se observa en estas obras de *loza dorada* que mayoritariamente exhiben dos decoraciones identificables: las flores de brionia, fechables a mediados del siglo xv (fig. 3.6 a), y la hoja de hiedra o la hiedra menuda (fig. 3.6 b), típicas de la segunda mitad del siglo xv.

En la colección pictórica del MMP, se reconocen las primeras representaciones explícitas de loza en pintura flamenca de la primera mitad del siglo xv, en la que se aprecian piezas decoradas en azul de cobalto sobre fondo blanco. Estas decoraciones se generalizarán en la pintura española de la segunda mitad de siglo, tal vez por las propias influencias flamencas o por el simbolismo que se asociará a los vasos decorados en azul y blanco y los lirios en las escenas de la Anunciación de María. El reflejo metálico ocupará un lugar relevante desde la segunda mitad de siglo,

pero en las representaciones pictóricas conservadas en el MNP será mucho más habitual, como se verá más adelante, la *mayólica* italiana, la loza de Talavera de la Reina, la porcelana y el gres alemán, antes que la *loza de reflejo metálico* valenciana que se comienza a encontrar en obras del siglo xvii.

3.1.2. Loza azul

La Anunciación (P1915), de un seguidor o del taller del Maestro de Flémalle (ca. 1375/1379- 1445) (fig. 3.7 a y b), es la primera obra que presenta una loza blanca decorada en azul. Es un vaso similar a un cántaro con pie troncocónico, cuerpo de perfil ovalado y cuello corto y recto, con dos pequeñas asas. La morfología del vaso recuerda el emblema de la Orden de la Jarra y el Grifo, instituida por Fernando de Antequera en 1403 (Valero, 2016), que ostenta un vaso panzudo con asas del que sobresalen unas azucenas. El motivo se representa sobre azulejos medievales hallados en Manises (Coll *et al.*, 2015: fig. 6, 15).

La mayor diferencia con el vaso pintado por Campin está en la morfología de las asas, muy prominentes y exageradas en el caso del azulejo valenciano, que indudablemente copia prototipos orfebres. De Groote considera que el vaso se inspira en una *zaffera* de *mayólica* italiana. Sin embargo, hay varios aspectos que inducen a pensar que el modelo fue una loza valenciana decorada en azul sobre blanco: el primero es la retícula que se representa sobre el cuello, inexistente en la *zaffera* y, sin embargo, muy frecuente en la loza azul valenciana (Coll, 2009a; 2009b: 78, fig. 146). El segundo es el elemento vegetal formado por un trifolio encerrado en un círculo, motivo



Fig. 3.7 a. (P1915) *La Anunciación*.
De un seguidor o del taller del Maestro
de Flémalle.
Museo Nacional del Prado.
b. Detalle.

recurrente en las *lozas doradas* del primer tercio del siglo xv, tanto en la decoración de la serie de trifolios como en la de flores en roleos y menos frecuente en la italiana (Ermeti, 2001: 54 y 191). Además, puede aducirse que la *zaffera* toscana suele mostrar decoraciones tipo *damaschino*, inspiradas en la loza valenciana, o la *foglia de quercia* o *goccioloni*, hojas polilobuladas que recuerdan a las del roble (Berti y Vignozzi, 2004: 46-47). No se puede descartar que Campi inventara un modelo inspirado en estos ejemplos. Otro jarro similar se ve en *La Anunciación* del *Retablo de la vida de la Virgen y de San Francisco* (P2545), de Nicolás Francés (1400-1468) (fig. 3.8 a y b), aquí claramente inspirado en modelos orfebres, pero con policromía azul y blanco que remite a una loza usada como modelo. Desgraciadamente, la pintura está muy alterada en esa zona y ello no permite apreciar detalles, aunque es muy próximo al modelo emblemático del azulejo de la Orden de la Jarra, mencionado anteriormente.



Fig. 3.8 a. (P2545)
Retablo de la vida de la
Virgen y de san
Francisco.
Nicolás Francés.
Museo Nacional
del Prado.
b. Detalle de La
Anunciación.





Fig. 3.9. (P1294)
Imposición
de la casulla de
san Ildefonso.
Maestro de las
Once Mil Vírgenes.
Museo Nacional
del Prado.

Otro jarro parecido cuyo perfil parte también de prototipos metálicos es visible en la *Imposición de la casulla de san Ildefonso* (P1294), del Maestro de las Once Mil Vírgenes (act. c. 1490-1500) (fig. 3.9). Este jarro, ubicado en el centro del altar, presenta un pie alto tronco-cónico que soporta un cuerpo esferoidal terminado en un cuello cilíndrico de labio exvasado. Un asa vertical une la boca con el centro del cuerpo. Sobre el jarro se aprecia una decoración azul de roleos y hojitas entre

bandas de dobles filetes. Su banda central, sin embargo, pudiera remitir a la imitación de un epigrama gótico que resulta, no obstante, ilegible.

Una vez descritos estos tres retablos, se debe hacer mención de las jarras decoradas en azul que se encuentran en la predela de la tabla del Sant Sopar o Santa Cena, del Museo Diocesano de Solsona, que ya se han comentado. En esta obra, en la que la loza



Fig. 3.10. (P1254)
La Anunciación.
Maestro
de la Sisle.
Museo Nacional
del Prado.

valenciana dorada se representa con una precisión que se podría definir como arqueológica, ya que obedece a originales dibujados de forma literal, aparecen jarras decoradas solo en azul y sus hojas y roleos son semejantes a los que pueden verse tanto en la tabla de Campin como en la de san Ildefonso (véanse ilustraciones de detalle en Martínez Caviro, 1991: 156-157). De ello, se puede deducir que las lozas reales de origen valenciano circulaban en los ambientes en los que se pintan estas tablas, como es conocido arqueológicamente, y que, si bien la *loza dorada* se copiaba

de forma literal por su elevado aprecio, la loza azul se usaba como inspiración más o menos remota, dado su menor precio y significación simbólica, ya que era requerida solo como recurso ornamental. Lo mismo puede aducirse para los jarrones similares que se decoran con roleos vegetales que aparecen en la escena de *Amor y Psique*, obra de escuela florentina de mediados del siglo xv conservada en la Gemaäldegalerie de Berlín (Spallanzani, 2006: 127). Relacionado con estas representaciones se ve en *La Anunciación* (P1254), del Maestro de la Sisle (act. 1500) (fig. 3.10), un jarrón bajo con cuatro asas que parece de *terracota* o de bronce, aunque no es asignable a ningún modelo de un centro alfarero en concreto. No presenta decoración, pero su morfología vuelve a remitir a los modelos orfebres típicos de estas alegorías de la Pureza.

3.1.3. Loza dorada

La *loza dorada*, realizada con la técnica del reflejo metálico, fue la producción más estimada del periodo medieval por su difícil técnica que requería dos cocciones oxidantes y otra reductora final para obtener el dorado (Coll, 2015). Sus inicios se sitúan en el califato abásida de Bagdad, donde se desarrolló como una producción áulica. El dorado intenta imitar las vajillas de metales preciosos y requiere una difícil técnica, cuyos secretos se transmitían de generación en generación. Las primeras importaciones de esas *lozas doradas* orientales que llegaron a Medina Azahara fueron hechas en Egipto. En el siglo xi se inició su producción en la corte taifa de Sevilla y poco después su técnica se expandió a otros reinos musulmanes peninsulares (Heidenreich, 2012; Barceló y Heidenreich, 2014), alcanzando su mayor fama en Murcia y, finalmente, en Málaga, ya bajo el dominio del reino nazarí de Granada (Martínez Caviro, 1983; 1991). En el siglo xiv, su producción se trasladó a Manises potenciada por los intereses de la familia Boil (Osma, 1911; González Martí, 1944; Llubí, 1973). La primera referencia escrita de su fabricación en Manises se documenta a través de un contrato de encargo fechado en 1325 (López Elum, 1984), y desde ahí su desarrollo proseguirá hasta la actualidad en distintas circunstancias, motivadas en algunos casos por el cambio de gusto o por las adaptaciones técnicas de cada época. En los reinos cristianos fue una producción muy valorada desde sus inicios, como dice el fraile Francesc Eiximenis en 1384, ya que la *loza dorada* de Manises era requerida desde las mayores instancias de la sociedad: «entant que lo papa e los cardenals e los princeps del mon per special gracia la requeren e stan marvellats que de terra se puxa fer obra aixi exellent e noble» (en tanto que los papas y los cardenales y los príncipes del mundo por su especial gracia la demandan y están maravillados que de tierra se pueda hacer obra así excelente

y noble). De hecho, esos encargos generaron la demanda de piezas con motivos heráldicos de las personalidades y familias que dominaron Europa en el Medioevo, como ya reconoció Albert Van de Put en el primer intento por establecer la cronología de sus productos a partir de las representaciones heráldicas de las lozas armoriadas que han llegado hasta nuestros días (Van de Put, 1904). El alto aprecio de esas lozas hizo que aún se conserven numerosas piezas con los escudos, entre otros, de los duques de Borgoña, del Delfín de Francia, de los Medici, de la reina María de Castilla, de Juan II o de Fernando el Católico; y como prueba de su producción en

Manises se han hallado recientemente, en excavaciones de esta población, desechos de vajillas heráldicas con escudos de la reina Violante de Bar o de Carlos VI de Francia (Coll, 2019). Ya se ha comentado que la gran relevancia de esas reconocidas producciones llevó a Jaume Ferrer I (act. 1375-1420) a representarlas en la predela de la *Santa Cena*, de Solsona, y en obras ya mencionadas de otros autores. En la colección del MNP, sin embargo, habría que esperar a la pintura del siglo xvii para encontrar representaciones identificables de esta producción. Así, en el cuadro *Febrero. Bodegón de invierno* (P8213), de Francisco Barrera (1595-1658) (fig. 3.11 a y b), junto



Fig. 3.11 a. (P8213) Febrero.
Bodegón de invierno.
Francisco Barrera.
Museo Nacional del Prado.
b. Detalle.



Fig. 3.12 a. Plato con motivos de hojas rayadas.
Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias
«González Martí» (L7 Ce1-18129). Valencia.



b. Mancерина.
Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias
«González Martí» (L8 Ce1-1206). Valencia.

a una jarra talaverana con inscripción IHS, una salvi-
lla y platos de loza y metal, se ven tres vasos de *loza
dorada* de Manises que presentan el motivo orna-
mental de las hojas rayadas (Martínez Caviro, 1983:
176). Las tazas son muy peculiares y similares a otra
representada en el bodegón *Naturaleza muerta con
cofre de marfil* (c. 1652), de Antonio de Pereda y
Salgado (1611-1678), conservado en el Museo del
Hermitage de San Petersburgo.

A pesar de que se conservan numerosas piezas de-
coradas con el tema de las hojas rayadas (fig. 3.12 a),
no se conocen tazas similares. Según Kate Eliza-
beth Holohan, la taza copia los modelos de tazo-
nes mexicanos para el consumo del chocolate. La
idea es sugerente, ya que la forma típica asociada
a la moda del consumo de chocolate en España es
la mancerina, un plato con un receptáculo elevado
que sirve para sostener la *jícara* que lo contenía
(fig. 3.12 b). Las mancerinas cerámicas derivan de
las realizadas en plata. Las primeras mancerinas
de *loza dorada* que se conocen tienen forma de pe-
queño plato salvilla con una cavidad central re-
hundida en la que se insertaba la *jícara* y, precisa-
mente, van decoradas con el motivo de las hojas
rayadas que muestran las piezas presentes en este
cuadro. Un par de esas mancerinas se conservan
en el Museo de Cluny de París (Montagut, 1996:
110-111).

También es relevante la datación que aportan am-
bos bodegones, con fechas tempranas dentro de lo
que habitualmente se supone. Existen dos grandes

albahaqueros con la heráldica de Juan José de Aus-
tria, que fue virrey de Aragón en 1669 (Coll, 2009b:
134), lo que permitiría fechar el motivo decorativo
de estas producciones entre 1640 y finales del si-
glo xvii. Precisamente, en parte de la pintura de To-
más Hiepes suele ser protagonista el albahaquero,
una maceta en forma de copa con una crestería de
arquillos o almenillas, que se distingue en el *Bo-
degón de frutas y macetas de Manises* (1654), de la
colección Arango, que muestra las representacio-
nes más fieles, incluso con motivos decorativos de
pequeños ramos florales realizados con la técnica
del reflejo metálico. Sin embargo, la mayor parte de
las cerámicas que este autor reproduce obedecen
a modelos italianos o flamencos, como se verá más
adelante.

Luis Egidio Meléndez (1716-1780) es un autor
que constantemente muestra en sus obras *loza
dorada* de Manises. La abundante cerámica que
protagoniza sus naturalezas muertas fue objeto
de un detallado estudio por parte de Natacha Se-
seña (Seseña, 2004) con motivo de una exposi-
ción dedicada a este autor. Es conocida la repre-
sentación de una orza de reflejo metálico con la
decoración llamada «de la clavellina» (fig. 3.13)
(Coll, 2009b: 167), en su bodegón *Pears on a pla-
te, a melon, plums, and a decorated Manises jar with
plums on a wooden ledge*, subastado en Christie's
en el año 2003.

Sin embargo, lo más habitual es encontrar unos tarros
altos y estrechos, de cuello ligeramente exvasado,



*Fig. 3.13. Pears on a plate, a melon, plums, and a decorated Manises jar with plums on a wooden ledge (detalle).
Luis Egidio Meléndez.*





Fig. 3.14 a. Tarro de riñones.

Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias «González Martí» (L10 Ce1-1718). Valencia.

b. (P909) Bodegón con plato de acerolas, frutas, queso, melero y otros recipientes.

Luis Egidio Meléndez.

Museo Nacional del Prado.

c. (P914). Bodegón con albaricoques, bollos y recipientes.

Luis Egidio Meléndez.

Museo Nacional del Prado.

d. (P927) Bodegón con granadas y manzanas, cajas de dulce y otros recipientes.

Luis Egidio Meléndez.

Museo Nacional del Prado.

e. (P910) Bodegón con naranjas, melero, cajas de dulces y sandías.

Luis Egidio Meléndez.

Museo Nacional del Prado.

f. Tarro de líneas manganoso o azul.

Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias «González Martí» (Ce1-06752). Valencia.



Martínez de Irujo (1785) titulado *Descripción de la fábrica de loza ordinaria de la villa de Manises...* menciona: «En ella se trabajan los tarros y orzas en el que se remite el dulce de almíbar á Madrid y demás parajes» (Riaño, 1878: 5).

En cuanto a la cronología de estos objetos, se considera que los tarros que representan riñones con un punteado de fondo, que se ven, por ejemplo, en el *Bodegón con plato de acerolas*, son de cronología más antigua que los que no presentan esta particularidad. En cualquier caso, la serie parece iniciarse en el primer tercio del siglo XVIII y alcanzar los años finales del mismo siglo, con una fecha plena de utilización de estos objetos cuando Meléndez recibe el encargo del príncipe de Asturias para pintar los bodegones y su cancelación, entre 1771 y 1776 (Coll, 2009b: 167).

decorados con unas ristras de hojas paralelas que el anticuario ha denominado riñones (Coll, 2009b: 166) (fig. 3.14 a). Al menos tres pinturas de Meléndez del MNP representan estos botes confiteros: *Bodegón con plato de acerolas, frutas, queso, melero y otros recipientes* (P909) (fig. 3.14 b), *Bodegón con albaricoques, bollos y recipientes* (P914) (fig. 3.14 c) y *Bodegón con granadas y manzanas, cajas de dulce y otros recipientes* (P927) (fig. 3.14 d), mientras en *Bodegón con naranjas, melero, cajas de dulces y sandías* (P910) (fig. 3.14 e) se ve un tarro similar de color blanco que obedece a las decoraciones usuales realizadas en piezas más económicas, a veces con trazos en violeta de manganoso o en azul (fig. 3.14 f). Todos los tarros llevan la boca tapada con una tela, indicativo de su uso como contenedores de mermeladas o compotas dulces, ya que el testimonio contemporáneo de

La presencia de *loza dorada* valenciana se mantuvo en el siglo XIX, aunque con un sentido completamente diferente al que había tenido anteriormente. La dificultad de la técnica y su exotismo provocan un renacido interés por estas cerámicas, evocadoras del esplendor de la cultura islámica. Empezaron a ser objeto de coleccionismo erudito por parte de intelectuales y, en especial, por pintores que las utilizaban como elementos de inspiración para sus obras orientalistas y costumbristas (Casanovas, 1996). Es bien conocido el emblemático caso del pintor Mariano Fortuny (1838-1874) (Torres González, 2011; Navarro, 2017), quien pudo reunir más de cuarenta piezas de *loza dorada*. En la colección pictórica del MNP se encuentran algunas obras que reflejan este ambiente. Se reconoce un plato de Manises de *loza dorada*, con la figura del llamado *pardalot* o gran



Fig. 3.15 a. (P4636) *El descanso*, estudio de un pintor. ¿Qué pensará?
Casimiro Sainz y Saiz.

Museo Nacional del Prado.

b. Plato de Manises con figura de pardalot.

Museo Nacional de Cerámica y Artes
Suntuarias «González Martí»
(L9 Ce1-1641).

Valencia.



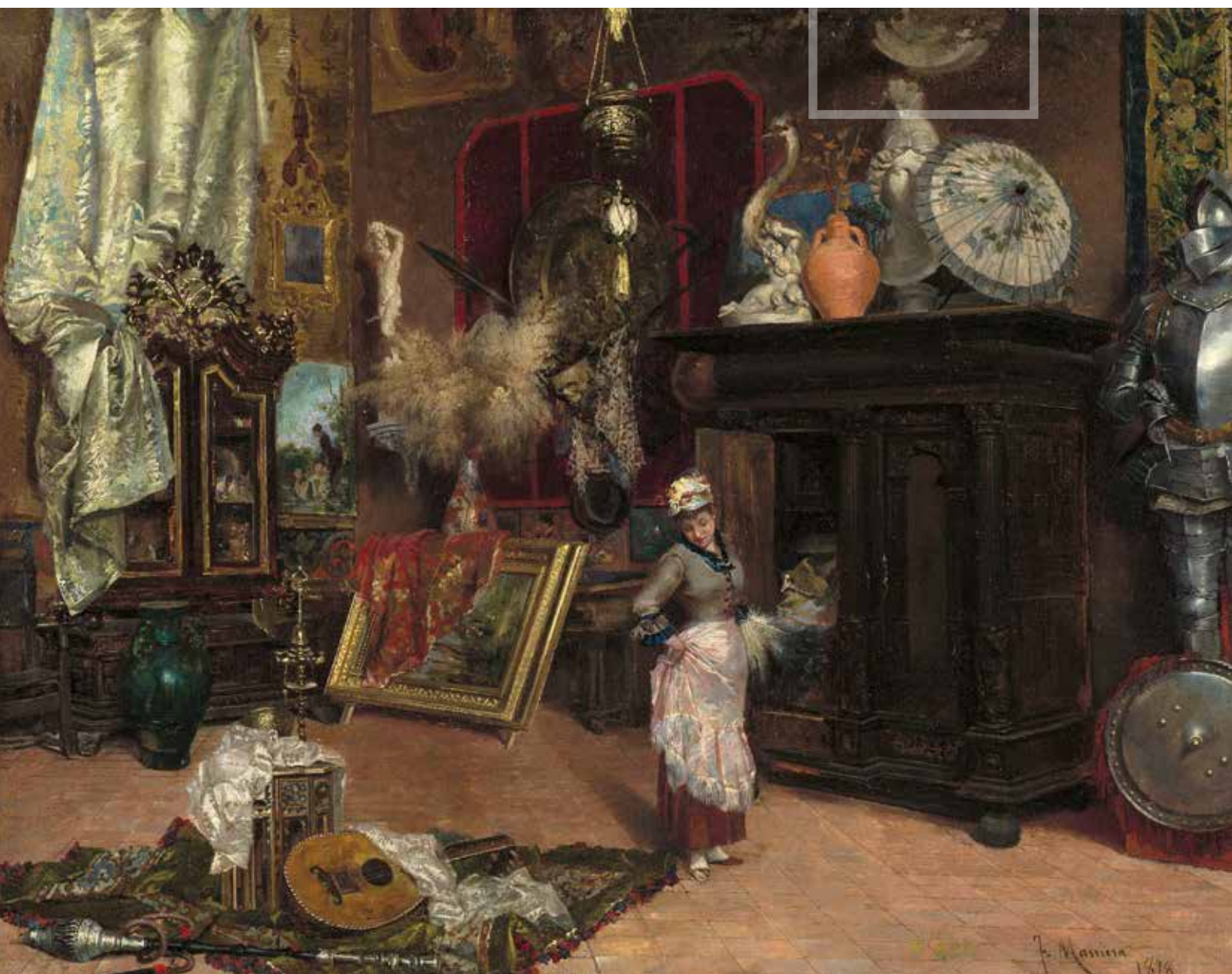


Fig. 3.16. (P6694) *El estudio de un pintor*.
Francisco Masriera y Manovens.
Museo Nacional del Prado.

pajarraco sobre fondo de clavellinas, colgado del muro en *El descanso, estudio de un pintor*. ¿Qué pensará? (P4636) (fig. 3.15 a y b), obra de Casimiro Sainz y Saiz de 1876.

Los platos del *pardalot* son muy conocidos y alcanzaron una gran difusión en el siglo XVIII, a pesar de que la *loza dorada* de Manises vivía ya su periodo de plena decadencia (Coll, 2009b: 168). Similar es el caso de *El estudio de un pintor* (P6694) (fig. 3.16), de Francisco Masriera y Manovens (1842-1902), en especial

porque él y su hermano José reunieron una inmensa colección de objetos, aunque en su época fue calificada de ecléctica y criticada por Francesc Miquel y Badía (1840-1899), otro gran coleccionista (Gener, 1879; Miquel, 1882; Alsina, 2011). En el cuadro de Masriera, se adivina un plato de *loza dorada* colgado del muro sobre el armario. Su borde está circundado con una ancha cenefa, típico de las lozas tardías de los siglos XVI y XVII, y en particular de las *lozas doradas* fabricadas en Triana (Pleguezuelo, 1996; Cerdà, 2011: 295).



Fig. 3.17 a. (P6828) *La artista*.
Serafín Martínez del Rincón y Trieves.
Museo Nacional del Prado.
b. Plato de loza dorada.
Museo Nacional de Cerámica y Artes
Suntuarias «González Martí» (L13 Ce1-1671).
Valencia.



Mucho más singular y con otras connotaciones es la obra *La artista* (P6828) (fig. 3.17 a), de Serafín Martínez del Rincón y Trieves (1840-1892), donde se reivindican para la mujer las mismas dinámicas de sus compañeros artistas, la capacidad creativa y el gusto por el acopio de materiales valiosos, lo que para la época ha dejado menos testimonios. En el estudio de la artista se representa un gran plato tetón de Manises en *loza dorada* y azul, de la serie morisca, ya propio de las producciones de mediados del siglo xvi (Coll, 2009 b: 116), que presenta una decoración de hojas azules en relieve. En la fig. 3.17 b se muestra un plato real como pieza de comparación.

Tras la pintora aparece un jarrón de la Alhambra (fig. 3.18 a), el icono de las piezas de *loza dorada* malagueña que se popularizaron como codiciados objetos de coleccionismo por su excepcionalidad, en especial porque Mariano Fortuny (1838-1874) consiguió reunir un conjunto notable de ellos (Rodríguez, 2007). Serafín Martínez vivía en Málaga cuando pintó esta obra, por lo que pudo verse influenciado por la fama que esas piezas adquirieron por entonces. De forma paralela a esta admiración, algunos talleres empezaron a fabricar réplicas de los jarrones de la

Alhambra, entre ellos Sèvres en 1842 o la florentina fábrica de Cantagalli en 1878 (fig. 3.18 b).

Daniel y Germán Zuloaga (1852-1921 y 1855-1886, respectivamente) presentaron réplicas del Jarrón de las Gacelas en la Exposición Nacional de Minería de Madrid de 1883 y la fábrica de loza La Cartagenera reprodujo otro en 1886 (Soler, 2007). Por la cronología de la obra, estos fueron los modelos que pudo utilizar el pintor, ya que posteriormente se unieron otros talleres a esa moda. En Manises, su elaboración se convirtió en demostración de maestría, así que los talleres que tenían una producción historicista siempre incluyeron jarrones de la Alhambra en sus catálogos (Pérez Camps, 1998). La obra más reciente que representa *loza dorada* junto a lozas y azulejos de otros lugares es el óleo *La reina Juana la Loca, recluida en Tordesillas con su hija, la infanta Catalina* (P7493), de Francisco Pradilla y Ortiz (1848-1921), realizado en 1906. Sobre el alfáizar reposa un elegante jarro de largo cuello con dos asas de *loza dorada* manisera (fig. 3.19 a y b), junto a una orza talaverana y un tintero, bajo una benditera policroma colgada de factura aragonesa. Todo el conjunto resulta anacrónico ya que no se representa ninguna pieza contemporánea



Fig. 3.18 a. (P6828) *La artista* (detalle).
Serafín Martínez del Rincón y Trieves.
Museo Nacional del Prado.
b. Jarrón tipo Alhambra.
(siglos XIX-XX).
Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias «González Martí» (L14). Valencia.



Fig. 3.19 a. (P7493) *La reina Juana la Loca, recluida en Tordesillas con su hija, la infanta Catalina*.
Francisco Pradilla y Ortiz.
Museo Nacional del Prado.
b. Jarrón dorado de cuello estrecho.
Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias «González Martí» (L15 Ce1-3114). Valencia.





Fig. 3.20 a. (P780) *El cacharrero*.
 Francisco de Goya.
 Museo Nacional del Prado.
 b. Detalle.
 c. Plato de loza con motivos de tipo «ramito nuevo».
 Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias
 «González Martí» (L17 Ce1-1444). Valencia.

a los hechos. Es un ejemplo de pintura histórica de ambientación idealizada.

3.1.4. Loza alcoreña

La obra que, sin lugar a duda, mejor representa lozas fabricadas en Alcora es el cuadro de Francisco de Goya (1746-1828) *El cacharrero* (P780) (fig. 3.20 a y b), en el que se muestra una escena de venta de loza. Se trata un cartón para tapices de un encargo hecho a la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara para el comedor de Carlos IV, de los que se conservan dos, uno en El Escorial y otro en El Pardo. La loza representada muestra motivos típicamente neoclásicos, como filetes o pequeños ramilletes de flores y su presencia



en esta obra ha generado el nombre por el que se conoce esta decoración en la propia loza (Coll, 2009 b: 191) (fig. 3.20 c). De hecho, los precedentes de estas decoraciones se denominan «ramito nuevo» en el informe de la fábrica «originales hechos para el ramo de la media porcelana», escrito por el intendente Mamés Lalana, que describe las decoraciones vigentes desde 1764. La combinación de ese «ramito nuevo» con frutas dio origen a estos motivos probablemente a partir de 1775 (Todolí, 2015: 61).

Por otra parte, se podría descubrir otra loza alcoreña en la *jícara* del *Bodegón con servicio de chocolate y bollos* (P929) (fig. 3.21 a), de Luis Egidio Meléndez (1716-1780), aunque en principio también pudiera parecer una porcelana oriental, ya que en Europa se realizaron numerosas imitaciones. Como ya se ha comentado, la forma cerámica remite al conjunto de mancerina y *jícara* típico de la tradición del consumo de chocolate en España (fig. 3.21 b).

También se fabricaron mancerinas con sus *jícaras* en porcelana para clientes españoles, como se aprecia en la vajilla encargada por Ignacio Balzola Larreche (1760-1770) (Álvarez *et al.*, 2009: 336-341), y que en el extranjero recibieron el nombre de *trembleuse*. Sin embargo, el tamaño y forma de la taza y la manera en la que se representan aquí los ramitos con presencia de insectos o pequeñas mariposas sugieren un profundo paralelismo con las decoraciones de la serie «flores naturales» o «andromica fina», también mencionadas por Lalana en Alcora. En concreto, el rameado es muy similar a un plato conservado en el Museo Nacional de Cerámica (Todolí, 2015: 75, fig. 26) (fig. 3.22), por lo que no se debe descartar que el modelo fuera alcoreño, habida cuenta de la importancia de la factoría de venta que la fábrica mantuvo en Madrid.



Fig. 3.21 a. (P929) *Bodegón con servicio de chocolate y bollos*.

Luis Egidio Meléndez.

Museo Nacional del Prado.

b. Mancерina de tema floral.

Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias «González Martí» (L18 Ce1-1205). Valencia.



Fig. 3.22 Plato decorado con ramitos.

Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias «González Martí» (L19 Ce1-1186). Valencia.

3.1.5. Loza valenciana policroma y popular

La difusión de la técnica de la loza policroma que impulsó la fábrica condal de Alcora permitió el florecimiento de una cerámica colorista y popular en muchas poblaciones valencianas. Al principio aparecieron talleres en la misma población, las llamadas *fabriquetes* de Badenes, Ten, Ferrer y Nadal. Poco después surgieron imitadores en Onda, Ribesalbes, Manises y Biar. La característica principal de esas fábricas fue presentar una decoración policroma colorista e ingenua, que huye del academicismo pictórico, marca de calidad de la fábrica condal. Las producciones valencianas se imitaron en otros lugares, como Talavera o Lorca, donde se desplazaron artesanos valencianos. A pesar de la semejanza en las decoraciones, la loza valenciana posee unas características que permiten su identificación, en especial, por

la difusión del molde en su modelado y por detalles específicos de conformación y decoración (Coll, 2009 b: 212). Se ven jarritas de un asa de indudable origen valenciano en *Un mercado en un pueblo de Asturias* (P6236) (fig. 3.23 a), de Joaquín M.^a Herrer y Rodríguez (1840-doc. hasta 1915), y en *¡Siempre incompleta la dicha!* (P5046) (fig. 3.24 a), de Luis García Sampedro (1872-1926). En el primer cuadro, la jarrita posee unas bandas horizontales amarillas que encierran palmetas azules junto a un juego de platillos y tazas de café decorados con finas líneas rojizas, también de origen valenciano (fig. 3.23 b).

En el segundo cuadro, sobre la mesa situada bajo la ventana, se adivina una jarrita de cuerpo globular y cuello recto con un asa vertical aplanada, muy típica de la producción valenciana. Se decora con una cenefa de hojas azules bajo el labio, con una metopa de trazos curvos en azul que encierran filetes en rojo



Fig. 3.23 a. (P6236) *Un mercado en un pueblo de Asturias*. Joaquín M.^a Herrer y Rodríguez. Museo Nacional del Prado.
b. Platillo popular de Manises. Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias «González Martí» (L20 Ce1-6297). Valencia.



Fig. 3.24 a. (P5046) *¡Siempre incompleta la dicha!*
Luis García Sampedro.
Museo Nacional del Prado.
b. Jarra popular de hojas azules, siglo XIX.
Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias
«González Martí» (L21 Ce1-6572). Valencia.



Fig. 3.25. (P4732) *Las doce*.
Cecilio Pla y Gallardo.
Museo Nacional del Prado.

y hojas o manchas amarillas (fig. 3.24 b). De indudable origen valenciano es un lebrillo blanco con un borde perfilado en azul que aparece en *Las doce* (P4732) (fig. 3.25), de Cecilio Pla y Gallardo (1859-1934). En esa obra además se adivina una olla con tapa, cuyo cuerpo se recubre de trazos negros de óxido de manganeso y que se puede identificar como una



Fig. 3.26. (P6746) *El primer balazo*.
Enrique Estevan
y Vicente.
Museo Nacional
del Prado.



Fig. 3.27. (P4649) *Y aún dicen que el pescado es caro*.
Joaquín Sorolla.
Museo Nacional del Prado.

producción típica de Manises, que se inició en el siglo XVIII, llamada obra negra (Coll *et al.*, 2017).

Más dudas en reconocer su origen hay con la escudilla que se encuentra sobre la repisa de la chimenea en *El primer balazo* (P6746) (fig. 3.26), de Enrique Estevan y Vicente (1849-1927). Su torneado delicado y su decoración realizada con un cuidado rameado floral en policromía azul, rosado y ocre apuntarían a un origen valenciano.

Finalmente, la conocida obra de Joaquín Sorolla (1863-1923) *Y aún dicen que el pescado es caro* (P4649) (fig. 3.27) muestra en primer plano una panzada cazuela vidriada con pequeñas asas horizontales, modelo típico valenciano, posiblemente de Alaquàs o de la Vall d'Uixó (Seijo, 1977: 177 y 184; Pérez Camps, 1992).

3.2. LOZAS CASTELLANAS (LC)

La ciudad de Talavera de la Reina se encuentra situada en una planicie a orillas del río Tajo, en un terreno suave y fértil que desde la Prehistoria ha sido ocupado por sucesivos asentamientos. Esto ha dado lugar a que desde la antigüedad las producciones cerámicas presentes en la ciudad hayan sido muy diversas, adquiriendo importancia las *sigillatas* romanas, con multitud de vestigios arqueológicos, así como los restos de cerámica islámica y medieval que atestiguan un pasado alfarero de primer orden.

Fue en la Edad Moderna, en la segunda mitad del siglo XVI, cuando su producción de lozas decoradas y azulejos hizo de esta ciudad el centro hegemónico de tales producciones en la península ibérica, además con una proyección muy importante en el Nuevo Mundo, consecuencia de la llegada a aquellos territorios de alfareros de la ciudad castellana. El respaldo que el rey Felipe II (1527-1598) prestó a estas producciones, al demandar azulejos para los pavimentos y zócalos de las obras que había emprendido en sus diferentes palacios, fue lo que le dio una importancia definitiva. La preferencia por estas cerámicas fue una constante de los diferentes monarcas de la casa de Austria, siendo secundada por la nobleza, la burguesía y las órdenes religiosas. Además de esto, las disposiciones políticas que limitaban y prohibían el uso de la plata en los ajuares domésticos y en la mesa contribuyeron de forma favorable a incrementar su demanda, explicando la importancia que las mismas llegaron a tener en nuestro Siglo de Oro. Las cerámicas de Talavera aparecen en los aparadores de las casas nobles y burguesas junto a piezas de porcelana, cerámicas exóticas de Tonalá y otras italianas. Esta forma de presentar las lozas de Talavera al más

alto nivel junto con objetos exquisitos se observa plasmada en un bodegón (1652) de Antonio de Pereda, hoy en el Museo del Hermitage de San Petersburgo. Dentro de las pinturas del MNP vinculadas a la corriente artística del realismo se encuentran cerámicas de Talavera en el género del bodegón o en escenas de la vida de los santos.

La primera representación en una pintura del MNP se halla en el bodegón de Francisco Barrera *Febrero, bodegón de invierno* (P8213) (fig. 3.11 a y fig. 3.28), obra fechada en 1640 que formó parte de una serie de los meses del año. El autor hace un alarde de técnica con una abigarrada composición que comunica con el exterior a través de una ventana por la que se ve un paisaje invernal. La fruta, los dulces, la preparación del chocolate y la variedad de carnes y piezas de caza rememoran el mes de febrero y aquella estación. En el centro sitúa el autor un jarro de Talavera de los denominados frai-leros, por ser los utilizados en los refectorios



Fig. 3.28. (P8213) *Febrero, bodegón de invierno* (detalle).
Francisco Barrera.
Museo Nacional del Prado.

Fig. 3.29. (P907)
Bodegón con arenques,
cebolletas, pan
y utensilios de cocina.
Luis Egidio Meléndez.
Museo Nacional
del Prado.



conventuales, como lo atestiguan algunas pinturas de ese momento.

Se trata de una jarra de cuerpo globular, cuello alto ligeramente exvasado y con dos largas asas afrontadas. Su única decoración sobre fondo *estannífero* es el anagrama de Jesucristo con caracteres góticos pintado en azul. Este autor utilizó en otros bodegones, no presentes en el MNP, piezas de Talavera. Así en su naturaleza muerta con flores y frutas coloca un

ramo de azucenas sobre un jarrón de este centro; en el lienzo sobre el mes de abril, un salero de un *pocillo* de la serie *tricolor*; y en el mes de agosto, unos frascos vinagreras, una jarra, un gran plato y una jarra de gran tamaño con escudo real.

Si Francisco Barrera es conocido como «el pintor de bodegones y naturalezas muertas» en el siglo xvii, en la centuria siguiente lo será Luis Egidio Meléndez, al que se hace referencia ampliamente al tratar las



Fig. 3.30 a. (P908) *Bodegón con perdices, cebollas, ajos y recipientes* (detalle).
Luis Egidio Meléndez.
Museo Nacional del Prado.
b. Motivo sencillo de la
adormidera frecuentemente
utilizado en platos y jarras
talaveranas, último tercio
del siglo XVIII.
Colección particular.



Fig. 3.31 a. (P911) *Bodegón con plato de cerezas, ciruelas, jarra y queso*.
Luis Egidio Meléndez.
Museo Nacional del Prado.
b. Jarra denominada de bola con motivo sencillo
de la adormidera. Talavera, último tercio del siglo XVIII.
Colección A. Sánchez-Cabezudo.

piezas de alfarería que aparecen en la serie de bodegones que pinta para el príncipe de Asturias, futuro Carlos IV. En esta misma serie de la que el MNP conserva más de una treintena, el autor tuvo muy presente la cerámica de Talavera, recogiendo en estos lienzos piezas coetáneas al momento en el que se pintaron, es decir, al último tercio del siglo XVIII. Una parte de ellas son platos sencillos (P908, *Bodegón con perdices, cebollas, ajos y recipientes*; P924, *Bodegón con ciruelas, brevas, pan, barrilete, jarra y otros recipientes*; P932, *Bodegón con cantarilla, pan y cesta con objetos de mesa*; P930, *Bodegón con pepinos, tomates y recipientes*; P918, *Bodegón con ostras, ajos, huevos, perol y puchero*), con los que el pintor acentúa el contenido popular de sus obras; esta idea queda aún más clara en el cuadro titulado *Bodegón con arenques, cebolletas, pan y utensilios de cocina* (P907)

(fig. 3.29), en el que utiliza un plato fragmentado de la serie de la adormidera del último cuarto de siglo XVIII.

Todos ellos son platos blancos con la sola decoración de una línea azul en el borde del ala y una flor en el centro, como se puede observar en el cuadro *Bodegón con perdices, cebollas, ajos y recipientes* (P908) (fig. 2.4 y fig. 3.30 a y b).

En otros casos, al estar los platos apilados no puede verse este motivo, como ocurre en los cuadros P919, *Bodegón con peras, melones, platos y barril*, y P932, *Bodegón con cantarilla, pan y cesta con objetos de mesa*. A veces junto a ellos, aparece alguna otra pieza talaverana (P911, *Bodegón con plato de cerezas, ciruelas, jarra y queso*) (fig. 3.31 a), como una jarra de las llamadas *de bola*, con asa sogueada o entorchada (fig. 3.31 b), o un



Fig. 3.32 a. (P930) Bodegón con pepinos, tomates y recipientes (detalle).

Luis Egidio Meléndez.

Museo Nacional del Prado.



b. Salero de campana decorado con pequeñas flores. Talavera, último tercio del siglo XVIII.

Colección A. Sánchez-Cabezudo.



Fig. 3.33 a. (P921)

Bodegón con plato de peras y guindas.

Luis Egidio Meléndez.

Museo Nacional

del Prado.

b. Plato de borde

festoneado, serie

alcoreña. Talavera,

último tercio

del siglo XVIII

Colección

A. Sánchez-Cabezudo.



salero de los denominados *de campana* (P930, Bodegón con pepinos, tomates y recipientes) (fig. 3.32 a y b).

En otras de sus composiciones aparecen platos que representan un mayor estatus, siguiendo las nuevas modas del momento. Estos tienen el borde del ala

ondulado o festoneado, modelo que tiene su origen en las lozas alcoreñas, de las que Talavera tiene una gran influencia en la segunda mitad de ese siglo (P921, Bodegón con plato de peras y guindas, fig. 3.33 a y b).

Estos platos se utilizan como contenedores de frutas (P905, Bodegón con plato de ciruelas, brevas y rosca de pan; P909, Bodegón con plato de acerolas, frutas, queso, melero y otros recipientes; P921, Bodegón con plato de peras y guindas; P939, Bodegón con plato de uvas, melocotones, peras y ciruelas en un paisaje), ciruelas, acerolas, peras, cerezas, uvas y melocotones, de tal manera que estos lienzos se convierten en un verdadero escaparate de



la variedad y calidad de las frutas que se producían en los huertos madrileños (Seseña, 2004). En el cuadro *Bodegón con sandías y acerolas, quesos, pan y vino* (P915) aparecen diferentes quesos sobre un plato de este tipo.

De los últimos años del siglo XIX es el *Jarrón de lilas* (P6352) (fig. 3.34 a), de Fernanda Francés y Arribas (1862-1939), exponente del naturalismo romántico, en el que muestra una gran jarra de Talavera para contener un bello ramo de aquellas flores. La pieza representada originariamente fue un recipiente de botica (fig. 3.34 b), ricamente decorado al claroscuro azul, datado a mediados del siglo XVIII.



Fig. 3.34 a. (P6352) *Jarrón de lilas*.

Fernanda Francés y Arribas.
Museo Nacional del Prado.

b. Recipiente de botica con forma de jarrón de doble asa, serie claroscuro azul. Talavera, mediados del siglo XVIII. Museo de la Farmacia Hispana. Universidad Complutense de Madrid.

El realismo también impregna las escenas religiosas que narran pasajes de la vida de los santos, apareciendo producciones cerámicas talaveranas que le sirven al autor para acentuar la realidad de sus representaciones. Así, Alejandro de Loarte (c. 1590-1626) en el lienzo a él atribuido *El milagro de san Bernardo* (P3480) (fig. 3.35 a) muestra al santo y a otros frailes de la orden repartiendo panecillos y vino entre los pobres. El vino se sirve con una jarra de las denominadas *fraileras* de doble asa, esmaltada en blanco y con el escudo de la orden pintado en azul, como única decoración (fig. 3.35 b). Se trata de un escudo simplificado, el brazo con la cogulla de san Bernardo sujetando un báculo, sin alusión a la banda jaquelada, mitra o lises, elementos que integran habitualmente el escudo del Cister. Uno de los mendigos lleva colgado del cinturón una jarilla blanca con toques vegetales azules, que le serviría de cantimplora o para contener algún ungüento, y que tipológicamente se corresponde con las que se utilizaban entonces para el aceite o el vinagre.

Juan Andrés Rizi de Guevara (1600-1681) en *La cena de san Benito* (P2600) (fig. 3.36 a) muestra al santo sentado en la mesa mientras otro monje le alumbra sujetando una vela en su mano. Sobre la mesa, dos jarras *fraileras* para agua y vino, dos platos de loza blanca, uno con un huevo frito y un salero cuadrado de un solo pocillo (fig. 3.36 b). Es difícil determinar por la falta de detalles del lienzo la serie decorativa de estas piezas; el salero por su colorido se puede vincular a la serie punteada.





Fig. 3.35 a. (P3480) *El milagro de san Bernardo*.
Alejandro Loarte.
Museo Nacional del Prado.
b. Jarro frailer de doble asa, serie barroca
desornamentada. Talavera, inicios del siglo xvii.
Museo de Santa Cruz. Toledo.



Fig. 3.36 a. (P2600) *La cena de san Benito*.
Juan Andrés Rizi de Guevara.
Museo Nacional del Prado.
b. Salero cuadrado, serie punteada. Talavera, último cuarto del siglo xvi.
Colección A. Sánchez-Cabezudo.

Mateo Cerezo (1637-1666) en su *Magdalena penitente* (P7736) (fig. 3.37 a) presenta a la santa en su retiro místico rodeada de los elementos de penitencia, y junto a ellos un pomo o recipiente blanco, símbolo iconográfico de la santa donde portaba el perfume con el que ungió a Cristo los pies. En este caso, se trata de una orza de perfil talaverano esmaltada en blanco *estannífero* (fig. 3.37 b), ausente de toda decoración para transmitir la idea de austeridad propia de un ambiente de penitencia.

Por último, dentro de las representaciones realistas y en cuanto al retrato como género pictórico, solo en *Fray Miguel de San José, obispo de Guadix y Baza* (P4857) (fig. 3.38 a) se utiliza un tintero talaverano de la serie de claroscuro azul, de mediados del siglo xviii (fig. 3.38 b), al situar al retratado sentado ante un escritorio.



Fig. 3.37 a. (P7736)
Magdalena penitente.
Mateo Cerezo.
Museo Nacional del Prado.
 b. Orza esmaltada en blanco, sin decoración.
 Talavera, segunda mitad del siglo xvii.
Colección
A. Sánchez-Cabezudo.

Dentro de los lienzos de temática costumbrista también se encuentran algunos en el MNP que recogen piezas de Talavera. En *Interior de la cocina de una posada del pueblo de Maqueda* (P6793) (fig. 3.39 a), Cecilio Pizarro (1825-1866), junto a diferentes objetos de alfarería y metal propios del ajuar de una cocina, pinta a una mujer que friega de rodillas en el suelo en un lebrillo de Talavera; a su alrededor, diferentes platos dispuestos para dicha tarea, tanto estos como los que aparecen de pie en un vasar de la pared son producciones sencillas del último cuarto del siglo xix (fig. 3.39 b), momento en que se pintó el lienzo. Estos platos, que no llevan más que una línea azul en el borde y una pequeña y esquemática flor en el centro, son de los denominados de rosilla, muy abundantes en aquellas producciones tardías y decadentes de Talavera.



Fig. 3.38 a. (P4857) *Fray Miguel de San José, obispo de Guadix y Baza*.
Anónimo.
Museo Nacional del Prado.
 b. Tintero serie claroscuro azul.
 Talavera, mediados del siglo xviii.
Colección M. Portero.

La influencia de las lozas del centro castellano en otros centros de producción peninsular es incontestable durante el siglo xvii, surgiendo numerosas piezas denominadas «contrahechas de Talavera». Fruto de esta influencia es la jarra de doble asa con *decoración tricolor* que Félix Iniеста Soto (1861-c. 1897) pintó en *Vendedora de madroños* (P6643) (fig. 3.40), producción aragonesa posiblemente de Morata de Jalón o de Zaragoza, junto a un gran plato donde se ofrecen estos frutos, quizá de la misma procedencia, aunque no se aprecia con detalle, al igual que sucede con el recipiente que hay sobre la repisa.



Fig. 3.39 a. (P6793) Interior de la cocina de una posada del pueblo de Maqueda.

Cecilio Pizarro.

Museo Nacional del Prado.

b. Plato con decoración de rosilla. Talavera, segunda mitad del siglo XIX.

Colección A. Sánchez-Cabezudo.



Fig. 3.40. (P6643) *Vendedora de madroños*.
Félix Iniesta Soto.
Museo Nacional del Prado.

3.3. LOZAS ITALIANAS Y FLAMENCAS (LIF)

La policromía de la *mayólica* italiana se impuso, entre finales del siglo xv y en el siglo xvi, a las antes prestigiadas *lozas de reflejo metálico*. Ello se visualiza en obras de autores italianos y flamencos. En concreto, en *El lavatorio* (P2824) (fig. 3.41 a y b), de Tintoretto (1518-1594), se puede ver sobre un banco un típico *boccale* de loza *faentina*, de forma globular con labio trilobulado y una decoración en azul y verde que remite a los temas *a la damaschina*, de Montelupo (Berti y Vignozzi, 2004: 50 y 75).

Las lozas ligures de Génova, Savona o Albisola alcanzaron una gran difusión en los siglos xvii y xviii

y fueron fuente de inspiración de la loza contemporánea española, en parte porque los alfareros de estas poblaciones se establecieron en Aragón, Cataluña o Andalucía (Álvaro Zamora, 1988, 1999; Cerdà y Telese, 1999; López y Rueda, 1999). En *Bodegón de aves y liebre* (P7911) (fig. 3.42), de Tomás Hiepes (1610-1674), se aprecian dos platos de loza *berettina* ligur de unas series que llegaron con profusión (Farris y Ferrarese, 1969). En un plato se ve el motivo de las «hojas ala», documentado en Ciudadela, diversos lugares de Cataluña y Murcia (Coll, 2011: 20), y los típicos reversos con arquillos azules que luego se imitaron en Barcelona, Talavera y Sevilla.

En otros bodegones se observan grandes cuencos o maceteros con paisajes azules que, sin duda, evocan



lozas ligures decoradas a *paesaggio sfumatto* que fueron importadas con cierta regularidad (Coll, 2011: 22). Una de estas lozas, a pesar de su título, se puede observar en el bodegón *Frutero de Delft y dos floreros* (P7909) (fig. 2.40), que probablemente reproduce modelos ligures, ya que en la loza contemporánea de Delft priman los paisajes orientales y no las vistas de castillos o palacios típicas de la producción ligur que aquí se aprecian.

Muy similar al del MNP es el cuenco que aparece en *Naturaleza muerta*, conservado en el Museo de Bellas Artes de Valencia, en cuya decoración se percibe un interés narrativo, ya que la fortaleza domina un paisaje costero en el que se dibuja claramente detallado un galeón. Se pueden apreciar paisajes



Fig. 3.41 a. (P2824)
El lavatorio.
Tintoretto.
Museo Nacional
del Prado.
b. Detalle.





Fig. 3.42. (P7911) *Bodegón de aves y liebre*.
Tomás Hiepes.
Museo Nacional del Prado.



Fig. 3.43. (P7719) *Rincón de jardín con perrito*.
Tomás Hiepes.
Museo Nacional del Prado.



Fig. 3.44 a. (P3828) *Alegoría del Gusto*.
Discípulo de José de Ribera.
Museo Nacional del Prado.
b. Plato del valle del Arno.
Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias
«González Martí» (DE6/01316). Valencia.



Fig. 3.45. (P2639)
La Magdalena penitente.
Marcellus
Coffermans.
Museo Nacional
del Prado.

similares en un macetero del óleo *Rincón de jardín con perrito* (P7719) (fig. 3.43) sobre el que se reproduce una detallada perspectiva aérea en la que destaca la figura de un pescador o cazador.

En cuanto a loza ordinaria, hay algún ejemplo que presenta loza napolitana o italiana decorada con trazos de engobe blanco bajo cubierta de plomo traslúcido sobre pastas rojizas. Estas cerámicas se produjeron de forma muy habitual en el valle de Arno, donde proliferan las arcillas ferruginosas (Coll, 2011: 17). En la *Alegoría del Gusto* (P3828) (fig. 3.44 a) se representa un plato de este tipo del siglo XVII (fig. 3.44 b).

Por su parte, *La Magdalena penitente* (P2639) (fig. 3.45), de Marcellus Coffermans (1520-1575),

representa, sin lugar a duda, una rara *mayólica* de Amberes (Caiger-Smith, 1973). Se trata de un bote de farmacia decorado en azul, verde y naranja con flores y roleos, con una cartela en la que se puede leer en caracteres góticos «Magdale» en alusión a la escena. La policromía y la decoración siguen de modo fiel las decoraciones de estas producciones de influencia italiana iniciadas en el siglo XVI.

Un tarro similar de producción más tardía puede verse en *El charlatán sacamuelas* (P1635) (fig. 3.46), de Theodor Rombouts (1597-1637), mientras que sobre la mesa de *La cena de Emaús* (P1643) (fig. 3.47), de Rubens (1577-1640), se observa un plato policromo de Delft, decorado con roleos vegetales por el exterior.





Fig. 3.46. (P1635) *El charlatán sacamuelas*.
Theodor Rombouts.
Museo Nacional del Prado.



Fig. 3.47. (P1643)
La cena de Emaús.
Pedro Pablo Rubens.
Museo Nacional
del Prado.

También se pueden interpretar como producciones de Delft algunas macetas o fuentes policromas visibles en la pintura de Tomás Hiepes (1610-1674), como los representados en *Dos fruteros sobre una mesa* (P7910) (fig. 3.48), en la que dos grandes cuencos llenos de frutas muestran en su exterior ramos de tres flores, encerrados en tallos curvos de hojas menudas y cipreses. La relación de Valencia con los llamados Países Bajos Españoles se mantuvo con altibajos hasta el reinado de Felipe IV (1605-1665), aunque la independencia no representó el fin de las relaciones comerciales. De hecho, la loza de Delft circuló en territorios españoles, especialmente del área mediterránea, incluso con encargos de vajillas blasonadas hasta entrado el siglo XVIII (Coll, 2011).



Fig. 3.48. (P7910). *Dos fruteros sobre una mesa*.
Tomás Hiepes.
Museo Nacional del Prado.

3.4. LOZA DE PROCEDENCIA INDETERMINADA (LI)

En *Rincón de jardín con perrito* (P7719) (fig. 3.43 y 3.49), de Tomás Hiepes (1610-1674), se ven varias macetas recubiertas con una decoración floral policroma que recuerda mucho la loza holandesa, en especial la de Haarlem, por su temática floral y el predominio del color amarillo, aunque la presencia del macetero típicamente acampanado y con arquillos superiores, el albahaquero valenciano, insinúa que el autor ha recreado una cerámica decorativa combinando la decoración de una loza de Delft sobre una forma local. La maceta que se encuentra detrás presenta una máscara con guirnaldas sobresaliendo de su boca, un tema renacentista que bien pudiera derivar de repertorios de Tempesta, pero que tampoco tiene paralelos en la producción valenciana contemporánea.

En el cuadro costumbrista *Poesía* (P7386) (fig. 3.50), de Juan José Zapater y Rodríguez (1867-1922), se observan algunos jarrones de tipo modernista, incluso con reflejos de lustres, que evocan producciones francesas de las que a finales del siglo XIX desarrollaban fábricas francesas como las de Clément Massier (1845-1917) (Arthur, 2015).



Fig. 3.49. (P7719) *Rincón de jardín con perrito* (detalle).
Tomás Hiepes.
Museo Nacional del Prado.





Fig. 3.50. (P7386) Poesía.
Juan José Zapater y Rodríguez.
Museo Nacional del Prado.



Fig. 4.1 a. (P1619) Bodegón con gavilán,
aves, porcelana y conchas (detalle).

Clara Peeters.

Museo Nacional del Prado.

b. Cuenco tipo klapmuts (1573-1620).

Groninger Museum (Inv. 2013.0548). Groningen. Fotografía: Heinz Aebi.

CAPÍTULO IV

Porcelana

4.1. PORCELANA CHINA (PC)

La porcelana china fue una de las manufacturas orientales más codiciadas y admiradas del mundo, y su indiscutible belleza puede apreciarse en algunos cuadros de la colección de pintura de caballete del MNP. El análisis de los cuadros aporta una información muy valiosa sobre el tipo de objetos cerámicos que se exportaban a Europa y, en la mayoría de los casos, se han podido encontrar paralelos reales de estas piezas en otros museos porque los artistas que las pintaron fueron fieles a su forma y a su decoración, aunque otras veces se permitieron ciertas licencias pictóricas que alteraron ligeramente la representación de dichos objetos. Tras un examen exhaustivo de los fondos de la pinacoteca se han podido identificar alrededor de treinta obras en las que figuran piezas de porcelana china. La mayoría de ellas pertenecen a la escuela flamenca y las piezas están decoradas en azul y blanco en dos estilos: de *carraca*, estilo desarrollado entre 1560 y 1650; y de *alta transición*, que, cronológicamente, se sitúa entre 1628 y 1644. Hay también representada porcelana china del siglo XVIII decorada con esmaltes de la *familia rosa* e *imari* en la pintura española de los siglos XVIII y XIX.



Los recipientes se fabricaron en el sur de China en los alfares de Jingdezhen (provincia de Jiangxi), que, por sus excelentes canteras y buenas comunicaciones fluviales, llegó a convertirse en una auténtica ciudad industrial, con un gran volumen de producción, tanto para el mercado interior como para la exportación. En esta ciudad alfarera se desarrolló la fabricación de la porcelana, un material único en el mundo, después de siglos de experimentación con distintos tipos de arcillas, hornos de alta temperatura, vidriados utilizando una materia prima con bajo contenido de óxido de hierro: la piedra de China (o *petunse*), una mezcla de arcilla micácea, cuarzo con alguna traza de feldespato y la arcilla de *caolín*, que tras la cocción a unos 1350 °C daba como resultado un cuerpo blanco, que se fundía con el vidriado porcelánico o de roca ácida (Kerr *et al.*, 2004: 219-225). Las piezas más raras por ser monocromas aparecen representadas en la pintura de la artista flamenca Clara Peeters (c. 1588/1590-después de 1621), una pintora pionera en el género del bodegón que desarrolló la mayor parte de su carrera en Amberes durante el primer cuarto del siglo XVII. En su obra *Bodegón con gavián, aves, porcelana y conchas* (P1619) (fig. 4.1 a) aparecen apilados platos y cuencos de porcelana blanca, con decoración moldeada a base de celdillas, que se exportaron a Europa al inicio del siglo XVII y que se pueden ver hoy en día en el museo Groninger, en la ciudad holandesa de Groningen (fig. 4.1 b).

La producción de estos recipientes monocromos de exportación fue muy breve, porque la combinación cromática más habitual y de mayor éxito del mercado de exportación, desde el siglo XIV hasta el siglo XVIII, fue el azul y blanco. Estos recipientes de porcelana reunían cualidades técnicas admirables como son la blancura, la translucidez, la suavidad al tacto, la dureza y la impermeabilidad. Pero lo más importante fue su exclusividad, ya que el secreto de su



Fig. 4.2. (P1750)
Una despensa.
Frans Snyders.
Museo Nacional
del Prado.

fabricación fue totalmente desconocido en Europa hasta su descubrimiento en 1708 en la ciudad alemana de Meissen, en el ducado de Sajonia.

Sin embargo, la historia de la exportación y comercialización de este oro blanco que durante siglos obsesionó a reyes, nobles, alquimistas y artífices comenzó mucho antes de la época de Clara Peeters. Fue durante el Medievo, cuando los alfareros chinos de la dinastía Tang, en torno al siglo VIII d. C., inventaron este material de porcelana blanca y lo exportaron por primera vez al califato abásida (750-1258). En las intervenciones arqueológicas de la ciudad de Samarra se recuperaron sencillos recipientes blancos conocidos desde entonces como cuencos de Samarra, que formaron parte de los ajuares domésticos de esta dinastía y que se exportaron a otras partes del mundo, llegando por el norte de África hasta Al-Ándalus (Zozaya, 1969: 191-200; Krahe, 2009: 24). Hoy en día, España tiene el honor de conservar los fragmentos más antiguos de porcelana china de exportación que existen, se encuentran en la alcazaba de Almería. Están ornamentados con una inscripción cúfica realizada con pan de oro sobre vidriado y pie de amplio anillo (Gutiérrez *et al.*, 2021: 1220). Durante la dinastía mongol de los Yuan (1279-1368), el comercio de porcelana y otros exotismos se había intensificado debido a la seguridad que

proporcionaba el nuevo dominio de los mongoles en el continente euroasiático. Las mercaderías de Asia penetraban en Europa a través del comercio indirecto de los mercaderes musulmanes con las repúblicas de Génova y Venecia. Cuando Marco Polo (1254-1324) llegó a la corte mongola de Kublai Kan en 1275, la porcelana llevaba cinco siglos fabricándose y comercializándose, tanto en el mercado interior chino como en la exportación. En el *Libro de las Maravillas*, Marco Polo describe por primera vez estos bellísimos recipientes blancos con el vocablo *porcello*, que también utilizó para las conchas de caurí (*cypraea moneta*) (Polo, 1986: 338-339). Es probable que el mercader veneciano asociara el aspecto lustroso y brillante de esta pequeña concha, que se usaba como moneda de cambio en distintos países africanos y asiáticos (además se asemejaba a un pequeño cerdo, *porcello* en italiano), con el vidriado de la porcelana.

Durante casi toda la Edad Moderna, se pensaba además que la porcelana se elaboraba a partir de conchas pulverizadas. En *El Livro das Cousas de Oriente* (1515), uno de los primeros tratados geográficos sobre Oriente, redactado por el portugués Duarte Barbosa (1480-1521), un funcionario de la administración ultramarina portuguesa explicaba la fabricación de la porcelana del siguiente modo:



Fig. 4.3. (P1768)
Bodegón.
Frans Snyder.
Museo Nacional
del Prado.

[...] en esa tierra se elaboran muchas piezas de porcelana a base de conchas y cáscaras de huevo. Con eso hacen una pasta que entierran durante 80 o 100 años, y solo después de ese tiempo la trabajaban, la pintan y la vidrian [...] (Pinto de Matos, 1998: 109-122).

En 1523 el humanista portugués Damião de Góis (1502-1574) decía que la porcelana se hacía con conchas tan caras que un recipiente costaba tanto como varios esclavos (Weststeijn, 2014: 213-230). La artista Clara Peeters (c. 1588/1590-después de 1621) y Jan Brueghel el Viejo (1568-1625) también mostraron la porcelana china junto a las conchas de los moluscos, una práctica relativamente frecuente entre los artistas de la época (fig. 4.1 a). En un cuadro del artista holandés Jacob van Campen de 1650 se presenta triunfalmente todo tipo de mercancías de Asia, América y África, procedentes de los territorios que estaban entonces bajo el control de la monarquía hispánica y portuguesa. Es muy interesante la asociación entre la porcelana china azul y blanca y el collar formado con conchas de moluscos que cuelga de los hombros de la vasija, ya que compartían características como la ligereza, el brillo y la finura (Corrigan *et al.*, 2015: 171). En los textos del mercader holandés Jan Huyghen van Linschoten (1563-1611) o del escritor británico Thomas Browne (1605-1682), la

materia de la porcelana se situaba entre el mundo natural y el artificial.

Un aspecto de este soporte artístico que los artistas flamencos destacaron especialmente fue la fragilidad, por eso colocaron los recipientes de porcelana en situaciones precarias o de enorme tensión, cerca de perros, gatos o monos, como se puede apreciar en el cuadro *Una despensa* (P1750) (fig. 4.2), de Frans Snyder (1579-1657), donde un plato de *carraca* azul y blanco, un estilo que se mencionará más adelante, yace destrozado en el suelo. Otras veces el artista situaba la porcelana en circunstancias de poca estabilidad, como se puede observar en otra pintura de Snyder, *Bodegón* (P1768) (fig. 4.3), en la que coloca un plato hondo encima de unas calabazas, buscando despertar en el espectador una reacción o sorpresa ante el miedo a la inevitable rotura de los preciados recipientes.

Hasta el inicio del siglo xiv, la mayor parte de las piezas de exportación, sobre todo al Sudeste asiático, habían sido monocromas. Un ejemplo es la botella de Fonthill, en el National Museum of Ireland de Dublín, con vidriado azulado y flores aplicadas. Es la pieza más temprana de porcelana china conservada en Europa desde el inicio del siglo xiv, que después se transformó en un *aguamanil* con la colocación de

Fig. 4.4. La adoración de los Magos. Andrea Mantegna. J. Paul Getty Museum. Los Ángeles. Imagen cortesía del Getty's Open Content Program.



una montura de plata sobredorada con los blasones de los reyes de Nápoles y Hungría de la casa Anjou Sicilia, y de la que se conserva un dibujo en la Bibliothèque Nationale de France (Lane, 1961: 124-133).

En el segundo cuarto del siglo xiv, la demanda de nuevos clientes procedentes de los kanatos y de los sultanatos mamelucos y otomanos de Oriente Medio transformó radicalmente los cánones estéticos en los alfares chinos en función de los nuevos gustos extranjeros. Como consecuencia, se introdujo una nueva técnica decorativa que combinaba el fondo blanco de la porcelana con un nuevo pigmento a base de óxido de cobalto, importado desde la zona de Kashan, en Persia. Dicho pigmento se caracterizaba por ser un azul muy intenso con motas negruzcas debido a las impurezas de hierro, conocido como azul mahometano o azul sumalí (Krahl *et al.*, 1986).

Posteriormente, durante las sucesivas dinastías Ming y Qing, se utilizaron también depósitos de cobalto chino y el azul se hizo más ligero. Esta combinación de colores azul y blanco había de ser el estilo dominante desde el siglo xiv hasta el inicio del siglo xviii, tanto en el mercado doméstico como en el de exportación. Sin embargo, es curioso el hecho de que dichos colores, tan identificados actualmente con lo chino, no fueran del gusto de esta cultura cuando se comenzaron a producir en el siglo xiv, pues la mayoría de las piezas se hicieron para la nueva clientela

musulmana. En las piezas chinas de exportación del siglo xiv se impuso un nuevo estilo decorativo basado en la compartimentación, el abigarramiento decorativo de clara influencia islámica y motivos chinos inspirados en la fauna y la flora, que contrastaban con las piezas monocromas de la dinastía anterior, un estilo que se perpetuó en las piezas de exportación del siglo xvi y xvii y que se observará en las piezas de porcelana azul y blanca de los cuadros del MNP.

En cuanto a la técnica de fabricación se refiere, una vez conformada la pieza de porcelana, en este caso a torno, se deja secar y después el artista aplica el óxido de cobalto, que es totalmente negro en crudo. Dicha técnica entraña una gran dificultad al tener que aplicar el pincel sobre una superficie curva y muy absorbente en donde no son posibles los arrepentimientos o retoques. Después se emplea el vidriado porcelánico que cubre totalmente los diseños, se deja secar y posteriormente la pieza se cuece una sola vez en atmósfera reductora a 1350 °C.

Estos bellos recipientes de porcelana azul y blanca se convirtieron en objetos muy apreciados por los mandatarios de Oriente Medio y Europa. Los Estados italianos fueron pioneros en la recepción de regalos de porcelana china, que se recibían como cortesía diplomática (Gatward, 2018: 34-55) desde el Egipto de los sultanes mamelucos. En 1461, el sultán envió



Fig. 4.5. *El festín de los dioses*. Giovanni Bellini, con la colaboración de Tiziano y Dosso Dossi. Widener Collection. Cortesía de la National Gallery of Art (Inv. 1942.9.1). Washington.

veinte piezas de porcelana a Pasquale Malipiero (1392-1492), *doge* de la República de Venecia, y en 1497 envió otro lote de porcelana a Lorenzo el Magnífico (1449-1492) (Spallanzani, 1978: 49-55). Por otro lado, en 1504, los Reyes Católicos recibieron regalos diplomáticos de porcelana china por parte del embajador de Venecia (Krahe, 2016: 116). Estos obsequios llegaron también de parte de los otomanos turcos, quienes habían importado gran cantidad de porcelana china durante los siglos *xiv* y *xv*. En los inventarios de familias como los Médici, los Strozzi, los Portinari o los Martelli figuraban centenares de piezas de porcelana; por eso, las primeras representaciones de porcelana china en la pintura europea surgieron en Italia a finales del siglo *xv*. En la obra *La adoración de los Magos* (fig. 4.4), de Andrea Mantegna (1430/1431-1506), conservada en el Getty Museum de Los Ángeles, ejecutada entre 1495 y 1505 justo en los años en que Vasco de Gama (c. 1460/1469-1524) emprendió los viajes de exploración que le llevarían al descubrimiento de China, los Reyes Magos se representan como ricos comerciantes con ropas y recipientes exóticos: Gaspar sostiene un cuenco chino con oro, Melchor presenta un incensario turco y Baltasar una copa de ágata con mirra. El cuenco azul y blanco representado está fechado durante el reinado del emperador Yongle (1403-1424), de la dinastía Ming, que gobernó China entre 1368 y 1644. Es, por tanto, muy anterior a la fecha de creación del cuadro. Es posible que este

recipiente llegara como regalo diplomático a la corte de los Gonzaga en Mantua, donde Mantegna fue pintor de corte, aunque se desconoce quién fue el remitente (Clunas *et al.*, 2014: 292).

En *El festín de los dioses* (fig. 4.5), de la National Gallery of Art de Washington, que Giovanni Bellini pintó en 1514 para Alfonso I de Este (1476-1534), duque de Ferrara, también se incluyen piezas de porcelana china. Este lienzo era la obra principal del famoso Camerino de Alabastro, un pequeño estudio que albergaba objetos suntuarios en los que se incluían piezas de porcelana china, algunas de las cuales había heredado de su madre Leonor de Aragón (1358-1382) (Jackson *et al.*, 2004). En la escena que se representa, el sátiro y la náyade, la ninfa de los cuerpos de agua dulce, portan jofainas o cuencos ornamentados con roleos de loto, símbolo de pureza para el budismo y el taoísmo, aunque es evidente que el significado de estos símbolos era desconocido en la Italia del Renacimiento

Debido al elevado precio de la auténtica porcelana, a finales del siglo *xvi* se comenzaron a realizar los primeros ensayos destinados a fabricar este material en Florencia para el gran duque de Toscana, Francesco I de Médici (1541-1587), aunque solo se consiguió fabricar porcelana de *pasta blanda*, también llamada *pasta tierna*, en donde el feldespato se sustituye por vidrio pulverizado y su temperatura de cocción es de



unos 1200 °C. El gran duque de Toscana contrató a Bernardo Buontalenti delle Girandole (1531-1608), a quien Vasari atribuyó el descubrimiento de la porcelana y cuyos talleres situaron en el casino de San Marcos en Florencia. La receta, que se conserva en la biblioteca Magliabechiana (Florencia), consistía en una mezcla de cuatro partes de material vítreo (arcilla blanca, cristal de roca pulverizado, sulfato de plomo y estaño) y una parte de arcilla blanca de Vicenza (*caolín*), aunque la temperatura de cocción era media, en torno a los 1100 °C (Ramiro, 2015: 88-97; Munger, 2018: 20-23).

Exceptuando estos cuadros y algunos más (Spriggs, 1964-1966: 73-87; Jörg, 2024), la representación de porcelana china en la pintura europea durante los

siglos xv y xvi es muy limitada debido a la escasez de estos objetos exóticos en Europa, ya que a mediados del siglo xv el comercio de especias y otras mercancías orientales, entre las que se encontraba la porcelana, se había interrumpido por el avance del Imperio otomano y la toma de Constantinopla en 1453. La búsqueda de estas manufacturas orientales fue uno de los motivos que impulsaron los viajes de Cristóbal Colón (1451-1506), rumbo a Poniente, y de los navegantes portugueses hacia Oriente. En 1557, los portugueses establecieron un enclave comercial en la costa de China, el puerto de Macao, y los navíos lusos de alto bordo, denominados carracas, comenzaron a surcar el océano Índico y el Atlántico cargados de vuelta con mercancías procedentes de Asia para llegar a la ciudad de Lisboa, la cual, situada en la



Fig. 4.6 a. (P1771) *Frutero*.
Frans Snyder.
Museo Nacional del Prado.
b. Cuenco azul y blanco
de carraca (c. 1600).
British Museum. Londres.
© The Trustees of the British
Museum.

desembocadura del río Tajo, se convirtió en la gran urbe del comercio internacional, como describió Cervantes (1547-1616): «[...] es la ciudad mayor de Europa y la de mayores tratos; en ella se descargan las riquezas del Oriente, y desde ella se reparten por el universo [...]» (Cervantes, 1617: 121). Las actividades comerciales se concentraban en la rua Nova dos Mercadores, en la actual zona de Baixa, y los extranjeros que visitaron Lisboa en el siglo *xvi* han dejado testimonios de la riqueza del comercio de importación y de la reexportación de productos de ultramar hacia el norte de Europa, a lugares prósperos comercial y culturalmente, como Amberes. Como se verá más adelante, la mayor parte de las piezas que se encuentran representadas en los cuadros del MNP aparece en la pintura flamenca, que debió de

llegar desde los puertos internacionales de Lisboa o Sevilla.

Por otro lado, en 1565, Miguel López de Legazpi (1502-1572) había establecido un asentamiento en la ciudad de Manila y, ese mismo año, el navegante Andrés de Urdaneta descubrió el llamado tornaviaje hacia tierras americanas, con el que daba comienzo el comercio español del Galeón de Manila o de la Nao de China. Esta ruta iba a enlazar Manila con Acapulco, en la Nueva España, atravesando primero el océano Pacífico, continuando luego por tierra a Veracruz y desde allí cruzando el Atlántico en las llamadas flotas de Indias hasta el puerto de Sevilla. La porcelana china azul y blanca se transportaba en los navíos portugueses y españoles como lastre porque resistía perfectamente las filtraciones de agua y sobre ella iban colocadas las mercancías más delicadas como la seda o las especias. Si Manila fue una ciudad de enlace entre los productos de Asia Oriental y la plata americana, la ciudad de Sevilla se convirtió en el único puerto autorizado en las coronas de Castilla y Aragón para el comercio con el Nuevo Mundo y Asia Oriental. En esa ciudad desarrolló parte de su carrera uno de los primeros artistas españoles en representar la porcelana china en su obra, Francisco de Zurbarán (1598-1664), que incluyó cuencos de porcelana azul y blanca en varios de sus lienzos. Las dos



versiones de este pintor de la *Virgen niña dormida*, conservadas en la Fundación del Banco de Santander y en la catedral de Jerez de la Frontera, contienen un cuenco de *porcelana de carraca* ornamentado con figuras de cervatos, símbolo de inmortalidad para los taoístas. Otros cuencos muy parecidos se recuperaron del pecio de la nao San Diego, un navío hundido en las Islas Filipinas en 1600, y se conservan en el Museo Naval de Madrid (inv. 7473). Un cuenco azul y blanco conservado en el British Museum, de Londres, con la decoración compartimentada similar aparece representado en el cuadro de Frans Synders (1579-1657) *Frutero* (P1771, fig. 4.6 a), y está decorado con símbolos de buen augurio y cintas en los compartimentos más estrechos (fig. 4.6 b).

Estos recipientes que se elaboraron entre 1560 y 1650 se denominaban genéricamente *porcelana de carraca* porque viajaban a bordo de las carracas

portuguesas, así como en galeones españoles y otras naos de las compañías británica y holandesa de las Indias Orientales. Los ingleses fueron los primeros en utilizar ese término tan peculiar, un inventario de 1596 de la localidad de Exeter es el documento más antiguo en el que aparece la palabra *carracke* para identificar ese tipo de recipiente. Aunque Inglaterra no tenía comercio con Oriente en esa época, la codiciada porcelana llegaba por las capturas de corsarios como Drake, que había apresado en 1587 la carraca San Felipe cerca de las islas Azores, cargada con sedas y porcelana que se vendieron posteriormente en la ciudad inglesa de Plymouth, para acabar formando parte de la colección de William Cecil I, lord Burghley (1520-1598), tesorero de la reina Isabel I (1533-1603), y que hoy en día se conservan en la imponente mansión de Burghley, cerca de la ciudad de Stamford, aunque algunas piezas se vendieron y actualmente se encuentran en el Metropolitan Museum de Nueva York (Canepa, 2019: 20).



Fig. 4.7 a. (P7907) Bodegón con alcachofas, flores y recipientes de vidrio.

Juan van der Hamen y León.

Museo Nacional del Prado.

b. Plato de porcelana azul y blanca (1591-1613).

Colección particular.

© Jorge Welsh Works of Art, Lisboa-Londres.

Desde Sevilla o Lisboa, estos recipientes de *carraca* se redistribuían por la península y Europa. En Madrid, Juan Van der Hamen (1596-1631), pintor de bodegones de ascendencia flamenca muy reconocido en los círculos cortesanos madrileños, representó en sus cuadros objetos frágiles y suntuosos como el vidrio y la *porcelana china de carraca*, que procedían más de los aparadores de ostentación que de las cocinas. Aunque en el cuadro *Bodegón con alcachofas, flores y recipientes de vidrio* (P7907) no se puede apreciar el interior del plato porque está lleno de cerezas, su *alero* curvo está ornamentado con paneles muy esquemáticos en forma de melocotón, símbolo taoísta de la primavera y la inmortalidad (fig. 4.7 a). El asiento de una pieza muy semejante (plato azul y blanco de carraca, fig. 4.7 b) aparece ornamentado con un grupo de gansos, símbolo de paz, prosperidad y fidelidad (Vinhais *et al.*, 2008: 126-127).

A finales del siglo xvi, Felipe II (1527-1598) había atesorado en el Real Alcázar de Madrid la mayor colección de porcelana china de la época ubicada en la Torre Dorada o Nueva de dicho alcázar, compuesta por unas 3000 piezas (Krahe, 2016: 139-146). Desafortunadamente, en las colecciones reales de España no se conserva ninguna de aquella época, y son muy escasas las representaciones de porcelana china en la pintura española del momento. La infanta Isabel Clara Eugenia (1566-1633) heredó de su padre la pasión por el coleccionismo de porcelana china y cuando se trasladó a Bruselas como gobernadora de los Países Bajos meridionales se llevó 300 piezas de su colección (Krahe, 2016: 141). Durante el siglo xvi, la élite mercantil de Europa había ido desplazando sus intereses a la ciudad de Amberes, que se había convertido en un importante centro comercial y financiero donde residía una numerosa comunidad de mercaderes, muchos de ellos españoles y portugueses. En Flandes, las manufacturas de Asia Oriental, que llegaban desde los puertos de Lisboa o Sevilla, se utilizaron como menaje doméstico y para ornamentar el interior de sus palacios y viviendas. En la pintura flamenca se encuentra testimonio de su uso, como en *La Vista* (P1394) (fig. 4.8 a), realizada por Rubens (1577-1640) y Jan Brueghel el Viejo (1568-1625). La obra representa un gabinete de curiosidades que transmite la riqueza y sofisticación de la corte de los archiduques en Bruselas, una cámara de maravillas,





Fig. 4.8 a. (P1394) *La Vista*.
 Pedro Pablo Rubens y Jan
 Brueghel el Viejo.
 Museo Nacional del Prado.
 b. Detalle.



Fig. 4.9 a. Botella globular (1590-1595).
b. Kendi azul y blanco (1590-1595).
Museo Naval.
Madrid.



llena a rebosar de objetos artísticos de distinto género entre los que se incluye porcelana china que formó parte de la colección de la archiduquesa. Sobre la mesa, justo delante del retrato de los archiduques (fig. 4.8 b), aparece representado un cuenco chino de *carraca*, engarzado con una montura de plata que protegía las partes más vulnerables y realizaba el valor de la pieza, una botella globular semiescondida detrás del cuadro de los archiduques (fig. 4.9 a) y otras piezas de porcelana china azules y blancas guardadas en un armario: un conjunto de platos apilados, un *kendi*, que es una especie de porrón que en el Sudeste Asiático se utilizaba para almacenar agua en rituales budistas e hinduistas y está basado en la tipología hindú del *kundika* (Canepa, 2014: 30-32) (fig. 4.9 b).

Ese mismo recipiente o *kendi* fue utilizado también por Jan Brueghel el Viejo (1568-1625), ocultando el vertedero mamiforme para la representación de su florero con rosas y tulipanes (P1424, *Florero*) (fig. 4.10). Se conserva una pintura en el Mauritshuis de La Haya y dos versiones de esta obra en el MNP, una atribuida a Jan Brueghel el Viejo y otra

a su taller. En el inventario de Felipe II figuran tres *kendis* que se usaban como aceiteras y que aparecen descritos como «tres garrafas aceiteras azules y blancas, con un pico que sale de la barriga, a manera de teta, por donde se echa el aceite, tasadas a doce reales cada una» (Checa, 2018: 509; Krahe, 2016: 142), un precio bastante elevado que equivalía a tres días de trabajo de un peón en el Madrid de finales del siglo XVI. Una pieza muy similar a la del cuadro se encuentra en la colección Lurie (Canepa, 2019: 140-143) y otra muy parecida procede del galeón español San Diego (fig. 4.9 b).

El Gusto (P1397), otro de los cuadros alegóricos de Rubens (1577-1640) y Jan Brueghel el Viejo (1568-1625), presenta una mesa y un espléndido aparador de ostentación de considerable altura con dos estantes donde se colocaban los objetos necesarios para el servicio de mesa, con un cuenco muy parecido engarzado con montura de plata sobredorada, una fuente de *carraca*, piezas de vidrio, plata, gres alemán, y una mesa ricamente engalanada con vajilla china azul y blanca (fig. 4.11 a y b).

Fig. 4.10. (P1424) *Florero*.
Jan Brueghel el Viejo.
Museo Nacional del Prado.







Fig. 4.11 a. (P1397)
El Gusto.
 Jan Brueghel el Viejo
 y Pedro Pablo Rubens.
 Museo Nacional
 del Prado.
 b. Detalle.



Fig. 4.12 a. Plato de carraca (1590-1610). Groninger Museum (Inv. 1987.0005). Groningen. Fotografía: Arjan Verschoor.
b. Plato de carraca (1580-1590). Colección Lurie. EE. UU.



En la mesa, muy ostentosa y extravagante, hay varios platos chinos azules y blancos de *carraca*: un plato con una decoración de ocho granadas, uno muy parecido se conserva en el museo Groningen (fig. 4.12 a) y otro más pequeño con ramas florales, cuyo paralelo se conserva en la colección Lurie (Canepa, 2019: 58), así como en el Palacio Topkapi de Estambul (Krahl *et al.*, 1986: vol. II, p. 744), con un pájaro en una roca (fig. 4.12 b).

Asimismo, en *El Gusto, el Oído y el Tacto* (P1404), el artista presenta un aparador de tres estantes con el mismo cuenco y platos con decoración compartimentada sobre la mesa. Y en *La Vista y el Olfato* (P1403), Jan Brueghel el Viejo (1568-1625) utiliza otra vez el sempiterno cuenco con engarce de plata sobredorada, objetos exóticos como conchas de molusco dentro de una caja de laca china y unos monos *langur* de la India. Por último, en *El Olfato* (P1396) (fig. 4.13 a y b) aparecen representados un jarrón decorado con paneles cuadrilobulados con flores y un



cervato, símbolo para los taoístas de longevidad por ser el único animal capaz de encontrar el hongo de la longevidad, y una botella globular idéntica a la que se muestra en *La Vista*. Jan Brueghel el Viejo (1568-1625) utiliza el mismo jarrón en un óleo sobre tabla conservado hoy en día en la colección del Kunsthistorisches Museum de Viena, titulado *Arreglo floral en jarrón chino* de 1608.

En la pintura flamenca, sobre todo en el género de los bodegones, es también frecuente que se exhiban objetos exóticos como símbolo de estatus



Fig. 4.13 a. (P1396) *El Olfato*.
Jan Brueghel el Viejo y Pedro
Pablo Rubens.
Museo Nacional del Prado.
b. Detalle.







Fig. 4.14 a. (P1774)
Bodegón.
Joris van Son.
Museo Nacional del Prado.
b. *Klapmuts* con decoración
de taotie (1600-1610).
Colección particular.
© Jorge Welsh Works of Art,
Lisboa-Londres.

y distinción. Los recipientes de *porcelana china de carraca* aparecen de nuevo en las pinturas de Clara Peeters (P1619, *Bodegón con gavilán, aves, porcelana y concha* [fig. 4.1 a]; P1622, *Mesa con mantel, salero, taza dorada, pastel, jarra, plato de porcelana con aceituna y aves asadas*), Joris van Son (P1774, *Bodegón* [fig. 4.14 a]; P1777, *Bodegón: caza, bogavante y frutas*; P1778, *Bodegón: caza y frutas*), Andries Benedetti (P2092, *Mesa con postres, frutas, vajilla y un timbal*) y Frans Snyders (P1757, *Bodegón con sirvienta*; P1750, *Una despensa* [fig. 4.2]; P1751, *Perro con presa*), entre otros, que desarrollaron la mayor parte de su actividad en el Amberes de los archiduques Alberto (1559-1621) e Isabel Clara Eugenia (1566-1633). En el MNP también hay una pintura anónima (P4002, *Bodegón de frutas y caza*) en la que aparece representado un recipiente de porcelana azul y blanca de carraca.

En la pintura flamenca y holandesa son abundantes los *klapmuts* (fig. 4.14 b), un plato hondo que corresponde a una de las primeras tipologías de encargo de la Compañía Holandesa de las Indias Orientales. Su nombre derivaba de la forma de una gorra de lana holandesa y era una forma práctica, sobre todo, para tomar potajes, porque se adaptaba mejor a la cuchara europea de mango recto, y se elaboraba en distintos tamaños, de 14 a 21 cm de diámetro. Desde el inicio del siglo XVII, las embarcaciones de la Compañía Holandesa de las Indias Orientales llegaban al puerto de Ámsterdam cargadas de porcelana china procedente del puerto de Bantam, en Indonesia, donde los

holandeses tenían su enclave comercial. Los *klapmuts* se empezaron a distribuir a gran escala por el norte de Europa, comenzando a ser relativamente asequibles para todos los estamentos de la sociedad (Rinaldi, 1989: 118-137).

Hacia 1620, la dinastía Ming (1368-1644) inició un lento declive como resultado de una corte corrupta que había comenzado a vaciar sus arcas de forma vertiginosa, pero también por la invasión de los manchúes en el norte de China, por lo que los pedidos de porcelana imperial se suspendieron. Se inició entonces la época de *transición*, que se sitúa cronológicamente desde 1620 hasta el inicio del reinado del emperador manchú Kangxi (1662-1722), de la nueva dinastía Qing (1644-1911), en la que los propietarios de los alfares de Jingdezhen comenzaron a buscar nueva clientela entre los letrados chinos y los mercaderes para equilibrar la pérdida que supuso el cese de los encargos de la Corte. Como resultado, la decoración se transformó, inspirándose en los géneros pictóricos tradicionales de China, como el paisaje, las flores y los pájaros, y en las escenas tomadas de pasajes literarios. En las piezas representadas por Adriaen van Utrecht (1559-1652) en su obra *Una despensa* (P1852) (fig. 4.15 a y b), se descubren recipientes de esa época, como un incensario chino utilizado en Flandes para contener arándanos.

La decoración ocupa la superficie de la pieza de manera muy libre, no aparece delimitada horizontalmente por bandas ni compartimentos, sino separadas unas de otras mediante montañas rocosas, árboles o nubes. Los diseños son muy espaciosos, con fondos limpios que juegan un papel expresivo importante porque hay que leer estas escenas como los rollos horizontales de pintura a tinta (fig. 4.16).

La pasta de la *porcelana de transición* (Butler *et al.*, 1990; Butler y Wang, 2006; Butler, 1983-1984; Canepa y Butler, 2021) era de gran calidad, vidriado espeso y homogéneo, y azul cobalto de alta pureza, sin impurezas de hierro, que estaba compuesto por una mezcla de cobalto nativo e importado y contrastaba sobre el fondo de la porcelana, por lo que los especialistas se refieren al color de la *porcelana de transición* como de violetas en leche. De este tipo es un cuenco del bodegón *Mesa* (P2757), de Frans Ykens, (1601-1693) pintado en 1646 y decorado bajo vidriado en azul cobalto con flores y pájaros. También se elaboraron en este mismo tipo de porcelana formas de encargo para el mercado holandés, como los picheles con tapa metálica, que imitaban los recipientes de gres con vidriados a la sal, elaborados en Flandes y Alemania a finales del siglo XVI (Spriggs, 1964-1966: 83, il. 71), aunque también se manufacturaban en loza de Delft o en

Fig. 4.15 a. (P1852)
Una despensa.
 Adriaen van Utrecht.
 Museo Nacional
 del Prado.
 b. Detalle.





Fig. 4.16. Incensario. Porcelana decorada en azul cobalto bajo vidriado. Hornos de Jingdezhen, provincia de Jiangxi. Dinastía Ming, reinado de Chongzhen (1628-1644). The Sir Michael Butler Collection of Chinese Porcelain (Inv. 1632).





Fig. 4.17. (P1364) *Despensa*.
Peeter Boel.
Museo Nacional del Prado.

porcelana de Arita. Con motivos de inspiración europea, como los tulipanes, están ornamentadas las piezas que se aprecian en un lienzo del círculo del Frans Ykens (1601-1693), *Bodegón* (P5254), y en el cuadro de Peeter Boel (1622/1623-1674) *Despensa* (P1364) (fig. 4.17), en el que, además de un *agua-manil* de *transición* decorado con tulipanes en el cuello, se representan *klapmuts* de *carraca* invertidos ornamentados con símbolos de buen augurio y una gran jofaina.

En 1644, los manchúes atravesaron la Gran Muralla y tomaron Beijing, donde establecieron una nueva dinastía, la Qing, que gobernaría China hasta

inicios del siglo xx. Los emperadores manchúes fueron grandes mecenas de las artes que contribuyeron de manera muy significativa a la innovación del arte de la porcelana con la introducción de nuevas paletas cromáticas, clasificadas por los franceses en el siglo xix en familias por el predominio de un esmalte u otro. En la década de los años ochenta del siglo xvii, se reconstruyeron los hornos imperiales de Jingdezhen y la urbe se convirtió en una fabulosa ciudad industrial con un millón de habitantes.

A comienzos del siglo xviii, el emperador Kangxi (1662-1722) decidió poner fin a la política de



restricción del comercio, y las potencias occidentales lograron establecer almacenes comerciales en la ciudad de Cantón, por lo que el comercio de la porcelana aumentó significativamente. En 1785 se creó la Real Compañía de Filipinas, a través de la cual España pudo, por fin, instalar un almacén en la ciudad de Cantón. La llegada masiva de porcelana fue colonizando los hogares de la élite europea, tanto para la decoración de interiores como en el menaje doméstico. En España la gran impulsora del coleccionismo de porcelana oriental fue la reina Isabel de Farnesio (1692-1766), que en su residencia de la Granja de San Ildefonso llegó a atesorar miles de

piezas de porcelana china y de laca para ornamentar sus palacios (Krahe *et al.*, 2018).

A finales del siglo xvii, la figura que iba a desempeñar un papel decisivo en el desarrollo del estilo chinosco por toda Europa fue el arquitecto y diseñador hugonote francés Daniel Marot (1661-1752) (Banham, 1997; Dyer, 1916), que había trabajado para la corte de Luis XIV (1638-1715) y también para la Casa de Orange, y quien, aprovechando la abundancia de mercancías asiáticas que llegaban al puerto de Ámsterdam, decoró las salas de los palacios con una gran profusión de objetos asiáticos. Marot (1661-1752) presentó la porcelana china sobre pequeñas ménsulas o en repisas rodeando un espejo, dentro y sobre las chimeneas, en las esquinas de los salones y en los rellanos de las escaleras, a la vez que empotraba paneles de laca enmarcados de tal manera que contribuía a acentuar las características arquitectónicas de las salas. Sus grabados de los salones de los palacios tuvieron una gran difusión por todo el continente y, durante el siglo xviii, este nuevo estilo de decoración de interior se asentó en las principales cortes europeas. En la vista de *El Salón Gasparini del Palacio Real de Madrid* (P6884) (fig. 4.18 a y b), de Daniel Zuloaga y Bonetta (1852-1921), se observa que el espacio diseñado durante la época de Carlos III (1716-1788) aparece ornamentado a la chinesca con un gran tabor de estilo *familia rosa* en una de las esquinas del palacio, que hoy en día se encuentra en el comedor de gala.

Estos jarrones monumentales, denominados en español tabor, encontraron una gran acogida tanto en Europa como en América. Normalmente se diseñaban con una tapa con remates en forma de león o flores de loto, y se colocaban sobre pedestales de madera dorada que magnificaban su tamaño. Se hicieron en distintos tamaños y combinaciones cromáticas (azul y blanco, familia verde, rosa o *imari*). El tabor de la fig. 4.19 se ha ornamentado con un ave fénix entre peonías, uno de los motivos más importantes de la iconografía china, símbolo del sol, de la buena fortuna y la abundancia, porque según la leyenda solo aparece en tiempos de paz y prosperidad. Como se aprecia, es una decoración recargada de gusto rococó, con esmaltes tipo *familia rosa*, un color introducido en la corte china por los jesuitas hacia 1720, aunque la composición del esmalte rosa chino es distinta de la europea, junto con otros colores como el blanco y un novedoso amarillo opaco, muy característicos de la decoración de la porcelana china de mediados del siglo xviii.



M.A.M. 22



Fig. 4.18 a. (P6884)
El Salón Gasparini
del Palacio Real
de Madrid.
Daniel Zuloaga
y Bonetta.
Depósito del
Museo Nacional
del Prado en el
Museo de Málaga.
b. Detalle.



Fig. 4.19. Tibor familia
rosa con decoración
de fénix y peonías
(c. 1740-1750).
Palacio Real. Madrid.



Fig. 4.20 a. (P4147) Un tabor japonés, frutas y animales, Federico Jiménez Fernández.
Depósito del Museo Nacional del Prado en la embajada de España en Londres.
b. Tabor familia rosa decorado con fénix y peonías (c. 1750).
Melford Hall. Suffolk.



Otro de los cuadros del MNP, *Un tibur japonés, frutas y animales* (P4147) (fig. 4.20 a), de Federico Jiménez Fernández, pintado en 1878, está ornamentado con un tibur chino con fénix y peonía, de menor tamaño, aunque en la cartela figure como tibur japonés.

Durante la guerra de los Siete Años, tibores idénticos al de esta pintura viajaron en 1762 a bordo del galeón de Manila, el Santísima Trinidad, cuando fue capturado por los ingleses muy cerca de las islas Filipinas. El navío fue remolcado por los ingleses hasta el puerto de Plymouth donde una parte fue subastada, recaudando una elevadísima suma, mientras otra se conserva intacta hoy en día en la mansión de Melford Hall (fig. 4.20 b), perteneciente a los descendientes del almirante sir Hyde Parker (1739-1807). Un tibur parecido con ramas de peonías, fechado a mediados del siglo XVIII, aparece representado en el cuadro de Genaro Rodríguez Olavide *Jarrón de flores con frutas* (P7868), de 1877.

Las obras *Confidencias* (P5572) (fig. 4.21), pintada en 1890 y que representa el taller de un artista, y *Preparativos para las Flores de Mayo* (P5045) (fig. 5.72),

ambas de Joaquín María Herrero y Rodríguez, muestran una gran influencia del «japonismo», que se puede apreciar en los objetos orientales que componen la escena, como un abanico, un biombo y un jarrón chino de estilo *imari*, elaborado en torno a 1720 (muy anterior a la ejecución del cuadro), que se encuentra ornamentado con una peonía, la flor nacional de China.

Un jarrón de estilo *imari* (1720-1730, 31 cm de altura) muy parecido con montura de bronce dorada pertenece a la colección de Ilhany Hussein Pacha (1789-1848) (Kjellberg, 2000: 60). En los cuadros *El pasatiempo* (P5715) y *En el estudio* (P5703) del mismo artista se representan los mismos jarrones *imari* sobre un escritorio bargueño. El estilo *imari* se caracteriza por la utilización del azul cobalto bajo cubierta, el esmalte rojo de hierro y el esmalte dorado. Este estilo surgió por primera vez en Japón en la segunda mitad del siglo XVII, cuando los japoneses aprovecharon la crisis política de China causada por el cambio de dinastía para exportar este tipo de porcelana a Europa. La porcelana *imari* se elaboraba en los alfares japoneses de Arita, pero se exportaba desde el puerto japonés de Imari (prefectura de



Fig. 4.21. (P5572)
Confidencias.
Joaquín María Herrero
y Rodríguez.
Museo Nacional
del Prado.



Fig. 4.22 a. (P929) *Bodegón con servicio de chocolate y bollos* (detalle).

Luis Egidio Meléndez.
Museo Nacional del Prado.

b. Jícara con platillo.

Museo della ceramica Duca di Martina in Villa Floridiana (Inv. 3887). Nápoles. Fototeca DRMN Campania.

Saga) hacia el puerto de Nagasaki, donde se encontraban los almacenes de la Compañía Holandesa de las Indias Orientales (Vereenigde Oostindische Compagnie, VOC). Cuando los alfares de Jingdezhen recuperaron la producción de porcelana hacia 1680 imitaron esta combinación cromática que tanto éxito estaba teniendo en Europa.

También de estilo *imari* es la *jícara* que aparece en el cuadro *Bodegón con servicio de chocolate y bollos* (P929) (fig. 3.21 a y fig. 4.22 a), de Luis Egidio Meléndez, realizado en 1770, y las *jícaras* de la pintura anónima titulada *Bodegón con servicio de chocolate, bizcochos y recipiente de Tonalá* (P8322). Del *náhuatl* o azteca *xicalli*, estos vasos acampanados se utilizaron para beber chocolate, una de las bebidas más populares en la Europa de los siglos *xvii* y *xviii* gracias a la expansión de esta costumbre desde la Nueva España hacia la península ibérica y, posteriormente, por todo el continente europeo a través de las relaciones de los miembros de la casa de Habsburgo. Aunque en un principio el chocolate era consumido por la élite hispana en recipientes de plata, en cocos o en calabazas engastadas en monturas de plata, desde el inicio del siglo *xvii* se comenzaron a comercializar *jícaras* de porcelana china que se acompañarían en el siglo *xviii* de una mancerina (fig. 4.22 b), una especie de salvilla con una abrazadera en el centro para sujetar la *jícara* de porcelana. Sobre este plato se colocaban los bizcochos y dulces.

En una primera época, las *jícaras* se fabricaron en azul y blanco, tanto de estilo de *carraca* como de *transición*, como se puede apreciar en la pintura de 1640 *Bodegón con servicio de chocolate*, de Juan de Zurbarán, que se conserva en el Museo de Arte Oriental y Occidental de Kiev.

Por último, habría que mencionar, ya en el siglo *xix*, el estilo *familia rosa* cantonesa que aparece en la pintura *El examen* (P6792), de Antonio Muñoz Degraín (1840-1924), en la que se representan dos magníficos jarrones con asas en forma de dragón decorados de manera muy abigarrada con escenas palaciegas y una policromía muy variada característica de la época.

Desde su invención en el siglo *viii*, la porcelana fue monopolio de China y únicamente se consiguió fabricar en Europa hace tan solo tres siglos, aunque los coreanos ya habían descubierto su secreto en el siglo *ix* y los japoneses al inicio del siglo *xvii*. Junto con la seda, la porcelana fue la manufactura más buscada del mundo. Un objeto artístico que se convirtió en un importantísimo vehículo de transmisión y asimilación de símbolos y diseños que influyeron en la alfarería mundial, desde los alfares de Arita en Japón, Delft en Holanda, Iznik en Turquía y Puebla en México hasta Talavera de la Reina en España. Extraída del fondo de la tierra, su materia prima se transformó para adaptarse a las necesidades del hombre en cualquier parte del mundo y su

indiscutible belleza quedó plasmada en la pintura europea, a salvo de desperfectos y roturas.

4.2. PORCELANA EUROPEA (PE)

La fascinación sentida en Europa por la porcelana china despertó el deseo de fabricar una cerámica de similar belleza, translúcida, muy blanca, sonora por percusión y muy resistente. Su impacto abrió un camino de no retorno con bifurcaciones estéticas y tecnológicas, pero, si la imitación de su decoración propició la mejora del esmalte blanco de la loza *estannífera* y su ornamentación en azul con diversos estilos chinoscos, la imitación de sus características intrínsecas habría de dar lugar a la invención de las porcelanas europeas.

Durante un largo periodo de la Edad Moderna, la composición de la porcelana que era masivamente exportada desde los hornos de Jingdezhen al mercado europeo, una porcelana básicamente compuesta con *caolín* y *pentutsé*, fue desconocida. El arcano o misterio de la porcelana china condicionó *a priori* y abocó al fracaso muchos de los experimentos realizados con diferentes tipos de arcillas y materiales, que permitieron, ya en el siglo XVI, fabricar la porcelana de *pasta tierna*, primera imitación europea de la porcelana china.

Hacia 1575 comenzó en Florencia la producción de porcelana de *pasta tierna*, tras una década de experimentos financiados por Francisco I de Medici (1541-1587), gran duque de Toscana desde el año anterior. Apasionado por la alquimia, el Casino di San Marco de Florencia era su centro de investigación, donde contaba con talleres dedicados a la producción de objetos suntuarios relacionados con los experimentos que se realizaban en el laboratorio o *fonderia* del propio casino.

Alessandro Allori (1535-1607), pintor oficial de la corte de Toscana, es el autor del cuadro *Felipe de Medici, hijo de Francisco I* (P1956) (fig. 4.23), único hijo varón del mencionado rey y Juana de Augsburgo-Jagellon (1547-1578), archiduquesa de Austria, que muestra un florero blanco decorado en azul con el escudo heráldico de los Medici entre leones y también con grutescos. Esta decoración indica, de forma inequívoca, su origen florentino.

Entre las escasas piezas de porcelana de la manufactura Medici conservadas en la actualidad, unas sesenta de adscripción segura, muchas marcadas en la base con el dibujo de la cúpula de la catedral de Florencia (Alinari, 2009: 41), no hay objetos similares al jarrón representado en este retrato, pero una *brocca*



Fig. 4.23. (P1956)
Felipe de Medici, hijo de Francisco I.
Alessandro Allori.
Museo Nacional
del Prado.



Fig. 4.24. Brocca. Manufactura Medici (1575-1578). Detroit Institute of Arts, Founders Society Purchase, Robert H. Tannahill Foundation, New Endowment Fund, et al. (Inv. 2000.85).



Fig. 4.25. Mancenerina doble del servicio de toilette de María Amalia de Sajonia, reina de las Dos Sicilias. Meissen (c. 1745-1747). Museo Arqueológico Nacional (Inv. 53856). Madrid. Fotografía: Juan Carlos Quindós de la Fuente.

(jarro) muestra un escudo con las armas heráldicas de los Medici y los Augsburgo enlazado con grutescos (fig. 4.24) (Alinari, 2009: 70-71).

Motivos inspirados en las pinturas de la Domus Aurea de Nerón, los grutescos fueron por primera vez utilizados por Rafael Sanzio (1483-1520) en la decoración de las Logias del Vaticano, y caracterizaron a la decoración de la *mayólica* de Urbino, una de las cerámicas preferidas por Francisco I, que también coleccionó porcelana china, *mayólica* de Faenza y de otros lugares. El gran duque de Toscana compró varias piezas con decoración *a grottesca* a Flaminio Fontana en 1573, año en el que el mismo ceramista se trasladó de Urbino a Florencia, donde pudo trabajar en la *bottega* de porcelana entre 1577-1579 (Spallanzani, 1994: 63, 71-72).

Es probable que el retrato del príncipe florentino fuera uno de los dos retratos de Felipe de Medici que Allori pintó hacia 1581, posiblemente para ser enviados como regalo a su padrino Felipe II (1527-1598), rey de España (Langedijk, 1981: 846-847). El nacimiento del malogrado heredero del Gran Ducado de Toscana fue celebrado con gran alegría y en su retrato aparece acompañado por algunas de las más singulares riquezas de la corte florentina: las flores de sus jardines, los animales del Nuevo Mundo que Francisco I coleccionaba en su *ménagerie* y estudiaba en el Casino di San Marco, y la única porcelana entonces producida en Europa. El animal sentado en la mesa detrás del príncipe parece una zarigüeya, marsupial de origen americano, quizá el mítico tlacuache mexicano. Su presencia en el retrato sugiere

que era una de sus mascotas, al igual que la liebre pintada sobre el suelo, pero su situación elevada al mismo nivel al que está el jarrón no es casual: ambos representan bienes que Francisco I regalaba a otros gobernantes para estrechar sus lazos políticos y familiares, en especial a los Habsburgo de Austria o Felipe II, en cuya corte había vivido entre 1562 y 1563. El gran duque envió en varias ocasiones a su cuñado Alberto V de Baviera (1528-1579) animales de procedencia americana, uno de ellos registrado en un inventario de 1572 era «un ratón de India» (Toorians, 1994: 65), que bien podría ser una zarigüeya; también le envió objetos de porcelana florentina, al igual que al rey de España, al que llegaron en 1581 varios frascos o botellas cuadradas decoradas con su escudo de armas (Spallanzani, 1994: 72-77). Francisco I gestionó con la porcelana de su manufactura una estrategia de regalos diplomáticos que sería reactivada por los reyes que en el siglo XVIII emprendieron la fabricación de esta cerámica.

La producción de porcelana de *pasta tierna* en Florencia perduró hasta avanzado el siglo XVII, en el que comenzó su fabricación en Francia, en Rouen y Saint Cloud. Desde el final de ese siglo, una singular coyuntura de diferentes factores canalizó la creación de la primera porcelana europea de *pasta dura*, la porcelana sajona. Augusto II el Fuerte (1697-1733), elector de Sajonia y rey de Polonia, que ansiaba enriquecerse con el llamado oro blanco, contrató a su servicio al científico Ehrenfried Walther von Tschirnhaus (1651-1709) y al alquimista Johann Böttger (1682-1719), al que se atribuía haber transmutado en oro varias monedas de plata.



Fig. 4.26. Cisne. Meissen (c. 1747).
Modelo de Johann Joachim Kändler.
Wadsworth Atheneum (Inv. 1917.1286a).
Hartford, Connecticut.



Fig. 4.27. Pigmalión y Galatea. Sèvres (1762-1763).
Modelo de Étienne-Maurice Falconet. Musée du Louvre
(Inv. OA 10 000). © Musée du Louvre,
Dist. Grand Palais Rmn / Pierre Philibert.

La supervisión de Tschirnhaus y la experimentación exhaustiva realizada por Böttger permitieron que este lograra en 1709 una porcelana de *pasta dura*, parecida a la porcelana oriental pero no idéntica, cuya producción comenzó en la manufactura de Meissen, fundada en 1710 por el elector de Sajonia. Su primera fórmula contenía *caolín*, calcita y alabastro calcinado, que fue sustituido por feldespato hacia 1720. En 1722 comenzó a ser utilizada la *marca de fábrica* propia de la porcelana de Meissen: dos espadas cruzadas.

Se dice que el elector de Sajonia sufría *die Porzellankrankheit*, «enfermedad de la porcelana», debido al deseo insaciable que le llevó a poseer 35 798 objetos de esta cerámica, la mitad orientales y el resto de Meissen (Finlay, 2010: 61). La porcelana japonesa de estilo *Kakiemon* fue una de sus pasiones e influyó en el estilo de la porcelana de Meissen, si bien a partir de 1730 su diseño se enmarcó primordialmente en las corrientes del arte europeo, entonces evolucionando del estilo barroco al rococó. Distribuida por Europa de manera comercial o por medio de regalos (fig. 4.25), la porcelana de Meissen se convirtió en el nuevo bien suntuario ligado a la representación del prestigio de las élites, símbolo de su riqueza, buen gusto y refinamiento.

Plateros, escultores y pintores miniaturistas diseñaban y elaboraban las formas de los objetos realizados para la mesa, el aseo personal o *toilette* y la decoración interior, tanto utilitarios como ornamentales, que eran decorados con esmaltes y dorado sobre la cubierta vítrea. Su producción de figuras que

representan animales y personajes o escenas inspiradas en la comedia del arte, la fábula mitológica o las costumbres de la sociedad cortesana, creadas por Johann Joachim Kändler (1706-1775), inauguró el género específico de la escultura realizada con porcelana (fig. 4.26).

El secreto de la composición de la porcelana sajona se guardó bajo la amenaza de pena de muerte para quien lo propagara, pero fue obtenido por Claudius Innocentius du Paquier, un oficial de la corte vienesa, que abrió en 1718 en Viena la segunda fábrica europea de *porcelana dura*, comprada por la emperatriz María Teresa de Austria en 1744.

La fama de la porcelana sajona de *pasta dura* fue superada por la de la porcelana de *pasta tierna*, fabricada desde 1740 en Vincennes y desde 1756 en Sèvres. La producción de esta manufactura fue marcada desde 1753 con dos «L», inicial del nombre del rey de Francia Luis XV (1710-1774), que colaboró como socio inversor antes de convertirse en 1759 en su único propietario. Los objetos utilitarios, ornamentales y artísticos fueron diseñados y elaborados por excelentes plateros, escultores, pintores y ornamentistas. Uno de los estilos característicos de la porcelana de Sèvres fue la decoración de la superficie de las piezas con colores cubrientes, dejando zonas en blanco, es decir, en *reserva*, que se decoraban con flores, paisajes con figuras y escenas de diverso género. En cuanto a su obra artística, su aportación específica fue la escultura acabada sin vidriar, en *biscuit*, una producción iniciada hacia 1752 (fig. 4.27).

Fig. 4.28. *Pot à oille*
del servicio de la
princesa de Asturias.
Sèvres (c. 1774).
Museo Arqueológico
Nacional
(Inv. MAN-C103).
Madrid.
Fotografía: Raúl
Fernández Ruiz.



Siguiendo el ejemplo de los electores de Sajonia, Luis XV (1710-1774) encargó a su fábrica extraordinarias vajillas para hacer regalos que aumentaron en Europa su imagen de poder y prestigio; entre ellos, el servicio de mesa que envió en 1774 a su nieta María Luisa de Parma, casada con Carlos de Borbón y Sajonia, heredero del trono español (fig. 4.28).

Hacia 1770 Sèvres comenzó a producir porcelana de *pasta dura*, conseguida por Macquer y Montingy con *caolín* de Saint Yrieux (Limoges, Francia). Desde entonces hasta 1804, Sèvres fabricó *porcelana dura* y *tierna* en paralelo, aunque en ese año interrumpió

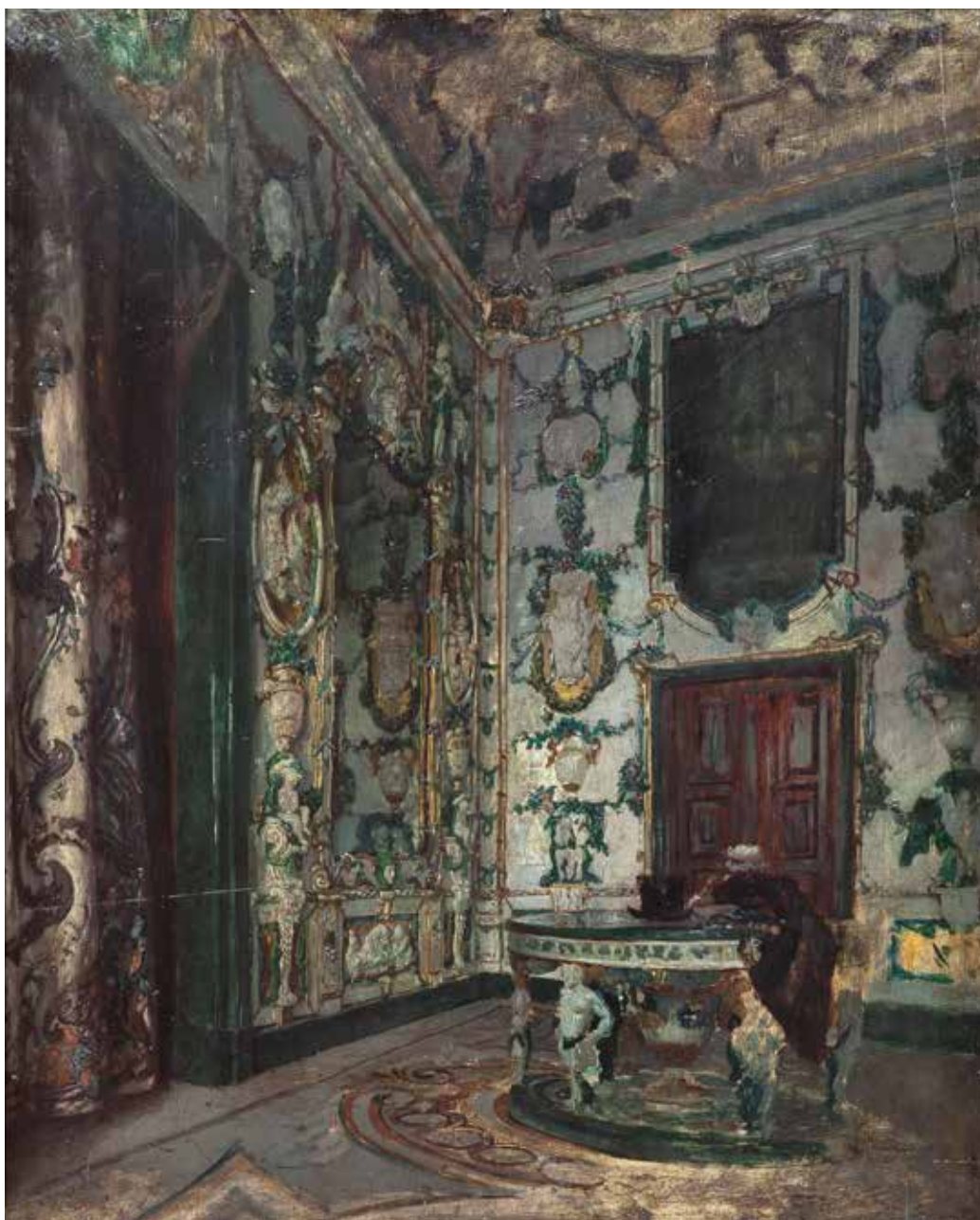


Fig. 4.29. (P4548).
Salón de Porcelana
del Palacio Real
de Madrid.
Vicente Palmaroli.
Museo Nacional
del Prado.



Fig. 4.30. *La bella chocolatera* (c. 1744). Jean-Étienne Liotard. Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen (Inv. Gal.-Nr. P 161). Dresde. Fotografía: Scala, Firenze/bpk, Bildagentur fuer Kunst, Kultur und Geschichte, Berlín. Fotografía: Herbert Boswank.

la producción de *porcelana tierna*, recuperándola a mediados del siglo XIX.

Durante la segunda mitad del siglo XVIII muchas otras manufacturas europeas, propiedad de monarcas, magnates, empresarios o ceramistas, fabricaron *porcelana dura, tierna* o híbrida, muchas veces conseguida gracias a la inversión sin límite en la experimentación con arcillas y otros materiales hallados en cada país. En España destacó la Real Fábrica del Buen Retiro, establecida en Madrid en 1760 por el rey Carlos III, dedicada a la producción de *porcelana tierna* hasta 1803, con la que se revisitaron por entero dos estancias reales: la Salita de Porcelana del Palacio Real de Aranjuez y el Salón de Porcelana del Palacio Real de Madrid, representado en un cuadro homónimo del MNP, pintado por Vicente Palmaroli González hacia 1870 (P4548) (fig. 4.29). Desde 1803 a 1808 la Real Fábrica del Buen Retiro produjo *porcelana dura* según la composición formulada por Bartolomé Sureda y Miserol (1769-1851), director de la manufactura real durante esos años, en la que el *caolín* fue reemplazado por sepiolita de Vallecas.

Pese a la calidad artística y la función social adquiridas por la porcelana europea en el llamado «siglo de la porcelana», esta cerámica no fue representada de forma relevante en la pintura de la misma época. No es frecuente su presencia en los bodegones del siglo XVIII, en general asociados a la representación de porcelana oriental, cuyo prestigio continuó siendo imbatible. En ocasiones, las escenas de género o los retratos muestran a sus protagonistas utilizando servicios de mesa, de té, chocolate o café con formas y decoraciones que permiten reconocer las características de la porcelana de Meissen o Sèvres. Son excepcionales en este contexto las obras pintadas a pastel por Jean-Étienne Liotard (1702-1789), que representan a las damas de la época tomando en tazas de Meissen el chocolate servido por sus criadas, la más famosa conocida como *La bella chocolatera* (c. 1744) (fig. 4.30).

En la pintura del siglo XIX alcanzó mayor relevancia la presencia de objetos realizados con porcelana europea, en especial, jarrones, centros de mesa, *jardinières* y otros objetos ornamentales integrados en la decoración de las residencias palaciegas y burguesas, que algunos pintores representaron fundamentalmente en retratos y escenas de interior. El MNP conserva un número escaso de obras de esta cronología que muestran objetos de este tipo; en ellos se pueden reconocer algunos de los estilos formales y decorativos que caracterizaron a la porcelana de aquella época, en la que convivió la tradición dieciochesca con la innovación artística.



Fig. 4.31 a. (P5257) Los reyes de Etruria y sus hijos. François-Xavier Fabre. Museo Nacional del Prado. b. Detalle.



Fig. 4.32. Jarrón.
Jacques Fourmy (1802).
Musée des Arts et Métiers-Cnam (Inv. 05826-000). París.
Paris / photo Sylvain Pelly.



Fig. 4.33. Jarrón *Jasmin japonais*. Sèvres (1834).
Metropolitan Museum of Art. Nueva York. The Charles E.
Sampson Memorial Fund (1978) (Inv. 1978.373).
Versión de acceso abierto.

Se puede situar a la cabeza de este conjunto de obras el retrato de *Los reyes de Etruria y sus hijos* (P5257), pintado por François-Xavier Fabre hacia 1804, que representa a Luis I, rey de Etruria, con su esposa María Luisa Josefina de Borbón, infanta de España, y sus hijos Carlos Luis y Luisa Carlota (fig. 4.31 a). Napoleón delegó en ellos, en 1801, el gobierno del anterior Gran Ducado de Toscana, retitulado Reino de Etruria, que fue suprimido en 1807 por el Tratado de Fontainebleau. Por detrás de la figura del monarca, asoma un florero colocado sobre una mesa (fig. 4.31 b), un complemento secundario en el interior áulico que acoge a los personajes retratados, cuya indumentaria, joyas e insignias han sido destacadas con gran énfasis en el detalle. A pesar de la uniformidad de su color grisáceo y su brillo mate, el florero podría ser de porcelana, porque por su forma se puede identificar como un *vase jasmin*, un modelo de jarrón de forma exvasada diseñado en Sèvres hacia 1800.



Fig. 4.34. Par de jarrones, porcelana de pasta dura
(c. 1840-1850).
Jacob Petit.
Musée des Art Decoratifs (Inv. 29321.A). París.

Del mismo modelo es el jarrón realizado en *hygiocérame* por Jacques Fourmy (1757-1832), que ganó en la «Exposition des produits de l'industrie française», celebrada en 1802 en París, una medalla de oro (fig. 4.32).

La fábrica de Sèvres continuó produciendo el *vase jasmin* con dos variantes formales, *cornet* y *japonais*, cuya decoración fue adaptada durante varias décadas a las nuevas corrientes de gusto que surgieron por influencia del Romanticismo (fig. 4.33) (Ducrot, 1993).

Este movimiento cultural renovó el diseño de las artes decorativas con el fin de superar la tiranía del estilo neoclásico, considerado por las élites europeas, desde el siglo XVIII, la máxima expresión del

buen gusto. Francia, como ocurrió en el siglo anterior, encabezó la renovación del estilo artístico de la cerámica con formas y decoraciones inspiradas en la historia del arte de la Antigüedad, la Edad Media y el Renacimiento. Como ejemplo historicista de la porcelana se prefirió el siglo XVIII: las porcelanas *Vieux Sèvres* y *Vieux Saxe*, muy apreciadas por los coleccionistas del siglo XIX, fueron una fuente constante de inspiración para las fábricas o los *ateliers* de decoradores que proliferaron en Francia, sobre todo en París, y en Alemania. En ellas se basó Jacob Petit (1797-1868) al diseñar los primeros objetos de estilo neorrocó, que causaron un gran impacto al ser presentados en la «Exposition des produits de l'industrie française», celebrada en París en 1834 (fig. 4.34) (Gay-Mazuel, 2018: 185-189).

Fig. 4.35. Ah! Ciel!
ma plus belle
potiche!
Honoré Daumier.
Cortesia de
Lithographs,
Woodcuts and Other
Prints, Boston Public
Library.



La revolución romántica de 1830 propició que la burguesía demandara un nivel mayor de confort y lujo, un factor influyente en las obras que los fabricantes y decoradores de porcelana presentaban en las exposiciones de artes industriales que se celebraron periódicamente en París hasta 1849. En el siglo XIX, la industrialización abarató el proceso de producción de porcelana con el consecuente detrimento de su calidad técnica o decorativa, pero los burgueses que gozaron de gran poder adquisitivo compraron artículos suntuarios de gran calidad artística: fastuosas vajillas y, sobre todo, jarrones, objetos imprescindibles en la decoración interior de sus casas. La pasión burguesa por los jarrones de porcelana, tuvieran o no tapa, fueran de porcelana oriental o de porcelana europea, dio lugar a la *potichomanie*: las señoras que no podían permitirse el lujo de adquirirlos, los imitaban decorando jarrones de vidrio con papel grabado y policromado o con pintura comercializada para este fin. Hacia 1850 la afición por este arte doméstico había alcanzado tal nivel de desmesura que fue ridiculizado por Horace Daumier (1808-1879) en la serie de caricaturas que publicó en el periódico *Charivari* (1855) (fig. 4.35).

La gran demanda de jarrones de porcelana influyó en que durante la época romántica las fábricas de vidrio francesas emprendieran la producción masiva e industrializada de jarrones de *opalina*, de moda hasta el final del siglo XIX. En la obra del MNP titulada *El asistente de un oficial, muerto en la gloriosa guerra de África, se presenta por primera vez, después del infausto acontecimiento, ante la madre y hermana de aquel para entregarles el equipaje de su jefe* (P5625) (fig. 4.36 a y b), pintada por Carlos María de Esquivel y Rivas (1830-1867) en 1860, se observa un jarrón que destaca por su color claro en la estancia donde reina la penumbra, y que, desprovisto de flores, cumple una función evocadora plenamente romántica: es un recuerdo de los tiempos felices truncados por la muerte del oficial en acto de servicio. Parece de porcelana, pero es de *opalina*; tiene forma bulbosa y boca festoneada, abierta como una flor; en su decoración destacan las hojas doradas que conectan con algunos diseños de copas ornamentales realizados en la fábrica de Baccarat hacia 1850 (Curtis, 1991: 77).

En contraste con el jarrón vacío, el jarrón de porcelana representado en el retrato de *Sabina Seupham*



Fig. 4.36 a. (P5625) *El asistente de un oficial, muerto en la gloriosa guerra de África, se presenta por primera vez, después del infausto acontecimiento, ante la madre y hermana de aquel para entregarles el equipaje de su jefe*. Carlos María Esquivel y Rivas. Depósito del Museo Nacional del Prado en el Tribunal Superior de Justicia de Cataluña. b. Detalle.



Fig. 4.37 a. (P8180) Sabina Seupham Spalding.
Federico Madrazo y Kuntz.
Museo Nacional del Prado.
b. Detalle.

Spalding (P8180) (fig. 4.37 a y b), pintado en 1846 por Federico Madrazo y Kuntz, está rebosante de dalias, flores que en el siglo XIX simbolizaban la fidelidad y el amor. Nacida en Lincoln (Inglaterra), Sabina Seupham Spalding fue la tercera esposa de Henry O'Shea (1782-1860), banquero de origen irlandés y personaje prominente de la alta burguesía que alcanzó el poder financiero, económico y político en España durante el reinado de Isabel II. Sentada en un interior palaciego, le acompañan los objetos que evocan su vida acomodada y su refinada cultura (Barón, 2015: 50-53), reunidos en una mesa sobre la que destaca el jarrón de porcelana. Este objeto tiene cuerpo bulboso y un asa formada por dos tallos vegetales entrelazados.

Su conexión formal con un modelo de *aguamanil* de estilo rococó realizado en Meissen en el siglo anterior es evidente (fig. 4.38); si bien no tiene montura de bronce, el efecto del brillante dorado del asa y del *pico vertedor* produce la misma sensación de riqueza. La influencia de la porcelana de Meissen del siglo XVIII también se refleja en la decoración de la superficie del jarrón con flores en relieve, que parecen campanillas del género *Convolvulus*.

El estilo neorrococó de este jarrón se encuadra en la tradicional influencia de la porcelana de Meissen, en la porcelana inglesa de Chelsea, Rochester, Derby o Bristol. Su modelo está relacionado con los diseños dibujados en los *Ornamental Shape Books*, que pertenecieron a la fábrica George Grainger & Co. (Sandon, 1989: 118). Esta fábrica de Rochester trabajó con *porcelana de huesos* y entre las décadas de 1830 y 1840 se especializó en la producción de jarrones y *aguamaniles* de estilo neorrococó, con formas caprichosas, flores aplicadas y rica decoración dorada, destinados a satisfacer la demanda de objetos ornamentales de la burguesía adinerada que, enriquecida con la industrialización, las finanzas o el comercio, invertía en la decoración de sus casas (Sandon, 1989: 122-123).

La porcelana inglesa siempre rivalizó con la francesa debido a la gran calidad de sus materias primas, su resistencia en el uso utilitario y su rica decoración, pero las siguientes obras del MNP muestran la especial preferencia de la sociedad española del siglo XIX por la porcelana francesa, que se manifiesta de forma concreta en algunos retratos de personajes pertenecientes a la élite burguesa y aristocrática.

Es habitual que en los retratos de damas o niños aparezcan floreros, testimonio de la importancia que las flores adquirieron en la decoración interior de las residencias decimonónicas. En el retrato de los niños *Enrique, Concepción y Salud Santaló* (P4608)



Fig. 4.38. Jarrón con forma de jarro de aguamanil y montura de bronce.

Meissen (c. 1740-1745). Wallace Collection (Inv. F104). Londres. © Wallace Collection, London Bridgeman Images.

(fig. 4.39 a y b), pintado hacia 1845 por José María Romero y López (c. 1815-c. 1880), las flores están colocadas en un jarrón que se puede adscribir a la producción de porcelana de *pasta dura* realizada hacia 1845-1850 en la fábrica de Valentine (Saint Gaudens, Alto Garona, Francia). Esta fábrica, propiedad de la sociedad Fouque-Arnoux et Cie., trabajó desde 1832 con porcelana de gran calidad, compuesta con *caolin*, feldespato y otros minerales de los yacimientos de Milhas y otras zonas de los Pirineos centrales.

El jarrón corresponde al modelo *ovoïde allongué* (Beaux-Laffon, 2001: 131) y refleja la influencia de la porcelana china, de carácter genérico pero siempre constante en la porcelana europea del siglo XIX que Valentine adoptó a partir de 1844. Este modelo fue muy popular en la porcelana francesa a mediados del siglo XIX y Jules Peyre (act. 1845-1871), escultor de la fábrica de Sèvres, diseñó su versión más exquisita. Romero y López representó con maestría las características de la decoración del jarrón: el fondo coloreado en azul sobre el que destacan flores policromas, con *reservas* distribuidas en todo el objeto:



Fig. 4.39 a. (P4608) Enrique,
Concepción y Salud Santaló.
José María Romero y López.
Museo Nacional del Prado.
b. Detalle.



Fig. 4.40. Jarrón de porcelana con decoración oriental, atribuido a Fouque & Arnoux de Saint-Gaudens, Valentine (1832-1864). Musée du Vieux-Toulouse (Inv. 86.21.55-1). Fotografía: J. Kerambloch.

bandas, motivos de inspiración oriental y un gran medallón ovalado en el frente del jarrón (c. 1850), repetido en el lado no visible de este objeto, decorado con un gran ramo de flores policromas. Un jarrón de Valentine conservado en el Musée du Vieux-Toulouse muestra el mismo esquema decorativo, si bien en su versión chinesca (fig. 4.40).

El jarrón pintado por Romero y López es un ejemplo excepcional de la porcelana *bleu de Valentine*, como se conoció popularmente su estilo decorativo (Curnelle: 1999, 70). El color azul oscuro cocido a *grand feu*, experimentado hacia 1840 por Leon Arnoux (1816-1902) (Beaux-Laffon, 2001: 88, 91-92), imita el color azul cocido a *grand feu* que fue definitivamente incorporado a la decoración de la porcelana de *pasta dura* de Sèvres hacia 1778, y que se convirtió en el color más famoso e imitado de la porcelana francesa del siglo XVIII. Arnoux lo obtuvo con cobalto de Birmingham (Beaux-Laffon, 2001: 98), pero en Valentine también se utilizó cobaltina del valle aragonés de Gistau (Curnelle, 1999: 45), donde se encuentra el yacimiento de San Juan de Plan (Huesca, España).

No es extraño que un jarrón de Valentine decorara la residencia de la familia formada por Juan Bautista Santaló Mercader, miembro de una familia de prósperos comerciantes catalanes establecidos en Sevilla, y Concepción Sáenz de Tejada, dama que, ya viuda, participó con la sociedad Santaló y Compañía en diversos negocios y en la fundación del Banco de Sevilla. La fábrica francesa surtía con porcelana de lujo la demanda de la burguesía de la zona meridional de Francia, al mismo nivel que Limoges y Bayeux en el norte del



Fig. 4.41. (0002756) Jarrón. Sèvres. Museo Nacional del Prado, depositado en el Museo Nacional de Artes Decorativas. Madrid.

país. Pero en la comercialización de artículos inspirados en uno de los estilos de Sèvres de mayor renombre internacional, desde el siglo XVIII asociado al buen gusto francés, pudo influir su intención de captar clientela extranjera (Beaux-Laffon, 2001: 127).

Valentine demostró su interés por atraer a esa potencial clientela realizando una proeza que pudo conseguir gracias a la especial calidad de su porcelana: en las exposiciones de artes industriales celebradas en París en 1844 y en Toulouse en 1845, presentó dos jarrones de un metro de altura, confeccionados como regalo de la fábrica para el rey de Holanda Guillermo II (1792-1849) y la reina de España Isabel II (1830-1904) (Beaux-Laffon, 2001: 93). Con este logro, se situó a la altura de la fábrica de Sèvres que, gracias a la especial resistencia de su porcelana de *pasta dura*, desde el siglo XVIII había realizado grandes objetos ornamentales, destinados en exclusiva a los interiores palaciegos. La fábrica imperial superó a Valentine cuando en 1852 la emperatriz Eugenia de Montijo (1826-1920), esposa de Napoleón III (1808-1873), regaló a Isabel II un jarrón de 180 cm de altura (fig. 4.41), que fue expuesto en el MNP en



septiembre de 1865 (Alzaga, 2022: 166). Decorado por el pintor de flores Louis-Pierre Schilt (1790-1859), su forma corresponde al modelo clásico de vase *oeuf*, que fue introducido en 1802 por Alexandre-Théodore Brongniart (1739-1813) y repetidamente modificado en varios tamaños hasta después de 1850 (Préaud, 1997: 181).

El clasicismo encarnó durante largo tiempo la expresión canónica del buen gusto en la decoración de los interiores palaciegos. Ese estilo caracteriza a la sala del Palacio Real de Madrid, representada en el cuadro *María de las Mercedes de Orleans* (P5517) (fig. 4.42 a), pintado por Manuel Ojeda y Siles (1835-1904) en 1878, el año de la boda de María de las Mercedes de Orleans y de Borbón (1860-1878) con Alfonso XII (1857-1885), su primo hermano e hijo de Isabel II, y también el año de su prematura muerte. Su decoración interior muestra un candelabro con cuerpo de porcelana de estilo *Vieux Sèvres*, flanqueando un reloj de sobremesa sobre una consola neoclásica. Patrimonio Nacional conserva en la actualidad este candelabro realizado a juego con otro similar (fig. 4.42 b). Su diseño enlaza con la tradición de los *vases à monter* con forma de urna o jarrón, que Sèvres comenzó a vender hacia 1764 a *marchand-merciers* (Eriksen y De Bellaguie, 1987: 323-324),

comerciantes que encargaban a bronceistas su montaje con molduras de bronce dorado, asas, tapas, bases o brazos de candelabro con mecheros y arandelas u otros adornos.

La porcelana de los dos candelabros combina el fondo azul celeste con *reservas* decoradas con pequeñas flores y cintas, un estilo iniciado en Sèvres en la década de 1750. Aparte, la orla dorada pintada sobre la parte inferior del cuerpo del jarrón se basa en la porcelana de Sèvres de la época de Luis Felipe I, abuelo de la reina María de las Mercedes, que reinó en Francia entre 1830 y 1848. En el candelabro pintado por Ojeda y Siles, estos detalles ornamentales no son visibles debido a la perspectiva y a la distancia del enfoque, si bien el artista ha representado el brillo de la orla dorada, sin precisar su dibujo. En el retrato tampoco se advierte el efecto recargado de los candelabros originales, adornados con un gran número de elementos de bronce dorado u *ormolú*: vástagos florales, asas con forma de cariátide, guirnaldas, molduras; en el cuadro no se ve su base adornada con cabezas de carnero, porque está encajada en otra base complementaria de bronce que le otorga prestancia.

El estilo Sèvres de este tipo de candelabros, probablemente realizados en París en la época de Napoleón III, es edulcorado y ecléctico, pero no desentona en la estancia del Palacio Real de Madrid que en la actualidad se conoce como Sala de Carlos III, contigua al salón cubierto con porcelana realizada en la Real Fábrica del Buen Retiro (fig. 4.29), que se aprecia en el retrato de la reina Mercedes, al fondo, a través de una puerta (fig. 4.42 a). Esta sala fue decorada en 1828 por orden de Fernando VII (1774-1833) en homenaje a su abuelo Carlos III, porque había sido el dormitorio de este rey, donde murió en 1788. La seda azul que cubre sus paredes está bordada con estrellas, torres y leones heráldicos de hilo blanco: su bicromía azul y blanca y los motivos bordados representan los colores de la banda, los símbolos heráldicos y la gran cruz o la encomienda de la Real Orden de Carlos III, creada por ese rey en 1771. La consola sobre la que está colocado el candelabro perteneció a Carlos IV (1748-1819), monarca que se distinguió por su buen gusto neoclásico y su pasión por las artes decorativas francesas; fue realizada junto con otras ocho consolas iguales en el Real Taller de Ebanistería, según el diseño del arquitecto Francisco Sabatini, hacia 1793-1802 (García Hernández, 2009: 352-353).

En la decoración de las residencias de los nobles españoles del siglo XIX se imitó el modelo de «coleccionismo mobiliario» adoptado en el siglo XVIII en los palacios de los Borbones (Alaminos, 1999: 157): las obras



Fig. 4.42 a. (P5517) *María de las Mercedes de Orleans*. Manuel Ojeda y Siles.

Museo Nacional del Prado.

b. Pareja de candelabros.

Real Alcázar de Sevilla, Patrimonio Nacional Sevilla (Inv. 19001214-IDE001).

Fotografía: Cuarto Real Alto, Real Alcázar. Sevilla.



Fig. 4.43.
Gabinete
Luis XV en el
Palacio de los
Excmos. Sres.
marqueses
de Linares.
Christian
Franzen,
fotografiado en
cobre.

de arte y los objetos suntuarios antiguos o de cronología reciente se atesoraban en sus estancias para potenciar el efecto suntuario, pero no con una intención coleccionista propiamente dicha. Se puede reconocer este tipo de decoración interior en los salones de las residencias de un largo elenco de nobles madrileños gracias a la obra *Los salones de Madrid*, publicada en 1898 por Monte-Cristo, seudónimo de Eugenio Rodríguez y Ruiz de la Escalera. Emilia Pardo Bazán (1851-1921), autora de su prólogo, citó a la porcelana entre las preciosidades que en esas casas nobiliarias reflejaban «la influencia de la buena sociedad en las costumbres y en el arte, y lo que contribuye a pulir y refinar la vida» (Monte-Cristo, 1898: 11-12) (fig. 4.43).

Al describir esos salones, Monte-Cristo se refirió a este tipo de cerámica de una forma más genérica que detallada, pero destacó en particular la porcelana de Sajonia, Buen Retiro y Capodimonte, y, en menor medida, la porcelana de Sèvres. Esto recuerda un divertido comentario de Emilia Pardo Bazán dirigido a los lectores habituales de las crónicas de salón, que creían ingenuamente que eran «valientes» todos los generales que frecuentaban esas veladas, cenas, bailes u otro tipo de eventos celebrados por los nobles, o que todas las señoritas eran «juveniles beldades», todos los refrescos «delicados», todas las porcelanas

de Sèvres, y todos los encajes del «viejo Malinas» (Monte-Cristo, 1898: 14).

En aquella época no era fácil adquirir porcelana *Vieux Sèvres*, acaparada desde el inicio del siglo XIX por coleccionistas de gran poder adquisitivo, sobre todo, ingleses. Las piezas que podían encontrarse esporádicamente en el mercado del arte alcanzaban precios elevadísimos. Según comentó Francisco Miquel y Badía (1840-1899) a su imaginaria amiga Teresa en sus *Cartas a una señorita*, compendio de enseñanzas muy breves sobre «cuánto le importa saber a una señora y una señorita» sobre las artes decorativas, esas antigüedades se pagaban «no a peso de oro sino al peso de billetes de banco, que es precio muchísimo más alto todavía» (Miquel y Badía, 1892: 108). Pero sí estaban disponibles para los coleccionistas las numerosas imitaciones de la antigua *porcelana tierna* de Sèvres realizadas por fabricantes como Samson, Mansard, Bloch, Clauss, Bourdois, Bocquillon y Charles Lévy, en Choisy-le-Roi, en París; Bettignies, en Sain-Amand-Les Eaux; Tournai, en Bélgica; Minton, Coalport, Worcester y Derby, en Inglaterra; Carle Thieme, en Alemania; Herend, en Hungría; y Dresser Kister & Co., en Baviera (Godden, 1996: 48-59; Slitine, 2002: 96). Algunas de las fábricas francesas realizaban reproducciones en blanco que enviaban a París, donde eran decoradas en talleres especializados que las vendían como piezas genuinas. Aparte, la propia fábrica de Sèvres, desde la primera mitad del siglo XIX, autorizó la reproducción de sus modelos antiguos a algunos fabricantes e incluso vendió moldes que compraron Jacob Petit, Vialatte, Clauss, Bloch, Samson, Levy y otros (Slitine, 2002: 99; Gay Mazuel, 2018: 190). De tal manera, es difícil saber si la porcelana de Sèvres perteneciente a los nobles españoles del siglo XIX era auténtica, falsa, reproducción, imitación o, incluso, una pieza antigua auténtica, pero de baja calidad, y por ello repintada y recocida, dado que todas esas posibilidades convivían en un estrecho territorio situado entre la legalidad y el fraude.

Miquel y Badía consideraba la porcelana *Vieux Sèvres* de estilo rococó un tanto afeminada y solo apropiada «para decorar un salón o camarín tapizado de blanco y oro, con muebles, rinconeras y espejos dorados también y primorosamente esculpidos» (Miquel y Badía, 1892: 110), es decir, de estilo rococó o Luis XV. A falta de porcelana *Vieux Sèvres*, la «porcelana de París» de estilo neorrococó cumplió la misma función en el salón rococó en el que se encuentra la figura de José Martínez de Roda, luego marqués de Vistabella (1895) (P4035) (fig. 4.44), senador del reino y marqués de Vistabella a partir de 1898, vestido con su uniforme de caballero de la Real



Fig. 4.44. (P4035) José Martínez de Roda, luego marqués de Vistabella. Salvador Martínez Cubells. Museo Nacional del Prado.

Fig. 4.45.
«Exposition des
produits de
l'industrie de la
maison Lahoche».
L'Escalier
de Cristal. París.
Colección
particular.



Maestranza de Caballería de Ronda, en el retrato pintado por Salvador Martínez Cubells en 1895.

El exultante dorado del salón y los reflejos del gran espejo casi se mimetizan con los objetos de porcelana con montura de bronce que están colocados sobre la gran consola de estilo rococó. El candelabro con cuerpo de porcelana de estilo Luis XV es muy parecido al modelo de *quinqué* presentado por Pierre-Isidore Lahoche (1805-1882), propietario del almacén comercial L'Escalier de Cristal en la «Exposition des produits de l'industrie française», celebrada en 1844 en París (fig. 4.45) (Burat, 1845: 16). Los centros de mesa con copa o cuenco y tapa, elevados sobre trípodes de bronce, también conectan con piezas similares de estilo Luis XV y Luis XVI, documentadas en los cuadernos o *carpet* elaborados por Henri Pannier (1853-1935), que dibujó todos los artículos comercializados durante la época en la que él y su hermano George Pannier (1853-1944) dirigieron esta empresa, anotando datos sobre su estilo o autores (Masseau, 2021: 251-252, 259).

L'Escalier de Cristal, almacén de novedades abierto en París en 1808 y cerrado en 1923, vendió muebles y objetos a la moda, de cristal tallado, porcelana o de otros materiales generalmente embellecidos con monturas de bronce dorado. Gozó de gran prestigio y su fama internacional aumentó por las medallas ganadas en las exposiciones universales de 1853, 1855, 1862 y 1867. Entre su clientela destacó la realeza, la aristocracia o la alta burguesía, pero también atendió la demanda de clientes de menor poder adquisitivo

abaratando el coste de la producción de sus artículos de lujo. No se conoce qué fábricas produjeron la porcelana que comenzó a vender montada en bronce en 1812; es probable que comprara piezas en blanco a Sèvres y las fábricas de Limoges, encargando su decoración a los *ateliers* de París. Desde 1885, los hermanos Pannier revendieron en su almacén objetos de gran calidad realizados por la manufactura Samson (Masseau, 2021: 133-135), fundada en 1845 por Édme Samson, pintor y decorador de cerámica, una de las fábricas francesas más prolíficas en la producción de imitaciones de la antigua porcelana oriental o europea. Los artículos de Samson eran montados en bronce en el mismo taller donde se decoraba la porcelana, abierto en 1849 junto al almacén dedicado a su venta en la rue Bérenger de París. Más adelante se volverá sobre esta manufactura.

Encaja en el estilo de la porcelana neorrococó de París de la época de Napoleón III la gran *jardinière* representada en el retrato *Faustina Peñalver y Fauste, marquesa de Amboage* (P4284) (fig. 4.46), pintado por Manuel Domínguez Sánchez (1840-1906). Esta dama perteneciente a la burguesía acomodada fue la segunda esposa de Ramón Plá y Monge (1823-1892), consejero del Banco Hipotecario de España y reconocido filántropo, al que en 1884 el papa León XIII (1810-1903) concedió el título de marqués. Pintado por Manuel Domínguez Sánchez en 1899, el retrato muestra un interior de estilo francés decorado con esa gran copa con asas y pie alto de bronce dorado; su recipiente de porcelana, decorado con fondo azul, presenta en la panza una gran *reserva* de tipo



Fig. 4.46. (P4284)
Faustina
Peñalver
y Fauste,
marquesa
de Amboage.
Manuel
Domínguez
Sánchez.
Museo Nacional
del Prado.



Fig. 4.47. *Jardinière*.
Francia (c. 1850-1870). Cortesía de Mayfair
Gallery Ltd. Londres.



Fig. 4.48. *Cache pot* (1880).
L'Escalier de Cristal, París. Galerie Marc Maison.
París.

medaillon rocaille. A modo de réplica preciosista, la factura pictórica de este objeto y su rico contenido floral parece estar reflejando el contorno del torso de la marquesa, el color de su vestido, las filigranas del encaje y el adorno rosa que la dama lleva prendido sobre una de las abultadas mangas.

El modelo de *jardinière* (fig. 4.47) encaja en el estilo genérico de la llamada «porcelana de París», designación aplicada a los muchos objetos de estilo neorrocó realizados en Francia por las fábricas que siguieron la estela marcada por Jacob Petit, ganador de una medalla de plata en la Exposición Universal de París de 1855. Aparte, *porcelaine de Paris* fue el nombre comercial de los artículos realizados por una potente empresa activa desde 1829 en la capital francesa, dirigida por miembros de la familia Clauss hasta 1887, año en el que Marc Clauss se asoció a Achille Boch y Leon Bourdois. Esta empresa fabricó piezas muy decorativas e imitaciones de porcelanas antiguas que, como L'Escalier de Cristal y Samson, también adornaba con monturas de metal (Godden, 1996: 55).

La recargada *jardinière* ofrece un gran contraste con un *cache pot* de porcelana, laca y bronce dorado marcado por L'Escalier de Cristal en 1880 (fig. 4.48). Su decoración refleja la influencia del arte japonés, introducida en las artes decorativas francesas a raíz de la celebración de la Exposición Universal de París de 1867. Dicha influencia impulsó un nuevo estilo de flores naturalistas y estilizadas, a veces con pájaros revoloteando sobre ellas, iniciado en la fábrica de Sèvres por decoradores como Charles Barriat (n. 1825) o Eleonore Escalier (1827-1888) (Nishihara-Moëne, 2008: 60-63).

El nuevo rumbo tomado por la decoración floral de la porcelana francesa en la segunda mitad del siglo XIX por influencia del japonismo se refleja en el *cache pot* representado en la obra titulada *Una joven leyendo* (P6544), pintada en 1898 por Ricardo López Cabrera (1864-1930) (fig. 4.49 a). La dama protagonista de esta escena está relajadamente recostada en un sillón de comodidad, como se llamó al tipo de butacas bajas que forman parte del mobiliario de la sala, una habitación íntima y soleada, lugar adecuado para colocar una planta de interior, que en las grandes casas del siglo XIX se concentraban en el jardín de invierno o *serre*. A tenor de su abundante presencia en el mercado del arte actual, los maceteros de ese estilo debieron de ser masivamente producidos en Francia durante el último cuarto del siglo XIX. Decorados con flores sobre fondo azul, rosa, negro o de otros colores (fig. 4.49 b), muestran por lo general una decoración pintada a mano de desigual calidad pictórica, en la que se advierte el trabajo estandarizado de los muchos pintores activos en los talleres que en París o Limoges decoraban objetos de porcelana en blanco. Sin duda, por interés comercial, la tradición de Sèvres siguió presente en la forma de sus rosas y guirnaldas.

La reproducción estandarizada de imitaciones de modelos antiguos de Sèvres y Meissen, muy populares en el final del siglo XIX, está testimoniada en la única obra del MNP que representa esculturas de porcelana europea: *El sueño* (P4396) (fig. 4.50 a y b), pintada por Gaston La Touche en 1905. Su protagonista es una joven dama que duerme en su lecho mientras que, inducida por la música de la flauta tocada por un fauno o por el dios Pan, sueña que danza con un caballero galante, quizá en el baile celebrado



Fig. 4.49 a. (P6544) *Una joven leyendo*.
Ricardo López Cabrera.
Museo Nacional del Prado.
b. *Cache pots*. Francia (c. 1880).
Galerie Antiquités Rodriguez
Décoration.
Fotografía: Inu Studio.



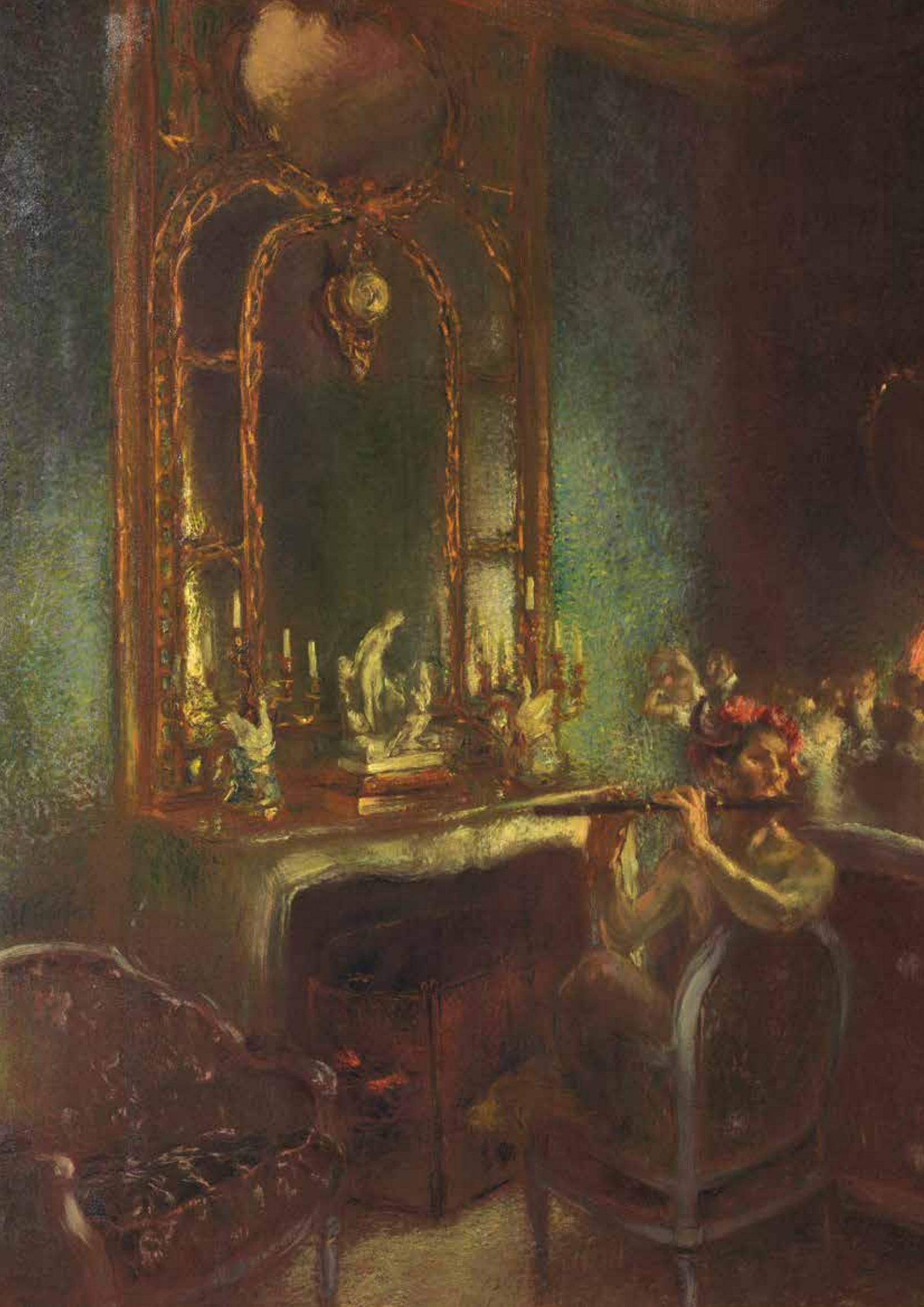




Fig. 4.50 a. (P4396)

El sueño.

Gaston La Touche.

Museo Nacional del Prado.

b. Detalle.

c. *Pígalión y Galatea.*

Modelo de Étienne-Maurice Falconet.

Samson. París.

© Musée du Louvre (Inv. MOUL 1981.13). París.

Dist. GrandPalaisRmn / Pierre Philibert.



con ocasión de su presentación en sociedad. Adornan la repisa de la chimenea del dormitorio el grupo escultórico que representa a Pigmalión y Galatea, imitación de un *biscuit* de Sèvres, y dos cisnes que reproducen modelos de Meissen.

Estas esculturas se pueden atribuir a Samson, manufactura que estuvo en manos de la misma familia hasta 1964. Emile Samson, hijo del fundador de esta empresa, inició la producción de imitaciones de gran calidad basadas en objetos antiguos de porcelana de Meissen (Dresde), Sèvres, Chantilly, Nymphenburg, Chelsea, Bow, Derby, China o incluso del Buen Retiro (Slitine, 2002: 158), conservados en museos y colecciones particulares. Gran parte de estos artículos fueron adquiridos por coleccionistas y, a pesar de su extraordinaria calidad y el éxito que alcanzaron en las exposiciones universales de 1867 y 1889, sobre ellos aún pesa el estigma de la falsificación, dado que muchos fueron y continúan siendo vendidos como piezas originales.

En la segunda mitad del siglo XIX y el inicio del siglo XX, las fábricas de Limoges, París y Saint-Amand-les-Eaux, entre otras, realizaron reproducciones o imitaciones de los *biscuit* de Sèvres del siglo XVIII más famosos, por ejemplo, el grupo de Pigmalión y Galatea (fig. 4.27). Samson realizó imitaciones de gran calidad de este *biscuit* que fue creado hacia 1764 en el taller de escultura de Sèvres, en el que

trabajaba Étienne-Maurice Falconet (1716-1791), autor de la escultura en mármol *Pygmalion aux pieds de sa statue qui s'anime*, en la que se basó la versión original de porcelana. La imitación de Samson pintada por Gaston La Touche es inconfundible por su característica base rectangular (fig. 4.50 b) (Slitine, 2002: 103).

Samson también imitó porcelana *Vieux Saxe*, en especial, las muy populares figuras de animales creadas por Johann Joachim Kändler con la ayuda de Peter Reinicke (1715-1768) (Slitine, 2002: 146-147). Los cisnes de Meissen pintados por La Touche solían exponerse en pareja y, aunque son probablemente obras de Samson (fig. 4.50 b), su imitación en Francia contaba ya con una larga tradición, porque en 1755 el célebre *marchand-mercier* Lazare Duvaux (c. 1703-1758) encargó sus reproducciones en bronce dorado para que Madame de Pompadour (1721-1764) decorase la sala de baño del hôtel d'Evreux.

Enfrentados con el gusto tradicional, algunos ceramistas franceses rompieron con el historicismo predominante en la porcelana francesa del siglo XIX, y este avance está presente en una obra del MNP, *La lección de baile* (P8060) (fig. 4.51 a), pintada por Lucien Simon (1861-1945) hacia 1918. Posiblemente relacionada con la vida familiar del pintor, miembro de la burguesía acomodada, representa un interior decorado con tres jarrones que se pueden atribuir a Ernest Chaplet (1835-1909) (fig. 4.51 b), artista que inició en Francia la *cerámica de estudio*. Junto con Théodore Deck (1823-1891), Jean Carriès (1855-1894) y Auguste Delaherche (1857-1940), fue un ceramista revolucionario que buscó el retorno a la artesanía propugnada por el movimiento *arts and crafts* británico.

Chaplet comenzó su carrera como aprendiz en Sèvres en 1848; después trabajó como decorador de porcelana para Lessore y en la fábrica Laurin desde 1857, donde en 1872 desarrolló la decoración de la loza con *barbotina* o arcilla líquida coloreada, afín a la técnica pastosa de los pintores de la escuela de Barbizón y los pintores impresionistas. En 1875 comenzó a trabajar en los talleres abiertos por Haviland & Co. en Auteuil y posteriormente en París. En 1881 fue nombrado director del estudio instalado por la misma compañía en París, que se convirtió también en su primer taller independiente, frecuentado entre 1886-1888 por su amigo Paul Gauguin (1848-1903), con el que realizó algunas cerámicas. A lo largo de su fecunda actividad, Chaplet avanzó creativamente los estilos que se consolidarían con el *art nouveau*; pero su gran logro, por el que fue premiado en la Exposición Universal de París de 1889, fue obtener por medio de la experimentación el



Fig. 4.51 a. (P8060) *La lección de baile*. Lucien Simon. Museo Nacional del Prado.
b. Jarrón de porcelana con vidriado «sangre de bœuf» (c. 1887-1900). Ernest Chaplet. Jason Jacques Gallery. Nueva York.



Fig. 4.52 a. (P6442)
 Interior.
 Pedro Casas Abarca.
 Museo Nacional del Prado.
 b. Detalle.



Fig. 4.53. *Vase indien*. Sèvres (1760).
Metropolitan Museum of Art. Nueva York.
The Charles E. Sampson Memorial Fund, 1972.
Pittsburgh. Versión de acceso abierto.

verdadero vidriado de origen chino *sang-de-boeuf*, un gran desafío técnico. Ese año instaló su taller en Choisy-le-Roi, donde se centró en la investigación del vidriado, único acabado decorativo de sus piezas de porcelana. En 1904 perdió la vista y traspasó su estudio a su yerno Émile Lenoble (1875-1940).

Los tres jarrones de porcelana representados en el cuadro de Lucien Simon (fig. 4.51 a) tienen vidriado *sang-de-boeuf*, pero dos son además de grandes dimensiones, obras que otorgaron fama a Chaplet por el reto que suponía su cocción a alta temperatura sin que se agrietaran o deformaran. En el jarrón más pequeño se observa una mancha blanca: es el color de la porcelana en blanco, una mancha de gran efecto luminoso, lo que suponía un borrón y cuenta nueva frente a la primacía tradicional del estilo de Sèvres,

caracterizado por los fondos coloreados y las *reservas* delimitadas con dorado.

Como colofón de este apartado, se comenta la recreación de un interior decimonónico, *Interior*, pintado por Pedro Casas Abarca (1875-1958) en c. 1929 (P6442) (fig. 4.52 a). Las dos jóvenes damas que se acicalan en la sala del tocador llevan vestidos vaporosos y en este ambiente de fantasía reina la luz y el color. En primer plano, destaca un florero rebosante de rosas (fig. 4.52 b), en cuya forma y decoración está presente el llamado *vase indien* de Sèvres, modelo por primera vez realizado en *pasta tierna* en 1751. El *vase indien* del Metropolitan Museum de Nueva York (fig. 4.53) coincide, por su fondo verde manzana y sus *reservas* en vertical con decoración floral, con el jarrón imaginado por Pedro Casas Abarca para evocar la sensualidad y la feminidad.

Con esta obra termina la revisión de un selecto pero limitado número de pinturas pertenecientes al MNP que representan objetos de porcelana europea. Se ha comentado brevemente la historia de las principales manufacturas que produjeron esta cerámica en el siglo XVIII, aunque no es posible refrendarla con obras del MNP. Para ello sería necesario conocer los antecedentes de las tradiciones ligadas a los objetos de porcelana europea que predominan en estas pinturas, en su mayor parte datados en el siglo XIX. En esa época se superaron los grandes obstáculos tecnológicos que en los siglos anteriores lastraron en Europa la fabricación de porcelana, ya plenamente dominada. La popularización de su uso fue un efecto colateral del ascenso de la burguesía y del Romanticismo. El historicismo nutrió el estilo de gran parte de los objetos que se han comentado, pero también la vanguardia está representada en un cuadro del MNP por medio de las obras de Ernest Chaplet (fig. 4.51 b), pionero que canalizó el camino hacia el *art nouveau* y la *cerámica de estudio*, creada por artistas que optaron por la experimentación y la tradición artesanal frente al predominio de la producción industrial.



Fig. 5.1. (P5701) Primer milagro
de santa Teresa de Jesús.
Luis de Madrazo y Kuntz.
Museo Nacional del Prado.

CAPÍTULO V

Cerámica arquitectónica

Las representaciones pictóricas de la colección del MNP en las que aparecen elementos cerámicos para su uso en arquitectura son bastantes numerosas y pertenecen en su mayoría a los siglos xv al xix. Estos elementos pueden ser estructurales, ladrillos y tejas, meramente funcionales o decorativos, como las baldosas en los alicatados y azulejos. Unas veces definen espacios reales y también imaginarios y fantásticos; otras recrean historias que narra el pintor para representar algún suceso social o político del momento. Muchos pintores utilizan la arquitectura como recurso para dignificar episodios de tipo religioso y también para plasmar edificios de la época. Algunas de las obras están enmarcadas en composiciones arquitectónicas que trascienden a la realidad de los materiales empleados.

La representación de la cerámica en la pintura posee, por tanto, una intencionalidad como la tuvo la presencia de materiales cerámicos especiales en los interiores del pasado. La obra más antigua en donde aparece, de forma un tanto ambigua, un elemento cerámico, en este caso un suelo de azulejos que representaba un espacio de cierta ostentación, es en la tabla *Nuestra señora de Gracia y los grandes maestros de Montesa* (P2532), pintada hacia el año 1412 por el valenciano Antoni Peris (c. 1365-1422) en estilo gótico internacional. En otros cuadros del siglo xv, aparecen una serie de elementos cerámicos que el pintor ha plasmado en sus obras, como en las *Escenas de la vida de la Virgen* (P15), de Fra Angelico (c. 1395-1455), en la que se observa una cubierta con *tegulae* e *imbrice* de tipo romano, que evoca modelos arquitectónicos contemporáneos a los hechos que narra la escena, aunque cabe recordar que en la Toscana de su tiempo era un sistema de cubierta habitual en edificios monumentales heredados de la Antigüedad. Sin embargo, Andrea Mantegna (c. 1431-1506), en *El tránsito de la Virgen* (P0248), representa ya una cubierta de *teja árabe* en las

edificaciones del fondo, lo que evidencia la difusión de este tipo de piezas en Italia. En la península ibérica estas tejas eran habituales, como se ve en la obra *San Sebastián habla a Marcos y a Marceliano y san Sebastián y san Policarpo destruyendo los ídolos* (P1324), de Pedro García de Benabarre (1445-1485), en la que aparecen *tejas árabes* en aleros de madera. Por otro lado, en *La Anunciación* (P1915), de un seguidor o del taller del Maestro de Flémalle (ca. 1375/1379-1445), se observa un muro de ladrillo colocado en forma de *aparejo a sogá* cerrando uno de los arcos.

En la mayoría de los cuadros, los elementos cerámicos arquitectónicos no responden al tema principal de la obra, sino que forman parte del contexto, cumplen una función meramente complementaria y pasiva que transporta al espectador a espacios donde se mueven los personajes, en ocasiones más idílicos de los que podría permitirse un arquitecto. Sin embargo, en algunos cuadros, muy pocos, la importancia de los elementos cerámicos es máxima, ya que representan viviendas y edificios de arquitectura civil construidos con ladrillos y tejas que sí son los verdaderos protagonistas de las obras. En una parte importante de los cuadros seleccionados, los suelos cerámicos toman cierto protagonismo por el realismo con que el pintor los representa y por todo el espacio que le dedica.

Hay cuadros de edificios construidos con materiales cerámicos que, aunque están en un estado ruinoso, el autor ha querido representar, bien para indicar el deterioro que provoca el paso del tiempo en los mismos o bien para evidenciar la clase social a la que pertenecen los personajes. Por ello, en ciertos cuadros de carácter religioso la escena se representa en un contexto de total estado de pobreza. En otros, sumerge al espectador en la comprensión de la escena, como hace Luis de Madrazo y Kuntz (1825-1897) en su obra *Primer milagro de santa Teresa de Jesús* (P5701) (fig. 5.1), en la que escenifica el milagro que hizo la

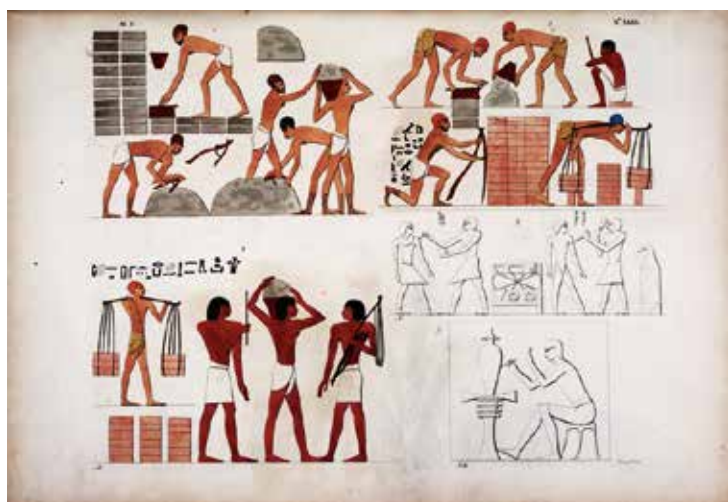


Fig. 5.2. Ilustración de una pintura mural de la tumba de Rejmira, cortesano y gobernador de Tebas (XVIII dinastía del Antiguo Egipto).

santa situándolo dentro del contexto arquitectónico del lugar. La representación es tan realista que hace que el espectador tome conciencia del acontecimiento.

En este capítulo sobre la cerámica arquitectónica se recogen todos aquellos cuadros de la colección del MNP en donde se representa tanto la cerámica aplicada en arquitectura exterior como la que aparece en el interior de las casas y edificios. Se verán en ellos ladrillos colocados en distintos tipos de *aparejos*, tejas de varias formas y colores, revestimientos con azulejos fabricados con distintas técnicas y pavimentos de *terracota* o arcilla cocida, de baldosas cerámicas y también de azulejos. Se incluyen aquí otros pavimentos de tipo medieval y algunos que, bajo el epígrafe de «influencia del *opus sectile*», una técnica artística propia del mosaico pétreo romano que es copiada en cerámica, quedarán también referenciados. Son piezas relativamente grandes y de distintas formas geométricas.

La cerámica arquitectónica ha estado presente en las culturas más antiguas y avanzadas de la humanidad. Este capítulo se ha dividido en dos grandes apartados atendiendo a su aplicación en arquitectura como son: «Cerámica y construcción: muros y tejados» y «La piel cerámica de la arquitectura: paredes y pavimentos».

5.1. CERÁMICA Y CONSTRUCCIÓN: MUROS Y TEJADOS (MT)

Paralelamente al desarrollo de la cerámica como materia prima para la realización de imágenes para el culto o para recipientes, en Nemrik, al norte de Mesopotamia (actual Irak), durante el Neolítico precerámico se desarrolló la aplicación de bloques de barro secados al sol en la arquitectura (AA. VV., 2000: 17; Hnaihen, 2020: 75). Sumerios y acadios utilizaron

adobes semejantes, de tamaño menor, en sus construcciones, pero, dado que no estaban cocidos, las edificaciones se deterioraban con el tiempo por lo que fueron periódicamente destruidas y reconstruidas en el mismo lugar (Crawford, 2004: 252). Las primeras creaciones arquitectónicas de murallas, palacios, templos y casas nacieron en el Próximo Oriente utilizando los recursos naturales. En un primer momento se hacían bloques de barro prensado, denominado *adobes*, para lo cual se amasaba la arcilla con paja cortada, ramas, arena e incluso excrementos de animales. Se colocaban en moldes de madera para conformar los *adobes* que una vez desmoldeados se secaban al sol (AA. VV., 2000: 17).

La construcción de casas se hacía por hiladas de *adobes* que se dejaban secar al sol antes de colocar la siguiente (Clark, 1981: 85-86). Los *adobes* se colocaban en la obra uniéndolos con barro y betún, y para protegerlos se revocaban con enlucidos de barro (Reade, 1993). Se puede considerar pues el *adobe* como precursor del ladrillo, ya que se basa en el concepto de utilización de barro arcilloso para la ejecución de muros. En la fig. 5.2 se ilustra la elaboración de *adobes* en el Antiguo Egipto.

Sin embargo, hace ya unos seis mil años, en Jemdet Nasr (3200-3000 a. C.) empezaron a emplearse ladrillos de arcilla cocida para la construcción de edificios y casas. La historia del ladrillo constituye uno de los capítulos básicos de la historia de la arquitectura. El ladrillo es un material de construcción con forma ortoédrica, cuyas diferentes dimensiones y distintos pesos permiten que se pueda colocar con una sola mano. Los ladrillos cocidos no se generalizaron hasta el III milenio a. C., y es a finales de dicho milenio cuando se empezó a utilizar el vidriado como recubrimiento del ladrillo. El vidriado se elaboraba con una mezcla sílice, sales sódicas o potásicas, cal y óxidos metálicos que luego se cocían junto al ladrillo. La cal no se puede considerar el elemento esencial de la composición, sino un aditivo que a bajas temperaturas no influye apreciablemente. La decoración arquitectónica a base de ladrillos y de losetas cerámicas vidriadas, imitando la textura de piedras de las que carecía Mesopotamia, fue la que definió su arquitectura (Margueron, 1996: 328-338). Se extendió desde Mesopotamia hacia Oriente a través de la India llegando hasta China; y por Asia Menor a Grecia, Roma y el resto de Occidente (Graciani, 1998: 70-74). El palacio del rey de Babilonia Nabucodonosor II (605-562 a. C.) fue construido con ladrillos policromos. La puerta de Ishtar, con sus 25 metros de altura que fue recubierta con miles de ladrillos vidriados de tonalidad azul, contiene 575 figuras en relieve policromo de animales emblemáticos como toros y dragones (Rueda, 1998: 83-85).



Fig. 5.3. (P3498) San Francisco construyendo la iglesia de San Damián. Zacarías González Velázquez. Museo Nacional del Prado.

En la península ibérica no se conoce la arcilla cocida para uso constructivo hasta la llegada de los griegos a Ampurias en el siglo VII a. C. en cuya ciudad se han descubierto una serie de *terracotas* arquitectónicas en forma de *antefijas* que protegían la primera hilera de tejas en el techo de los templos, cuya antigüedad data de los siglos IV-III a. C. (Bendala *et al.*, 1999: 221). Con la llegada del mundo romano, se hicieron ladrillos, tejas y los *tubuli* (tubos de arcilla cocida que se integraban en los muros que permitían el paso de aire caliente) y se emplearon todo tipo de canalizaciones en la construcción de suelos, paredes o tejados de sus edificios (Adam, 1984: 287-293).

Según su forma, los ladrillos se clasifican en muchos tipos, pero, por la tecnología usada en los que se observan representados en la pintura del MNP, es necesario referirse a: ladrillos tipo tejar o manual, antiguos ladrillos de fabricación artesanal de apariencia tosca y caras rugosas y a ladrillos de cara vista utilizados en edificios de arquitectura civil. La disposición de los ladrillos en un muro se denomina *aparejo*, y es la ley de traba o disposición de estos, de manera que el muro vaya creciendo de forma homogénea y segura. En cada hilada de una obra de fábrica de ladrillo, las piezas pueden colocarse en diferentes *aparejos*: *soga*, *tizón*, *panderete*, *sardinell* e *inglés*. En la mayoría de las obras seleccionadas, estos son los tipos de colocación más comunes que aparecen. Unas veces se aprecia a través de la piel de ladrillo visto,

como final de fachada, y en otras ocasiones se puede observar por deterioro del muro o tapial en donde se ve la disposición de las hiladas. En la segunda mitad del siglo XIX se produjo un cambio muy importante en la fabricación de los ladrillos, que pasaron de hacerse de forma manual a fabricarse en serie, y resurgió la construcción de fachadas de ladrillo visto, como se verá en algunos cuadros.

Otro elemento constructivo es la teja, usada por las distintas culturas y civilizaciones desde antes de la era cristiana. Es una pieza cerámica cuya misión es evitar que el agua o la nieve entre en las casas y edificios, para lo cual se colocan con cierta inclinación. Las cubiertas que están realizadas con tejas se denominan tejados. En las civilizaciones antiguas, las cubiertas se hacían de paja, ramas y hojas con pendientes inclinadas para facilitar el flujo de la lluvia. Hace unos 4000 años se empezó a utilizar el barro para fabricar tejas en las civilizaciones mesopotámicas, alrededor de los ríos Tigris y Éufrates, y casi al mismo tiempo también en China, según indica la documentación de los archivos históricos en la dinastía Xia (1994-1776 a. C.), considerada la primera en la historia china (García, 2019: 28). Las tejas hechas de barro revolucionaron inmediatamente la manera de proteger las casas en el mundo antiguo. Su uso se extendió por todo el Mediterráneo, siendo utilizadas primero por los griegos, que usaron placas de cerámica delgadas y ligeramente curvadas, y luego



Fig. 5.4. (P5516) Defensa del convento de Santa Engracia de Zaragoza. Nicolás Megía Márquez. Museo Nacional del Prado.

por los romanos. Con el paso del tiempo, se extendió también por todo el continente europeo con distintas formas y estilos, y la teja se fue convirtiendo en un elemento de construcción clásico que ha acompañado a la humanidad a lo largo de nuestra historia (García, 2019: 13).

Los romanos se inspiraron en los tejados chinos que estaban contruidos mediante piezas de bambú cortado. Estas piezas de forma cónica se instalaban bloqueándose unas a otras, evitando así su deslizamiento. Más tarde y a partir de este modelo, se empezó a fabricar una *teja canal* en cerámica. La más antigua de las tejas, tal y como las conocemos, combina una pieza plana llamada *canal* (*tégula*), que recoge el agua de lluvia, y una parte curva denominada *cobija* (*imbrex*), que tapa las juntas entre los canales. La *teja romana* coexistió en la península ibérica con la *teja árabe* o curva, con forma de un tronco de cono cortado a lo largo por la mitad. Para la formación de estas piezas, en sus inicios se empleaban mezclas de barro, paja e incluso ciertos excrementos

de animales, como ya se ha indicado. Esta última dio lugar a las «tejas de monja y monje» de la Edad Media. También existían las denominadas «tejas especiales», que tenían un orificio para el paso de los humos o las llamadas «tejas lucernario», con un orificio cubierto por un elemento saliente que permitía la entrada de luz evitando el agua (AA. VV., 2000: 33-34). La teja mixta es la evolución de las *tejas romanas* en una sola pieza, formada por una parte plana y otra curva. Cuando llegaron los árabes a la península ibérica, generalizaron el uso de la teja curva y de ahí su nombre de *teja árabe* (Perelló, 1994: 113).

El cuadro religioso *San Francisco construyendo la iglesia de San Damián* (P3498) (fig. 5.3), de Zacarías González Velázquez (1763-1834), del siglo XVIII, es muy representativo de la cerámica constructiva, ya que muestra ladrillos como elemento arquitectónico estructural. Se observa perfectamente cómo se van colocando las hiladas de ladrillos, con el sistema de *aparejo a soga* sobre un basamento de piedra que hace la función de los cimientos del edificio, de lo

que se deduce que el pintor tenía ciertos conocimientos técnicos de construcción.

En esta línea de cerámica estructural se aprecia una serie de columnas de ladrillos que están soportando el peso de la techumbre en la obra *Defensa del convento de Santa Engracia de Zaragoza* (P5516) (fig. 5.4), de Nicolás Megía Márquez (1845-1917). El cuadro forma parte de la serie de 33 escenas de la vida del santo, pintadas para la basílica de San Francisco el Grande de Madrid, y fue presentado en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1890, en la que el autor obtuvo la 2.^a medalla (Catálogo General, Madrid. MNP, 2015: 241). Este cuadro representa la defensa del centro religioso ante el ataque del mariscal Jean Lannes (1769-1809) en la guerra de la Independencia. Otros cuadros en donde aparecen distintas fábricas de ladrillos actuando de forma estructural han sido representados por varios autores.¹

Entre las obras de carácter religioso donde la presencia de elementos cerámicos arquitectónicos es muy visible, hay que considerar el cuadro *San Onofre* (P7947) (fig. 5.5), de Fernando Yáñez de la Almedina (1459-1537), que muestra un desnudo musculoso del santo apoyado sobre un bastón. El autor es considerado como el más exquisito pintor del Renacimiento en España e introductor de las fórmulas *quattrocentistas* italianas. El santo posa delante de una pared de ladrillos en donde las distintas hileras que componen el muro van alternando su *aparejo a soga* con otras en donde hay restos informes de ladrillos. El muro va rematado con piezas de mampostería y delimita el espacio entre el santo y una ciudad imaginaria al fondo. Toda la fábrica de ladrillo va embebida en una abundante cantidad de argamasa, seguramente formada por cal y arena. Un bajorrelieve de piedra aparece en el lateral del cuadro. El cuadro *Santa Catalina* (P2902), de Fernando Yáñez de la Almedina refleja también una fábrica de ladrillos con *aparejo a soga* y *tizón*.

La presencia de personajes religiosos delante de muros de ladrillos se repite en varias obras de la colección del MNP, como en dos tablas laterales del tríptico *Vida y martirio de santa Catalina* (P2685), obra anónima en la que los personajes se muestran ante una gran fábrica de ladrillos colocados a *soga*. Esta composición se repite también en el cuadro *La Virgen con el Niño* (P2696), de Jan Provost (1465-1529), y en la *Resurrección de Lázaro* (P2935), de Juan de Flandes (c. 1465-1519). En la obra *La Virgen y el Niño entre dos ángeles* (P2543), de Hans Memling (act. 1434-1468), las figuras se encuentran delante de un edificio. En *La Visitación* (P2678), del Maestro de Perea (act. 1490-1510), aparecen elementos arquitectónicos cerámicos en una estética renacentista, como un arco de ladrillos



Fig. 5.5. (P7947) *San Onofre*.
Fernando Yáñez de la Almedina.
Museo Nacional del Prado.

Fig. 5.6. (P7184)
Escena de género
en una calle
de Holanda.
Vicent Laureansz
van der Vinne.
Museo Nacional
del Prado.



colocados a *tizón* y un marco de una ventana con los ladrillos a *panderete*, que, jugando con el tamaño de los estos, consigue una forma muy original. Hay otros cuadros religiosos en donde se representan elementos de cerámica arquitectónicos y edificios.² También existen obras en las que el autor representa un personaje en primer plano y un edificio de arquitectura civil al fondo, como en los cuadros *La infanta Isabel Clara Eugenia* (P1684) y *El archiduque Alberto de Austria* (P1683), de Pedro Pablo Rubens (1557-1640) y de Jan Brueghel el Viejo (1568-1625); en donde Brueghel se encargó del paisaje y Rubens, con ayuda de su taller, de las figuras. También quedan referenciados otros cuadros en esta misma línea como son *El choricero* (P2451), de Ramón Bayeu y Subías (1744-1793), *Retrato de un humanista* (P2580),

atribuido a Jan van Scorel (1495-1562), y *La Crucifixión* (P2663), del Maestro de la Leyenda de Santa Catalina (c. 1475-1500).

En la obra *Escena de género en una calle de Holanda* (P7184) (fig. 5.6), atribuido al pintor neerlandés Vicent Laureansz van der Vinne (1628-1702), se representa un edificio de arquitectura civil que toma todo el protagonismo del cuadro, en el que se aprecia la cerámica estructural realizada con ladrillos de cara vista y tejas. Aunque es un género característico de la pintura holandesa, este caso representa una pieza única en la producción del pintor. La fábrica de ladrillos muestra un aspecto algo tosco, seguramente porque los ladrillos fueron realizados a mano y el *aparejo* que el pintor trata de representar, un tanto



imperfecto, es a *soga*. Los dinteles de las ventanas están rematados con arcos de ladrillos colocados a *panderete*. En un edificio anexo aparece una cubierta de tejas que se asemejan a las cubiertas de *tégula* e *imbrex*, aunque está muy poco definido. También se han cubierto con tejas curvas el faldón de la zona abuhardillada, así como los caballetes y los ángulos del edificio. En el cuadro *Paisaje nevado* (P2816), atribuido a Jan Brueghel el Joven (1708-1769), todas las fachadas de los edificios también están construidas con ladrillos de cara vista.

En otros edificios representados, el ladrillo, generalmente de cara vista, forma parte de la construcción junto con otros materiales, como la piedra o el mármol. Así, en la obra *Vista de la fachada sur del Museo*

Fig. 5.7. (P2851) Vista de la fachada sur del Museo del Prado, desde el interior del Jardín Botánico.

José María Avrial y Flores.
Museo Nacional del Prado.

del Prado, desde el interior del Jardín Botánico (P2851), del madrileño José María Avrial y Flores (1807-1891), se representa con gran detalle la fachada de Murillo (fig. 5.7). Sin embargo, en el cuadro *El Salón del Prado y la iglesia de San Jerónimo* (P6857), de Eduardo Rosales Gallinas (1836-1873), el autor hace una composición con ambos edificios y la



Fig. 5.8. (P4039) Ruinas
romanas clásicas.
Anónimo.
Museo Nacional del Prado.



Fig. 5.9. (P6417) *Episodio de la inundación de Murcia*.

Antonio Muñoz Degrain.
Museo Nacional del Prado.

fuente de Neptuno en primer término mostrando el urbanismo de la zona.

En otras obras se muestran edificios que están en ruinas y en los que el pintor ha querido reflejar su estado de deterioro, como en la obra *Ruinas romanas clásicas* (P4039) (fig. 5.8), de autor anónimo. En este cuadro se ve un frontal de ladrillos colocados a *soga*, con aspecto muy tosco, que sostiene un mural religioso de otro material. El muro está colocado sobre una fuente de tres caños. Se observa en el cuadro cómo la vegetación sobresale entre los huecos de los ladrillos deteriorados.

El valenciano Antonio Muñoz Degrain (1840-1924) pintó en 1892 *Episodio de la inundación de Murcia* (P6417) (fig. 5.9), obra en la que representa, en un impactante paisaje, el daño producido por el

desbordamiento del río Segura el 15 de octubre de 1879. El agua llega hasta el tejado cubierto con *teja árabe*, único lugar de refugio sobre el que unos personajes encaramados tratan de salvarse.

Es curioso resaltar que en las obras *Lucha de gallos* (P1764), de Frans Snyders (1579-1657), y *Gallinero* (P3744), de Albertus Verhooesen (1806-1881), pintadas con dos siglos de diferencia entre ellas, aparece un tema muy parecido, unos gallos y otras aves picoteando en la tierra junto a unos restos de muros de ladrillos. Snyders también tiene otro cuadro con el título *Gallinero* (P1770), que reproduce un interior donde hay un suelo de losetas de arcilla cocida colocadas a espiga y una pared con ladrillos colocados a *soga*. Existen otros muchos cuadros en donde aparecen edificaciones en ruinas o restos de muros de ladrillos a medio construir.³



Fig. 5.10 a. (P996) *Rebeca y Eliezer* (detalle).
Bartolomé Esteban Murillo.
Museo Nacional del Prado.
b. (P6197) *Mujer sacando agua de un pozo*.
Ramón Bayeu y Subías.
Museo Nacional del Prado.



Otro tipo de construcciones que se representan en las obras del MNP son pozos de agua, cuyo brocal está construido con ladrillos a nivel de superficie. En la obra de Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682) *Rebeca y Eliezer* (P996) (fig. 2.12 y fig. 5.10 a) aparece un pozo construido con ladrillos curvos para formar el pretil del pozo en el que, a pesar de estar revestido, se puede apreciar a través de la fractura que se ha producido en el muro la fábrica de ladrillos colocados a *soga*. Otro pozo aparece representado en el cuadro *Jesús y la samaritana* (P7118), del mismo autor, y en la obra *Mujer sacando agua de un pozo* (P6197) (fig. 5.10 b), de Ramón Bayeu y Subías (1746-1793). Estos dos últimos brocales están contruidos con ladrillos un poco toscos, seguramente realizados a mano.

En algunos casos, los ladrillos y tejas que aparecen en muchos edificios y casas que forman parte del paisaje están rodeados de naturaleza solitaria. En ellos se observan vistas de aldeas, escenas costumbristas o de la vida cotidiana, fiestas religiosas al aire libre, romerías, etc., en las que los edificios delimitan la escena del cuadro mientras los personajes

ocupan el espacio central del mismo. En algunas de estas obras, las escenas representan la temática de las cuatro estaciones o los meses del año de forma alegórica, reviviendo los viejos calendarios medievales. En la obra *Boda campestre* (P1441) (fig. 5.11), de Jan Brueghel el Viejo (1568-1625), se observa una aldea con muchas personas delante de la iglesia rodeadas con varios edificios de cuya arquitectura se deduce, en algunos de ellos, que están contruidos con materiales cerámicos. Estos temas de las vistas de aldeas tuvieron un cierto auge durante todo el siglo XVII, pero los seguidores de Brueghel apenas siguieron con el género, por lo que posteriormente quedaron en cierto modo estancados.

El cuadro costumbrista *Don Quijote en la venta* (P1162) (fig. 5.12), del zaragozano Valero Iriarte (c. 1680-c. 1753), representa una obra singular. Perteneció a la colección de Isabel de Farnesio (1692-1766) y forma parte de una serie inspirada en pasajes de *Don Quijote*. En él se observa al famoso hidalgo servido por venteros en una parodia de lo que sería una ceremonia cortesana. La casa que aquí se representa está contruida con materiales cerámicos,



Fig. 5.11. (P1441) Boda campestre.
Jan Brueghel el Viejo.
Museo Nacional del Prado.



Fig. 5.12. (P1162)
Don Quijote
en la venta.
Valero Iriarte.
Museo Nacional
del Prado.



Fig. 5.13 a. (P331)
*Reunión
 de mendigos.*
 Francesco Sasso.
 Museo Nacional
 del Prado.
 b. Detalle.





Fig. 5.14. (P6217)
La Virgen del Puerto.
Juan José Martínez
de Espinosa.
Museo Nacional
del Prado.

ladrillos y tejas. Ha perdido parte del enfoscado y se aprecia el *aparejo* de ladrillos colocados a *soga* y el tejado realizado con tejas curvas colocadas en las posiciones habituales, como *tejas canal* y *tejas cobijas*.

Existen otros cuadros con el revoco descarnado en donde se ve el *aparejo* de los ladrillos, la mayoría de temática religiosa, seguramente como signo de pobreza o indicando viviendas de clase baja.⁴

La clásica teja curva o *teja árabe* aparece muy bien representada en la obra costumbrista *Reunión de mendigos* (P331) (fig. 5.13 a y b), del italiano Francesco Sasso (c. 1720-1776), que trabajó en España bajo la protección de Isabel de Farnesio. Varios edificios construidos con vigas y columnas de madera tienen el tejado y el caballete realizado con dicho tipo de tejas. En esta obra se observa que en la

techumbre inferior se ha colocado una teja invertida (a la segoviana) pegada al muro para evitar la entrada de agua en la unión que hace el tejado con el muro o pared, aspecto que el autor ha representado con fidelidad a la realidad constructiva. Otro cuadro del mismo autor en donde la teja curva se aprecia perfectamente es *El charlatán de aldea* (P330). También aquí el tema está referido a mendigos y gente del pueblo. La guitarra que lleva el ciego responde a la tipología española del siglo XVIII, de seis órdenes de cuerdas.

El alero o cornisa que cubre la puerta de entrada de la obra *El parador de Navajas* (afueras de Madrid, en el portillo de Valencia) (P6226), de Mariano de la Roca y Delgado (1825-1872), está realizado con teja curva. Al final de este, se ha colocado una hilera de tejas invertidas para recoger el agua que cae del tejado superior. En *La Virgen del Puerto* (P6217) (fig. 5.14),



Fig. 5.15. (P6963) Huerto con frailes y un ladronzuelo. Cecilio Pla y Gallardo. Museo Nacional del Prado.

de Juan José Martínez de Espinosa (1826-1902), el autor representa la romería junto a la ermita del mismo nombre en la que se puede apreciar el tejado realizado con teja curva. En el cuadro *Merienda en el campo* (P607), de Francisco Bayeu y Subías (1734-1795), se observa una edificación castellana realizada con ladrillos y mampostería con un tejado de teja curva poco definido. La obra *La Torre de las Damas en la Alhambra de Granada* (P2623), de Martín Rico y Ortega (1833-1908), presenta algunos edificios de esta residencia palaciega nazarí, cuyas cubiertas están construidas con teja curva muy oscura mientras que sus caballetes evidencian una teja esmaltada. El deterioro de sus muros deja ver la fábrica de ladrillo.

El valenciano y discípulo de Sorolla, Teodoro Andreu Sentamans (1870-1934), representó en *El calvario de Simat de Valldigna, o Paisaje de Simat de Valldigna* (P6962), dos chimeneas encaladas, rematadas con un tejadillo de teja curva en medio de un campo arbolado, que se convierten en protagonistas

de la escena. Otro tejado realizado con este tipo de teja curva viene representado en *Refectorio de las Cárcel de San Francisco en Asís* (P5564) (ver más adelante fig. 5.21), de Blas Benlliure y Gil (1852-1936).

Existe una larga serie de cuadros de paisajes, la mayoría de pintura flamenca, en los que aparecen arquitecturas de diferentes estilos y épocas de aspecto algo difuso que impide ver con nitidez el tipo de material cerámico arquitectónico empleado en su construcción. En ocasiones, estos edificios se encuentran bien al lado de un río o junto al mar.⁵

La teja plana de arcilla cocida aparece en muy pocos cuadros de la colección del MNP. De hecho, existe un modelo de teja llamada «Alicante» con esta particularidad. En la obra *Huerto con frailes y un ladronzuelo* (P6963) (fig. 5.15), de Cecilio Pla y Gallardo (1870-1934), la cornisa que remata el muro que bordea el huerto y la puerta de entrada están construidas con este tipo de tejas.



Fig. 5.16. (P1238) San Francisco yacente. Atribuido a Francisco de Zurbarán. Museo Nacional del Prado.



Fig. 5.17. (P4237)
El presente. Fiesta mayor en Moncayo (Aragón), la víspera del santo patrono.
 Valeriano Domínguez Bastida Bécquer.
 Museo Nacional del Prado.

En la obra *San Francisco yacente* (P1238) (fig. 5.16), atribuida a Francisco de Zurbarán (1598-1664), el santo aparece en el suelo con la cabeza apoyada en una teja curva que hace de almohada. Seguramente, la cerámica está representada como signo de pobreza. La propagación de la Orden Franciscana en España fue muy rápida, lo cual demuestra la popularidad que desde el primer momento alcanzó en nuestro país el fundador y las instituciones que fundó.

Existen otras visiones de construcciones, tanto interiores como exteriores, en las que parece que pudieron representarse materiales cerámicos, tanto ladrillos como tejas, que no ostentan ningún protagonismo

pictórico, por lo que presentan poco interés documental (P1163, *Don Quijote armado caballero*; P1918, *El devoto y el distraído en misa*; P2834, *La Natividad*; P3495, *La prueba de fuego. San Francisco tendido sobre las brasas*; P5240, *El martirio de los cartujos de Roermond*). Sin embargo, en la obra *El presente. Fiesta mayor en Moncayo (Aragón), la víspera del santo patrono* (1866) (P4237) (fig. 5.17), de Valeriano Domínguez Bastida Bécquer (1833-1870), es posible distinguir claramente un gran arco realizado con ladrillo que sirve de fondo a la escena.

Finalmente, hay grandes arquitecturas emblemáticas que pueden convertirse en el asunto central de una



Fig. 5.18. (P1453)
Los archiduques Isabel Clara Eugenia y Alberto en el Palacio de Tervuren de Bruselas.
 Jan Brueghel el Viejo.
 Museo Nacional del Prado.

escena dentro de un tema paisajístico. Uno de los casos más llamativos es la obra *Los archiduques Isabel Clara Eugenia y Alberto en el Palacio de Tervuren de Bruselas* (P1453) (fig. 5.18), de Jan Brueghel el Viejo (1568-1625), de gran importancia documental ya que el palacio fue destruido en un incendio en 1633. Por su aspecto parece construido con ladrillos de cara vista, aunque no se aprecia el tipo de *aparejo* empleado. En este caso, la arquitectura sirve para situar el lugar de los personajes o el acontecimiento que se celebra, lo que es frecuente en la pintura flamenca con abundantes representaciones de arquitectura civil, aunque sin detalle preciso.⁶

5.2. LA PIEL CERÁMICA DE LA ARQUITECTURA: PAREDES Y PAVIMENTOS (PP)

Los pavimentos y revestimientos que aparecen en la pintura de los cuadros seleccionados son elementos arquitectónicos elegidos intencionalmente por el pintor para la adecuada ambientación de la escena, arrojando el tema que el pintor aborda. Muchos de los

suelos que se observan en la pintura del MNP presentan, en los casos más humildes, baldosas cerámicas de distintas formas, tamaños y materiales, que antiguamente eran de barro cocido. Las baldosas cerámicas son normalmente placas de poco espesor y se utilizan para revestimiento de suelos y paredes en el interior de edificios y viviendas. Están fabricadas a partir de composiciones de arcillas y otras materias primas orgánicas o inorgánicas, que se someten a molienda y/o amasado, se moldean y, seguidamente, se secan y se cuecen a temperatura suficiente para que adquieran las propiedades de resistencia requeridas; pueden llevar esmaltes vitrificables o no estar esmaltadas.

Las baldosas de cerámica de barro cocido más antiguas se documentan hace unos 3000 años en Babilonia. Los romanos generalizaron tanto el ladrillo como las baldosas de *terracota* para los suelos y es conocido que los árabes las introdujeron en la península ibérica en el siglo x, como se ve en los pavimentos cerámicos de la Casa Real de Medina Azahara, ciudad palatina que mandó edificar el primer califa de Córdoba en el siglo x, Abderramán III (891-961). Las baldosas de barro cocido o *terracota* de origen



Fig. 5.19. (P7464)
Desgraciada.
José Soriano Fort.
Museo Nacional
del Prado.

artesanal presentan una apariencia rústica de color terreo no uniforme. La tonalidad depende de factores como el tipo de arcilla utilizado o la temperatura de cocción, entre otros. De ahí, la textura muy irregular y con diferencias de color que presentan algunos pavimentos que los distintos autores recogen en sus obras. En la mayoría de los cuadros estos suelos de *terracota* aparecen en ambientes humildes.

Otro elemento cerámico utilizado en arquitectura, en este caso decorativo, que se tratará más adelante es el azulejo. La Real Academia Española lo define como «ladrillo vidriado de varios colores». Es una pieza de cerámica parecida a la baldosa, de poco espesor, y que tiene una de sus caras vidriadas como resultado de la cocción de una capa de esmalte que lo hace impermeable y brillante. La base es arcilla cocida, bien de pasta roja o pasta blanca. La cara esmaltada puede estar decorada con un solo tono o color monocromo, o policromo en varios colores, a veces con elementos figurativos o geométricos trazados a pincel o por otros procedimientos. Dicha superficie esmaltada puede ser lisa o en relieve. Se usan diversas técnicas para transferir la decoración al azulejo, como el estarcido

o la trepa en el caso de los trazados a pincel o los realizados con la técnica de la *cuerda seca*, el moldeado por presión o el estampado con una matriz de madera, metal o escayola en los que presentan motivos en relieve, procedimientos habituales para fabricar los azulejos con la técnica de *cuenca* o *arista*. Los azulejos decorados a veces se colocan yuxtapuestos, formando grandes paneles o también pueden presentar motivos combinables para formar una composición compleja, como ocurría en la azulejería medieval heráldica o emblemática. También se usaron para crear grandes escenas, retablos murales o suelos de claro lenguaje pictórico, para lo cual se necesitan varios azulejos para completar el diseño, aunque los cuadros del MNP no presentan ejemplos de este tipo de composiciones.

Se suelen emplear como elemento decorativo en el revestimiento de superficies, generalmente en zócalos, aunque también se utiliza para revestir paredes completas y suelos. Otra de las funciones que cumple el revestimiento con azulejos es el crear una pared aséptica, que presente resistencia a mancharse y a contaminarse, de ahí su uso en hospitales. Las obras *Desgraciada* (P7464) (fig. 5.19), de



Fig. 5.20. (P7693) Centro de vacunación. Manuel González Santos. Museo Nacional del Prado.

José Soriano Fort (1873-1937), y *Centro de vacunación* (P7693) (fig. 5.20), de Manuel González Santos (1875-1949), son dos claros ejemplos de este tipo de aplicaciones de los azulejos.

El azulejo y sus técnicas de fabricación entraron en Europa a través de Al-Andalus. Los azulejos se conforman con una plantilla o molde y presentan formas geométricas básicas (cuadradas, rectangulares, hexagonales, en estrella, etc.). De la época almorávide, una dinastía bereber marroquí que dominó el norte de África y el sur de la península ibérica desde 1147 a 1269, se han encontrado azulejos aplicados en los muros, como ocurría con las albanegas (paneles de azulejos vidriados) de la Torre del Oro de Sevilla y en los arcones de patios de casas, como se documentó a partir de los hallazgos de la excavación arqueológica de la llamada «Casa de las yeserías» de la localidad de Onda (Castellón). Según el cronista musulmán Ibn Said, que marchó de Al-Andalus en 1240,

los suelos de las casas andalusíes estaban pavimentados con azulejos (Cómez, 2008: 241). Alcanzaron un esplendor del que todavía son ejemplo la arquitectura del reino nazarí de Granada (Fernández Montaña, 1924: 16-17). De hecho, uno de los conjuntos más antiguos y relevantes de época nazarí es el llamado «Cuarto Real de Santo Domingo de Granada», precedente del extraordinario conjunto de la Alhambra de Granada, un antiguo palacio nazarí presidido por una torre o *qubba*, construido bajo el reinado de Muhammad II (1273-1302), en el que se conserva azulejería de loza dorada, alicatados y baldosas de barro cocido (García Porras y Martín, 2014).

Del azulejo deriva el «alizar» o «alicer», que consiste en una pieza de azulejo recortada. Según indica Alfonso Pleguezuelo, el alicatado era resultado de la asociación de dos gremios especializados, alfareros y alarifes (maestros de albañilería mudéjar). De tal manera que los primeros fabricaban las baldosas



vidriadas, mientras que los maestros albañiles se dedicaban a cortar e instalar las piezas reunidas, siguiendo patrones y diseños convencionales o innovadores (Pleguezuelo, 1997: 344-386). Sin embargo, la palabra «alicer» o «alizar» se ha usado también para designar azulejos de formas especiales de pequeño tamaño con los que se realizaban composiciones geométricamente complejas (González Martí, 1952). En cuanto a los reinos cristianos, es el Alcázar de Sevilla el conjunto más importante con revestimiento cerámico de influencia nazarí. Se supone que los alicatados fueron elaborados hacia 1360 para Pedro I (1334-1369) por alarifes venidos expresamente de Granada y que se instalaron en Sevilla (Pleguezuelo, 2013). El alicatado es la técnica más antigua que aparece en la azulejería sevillana. El uso del azulejo como recurso decorativo arquitectónico tiene su origen en los imperios mesopotámicos, pero hubo que esperar al siglo XIX para que tal recurso llegara casi a normalizarse en los proyectos urbanos de algunos países de Occidente y de manera sobresaliente en España y Portugal (Perla, 1988: 41-57).

5.2.1. Pavimentos de arcilla cocida

En la colección del MNP se pueden ver obras que representan pavimentos de ladrillos colocados bien por su cara principal o a *sardinel* y también de

baldosas geométricas. En la obra *Refectorio de las Cárcels de San Francisco en Asís* (P5564) (fig. 5.21), de Blas Benlliure y Gil (1852-1936), todo el pavimento está construido con ladrillos y baldosas de arcilla cocida. El autor le ha dado a dicho suelo cierto protagonismo dentro del contexto de la obra; está dispuesto en dos niveles y se han empleado ladrillos colocados a *sardinel*, cara con cara, tal y como se puede contemplar en el lado derecho del cuadro, y combinados con losetas cuadradas también de arcilla cocida. En este pavimento se juega con distintas disposiciones y tamaños de piezas, asimismo se puede observar cómo en la parte central los ladrillos están colocados de forma entrecruzada.

Otras obras cuyo suelo está construido con ladrillos colocados también a *sardinel* son *San Francisco de Asís* (P6239), de Julio Cebrián y Mezquita (1854-1926), y *Juego de niños* (P7139), de Miguel Zaragoza y Aranquizna (1842-1923). En la obra *El Invierno* (P2500), de Mariano Salvador Maella (1739-1819), el suelo de *terracota* donde se encuentra el fuego está rematado con una fila de ladrillos a *sardinel*. También es posible ver esta disposición en los dos cuadros neoclásicos del pintor madrileño José del Castillo (1737-1793), *Cuatro ninfas o ménades como las Sacrificantes Borghese* y *dos amorcillos en óvalos, rodeados de decoración pompeyana* (P5067)

Fig. 5.21. (P5564)
Refectorio de las Cárcels de San Francisco en Asís.
Blas Benlliure y Gil.
Museo Nacional del Prado



Fig. 5.22. (P4837)
Jaque mate.
 Joaquín María
 de Herrero y
 Rodríguez.
 Museo Nacional
 del Prado.

y *Cuatro ninfas o ménades como las Danzantes Borghe-
 se* y *dos amorcillos en óvalos* (P5068).

El pintor costumbrista madrileño Joaquín María de Herrero y Rodríguez (1840-doc. hasta 1915) en su obra *Jaque mate* (P4837) (fig. 5.22) dedica un gran espacio al pavimento de baldosas de arcilla cocida,



Fig. 5.23. (P6799) *Carta del hijo ausente*.
Máximo Peña Muñoz.
Museo Nacional del Prado.

cuya colocación no está alineada. Las distintas tonalidades y texturas son debidas a que, en la cocción de las piezas, normalmente en hornos de leña, la temperatura no es uniforme y da lugar a distintos grados de sinterización de la cerámica, aunque las tonalidades pueden también originarse por los propios componentes de las arcillas.

Más uniformidad de color y mejor alienación de las losetas de arcilla cocida o *terracota* se observa en el pavimento del cuadro *Carta del hijo ausente* (P6799) (fig. 5.23, del pintor soriano Máximo Peña Muñoz (1863-1940). La correspondencia por escrito, muy usada por las distintas clases sociales, fue un tema que trataron algunos pintores de la época y lo



Fig. 5.24. (P5730) *Últimos momentos de Felipe II.*
Francisco Jover
y Casanova.
Museo Nacional del Prado.

reflejaron en sus obras. En este cuadro, la familia posa en un modesto ambiente rural italiano delante de una estantería con cacharos de cerámica, seguramente en la cocina de la casa. La composición se asemeja a un típico retrato familiar. El hijo lee la correspondencia recibida, mientras el resto de la familia escucha atentamente.

La colocación de baldosas cerámicas en forma de espiga se puede ver en el cuadro *El peregrino* (P5969), del madrileño Agapito López San Román (1801-1873), becado por Fernando VII en Italia. Igual tipo de pavimento representa Francisco Jover y Casanova (1836-1890) en su obra *Últimos momentos de Felipe II* (P5730) (fig. 5.24), que representa el momento en el que el rey, que murió el 13 de septiembre de 1598, hizo llamar a sus hijos para despedirse y aconsejarlos en las tareas de gobierno.

La obra *Nombradme y se salva la patria o El charlatán político* (P6532) (fig. 5.25) del valenciano y pintor de género Bernardo Ferrándiz y Badenes (1835-1885), representa un suelo de *terracota* con unas

marcas o surcos en diagonal en las baldosas, realizadas seguramente con la mano y colocadas a su vez en igual dirección en el pavimento.

Francisco Pradilla y Ortiz (1848-1921), en plena facultad de su carrera profesional, pintó *La reina Juana la Loca, recluida en Tordesillas con su hija, la infanta doña Catalina* (P7493) (fig. 3.19 y fig. 5.26). Este cuadro muestra la atormentada figura de la reina doña Juana I de Castilla (1479-1555) por la muerte de su esposo Felipe I de Castilla. El pavimento, poco cuidado, está realizado con placas de arcilla cocida de dos tamaños rectangulares y está colocado en forma de espiga (llamado en Andalucía «espinapez») y salpicado de olambrillas vidriadas con distintos temas. El autor pintó un año después otra versión para el escritor y fotógrafo Luis de Ocharan Mazas (1858-c. 1926), que también pertenece a la colección del MNP (P7600, *La reina Juana la Loca, recluida en Tordesillas con su hija, la infanta Catalina*, réplica de P7493). Sin embargo, en esta copia el pavimento ocupa menos superficie visible debido a algunos objetos que el pintor



Fig. 5.25. (P6532) *El charlatán político*.
Bernardo Ferrándiz y Badenes.
Museo Nacional del Prado.



Fig. 5.26. (P7493) *La reina Juana la Loca, recluida en Tordesillas con su hija, la infanta doña Catalina* (detalle).
Francisco Pradilla y Ortiz.
Museo Nacional del Prado.

coloca encima del suelo y, por tanto, contiene menos olambrillas. Pradilla hace aquí gala de sus ricos conocimientos arqueológicos sobre la época de los Reyes Católicos. Mezcla en su eclética arquitectura, como muestra de la erudición de su tiempo, tanto pinturas murales románicas de inspiración bizantina, arquitectura morisca en el balconaje y el encuadre de la puerta, como el gótico flamígero de

la embocadura de la chimenea que enmarca el escudo real (fig. 3.19).

Los pavimentos realizados con baldosas de arcilla cocida o *terracota* aparecen en multitud de obras cuya identificación se ha realizado por su aspecto, textura y el acabado imperfecto que tienen y, a veces, por el tipo de rotura que presentan algunas de las piezas.⁷

5.2.2. Pavimentos de baldosas cerámicas

Algunas obras del MNP presentan el suelo de la escena con un acabado superficial distinto al de *terracota* o arcilla cocida, con una textura más lisa y uniforme, como en el cuadro de Tomás Hiepes (1610-1674) *Rincón de jardín con perrito* (P7719) (fig. 3.43 y fig. 5.27), que podría sugerir la representación de pavimentos realizados con baldosas de acabado superficial más elaborado.

Ya se ha mencionado anteriormente la obra *Primer milagro de santa Teresa de Jesús* (P5701) (fig. 5.1 y fig. 5.28), del madrileño Luis de Madrazo y Kuntz (1825-1897). En este cuadro se observa un suelo de baldosas cerámicas alargadas de color uniforme,

colocadas en espiga, que encierran olambrillas cuadradas vidriadas. El pavimento está deteriorado, faltan piezas y hay un desconchado en la pared, lo que denota el signo de pobreza que el autor ha querido representar. El milagro se refiere al episodio ocurrido en 1561 cuando el sobrino de la santa, Gonzalo de Ovalle, hijo de su hermana doña Juana de Ahumada, siendo un niño de corta edad apareció muerto en su casa de Ávila, que se estaba adecuando para convento carmelita. El niño volvió a la vida tras las oraciones de Santa Teresa de Jesús.

En el cuadro *El primer pantalón* (P6735), del pintor realista valenciano Lamberto Alonso Torres (1863-1929) (fig. 5.29), el pavimento situado en un primer plano toma cierto protagonismo en la pintura.

Fig. 5.27. (P7719)
Rincón de jardín con perrito (detalle).
Tomás Hiepes.
Museo Nacional del Prado.



Fig. 5.28. (P5701)
Primer milagro de santa Teresa de Jesús (detalle).
Luis de Madrazo y Kuntz.
Museo Nacional del Prado.





Fig. 5.29. (P6735) *El primer pantalón*.
Lamberto Alonso Torres.
Museo Nacional del Prado.



Fig. 5.30. (P6176) Gabriel de Borbón y Sajonia, infante de España (detalle).
Joaquín Inza.
Museo Nacional del Prado.

El autor, aparte de describir a los personajes, hace una caracterización de una escena de la vida cotidiana que se desarrolla sobre un suelo bastante original de dibujos geométricos formado por baldosas de dos colores, unas cuadradas y otras cortadas a cartabón. Sobre el suelo hay una serie de objetos, como la máquina de coser, que dan sentido a la escena. El cuadro fue pintado 1897 y la máquina de coser, que había comenzado a introducirse en los hogares españoles, fue comercializada en 1845 por el inventor estadounidense Elias Howe (1819-1867). En la cocina, situada al fondo, se observa una zona alicatada con azulejos en blanco.

Otros autores han representado también pavimentos realizados con baldosas de dos colores muy definidos, como Joaquín Inza (c. 1736-1811) en su obra *Gabriel de Borbón y Sajonia, infante de España* (P6176) (fig. 5.30), Antonio Muñoz Degraín (1840-1924) en el cuadro de arquitectura religiosa *El examen* (P6792) y, finalmente, el valenciano Antonio Fillol Granell (1870-1930) en *La bestia humana* (P7167).

Dentro de estas imágenes de pavimentos cuyo material es difícil de identificar con total seguridad, existen representaciones de cromatismo bicolor que mayoritariamente se refieren a ambientes religiosos. Una parte importante presentan baldosas cuadradas, en otros casos las piezas están colocadas en forma de rombo y, en algunos cuadros, el autor muestra un pavimento con piezas triangulares.⁸

Un tipo de baldosas cerámicas muy diferentes, de forma octogonal, se representan en las obras *Reposición de Cristóbal Colón* (P5957), de Francisco Jover y Casanova (1836-1890), y en *Rodrigo* (P3765), de Mariano Roca y Delgado (1825-1872). Lo mismo ocurre en el cuadro *La lección del abuelo* (P6663), pintado por Sandor Gestelner (act. c. 1890) en 1893, en el que aparecen losetas de geometría hexagonal de color rojizo. De la misma época, este tipo de pavimento parece representarse en dos obras: *El almuerzo* (P5921), de Ignacio León y Escosura (1834-1901), y *Muerte del conde de Villamediana* (P3925), de Manuel Castellano (1826-1880). Sin embargo, *Esclava de guerra* (P6826), del murciano Germán Hernández Amores (1823-1894), muestra un pavimento de losetas octogonales de dos colores, blanco y azul, con *azulejos monocromos* de color negro que, sin duda, se refiere a modelos pétreos por la temática clásica.

Más dudosa es la representación del suelo que aparece en la obra *La cámara de Felipe IV en el Real Sitio del Buen Retiro* (P6814) (fig. 5.31), del gaditano Vicente Poleró y Toledo (1824-1911), que también era escritor. En este caso, se trata del suelo de una sala aristocrática ricamente amueblada, realizado con

baldosas cuadradas de varias tonalidades y colores, recreándose en el centro con dibujos geométricos, una especie de rosetones con tonos grises-azulados jaspeados que remiten a modelos marmóreos.

5.2.3. Pavimentos con azulejos

5.2.3.1. Alicatado y azulejo geométrico

De forma genérica, se conoce con el término alicatado el revestimiento arquitectónico realizado con azulejos. Sin embargo, este apartado se refiere de forma restrictiva al procedimiento que se encuentra en el origen de la técnica y que hace alusión al uso de un tipo de pieza específico llamado «alizar». Ya se ha comentado que la denominación de alicatado significa, en su acepción principal, composiciones hechas con fragmentos de azulejos recortados. Sin embargo, en la historiografía se ha usado también para describir composiciones de azulejos de diferentes formas geométricas y de pequeño tamaño. Dado que en la pintura resultará imposible discernir si la composición de azulejería representada se ha obtenido combinando piezas menudas de un tipo u otro, es decir, cortadas o premoldeadas, se usará esta acepción en el sentido más amplio.

Los reinos cristianos empezaron a valorar en época temprana la azulejería que se había desarrollado por los musulmanes. Así en Denia y Valencia han aparecido elementos de jardín como balsas, fuentes o andenes recubiertos de losetas vidriadas, a veces en formas geométricas como estrellas de ocho brazos o de cuatro, y candilejas cuyo planteamiento y corte se realizaba con plantillas en el propio taller, en el proceso de producción y antes de cocer. La compleja combinación de estas piezas, a modo de mosaico geométrico, permitía cubrir extensas superficies con una delicada taracea cerámica, aunque, sin duda, a un mayor alto coste que usando losetas cuadradas o rectangulares, que en cualquier caso se generalizaron más tarde.

No solo se utilizaban en suelos, sino también en zócalos o sobre muros, como ejemplifica su uso en la arquitectura mudéjar aragonesa, continuadora de la tradición de apliques murales del mismo tipo empleados en la arquitectura almohade, como existía en la Giralda o en la Torre del Oro de Sevilla. Pronto pasaron a ser valorados como elementos suntuarios para interiores y, por ello, se documentan tempranamente, como en el encargo de azulejos para el Palacio Real de Teruel que el rey Jaime II (1267-1327) hizo a Albulhaziz de Bocayren y su hijo Abdomalich en 1306 (Ortega, 2002: 62). Años después fue el cardenal Audoin Aubert (1353-1363) quien encargó a Pedro IV de Aragón (1319-1387) que mandara





Fig. 5.31. (P6814)
La cámara de Felipe IV
en el Real Sitio
del Buen Retiro.
Vicente Poleró
y Toledo.
Museo Nacional
del Prado.



Fig. 5.32 a. (P1321)
Retablo del
arzobispo don
Sancho de Rojas.
Juan Rodríguez de
Toledo.
Museo Nacional
del Prado.
b. Detalle de la
escena de
la Flagelación.

azulejeros valencianos a Aviñón para fabricar *azulejos monocromos* para sus obras, como también hizo el propio rey para sus palacios de Tortosa (1370), Barcelona o Valencia (1376, 1382). La tradición también se extendió a otros lugares, ya que la documentación del año 1400 manifiesta el encargo del rey Carlos III de Navarra (1332-1387) de azulejos valencianos similares para el Castillo de Olite (Olivar Daydí, 1952: 133). Pavimentos de este tipo se realizaron incluso para la Capilla Real de la Catedral de Barcelona (Ainaud, 1952: 78). Por las descripciones contenidas en la documentación, los pisos combinaban *azulejos monocromos* en colores variados como blanco, morado, azul, verde, lívido (turquesa) o amarillo y se conocen ejemplos medievales con piezas de este tipo hallados en Valencia, en el Castillo de Artana o en el Monasterio de Poblet. Manuel González Martí denomina a estos suelos como alicatados de piezas monocromáticas (González Martí, 1952 II: 114).

Algunas pinturas del MNP ilustran suelos de alizares, como se observa por ejemplo en el *Retablo del arzobispo don Sancho de Rojas* (P1321) (fig. 5.32 a y b), de Juan Rodríguez de Toledo (1395-1420), concretamente la escena de la *Flagelación* de Cristo, en cuyo suelo se aprecian pequeñas olambrillas cuadradas junto a aliceres en forma de estrella de ocho brazos y pentágonos.

Cabe pensar que, en este caso, la obra debe de representar alizares toledanos, dado el contexto de



producción del retablo, realizado en esa ciudad en la que se formó el propio autor, aunque se pueden encontrar paralelos similares en la producción valenciana, ya que el diseño se parece a varios modelos documentados por Manuel González Martí, incluso en el Monasterio de Poblet (González Martí, 1952 II: 127, fig. 127-128). También aparecen alizares en forma de pequeños triángulos, rectángulos y hexágonos alargados en el *Tríptico del Nacimiento de Jesús*, del Maestro Felipe (antes Maestro del Tríptico del Zarzoso) (c. 1450), en las escenas del *Nacimiento de la Virgen* y de la *Presentación de Jesús en el Templo* (P8184) (fig. 5.33 a, b y c). En esos casos, los pavimentos pudieran ser castellanos, andaluces, aragoneses, levantinos e incluso granadinos, ya que esas piezas cerámicas se fabricaron indistintamente en todos esos centros de producción, y, de hecho, los primeros ejemplares se documentan en el Cuarto Real de Santo Domingo de Granada, construido en tiempos de Muhammad II (1273-1302).

Además de las pruebas arqueológicas y documentales de su fabricación en Paterna, Manises o Teruel, existen representaciones de alizares en la pintura de la Corona de Aragón, en obras dispersas que no pertenecen a la colección del MNP, como se intuye en la *Santa Cena*, del *Retablo de la Eucaristía*, del Maestro de Villahermosa del Río (act. 1363-1406) (Castellón), conservado en la parroquia de esta población. También de la misma iglesia y atribuido al mismo pintor



Fig. 5.33 a. (P8184). *Triptico del Nacimiento de Jesús*.
Maestro Felipe (antes Maestro del Triptico del Zarzoso).
Museo Nacional del Prado.
b. Detalle de la escena del Nacimiento de Jesús.
c. Detalle de la escena de la Presentación de Jesús en el Templo.



es el *Retablo de santa Catalina*, donde se representan azulejos valencianos con un motivo floral, la llamada rosa gótica, perfectamente identificable, combinados con una taracea en rojo y verde, que podría corresponder a un alicatado realizado con ladrillos rectangulares de barro y pentágonos vidriados en verde. No se trata de un caso único, sino de un modelo reiteradamente representado en el que los azulejos formales pintados en azul y blanco se rodean de baldosines geométricos de diversos colores. De hecho, en la pintura es difícil distinguir si los suelos se componían solo de azulejos, ya que los textos de la época indican que era habitual combinar losetas de piedra o incluso placas estucadas con los azulejos (González Martí, 1952 III: 564). Por mencionar un último caso que presenta solo alizares, en el *Retablo de san Juan Bautista*, de Luis Borrás (1360-1425), del Museo de Artes Decorativas de París, se aprecia un

pavimento con candilejas y hexágonos regulares semejante en composición a un suelo cerámico que se descubrió en el Castillo de Artana. Varios retablos de Jaume Mateu (1382-1452), como el de *San Jerónimo* (Catedral de Segorbe) o el de *San Valero* (iglesia de la Inmaculada Concepción, de Almonacid), muestran complejos suelos en los que se pueden ver azulejos góticos junto con pequeñas olambrillas o alizares.

5.2.3.2. Azulejo decorado

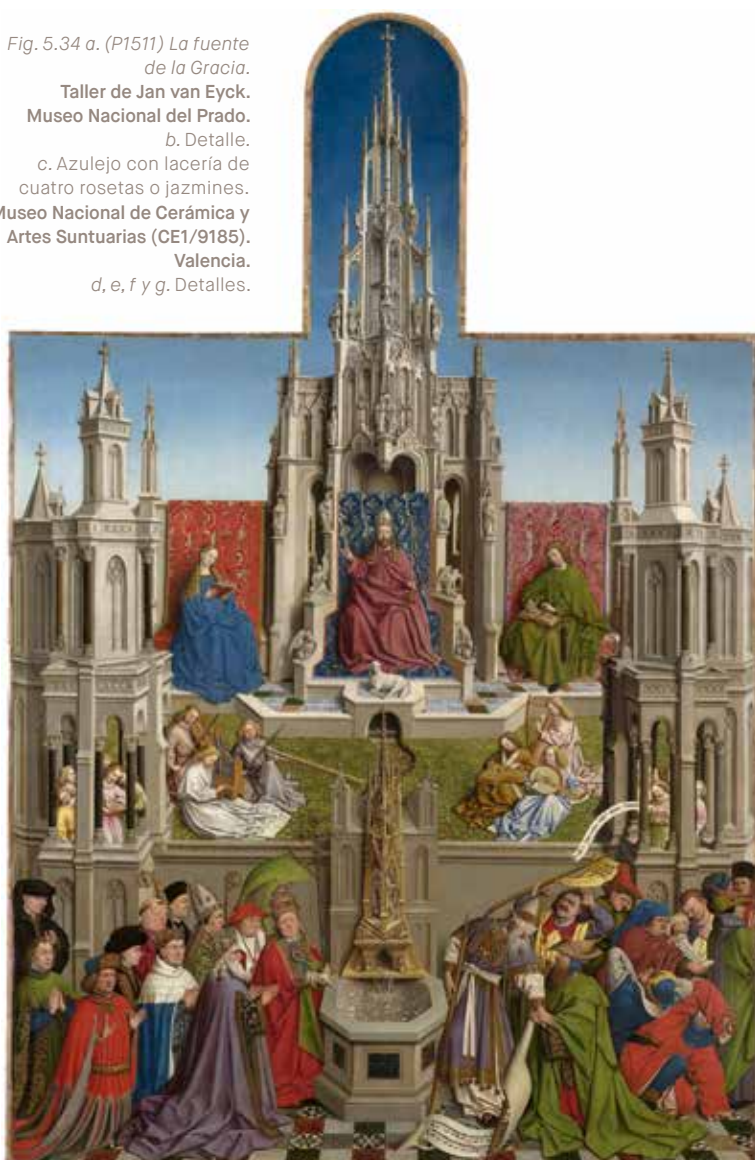
La tradición islámica utilizó desde época temprana la placa cuadrada o rectangular sobre la que se aplicaban elementos epigráficos o figurativos tanto geométricos como de tema floral o zoomorfo, como ya se aprecia en casos del califato abásida tanto en Bagdad (Irak) como en Cairuán (Túnez). La combinación de decoración figurativa y soportes cerámicos planos de formas complejas, estrellas de cuatro o de ocho brazos se encuentra en la Qal'a de los Banu Hammad (Argelia) en el siglo xi, y esta fue la base de la azulejería monocroma andalusí almohade y ulterior.

Las mismas técnicas desarrolladas para la decoración de loza de mesa se utilizaron en la azulejería medieval, destacando la policromía en verde y negro

sobre fondo blanco *estannífero*, el reflejo metálico o la monocromía sobre blanco en violeta de manganeso o azul de cobalto, que de hecho fue la más habitual en Valencia. En los reinos cristianos se empezaron a fabricar en Cataluña azulejos con temas zoomorfos propios del bestiario medieval ya en el siglo xiii, como se confirma por ejemplares procedentes de los baños árabes de Gerona o de la Catedral de Tarragona. Sin embargo, la producción medieval más típica de los reinos cristianos incorporó la decoración heráldica como medio de identificar los espacios propios de las clases dirigentes de la sociedad y de la Iglesia desde finales del siglo xiii, como influencia de las cortes europeas de Francia o Alemania. Existen ejemplos de ello tanto en la cerámica turolense como en la valenciana.

La azulejería fabricada en el reino de Valencia se convirtió en un modelo muy demandado y copiado; así, en los primeros años del siglo xiv, se documentan encargos de alicatados a alfareros valencianos o peticiones de traslado de azulejeros para asentarse en Aviñón, Bourges o Poitiers. El duque de Berry, Juan de Valois (1340-1416), encargó a Juan, príncipe de Gerona, y, posteriormente, rey de Aragón, conocido como «Juan el Cazador» (1350-1396), que le mandara algunos azulejeros de Valencia para trabajar en sus obras de Bourges o Poitiers (1382-1386). Los contratos son muy elocuentes ya que indican que debían fabricar azulejos «con las divisas de monseñor», según los dibujos que realizaba un maestro pintor: un cisne, flores de lis y diversas iniciales. Una documentación similar se conserva referida al duque de Borgoña en relación con las obras que impulsó en la

Fig. 5.34 a. (P1511) *La fuente de la Gracia*.
Taller de Jan van Eyck.
Museo Nacional del Prado.
b. Detalle.
c. Azulejo con lacería de cuatro rosetas o jazmines.
Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias (CE1/9185).
Valencia.
d, e, f y g. Detalles.



Cartuja de Champmol (1382), en ese caso incorporando la heráldica de las bandas de Borgoña y el León de Flandes (Olivar, 1991; Coll, 2009: 58).

A pesar de esos tempranos ejemplos históricos en los que se reclaman azulejos valencianos de carácter heráldico, lo más común y también apreciado, que además se comercializaba en forma de producción decorativa seriada, era la azulejería decorada con elementos zoomorfos, vegetales, epigráficos o lacerias de tipo mudéjar. Esta es la que se observa con mayor frecuencia en la pintura medieval, aunque en algunos casos también aparecen filacterias con motivos epigráficos, anagramas o lemas, como en el cuadro de la *Adoración del Cordero Místico*, atribuido al taller de Jan van Eyck y fechable posiblemente tras la muerte de su hermano Hubert van Eyck (1366-1426), conservado en la Catedral de Gante.

Se deben diferenciar dos tipos de representaciones: por un lado, las explícitas y fieles a los modelos de la azulejería valenciana o de otros centros; y por otro, las que muestran evocaciones iconográficas más o menos idealizadas o alejadas. Las segundas son las que se descubren en las representaciones más antiguas y las que más perduran en el tiempo, por lo que se tratarán en segundo lugar.

5.2.3.2.1. Representaciones fieles de azulejería valenciana

Existen muchas obras en las que se pueden ver suelos con el azulejo valenciano más típico: losetas de forma cuadrada o hexagonal alargada (rajoles de punta),

decoradas con motivos vegetales, epigráficos o de lacerias en azul de cobalto, en ocasiones con ligeros relieves separando metopas geométricas, ya que pretenden reproducir el despiece de los costosos suelos de alizares, en un claro contraste con el fondo de un vidriado blanco (*esmalte estannífero*). Como se ha indicado, es difícil identificar azulejos en la pintura más temprana, ya que en ella solo aparecen normalmente alizares.

Las primeras reproducciones de modelos conocidos de azulejería valenciana se encuentran en la pintura flamenca, precisamente en *La fuente de la Gracia*, del taller de Jan van Eyck (P1511) (fig. 5.34 a), cuya autoría o cronología ha sido tratada recientemente en estudios específicos (Jones, 2014; Pérez Preciado, 2018), que lo atribuyen a una producción del taller de Jan van Eyck realizada con posterioridad a 1420 y hacia mediados del siglo xv. Manuel González Martí realizó la primera identificación de esos azulejos como de procedencia valenciana y analizó las composiciones representadas (González Martí, 1952 II: 367-372 y 590-599). Se observan azulejos que presentan cinco tipos de motivos en azul sobre blanco encerrados en una cenefa de líneas inclinadas, que forma parte de un rico pavimento de mármoles y granitos que además ocupa la posición preeminente del retablo, a los pies del Creador, del Cordero Místico y de la Virgen y san Juan Evangelista. Ese es un detalle significativo de la excelencia que manifestaba la pavimentación con ricos azulejos valencianos, aquí junto a raras y preciadas losas pétreas.

En cuanto a los azulejos, un primer modelo muestra un tema geométrico con una laceria de estrella diagonal



de cuatro brazos rellenos con reticulado en cuyo centro hay una roseta o cruz (fig. 5.34 b); en otro caso, la lacería forma una cruz, también rellena de retícula, flanqueada por cuatro rosetas o jazmines de cuatro pétalos en *reserva* (fig. 5.34 c). Sigue una pequeña roseta central de la que parten tallos de hojas sinuosas, como si se tratase de un molinillo (figs. 5.34 d). De estas, dos que se sitúan en las esquinas del edículo bajo el Cordero Místico se adaptan a su forma recortando sus ángulos en chaflán, aunque sin romper la composición original (fig. 5.34 e). Se observa en otro una especie de forma alada, como un nudo o palometa, que se encuentra alternado con la anterior en el escalón bajo el Creador y en el inferior en el lado de la Virgen, pero no en el de san Juan (fig. 5.34 f). El último modelo presenta una doble circunferencia que contiene unas letras de difícil lectura, insertado en un pergamino enrollado en sus bordes (fig. 5.34 g), similar al que aparece también en el altar de san Bavón o *Adoración del Cordero Místico* de Gante, de los mismos autores.

En este caso, parece que encierra un acrónimo que podría leerse AVMA (Ave María), aunque se ha propuesto recientemente AGLA (acrónimo cabalístico de Dios - Atah Gibor Le-olam), tal como se lee en el altar de san Bavón (Pérez Preciado, 2018: 26). La inscripción se ubica en las esquinas de grupos de cuatro azulejos; en el de la parte derecha de la composición, con dos mariposas y dos rosas; y en el de la izquierda, con dos lacerías de estrella y dos rosetas. Manuel

González Martí no distinguió algunos de los diseños que se citan ahora. De hecho, el primer modelo descrito (lacería diagonal y cuadrada) es similar a modelos de lacerías ya estudiados por González Martí, algunos con lacería central y piñas persas externas. La flor o rosácea podría relacionarse con otros modelos tratados por este autor que describe en el grupo «azulejos con un tema independiente enmarcado en otros», con ejemplares hallados en el Palacio Real de Valencia o en la Cartuja de Portaceli. Más difícil resulta encontrar un modelo concreto para el motivo que se denomina nudo o palometa, aunque el diseño resultante es comparable a una lacería curva con enlace central formado por un punto negro, que también describe González Martí. Finalmente, existen numerosos ejemplares de azulejería gótica valenciana con acrónimos, en general AVE e IHS, o inscripciones como «Ave Maria» o «fer be» en cartela. Para la contextualización cronológica de esos modelos, se puede mencionar la similitud que guardan con los azulejos de la capilla de San Gregorio de la Concepción Francisca de Toledo de 1422 (González Martí, 1952: 205, fig. 261).

La composición de los azulejos en *La fuente de la Gracia* sugiere el uso de alguna clave simbólica en los temas elegidos y en su cuidada ubicación. La obra se fecha hacia 1429 al aparecer un caballero junto al rey con el collar de la orden del Knostingen stock (bastón nudoso). Esta orden caballeresca desapareció al ser instituida la nueva orden del Toisón de Oro en



ese mismo año con motivo del matrimonio de su fundador, Felipe de Borgoña, con Isabel de Portugal (Jones, 2014). En cualquier caso, sí cabe reseñar que se trata de modelos que se fechan, sin duda, en el primer tercio del siglo xv y que no se asemejan a otros posteriores, como los hallados en contextos bien fechados, hacia 1450-1451, relacionados con el tesorero de la ciudad de Brujas bajo Felipe el Bueno, Pieter Bladelin (1410-1472) (De Clercq *et al.*, 2015).

Además, cabe añadir que los azulejos valencianos aparecen con cierta frecuencia en la pintura de los van Eyck de ese periodo, como en la *Virgen del canónigo Van der Paelen*. Sabido es que Jan van Eyck viajó a Portugal y a España en 1428. González Martí infiere que visitó las tierras valencianas, por un lado, por representar jardines con frutales y palmeras que sugiere se inspiran en el paisaje valenciano; y, por otro, por la presencia evidente de estos azulejos. También es conocido que Lluís Dalmau (1400-1461), pintor de cámara de Alfonso V (1396-1458), se trasladó a Brujas en 1431 para conocer de primera mano las obras del maestro flamenco. La influencia flamenca no solo se percibió en las técnicas pictóricas, sino que, desde el segundo tercio del siglo xv, fueron muchas las obras pictóricas que mostraban explícitamente azulejos valencianos.

La siguiente obra con azulejos reconocibles es el *Tríptico con pasajes de la vida de Cristo y María* (c. 1440),

del Maestro de las Horas Collins (act. 1440-1445) (P2538) (fig. 5.35 a y b), en el que se pinta un pavimento floral en la escena de la *Circuncisión*, cuyo motivo se asemeja a las rosas esquemáticas o flores imaginarias como las denomina González Martí (1952 II: 410 a 419).

Presenta una combinación de dos tipos de azulejos sobre fondo blanco con policromía azul y rojiza; con el color rojo quiere representar el dorado del reflejo metálico. Este hecho evidencia una especial riqueza, ya que el dorado no es frecuente en azulejería y fue utilizado exclusivamente para heráldicos o para casos de alta significación, como en los realizados expreso para la «Sala de Valencia» (denominación medieval del Ayuntamiento). La combinación de dorado y azul en azulejos puede observarse también en el suelo plasmado en la escena de la *Presentación de María en el Templo*, del retablo de la iglesia parroquial de Cervera de la Cañada, conservado en el Museo de Bellas Artes de Bilbao. Pero composiciones más similares pueden verse en la tabla *Pentecostés*, del Museo Catedralicio de Albarracín, y en la *Virgen del Caballero de Colonia*, de Miguel Esteve (fl. 1507-1528), del Museo del Patriarca de Valencia. En cuanto a los motivos representados, en el primer azulejo se aprecia una roseta central azul de cinco pétalos de la que emergen, hacia las esquinas, cuatro tallos y hojas en dorado. En el segundo, con la misma composición, el cromatismo predominante es azul y emergen cuatro



Fig. 5.35 a. (P2538)
*Tríptico con pasajes
de la vida de Cristo y María.*
Maestro de las Horas
Collins.
Museo Nacional del Prado.
b. Detalle de la escena
de la *Circuncisión*.



Fig. 5.36. Azulejo con motivos vegetales.
Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias
«González Martí» (A1 Ce1-3926).
Valencia.

tallos de ese color desde un círculo o florecilla con un punto central dorado. Azulejos florales de composición semejante pueden verse en el *Retablo de santa Justa y santa Rufina*, en la iglesia de Lleica, obra de Rafael Vergós. La alternancia de los colores predominantes forma un rico tapizado. Ambos modelos son reconocibles en la producción valenciana de la primera mitad del siglo xv (fig. 5.36), y la riqueza de los azulejos representados puede explicarse por el probable patrocinio de la obra del valenciano Eiximén Pérez de Corella, conde de Cocentaina (1400-1457).

En la tabla de *San Jerónimo con el modelo de una iglesia* (P7771) (fig. 5.37) aparece un pavimento que combina azulejos con el motivo de la rosa gótica, en azul sobre blanco, con otros de mármoles de trazos verdes, morados y blancos. La rosa presenta un diseño de corola central reticulada y cuatro grandes pétalos, cuyo azulejo inspirador se puede encuadrar desde la segunda mitad del siglo xv y que ha sido hallado en varios lugares, como el castillo de Benisano, el de Albalat dels Sorells, la casa VIII hallada en la calle del Castillo de Paterna (Mesquida, 2001: 38), en Manises (Berrocal, 2003: 170), y en Valencia en la alquería de Barrinto o en el barrio de Velluters (Algarra, 2003; Hortelano, 2003).

Se debe comentar que los modelos de la primera mitad de siglo se asemejan más a las peonías que aparecen en la porcelana china (Coll, 2009: 105-107) (fig. 5.38).

Un tipo más elaborado se representa en la escena de la *Duda de santo Tomás*, del retablo de *San Salvador*, de Blasco de Grañen (fl. 1422-1459) y de Martín de Soria (fl. 1449-1487), de la iglesia parroquial de San



Fig. 5.37. (P7771) *San Jerónimo con el modelo de una iglesia*.
Círculo de Joan Reixach.
Museo Nacional del Prado.



Fig. 5.38. Azulejo de rosa gótica peonía.
Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias
«González Martí» (A2 Ce111-2453).
Valencia.

Salvador de Egea de los Caballeros, o en el retablo de *Santa Engracia*, de Bartolomé Bermejo (1440-1498), cuyo modelo cerámico se ha documentado en excavaciones arqueológicas de la Cartuja de Vall de Crist (Ferrer y Palomar, 2003). Azulejos iguales a los del



Fig. 5.39 a. Azulejo de molinillo.
Museo Nacional de Cerámica
y Artes Suntuarias «González
Martí» (A3 1-2505).
Valencia.

b. (P6894) *Santa Catalina*.
Miguel Ximénez.

Museo Nacional del Prado.
c. (P6895) *San Miguel Arcángel*.
Miguel Ximénez.
Museo Nacional del Prado.

retablo de *San Jerónimo* (fig. 5.37) pueden verse en la tabla de *San Martín* y en la de *San Pedro in Cathedra*, de Joan Reixach en Segorbe, y en la del *Rey Salomón*, atribuida a su taller y conservada en el Museo de Bellas Artes de Valencia; en la de *San Sebastián*, de la Colegiata de Xàtiva, obra de Jacomart (1411-1461); en la escena de *La Virgen* y en la de *san Abdón*, del retablo de *La Visitación*, del Maestro de Segorbe, conservado en su catedral, y en la tabla de *Santa Catalina*, del Maestro de Villahermosa (act. 1363-1406). La rosa es identificable con

el modelo sobre azulejo denominado flores imaginarias por González Martí, del cual reproduce numerosas variantes en su estudio (González Martí, 1952 II: 410-419 y 418-419).

Un tema que aparece sobre azulejos del último cuarto del siglo xv es el molinillo de hoja de cardo (fig. 5.39 a). Aunque se representa muy estilizado al aparecer en un plano alejado, es reconocible en las tablas de *Santa Catalina* (P6894) y en la de *San Miguel Arcángel* (P6895) de la iglesia de San Juan de los Caballeros,

realizadas por Miguel Ximénez (doc. 1462-1505) hacia 1475 (figs. 5.39 b y c). El modelo original fue recogido por Manuel González Martí (1952 II: 419-426) y también se ha documentado arqueológicamente en las excavaciones de la casa VI hallada de la calle del Castillo de Paterna o en el Monasterio de La Murta (Mesquida, 2001: 36; Ferrer y Galán, 2003: 212).

En estos retablos, el motivo se combina con piezas que muestran una cruz diagonal en *reserva* que no se corresponde con diseños sobre azulejería, aunque en cualquier caso representa un azulejo, ya que a su lado hay losetas mayores con jaspeados que remiten a modelos pétreos. Este hecho puede indicar que el autor trabajó de memoria y que no pretendió tampoco darle valor a la obra con referencias copiadas de modelos reales. La presencia del molinillo y su conexión con pavimentos documentados arqueológicamente permiten relacionar este azulejo con otro modelo que presenta un triángulo diagonal, motivo llamado *mitadat* o *mitja vela*, cuyo origen se puede deducir en textos de encargo al menos desde finales del siglo XV (González Martí, 1952 III: 273; Coll, 2009: 152) (fig. 5.40).

De hecho, el testimonio arqueológico de la excavación de la casa I del solar A de la calle San Pedro, de Paterna, muestra un pavimento en el que se combina el *mitadat* con una roseta con enlaces esquineros típica del inicio de la influencia renacentista. La casa fue destruida por la ocupación de las tropas reales de la población durante las Germanías en 1522 (Mesquida, 1996: 29-35; 2001: 22-30). En la misma casa había azulejos del molinillo de hoja de cardo. Precisamente la representación más fiel de la hoja de cardo, identificable por su perfil dentado que en azulejos aparece a veces en molinillo o con las cuatro hojas en diagonal, es visible en *La Flagelación*, de Francisco de Osona y Rodrigo de Osona. (1440-1518) (P6899)

(fig. 5.41 a y b), en donde aparecen azulejos con hojas de cardo en dorado junto a otras en azul, alternando con losetas de barro cocido y azulejos con el motivo de estrella de ocho, diseño este que puede remitir tanto a azulejos de *cuenca* como a composiciones de alizares (fig. 5.41 c).

Un azulejo de hojas de cardo casi exacto se puede encontrar entre la azulejería medieval valenciana (González Martí, 1952 II: 404, fig. 545). Nuevamente, la combinación de *azulejos monocromos* en azul o dorado junto a piezas de otra naturaleza remite a un interior suntuoso, como en el imaginario se contemplaba que podía ser el palacio de Pilatos, pero también es un recurso para dignificar al Redentor y honrarlo ante el cruel castigo que se le imponía.

El modelo de azulejo de *mitadat* es visible en la escena de la *Anunciación*, del *Retablo de la vida de la Virgen y de san Francisco*, del maestro Nicolás Francés (1400-1468) (P2545) (fig. 5.42 a y b), un triángulo simple visible al fondo o con un círculo central, ambos modelos recogidos por González Martí (1952 II: 326, fig. 425; III: 273).

Arqueológicamente se han documentado ejemplares de finales del siglo XV en la calle de San Pedro de Paterna, entre otros sitios (Mesquida, 2001: 23-25). En el siglo XVI fue una de las combinaciones más habituales por su conexión visual con el despiece de los suelos de mármoles en *opus sectile*. De hecho, la gran capacidad combinatoria de este diseño promoverá su desarrollo en los siglos XVII y XVIII, no solo en España, ya que en Francia los *carreaux mi-partis de deux couleurs* merecieron un estudio de combinaciones posibles por parte de Dominique Douat (1722) (Pérez Guillén, 2002: 79). En Valencia las excavaciones de algunas casas de la plaza de Nápoles



Fig. 5.40. Azulejo de *mitja vela*.
Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias «González Martí» (A4 Ce1-5885).
Valencia.



Fig. 5.41 a. (P6899) *La Flagelación*.
Francisco de Osona y Rodrigo
de Osona.
Museo Nacional del Prado.
b. Detalle.
c. Azulejos con decoración
en molinillo.
Museo Nacional de Cerámica
y Artes Suntuarias «González Martí»
(A4.2). Valencia.





Fig. 5.42 a. (P2545)
Retablo de la vida de la
Virgen
y de san Francisco.
Maestro Nicolás
Francés.
Museo Nacional del
Prado.
b. Detalle de la escena
de la Anunciación.



y Sicilia ofrecieron diversos pavimentos con *mitadad* de los siglos xvii y xviii (Marín *et al.*, 2003).

Una flor de gran calidad, que evoca rosas de inicios del siglo xv, de la que parten hacia las esquinas del azulejo ramilletes flanqueados por dos hojas de perfil que rematan en florecillas, puede verse en *La Virgen del caballero de Montesa*, de Paolo de San Leocadio (1447-1520), fechable en 1482 (P1335) (fig. 5.43). La rosa visible en el centro del azulejo se inspira en las rosas de aspecto geométrico que se pueden ver en los bacines de reflejo metálico de Manises a inicios del siglo xv. Lo mismo ocurre con los ramos diagonales que remiten al motivo de trifolios, tema propio también de las primeras décadas del siglo xv y que aparece en las lozas que se representan en la predela de la *Santa Cena*, de Solsona, atribuida a Pedro I (act. 1375-1420). En este caso, el azulejo, aunque de dibujo preciso, no remite a modelos conocidos, pero sí se refiere a decoraciones que se ven en cerámicas valencianas de calidad, e incluso es posible encontrar cierta similitud en azulejos recogidos por González Martí (1952 II: 205, fig. 261), así como

en otros de la Concepción Franciscana de Toledo (c. 1422) o del aula capítular de la Catedral de Segorbe (González Martí, 1952 II: 311, fig. 395). Por tanto, es posible sugerir que la obra se inspiró en decoraciones de lozas apreciadas y conocidas en ese ambiente, aunque fueran de una cronología anterior en más de medio siglo al momento en que se pintó la escena.

Las tablas *Santiago el Menor* y *San Valentín*, ambas anónimas y fechadas hacia el año 1500 (P3097, fig. 5.44; P3098, fig. 5.45), muestran un suelo de losetas de mármoles enmarcados en azulejos rectangulares, de temática floral, junto a olambrillas geométricas en los encuentros esquineros que podrían recordar la combinación con pequeños alizares. El motivo vegetal recuerda azulejos valencianos con ramilletes y roleos, algunos de los cuales pueden verse en modelos reproducidos por González Martí (1952 II: 144, fig. 150), aunque su cronología es muy anterior, por lo que su inclusión en estas tablas es una evocación de referencias antiguas que tratan de aportar mayor calidad a la obra.



Más remota parece la posibilidad de identificar algún modelo concreto para los suelos que aparecen en *La Coronación de espinas* (P6901), de los valencianos Francisco de Osona (1465-1514) y Rodrigo de Osona (1440-1518), (fig. 5.46). Los azulejos cuadrados, que se aprecian con elementos geométricos formados por una lacería en cruz con pequeños elementos vegetales, se alternan en jaquelado con un *azulejo monocromo* de barro rojizo.

Fig. 5.43. (P1335) *La Virgen del caballero de Montesa*. Paolo de San Leocadio. Museo Nacional del Prado.



Fig. 5.44. (P3097) Santiago el Menor.
Anónimo.
Museo Nacional del Prado.



Fig. 5.45. (P3098) San Valentín.
Anónimo.
Museo Nacional del Prado.



Fig. 5.46. (P6901)
La Coronación de espinas.
Francisco y Rodrigo
de Osona.
Museo Nacional
del Prado.



Fig. 5.47 a. (P1921) La Virgen
con el Niño en un pórtico
coronado por un ángel.
Petrus Christus.
Museo Nacional del Prado.
b. Detalle.



Fig. 5.48. (P8202)
Santiago Peregrino.
Bartomeu Baró.
Museo Nacional
del Prado.

Lo mismo ocurre con la tabla de *La Virgen con el Niño en un pórtico coronado por un ángel*, de Petrus Christus (1410-1475) (P1921) (fig. 5.47 a y b), en la que bajo la Virgen se ve una composición de placas cuadradas, en probable alusión a losas de piedras duras, mientras en la habitación que se vislumbra al fondo en el lado derecho, en la salida hacia el jardín, aparecen azulejos decorados en azul y blanco entre losas monocromas.

Más definidos, de un carácter virtuoso y con detalles prolijos de policromía en dorado y azul, son los azulejos que se representan a los pies de *Santiago Peregrino*, en la tabla de Bartomeu Baró (1451-1481) (P8202) (fig. 5.48), aunque de estos no se encuentran azulejos conocidos usados como modelos y su

presencia se deba interpretar como elementos de gran valor que ensalzan la representación del Santo Patrón.

5.2.3.2.2. Representaciones de azulejería de origen indeterminado

Como se ha indicado, la pintura flamenca incorpora representaciones muy fieles de azulejería medieval de procedencia reconocible, como es el caso de varias de las obras de los hermanos van Eyck. Sin embargo, hay obras de cronología anterior que también muestran azulejos, aunque por su detalle no sea posible identificar la procedencia del modelo. Ello es visible en la tabla de *La Anunciación*, del seguidor o del taller del Maestro de Flémalle (ca. 1375/1379-1445)

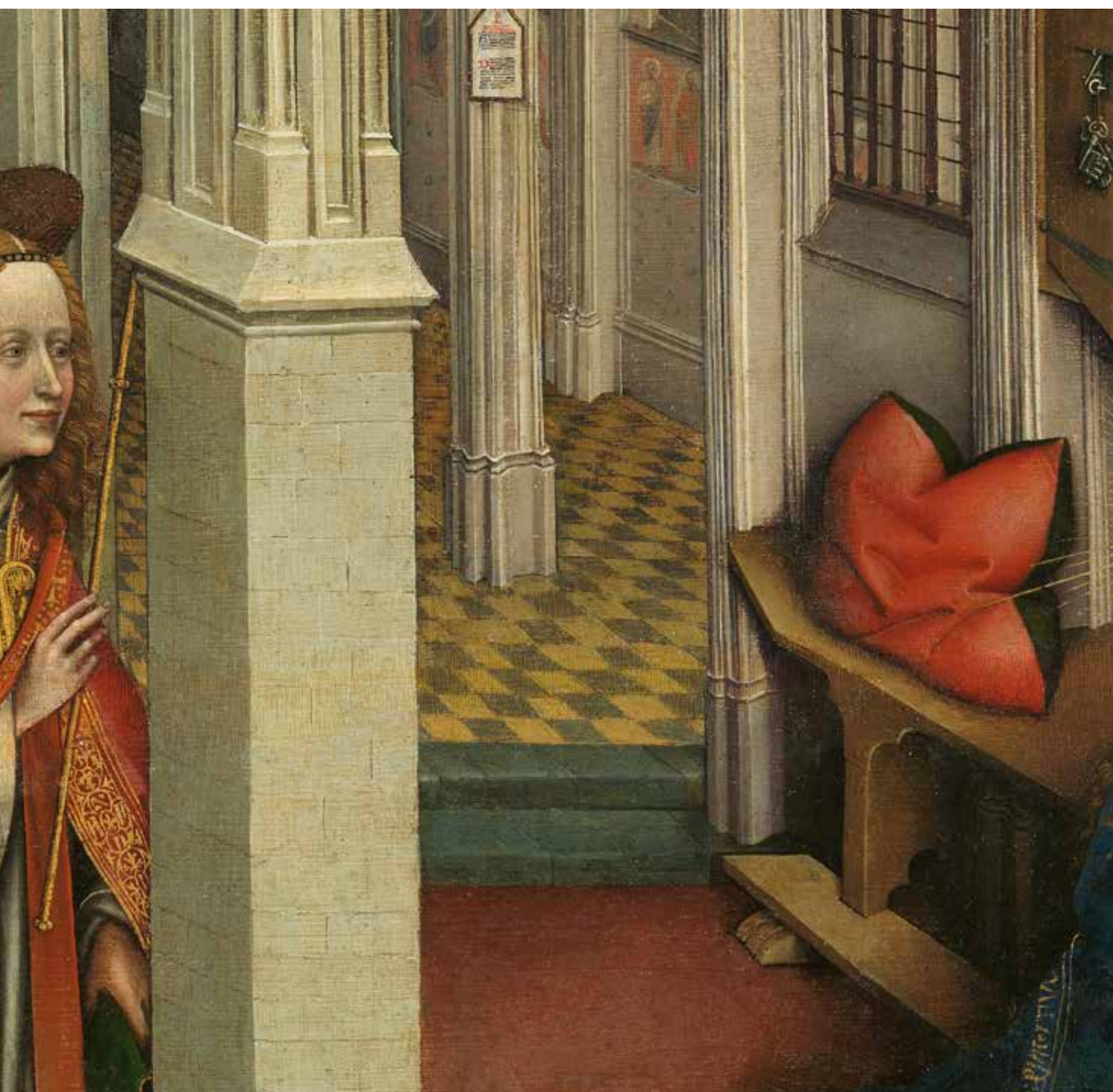


Fig. 5.49. (P1915) *La Anunciación*.
De un seguidor o del taller del Maestro de
Flémalle (detalle).
Museo Nacional
del Prado.



Fig. 5.50 a. (P1557)
Tríptico de la Adoración de los Magos.
Hans Memling.
Museo Nacional del Prado.
 b. Detalle de la escena de la Purificación.

(P1915) (fig. 3.7 a y fig. 5.49), fechada hacia 1425, en la que el preciosismo del detalle y la profundidad de la escena representada permiten entrever un pavimento de azulejos de barro cocido en un juego de escache con losetas monocromas de color azul.

La pavimentación con mosaico geométrico cerámico fue muy habitual en Inglaterra, Alemania, Suiza y Francia. Hasta momentos tardíos del siglo xvii, se realizaron pequeños azulejos de formas geométricas, en cierto modo semejantes a los alicatados, aunque lo más frecuente fue el uso de piezas solo

triangulares o cuadradas. Pavimentos de este tipo se documentaron en la abadía de Saint Denis, cerca de París, o en Bayland Abbey (North Yorkshire, Reino Unido), y sirvieron de modelos a los mosaicos industriales de gres porcelánico producidos en el siglo xix por Maw y Minton en Inglaterra, o Nolla, en España. Al menos una tabla de la colección del MNP evoca un mosaico geométrico cerámico medieval de tipo centroeuropeo, que puede verse en la escena de la *Purificación*, del *Tríptico de la Adoración de los Magos*, de Hans Memling (1430-1494) (P1557) (fig. 5.50 a y b).



Fig. 5.51 a. (P8121) Retablo de la Virgen.
Maestro de Torralba.
Museo Nacional del Prado.
b. Detalle de la escena de la Presentación en el Templo.
c. Detalle de la escena de la Anunciación.
d. Detalle de la figura central.



Fig. 5.52. (P2532)
Nuestra Señora
de Gracia y los
grandes maestros
de Montesa.
Antoni Peris.
Museo Nacional
del Prado.

5.2.4. Representaciones idealizadas de pavimentos cerámicos

5.2.4.1. Azulejo decorado

Varias escenas del *Retablo de la Virgen*, del Maestro de Torralba (act. 1400-1450), fechado entre 1410 y 1420, presentan pavimentos de dibujos geométricos que parecen inspirados en azulejería medieval, aunque también podrían representar estrados de taracea en madera a juzgar por su excesivo geometrismo y color, ya que sus fondos son grisáceos o rosados. Entre ellas, cabe destacar la escena central de *La Virgen y el Niño*, del *Retablo de la Virgen* (P8121) (figs. 5.51 a, b, c y d). Este caso sería comparable a las representaciones de la *Anunciación*, *Pentecostés*

o la *Dormición*, que pertenecen al retablo de los *Gozos de la Virgen*, de Pere Nicolau (act. 1360-1408), fechado hacia 1398 y conservado en el Museo de Bellas Artes de Bilbao.

Resulta ambigua la representación del suelo en la tabla de *Nuestra Señora de Gracia*, de la iglesia del castillo de Montesa, obra de Antoni Peris (1365-1436), fechada hacia 1412 (P2532) (fig. 5.52). En este caso, los azulejos muestran un aspa de trazo grueso entre cuatro triángulos, todo en azul, motivo que evocaría la esquematización de una roseta de cuatro pétalos o de una lacería en cruz. El azulejo se encierra entre cintillas azules rectangulares completadas en las esquinas con una olambrilla en barro rojo. La combinación, vista a distancia, simularía



Fig. 5.53. (P610) Santo Domingo resucita a un joven.
Pedro Berruguete.
Museo Nacional del Prado.



Fig. 5.54. (P616) Santo Domingo de Guzmán.
Pedro Berruguete.
Museo Nacional del Prado.



Fig. 5.55. (P611) El milagro de la nube.
Pedro Berruguete.
Museo Nacional del Prado.



Fig. 5.56. (P612) San Pedro Mártir en oración.
Pedro Berruguete.
Museo Nacional del Prado.



Fig. 5.57. (P614) Adoración del sepulcro de san Pedro Mártir. Pedro Berruguete. Museo Nacional del Prado.

un pavimento cerámico formal de cierta riqueza de los que habitualmente se podrían encontrar en interiores suntuosos.

También resulta difícil reconocer modelos concretos en las representaciones de pavimentos de Pedro Berruguete (1450-1503), empezando por la escena de *Santo Domingo resucita a un joven* (P610) (fig. 5.53), en cuyos suelos se aprecian rameados florales; rosetas y elementos geométricos, en *Santo Domingo de Guzmán* (P616) (fig. 5.54); flores cuatripétalas, en *El milagro de la nube* (P611) (fig. 5.55); o flores hexapétalas y octapétalas combinadas con piezas geométricas, en *San Pedro Mártir en oración* (P612) (fig. 5.56) y en la *Adoración del sepulcro de san Pedro Mártir* (P614) (fig. 5.57). Sin duda, el pintor se inspira en suelos cerámicos, ya que las piezas muestran elementos florales compartimentados en un despiece regular.

Dada la estancia de Berruguete en Italia, podía aducirse el posible eco de los pavimentos renacentistas iniciados por Andrea Della Robbia (1435-1525) en la capilla de San Lorenzo de la Colegiata de San Andrés en Empoli, cuya relación con este ejemplo es remota, tanto por tema como por composición. En las obras de Berruguete solo se puede percibir el eco de azulejos figurados en suelos combinados con una composición geométrica, que, en todo caso, es relacionable con los suelos marmóreos de *opus sectile*.

5.2.4.2. Influencia del *opus sectile* marmóreo

En la segunda mitad del siglo xv, empieza a desarrollarse en Italia la copia de los antiguos mosaicos romanos de *opus sectile*, formados por lajas de mármoles y piedras duras en composiciones geométricas. Estos despieces fueron imitados en azulejería, generando un estilo propio que, en ocasiones, combinaba piezas monocromas lisas con otras con trazados geométricos de segmentos circulares o masas de formas geométricas pintadas sobre el azulejo, pero que también conjuntaba con piezas decoradas con heráldicos, epigráficos o motivos fitomorfos. En este apartado se comentan solo los casos en los que no se aprecian motivos figurativos, sino únicamente el despiece geométrico en placa de tamaño grande, a diferencia del despiece menudo que se ha comentado en el apartado dedicado al alicatado, realizado con alizares y olambrillas, que en ambientes hispánicos es típico del siglo xiv o inicios del siglo xv.

Como fuente de inspiración de esos pavimentos basados en despieces pétreos se puede aludir al suelo visible en la escena de la *Decapitación de san Juan Bautista* (P710) (fig. 5.58 a y b), de Juan de Segovia (fl. 1480-1500), tabla en la que la adecuada aproximación a la imagen permite ver que se representan ricas piedras y mármoles veteados en colores crema, siena y verde, como clara alusión a materiales pétreos.

Por ambigüedad de la representación al omitir detalles como los jaspeados, moteados o veteados, no puede afirmarse lo mismo en otras obras, en las cuales se podrían haber representado tanto despieces de *opus sectile* como pavimentos geométricos cerámicos, como en la tabla de *Cristo entre la Virgen y san Juan* (c. 1475), de Diego de la Cruz (fl. 1482-1500) (P7660) (fig. 5.59), con piezas cuadradas, triangulares, y triangulares de lados curvos en colores ocre y morado, que encierran otras octogonales y circulares en verde.

Muy semejante a este cuadro en el esquema del despiece es el pavimento de la tabla *La Anunciación, san Jerónimo y san Juan Bautista* (c. 1490),



Fig. 5.58 a. (P710) Decapitación de san Juan Bautista.
Juan de Segovia.
Museo Nacional del Prado.
b. Detalle.

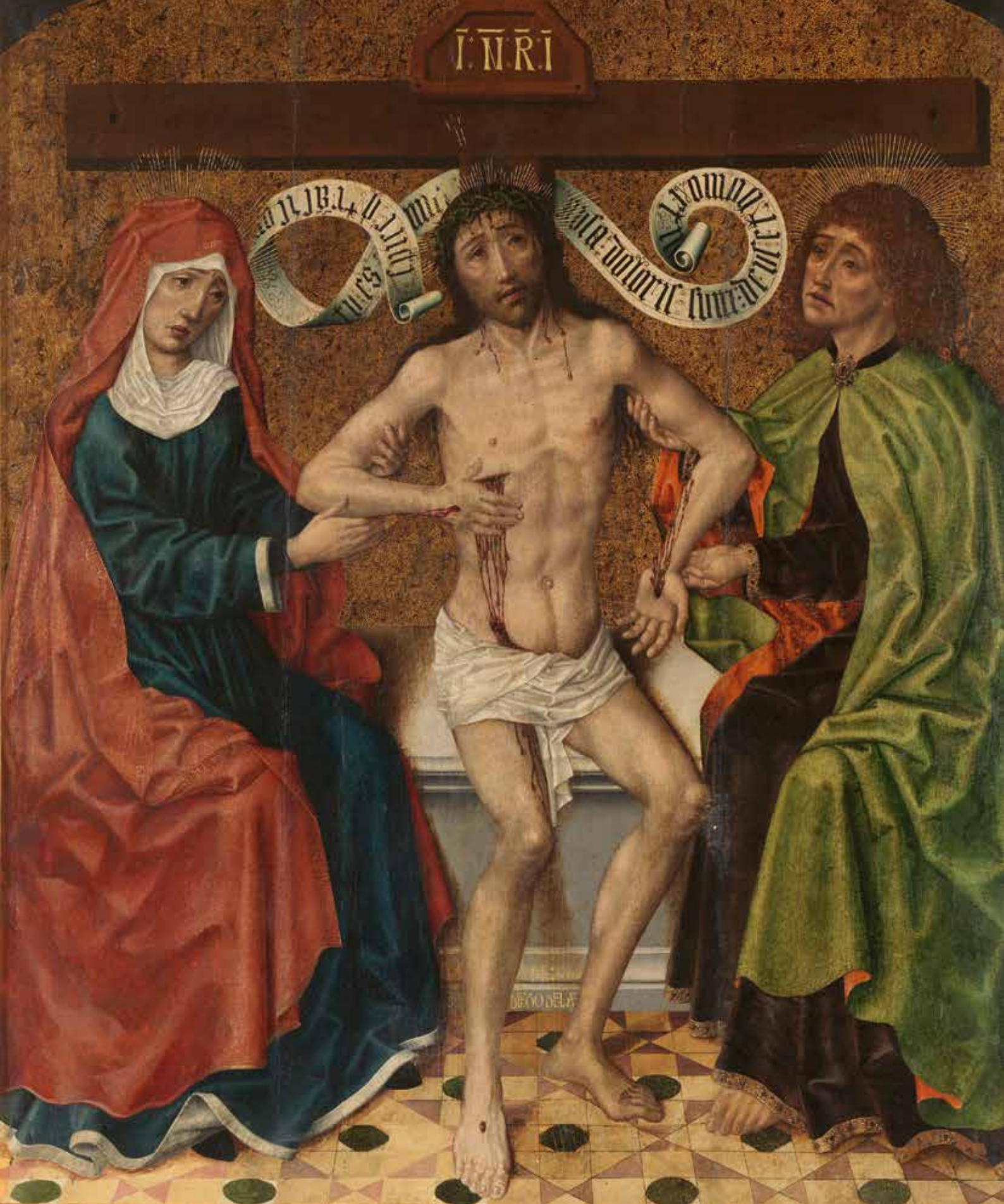


Fig. 5.59. (P7660) Cristo entre la Virgen y san Juan.
Diego de la Cruz.
Museo Nacional del Prado.



Fig. 5.60 a. (P2494)
La Anunciación,
san Jerónimo
y san Juan Bautista.
Maestro de la Sangre.
Museo Nacional
del Prado
b. Detalle.



del Maestro de la Sangre (act. Brujas c. 1510) (P2494) (fig. 5.60 a y b).

También es posible adivinar un tratamiento de este tipo en la tabla *La Anunciación* (P2575) (1471-1528) (fig. 5.61), de Seguidor de Maestro de la Redención del Prado (1460-1470), que muestra una evidente reducción de morfologías a cuadrados y triángulos, y que también se observa en la escena de la *Imposición de la casulla a san Ildefonso* (P1294) (fig. 3.9 y fig. 5.62), del Maestro de las Once Mil Vírgenes (act. finales del siglo xv), fechado hacia 1490.

El cuadro *Cristo ante Pilatos* (P7157) (fig. 5.63), de Nicolás León Francés (doc. antes 1434-1468), muestra rectángulos, triángulos o rombos, formas que aparecen

en pavimentos cerámicos de lugares como el castillo de Alaquàs y que, en el primer cuarto del siglo xvi, será habitual en una gran variedad de suelos claramente influenciados por los *opus sectile* marmóreos del Renacimiento y por los modelos cerámicos impulsados por el taller de los Della Robbia (Coll, 2008).

Sin embargo, las formas más complejas que incluyen octógonos y cuadrados combinados con triángulos siguen apareciendo en la pintura del siglo xvi, como se comprueba en la obra de Juan de Nalda (doc. 1393-1394) *San Gregorio* (P1329) (fig. 5.64) o, más adelante, en las escenas del retablo del *Tríptico de la Virgen del Rosario*, del Maestro de Ventosilla (act. 1500-1530), de *Cristo coronando a la Virgen* y *La Virgen entre los santos* (P1306) (fig. 5.65 a y b).



Fig. 5.61. (P2575)
La Anunciación.
 Seguidor de Maestro
 de la Redención del Prado.
 Museo Nacional del
 Prado.



Fig. 5.62. (P1294)
*Imposición de la casulla
 a san Ildefonso (detalle).*
 Maestro de las Once Mil
 Vírgenes.
 Museo Nacional del Prado.



Fig. 5.63. (P7157) Cristo ante Pilatos.
Nicolás León Francés.
Museo Nacional del Prado.



Fig. 5.64. (P1329) San Gregorio.
Juan de Nalda.
Museo Nacional del Prado.



Fig. 5.65 a. (P1306) Triptico
de la Virgen del Rosario.
Maestro de Ventosilla.
Museo Nacional del Prado,
depositado en el Museo
de Burgos.
b. Detalle de la escena
de Cristo coronando
a la Virgen.



5.2.5. Revestimientos murales con azulejos y pintura historicista

En la pintura medieval del MNP se observan invariablemente representaciones de pavimentos cerámicos. Sin embargo, la azulejería aplicada a zócalos o paramentos aparece en obras más tardías. De hecho, es en los cuadros del siglo xvii en los que se empiezan a encontrar referencias claras al uso de azulejos sobre muros basados en modelos reales. La pintura alegórica utiliza el bodegón como recurso y con ello la copia de azulejos comunes en el contexto cotidiano o muy similares a estos en forma y color. Así, Tomás Hiepes (1610-1674) en la obra *Rincón de jardín con perrito* (P7719) (fig. 3.43 fig. 5.66 a) reproduce un patio o jardín con macetas y un poyete recubierto de azulejos. En ese cuadro en concreto se puede apreciar el uso de dos tipos de azulejos: un motivo floral policromo en piezas cuadradas y una guardilla con dos ramitos dispuestos simétricamente en formato rectangular. La pintura remite a modelos muy próximos de azulejos reales y además aporta información de valor cronológico, ya que no es conocida la fecha de inicio de las series de azulejos representadas que siguen reproduciéndose en los primeros años del siglo xviii. La guardilla en concreto obedece a un modelo estudiado por Inocencio Vicente Pérez Guillén (1996: 750, mod. 776), que es similar con ligeras variaciones a un azulejo valenciano del Museo Nacional de Cerámica (fig. 5.66 b) (González y Jordá, 2015: 190). La roseta con bordura de hojas verdes es una mezcla de varios modelos florales reales también estudiados por Pérez Guillén (1996: 42 y 50, modelos 88, 89 y 73), semejante a otros del Museo Nacional de Cerámica (fig. 5.66 c) que se fechan en el último cuarto del

siglo xvii en piezas de 13,5 x 13,5 cm y que más adelante redujeron su tamaño (González y Jordá, 2015: 246). El cromatismo de estos azulejos representados es casi exacto al real.

No se dispone de más representaciones fieles pertenecientes a la pintura de los siglos xvii y xviii, pero sí se observa su recuperación en la pintura del siglo xix en dos casos. Por un lado, en la pintura de género histórico en la que se pretende reconstruir la ambientación de los lugares en los que ocurrieron los grandes hechos evocados. Por otro, en la reproducción de espacios reales en la pintura del realismo social. Así, la pintura romántica acude tanto a los interiores de edificios emblemáticos, como la Alhambra de Granada, los Reales Alcázares o la Casa de Pilatos de Sevilla, como a interiores de conventos. Dado que los modelos escogidos son característicos del uso del azulejo como revestimiento tanto mural como en pavimentos, se reproducen en estas obras tanto zócalos como suelos que pueden coincidir en el modelo elegido. Se adivina la azulejería sevillana de *arista o cuenca*, propia del primer tercio del siglo xviii en escenas como las del *Primer milagro de santa Teresa de Jesús* (P5701) (fig. 5.1 y fig. 5.67), de Luis de Madrazo y Kunz (1825-1897); *El pabellón de Carlos V en los jardines del Alcázar de Sevilla* (P2616) (fig. 5.68), de Raimundo de Madrazo (1841-1920); y en el *Coro de religiosas* (P6488) (fig. 5.69), de Miguel María Ocal (doc. 1874, 1876).

Algunas pinturas costumbristas de ambiente andaluz también transcurren en espacios recubiertos de azulejería sevillana de *cuenca* de motivos renacentistas (Pleguezuelo, 1989, n.ºs 57, 71 y 83: 130, 132, 133), como se aprecia en *Interior de una botillería* (P4634) (fig. 5.70), de Casimiro Sainz y Saiz (1853-1898).

Fig. 5.66 a. (P7719) *Rincón de jardín con perrito* (detalle).

Tomás Hiepes.
Museo Nacional del Prado.
b. Azulejo guardilla.
Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias «González Martí» (A7 CE1-419).
Valencia.
c. Azulejo con motivos florales.
Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias «González Martí» (A6 CE1-407).
Valencia.



Fig. 5.67. (P5701)
*Primer milagro de santa
 Teresa de Jesús*
 (detalle).
 Luis de Madrazo
 y Kuntz.
 Museo Nacional del
 Prado.



Fig. 5.68. (P2616) *El pabellón de Carlos V
 en los jardines del Alcázar de Sevilla.*
 Raimundo de Madrazo.
 Museo Nacional del Prado.



Fig. 5.69. (P6488)
Coro de religiosas.
Miguel María Ocal.
Museo Nacional
del Prado.



Fig. 5.70. (P4634)
Interior de una
botillería.
Casimiro Sainz y Saiz.
Museo Nacional
del Prado.



Fig. 5.71. (P5916) *El agua bendita, comendadoras de Santiago*. Joaquín María Herrero y Rodríguez. Museo Nacional del Prado.

La azulejería de lacería mudéjar del siglo xvi con temas de estrellas y candilejas, similares a ejemplares del Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla (Pleguezuelo, 1989: 125-126, modelos 19 y 20 del catálogo), se puede observar en *El agua bendita, comendadoras de Santiago* (P5916) (fig. 5.71) (1866), de Joaquín María Herrero y Rodríguez (1840-doc. hasta 1915), o en el más tardío *Preparativos para las Flores de Mayo* (P5045) (fig. 5.72 a y b) de 1892.

Dicha azulejería de lacería mudéjar también se observa en el cuadro la *Reposición de Colón* (P5957) (fig. 5.73), de Francisco Jover (1836-1890), en el que además aparece un suelo de ladrillos octogonales alternados con azulejos *monocromos*, o en *Doña Juana la Loca* (P3980) (fig. 5.74), de Vicente Palmaroli (1834-1896).

Otra obra que recurre a una contextualización historicista, en este caso muy tardía y poco acertada al mezclar azulejos de *arista* de tipo sevillano del siglo xvi

en el suelo con loza dorada barroca de Manises y loza talaverana policroma, es *La reina Juana la Loca, recluida en Tordesillas con su hija, la infanta Catalina* (P7493) (fig. 3.19), obra de Francisco Pradilla y Ortiz (1848-1921) realizada en 1906. También es posible identificar azulejería con lacería mudéjar en obras costumbristas como *Faraj* (P4834) (fig. 5.75) (1884), evocación orientalizante de un exótico interior de tipo árabe, obra de Manuel García Hispaleto (1838-1898), y en *Moro* (P6764) (fig. 5.76), de Manuel Benedito (1875-1963), en este caso aludiendo a una supuesta ambientación norteafricana.

Del mismo modo, el pintor Horacio Lengo y Martínez (1838-1890) reproduce en sus obras *Manrique* (P5818) y *Leonora* (P6880) azulejos de *arista* decorados con una lacería de ocho con estrella central, motivo inspirado en los azulejos mudéjares sevillanos que se produjeron a fines del siglo xv e inicios del xvi. Sin embargo, en el cuadro *Antes de continuar el retrato* (P7550), de Pedro Rodríguez de la Torre (1857-1915),



Fig. 5.72 a. (P5045)
Preparativos para las Flores
de Mayo.
Joaquín María Herrer
y Rodríguez.
Museo Nacional del Prado.
b. Detalle.



Fig. 5.73.
(P5957)
Reposición
de Colón.
Francisco
Jover.
Museo
Nacional
del Prado.



Fig. 5.74. (P3980) *Doña Juana la Loca*.
Vicente Palmaroli.
Museo Nacional del Prado.



Fig. 5.75. (P4834) *Faraj*.
Manuel García Hispaleto.
Museo Nacional del Prado.



Fig. 5.76. (P6764) *Moro*.
Manuel Benedito.
Museo Nacional del Prado.



Fig. 5.77. (P6532)
El charlatán político
(detalle).
Bernardo Ferrándiz.
Museo Nacional del Prado.

se representa un zócalo de azulejos policromos de tipo manierista con el reconocible motivo de la «rosa de los vientos» que, a pesar de ello, se ha incorporado por el autor de forma anacrónica a una ambientación que pertenece al siglo XVIII.

Por otra parte, se pueden ver azulejos valencianos barrocos en *El charlatán político* (P6532) (fig. 5.25 y fig. 5.77), de Bernardo Ferrándiz (1835-1885). Los azulejos se han dispuesto recubriendo la obra de una escalera de acceso al entresuelo del zaguán de una casona y en la contrahuella de esta, y muestran una decoración típica del siglo XVIII con una gran flor policroma que evoca los girasoles barrocos (Pérez Guillén, 1996: 67 y 74, modelos 146, 147), típicos de las azulejerías de la ciudad de Valencia. Se aprecia también en el suelo el empedrado del paso de las bestias hacia el corral (fig. 5.25).

La pintura social de finales del siglo XIX o inicios del siglo XX representa modelos perfectamente contemporáneos al momento de ejecución de las obras y sirve para contextualizar con precisión situaciones y ambientes de la época. Así, en *Desgraciada* (P7464) (fig. 5.19 y fig. 5.78), de José Soriano Fort (1873-1937), se ve a una joven moribunda en la cama de un hospital cuyos muros están recubiertos de un zócalo de azulejo blanco rematado por una cenefa de azulejos de loza dorada con motivos de hojas cordiformes en reserva.



Fig. 5.78. (P7464) *Desgraciada* (detalle).
José Soriano Fort.
Museo Nacional del Prado.

Estos azulejos podrían pertenecer a las producciones contemporáneas de las fábricas valencianas especializadas en *mayólica* de reflejo metálico de La Ceramo Monera y Cía. o Valldecabres, que estaban en auge en aquel momento. Aquí el azulejo cumple una función sanitaria, ya que su difusión fue una de las medidas de higiene que los arquitectos





Fig. 5.79. (P5930)
Preparativos de fiesta.
Gabriel Palencia.
Museo Nacional
del Prado.



Fig. 5.80. (P7893)
El cafetín.
José Bermejo.
Museo Nacional
del Prado.

adoptaron en el siglo XIX al revestir con azulejos blancos las paredes de espacios hospitalarios. Se usaban en general azulejos de 20 x 20 centímetros, lisos y blancos, de los que se fabricaron en la zona de Castellón y Valencia y se distribuyeron por toda España. En esta misma línea higienista, se puede citar la obra *Centro de vacunación* (P7693) (fig. 5.20), de Manuel González Santos (1875-1949), de gran interés documental en este caso, en la que un doctor vacuna a una niña mientras otras madres con sus hijos esperan turno.

El cuadro *Preparativos de fiesta* (P5930) (fig. 5.79), de Gabriel Palencia (1869-1934), evoca el interior de una masía de huerta con zócalo de azulejos con motivos mudéjares de lacería, aunque realizados con la técnica típica valenciana del pintado al estarcido. Cabe recordar que esta temática renació en la azulejería

valenciana industrial del siglo XIX de gusto eclectici-
ta, y de ello es reflejo esta escena.

Asimismo también se reconocen azulejos contemporáneos del momento en que se realizó la obra en *El cafetín* (P7893) (fig. 5.80), de José Bermejo (1879-
doc. hasta 1953), aunque en este caso el zócalo es de azulejo blanco y se enmarca con una cenefa geométrica azul de evocación *art déco* realizada con la misma técnica.

Finalmente, el cuadro *Sed de venganza* (P8158) (fig. 5.81), de Juan José Gárate y Clavero (1870-1939), remite a ambientes andaluces al mostrar un interior con zócalo de azulejos de *cuenca* de los tipos realizados por Manuel Ramos Rejano (1851-1922) o José Mensaque (1855-1916), de Sevilla, entre finales del siglo XIX e inicios del siglo XX.

NOTAS

- 1 P799, P800, P1764, P2009, P2525, P3062, P5587, P6756).
- 2 P709, P1611, P1917, P1921, P2227, P3497, P5231.
- 3 P1457, P1821, P2016, P2168, P3507, P3558, P3671, P3889, P5548, P6054, P6756.
- 4 P1864, P3007, P3507, P4262, P6057, P6415, P6557, P6756, P6796, P7139, P8035.
- 5 P80, P330, P475, P607, P1372, P1382, P1388, P1443, P1579, P1588, P2007, P2011, P2024, P2310, P2465, P2478, P2623, P2724, P2816, P3556, P3665, P3791, P3927, P4226, P5033, P5161, P5371, P6004, P6217, P6240, P6539, P6560, P7703.
- 6 P1346, P1348, P1451, P1857, P2851, P3339, P3791, P4180.
- 7 P827, P1094, P1275, P1770, P3356, P3481, P3534, P3733, P3775, P3872, P3873, P4082, P4235, P4335, P4400, P4482, P4826, P4842, P4845, P4945, P5045, P5046, P5048, P5052, P5410, P5456, P5459, P5489, P5495, P5710, P5726, P5730, P5734, P5901, P5902, P5913, P5969, P6020, P6079, P6176, P6389, P6428, P6591, P6633, P6669, P6694, P7167, P7525, P7529, P7591, P7644, P7693, P7863, P8114.
- 8 P587, P827, P1514, P1721, P1863, P1888, P1915, P1918, P1921, P2139, P2171, P2576, P2578, P2726, P2727, P3872, P3943, P5238, P5699, P7000, P7167, P7709



Fig. 5.81. (P8158) *Sed de venganza*.
Juan José Gárate y Clavero.
Museo Nacional del Prado.



Fig. 6.1. (P3000) Retrato
de Anthony Morris Storer.
Archer Shee.
Museo Nacional del Prado.

CAPÍTULO VI

Cerámica griega (CG)

La irrupción del mundo clásico en la pintura es bien conocida ya desde etapas tempranas del arte; sin embargo, la representación y el dominio de los vasos griegos en la pintura europea no se materializaron de manera definitiva hasta los siglos XVIII y XIX cuando, tras el descubrimiento de Pompeya y Herculano, se despertó la fiebre por la Antigüedad o «anticomanía» (Laurens y Pomian, 1992), que, nacida en el Renacimiento, tomó fuerza y se tradujo en una gran atracción por los objetos y restos arqueológicos del mundo antiguo en toda Europa, siendo de especial interés la iconografía del vaso griego (Vickers, 1987: 98-137). Una de las fechas clave es 1764, cuando Winckelmann reconoció el potencial artístico de la cerámica griega a través de su conocida *Historia del arte de la Antigüedad*. No obstante, hasta el descubrimiento del yacimiento de Vulci hacia 1825 el conocimiento de los vasos griegos era muy escaso (Sánchez, 2011: 89-105). Se pensaba que eran vasos fabricados en Etruria, tal y como lo refleja la primera gran publicación en tres volúmenes de Giambattista Passeri, *Picturae Etruscorum in vasculis* (1767-1775), donde estudia las formas de los vasos (Denoyelle, 2004: 285-298).

Su indudable valor estético, así como su atractivo histórico y arqueológico transformaron la cerámica griega en un potencial elemento de coleccionismo (Alonso, 2007: 19-28). Es interesante señalar la presencia de cerámica griega en los retratos de nobles ingleses del siglo XVIII, como en el *Retrato de Anthony Morris Storer* (P3000) (fig. 6.1), quien posa elegantemente en uno de los cuadros del MNP pintado por Archer Shee (1769-1850) con una *hidria* de gran tamaño a sus pies.

En ocasiones este coleccionismo, normalmente vinculado al Grand Tour, dio también sus frutos con acciones como la de la importante compra

realizada por el Parlamento inglés al coleccionista William Hamilton en 1772 (Rocha-Pereira, 2012). Esto convirtió al British Museum en el primer museo en exponer este tipo de obras, lo que ejerció una gran influencia no solo en el espíritu coleccionista europeo, sino también en las tendencias artísticas del momento. De tal manera, tuvo una especial relevancia en las artes decorativas, donde, gracias a la estética etrusca y pompeyana, la cerámica griega gozó de gran protagonismo en el panorama estético del momento, contando con ejemplos como el de la porcelana de Wedgewood (Ottomeyer, 2004: 15-30).

En el ámbito de la pintura, el MNP cuenta con una gran cantidad de cuadros de tendencia historicista en los que, si se analizan los detalles, se pueden encontrar centenares de evocaciones al mundo clásico. La pintura española decimonónica, que bebe del neoclasicismo dieciochesco y se dejó llevar por el academicismo europeo, incluyó también en sus escenas vasos griegos, como así hiciera Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867) en su momento (Picard-Cajan, 2004: 299-314). El estudio de estos cuadros brinda la oportunidad de observar la representación de la cerámica griega, su grado de verosimilitud, así como el significado que el artista quiere dar al cuadro al incluirla. De esta forma, se puede realizar un breve análisis sobre la aparición de este tipo de vasos en cinco obras de la colección que se comentan seguidamente.

Una de ellas es *El entierro de san Sebastián* (P7032) (fig. 6.2) (1877), de Alejandro Ferrant y Fischermans (1843-1917).

Miembro destacado de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, el autor es considerado uno de los grandes pintores decorativos del último



Fig. 6.2. (P7032)
El entierro de san
Sebastián.
Alejandro Ferrant
y Fischermans.
Museo Nacional
del Prado.



tercio del siglo XIX. Llevó a cabo importantes encargos, algunos de ellos de carácter religioso, como la participación en la Basílica de San Francisco el Grande de Madrid o la obra aquí seleccionada, también de clara referencia cristiana y testimonio clave para entender su periodo como pensionado en Roma. A diferencia de otras pinturas de temática religiosa, en esta ocasión se busca una mirada mucho más histórica, desechando la idealización de décadas anteriores. La obra, también conocida como *San Sebastián hallado en la Cloaca Máxima*, recrea el ambiente a través de unas impresionantes bóvedas que detallan gran precisión arqueológica (Diez, 2007). La escena, de una fuerte carga emocional, dirige toda su atención a la parte central donde se muestra el cuerpo sin vida del santo gracias al magnífico tratamiento lumínico y al virtuosismo técnico de la anatomía masculina del cuerpo. Partiendo de la base de que este acontecimiento tuvo lugar en época romana, es de señalar la indumentaria de los personajes, joyas o incluso el incensario de bronce que reposa sobre el suelo. Sin embargo, dentro del análisis del cuadro el protagonismo es para el vaso cerámico que porta el niño frente al cadáver y que gira su cabeza observando la escena. Se trata de una *enócoe* cuya singular tipología remite a una característica forma etrusca llamada *enócoe a cartoccio* cuyos precedentes, no obstante, ya se encuentran en la cerámica ática (n. 418 del Beazley Archive Pottery Database, Oxford University). Esta fue agrupada en lo que John Davidson Beazley denominó la forma VII, muy habitual en los talleres etruscos del grupo Torcop (de las iniciales de Toronto y Copenhague, en cuyos museos se conservan algunos ejemplares), que operó en Caere, la actual Cerveteri en la región italiana del Lacio, entre el tercer cuarto del siglo IV a. C. y el primer cuarto del siglo III a. C. (Del Chiaro, 1960: 137-168; Del Chiaro, 1974), así como en los talleres faliscos del grupo Barbarano (Ambrosini, 2017: 943-973).

La cerámica presenta un *pico vertedor* pronunciado, cuello cilíndrico alargado que recuerda al de pico de ave, un asa vertical en forma de cinta que arranca en el labio y llega hasta el hombro, cuerpo ovoide y pie anular plano. El vaso se encuentra decorado mediante la técnica de las figuras rojas, se aprecia el friso sin decoración en la base, así como una gran palmeta bajo el arranque del asa central. También aparecen algunos roleos verticales y volutas que se extienden a lo largo del cuerpo central globular, así como por el cuello cilíndrico. Aunque no se pueda apreciar, normalmente este tipo de recipientes presentan una decoración figurada en la parte frontal. A veces aparecen dos cabezas femeninas enfrentadas tocadas



Fig. 6.3. *Enócoe a cartoccio*. Museo Arqueológico Nacional (Inv. 1999/99/156). Madrid.

con un *sakkos* y, entre medias, una roseta con pétalos triangulares y una rama con hojas reducidas a puntos, o incluso una pareja de cabezas enfrentadas formada por un hombre y una mujer. Esta decoración accesoria de *enócoe a cartoccio* se puede observar en algunos ejemplos dentro de colecciones como la de Gennaro Evangelista Gorga (Ambrosini, 2013) o en la del Museo Arqueológico Nacional de Madrid (fig. 6.3).

Algunos vasos de este tipo, enmarcados en un contexto de indudable influencia griega, solían contener escenas simbólicas como los *anodoi*, referentes al tránsito y resurgimiento ctónico o telúrico (dioses o espíritus del inframundo, por oposición a las deidades celestes), e integrarse como objetos de uso cotidiano para banquetes o ceremonias. No obstante, su presencia en el registro arqueológico viene de la mano del contexto funerario, ya que en ocasiones las tumbas etruscas ofrecían este tipo de recipientes dedicados al difunto. En esta ocasión la aparición del vaso en la escena de enterramiento del cadáver no parece casual, ya que muy posiblemente el autor haya querido vincular la escena del enterramiento de san Sebastián con el posible ajuar del difunto, salvando la evidente anacronía que se establece entre la producción del vaso y la muerte del santo.

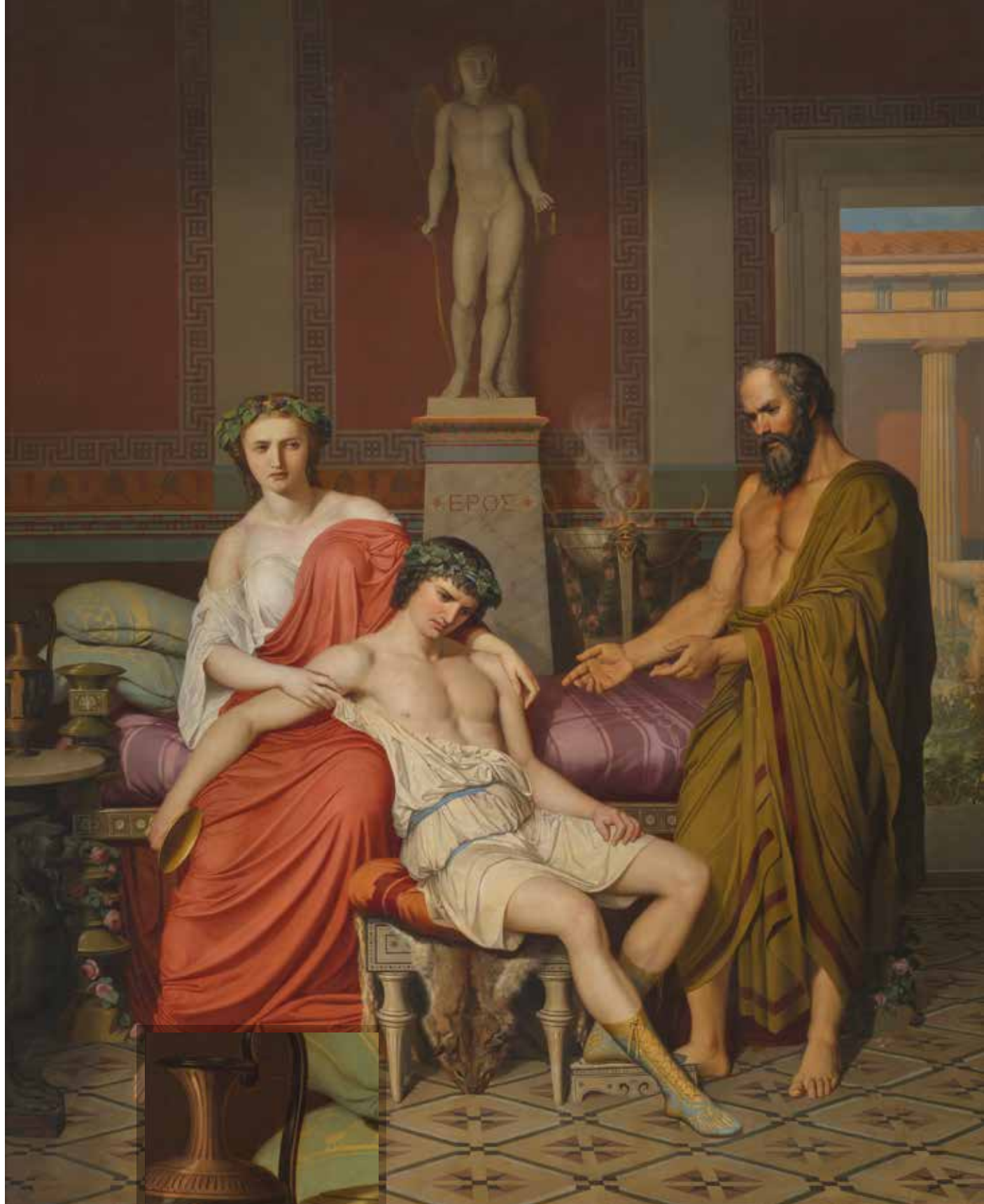


Fig. 6.4 a. (P6886) Sócrates
reprendiendo a Alcibiades
en casa de una cortesana.
Germán Hernández Amores.
Museo Nacional del Prado.
b. Detalle.





Fig. 6.5. (P3996)
La siesta o Escena
pompeyana.
Lawrence Alma
Tadema.
Museo Nacional
del Prado.



Otra obra con representación de cerámica griega es *Sócrates reprendiendo a Alcibíades en casa de una cortesana* (P6886) (fig. 6.4 a y b) (1857), de Germán Hernández Amores (1823-1894). Este pintor es considerado uno de los herederos del purismo de Ingres en la pintura española del segundo tercio del siglo XIX, cuyo virtuosismo pictórico mantiene notables ecos de la Antigüedad clásica del mismo modo que hacía Lawrence Alma Tadema (1836-1912) en Inglaterra (*La siesta o Escena pompeyana*, P3996) con la presencia aparente de una cerámica griega de figuras rojas (fig. 6.5). Así como hizo Jacques-Louis David (1748-1825) en su momento, y continuando con la tendencia del Segundo Imperio francés, Hernández Amores se mantiene como una figura fundamental de la corriente clasicista en nuestro país, con importantes producciones como *Combate de Eros y Antheros* o la obra que aquí se comenta.

En esta obra (fig. 6.4), en la que Sócrates increpa a su discípulo por su comportamiento en el burdel, destaca la ambientación idealizada de la escena junto con la expresividad de los individuos representados. En esta ocasión, la atención se centra en el vaso cerámico situado en el extremo izquierdo

del cuadro. A simple vista podría parecer puramente griego, pero si se analiza detenidamente se descubre que no concuerda con ninguna de las formas de la cerámica griega. Intenta imitar una *enócoe*, pero se mezclan otras morfologías vasculares clásicas, como se aprecia en el pie, que recuerda un *lécito* de gran tamaño (Bonora, 2004: 257-274). Atendiendo a su decoración, se trata de un vaso de figuras rojas que integra elementos como palmetas y roleos bajo el asa. Enmarcada por una cenefa geométrica aparece escena protagonizada por una mujer ataviada con un *himation* que recoge sus cabellos en un *sakkos*, mientras realiza una libación con una posible *enócoe* directamente a lo que parece ser un suelo rocoso. Según Bonora (2004: 257-274), la presencia de esta iconografía marcaría un diálogo con el cuadro, ya que la dama podría hacer una alusión directa a la cortesana representada en él. La aparición de este tipo de escenas en la cerámica ática ayudaría a fechar la pieza original de la que se tomó el modelo en torno al 450 a. C., lo que sugiere la posibilidad de que se realizara a través de una copia de un vaso original o de la transcripción de un modelo concreto a partir de bocetos poco detallados.



El cuadro *Séneca después de abrirse las venas se mete en un baño y sus amigos, poseídos de dolor, juran odio* (P4688) (fig. 6.6) (1871), de Manuel Domínguez Sánchez (1840-1906), es uno de los grandes ejemplos dentro de la pintura historicista de temática clásica del MNP.

Seguidor de Federico de Madrazo y Kuntz (1815-1894) y formado en Italia, el autor de esta obra, Domínguez Sánchez, logra sumergir al espectador en el dramatismo de la escena y centra su mirada en

la muerte del filósofo, lo que convierte a Séneca (4 a. C.-65 d. C.), de origen cordobés, en un héroe para la patria y seña de identidad hispana. Más allá de la interesante recreación clásica del ambiente de la sala, con un enlosado de mármol de diferentes colores en *opus sectile*, columnas estriadas, un caldero trípode de bronce encendido con decoración en relieve a base de bucráneos y un friso repleto de personajes danzantes en figuras rojas, claro guiño a la cerámica, frente a los pies de la bañera (*pyelos*), donde yace el cuerpo sin vida del protagonista, aparece un



Fig. 6.6. (P4688) Séneca después de abrirse las venas se mete en un baño y sus amigos, poseídos de dolor, juran odio.

Manuel Domínguez Sánchez.

Museo Nacional del Prado.

vaso griego que resulta extraño si se presta atención a su morfología. Se trata de un falso vaso griego, pues muestra una forma que no corresponde a ninguna de las tipologías documentadas en el registro arqueológico. Este vaso de grandes dimensiones y realizado mediante la técnica de figuras negras presenta un pie característico de *lécito* con un recubrimiento de su base en barniz negro, seguido por dos bandas de diferentes dimensiones y de las que nace un estilizado vaso que toma como referente un *ánfora* campaniense, para acabar en un cuello redondeado

de boca cerrada. En cuanto al asidero del objeto, cuenta con unas asas angulares acabadas en punta, muy extrañas y nada propias para este tipo de morfología (Bonora, 2004: 257-274). Sobre la iconografía del vaso destaca la presencia de dos figuras enfrentadas, una a la izquierda de pie, estática y sosteniendo una lanza, y otra a la derecha que se yergue sobre un caballo con una de sus patas delanteras levantadas. Del caballero no se pueden apreciar detalles concretos, si bien Bonora (2004: 257-274) apunta que su presencia aporta un carácter de nobleza y respetabilidad



Fig. 6.7 a. (P4667)
El Descendimiento.
Domingo Valdivieso
y Henarejos.
Museo Nacional
del Prado.
b. Detalle.



hacia la figura del filósofo. El motivo concreto del animal también podría hacer alusión a la fidelidad en el sentido que tenían los seguidores de Séneca al maestro o la que mostraba el sabio hacia sus ideas.

En *El Descendimiento* (P4667) (fig. 6.7 a y b) (1864), de Domingo Valdivieso y Henarejos (1830-1872), se observa uno de los ejemplos de pintura religiosa española realizada por artistas pensionados en Roma.

Este pintor murciano se formó en Madrid en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y en París, y realizó principalmente obras de carácter histórico o militar, aunque fue en Roma donde entró en contacto con el círculo de los nazarenistas y a partir de entonces tendió hacia una pintura de carácter espiritual, además de entablar relación con artistas de la talla de Eduardo Rosales (1836-1873) (López, 2009). En *El Descendimiento*, Valdivieso se decanta por una temática puramente católica obteniendo con él en 1864 la medalla de segunda clase en el concurso nacional de Bellas Artes, donde lo adquiere el Estado español. No obstante, dejando atrás los personajes



Fig. 6.8. Lécito.
Museo Nacional de Cerámica (Inv. CE 1-03183).
Valencia.

principales en primer plano como el Cristo yacente, José de Arimatea, San Juan, María Magdalena o la Virgen María, la mirada se debe centrar en el margen inferior derecho. Es precisamente en ese espacio, sobre la firma del autor, donde aparece un vaso griego que da sentido por completo a la obra, ya que se trata de un *lécito*, un recipiente usado como ungüentario vinculado estrechamente al mundo funerario, pues contenía aceites para ungir al difunto. El *lécito*, como ofrenda fúnebre, contiene en su interior el perfume y los ungüentos, señal de la inmortalidad líquida que asegura un nuevo nacimiento tras la unión fecunda con la muerte (Cabrera, 2003) (fig. 6.8). El que aquí se encuentra representado muestra una tipología cilíndrica y achatada, sin asa, con la base anular de diámetro significativamente más reducida que el resto del cuerpo y sin decoración iconográfica a la vista. La franja central se encuentra engobada en negro, mientras que el pie, el hombro y el cuello mantienen el tradicional color anaranjado. No obstante, la boca del vaso vuelve a estar decorada en negro, dejando de nuevo los labios al descubierto sin decoración.



Fig. 6.9 a. (P4595) *El baño de Diana*.
Francisco Reigón.
Museo Nacional del Prado.
b. Detalle.

La vinculación del mundo funerario al *lécito* se fue haciendo cada vez más notable en Atenas durante el siglo VI a. C., cuando la producción de figuras negras estandarizó la cerámica en Atenas e incluso se llegaron a crear *lécitos* funerarios a modo de estela de mármol de gran tamaño (Kurtz, 1976). Resulta, pues, evidente que el uso del *lécito* en esta escena pretende enfatizar la inmediata muerte de Cristo y su posterior embalsamamiento.

El baño de Diana (P4595) (fig. 6.9 a y b) (1858), del jienense Francisco Reigón (act. 1840-1884), discípulo de Carlos de Haes, es otra obra con representación de cerámica griega.

El artista, que estudió en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y realizó principalmente retratos en miniatura y al óleo, muestra en su cuadro la delicada representación de la diosa cazadora junto con una docena de ninfas bañándose en las aguas de un río. Atendiendo al centro de la escena, que presenta ciertos aires bucólicos con la diosa como protagonista, se puede observar un vaso de gran tamaño que sostiene una de las ninfas desnudas. Parece tratarse, según Bonora (2004: 157-174), de un *ánfora*



Fig. 6.10. *Ánfora apulia*.
Museo Arqueológico Nacional
(Inv. 2015-97-1).
Madrid.

pseudopanatenáica apulia (procedente de la actual región italiana de Puglia) que preside una escena de *naiskos* con una figura femenina en el interior. El *naiskos* o templete funerario es el tema decorativo por excelencia en la iconografía vasculapulia, y presenta un espacio simbólico de la muerte a través de la representación de una estructura que se encuentra constatada a nivel arqueológico en lugares como Tarento, en la Magna Grecia (sur de Italia). Su presencia en *ánforas*, *hidrias*, *cráteras* o *lutróforos* se realiza a través de la representación de un templete en color blanco compuesto normalmente por dos columnas jónicas que sostienen un arquitrabe decorado y un frontón triangular, cuyos ángulos están rematados con tres acróteras en forma de palmetas. El interior de la estructura alberga los restos del difunto de modo que se convierte en un monumento funerario y se idealiza adquiriendo connotaciones de *he-roon* (Cabrera, 2013: 93-102).

La morfología y la temática iconográfica del vaso representado en el cuadro tienen paralelos cercanos a algunas *ánforas* apulias de las colecciones del Museo Arqueológico Nacional de Madrid, como la realizada por el pintor de la Iliupersis (Inv. 11223), procedente de la colección del marqués de Salamanca, o la atribuida al pintor de Baltimore, de reciente incorporación (fig. 6.10). Si bien es cierto y a pesar de que su morfología es más propia del *ánfora* de Apulia, tampoco es descartable que se trate de una contaminación visual o de una incorrecta interpretación del *ánfora*

y su función, pues probablemente esta forma vasculapulia no se llegase a utilizar durante el baño, debido a que no se conserva un registro iconográfico de ello, mientras que las imágenes áticas de *hidrias* en contextos cotidianos y de *lutróforos* en contextos nupciales, sí muestran escenas de baño femenino (Sutton, 2009: 61-86). Al hilo de esto, cabe señalar que la temática balnearia fue muy empleada en la pintura española durante los siglos XIX y XX, lo que evidencia un nuevo vínculo de unión entre la Antigüedad y el desarrollo de las nuevas prácticas higiénico-sanitarias de las sociedades modernas del momento (Bonora, 2004: 157-174).

Sin embargo, el vaso apulio de gran tamaño no es el único representado en el cuadro *El baño de Diana*. Si se centra la mirada a sus pies, también puede observarse un vaso mucho más reducido y estilizado de lo normal, que corresponde a un *lebes gamikos*. Estas versiones de lebetas de pequeño tamaño suelen proceder de producciones suritálicas o etruscas, y se usaban como parte del rito nupcial (Cassimatis, 1993), con lo que se establece un claro diálogo con la temática y la representación femenina del cuadro.

El análisis de estas cinco obras que contienen representaciones de cerámica griega plantea una importante reflexión sobre la aparición e interpretación del vaso griego en la pintura decimonónica española, que, al igual que en el panorama internacional, se incluye para enfatizar y apoyar el valor simbólico del cuadro dentro de un lenguaje iconográfico de temas funerarios, cortesanos, solemnes o con escenas referentes al baño, purificación o muerte, de evidentes connotaciones femeninas. Se trata de una pintura que, a pesar de que en ocasiones no recrea con veracidad el objeto en sí, como en el caso de las obras de Hernández Amores o Domínguez Sánchez, presenta la realidad social del momento protagonizada por el afán coleccionista de los vasos griegos, su estética e iconografía, a través de las cuales marcan y pautan un diálogo con el tema del cuadro, y demuestran el grado de preparación de los pintores decimonónicos en el panorama del estudio de la Antigüedad, que pudieron estar en contacto con los propios vasos o informarse mediante diversas fuentes para que nada en su representación fuera casual.

Glosario

de términos singulares

Adobe

Pieza paralelepípedica que se utiliza para la construcción, realizada con arcilla y restos vegetales u orgánicos (paja, excrementos de herbívoros), conformada por presión mediante un molde formado por una caja de madera y secada al sol. Los muros de adobe se recubrían de arcilla o revoques que permitieran su mayor perdurabilidad.

Aguamanil

Conjunto de objetos a juego formado por un jarro con pico vertedor y un cuenco, fuente o jofaina, utilizado originalmente para el lavado de manos.

Alcarraza

Vaso de dos o cuatro asas destinado a beber agua fresca, especialmente en verano. Está labrado a torno con barro muy blanquecino, con diferentes adornos hechos en la superficie de sus finas paredes. El agua que se filtra al exterior a través de sus paredes porosas se evapora en contacto con el aire cálido y ello produce un enfriamiento del líquido contenido. Las *alcarrazas* se fabricaban en numerosos puntos de la España seca. En invierno se usaban a veces en su versión vidriada de blanco o de verde.

Alero

Saliente volado de la cubierta sobre las fachadas. En general se realiza con vigas o molduras que sobresalen del muro sobre las que se colocan elementos transversales (tablones de madera o ladrillos) o con molduras, que forman la base del sale-dizo de la cubierta.

Almarraja

Objeto en forma de garrafa, asible por su cuello y de cuerpo globular perforado con numerosos orificios. Se usaba para rociar el agua aromatizada de su interior. Se fabricaron en vidrio y también en barro.

Anafe

Soporte u hornillo para cocinar, generalmente portátil.

Ánfora

Del griego *ἀμφορεύς* que significa «portar por ambos lados». A pesar de que esta denominación resulta común, en el contexto de la cerámica griega hace alusión a una tipología especial de vasos, en concreto caracterizados por un perfil curvo y dos asas a los lados. Eran utilizadas para almacenar productos como el vino o el aceite, así como para transportarlos. Las técnicas de fabricación y su patrón decorativo varían según la procedencia y momento histórico.

Antefijas

Ornamento arquitectónico que se coloca de forma vertical en el extremo inferior de las tejas en la cubierta.

Aparejo

Forma de colocar los ladrillos o mampuestos en un muro, longitudinales al muro (a soga) o transversales (a tizón).

- **Aparejo a panderete:** las piezas de las hiladas siguen la dirección de las sogas, como en el primer caso, pero aquí las caras que contactan son los cantos y las testas, quedando a la vista las tablas.
- **Aparejo a sardinel:** las piezas de las hiladas siguen la dirección de los gruesos. Las caras que contactan son las tablas, quedando a la vista los cantos y las testas, con los cantos delante. En el sardinel propiamente dicho, los tizones y los gruesos son horizontales; y las sogas, verticales.
- **Aparejo a soga:** las piezas de las hiladas siguen la dirección de las sogas y entran en contacto las testas, quedando a la vista los cantos.
- **Aparejo a tizón:** las piezas de las hiladas siguen la dirección de los tizones. Las caras que contactan son las tablas y los cantos, quedando a la vista las testas.

- **Aparejo inglés:** normalmente las hileras de ladrillos se yuxtaponen con su lado más largo, sogá, y le sigue el más corto, tizón.

Azacán

Nombre con el que se designaba en España a los vendedores de agua a domicilio. La transportaban desde las fuentes en cántaros de diversas capacidades que llevaban instalados en carrillos de mano o en las alforjas de mulos o borricos.

Azófar

Metal blanquecino de aspecto parecido a la plata, pero de menor brillo y más bajo precio.

Azulejo

Placa o baldosa cerámica decorada sobre una superficie vidriada o esmaltada. La palabra deriva del árabe *az-zulaiʿ*, «barro vidriado».

- **Azulejo monocromo:** cuando la pieza se cubre con un vidriado monocolor, en general blanco, verde, violeta, verde, amarillo, azul turquesa o dorado.
- **Azulejo pintado:** azulejo decorado a pincel en general sobre esmalte de estaño blanco. En los ejemplares más antiguos se usaron óxidos metálicos de cobre para el verde y manganeso para el violeta o negro, cobalto para el azul oscuro, y más adelante los óxidos de hierro y de antimonio o combinaciones de varios óxidos para conseguir mayor variación cromática.
- **Técnicas de fabricación:** el azulejo tradicional se modela colocando a presión el barro plástico en un molde, en general cuadrado o rectangular. Los moldes pueden tener diferentes formas geométricas o realizarse cortando libremente una placa de barro previamente hecha. Tras ello se procede al secado y a una primera cocción, para después recibir el barniz y hacer el vidriado y la decoración cromática. Tras una segunda cocción queda listo para su colocación.
- **Técnica de decoración de cuerda seca:** consiste en separar los dibujos decorativos de cada color para evitar que se mezclen durante la cocción. Se dibujan en el azulejo bizcochado los motivos que se quieren conseguir con un pincel y material graso con pigmento de óxido de manganeso, creando con ello una serie de compartimentos estancos que se rellenarán después con los colores.
- **Técnica de decoración de cuenca o arista:** también llamado «azulejo de labores». Se utiliza

una matriz o molde de madera o metal que lleva el diseño decorativo con el que se presiona al azulejo blando, creando un relieve que delimita las distintas zonas en donde se van a aplicar los colores. Esta técnica sustituyó en parte a la técnica anterior de cuerda seca, más laboriosa al permitir una mayor reproducibilidad de los azulejos.

Barbotina

Pasta de arcilla muy diluida en agua utilizada para pegar o decorar piezas cerámicas, generalmente realizada con la misma arcilla de la pieza que se va a retocar.

Barrero

Mina o cantera donde se extrae el barro para las alfarerías.

Biscuit

Término que se emplea para designar a la cerámica cocida sin vidriado.

Bone china (véase porcelana de huesos)

Búcaro

Vaso de dos asas y escasa altura con forma de pequeña olla del que se bebe agua fresca en verano. También se fabricaron recipientes de otras formas. Está hecho a torno con barro rojo y paredes finas. Era un producto fabricado muy frecuentemente en Portugal, Talavera y otros lugares de España, así como en los virreinos de Hispanoamérica.

Canto (véase ladrillo)

Caolín

También llamado arcilla china, es una arcilla muy blanca y plástica en la que predomina el mineral caolinita, silicato de aluminio. Componente esencial de la porcelana de pasta dura.

Cerámica de estudio

Cerámica diseñada y realizada por artistas o artesanos que trabajan en talleres no industriales de forma independiente, creando objetos únicos.

Crátera

Recipiente abierto, de proporciones medianas o grandes, utilizado para mezclar el vino y el agua en el banquete. Existen cuatro tipos, diferenciados por la forma del cuerpo o de las asas, con nombres modernos: cratera de columnas, de campana, de volutas y de cáliz. Son características del mundo griego y, aunque la mayoría son de cerámica, también se conservan algunas realizadas en metal, como el bronce.

Decoración tricolor

Conocida con este nombre por emplear tres colores, el marrón para dibujar, el azul para sombrear y el naranja para rayar. Fue utilizada por primera vez en Talavera en el último cuarto del siglo xvi, siendo después imitada en otros centros de producción.

Enócoe

Del griego οἶνοχόη, que significa literalmente «verter vino». Es un tipo de vaso utilizado como jarra con pico vertedor usado para los banquetes. Suele tener un tamaño no excesivamente grande y presenta un asa que arranca del labio y acaba en el cuerpo del vaso. Por lo general, su pico vertedor es trilobulado, aunque también existen otras tipologías como la embocadura a *cartoccio*, típica de la zona de Italia. Presenta patrones decorativos muy variados dependiendo de la época y del lugar de fabricación.

Esmalte estannífero

Vidriado que origina el color blanco. Se consigue al sumergir la pieza bizcochada en una solución de óxido de plomo, sílice, alúmina (arcilla) y óxido de estaño (casiterita). Según el porcentaje de este último mineral, se obtiene una mayor o menor intensidad en el color.

Familia rosa

La paleta de esmaltes denominada *familia rosa* fue introducida en la década de 1720, pero su uso se generalizó durante los reinados de los emperadores Yongzheng (1723-1735) y Qianlong (1735-1796). El color predominante es el rosa, que al parecer fue desarrollado bajo la influencia de los jesuitas europeos que trabajaban en el palacio imperial de Pekín. Además del rosa, se incorporaron otros colores, como un amarillo y un blanco opaco que facilitaron la creación de tonalidades más suaves para la ornamentación sobre vidriado de la porcelana china.

Frita

Sustancia vítrea obtenida de la cocción y molienda de varios materiales que se mezcla con arcilla para hacer porcelana de pasta tierna.

Grand feu

Cocción de alta temperatura necesaria para consolidar el cuerpo y el vidriado de la porcelana dura, y también los pigmentos aplicados para su decoración directamente sobre la pasta o el vidriado, antes de su cocción.

Greda

Arcilla calcárea arenosa, de color blanquecino, que suele aparecer en la ribera de los ríos.

Grueso (véase ladrillo)

Hidria

Recipiente de medianas y grandes proporciones con cuerpo ovoide, cuello marcado, dos asas horizontales y una tercera vertical. Utilizado para transportar agua en la Antigua Grecia.

Hygiocérame

Gres porcelánico con cubierta exenta de materiales tóxicos, inventado en el inicio del siglo xix por Jacques Fourmy en su taller de París.

Imari

Porcelana japonesa esmaltada en azul cobalto bajo vidriado, rojo y dorado que se fabricaba en los alfares de Arita y se exportaba a Europa a través del puerto de Imari (prefectura de Saga) desde el siglo xviii al siglo xix. Este estilo también se imitó en China.

Ímbrices

En los tejados romanos realizados en cerámica, las tejas planas o *tegulae* se combinaban con otras tejas curvas de barro cocido llamadas ímbrices (sing. *imbrex*) que servían para cubrir las juntas entre las tejas planas.

Jarra de bola

De cuerpo semiesférico, cuello no muy alto y boca ancha, siendo habitual el asa entorchada o sogueada. En Talavera esta tipología aparece en la segunda mitad del siglo xviii.

Jarra frailerá

De cuerpo globular y cuello alto con dos grandes asas contrapuestas. Esta tipología aparece en las pinturas de escenas de refectorio del siglo xvii, de ahí su nombre.

Jícara

Pequeño vaso de forma cónica invertida en el que se bebía el chocolate en la España de la Edad Moderna. Se hicieron en loza vidriada y también en porcelana. En Andalucía también se denominaba *pocillo*.

Kendi

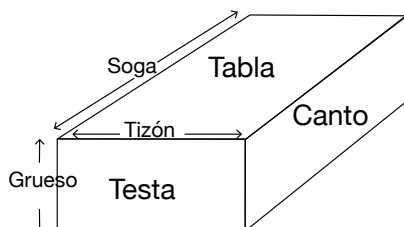
Porrón para agua, utilizado tanto en China como en el Sudeste Asiático en rituales budistas e hinduistas, basado en la tipología india del *kundika*.

Klapmut

Plato hondo. Es una de las primeras tipologías de encargo de la Compañía Holandesa de las Indias Orientales para el consumo de potajes.

Ladrillo

Pieza paralelepípedica de material cerámico utilizada en la construcción. En la figura se indican las distintas partes de un ladrillo: canto, tabla, testa, grueso, soga y tizón.



Lebes gamikos

Del griego *λεβες γαμικός*, es decir, vaso matrimonial. Hace alusión a un tipo de cerámica griega en particular, de cuerpo esférico o panzudo, dos asas laterales y una amplia boca con una tapadera rematada generalmente por un elemento decorativo. En ocasiones, también aparece una peana realizada en cerámica que eleva el vaso. En cuanto a su utilidad, se suele vincular con las ceremonias nupciales, en concreto con el ritual de la purificación previo al matrimonio.

Lécito

Del griego *λήκυθος*, es un vaso generalmente estilizado, cuenta con un cuello estrecho y del que arranca un asa que llega hasta la mitad del cuerpo, presenta una amplia boca y su vinculación con los rituales de libación en el mundo funerario son tales que en época clásica se llegaron incluso a sustituir en ocasiones por estelas funerarias. Cuentan con diferentes tipos de decoración en sus paredes, ya sea mediante la utilización de figuras rojas, figuras negras o con el característico fondo blanco, relacionado con los rituales de ultratumba.

Loza

Denominación genérica de la cerámica que presenta un recubrimiento vítreo. Las producciones más económicas van recubiertas de un vidriado de óxido de plomo, sílice y alúmina, y las más elaboradas con un vidriado estannífero. También se usa como genérico de loza de calidad para la mesa.

- **Loza de reflejo metálico:** loza que presenta un recubrimiento vítreo sobre el cual, en tercera cocción, se aplican óxidos metálicos que se cuecen en atmósfera reductora (ausencia o escasez de oxígeno) para formar una película

brillante de aspecto metálico. Se atribuye el origen de su fabricación al califato abásida de Bagdad, en el siglo IX. Desde época medieval, el pigmento que se utilizaba para fabricarla contenía sulfuros de plata y cobre, almagre, cinabrio y se emulsionaba con vinagre para ser aplicado sobre el soporte vidriado de las piezas. Tras cocerla en presencia de escaso oxígeno (atmósfera reductora), el metal del pigmento (en general, aplicado como componente de una sal de sulfuro o de óxido) pasaba al estado metálico integrándose en el vidriado en forma de capa de dimensiones nanométricas. Ello provocaba que la superficie decorada presentara brillos, iridiscencias y cambios cromáticos en función de la incidencia de la luz, como si se tratara de una superficie metálica.

- **Loza dorada:** loza decorada con la técnica del reflejo metálico.

Lutróforo

Recipiente de la Antigua Grecia de grandes proporciones, con cuerpo ovoide, cuello muy alto y estrecho, pie y, a veces, boca abocinada, así como dos amplias asas verticales. Estos vasos, normalmente monumentales, son comunes en la producción apulia de la segunda mitad del siglo IV a. C.

Marca de fábrica

Símbolo, iniciales o nombres pintados, incisos o impresos en una pieza cerámica que identifican la fábrica donde fue producida.

Mayólica

Loza estannífera con un vidriado que contiene casiterita u óxido de estaño como elemento opacificante. Forma un vidrio blanco que contrasta con las decoraciones policromas realizadas con óxidos metálicos. Para estos se usaban como cromóforos básicos, desde época medieval, el óxido de cobre para conseguir el color verde, el óxido de manganeso para los colores violeta o negro, el óxido de hierro para el rojo, el óxido de cobalto para el azul marino y el óxido de antimonio para el amarillo. Durante el Renacimiento ya se realizaron combinaciones de estos óxidos para conseguir una paleta de color más amplia, y en desarrollos ulteriores se añadieron óxidos de otros metales colorantes para ello.

Ormolú

En su acepción inglesa significa «latón imitando bronce dorado»; en la francesa, «bronce dorado con oro molido amalgamado con mercurio» (*dorure d'or moulu*).

Opalina

Vidrio translúcido de aspecto lechoso, también llamado vidrio opal.

Pella de barro

Trozo de arcilla tierna que se coloca en el torno a partir de la cual se levanta o elabora la pieza cerámica.

Petuntse o petunse

Del mandarín *bai dunzi* o pequeños ladrillos blancos. Este término se utilizó para referirse a la forma en la que se almacenaba la piedra de china (roca micácea pulverizada) que se utilizó en la elaboración de la porcelana china junto con el caolín en los alfares de Jingdezhen.

Pico vertedor

Elemento abierto en forma de canal que sobresale en la boca de un jarro u otro tipo de recipiente.

Piporro

Forma cerrada para contener agua fresca de beber. Puede ser de barro blanquecino o rojo. Dispone de un asa y dos orificios, uno amplio por donde entra el aire que desplaza el agua que sale por el más estrecho cuando quien lo usa bebe a chorro.

Pocillo

Pequeño vaso de forma cónica invertida en que se bebía el chocolate en la España de la Edad Moderna. Se hicieron en loza vidriada y también en porcelana. Es denominación frecuente en Andalucía. En otras zonas de España se denominaba jícara.

Porcelana china de carraca

El término *carracke* surgió por primera vez en un inventario de bienes de la localidad de Exeter (Inglaterra) para denominar a la porcelana china azul y blanca con decoración radial que viajaba a bordo de los navíos portugueses o *carracas*, y que fue comercializada por los pueblos ibéricos y por las Compañías de Indias británicas y neerlandesas desde 1570 hasta 1644.

Porcelana china de transición

Fue fabricada durante el periodo de cambio de la dinastía Ming a la Qing, desde 1620 a 1683. Este periodo estuvo marcado por la guerra civil (1644) que resultó en el colapso del sistema tradicional de producción para la corte imperial hacia clientes privados, incluyendo compañías comerciales extranjeras, mercaderes japoneses y una nueva clientela china. La pintura de la porcelana azul y blanca y policroma adoptó un enfoque más libre muy influido por las ilustraciones de los grabados que servían de fuente de inspiración.

Porcelana de huesos

Llamada también *bone china* es una cerámica no porosa, obtenida con caolín, caliza, sílice y ceniza de huesos de buey calcinados. La fórmula conseguida en Inglaterra a finales del siglo XVIII contenía también feldespatos.

Porcelana de pasta dura

Cuerpo cerámico no poroso de la porcelana llamada dura, auténtica y natural, básicamente compuesto de caolín, sílice y fundentes feldespáticos, que se consolida en la cocción a alta temperatura entre 1250 °C-1450 °C.

Porcelana de pasta tierna o blanda

Cuerpo cerámico poroso de la porcelana llamada blanda, artificial y francesa, básicamente compuesto con blanca, frita molida y otro fundente, que se consolida en la cocción a baja temperatura entre 1150 °C-1250 °C.

Quinqué

Lámpara inventada y patentada por el físico suizo Aimé Argand en 1780. Su combustible fue el aceite de ballena.

Reserva

Área no cubierta con el color aplicado al fondo en gran parte de la superficie de un objeto cerámico.

Salero de campana

De forma troncocónica similar a una pequeña campana que en su parte superior estrecha lleva un pocillo y se apoya sobre la parte inferior más ancha.

Sang-de-boeuf

Vidriado cuyo color recuerda al de la sangre de buey coagulada. Fue desarrollado en China durante la dinastía Qing (1644-1911). El color se consigue con óxido de cobre cocido en atmósfera reductora, pero es difícil de controlar su efecto final.

Sigilata (o terra sigillata)

Tipo de cerámica de superficie rojiza elaborada a torno o a molde, que se produjo en la época del Imperio romano. Su nombre deriva de la decoración estampada o en relieve visible en muchas de estas piezas.

Soga (véase ladrillo)

Sogelado

Estrías paralelas que quedan en la superficie de los objetos de alfarería como huellas de los dedos de quien los fabrica haciendo girar el torno.

Tabla (véase ladrillo)

Talla

Término derivado del portugués *talha* que se usa en Andalucía para designar un tipo de jarro de barro blanquecino, como el de las alcarrazas, para beber agua fresca en verano. Las que se usaban también en invierno eran vidriadas en blanco o en verde.

Tallero

Forma cerámica cerrada compuesta por un elemento central con numerosas asas sobre cuyos hombros se apoyan otros tantos recipientes pequeños. Es una pieza característica de las producciones de Triana (Sevilla) durante los siglos *xix* y *xx*.

Tégula

Placa plana de barro cocido de forma rectangular con dos rebordes elevados en los lados largos, usada para cubrir edificios. La palabra es una transcripción del término *tegula* en latín, del mismo significado, de la que deriva la palabra teja.

Teja árabe

Placa de barro cocido de planta trapezoidal curvada longitudinalmente. Formalmente deriva del ímbrice romano y supone una simplificación del tejado al realizarse solo por hileras de tejas colocadas con la canal hacia arriba (tejas canal o canaleras), en la posición de las antiguas tégulas, cubiertas con otras hileras con tejas que cubren los huecos entre las hileras de tejas canal (tejas cobijas o coberteras).

- **Teja canal:** teja curva que se coloca en un tejado con la concavidad hacia arriba.
- **Teja cobija:** teja curva que se coloca en un tejado con la concavidad hacia abajo.

Teja romana

Se caracteriza por su aspecto rectangular y por tener la pieza canal plana, con los bordes laterales levantados y la cobija curva.

Terracota

Elemento realizado con arcilla cocida y terminado en primera cocción sin otro acabado.

Testa (véase ladrillo)

Tizón (véase ladrillo)

Torneta

Torno bajo, o de rotación lenta, utilizado habitualmente por las mujeres o en la práctica de la alfarería con baja capacidad de producción.

Túrdiga

Tira cilíndrica de arcilla tierna, también denominada «churro», a partir de la cual mediante pegado y aplastado de varias se va urdiendo la pieza.

Vase indien

Denominación aplicada en 1814 por Alexandre Brongniart al jarrón con forma cuatrilobulada de influencia oriental, realizado desde 1751 en la manufactura de Vincennes/Sèvres.

Vase jasmin

Jarrón con boca acampanada diseñado en la manufactura de Sèvres hacia 1800, en sus variedades *cornet* y *japonais*. Fue realizado con asas o sin ellas, sobrepuesto a una base separada del jarrón o con base propia.

Vases à monter

Jarrón compuesto con partes de porcelana montadas con elementos y adornos de bronce dorado.

Vase oeuf

Jarrón con cuerpo en forma de huevo diseñado en la manufactura de Sèvres en el siglo *xviii* y rediseñado en 1802 por el arquitecto Alexandre-Théodore Brongniart.

Vedrio

Vidrio especial con el que se bañan muchos objetos de alfarería y azulejos antes de ser cocidos por segunda vez. En crudo ofrece un aspecto líquido pastoso; está formado por derivados del plomo, de arena silíceo y alúmina, así como algún otro elemento fundente (sales sódicas o potásicas). Una vez cocido se vitrifica e impermeabiliza el objeto que cubre.

Vieux Saxe

Expresión empleada para designar las porcelanas de Meissen del siglo *xviii* que surgió en el inicio del siglo *xix* en el mercado francés de antigüedades, sobre todo aplicada a los objetos datados entre 1730 y 1760, los más apreciados por los coleccionistas.

Vieux Sèvres

Expresión empleada para designar las porcelanas de Sèvres del siglo *xviii* que surgió en el inicio del siglo *xix* en el mercado francés de antigüedades, al principio aplicada a los objetos de pasta tierna, muy apreciados por los coleccionistas.

Bibliografía

A

- AA. VV. *La ruta de la cerámica: sala Bancaja San Miguel, Castellón, del 1 al 31 de marzo de 2000*. Castellón: Asociación para la Promoción del Diseño Cerámico, 2000.
- ADAM, Jean P. *La construction romaine, matériaux et techniques*. París: Ed. Picard, 1984.
- AINAUD DE LASARTE, Juan. *Cerámica y vidrio*. ARS Hispaniae, vol. X. Madrid: Ed. Plus Ultra, 1952.
- ALAMINOS LÓPEZ, Eduardo. «Consideraciones acerca del coleccionismo de porcelana a finales del siglo XIX y principios del XX», en Carmen MAÑUECO SANTURTÚN (dir.), *Manufactura del Buen Retiro. 1760-1808*. Madrid: Ministerio de Educación y Cultura, 1999, pp. 157-168.
- ALEMÁN IZQUIERDO, Juan Carlos. «Producciones de cerámica romana de paredes finas en la fachada oriental peninsular». *Diacromía. Revista de Investigadores Noveles en Arqueología Histórica*, 1 (2019): 47-63.
- ALINARI, Alessandro. *La porcellana dei Medici. Bibliografia ragionata e catalogo essenziale*. Florencia: Belriguardo, 2009.
- ALGARRA PARDO, Víctor M. «Pavimentos tardomedievales de la alquería de Barrinto (Marxalenes, Valencia)», en *Arqueología del pavimento cerámico de la Antigüedad a nuestros días*. Agost: Asociación de Ceramología, 2003, pp. 163-186.
- ALONSO RODRÍGUEZ, M.^a del Carmen. «Los Borbones y el coleccionismo de vasos griegos durante el siglo XVIII», en Paloma CABRERA BONET y Pierre ROUILLARD (coords.), *El vaso griego en el arte europeo de los siglos XVIII y XIX*. Actas del Congreso. Madrid: Museo Arqueológico Nacional y Casa de Velázquez, 2007, pp. 19-28.
- ALSINA COSTABELLA, Laia. «La colección de artes decorativas de Francisco Miquel y Badía (1840-1899)», en Fernando PÉREZ e Inmaculada SOCÍAS, *La dispersión de objetos de arte fuera de España en los siglos XIX y XX*. Barcelona: UB-UCa, 2011, pp. 17-34.
- ÁLVAREZ, Marian, Maite JIMÉNEZ y Amaia MUJICA. *Lozas y porcelanas vascas. Siglos XVIII-XX*. Bilbao: Museo Arqueológico, Etnográfico e Histórico Vasco, 2009.
- ÁLVARO ZAMORA, M.^a Isabel. «Sobre los modos de irradiación de la cerámica ligur y la presencia de esta procedencia en la Zaragoza del siglo XVII». *Artigrama*, 4 (1987): 137-156.
- «La emigración de ceramistas ligures a Aragón (España) en el siglo XVII y la influencia de sus repertorios decorativos en la producción de los alfares locales», en *Atti XXXI Convegno Internazionale della Ceramica (Albisola, 1998)*. Albisola: Centro Ligure per la Storia della Ceramica, 1999, pp. 151-169.
- ALZAGA RUIZ, Amaya. «El arte francés en la España del siglo XIX. Introducción a un escenario y a unos autores», en Amaya ALZAGA RUIZ (dir.), *El gusto francés y su presencia en España (XVII-XIX)*. Madrid: Fundación Mapfre, 2022, pp. 166-167.
- AMBROSINI, Laura. *Evan Gorga al CNR. Storia e immagini di una collezione*. Roma: Ediciones CNR, 2013.
- «The Etruscan Painted Pottery», en Jean MACINTOSH TURFA (ed.), *The Etruscan World*. Londres-Nueva York: Routledge, 2017, pp. 243-273.
- AMORES CARREDANO, Fernando, y Pina LÓPEZ TORRES. «Las cerámicas finas-alcarrazas blancas de Sevilla en la Edad Moderna: la expresión barroca de una tradición almohade», en *Estudios de Prehistoria y Arqueología en homenaje a Pilar*

Acosta Martínez. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2009, pp. 563-573.

ANÓNIMO. «La sed». *La América Ilustrada*, 10 noviembre de 1873.

ANÓNIMO. *Tassa general de los precios a que se an de vender las mercaderías en esta ciudad de Seuilla y su tierra, y de las hechuras, salarios y jornales y demás cosas*. Sevilla, 1627.

ARTHUR, Paul. *French Art Nouveau Ceramics: An illustrated Dictionary*. París: Éditions Norma, 2015.

AULNOY, Madame d' (Marie-Catherine Le Jumel de Barneville, condesa de). *Memoires de la cour d'Espagne. Relation du voyage d'Espagne*. París: Barbin, 1690.

B

BAART, Jan. «Terra sigillata from Estremoz, Portugal», en David GAIMSTER y Mark REDKNAP (eds.), *Everyday and Exotic Pottery. Studies in honour of John Hurst*. Oxford: Pub. Oxbow Books Limited, 1992, pp. 273-278.

BANHAM, Johanna (ed.). *Encyclopedia of Interior Design*. Londres-Nueva York: Pub. Routledge, Taylor & Francis Group, 1997.

BARCELÓ, Carmen, y Anja HEIDENREICH. «Lusterware made in the Abbadid Taifa of Seville (Eleventh Century) and its early production in the Mediterranean Region». *Muqarnas*, 31 (2014): 245-276.

BARÓN, Javier. «Federico de Madrazo. Retrato de Sabina Seupham Spalding», en *Memoria de actividades 2014*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2015, pp. 50-53.

BAX, Dirk. *Hieronymus Bosch. His Picture-Writing Deciphered*. Róterdam: A. A. Balkema, 1979, pp. 53 y 393.

BEAUX-LAFFON, Marie-Germaine. *Une grande manufacture Pyrénéenne. Saint-Gaudens Valentine (xixe siècle). Faïence fine et porcelaine*. Aspet: Pyrè-Graph, 2001.

BELTRÁN DE HEREDIA, Julia, y Núria MIRÓ I ALAIX. «Barcelona y el comercio interior de cerámica en los siglos XVI-XVII; Valencia, Sevilla, Talavera de la Reina (Toledo), Teruel, Villafeliche y Muel

(Zaragoza) y Portugal», en *Actas del X Congreso Internacional. A cerámica medieval no Mediterráneo*. Silves, 2013, pp. 729-735.

BENDALA, Manuel, Christian RICO y Lourdes ROLDÁN. *Monografías de arquitectura romana. El ladrillo y sus derivados en la época romana*. Madrid: Servicio de Publicaciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 1999.

BERROCAL RUIZ, Paloma. «Pavimentos cerámicos de la ciudad de Manises desde época tardomedieval hasta el siglo XIX», en *Arqueología del pavimento cerámico de la Antigüedad a nuestros días*. Agost: Asociación de Ceramología, 2003, pp. 163-186.

BERTI, Fausto, y Marina VIGNOZZI. *Sette Secoli di ceramica a Montelupo*. Montelupo Fiorentino: Aedo, 2004.

BLANCO WHITE, José. *Viaje de España*. Madrid: Alianza Editorial, 1972.

BODLEIAN LIBRARY. Oxford, United Kingdom, MS. Douce 219, fol. 145v-146r, 1475-1485.

BONORA, Isabel. «La cerámica griega en el arte español de los siglos XVIII y XIX: una primera aproximación», en Paloma CABRERA BONET, Pierre ROUILLARD y Anni VERBANCK-PIÉRARD (eds.), *El vaso griego y sus destinos*. Museo Arqueológico Nacional, diciembre 2004-febrero 2005, cat. exp. Madrid: Ministerio de Educación y Cultura, 2004, pp. 257-274.

BURAT, Jules. *Exposition de l'Industrie Française, année 1844: description méthodique accompagnée d'un grand nombre de planches et de vignettes*, tome II. París: Challamel, 1845.

BUTLER, Michael. «Chinese Porcelain at the End of the Ming». *Transactions of the Oriental Ceramic Society*, 84 (1983-1984): 33-62.

BUTLER, Michael, Margaret MEDLEY y Stephen LITTLE. *Seventeenth Century Chinese Porcelain from the Butler Family Collection*, cat. exp. Alexandria, Virginia: Art Services International, 1990.

BUTLER, Michael, y Wang QINGZHENG. *Seventeenth Century Jingdezhen Porcelain from the Shanghai Museum and the Butler Collections. Beauty's Enchantment*, cat. exp. Londres: The Shanghai Museum, 2006.

C

- CABRERA BONET, Paloma. *La colección Várez Fisa en el Museo Arqueológico Nacional*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2003.
- «Naikos. La construcción simbólica del espacio de la muerte en la iconografía vascular apulia», en Montserrat JUFRESA, Montserrat REIG, Jesús CARRUESCO, Gemma FORTEA, Roger MIRALLES e Isabel RODÀ (eds.), *Ouranós-Gaia. L'espai a Grècia III: anomenar l'espai. Actas del III Coloquio Internacional, ICAC*. Tarragona: Institut Català d'Arqueologia Clàssica, 2013, pp. 93-102.
- CAIGER-SMITH, Alan. *Tin-glazed pottery in Europe and the Islamic World: The tradition of 1000 years in maiolica, faience and delftware*. Londres: Faber and Faber, 1973.
- CALVO SERRALLER, Francisco. *El bodegón español: de Zurbarán a Picasso*. Bilbao: Museo de Bellas Artes, 1999.
- CANEPA, Teresa. «Kraak porcelain: the rise of global trade in the late 16th and 17th centuries», en Lúisa VINHAIS y Jorge Welsh (eds.), *Kraak porcelain*. Londres: Jorge Welsh Books, 2008.
- «The Iberian royal courts of Lisbon and Madrid, and their role in spreading a taste for Chinese porcelain in the 16th -century Europe», en Jan VAN CAMPEN y Titus ELIËNS (eds.), *Chinese and Japanese porcelain for the Dutch Golden Age*. Zwolle: Waanders Uitgevers, 2014, pp. 17-35.
- *Jingdezhen to the world. The Lurie collection of Chinese export porcelain from the late Ming dynasty*. Londres: Ad Ilissum, 2019.
- CANEPA, Teresa, y Katharine BUTLER. *Leaping the Dragon Gate. The Sir Michael Butler Collection of Seventeenth-Century Chinese Porcelain*. Londres: Ad Ilissum, 2021.
- CASANOVAS, María Antonia. «La cerámica de reflex daurat en la pintura de la segona meitat del segle XIX», en *El reflex de Manises*. Valencia: Ed. Electa, 1996, pp. 31-35.
- CASSIMATIS, Hélène. *Le lébès à anses dressés italiote*. Colección Cahiers du Centre Jean Bérard, XV. Nápoles: Centre Jean Bérard, 1993.
- CERDÀ I MELLADO, Josep Antoni. *La loza dorada de la colección Mascort*. Girona: Fundació Mascort, 2011.
- CERDÀ I MELLADO, Josep Antoni, y Albert TELESE. «Algunos ejemplos de la influencia de la cerámica ligur en la loza catalana de los siglos XIV al XVII», en *Atti XXXI Convegno Internazionale della Ceramica (Albisola, 1998)*. Albisola: Centro Ligure per la Storia della Ceramica, 1999, pp. 179-186.
- CERVANTES, Miguel de. *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Madrid: Juan de la Cuesta, 1617.
- CHECA CREMADES, Fernando. *Inventarios de Felipe II. Inventario post mortem. Almoneda y Libro de remates. Inventario de tapices*. Madrid, 2018.
- CHERRY, Peter. *Arte y naturaleza. El bodegón español en el Siglo de Oro*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1999.
- «Luis Meléndez y los frutos de una carrera frustrada», en Luis Meléndez, *Bodegones*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2004, pp. 17-62.
- CHIARO, Mario A. Del. «Etruscan oinochoai of the Torcop group». *Studi Etruschi*, 28 (1960): 137-168.
- *Etruscan Red-figured Vase-painting at Caere*. Berkeley-Los Ángeles-Londres: University of California, 1974.
- CLARK, Grahame. *La prehistoria*. Madrid: Alianza Editorial, 1981.
- CLERQ, Wim De, Jonas BRAEKEVELT, Jaume COLL, Hilmi KAÇAR, Josep Vicente LERMA y Jan DUMOLYN. «Aragonese tiles in a Flemish castle: A chivalric gift-exchange network in fifteenth-century Europe». *Al-Masāq: Journal of the Medieval Mediterranean*, 27 (2015): 153-171.
- CLUNAS, Craig, y Jessica HARRISON-HALL. *The BP exhibition: Ming 50 years that changed China*. Londres: The British Museum, 2014.
- COLL I CONESA, Jaume. «La azulejería del castell d'Alaquàs». *Patrimoni Monumental*, 2, ICARO (2008): 309-318.
- «Cobalt blue in medieval ceramic production in the Valencian Workshops. Manises, Paterna and Valencia, Spain». *Medieval Ceramics*, 31 (2009a): 11-24.
- *La cerámica valenciana. Apuntes para una síntesis*. Valencia: Avec-Gremio, 2009b, p. 86.

- «Cerámicas de importación: series y cronología», en Jaume COLL (coord.), *Manual de cerámica medieval y moderna*. Madrid: Museo Arqueológico Regional de Madrid, 2011, pp. 271-304.
- «Heráldica real inédita hallada en el Barri dels Obradors de Manises», en *Reflexiones sobre cerámica: presente, pasado y futuro. Actas XXI Congreso de la AC*. Barcelona: Asociación de Ceramología, Museu del Disseny, 2019, pp. 127-134.
- COLL I CONESA, Jaume, Marta CAROSCIO y Josep PÉREZ CAMPS. «Excavaciones en el Barri d'Obradors de Manises. Resultados de la campaña 2011», en María José Rodríguez-MANZANEQUE (ed.), *Origen y evolución de la alfarería de Agost y comarcas limítrofes*. 16 Congreso de la Asociación de Ceramología, 2015, pp. 123-144.
- COLL I CONESA, Jaume, Josep PÉREZ CAMPS, Trinitat PRADELL, Judit MOLERA, Claudio CAPELLI, Sar BLANES, Marta CAROSCIO y Roberta DI FEBBO. «La "loza negra" de Manises hallada en el Barri dels Obradors», en *Obra negra y alfarería de cocina. Actas XX Congreso de la Asociación de Ceramología*. Quart: Museu de la Terrissa de Quart, 2017, pp. 171-195.
- CÓMEZ RAMOS, Rafael. «La Torre del Oro revisitada». *Archivo Hispalense*, 276-278, tomo XCI (2008), 237-265.
- CORRIGAN, Karina H., Jan van CAMPEN y Femke DIERCKS, con Janet C. BLYBERG. *Asia in Amsterdam. The culture of luxury in the Golden Age*. Ámsterdam-Massachusetts, 2015.
- COVARRUBIAS, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana, o española*. Madrid, 1611.
- CRAWFORD, Harriet E. W. *Sumer and the Sumerians*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004, p. 252.
- CURNELLE, Robert. *Porcelaine & Faïence de Valen-tine*. París: Editions Charles Massin, 1999.
- CURTIS, Jean-Louis. *Baccarat*. París: Editions Du Regard, 1991.
- El vaso griego y sus destinos*. Museo Arqueológico Nacional, diciembre 2004-febrero 2005, cat. exp. Madrid: Ministerio de Educación y Cultura, 2004, pp. 285-298.
- DÍEZ GARCÍA, José Luis, y Javier BARÓN (coords.). *El siglo XIX en el Prado*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2007.
- DONGEN, Alexandra van. «Alledaags & buitengewoon. De gebruiks-en pronkvoorwerpen van Willem Kalf». *Willem Kalf 1619-1693*. cat. exp. Róterdam: Museum Boijmans Van Beuningen, 2006, pp. 24-35.
- «Adriaen Brouwer's props: everyday objects as models for painters», en Katrien LICHTERT (red.), *Adriaen Brouwer. Master of Emotions*, cat. exp. MOU Museum Oudenaarde. Ámsterdam: Amsterdam University Press, 2018, pp. 58-59.
- «Aan tafel met Carolus Battus», en Christianne MUUSERS y Marleen WILLEBRANDS, *Het excellente kookboek van Doctor Carolus Battus uit 1593*. Gorredijk: Sterck & De Vreese, 2020, pp. 104-137, 116-119 y receta n.º 278, p. 236.
- «Jan van Eyck's Syrian apothecary jar. The earliest known depiction of middle eastern ceramics in medieval European art», en Katherine A. WILSON y Leah R. CLARK (eds.), *The mobility of objects across boundaries 1000-1700*. Liverpool: Liverpool University Press, 2022a, pp. 153-168.
- *Dichter bij Vincent. Alledaagse voorwerpen in het werk van Vincent van Gogh*. Gorredijk: Uitgeverij Sterck & De Vreese, 2022b, pp. 116-119, 122.
- DONGEN, Alexandra van, Abdelkader BENALI, Katrien LICHTERT, Sabine PÉNOT, Lucinda TIMMERMANS y Manfred SELLINK. *Conversation pieces. The world of Bruege*. Veurne: Hannibal Publishers, 2018.
- DUCROT, Brigitte. *Porcelaines et terres de Sèvres*. París: Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 1993.
- DYER, Walter A. «Creators of English Style: II. Daniel Marot». *Arts & Decoration (1910-1918)*, vol. 6, n.º 6 (1916): 280-306.

D

- DENOYELLE, Martine. «El vaso griego bajo la mirada de los artistas», en Paloma CABRERA BONET, Pierre ROUILLARD y Anni VERBANCK-PIÉRARD (eds.),
- DZIKI, Agnieszka. «Three crucifixes in the Amerbach Cabinet and the incomplete small-scale sculpture around the year 1500». *Quart*, vol. 57, n.º 3 (2020): 46-59.

E

ERIKSEN, Svend, y Geoffrey de BELLAIGUE. *Sèvres porcelain. Vincennes and Sèvres, 1740-1800*. Londres: Faber and Faber, 1987.

ERMETI, Ana L. «Il Mediterraneo e l'Italia. Dalle ceramiche islamiche alla maiolica arcaica», *Capolavori di Maiolica Italiana del Museo Internazionale delle Ceramiche in Faenza*. Roma: Fondazione Italia in Giappone, 2001, pp. 179-191.

F

FARRIS, Guido, y Vittorio A. FERRARESE. «Contributo alla conoscenza della tipologia e della stilistica della mayólica ligure del XVI secolo», en *Atti II Convegno Internazionale della Ceramica*. Albisola, 1969, pp. 11-45.

FERNÁNDEZ MONTAÑA, José. *Los arquitectos escurialenses*. Madrid: Hijos de Gregorio del Amo, 1924, pp. 16-17.

FERNÁNDEZ MONTES, Matilde. «Aportación al estudio de la alfarería femenina en la Península Ibérica: la cerámica de Alcorcón (Madrid)». *Disparidades. Revista de Antropología*, vol. 52, n.º 2 (1997).

FERNÁNDEZ NAVARRO, Esteban. «Relación entre las formas y el uso en la cerámica de agua», en *Cerámica islámica y cristiana a finales de la Edad Media*. Granada, 2003, pp. 433-458.

FERRER CLARÍ, Agustín, y Assumpta GALÁN GRAU. «Pavimentos cerámicos hallados en el monasterio de jerónimos de Santa María de La Murta, Alzira», en *Arqueología del pavimento cerámico de la Antigüedad a nuestros días*. Agost: Asociación de Ceramología, 2003, pp. 197-217.

FERRER CLARÍ, Agustín, y Vicente PALOMAR MACIÁN. «Pavimentos cerámicos de la Real Cartuja de Vall de Crist, Altura», en *Arqueología del pavimento cerámico de la Antigüedad a nuestros días*. Agost: Asociación de Ceramología, 2003, pp. 221-251.

FINLAY, Robert. *The Pilgrim Art. Cultures of porcelain in world history*. Berkeley, Los Ángeles, Londres: University of California Press, 2010.

FOURMY, Jean. *Mémoire sur les ouvrages de terres cuites et particulièrement sur les poteries*. París, 1802.

FROTHINGHAM, Alice W. *Lustreware of Spain*. Nueva York: Hispanic Society of New York, 1951.

G

GAIMSTER, David. *German stoneware 1200-1900. Archaeology and cultural history*. Londres: British Museum Press, 1997, pp. 307-308.

GARCÍA BASTIDA, Nerea. *La teja cerámica*. Trabajo fin de máster. Universidad Politécnica de Valencia, 2019.

GARCÍA HERNÁNDEZ, María Soledad. «Consola», en AA. VV., *Carlos V. Mecenas y coleccionista*. Madrid: Patrimonio Nacional, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2009, pp. 352-353.

GARCÍA MERCADAL, José. *Viajes de extranjeros por España y Portugal desde los tiempos más remotos hasta finales del siglo XVI*. Madrid: Aguilar, vol. I (1953) y vol. II (1959).

GARCÍA PORRAS, Alberto, y Laura MARTÍN RAMOS. «La cerámica arquitectónica del palacio islámico del Cuarto Real de Santo Domingo (Granada)», en *Atti XLVI Convegno Internazionale della Ceramica*, Savona, 2014, pp. 7-22.

GARCÍA SAIZ, Concepción, y María Ángeles ALBERT DE LEÓN. «La cerámica de Tonalá en las colecciones europeas», en *Tonalá, sol de barro*. México, 1991, pp. 48 y ss.

GATWARD, Antonia. «Portraits, turbans and cuirasses: material exchange between Mantua and the Ottomans at the end of the fifteenth century», en Zoltán BIEDERMANN, Anne GERRITSEN y Giorgio RIELLO (coords.), *Global gifts: the material culture of diplomacy in early modern Eurasia*. Cambridge: Cambridge University Press, 2018, pp. 34-55.

GAY-MAZUEL, Audrey. «Nostalgie pour le 'Vieux Sèvres' et le 'Vieux Saxe': les lignes Rocailles de la porcelaine de Paris au XIX^e siècle», en *The French Porcelain Society Journal*, vol. VII, 2018, pp. 183-201.

GENER, Pompeu. «Lo taller dels germans Masriera». *La Lluanera*, 56, V (1879).

GODDEN, Geoffrey A. *The concise guide to European porcelain*. Londres: Ebury Press, 1996.

GONZÁLEZ MARTÍ, Manuel. *Cerámica del Levante español. Siglos medievales. Loza* (t. I). Barcelona: Ed. Labor, 1944.

— *Cerámica del Levante español. Siglos medievales. Alicatados y azulejos* (t. II). Barcelona: Ed. Labor, 1952.

— *Cerámica del Levante español. Siglos medievales. Azulejos, socarrats y retablos* (t. III). Barcelona: Ed. Labor, 1952.

GONZÁLEZ TERUEL, Mercedes, y Javier JORDÁ MANZANO. «Los azulejos de serie de la colección de Francisco Aguar», en Mercedes GONZÁLEZ TERUEL (coord.), *Els colors dels taulells. La colección de azulejos de Francisco Aguar (1900-1970)*. Castellón de la Plana: e-DitARX, 2015, pp. 108-379.

GRACIANI GARCÍA, Amparo (ed.). *La técnica de la arquitectura en la Antigüedad*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 1998.

GUTIÉRREZ, Alejandra, Christopher GERRARD, Ran ZHANG y Wang GUANGYAO. «The earliest Chinese ceramics in Europe?». *Antiquity*, 95, 383 (2021): 1213-1230.

GUTIÉRREZ USILLOS, Andrés (comisario científico). *Búcaros. Valor del agua y exaltación de los sentidos en los siglos XVII y XVIII*, cat. exp. Madrid: Museo de América, Ministerio de Cultura, 2025.

H

HARREBOMÉE, Pieter J. *Spreekwoordenboek der Nederlandsche taal of verzameling van Nederlandse spreekwoorden en spreekwoordelijke uitdrukkingen en vroegeren en lateren tijd*. Utrecht: Kemink & Zonen, 1858, p. 55.

HEIDENREICH, Anja. «La loza dorada temprana en el ámbito mediterráneo y la implementación de la nueva técnica en la Península Ibérica. Una aproximación», en *I Congreso Internacional Red Europea de Museos de Arte Islámico*. Granada, 2012, p. 271 ss.

HENKES, Harold E. *Glass without gloss. Utility glass from five centuries excavated in the Low Countries 1300-1800*. Rotterdam Papers, 9. Róterdam, 1994, p. 282.

HNAIHEN, Kadim H. «The Appearance of Bricks in Ancient Mesopotamia». *Athens Journal of History*, vol. 6, n.º 1 (2020): 73-96.

HORSCHIK, Josef. *Mittelalterliche Keramik in der Tschechoslowakei*, cat. exp. Praga: National Museum of Prague, 1962, ill. 32.

HORTELANO UCEDA, Ignacio. «Pavimentos cerámicos en una casa de la familia Centelles en el barrio de Velluters (Valencia)», en *Arqueología del pavimento cerámico de la Antigüedad a nuestros días*. Agost: Asociación de Ceramología, 2003, pp. 279-293.

HURST, John G., y David S. NEAL. «Late Medieval Iberian Pottery Imported into the Low Countries», en John G. HURST, David S. NEAL y Hendrik J. E. VAN BEUNINGEN, *Pottery produced and traded in North-West Europe 1350-1650*. Rotterdam Papers, 4. Róterdam: Stichting Het Nederlands Gebruiksvoorwerp, 1982, pp. 83-110.

J

JACKSON, Anna, y Amin JAFFER (eds.). *Encounters: The meeting of Asia and Europe 1500-1800*, cat. exp. Londres: Museo Victoria and Albert, 2004.

JANSSEN, Hans L. «Gebruiksvoorwerpen met een boodschap. Een aspect van de beeldtaal van Jeroen Bosch (2)». *Bosche Bladen*, vol. 4, n.º 1 (2002): 17-24.

JIMÉNEZ PATÓN, Bartolomé. *Historia de la antigua y continuada nobleza de la ciudad de Jaén, muy famosa y muy noble, y muy leal, guarda y defendimiento de los Reynos de España. Y de algunos varones famosos, hijos de ella*. Jaén, 1628.

JONES, Susan F. «Jan van Eyck and Spain». *Boletín del Museo del Prado* XXXII, 50 (2014): 30-49, trad. 149-161.

JÖRG, Christiaan J. A. «Early depictions of Chinese porcelain: treasures in the Sao Roque church, Lisbon». *Orientalism Magazine*, vol. 55, n.º 2 (marzo-abril, 2024): pp. 3-9.

K

KERR, Rose, y Nigel WOOD. «Ceramic technology», en Joseph NEEDHAM (ed.), *Science and civilization in China*, vol. 5, parte 12. Cambridge, 2004.

- KJELLBERG, Pierre. *Objects montés du Moyen Âge à nos Jours*. París: Éditions de l'Amateur, 2000.
- KOLDEWEIJ, A. M. (Jos) *De «Keisnijing» van Hieronymus Bosch*. Clavis Stichting Publicaties Middeleeuwse Kunst. Zutphen: Walburg Pers, 1991, pp. 10-11.
- KRAHE NOBLETT, Cinta. «El coleccionismo de porcelana china en España: de curiosidad real a mercadería de exportación», en Grupo de Investigación Arte de Asia, *Orientando la mirada. Arte asiático en colecciones públicas madrileñas*, cat. exp. Madrid, 2009, pp. 23-34.
- *Chinese Porcelain in Habsburg Spain*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2016.
- KRAHE NOBLETT, Cinta, y Mercedes SIMAL LÓPEZ. «Ornato y menaje “de la China del Japón” en la España de Felipe V e Isabel de Farnesio (1700-1766)». *Cuadernos Dieciochistas*, 19 (2018): 9-51.
- KRAHL, Regina, y John AYERS. *Chinese ceramics in the Topkapi Saray Museum*, 3 vols. Londres, 1986.
- KURTZ, Dona C. *Athenian white lekythoi*. Oxford: Oxford University Press, 1976.
- L**
- LANE, Arthur. «The Gaignières-Fonthill Vase. A Chinese porcelain of about 1300». *The Burlington Magazine*, 103, 697 (1961): 124-133.
- LANGEDIJK, Karla. *The portraits of the Medici: 15th-18th centuries*, vol. 2. Florencia: Studio per edizioni scelte, 1981, pp. 846-847.
- LASTEYRIE, Charles de. «Manière de fabriquer les Alcarrazas ou vases dont on se sert en Espagne pour rafraîchir l'eau, lu à la Société philomathique, par le citoyen». *Journal des Mines publié par le Conseil des Mines de la République*, 6, 33-34 (1896): 791-796.
- «Method employed in Spain for making the alcarrazas, or vessel used there for cooling Water». *The Philosophical Magazine* (1897): 371-376.
- LAURENS, Annie-France, y Krzysztof POMIAN (eds.). *L'Anticomane. La collection d'antiquités aux 18e et 19e siècles*. París: EHESS, 1992.
- LLUBIÀ MUNNÉ, Luis M. *Cerámica medieval española*. Barcelona: Ed. Labor, 1973.
- LÓPEZ DELGADO, Juan A. *Domingo Valdivieso, pintor*. Murcia, 2009.
- LÓPEZ ELUM, Pedro. *Los orígenes de la cerámica de Manises y Paterna (1285-1335)*. Valencia: Ed. Federico Domenech, 1984, p. 99.
- LÓPEZ TORRES, Pina, y Mercedes RUEDA GALÁN. «La imitación de la “berettina” en las producciones sevillanas», en *Atti XXXI Convegno Internazionale della Ceramica (Albisola, 1998)*. Albisola: Centro Ligure per la Storia della Ceramica, 1999, pp. 170-178.
- LÓPEZ VARAHONA, Victoria. *Las trabajadoras en la sociedad madrileña del siglo XVIII*. Madrid: ACCI Ediciones, 2016.
- LOUGHMAN, John. *In the presence of things: four centuries of European still-life painting*. Lisboa: Calouste Gulbenkian Foundation, 2010, pp. 172-173.
- M**
- MADOZ IBÁÑEZ, Pascual. *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar*. Madrid, 1845-1850.
- MAGALOTTI, LORENZO. «De los búcaros de las indias occidentales». *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas*, vol.1, n.º 1 (1936): 10-12.
- MARGUERON, Jean-Claude. *Los mesopotámicos*. Madrid: Ed. Cátedra, 1996.
- MARÍN, Carmen, Javier MARTÍ e Isabel LÓPEZ. «Pavimentos y revestimientos cerámicos hallados en la intervención arqueológica de la plaza de Nápoles y Sicilia de Valencia (1994)», en *Arqueología del pavimento cerámico de la Antigüedad a nuestros días*. Agost: Asociación de Ceramología, 2003, pp. 355-374.
- MARTÍN-SALAS VALLADARES, Ignacio. *El futuro del pasado. Historia de la alfarería de Alcorcón*. Alcorcón (Madrid): Ayuntamiento de Alcorcón, 2005.
- MARTÍNEZ CAVIRÓ, Balbina. *La loza dorada*. Madrid: Editora Nacional, 1983, p. 261.

— *Cerámica hispanomusulmana*. Madrid: Ediciones El Viso, 1991.

MASSEAU, Annick et Didier. *L'Escalier de Cristal. Le luxe à Paris 1809-1923*. Saint-Rémy-en-l'Eau (Picardie, Francia): Éditions Monelle Hayot, 2021.

MATTIOLI, Pietro. *Herbarz, ginak Bylinář, welmi vžitečny, a figûrami pieknymi y zřetedlnymi*. Praga: Jiří Melantrich z Aventina, 1562 (fol. CXXXVIr). Folger Shakespeare Library, 245-324f (CC BY-SA).

MAYET, Françoise. *Les céramiques à parois fines dans la péninsule ibérique*. París: Publication du Centre Pierre, 1975.

MENNICKEN, Ralph. *Die 'Tupperware' von Bruegel, Aertsen & Co*. Raeren: Töpfereimuseum, 2022.

MESQUIDA GARCÍA, Mercedes. *Paterna en el Renacimiento. Resultado de las excavaciones de un barrio burgués*. Paterna: Ayuntamiento de Paterna, Servicio Municipal de Arqueología, 1996.

— *Socarrats y pavimentos medievales*. Paterna: Ayuntamiento de Paterna, Servicio Municipal de Arqueología, 2001.

MIQUEL Y BADÍA, Francisco. «La manía de las anti-güallas», en *Diario de Barcelona*, 1 de septiembre de 1882: 10614-10615.

— *Cartas a una señorita. Alfarería, terracota, mayólica, loza, porcelana, vidrio, bronce, orfebrería, joyería, armas. Su historia y descripción*. 2.^a ed. Barcelona: Juan y Antonio Bastinos, 1892.

MONTAGUT, Robert. «Història de les ceràmiques hispanomorisques de Cluny», en *El reflex de Manises*. Valencia: Ed. Electa, 1996, pp. 45-49.

MONTE-CRISTO. *Los salones de Madrid, con láminas fotográficas de Franzen*. Prólogo de Emilia Pardo Bazán. Madrid: El Álbum Nacional, 1898.

MORATINOS GARCÍA, Manuel, y Olatz VILLANUEVA ZUBIZARRETA. «Usos, modas y cambios. El gusto por los "Barros de Portugal" y sus réplicas hispanas en la Cuenca del Duero durante el Antiguo Régimen». *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, 79 (2013): 153-175.

MUNGER, Jeffrey H. *European porcelain in the Metropolitan Museum of Art*. Nueva York: Metropolitan Museum of Art, 2018.

N

NAVARRO, Carlos G. «La historia domesticada. Fortuny y el coleccionismo de antigüedades», en Javier BARÓN (ed.), *Fortuny (1838-1874)*, cat. exp. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2017, pp. 373-425.

NAVAS, conde de las. «Tallas. Artículo de verano sobre barros españoles», en *Alrededor del mundo*, 1900, pp. 201-203.

NISHIHARA-MOËNE, Tomoko. «Avec les fleurs pour décor», en Brigitte DUCROT, *Manufacture nationale de Sèvres. Second Empire & IIIe République*. De l'audace à la jubilation. Collection Sèvres, une histoire céramique. París: Éditions Courtes et Longues, 2008, pp. 60-63.

O

OLIVAR DAYDÍ, Marçal. *La cerámica trecentista en los países de la Corona de Aragón*. Barcelona: Ed. Seix y Barral, 1952.

— «La vajilla de madera y la cerámica de uso en Valencia y en Cataluña durante el siglo XIV». *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, Anejo 2, 1950.

— «Fonts documentals inèdites per a l'estudi de la ceràmica valenciana medieval», en Francesc FONTBONA y Amadeu-J. SOBERANAS (coords.), *Marçal Olivar. Obra dispersa*. Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 1991, pp. 143-156.

OSMA, Guillermo Joaquín de. *Apuntes de cerámica morisca. Los maestros alfareros de Manises, Paterna y Valencia. Contratos y ordenanzas de los siglos XIV, XV y XVI. Y adiciones a los maestros alfareros*. Madrid, 1911.

OTTOMEYER, Hans. «The metamorphosis of the Neoclassical vase», en William RIEDER, Stefanie WALKER y Hans OTTOMEYER (eds.), *Vasemania Neoclassical form and ornament in Europe. Selections from the Metropolitan Museum of Art*. New Haven y Londres: Bard Graduate Center for Studies in the Decorative Arts, New York by Yale University Press, 2004, pp. 15-30.

P

- PERELLÓ FERRER, Antonia M. *Las claves de la arquitectura*. Barcelona: Ed. Planeta, 1994, p. 113.
- PÉREZ CAMPS, Josep. «La cerámica valenciana en el siglo XX: I. La alfarería», en María Paz SOLER, *Historia de la cerámica valenciana*. Valencia: Vicent García Editores, 1992, pp. 121-285.
- *La ceràmica de reflex metàl·lic a Manises, 1850-1960*. Valencia: Museu Valencià d'Etnologia, 1998, p. 153.
- PÉREZ GUILLÉN, Inocencio V. *Cerámica arquitectónica valenciana. Los azulejos de serie (siglos XVI-XVIII)*. Valencia: Institut de Promoció Ceràmica de Castelló, 1996.
- *La cerámica arquitectónica valenciana. Los productos preindustriales. Siglos XV al XIX*. Paterna: Ajuntamiento de Paterna, 2002.
- PÉREZ PRECIADO, José J. «La fuente de la Gracia. Nuevas luces sobre viejas sombras», en *La fuente de la Gracia. Una tabla del entorno de Jan Van Eyck*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2018, pp. 7-37.
- PERLA DE LAS PARRAS, Antonio. *Cerámica aplicada en la arquitectura madrileña*. Madrid: Dirección General de Arquitectura, Comunidad de Madrid, 1988, pp. 41-57.
- PICARD-CAJAN, Pascale. «El vaso griego en el imaginario de Ingres», en Paloma CABRERA BONET, Pierre ROUILLARD y Anni VERBANCK-PIÉRARD (eds.), *El vaso griego y sus destinos*. Museo Arqueológico Nacional, diciembre 2004-febrero 2005, cat. exp. Madrid: Ministerio de Educación y Cultura, 2004, pp. 299-314.
- PINTO DE MATOS, Maria Antónia, «Chinese porcelain: from royal gifts to commercial products», en Mary SALGADO LOBO ANTUNES (ed.), *Caminhos da porcelana: Dinastías Ming e Qing*. Lisboa: Fundação Oriente, 1998, pp. 109-122.
- PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso. *Azulejo sevillano. Catálogo del Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla*. Sevilla: Padilla libros, 1989.
- *Cerámicas de Triana*. Colección Carranza. Sevilla: Fundación El Monte, 1996, pp. 133-177.
- «Sevilla (1240-1841)», en Trinidad SÁNCHEZ PACHECO (coord.), *Cerámica Española*. Colección Summa Artis, XLII. Madrid: Espasa-Calpe, 1997, pp. 344-386.
- «Cerámicas para agua en el Barroco español: una primera aproximación desde la literatura y la pintura». *Ars Longa*, 9-10 (2000): 123-138.
- «Un palacio de azulejos». *Apuntes del Real Alcázar de Sevilla*, 14 (2013): 215-233.
- «El búcaro de María. Deleites o renunciadas», en Benito NAVARRETE (dir. científica), *El joven Velázquez. A propósito de la educación de la Virgen de Yale*. Actas del Simposium Internacional. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla-Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla, 2015, pp. 118-139.
- «Barros con alma. Alfarería andaluza en la colección de Luis Porcuna Jurado, siglos XVI-XX». *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna*, 18 (2016): 110-111.
- «Los barros de Murillo. Pintura y vida cotidiana», en Ramón CORZO (coord.), *Murillo (1618-2018)*. Málaga: Instituto de Academias de Andalucía. Junta de Andalucía y Consejería de Conocimiento, Investigación y Universidad, 2018, pp. 193-230.
- PRÉAUD, Tamara (ed.). *The Sèvres porcelain manufactory. Alexandre Brongniart and the triumph of art and industry, 1800-1847*. Nueva York: The Bard Graduate Studies in the Decorative Arts, 1997.
- POLO, Marco. *Libro de las Maravillas*. Traducción de Mauro Armiño. Madrid: Alianza Editorial, 1986.
- PORTÚS PÉREZ, Javier. «Que están vertiendo claves. Notas sobre el aprecio por la cerámica en el Siglo de Oro». *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Historia del Arte*, 6 (1993): 255-274.
- *Guía de la pintura barroca española*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2001.

R

- RACKHAM, Bernard. *Early Neherlands maiolica: with special reference to the tiles at the Vyne in Hampshire*. Londres: G. Bles, 1926.

RAMIRO REGLERO, Elisa. «La porcelana del siglo XVIII. El nacimiento de un nuevo arte». *Grupo Español de Conservación*, 8 (2015): 88-97.

RAMOS CORPAS, Domingo J. *Barros populares de Sevilla y su provincia*. Sevilla: Museo del Barro de Andalucía, 2005.

— *La cerámica de Andújar (siglos XVI al XX)*, trabajo inédito, 2019.

READE, Julian. *Mesopotamia*. 2.^a ed. Londres: British Museum Publications, 1993.

REINEKING VON BOCK, Gisela. *Steinzeug, Kunstgewerbemuseum der Stadt Köln*. Verlag: Stadt Köln: 1986.

RIANO, Juan F. *Sobre la manera de fabricar la antigua loza dorada de Manises*. Madrid: Imprenta de T. Fortanet, 1878.

RINALDI, Maura. *Kraak porcelain, a moment in the history of trade*. Londres: Bamboo Publishing, 1989.

ROCHA-PEREIRA, M.^a Helena. *A Greek vase in the Calouste Gulbenkian Museum*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2012.

RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín. «La fortuna e infortunios de los jarrones de la Alhambra en el siglo XVIII», en *Los jarrones de la Alhambra. Simbología y poder*. Granada: Consejería de Cultura, 2007, pp. 97-122.

ROSÉ-ALBRECHT, Jeannette. «Faïences à reflex métalliques dans l'Espagne musulmane et chrétienne du XIII^e au XVIII^e siècle», en *Le calife, le prince et le potier*. París: Musée des Beaux Arts de Lyon-Réunion des Musées Nationaux, 2002, pp. 40-45.

RUEDA MUÑOZ DE SAN PEDRO, García. *Nabucodonosor II, rey de Babilonia*. Madrid: Ed. Alderabán, 1998.

RUEMPOL, Alma P. E., y Alexandra G. A. VAN DONGEN. *Pre-industriële Gebruiksvoorwerpen / Pre-industrial Utensils 1150-1800*. Róterdam: De Baataafsche Leeuw, Museum Boijmans Van Beuningen, 1991, pp. 96-98, 100-102, 117.

RUIZ DE LUZURIAGA, Ignacio M. *Tratado sobre el cólico en Madrid*. Madrid: Imprenta Real, 1797.

S

SÁNCHEZ FERNÁNDEZ, Carmen. «Original, copia y falso en la cerámica griega», en *Berceo*, 161 (2011): 89-105.

SANDON, Henry, y John SANDON. *Grainger's Worcester Porcelain*. Londres: Barrie & Jenkins, 1989.

SEJO ALONSO, Francisco. *Cerámica popular en la región valenciana*. Alicante: Ed. Villa-Catral, 1977.

SESEÑA DÍEZ, Natacha. «El búcaro de las Meninas», en *Velázquez y el arte de su tiempo. V Jornadas de Arte*. Centro de Estudios Históricos, Departamento de Arte «Diego Velázquez». Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid: Editorial Alpuerto, 1991, pp. 38-49.

— «De lo pintado a lo vivo. Objetos y usos cotidianos en los bodegones de Luis Meléndez», en Peter CHERRY y Juan J. LUNA (comisarios), *Luis Meléndez. Bodegones*, cat. exp. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2004, pp. 118-153.

SLITINE, Florence. *Samson, génie de l'imitation*. París: Charles Massin, 2002.

SOLER FERRER, M.^a Paz. «Maurofilia: las falsas Alhambras», en *Los jarrones de la Alhambra. Simbología y poder*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, Consejería de Cultura, 2007, pp. 123-132.

SPALLANZANI, Marco. *Ceramiche orientali a Firenze nel Rinascimento*. Florencia: Cassa di Risparmio, 1978.

— *Ceramiche alla Corte dei Medici nel cinquecento, collezionismo e storia dell'arte. Studi e fonti*. Modena: Franco Cosimo Panini, 1994.

— *Maioliche Ispano-Moresche a Firenze nel Rinascimento*. Florencia: Studio per Edizioni Scelte, 2006.

SPRIGGS, Arthur I. «Oriental porcelain in western paintings 1450-1700», en *Transactions of the Oriental Ceramic Society 1964-1966*, vol. 36. Londres: Oriental Ceramic Society, 1966, pp. 73-87.

SUTTON, Robert F. «Female Bathers and the Emergence of the Female Nude in Greek Art», en Cynthia KOSSO y Anne SCOTT (eds.), *The nature and function of water, baths, bathing, and*

hygiene from Antiquity through the Renaissance. Boston: Leiden, 2009, pp. 61-86.

T

TIMMERMANS, Lucinda. «Dubbelzinnige dingen», en Peter VAN DER COELEN y Friso LAMMERTSE, *De ontdekking van het dagelijks leven. Van Bosch tot Bruegel*, cat. exp. Róterdam: Museum Boijmans Van Beuningen, 2015, pp. 154-155.

TODOLÍ PÉREZ DE LEÓN, Ximo. *Alcora. Las series decorativas de Lalana*. Castellón de la Plana: e-DitARX, 2015.

TOMS, Petr. «Secret of the Loštice cups». *Keramikum*, 19 (2019).

TOORIAN Laurant. «The Earliest Inventory of Mexican Objects in Munich, 1572». *Journal of the History of Collections*, vol. 6, n.º 1 (1994): 59-67.

TORRES GONZÁLEZ, Begoña. «Mariano Fortuny y Marsal. Un pintor entre el coleccionismo y el mercado», en M.ª Dolores CASTILLO-OLIVARES y Amaya ALZAGA (eds.), *Colecciones, expolio, museos y mercado artístico en España en los siglos XVIII y XIX*. Madrid: Ed. Univ. Ramón Areces, 2011, pp. 317-351.

V

VALERO MOLINA, Joan. «Fast i creació artística a l'entorn de Ferran d'Antequera». *Lambard: Estudis d'Art Medieval*, 26 (2014-2016): 233-284.

VAN DE PUT, Albert. *Hispano moresque ware of the fifteenth century*. Londres: The Art Worker's Quarterly, 1904, p. 105.

VASCONCELLOS, Carolina M. de. *Algumas palavras a respeito de púcaros de Portugal*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1921.

VERBRAEKEN, Paul (ed.). *Joachim Beuckelaer: het markt- en keukenstuk in de Nederlanden 1550-1650*. Bruselas: Gemeentekrediet, 1986, pp. 11 (cat. 11), 27 (fig. 1), 55 (fig. 8), 97 (cat. 7), 105 (cat. 11), 122 (cat. 7).

VERGARA SHARP, Alejandro (coord.). *De kunst van Clara Peeters, Rockoxhuis Antwerpen*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2016.

VICKERS, Michael. «Value and simplicity: Eighteenth-century taste and the study of Greek vases», en *Past & Present*, vol. 116, n.º 1, (1987): 98-137.

W

WESTSTEIJN, Thijs. «Cultural reflections on porcelain in the seventeenth-century Netherlands», en Jan VAN CAMPEN y Titus ELIËNS (eds.), *Chinese and Japanese porcelain for the Dutch Golden Age*. Zwolle: Waanders, 2014, pp. 213-230.

Z

ZOZAYA STABEL-HANSEN, Juan. «El comercio de al-Andalus con el Oriente: nuevos datos». *Boletín de la Asociación de Orientalistas*, 5 (1969): 191-200.

Galería de imágenes del Museo Nacional del Prado



Fig. 2.1.

(P8219) *Picaro de cocina.*
Francisco López Caro.
Pág. 22



Fig. 2.5 a.

(P916) *Bodegón con chorizo, jamón y recipientes.*
Luis E. Meléndez.
Pág. 28



Fig. 2.3.

(P1007) *La cocinera.*
Discípulo de Bartolomé
Esteban Murillo.
Pág. 26



Fig. 2.5 c.

(P934) *Bodegón con jamón, huevos y recipientes.*
Luis E. Meléndez.
Pág. 29



Fig. 2.4.

(P908) *Bodegón con perdices, cebollas, ajos y recipientes.*
Luis E. Meléndez.
Pág. 27



Fig. 2.6.

(P928) *Bodegón con peros, queso, pan y recipientes.*
Luis E. Meléndez.
Pág. 29



(P932) *Bodegón con cantarilla, pan y cesta con objetos de mesa.*
Luis E. Meléndez.
Pág. 30

Fig. 2.7.



(P6728) *Bodegón.*
Felipe Checa y Delicado.
Pág. 33

Fig. 2.9 d.



(P6917) *Bodegón.*
Bartolomé Montalvo.
Pág. 31

Fig. 2.8.



(P1207) *Menipo.*
Diego Velázquez.
Pág. 33

Fig. 2.10 a.



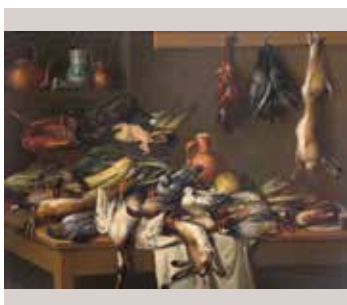
(P4155) *Bodegón de caza y hortalizas con gallinas.*
José María Corchón.
Pág. 32

Fig. 2.9 a.



(P1170) *El triunfo de Baco.*
Diego Velázquez.
Pág. 34

Fig. 2.11 a.



(P2906) *Bodegón de cocina con caza y hortalizas.*
José María Corchón.
Pág. 32

Fig. 2.9 b.



(P996) *Rebeca y Eliezer.*
Bartolomé Esteban Murillo.
Pág. 35

Fig. 2.12.



(P2783) *La ermita de San Isidro el día de la fiesta.*
Francisco de Goya.
Pág. 37

Fig. 2.13.



(P797). *Mujer con dos muchachos en la fuente.*
Francisco de Goya.
Pág. 44

Fig. 2.19.



(P693) *La feria de Madrid en la plaza de la Cebada.*
Manuel de la Cruz Vázquez.
Pág. 39

Fig. 2.14 a.



(P4177) *El patio triste (Granada).*
Joaquín González Ibaseta.
Pág. 46

Fig. 2.21.



(P7647) *Rinconete y Cortadillo.*
Manuel Rodrigo de Guzmán.
Pág. 40

Fig. 2.15.



(P2803) *Bodegón con cacharros.*
Francisco de Zurbarán.
Pág. 48

Fig. 2.23.



(P191) *El Aire.*
Anónimo.
Pág. 42

Fig. 2.17.



(P7883) *Bodegón con limones, cerámica y frutero.*
José Pinazo Martínez.
Pág. 51

Fig. 2.29.



Fig. 2.31.

(P912) *Bodegón con peritas, pan, alcarraza, cuenco y frasca.*
Luis Egidio Meléndez.
Pág. 53

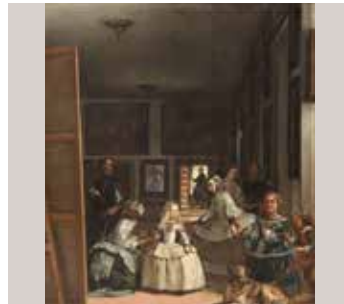


Fig. 2.39 a.

(P1174) *Las meninas.*
Diego Velázquez.
Pág. 63



Fig. 2.33.

(P3272) *Anunciación.*
Anónimo.
Pág. 55



Fig. 2.40.

(P7909) *Frutero de Delft y dos floreros.*
Tomás Hiepes.
Pág. 64



Fig. 2.34.

(P6557) *Un murciano tocando un guitarra.*
José María Manresa y Ortuño.
Pág. 56



Fig. 2.41.

(P702) *Bodegón con uvas, manzanas y ciruelas.*
Juan de Espinosa.
Pág. 65



Fig. 2.38.

(P7916) *Cesto de melocotones y ciruelas.*
Pedro de Campobín.
Pág. 61



Fig. 2.42.

(P7924) *Bodegón ochavado con racimo de uvas.*
Juan de Espinosa.
Pág. 66



Fig. 2.43.

(P1989) *Bodegón con pájaro muerto.*
Juan de Espinosa.
Pág. 66



Fig. 2.56 a.

(P2822) *Mesa de los siete pecados capitales.*
El Bosco.
Pág. 80



Fig. 2.46 a.

(P2823) *Triptico del jardín de las delicias.*
El Bosco.
Pág. 71



Fig. 2.57 a.

(P2049) *Las tentaciones de san Antonio Abad.*
El Bosco.
Pág. 80



Fig. 2.48 a.

(P2052) *Triptico del carro de heno.*
El Bosco.
Pág. 75



Fig. 2.58 a.

(P1541) *El cirujano o La extracción de la piedra de la locura.*
Jan Sanders van Hemessen.
Pág. 81



Fig. 2.55 a.

(P2056) *La extracción de la piedra de la locura.*
El Bosco.
Pág. 79



Fig. 2.59 a.

(P8040) *El vino de la fiesta de San Martín.*
Pieter Bruegel el Viejo.
Pág. 83



Fig. 2.60 a.

(P7024) *Mercado*.
Joachim Beuckelaer.
Pág. 84



Fig. 2.67 a.

(P1397) *El Gusto*.
Pedro Pablo Rubens y Jan
Brueghel el Viejo.
Pág. 88



Fig. 2.61 a.

(P6972) *Cristo en casa
de Marta y María*.
Joachim Beuckelaer.
Pág. 85



Fig. 2.68 a.

(P1621) *Bodegón con
pescado, vela, alcachofas,
cangrejos y gambas*.
Clara Peeters.
Pág. 88

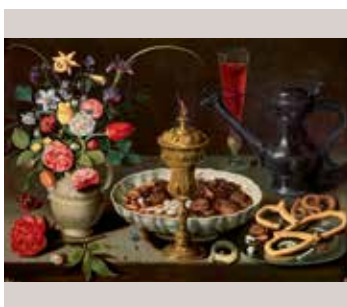


Fig. 2.63.

(P1620) *Bodegón con
flores, copa de plata
dorada, almendras, frutos
secos, dulces, panecillos,
vino y jarra de peltre*.
Clara Peeters
Pág. 86



Fig. 2.69 a.

(P1341) *Bodegón: mesa
con pescados, ostras
y un gato*.
Alexander Adriaenssen.
Pág. 89



Fig. 2.64.

(P1622) *Mesa con mantel,
salero, taza dorada, pastel,
jarra, plato de porcelana
con aceitunas y aves
asadas*.
Clara Peeters.
Pág. 87



Fig. 2.70 a.

(P2754) *Bodegón con jarra
de cerveza y naranja*.
Willem Claesz Heda
o Gerret Willemsz Heda.
Pág. 89



Fig. 2.71.

(P1343) *Bodegón: mesa con vajilla, queso, salchichón y pescados.*
Alexander van Adriaenssen.
Pág. 90



Fig. 2.75 a.

(P1786) *Fiesta campestre.*
David Teniers el Joven.
Pág. 93



Fig. 2.72 a.

(P2757) *Mesa.*
Frans Ykens.
Pág. 90



Fig. 2.76 a.

(P1809) *Monos fumadores y bebedores.*
David Teniers el Joven.
Pág. 93



Fig. 2.73 a.

(P1804) *El alquimista.*
David Teniers el Joven.
Pág. 91



Fig. 2.77 a.

(P1799) *El viejo y la criada.*
David Teniers el Joven.
Pág. 95



Fig. 2.74 a.

(P1798) *La cocina.*
David Teniers el Joven.
Pág. 92



Fig. 2.79 a.

(P1797) *El rey bebe.*
David Teniers.
Pág. 96



(P1807) *Monos en una bodega.*
David Teniers el Joven.
Pág. 97

Fig. 2.80 a.



(P3099) *Retablo de la Magdalena.*
Anónimo.
Pág. 104

Fig. 3.3 a.



(P2136) *Anciana junto a una chimenea.*
Quiringh Gerritsz Van Brekelenkam.
Pág. 98

Fig. 2.81 a.



(P3203) *Bodegón.*
Tomás Hiepes (1668).
Pág. 106

Fig. 3.4.



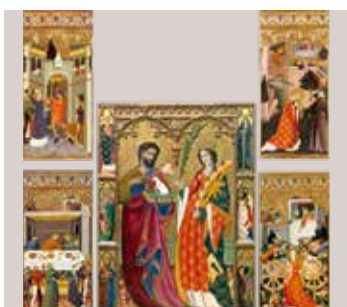
(P3106) *Episodios de las vidas de la Magdalena y de san Juan Bautista.*
Jaime Serra.
Pág. 101

Fig. 3.1 b.



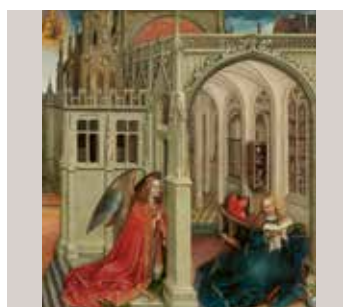
(P8184) *Tríptico del Nacimiento de Jesús.*
Maestro Felipe (antes Maestro del Tríptico del Zarzoso).
Págs. 107 y 235

Figs. 3.5 a. y 5.33 a



(P1336) *Retablo de san Juan Bautista y santa Catalina.*
Juan de Sevilla.
Pág. 102

Fig. 3.2 a.



(P1915) *La Anunciación.*
De un seguidor o del taller del Maestro de Flémalle.
Pág. 109

Fig. 3.7 a.

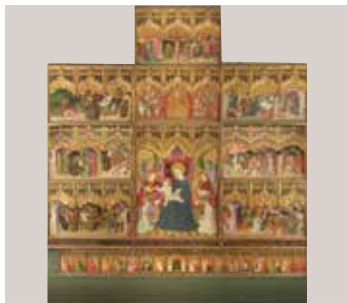


Fig. 3.8 a.

(P2545) *Retablo de la vida de la Virgen y de san Francisco.*
Nicolás Francés.
Pág. 110



Fig. 3.14 b.

(P909) *Bodegón con plato de acerolas, frutas, queso, melero y otros recipientes.*
Luis Egidio Meléndez.
Pág. 116



Fig. 3.9.

(P1294) *Imposición de la casulla de san Ildefonso.*
Maestro de las Once Mil Vírgenes.
Pág. 111



Fig. 3.14 e.

(P910) *Bodegón con naranjas, melero, cajas de dulces y sandías.*
Luis Egidio Meléndez.
Pág. 116



Fig. 3.10.

(P1254) *La Anunciación.*
Maestro de la Sisla.
Pág. 112



Fig. 3.14 c.

(P914). *Bodegón con albaricoques, bollos y recipientes.*
Luis Egidio Meléndez.
Pág. 117



Fig. 3.11 a.

(P8213) *Febrero. Bodegón de invierno.*
Francisco Barrera.
Pág. 113



Fig. 3.14 d.

(P927) *Bodegón con granadas y manzanas, cajas de dulce y otros recipientes.*
Luis Egidio Meléndez.
Pág. 117



Fig. 3.15 a.

(P4636) *El descanso, estudio de un pintor. ¿Qué pensará?*
Casimiro Sainz y Saiz.
Pág. 118



Fig. 3.20 a.

(P780) *El cacharrero.*
Francisco de Goya.
Pág. 122



Fig. 3.16.

(P6694) *El estudio de un pintor.*
Francisco Masriera y Manovens.
Pág. 119



Fig. 3.21 a.

(P929) *Bodegón con servicio de chocolate y bollos.*
Luis Egidio Meléndez.
Pág. 123



Fig. 3.17 a.

(P6828) *La artista.*
Serafín Martínez del Rincón y Trieves.
Pág. 120



Fig. 3.23 a.

(P6236) *Un mercado en un pueblo de Asturias.*
Joaquín M.ª Herrer y Rodríguez.
Pág. 124



Fig. 3.19 a.

(P7493) *La reina Juana la Loca, recluida en Tordesillas con su hija, la infanta Catalina.*
Francisco Pradilla y Ortiz.
Pág. 121



Fig. 3.24 a.

(P5046) *¡Siempre incompleta la dicha!*
Luis García Sampedro.
Pág. 125



Fig. 3.25.

(P4732) *Las doce*.
Cecilio Pla y Gallardo.
Pág. 125



Fig. 3.31 a.

(P911) *Bodegón con plato de cerezas, ciruelas, jarra y queso*.
Luis Egidio Meléndez.
Pág. 129



Fig. 3.26.

(P6746) *El primer balazo*.
Enrique Estevan y Vicente.
Pág. 126



Fig. 3.32 a.

(P930) *Bodegón con pepinos, tomates y recipientes*.
Luis Egidio Meléndez.
Pág. 130



Fig. 3.27.

(P4649) *Y aún dicen que el pescado es caro*.
Joaquín Sorolla.
Pág. 126



Fig. 3.33 a.

(P921) *Bodegón con plato de peras y guindas*.
Luis Egidio Meléndez.
Pág. 130



Fig. 3.29.

(P907) *Bodegón con arenques, cebolletas, pan y utensilios de cocina*.
Luis Egidio Meléndez.
Pág. 128



Fig. 3.34 a.

(P6352) *Jarrón de lilas*.
Fernanda Francés y Arribas.
Pág. 131



(P3480) *El milagro de san Bernardo.*
Alejandro Loarte.
Pág. 133

Fig. 3.35 a.



(P6793) *Interior de la cocina de una posada del pueblo de Maqueda.*
Cecilio Pizarro.
Pág. 136

Fig. 3.39 a.



(P2600) *La cena de san Benito.*
Juan Andrés Rizí de Guevara.
Pág. 134

Fig. 3.36 a.



(P6643) *Vendedora de madroños.*
Félix Iniesta Soto.
Pág. 137

Fig. 3.40.



(P7736) *Magdalena penitente.*
Mateo Cerezo.
Pág. 135

Fig. 3.37 a.



(P2824) *El lavatorio.*
Tintoretto.
Pág. 139

Fig. 3.41 a.



(P4857) *Fray Miguel de San José, obispo de Guadix y Baza.*
Anónimo.
Pág. 135

Fig. 3.38 a.



(P7911) *Bodegón de aves y liebre.*
Tomás Hiepes.
Pág. 140

Fig. 3.42.



Fig. 3.43.

(P7719) *Rincón de jardín con perrito.*
Tomás Hiepes.
Pág. 140



Fig. 3.47.

(P1643) *La cena de Emaús.*
Pedro Pablo Rubens.
Pág. 144



Fig. 3.44 a.

(P3828) *Alegoría del Gusto.*
Discípulo de José de Ribera.
Pág. 141



Fig. 3.48.

(P7910). *Dos fruteros sobre una mesa.*
Tomás Hiepes.
Pág. 145



Fig. 3.45.

(P2639) *La Magdalena penitente.*
Marcellus Coffermans.
Pág. 141



Fig. 3.50.

(P7386) *Poesía.*
Juan José Zapater y Rodríguez.
Pág. 147



Fig. 3.46.

(P1635) *El charlatán sacamuelas.*
Theodor Rombouts.
Pág. 143



Fig. 4.1 a.

(P1619) *Bodegón con gavián, aves, porcelana y conchas.*
Clara Peeters.
Pág. 148



Fig. 4.2.

(P1750) *Una despensa*.
Frans Snyders.
Pág. 150



Fig. 4.8 a.

(P1394) *La Vista*.
Pedro Pablo Rubens
y Jan Brueghel el Viejo.
Pág. 159



Fig. 4.3.

(P1768) *Bodegón*.
Frans Snyders.
Pág. 151



Fig. 4.10.

(P1424) *Florero*.
Jan Brueghel el Viejo.
Pág. 161



Fig. 4.6 a.

(P1771) *Frutero*.
Frans Snyders.
Pág. 155



Fig. 4.11 a.

(P1397) *El Gusto*.
Jan Brueghel el Viejo
y Pedro Pablo Rubens.
Pág. 163

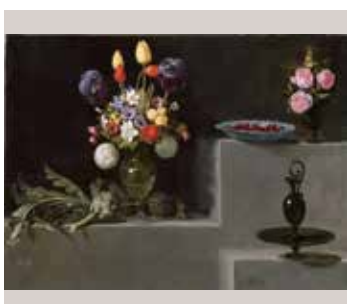


Fig. 4.7 a.

(P7907) *Bodegón
con alcachofas, flores
y recipientes de vidrio*.
Juan van der Hamen
y León.
Pág. 157

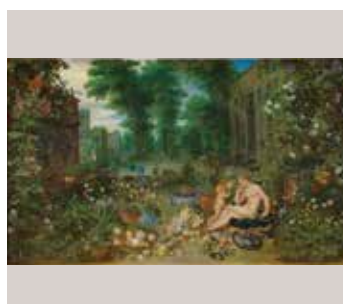


Fig. 4.13 a.

(P1396) *El Olfato*.
Jan Brueghel el Viejo
y Pedro Pablo Rubens.
Pág. 165



Fig. 4.14 a.

(P1774) *Bodegón*.
Joris van Son.
Pág. 166



Fig. 4.20 a.

(P4147) *Un tibur japonés, frutas y animales*.
Federico Jiménez
Fernández.
Pág. 174

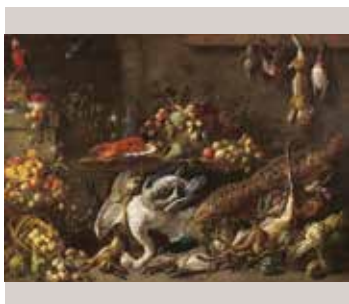


Fig. 4.15 a.

(P1852) *Una despensa*.
Adriaen van Utrecht.
Pág. 168



Fig. 4.21.

(P5572) *Confidencias*.
Joaquín María Herrero
y Rodríguez.
Pág. 175



Fig. 4.17.

(P1364) *Despensa*.
Peeter Boel.
Pág. 170



Fig. 4.23.

(P1956) *Felipe de Medici, hijo de Francisco I.*
Alessandro Allori.
Pág. 177



Fig. 4.18 a.

(P6884) *El Salón Gasparini del Palacio Real de Madrid*.
Daniel Zuloaga y Bonetta.
Pág. 173



Fig. 4.29.

(P4548) *Salón de Porcelana del Palacio Real de Madrid*.
Vicente Palmaroli.
Pág. 180



Fig. 4.31 a.

(P5257) *Los reyes de Etruria y sus hijos.*
François-Xavier Fabre.
Pág. 182



Fig. 4.42 a.

(P5517) *María de las Mercedes de Orleans.*
Manuel Ojeda y Siles.
Pág. 190



Fig. 4.36 a.

(P5625) *El asistente de un oficial, muerto en la gloriosa guerra de África, se presenta por primera vez, después del infausto acontecimiento, ante la madre y hermana de aquel para entregarles el equipaje de su jefe.*
Carlos María Esquivel y Rivas.
Pág. 184



Fig. 4.44.

(P4035) *José Martínez de Roda, luego marqués de Vistabella.*
Salvador Martínez Cubells.
Pág. 193



Fig. 4.37 a.

(P8180) *Sabina Seupham Spalding.*
Federico Madrazo y Kuntz.
Pág. 186



Fig. 4.46.

(P4284) *Faustina Peñalver y Fauste, marquesa de Amboage.*
Manuel Domínguez Sánchez.
Pág. 195



Fig. 4.39 a.

(P4608) *Enrique, Concepción y Salud Santaló.*
José María Romero y López.
Pág. 188

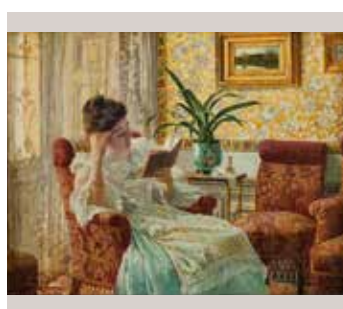


Fig. 4.49 a.

(P6544) *Una joven leyendo.*
Ricardo López Cabrera.
Pág. 197



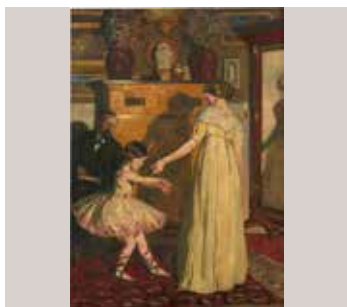
(P4396) *El sueño*.
Gaston La Touche.
Pág. 199

Fig. 4.50 a.



(P3498) *San Francisco construyendo la iglesia de San Damián*.
Zacarías González Velázquez.
Pág. 207

Fig. 5.3.



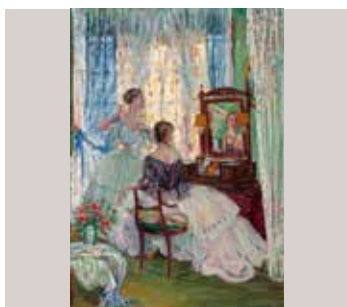
(P8060) *La lección de baile*.
Lucien Simon.
Pág. 200

Fig. 4.51 a.



(P5516) *Defensa del convento de santa Engracia de Zaragoza*.
Nicolás Megía Márquez.
Pág. 208

Fig. 5.4.



(P6442) *Interior*.
Pedro Casas Abarca.
Pág. 202

Fig. 4.52 a.



(P7947) *San Onofre*.
Fernando Yáñez de la Almedina.
Pág. 209

Fig. 5.5.



(P5701) *Primer milagro de santa Teresa de Jesús*.
Luis de Madrazo y Kuntz.
Pág. 204

Fig. 5.1.



(P7184) *Escena de género en una calle de Holanda*.
Vicent Laureansz van der Vinne.
Pág. 210

Fig. 5.6.



Fig. 5.7.

(P2851) *Vista de la fachada sur del Museo del Prado, desde el interior del Jardín Botánico.*
José María Avrial y Flores.
Pág. 211



Fig. 5.11.

(P1441) *Boda campestre.*
Jan Brueghel el Viejo.
Pág. 215



Fig. 5.8.

(P4039) *Ruinas romanas clásicas.*
Anónimo.
Pág. 212

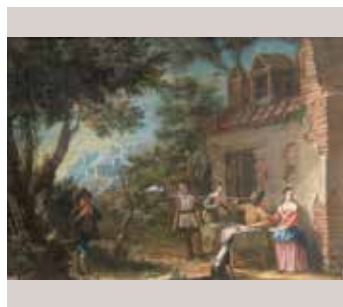


Fig. 5.12.

(P1162) *Don Quijote en la venta.*
Valero Iriarte.
Pág. 215



Fig. 5.9.

(P6417) *Episodio de la inundación de Murcia.*
Antonio Muñoz Degrain.
Pág. 213



Fig. 5.13 a.

(P331) *Reunión de mendigos.*
Francesco Sasso.
Pág. 216



Fig. 5.10 b.

(P6197) *Mujer sacando agua de un pozo.*
Ramón Bayeu y Subías.
Pág. 214



Fig. 5.14.

(P6217) *La Virgen del Puerto.*
Juan José Martínez de Espinosa.
Pág. 217



Fig. 5.15.

(P6963) *Huerto con frailes y un ladronzuelo*.
Cecilio Pla y Gallardo.
Pág. 218



Fig. 5.19.

(P7464) *Desgraciada*.
José Soriano Fort.
Pág. 221



Fig. 5.16.

(P1238) *San Francisco yacente*.
Atribuido a Francisco de Zurbarán.
Pág. 218



Fig. 5.20.

(P7693) *Centro de vacunación*.
Manuel González Santos.
Pág. 222



Fig. 5.17.

(P4237) *El presente. Fiesta mayor en Moncayo* (Aragón), la víspera del santo patrono.
Valeriano Domínguez Bastida Bécquer.
Pág. 219



Fig. 5.21.

(P5564) *Refectorio de las Cárceles de San Francisco en Asís*.
Blas Benlliure y Gil.
Pág. 223



Fig. 5.18.

(P1453) *Los archiduques Isabel Clara Eugenia y Alberto en el Palacio de Tervuren de Bruselas*.
Jan Brueghel el Viejo.
Pág. 220



Fig. 5.22.

(P4837) *Jaque mate*.
Joaquín María de Herrero y Rodríguez.
Pág. 224



(P6799) *Carta del hijo ausente.*
Máximo Peña Muñoz.
Pág. 225

Fig. 5.23.



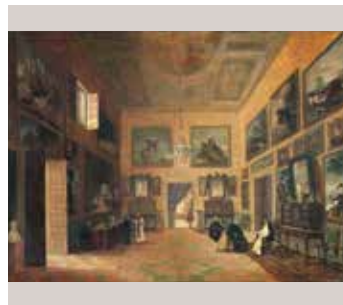
(P6176) *Gabriel de Borbón y Sajonia, infante de España.*
Joaquín Inza.
Pág. 230

Fig. 5.30.



(P5730) *Últimos momentos de Felipe II.*
Francisco Jover y Casanova.
Pág. 226

Fig. 5.24.



(P6814) *La cámara de Felipe IV en el Real Sitio del Buen Retiro.*
Vicente Poleró y Toledo.
Pág. 233

Fig. 5.31.



(P6532) *El charlatán político.*
Bernardo Ferrándiz y Badenes.
Pág. 227

Fig. 5.25.



(P1321) *Retablo del arzobispo don Sancho de Rojas.*
Juan Rodríguez de Toledo.
Pág. 234

Fig. 5.32 a.



(P6735) *El primer pantalón.*
Lamberto Alonso Torres.
Pág. 229

Fig. 5.29.



(P1511) *La fuente de la Gracia.*
Taller de Jan van Eyck.
Pág. 236

Fig. 5.34 a.



Fig. 5.35 a.

(P2538) *Triptico con pasajes de la vida de Cristo y María.*
Maestro de las Horas
Collins.
Pág. 238



Fig. 5.41 a.

(P6899) *La Flagelación.*
Francisco y Rodrigo
de Osona.
Pág. 243



Fig. 5.37.

(P7771) *San Jerónimo con el modelo de una iglesia.*
Círculo de Joan Reixach.
Pág. 240

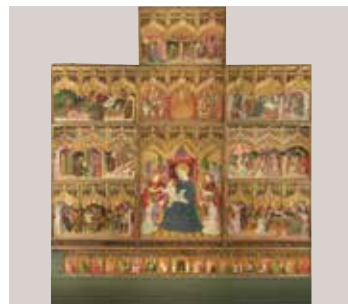


Fig. 5.42 a.

(P2545) *Retablo de la vida de la Virgen y de san Francisco.*
Maestro Nicolás Francés
Pág. 244

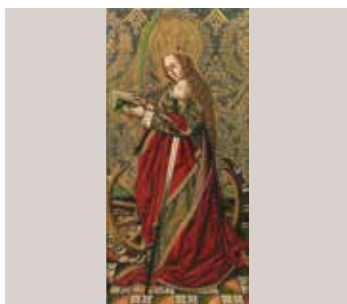


Fig. 5.39 b.

(P6894) *Santa Catalina.*
Miguel Ximénez.
Pág. 241



Fig. 5.43.

(P1335) *La Virgen del caballero de Montesa.*
Paolo de San Leocadio.
Pág. 245

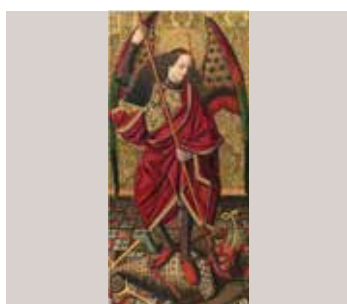


Fig. 5.39 c.

(P6895) *San Miguel Arcángel.*
Miguel Ximénez.
Pág. 241

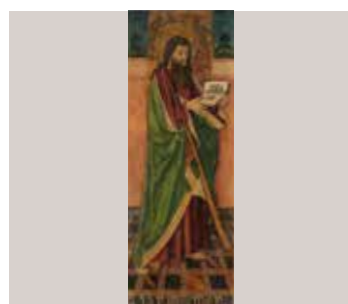


Fig. 5.44.

(P3097) *Santiago el Menor.*
Anónimo.
Pág. 246



Fig. 5.45.

(P3098) *San Valentín.*
Anónimo.
Pág. 246

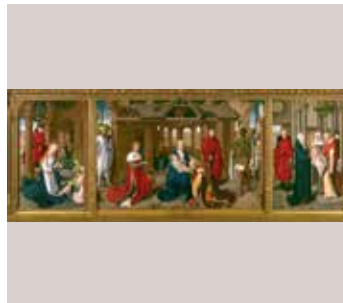


Fig. 5.50 a.

(P1557) *Tríptico de la Adoración de los Magos.*
Hans Memmling.
Pág. 251



Fig. 5.46.

(P6901) *La Coronación de espinas.*
Francisco y Rodrigo de Osona.
Pág. 247



Fig. 5.51 a.

(P8121) *Retablo de la Virgen.*
Maestro de Torralba.
Pág. 252



Fig. 5.47 a.

(P1921) *La Virgen con el Niño en un pórtico coronado por un ángel.*
Petrus Christus.
Pág. 248



Fig. 5.52.

(P2532) *Nuestra Señora de Gracia y los grandes maestros de Montesa.*
Antoni Peris.
Pág. 253



Fig. 5.48.

(P8202) *Santiago Peregrino.*
Bartomeu Baró.
Pág. 249



Fig. 5.53.

(P610) *Santo Domingo resucita a un joven.*
Pedro Berruguete.
Pág. 254



Fig. 5.54.

(P616) Santo Domingo de Guzmán.
Pedro Berruguete.
Pág. 254



Fig. 5.58 a.

(P710) Decapitación de san Juan Bautista.
Juan de Segovia.
Pág. 256



Fig. 5.55.

(P611) El milagro de la nube.
Pedro Berruguete.
Pág. 254

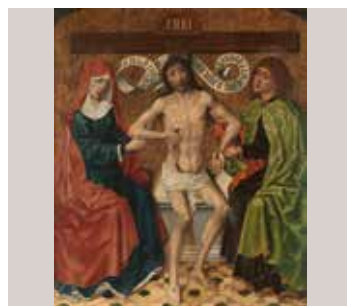


Fig. 5.59.

(P7660) Cristo entre la Virgen y san Juan.
Diego de la Cruz.
Pág. 257



Fig. 5.56.

(P612) San Pedro Mártir en oración.
Pedro Berruguete.
Pág. 254



Fig. 5.60 a.

(P2494) La Anunciación, san Jerónimo y san Juan Bautista.
Maestro de la Sangre.
Pág. 258



Fig. 5.57.

(P614) Adoración del sepulcro de san Pedro Mártir.
Pedro Berruguete.
Pág. 255



Fig. 5.61.

(P2575) La Anunciación.
Seguidor de Maestro de la Redención del Prado.
Pág. 259



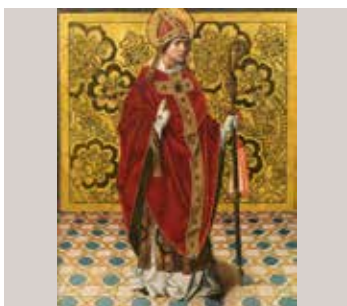
(P7157) *Cristo ante Pilatos.*
Nicolás León Francés.
Pág. 260

Fig. 5.63.



(P6488) *Coro de religiosas.*
Miguel María Ocal.
Pág. 265

Fig. 5.69.



(P1329) *San Gregorio.*
Juan de Nalda.
Pág. 261

Fig. 5.64.



(P4634) *Interior de una botillería.*
Casimiro Sainz y Saiz.
Pág. 265

Fig. 5.70.



(P1306) *Tríptico de la Virgen del Rosario.*
Maestro de Ventosilla.
Pág. 262

Fig. 5.65 a.



(P5916) *El agua bendita, comendadoras de Santiago.*
Joaquín María Herrero y Rodríguez.
Pág. 266

Fig. 5.71.



(P2616) *El pabellón de Carlos V en los jardines del Alcázar de Sevilla.*
Raimundo de Madrazo.
Pág. 264

Fig. 5.68.



(P5045) *Preparativos para las Flores de Mayo.*
Joaquín María Herrero y Rodríguez.
Pág. 267

Fig. 5.72 a.



Fig. 5.73.

(P5957) *Reposición de Colón.*
Francisco Jover.
Pág. 267



Fig. 5.79.

(P5930) *Preparativos de fiesta.*
Gabriel Palencia.
Pág. 271



Fig. 5.74.

(P3980) *Doña Juana la Loca.*
Vicente Palmaroli.
Pág. 268



Fig. 5.80.

(P7893) *El cafetín.*
José Bermejo.
Pág. 272



Fig. 5.75.

(P4834) *Faraj.*
Manuel García Hispaletto.
Pág. 268



Fig. 5.81.

(P8158) *Sed de venganza.*
Juan José Gárate y Clavero.
Pág. 273

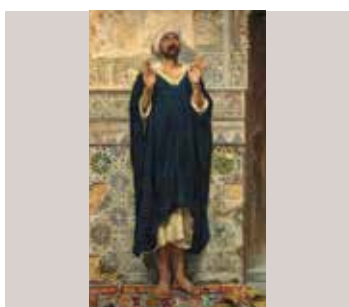


Fig. 5.76.

(P6764) *Moro.*
Manuel Benedito.
Pág. 268



Fig. 6.1.

(P3000) *Retrato de Anthony Morris Storer.*
Archer Shee.
Pág. 274



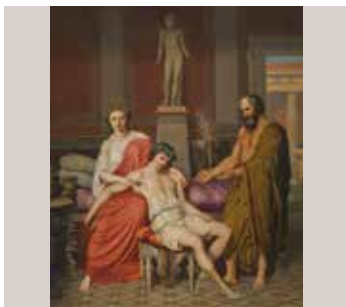
(P7032) *El entierro de san Sebastián.*
Alejandro Ferrant
y Fischermans.
Pág. 276

Fig. 6.2.



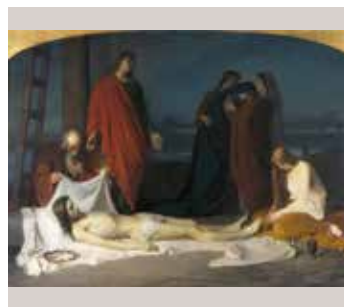
(P4688) *Séneca después de abrirse las venas se mete en un baño y sus amigos, poseídos de dolor, juran odio.*
Manuel Domínguez Sánchez.
Pág. 281

Fig. 6.6.



(P6886) *Sócrates reprendiendo a Alcibiades en casa de una cortesana.*
Germán Hernández Amores.
Pág. 278

Fig. 6.4 a.



(P4667) *El Descendimiento.*
Domingo Valdivieso y Henarejos.
Pág. 282

Fig. 6.7 a.



(P3996) *La siesta o Escena pompeyana.*
Lawrence Alma Tadema.
Pág. 279

Fig. 6.5.



(P4595) *El baño de Diana.*
Francisco Reigón.
Pág. 284

Fig. 6.9 a.

Índice de cuadros por número de catálogo del Museo Nacional del Prado

SIGLAS DE LOS TIPOS DE OBJETOS CERÁMICOS

ALFARERÍA ESPAÑOLA AE	PORCELANA CHINA PC
ALCARRAZAS Y BÚCAROS AB	PORCELANA EUROPEA PE
LOZA Y GRES CENTROEUROPEOS LG	CERÁMICA EN MUROS Y TEJADOS MT
LOZAS VALENCIANAS Y CATALANAS LVC	CERÁMICA EN PAREDES Y PAVIMENTOS PP
LOZAS CASTELLANAS LC	CERÁMICA GRIEGA CG
LOZAS ITALIANAS Y FLAMENCAS LIF	OBJETOS DIVERSOS DE CERÁMICA D
LOZAS DE PROCEDENCIA INDETERMINADA LI	

* Cuadros cuyas imágenes aparecen como figuras en el texto

- P1. *El tocador de Venus* (1635-1640). Albani, Francesco (1578-1660). **LG**.
- P6. *Sagrada Familia y el cardenal Fernando de Médicis* (1584). Allori, Alessandro (1535-1607). **LG**.
- P15. *La Anunciación* (1425-1426). Angélico, Fra (c. 1395-1455). **MT**.
- P29. *Lázaro y el rico Epulón* (c. 1570). Bassano, Leandro (1557-1622). **D**.
- P31. *Invierno* (siglo xvi). Bassano, Leandro (taller de) (siglo xvi). **D**.
- P33. *Adoración de los Reyes Magos* (siglo xvi). Bassano, Francesco (1549-1592). **D**.
- P37. *La siega y el esquileo o El verano* (siglo xvi). Filammingo, Paolo (c. 1540-1596). **LG**.
- P39. *La vuelta del hijo pródigo* (c. 1570). Bassano, Francesco (1549-1592) y Bassano, Jacopo (c. 1515-1592). **D**.
- P73. *El éxtasis de la Magdalena* (1585-1600). Carracci, Annibale (1560-1609). **LG**.
- P79. *Paisaje con cascada* (1650-1660). Dughet, Gaspar (1615-1675). **MT**.
- P80. *Paisaje con barcos, pescadores y la huida a Egipto* (siglo xvii). Grimaldi, Giovanni Francesco (1606-1680). **MT**.
- P88. *Diógenes buscando a un hombre* (c. 1635). Gentileschi, Artemisa (1593-1653). **D**.
- P149. *Nacimiento de san Juan Bautista* (1635). Gentileschi, Artemisa (1593-c. 1652). **D PP**.
- P156. *Jacob y Raquel en el pozo* (1653). Giordano, Luca (1634-1705). **D**.
- P157. *Viaje de Jacob a Canaán o Viaje de Rebeca a Canaán* (c. 1687). Giordano, Luca (1634-1705). **D**.
- P166. *La prudente Abigail* (1696-1697). Giordano, Luca (1634-1705). **D LG**.
- *P191. *El Aire* (1675-1700). Anónimo. **AB**.
- P259. *Sacrificio a Baco* (1634). Stanzione, Massimo (c. 1585-c. 1656). **D**.
- P316. *Bodegón* (siglo xvii). Recco, Giuseppe (1634-1695). **D**.
- P322. *Adoración de los pastores* (primer tercio del siglo xvi). Penni, Giovanni Francesco (1488-1528); Romano, Giulio (1499-1546). **D**.
- P325. *La Magdalena penitente* (finales del siglo xvi-principio del siglo xvii). Bigot, Trophime (atribuido a) (1579-1650). **D**.
- P330. *El charlatán de aldea* (mediados del siglo xviii). Sasso, Francesco (c. 1720-1776). **MT**.
- *P331. *Reunión de mendigos* (mediados del siglo xviii). Sasso, Francesco (c. 1720-1776). **MT**.
- P404. *La Última Cena* (1593-1594). Carracci, Agostino (1557-1602). **D**.
- P418. *La bacanal de los andrios* (1523-1526). Tiziano, Vecellio di Gregorio (c. 1490-1576). **AV**.
- P466. *Magdalena penitente* (siglo xvii). Vaccaro, Andrea (1604-1670). **D**.

- P468. *Encuentro de Isaac y Rebeca* (siglo xvii). Vaccaro, Andrea (1604-1670). **D.**
- P473. *Cleopatra dándose muerte* (siglo xvii). Vaccaro, Andrea (1604-1670). **PP.**
- P475. *Vista de Venecia desde la isla San Giorgio* (1697). Vanvitelli, Gaspare (1653-1736). **MT.**
- P550. *Florero* (1694-1700). Belvedere, Andrea (1652-1732). **D.**
- P569. *Florero* (siglo xvii). Belvedere, Andrea (1652-1732). **D.**
- P587. *Los desposorios de la Virgen* (siglo xvii). Antolínez y Sarabia, Francisco (atribuido a) (1645-1700). **PP.**
- P607. *Merienda en el campo* (1784). Bayeu y Subías, Francisco (1734-1795). **MT.**
- *P610. *Santo Domingo resucita a un joven* (1493-1499). Berruguete, Pedro (c. 1450-1503). **PP.**
- *P611. *El milagro de la nube* (1493-1499). Berruguete, Pedro (c. 1450-1503). **PP.**
- *P612. *San Pedro Mártir en oración* (1493-1499). Berruguete, Pedro (c. 1450-1503). **PP.**
- *P614. *Adoración del sepulcro de san Pedro Mártir* (1493-1499). Berruguete, Pedro (c. 1450-1503). **PP.**
- *P616. *Santo Domingo de Guzmán* (1493-1499). Berruguete, Pedro (c. 1450-1503). **PP.**
- P617. *San Pedro Mártir* (1491-1499). Berruguete, Pedro (c. 1450-1503). **PP.**
- P639. *Muerte del venerable Odón de Novara* (1632). Carducho, Vicente (1576-1638). **D.**
- P640. *Vista de la Albufera de Valencia* (c. 1783). Carnicero Mancio, Antonio (1748-1814). **D.**
- P674. *Martirio de san Andrés* (1540-1545). Correa de Vivar, Juan (c. 1510-1566). **MT.**
- P692. *Lamentación ante Cristo muerto* (c. 1550). Correa de Vivar, Juan (c. 1510-1566). **D.**
- *P693. *La feria de Madrid en la plaza de la Cebada* (1770-1780). Cruz Vázquez, Manuel de la (1750-1792). **AE.**
- *P702. *Bodegón de uvas, manzanas y ciruelas* (c. 1630). Espinosa, Juan de (¿-1659). **AB.**
- P708. *El Bautismo de Cristo* (1490-1500). Segovia, Juan de (act. 1480-1500). **LG.**
- P709. *La detención de san Juan Bautista* (1490-1500). Maestro de Miraflores (act. 1480-1500). **MT.**
- *P710. *Decapitación de san Juan Bautista* (1490-1500). Segovia, Juan de (act. 1480-1500). **PP.**
- P714. *El nacimiento de la Virgen* (1651). Gilarte, Mateo (¿-1675). **AE.**
- P769. *Baile a orillas del Manzanares* (1776-1777). Goya y Lucientes, Francisco de (1746-1828). **MT.**
- P778. *El ciego de la guitarra* (1778). Goya y Lucientes, Francisco de (1746-1828). **D.**
- *P780. *El cacharrero* (1779). Goya y Lucientes, Francisco de (1746-1828). **LVC.**
- *P797. *Mujer con dos muchachos en la fuente* («Los pobres en la fuente») (1786-1787). Goya y Lucientes, Francisco de (1746-1828). **AB.**
- P799. *La boda* (1791-1792). Goya y Lucientes, Francisco de (1746-1828). **MT.**
- P800. *Las mozas del cántaro* (1791-1792). Goya y Lucientes, Francisco de (1746-1828). **AE.**
- P827. *La Anunciación* (1570-1572). El Greco (1541-1614). **PP.**
- P854. *El sumo sacerdote Aarón* (1545-1550). Juanes, Juan de (c. 1507-1579). **LG.**
- P902. *Bodegón con salmón, limón y recipientes* (1772). Meléndez, Luis Egidio (1716-1780). **AE.**
- P903. *Bodegón con besugos, naranjas, ajo, condimentos y utensilios de cocina* (1772). Meléndez, Luis Egidio (1716-1780). **AE.**
- P905. *Bodegón con plato de ciruelas, brevas y rosca de pan* (segunda mitad del siglo xvii). Meléndez, Luis Egidio (1716-1780). **LC.**
- *P907. *Bodegón con arenques, cebolletas, pan y utensilios de cocina* (1760-1770). Meléndez, Luis Egidio (1716-1780). **AE LC.**
- *P908. *Bodegón con perdices, cebollas, ajos y recipientes* (último tercio del siglo xviii). Meléndez, Luis Egidio (1716-1780). **AE LC.**
- *P909. *Bodegón con plato de acerolas, frutas, queso, melero y otros recipientes* (1771). Meléndez, Luis Egidio (1716-1780). **AE LVC.**
- *P910. *Bodegón con naranjas, melero, cajas de dulces y sandías* (c. 1760). Meléndez, Luis Egidio (1716-1780). **LVC.**
- P911. *Bodegón con plato de cerezas, ciruelas, jarra y queso* (1760). Meléndez, Luis Egidio (1716-1780). **AE.**
- *P912. *Bodegón con peritas, pan, alcarraza, cuenco y frasca* (1760). Meléndez, Luis Egidio (1716-1780). **AB.**
- *P914. *Bodegón con albaricoques, bollos y recipientes* (tercer cuarto del siglo xviii). Meléndez, Luis Egidio (1716-1780). **AE LVC.**
- P915. *Bodegón con sandía y acerolas, quesos, pan y vino* (1770). Meléndez, Luis Egidio (1716-1780). **AE LC.**
- *P916. *Bodegón con chorizos, jamón y recipientes* (1772). Meléndez, Luis Egidio (1716-1780). **AE.**
- P918. *Bodegón con ostras, ajos, huevos, perol y puchero* (1772). Meléndez, Luis Egidio (1716-1780). **AE LC.**
- P919. *Bodegón con peras, melones, platos y barril* (1764). Meléndez, Luis Egidio (1716-1780). **AE LC.**
- *P921. *Bodegón con plato de peras y guindas* (1773). Meléndez, Luis Egidio (1716-1780). **AE LC.**
- P924. *Bodegón con ciruelas, brevas, pan, barrilete, jarra y otros recipientes* (1770-1780). Meléndez, Luis Egidio (1716-1780). **AE LC.**
- P925. *Bodegón con limas, caja de jalea, mariposa y recipientes* (tercer cuarto del siglo xviii). Meléndez, Luis Egidio (1716-1780). **AE.**

- *P927. *Bodegón con granadas y manzanas, cajas de dulces y otros recipientes* (tercer cuarto del siglo XVIII). Meléndez, Luis Egidio (1716-1780). **LVC AE**.
- *P928. *Bodegón con peros, queso, pan y recipientes* (tercer cuarto del siglo XVIII). Meléndez, Luis Egidio (1716-1780). **AE**.
- *P929. *Bodegón con servicio de chocolate y bollos* (1770). Meléndez, Luis Egidio (1716-1780). **PC**.
- *P930. *Bodegón con pepinos, tomates y recipientes* (1774). Meléndez, Luis Egidio (1716-1780). **AE LC**.
- *P932. *Bodegón con cantarilla, pan y cesta con objetos de mesa* (1760). Meléndez, Luis Egidio (1716-1780). **AE LC**.
- P933. *Bodegón con pichones, cesta de comida y cuencos* (tercer cuarto del siglo XVIII). Meléndez, Luis Egidio (1716-1780). **D**.
- *P934. *Bodegón con jamón, huevos y recipientes* (tercer cuarto del siglo XVIII). Meléndez, Luis Egidio (1716-1780). **AE**.
- P936. *Bodegón con manzanas, nueces, cajas de dulces y otros recipientes* (1759). Meléndez, Luis Egidio (1716-1780). **AE**.
- P938. *Bodegón con chuletón, condimentos y recipientes* (tercer cuarto del siglo XVIII). Meléndez, Luis Egidio (1716-1780). **AE**.
- P939. *Bodegón con plato de uvas, melocotones, peras y ciruelas en un paisaje* (c.1771). Meléndez, Luis Egidio (1716-1780). **AE LC**.
- *P996. *Rebeca y Eliezer* (c. 1600). Murillo, Bartolomé Esteban (1617-1682). **AE AB MT**.
- *P1007. *La cocinera* (segunda mitad del siglo XVII). Murillo, Bartolomé Esteban (1617-1682) (discípulo de). **AE AB G**.
- P1041. *La vocación de san Mateo* (1661). Pareja, Juan de (1610-1670). **LG**.
- P1044. *Las parejas reales* (1770). Paret y Alcázar, Luis (1746-1799). **MT**.
- P1054. *Florero* (siglo XVII). Corte, Gabriel de la (1648-1694). **LG**.
- P1055. *Florero* (1670-1680). Corte, Gabriel de la (1648-1694). **LG**.
- P1094. *San Agustín en oración* (primera mitad del siglo XVII). Ribera, José de (1591-1652). **PP**.
- P1103. *Magdalena penitente* (1641). Ribera, José de (1591-1652). **D**.
- *P1162. *Don Quijote en la venta* (c. 1720). Iriarte, Valero (c. 1680-c. 1753). **MT D**.
- P1163. *Don Quijote armado caballero* (c. 1720). Iriarte, Valero (c. 1680-c. 1753). **D**.
- P1164. *Bodegón con dulces y recipientes de cristal* (1622). Hamen y León, Juan van der (1596-1631). **LCLIF**.
- *P1170. *Los borrachos o El triunfo de Baco* (1628-1629). Velázquez, Diego Rodríguez de Silva y (1599-1660). **AE**.
- P1171. *La fragua de Vulcano* (1630). Velázquez, Diego Rodríguez de Silva y (1599-1660). **D**.
- *P1174. *Las meninas o La familia de Felipe IV* (c. 1656). Velázquez, Diego Rodríguez de Silva y (1599-1660). **AB**.
- *P1207. *Menipo* (1638). Velázquez, Diego Rodríguez de Silva y (1599-1660). **AE**.
- *P1238. *San Francisco yacente* (siglo XVII). Zurbarán, Francisco de (1598-1664) (atribuido a). **MT D**.
- *P1254. *La Anunciación* (c. 1500). Maestro de la Sisle (act. c. 1500). **LVC AB**.
- P1275. *La infanta sor Margarita de la Cruz, archiduquesa de Austria* (segunda mitad del siglo XVII). Torres, Matías de (1635-1711). **PP**.
- P1291. *Tríptico de la Flagelación* (c. 1495). Maestro de don Álvaro de Luna (1483-1495). **PP**.
- *P1294. *Imposición de la casulla a san Ildefonso* (c. 1490). Maestro de las Once Mil Vírgenes (act. finales del siglo XV). **LVC PP**.
- *P1306. *Tríptico de la Virgen del Rosario* (siglo XVI). Maestro de Ventosilla (act. primer tercio del siglo XVI). **PP**.
- P1321. *Retablo del arzobispo don Sancho de Rojas* (1415-1420). Rodríguez de Toledo, Juan (1395-1420). **PP**.
- P1324. *San Sebastián habla a Marcos y a Marceliano y san Sebastián y san Policarpo destruyendo los ídolos* (c.1470). García de Benabarre, Pedro (act. 1445-1485). **PP**.
- *P1329. *San Gregorio* (c. 1500). Nalda, Juan de (doc. 1493). **PP**.
- P1330. *Abrazo ante la Puerta Dorada y nacimiento de la Virgen* (1500-1535). Anónimo. **LG**.
- P1331. *Santiago el Mayor* (c. 1500). Maestro de la Visitación de Palencia (act. 1490-1505). **PP**.
- *P1335. *La Virgen del caballero de Montesa* (1482). San Leocadio, Paolo de (1447-1520). **PP**.
- *P1336. *Retablo de san Juan Bautista y santa Catalina* (1410-1412). Sevilla, Juan de (fl. 1425-1450) (obra original); Soreda, Juan (fl. 1506-1537) (retocado por, 1510-1523). **D**.
- *P1341. *Bodegón: mesa con pescados, ostras y un gato* (siglo XVII). Adrianssen, Alexander van (1587-1661). **LG**.
- P1342. *Bodegón: liebre, pájaros muertos y pescados* (1616). Adrianssen, Alexander van (1587-1661). **D**.
- *P1343. *Bodegón: mesa con vajilla, queso, salchichón y pescados* (primera mitad del siglo XVII). Adriaenssen, Alexander van (1587-1661). **LG**.
- P1346. *Mascarada patinando* (1620). Alsloot, Denis van (1570-1628). **MT**.
- P1348. *Fiestas del Ommenganck en Bruselas: procesión de Nuestra Señora de Sablón* (1616). Alsloot, Denis van (1570-1628). **PP**.
- *P1364. *Despensa* (siglo XVII). Boel, Peeter (1622/1623-1674). **PC**.
- P1367. *Armas y pertrechos de guerra* (siglo XVII). Boel, Peeter (1622-1674). **PC**.

- P1372. *Paisaje con casas* (1650-1700). Boudewijns, Adriaen Fransz (1644-1711). **MT**.
- P1373. *Paisaje* (1650-1700). Boudewijns, Adriaen Fransz (1644-1711). **MT**.
- P1374. *Camino al borde de un río* (1650-1700). Boudewijns, Adriaen Fransz (1644-1711). **MT**.
- P1382. *Un santuario* (1650-1700). Boudewijns, Adriaen Fransz (1644-c. 1711). **MT**.
- P1388. *Paisaje con barcas* (1652-1661). Oosten, Izaak van (1613-1661). **MT**.
- P1391. *Música en la cocina* (c. 1633). Teniers, David (1610-1690). **D**.
- P1392. *La conversación* (1633). Teniers, David (1610-1690). **LG**.
- *P1394. *La Vista* (1617). Brueghel el Viejo, Jan (1568-1625) y Rubens, Pedro Pablo (1577-1640). **PC D**.
- *P1396. *El Olfato* (1617-1618). Brueghel el Viejo, Jan (1568-1625) y Rubens, Pedro Pablo (1577-1640). **LG PC D**.
- *P1397. *El Gusto* (1618). Brueghel el Viejo, Jan (1568-1625) y Rubens, Pedro Pablo (1577-1640). **LG PC D**.
- P1398. *El Tacto* (1618). Brueghel el Viejo, Jan (1568-1625) y Rubens, Pedro Pablo (1577-1640). **D**.
- P1403. *La Vista y el Olfato* (c. 1620). Brueghel el Viejo, Jan (1568-1625), Balen, Hendrick van (1575-1632), Francken II, Frans (1581-1642) y otros autores. **PC D**.
- P1404. *El Gusto, el Oído y el Tacto* (c. 1620). Brueghel el Viejo, Jan (1568-1625). **LG PC**.
- P1405. *Las ciencias y las artes* (c. 1650). Stalbeem, Adriaen van (1580-1662). **D**.
- P1421. *Florero* (siglo xvii). Brueghel el Viejo, Jan (1568-1625). **PC**.
- P1422. *Florero* (1615). Brueghel el Viejo, Jan (c. 1568-1625). **LG**.
- *P1424. *Florero* (1609-1615). Brueghel el Viejo, Jan (c. 1568-1625). **PC**.
- P1438. *Banquete de bodas* (1623). Brueghel el Viejo, Jan (1568-1625). **LG**.
- P1439. *Baile campestre ante los archiduques* (1623). Brueghel el Viejo, Jan (1568-1625). **LG**.
- P1440. *La vida en el campo* (1620-1622). Brueghel el Viejo, Jan (1568-1625) y Momper II, Joost de (1564-1635). **LG**.
- *P1441. *Boda campestre* (1612). Brueghel el Viejo, Jan (1568-1625). **LG MT**.
- P1442. *Banquete de bodas presidido por los archiduques* (1612-1613). Brueghel el Viejo, Jan (1568-1625). **LG**.
- P1443. *Mercado y lavadero en Flandes* (c. 1620). Brueghel el Viejo, Jan (1568-1625) y Momper II, Joost de (1564-1635). **MT D**.
- P1444. *La vida campesina* (c. 1621). Brueghel el Viejo, Jan (1568-1625). **LG**.
- P1449. *Florero* (siglo xvii). Brueghel el Viejo, Jan (1568-1625). **LG**.
- P1450. *Florero* (siglo xvii). Brueghel el Viejo, Jan (1568-1625). **LG**.
- P1451. *El Palacio Real de Bruselas (Palacio de Coudenberg)* (c. 1627). Brueghel el Joven, Pieter (1564/1565-1637/1638 (atribuido a)). **MT**.
- *P1453. *Los archiduques Isabel Clara Eugenia y Alberto en el Palacio de Tervuren de Bruselas* (c. 1621). Brueghel el Viejo, Jan (1568-1625). **MT**.
- P1457. *Construcción de la Torre de Babel* (c. 1595). Brueghel el Joven, Pieter (1564/1565-1637/1638). **MT**.
- P1461/02. *Tríptico de la Virgen: Anunciación* (c. 1465). Bouts, Dirck (1420-1475). **PP**.
- P1471. *El contrato matrimonial* (siglo xvii). Craesbeeck, Joos van (1605-c. 1654/1662). **LG**.
- *P1511. *La fuente de la Gracia* (1440-1450). Eyck, Jan van (taller de) (c. 1390-1441). **PP**.
- P1514. *Santa Bárbara* (1438). Campin, Robert (c. 1375-1444) (seguidor de). **PP**.
- P1526. *Gallinero* (1660). Fyt, Jan (1611-1661). **LG**.
- P1536. *La Virgen de Lovaina* (c. 1520). Orley, Bernard van (1488-1541). **LG**.
- P1537. *La Virgen con el Niño* (1520). David, Gérard (c. 1460-1523) (atribuido a). **LG**.
- *P1541. *El cirujano o La extracción de la piedra de la locura* (1550-1555). Hemessen, Jan Sanders van (c. 1500-c. 1564/1566). **LG**.
- *P1557/03. *La Purificación / Virgen. Tríptico de la Adoración de los Magos* (c. 1470-1472). Memling, Hans (c. 1440-1492). **PP**.
- P1579. *Paisaje con Abraham y Agar* (1612). Mirou, Anton (1578-c. 1621/1627). **MT**.
- P1588. *Paisaje con patinadores* (1615-1625). Brueghel el Viejo, Jan (1568-1625) y Momper II, Joost de (1564-1635). **MT**.
- P1611. *Descanso en la huida a Egipto* (1518-1520). Patinir, Joachim (c. 1480-1524). **MT**.
- *P1619. *Bodegón con gavián, aves, porcelana y conchas* (1611). Peeters, Clara (c. 1580/1590-después 1621). **PC**.
- *P1620. *Bodegón con flores, copa de plata dorada, almendras, frutos secos, dulces, panecillos, vino y jarra de peltre* (1611). Peeters, Clara (c. 1580/1590-después 1621). **LG**.
- *P1621. *Bodegón con pescado, vela, alcachofas, cangrejos y gambas* (1611). Peeters, Clara (c. 1580/1590-después 1621). **LG**.
- *P1622. *Mesa con mantel, salero, taza dorada, pastel, jarra, plato de porcelana con aceitunas y aves asadas* (c. 1611). Peeters Clara (c. 1580/1590-después de 1621). **PC LG**.
- *P1635. *El charlatán sacamuelas* (1620-1625). Rombouts, Theodor (1597-1637). **LIF**.
- *P1643. *La cena de Emaús* (1638). Rubens, Pedro Pablo (1577-1640). **LIF**.
- P1666. *Ninfas y sátiros* (c. 1615). Rubens, Pedro Pablo (1577-1640). **LG**.

- P1683. *El archiduque Alberto de Austria* (c. 1615). Rubens, Pedro Pablo (1557-1640) y Brueghel el Viejo, Jan (1568-1625). **MT**.
- P1684. *La infanta Isabel Clara Eugenia* (c. 1615). Rubens, Pedro Pablo (1557-1640) y Brueghel el Viejo, Jan (1568-1625). **MT**.
- P1721. *Disputa de Jesús con los doctores en el Templo* (siglo xvii). Lint, Pieter van (1609-1690). **PP**.
- P1722. Las bodas de Caná (siglo xvii). Herp, Willem van II (1657-1729). **D**.
- P1723. *La Magdalena en casa del fariseo* (siglo xvii). Lint, Pieter van (1609-1690) (copia de Rubens, Pedro Pablo (1577-1640)). **D**.
- P1730. *El alquimista* (1649). Ryjckaert III, David (1612-1661). **LG**.
- *P1750. *Una despensa* (c. 1636). Snyder, Frans (1579-1657). **PC**.
- P1751. *Perro con presa* (primera mitad del siglo xvii). Snyder, Frans (1579-1657). **PC**.
- P1757. *Bodegón con sirvienta* (c. 1633). Snyder, Frans (1579-1657). **PC**.
- P1764. *Lucha de gallos* (siglo xvii). Snyder, Frans (1579-1657). **MT**.
- *P1768. *Bodegón* (siglo xvii). Snyder, Frans (1579-1657). **PC**.
- P1770. *El gallinero* (primera mitad del siglo xvii). Snyder, Frans (1579-1657). **PP MT**.
- *P1771. *Frutero* (siglo xvii). Snyder, Frans (1579-1657). **PC**.
- *P1774. *Bodegón* (1664). Son, Joris van (c. 1623-1667). **PC**.
- P1777. *Bodegón: caza, bogavante y frutas* (1664). Son, Joris van (c. 1623-1667). **PC**.
- P1778. *Bodegón: caza y frutas* (siglo xvii). Son, Joris van (c. 1623-1667). **PC**.
- P1783. *Un cuerpo de guardia* (1650-1660). Teniers, Abraham (1629-1670). **LG**.
- P1784. *Un cuerpo de guardia*. Teniers, Abraham (1629-1670). **LG**.
- P1785. *Fiesta aldeana* (1659). Teniers, David (1610-1690). **LG**.
- *P1786. *Fiesta campestre* (1647). Teniers, David (1610-1690). **LG**.
- P1787. *Fiesta campestre* (1640-50). Teniers, David (1610-1690). **D**.
- P1788. *Fiesta y comida de aldeanos* (1637). Teniers, David (1610-1690). **LG**.
- P1789. *Juego de bolos* (1645). Teniers, David (1610-1690). **LG**.
- P1790. *Tiro con arco* (1645). Teniers, David (1610-1690). **LG**.
- P1791. *El soldado alegre* (1631-1640). Teniers, David (1610-1690). **LG**.
- P1792. *Grupo de fumadores* (siglo xvii). Teniers, David (1610-1690). **LG**.
- P1793. *Fumadores en una taberna* (1635). Teniers, David (1610-1690). **LG**.
- P1794. *Fumadores y bebedores* (1652). Teniers, David (1610-1690). **LG**.
- P1795. *Bebedores y fumadores* (siglo xvii). Teniers, David (1610-1690). **LG**.
- P1796. *Fumadores* (1639). Teniers, David (1610-1690). **LG**.
- *P1797. *El rey bebe* (1650-1660). Teniers, David (1610-1690). **LG**.
- *P1798. *La cocina* (1643). Teniers, David (1610-1690). **LG**.
- *P1799. *El viejo y la criada* (c. 1650). Teniers, David (1610-1690). **LG**.
- P1800. *El viejo y la criada* (siglo xvii). Teniers, David (1610-1690) (copia). **LG**.
- P1801. *Merienda de aldeanos* (c. 1660). Teniers, David (1610-1690) y Uden, Lucas van (1595-1672). **LG**.
- P1802. *Operación quirúrgica* (siglo xvii). Teniers, David (1610-1690). **LG**.
- P1803. *Operación quirúrgica* (1631-1640). Teniers, David (1610-1690). **LG**.
- *P1804. *El alquimista* (1631-1640). Teniers, David (1610-1690). **LG**.
- P1805. *El mono pintor* (c. 1660). Teniers, David (1610-1690). **LG**.
- *P1807. *Monos en una bodega* (c. 1660). Teniers, David (1610-1690). **LG**.
- *P1809. *Monos fumadores y bebedores* (c. 1660). Teniers, David (1610-1690). **LG**.
- P1810. *Banquete de monos* (1660). Teniers, David (1610-1690). **LG**.
- P1814. *Coloquio pastoril* (siglo xvii). Teniers, David (1610-1690). **LG**.
- P1815. *Aldeanos conversando* (1640-1650). Teniers, David (1610-1690). **LG**.
- P1816. *La casa rústica* (siglo xvii). Teniers, David (1610-1690). **LG**.
- P1817. *Paisaje con ermitaños* (siglo xvii). Teniers, David (1610-1690). **LG**.
- P1818. *Paisaje con gitanos* (1641-1645). Teniers, David (1610-1690). **LG**.
- P1820. *Tentaciones de san Antonio Abad* (1647). Teniers, David (1610-1690). **LG**.
- P1821. *Tentaciones de san Antonio Abad* (siglo xvii). Teniers, David (1610-1690). **MT**.
- P1822. *Tentaciones de san Antonio Abad* (siglo xvii). Teniers, David (1610-1690). **LG**.
- P1830. *Carlos y Ubaldo en las Islas Afortunadas* (1628-1630). Teniers, David (1610-1690). **LG**.
- P1837. *Reunión de rústicos* (siglo xvii). Teniers, David (1610-1690) (copia). **LG**.
- P1838. *Cuerpo de guardia (con la liberación de san Pedro)* (siglo xvii). Teniers, David (1610-1690) (copia). **LG**.
- P1840. *Baile de aldeanos con gaiteros* (siglo xvii). Anónimo (copia Teniers, David) (1610-1690). **LG**.
- P1841. *El viejo y la criada* (siglo xvii-xviii). Teniers, David (1610-1690) (copia). **LG**.

- P1842. *Fumadores brabantones* (1630-1640). Teniers, David (1610-1690) (taller de). **LG.**
- *P1852. *Una despensa* (1642). Utrecht, Adriaen van (1599-1652). **PC.**
- P1857. *El Palacio Real de Bruselas* (c. 1627). Brueghel el Joven, Pieter (1564-1638) y Vrancx, Sebastian (1573-1647). **MT.**
- P1863. *Traición de Dalila* (siglo xvii). Anónimo (copia de Winghen, Joos van (1544-1603)). **PP.**
- P1864. *Jesús y la samaritana* (siglo xvi). Anónimo. **LG.**
- P1866. *Pelea de gatos en una despensa* (1630-1640). Vos, Paul de (c. 1596-1678). **PC.**
- P1885. *Bosque con carretas atravesando un arroyo y jinetes* (c. 1607). Brueghel el Viejo, Jan (1568-1625). **D.**
- P1888. *Tríptico de la Redención: la Crucifixión* (c. 1450). Maestro de la Redención del Prado (act. segunda mitad del siglo xv). **PP.**
- P1904. *Despensa* (1646). Ykens, Frans (1601-1693). **D.**
- *P1915. *La Anunciación* (1420-1425). Maestro de Flémalle (seguidor o taller del) (c. 1375/1379-1445). **LVC PP MT.**
- P1917. *San Antonio de Padua y el milagro de la mula* (c. 1500). Maestro de las Escenas de la Pasión de Brujas (siglo xvi). **D.**
- P1918. *El devoto y el distraído en misa* (siglo xvi). Anónimo. **PP.**
- *P1921. *La Virgen con el Niño en un pórtico coronado por un ángel* (c. 1450). Petrus Christus (1410-1475). **PP MT.**
- P1927. *La Piedad* (c. 1528). Benson, Ambrosius (act. 1518-1550). **D.**
- *P1956. *Felipe de Medici, hijo de Francisco I* (1581). Allogri, Alessandro (1535-1607). **D.**
- P1966. *La cena de Emaús* (siglo xvii). Anónimo. **G.**
- *P1989. *Bodegón con pájaro muerto* (1615). Espinosa, Juan de (act. 1628-1659). **AB.**
- P1993. *Bodegón de flores* (1633-1666). Kessel I, Jan van (1626-1676). **LG PE D.**
- P2007. *Paisaje con un río y aldea* (siglo xvii). Anónimo. **MT.**
- P2009. *Paisaje con arbolado, lago y ruinas* (segunda mitad del siglo xvii). Anónimo. **MT.**
- P2011. *Paisaje con pastor, ganado y carro* (siglo xvii). Anónimo. **MT.**
- P2016. *Paisaje con río y posada* (siglo xvii). Anónimo. **MT.**
- P2019. *Paisaje con caseríos, un río y barcos* (siglo xvii). Anónimo. **LVC.**
- P2024. *Paisaje frondoso* (principio del siglo xvii). Stevens, Pieter II (1567-1624). **D.**
- *P2049. *Las tentaciones de san Antonio Abad* (1510-1515). El Bosco (c. 1450-1516). **LG.**
- *P2052. *Tríptico del carro de heno* (1512-1515). El Bosco (c. 1450-1516). **LG.**
- *P2056. *La extracción de la piedra de la locura* (1501-1505). El Bosco (c. 1450-1516). **LG.**
- P2092. *Mesa con postres, frutas, vajilla y un timbal* (segundo tercio del siglo xvii). Benedetti, Andries (fl. 1636-1650). **PC.**
- P2095. *El Infierno* (1570). Huys, Peeter (1520-c. 1581). **D.**
- P2122. *Cocina aldeana* (c. 1632). Ostade, Adriaen van (1610-1685). **LG.**
- P2123. *La lectura* (c. 1632). Ostade, Adriaen van (1610-1685). **LG.**
- P2124. *Alegoría de los cinco sentidos: la Vista* (siglo xvii). Victoryns, Anthony (¿-1656) (copia de Ostade, Adriaen van) (1610-1685). **LG.**
- P2125. *Alegoría de los cinco sentidos: el Oído* (siglo xvii). Victoryns, Anthony (¿-1656) (copia de Ostade, Adriaen van) (1610-1685). **LG.**
- *P2136. *Anciana junto a una chimenea* (1660-1664). Brekelenkam, Quiringh Gerritsz, van (después 1622-c. 1669). **LG.**
- P2137. *Emblema de la Muerte* (1635-1640). Steenwijck, Pieter (c. 1615-después 1656). **LG.**
- P2139. *La negación de san Pedro* (1600-1649). Steenwijck, Hendrick van (1580-1649). **PP.**
- P2145. *Un montero* (1650-1653). Wouwerman, Philips (1619-1668). **D.**
- P2152. *Parada en la venta* (1655-1658). Wouwerman, Philips (1619-1668). **D.**
- P2168. *Paisaje con río helado y patinadores* (siglo xvii). Anónimo. **MT.**
- P2171. *La Anunciación* (1501-1535). Picardo, León (¿-1547). **PP AB.**
- P2211. *Pastora con cabras y ovejas* (siglo xvii). Rosa de Tivoli (1657-1705). **D.**
- P2227. *El prior Boson resucita a un albañil* (1626-1632). Carducho, Vicente (c. 1576-1638). **MT.**
- P2239. *La Virgen y santa Ana* (siglo xvii). Flémalle, Bertholet (1614-1675). **LG.**
- P2268. *Ofrenda a Baco* (1720). Houasse, Michel-Ange (1680-1730). **LG.**
- P2270. *Aldeana sajona en la cocina* (c. 1756). Hutin, Charles-François (1715-1776). **D.**
- P2286. *Florero* (último tercio del siglo xviii). Malaine, Joseph-Laurent (1745-1809). **D.**
- P2303. *Paisaje* (1773). Pillement, Jean (1728-1808). **D.**
- P2310. *Paisaje con edificios* (1648-1651). Poussin, Nicolás (1594-1665). **MT.**
- P2348. *Paisaje romano a la puesta del sol* (1781-1782). Vernet, Claude-Joseph (1714-1789). **D.**
- P2441. *Mariana de Austria* (1646). Luycks, Frans (1604-1668). **LG.**
- P2451. *El choricero* (c. 1786). Bayeu y Subías, Ramón (1744-1793). **D MT.**
- P2465. *El Gran Canal de Venecia con el puente de Rialto* (siglo xviii). Anónimo (copia de Canaletto). **MT.**
- P2478. *La plaza de San Marcos, en Venecia, desde la Piazzetta* (siglo xviii). Anónimo (copia de Canaletto). **MT.**

- *P2494. *La Anunciación, san Jerónimo y san Juan Bautista*. Santa Sangre, Maestro de la (act. en Brujas c. 1510). **PP**.
- P2497. *La Primavera* (1805-1806). Maella, Mariano Salvador (1739-1819). **LG D**.
- P2500. *El Invierno* (1805-1806). Maella, Mariano Salvador (1739-1819). **PP**.
- P2509. *El rico Epulón y el pobre Lázaro* (siglo xvii). Sevilla y Romero, Juan de (1643-1695). **D**.
- P2512. *La Anunciación* (c.1565). Morales, Luis de (c.1510-1586). **AB**.
- P2525. *Familia en un jardín* (1679). Kessel el Joven, Jan van (1654-1711). **MT**.
- *P2532. *Nuestra Señora de Gracia y los grandes maestres de Montesa* (c. 1412). Peris, Antoni (c. 1365-1422). **PP**.
- *P2538. *Tríptico con pasajes de la vida de Cristo y María* (c.1440). Maestro de las Horas Collins (act. 1440-1445). **PP**.
- P2543. *La Virgen y el Niño entre dos ángeles* (1480-1490). Memling, Hans (c. 1423/1443-1494). **MT**.
- *P2545. *Retablo de la vida de la Virgen y de san Francisco* (1445-1460). Francés, Nicolás (act. 1434-1468). **LVC PP**.
- P2554. *Menipo* (siglos xviii-xix). Velázquez, Diego Rodríguez de Silva y (1599-1660) (copia de). **D**.
- P2567. *El recaudador de impuestos y su mujer* (1539). Reymerswale, Marinus van (1490-1546). **D**.
- P2570. *Fiesta de Nuestra Señora del Bosque* (1616). Alsloot, Denis van (1570-1628). **LG**.
- *P2575. *La Anunciación* (1460-1470). Maestro de la Redención del Prado (Seguidor de) (1471-1528). **PP**.
- P2576. *El duque del Infantado* (1470). Maestro de la Redención del Prado (Seguidor de) (1471-1528). **PP**.
- P2578. *La muerte de la Virgen* (1460-1470). Maestro de la Redención del Prado (Seguidor de) (1471-1528). **PP**.
- P2580. *Retrato de un humanista* (c. 1540). Scorel, Jan van (1495-1562) (atribuido a). **MT**.
- P2599. *Trece bocetos para cartones de tapices* (c. 1786). Bayeu y Subías, Francisco (1734-1795). **D**.
- *P2600. *La cena de san Benito* (siglo xvii). Rizi de Guevara, Juan Andrés (1600-1681). **AE LC**.
- P2613. *Jardín de la casa de Fortuny* (1872-1877). Fortuny y Marsal, Mariano (1838-1874) y Madrazo y Garreta, Raimundo de (1841-1920). **D**.
- *P2616. *El pabellón de Carlos V en los jardines del Alcázar de Sevilla* (1868). Madrazo y Garreta, Raimundo de (1841-1920). **PP**.
- P2617. *El patio de san Miguel, en Sevilla* (1868). Madrazo y Garreta, Raimundo de (1841-1920). **D**.
- P2618. *Estanque en los jardines del Alcázar de Sevilla* (1868). Madrazo y Garreta, Raimundo de (1841-1920). **D**.
- P2623. *La Torre de las Damas en la Alhambra de Granada* (1871). Rico y Ortega, Martín (1833-1908). **MT**.
- *P2639. *La Magdalena* (1568). Coffermans, Marcellus (act. en Amberes 1549-1579). **LIF**.
- P2663. *La Crucifixión* (c.1480). Maestro de la Leyenda de Santa Catalina (c. 1475-1500). **MT**.
- P2664. *María Magdalena leyendo* (primera mitad del siglo xvi). Isenbrandt, Adriaen (c. 1490-1551). **LG**.
- P2678. *La Visitación* (c. 1500). Maestro de Perea (act. 1490-1510). **MT**.
- P2685. *Vida y martirio de santa Catalina* (políptico) (c. 1530). Anónimo. **MT**.
- P2696. *La Virgen con el Niño* (c. 1500). Provost, Jan (1465-1529). **MT**.
- P2703/02. *Anunciación* (1525-1550). Coecke van Aelst, Pieter (1502-1550). **LG**.
- P2713. *Magdalena penitente* (siglo xvi). Anónimo. **LG**.
- P2724. *Las vírgenes necias y las vírgenes prudentes* (primer tercio del siglo xvii). Lisaert, Pieter (1574-c. 1630). **LG**.
- P2726. *Interior de la Catedral de Amberes* (siglo xvii). Francken II, Frans (1581-1642) y Neefs, Pieter II (1620-1675). **PP**.
- P2727. *Interior de la Catedral de Amberes* (siglo xvii). Neefs, Pieter II (1620-1675). **PP**.
- P2732. *Fumadores* (siglo xvii). Teniers, David (1610-1690). **LG**.
- *P2754. *Bodegón con jarra de cerveza y naranja* (1633). Heda, Willem Claesz (1594-1680). **LG**.
- *P2757. *Mesa* (1646). Ykens, Frans (1601-1693). **PC LG**.
- P2772. *Un caballo con vasijas de cobre y barro* (siglo xvii). Anónimo. **D**.
- *P2783. *La ermita de San Isidro el día de la fiesta* (1788). Goya y Lucientes, Francisco de (1746-1828). **AE**.
- P2798. *San Diego recibiendo limosna* (1604-1607). Carracci, Annibale (1560-1609) y Albani, Francesco (1578-1660). **D**.
- *P2803. *Bodegón con cacharros* (c. 1650). Zurbarán, Francisco de (1598-1664). **AB**.
- P2816. *Paisaje nevado* (c. 1625). Brueghel el Joven, Jan (atribuido a) (1601-1678). **MT**.
- P2821. *Paisaje* (1758). Vollardt, Jan Christian (1708-1769). **MT**.
- *P2822. *Mesa de los siete pecados capitales* (finales del siglo xv). El Bosco (c. 1450-1516). **LG**.
- *P2823. *Tríptico del jardín de las delicias* (1490-1500). El Bosco (c. 1450-1516). **LG**.
- *P2824. *El lavatorio* (1548-1549). Tintoretto. Robusti, Jacopo (1518-1594). **LIF**.
- P2825. *El Descendimiento* (c. 1443). Weyden, Rogier van der (c. 1399/1400-1464). **LG**.
- P2828. *La Anunciación* (1559). Correa de Vivar, Juan (c. 1510-1566). **LG PP**.
- P2834. *La Natividad* (c. 1500). Osona, Francisco de (c. 1465-c.1514) y Osona, Rodrigo de (c. 1440-1518). **MT**.
- P2840. *Escenas de la historia de Nastagio degli Onesti* (c. 1483). Botticelli, Sandro (1445-1510). **D**.

- *P2851. *Vista de la fachada sur del Museo del Prado, desde el interior del Jardín Botánico* (c. 1835). Avrial y Flores, José María (1807-1891). **MT**.
- P2888. *Florero* (1635). Fernández «el Labrador», Juan (doc. 1629-doc. 1657). **D**.
- P2902. *Santa Catalina* (1510). Yáñez de la Almedina, Fernando (fl. 1505-1537). **MT**.
- *P2906. *Bodegón de cocina con caza y hortalizas* (1850-1855). Corchón, José María (doc. 1850-1864). **AE**.
- P2921. *Monos barberos* (siglo xvii). Teniers, David (1610-1690) (copia). **LG**.
- P2935. *Resurrección de Lázaro* (1514-1519). Flandes, Juan de (c. 1465-1519). **MT**.
- P2946. *Paisaje con ruinas y figuras* (tercer cuarto del siglo xviii). Borbón, José Carlos de (?-1773). **MT**.
- *P3000. *Retrato de Mr. Storer* (c. 1790). Archer Shee, Sir Martin (1769-1850). **CG**.
- P3007. *San Antonio de Padua con el Niño Jesús* (1767-1769). Tiepolo, Giovanni Battista (1696-1770). **MT**.
- P3062. *San Bernardo de Claraval visita a Guigo I en la cartuja* (1632). Carducho, Vicente (c. 1576-1638). **MT**.
- *P3097. *Santiago el Menor* (c. 1500). Anónimo. **PP**.
- *P3098. *San Valentín* (c. 1500). Anónimo. **PP**.
- *P3099. *Retablo de la Magdalena* (siglo xv). Anónimo. **D**.
- *P3106. *Episodios de las vidas de la Magdalena y de san Juan Bautista* (1359-1362). Serra, Jaume (doc. 1358-doc. 1390). **D**.
- P3135. *El profeta Elías y el ángel* (1668). Escalante, Juan Antonio de Frías y (1633-1669). **D**.
- P3161. *Don Pedro I de Castilla consulta su horóscopo a un moro sabio de Granada llamado Ben-Agatim* (1864). González Tavé, Federico (1823-1867). **D**.
- P3169. *Pentecostés* (siglo xviii). Giaquinto, Corrado (1703-1765/1766). **PP**.
- P3172. *Viaje de Jacob* (segunda mitad del siglo xvi). Bassano, Francesco (1549-1592). **D LG**.
- *P3203. *Bodegón* (1668). Hiepes, Tomás (1610-1674). **D**.
- P3220. *Jesucristo y la samaritana* (tercer cuarto del siglo xvii). Escalante, Juan Antonio de Frías y (1633-1669). **AE**.
- P3234. *Bodegón de cocina* (c. 1600). Campi, Vincenzo (1530/1535-1591). **LG D**.
- *P3272. *La Anunciación* (siglo xvi). Anónimo. **AB**.
- P3300. *La fuente de la ermita (costumbres del valle de Amblés en la provincia de Ávila)* (1867). Domínguez Bastida Bécquer, Valeriano (1833-1870). **D**.
- P3305. *Baile en la Virgen del Puerto* (1857). Rodríguez de Guzmán, Manuel (1818-1867). **AE**.
- P3316. *Alegoría de la Aurora* (1818-1819). González Velázquez, Zacarías (1763-1834). **D**.
- P3324. *Bodegón con melón, alcachofas y copa de cristal* (siglo xvii). Anónimo. **D**.
- P3339. *La procesión de Cristo Redentor en Amberes, 27 de agosto de 1685* (1687-1688). Minderhout, Hendrik van (c. 1630/1632-1696). **MT**.
- P3356. *La Verónica* (1864). Vera y Calvo, Juan Antonio (1825-1905). **PP**.
- P3559. *Bodegón* (siglo xvii). Anónimo. **LG**.
- P3367. *San Isidro Labrador sacando milagrosamente a su hijo del pozo* (siglo xvii). Anónimo. **AE**.
- P3385. *Proyectando un plan de campaña* (1883). Oliva y Rodrigo, Eugenio (1852-1925). **D**.
- *P3480. *Milagro de san Bernardo* (1620). Loarte, Alejandro de (c. 1590/1600-1626). **AE LC**.
- P3481. *La muerte de san Francisco* (1789). Camarón y Boronat, José (1731-1803). **PP**.
- P3487. *San Francisco cortándole el cabello a Clara de Asís* (1787-1789). Carnicero Mancio, Antonio (1748-1814). **D**.
- P3491. *El nacimiento de san Francisco* (1787). González Velázquez, Zacarías (1763-1834). **D**.
- P3493. *San Francisco y los pobres* (1788). Camarón Bonanat, José (1731-1803). **AE**.
- P3495. *La prueba de fuego. San Francisco tendido sobre las brasas* (c. 1787). González Velázquez, Zacarías (1763-1834). **D MT**.
- *P3498. *San Francisco construyendo la iglesia de San Damián* (1787). González Velázquez, Zacarías (1763-1834). **MT**.
- P3500. *San Francisco recibiendo un cesto de peces* (1789). Cruz Vázquez, Manuel de la (1750-1792). **AE**.
- P3502. *Un ángel confortando a san Francisco* (1788). Cruz Vázquez, Manuel de la (1750-1792). **D**.
- P3507. *San Francisco resucita a una niña* (1788-1789). Carnicero Mancio, Antonio (1748-1814). **MT**.
- P3509. *San Francisco calmando la tempestad* (1788-1789). Cruz Vázquez, Manuel de la (1750-1792). **AE**.
- P3534. *Estudio de dibujo* (1780). Castillo, José del (1737-1793). **PP**.
- P3542. *Bodegón con florero* (siglo xvii). Anónimo. **LG PE**.
- P3556. *Marina con las columnas de Hércules* (siglo xviii). Borbón, José Carlos de (?-1773). **MT**.
- P3558. *Paisaje con arrieros* (siglo xvii). Anónimo. **MT**.
- P3559. *Bodegón* (siglo xvii). Anónimo. **LG MT**.
- P3638. *La cabeza de san Juan Bautista* (siglo xvi). Anónimo. **D**.
- P3648. *Música en el vivac* (siglo xvii). Anónimo. **LG**.
- P3651. *Escena de interior de taberna* (siglo xvii). Anónimo (copia) Ostade, Adriaen van (1610-1685). **LG**.
- P3653. *Bodegón en un paisaje* (siglo xviii). Anónimo. **LG**.
- P3659. *José y María buscan posada a su llegada a Belén* (1611). Grimmer, Abel (c. 1570-1619). **D**.
- P3662. *Un pavo real y otras aves* (siglo xvii). Anónimo. **LG**.
- P3665. *Escena de puerto* (siglo xviii). Anónimo. **MT**.
- P3666. *Las cuatro estaciones* (primera mitad del siglo xvii). Vos, Cornelio de (atribuido a) (c. 1584-1651). **LG**.

- P3671. *Paisaje* (primera mitad del siglo XVIII). Bonay, Francisco (act. 1702-1743). **MT**.
- P3672. *Vida disoluta* (siglo XVII). Lamen, Christoffel Jacobsz van der (1606/15-1651). **LG**.
- P3695. *Bebedores* (siglo XVII). Teniers, David (1610-1690). **LG**.
- P3704. *Gatos saqueando una cocina* (siglo XVII). Anónimo. **LG**.
- P3733. *Aguadores* (1859). Rodríguez de Guzmán, Manuel (1818-1867). **LG PP**.
- P3742. *Campesinos fumando* (1640). Teniers, David (1610-1690) (copia). **LG**.
- P3743. *Comida de aldeanos* (1637). Teniers, David (1610-1690) (estilo). **LG**.
- P3744. *Gallinero* (1860). Verhoesen, Albertus (1806-1881). **D**.
- P3757. *Fumadores* (siglo XVII). Anónimo (copia). **LG**.
- P3765. *Rodrigo* (1853). Roca y Delgado, Mariano de la (1825-1872). **PP**.
- P3775. *Profanación de un crucifijo (Familia de herejes azotando un crucifijo)* (1647-1651). Rizi, Francisco (1614-1685). **PP**.
- P3789. *Jardín con personajes* (siglo XVII). Anónimo. **MT**.
- P3791. *Jardín con personajes y arquitecturas* (principio del siglo XVII). Anónimo. **MT**.
- P3799. *Fray Gaspar de Santo Tomás de Aquino* (siglo XIII). Anónimo. **D**.
- P3813. *San Pedro de Alcántara confesando a santa Teresa* (segunda mitad del siglo XVII). García Hidalgo, José (1646-1719). **LG**.
- *P3828. *Alegoría del Gusto* (siglo XVII). Ribera, José de (discípulo de) (1591-1652). **IF**.
- P3834. *Bodegón de cocina* (siglo XVII). Anónimo. **D**.
- P3835. *Bodegón de cocina* (siglo XVII). Anónimo. **D**.
- P3852. *Florero* (siglo XVII). Anónimo. **LG**.
- P3864. *El nacimiento de la Virgen* (1631-1635). Turchi, Alessandro (1578-1650). **D**.
- P3872. *El enano Juan de Portilla* (siglo XVII). Anónimo. **PP**.
- P3873. *Herejes maltratando un crucifijo* (1647-1651). Fernández, Francisco (c. 1605-c. 1657). **PP**.
- P3889. *Pescadores cargando su mercancía sobre un caballo* (1785). González Velázquez, Zacarías (1763-1834). **MT**.
- P3917. *El otoño* (segunda mitad del siglo XVI). Bassano, Francesco da Ponte (1549-1592) (taller de). **D**.
- P3918. *Junio (Cáncer)* (siglo XVI-XVII). Bassano, Francesco (1549-1592). **D**.
- P3919. *Mayo (Géminis)* (siglo XVI-XVII). Bassano, Francesco (1549-1592). **D**.
- P3920. *Julio (Leo)* (siglo XVI). (Bassano, Francesco (1549-1592). **D**.
- P3921. *Septiembre (Libra)* (siglo XVI-VII). Bassano, Francesco (1549-1592). **D**.
- P3924. *El año del hambre de Madrid 1818*. Aparicio e Inglada, José (1770-1838).
- P3925. *Muerte del conde de Villamediana* (1868). Castellano, Manuel (1826-1880). **PP**.
- P3943. *José mostrando a su padre y sus hermanos al Faraón* (siglo XVII). Gutiérrez Cabello, Francisco (1616-1670). **PP**.
- P3945. *Diciembre (Capricornio)* (siglo XVI-XVII). Bassano, Francesco (1549-1592). **D**.
- *P3980. *Doña Juana la Loca* (1884-1885). Palmaroli y González, Vicente (1834-1896). **PP**.
- *P3996. *La siesta o Escena pompeyana* (1868). Alma Tadem, Lawrence (1836-1912). **CG**.
- P4002. *Bodegón de frutas y caza* (siglo XVII). Anónimo. **LG**.
- P4004. *Jacob en el pozo* (siglo XVII). Orrente, Pedro de (taller de) (1580-1645). **D**.
- P4007. *La Anunciación* (1551). Anónimo. **PP**.
- *P4035. *José Martínez de Roda, luego marqués de Vista-bella* (1895). Martínez Cubells, Salvador (1845-1914). **PE PP**.
- *P4039. *Ruinas romanas clásicas* (siglo XIX). Anónimo. **MT**.
- P4082. *Conversión de san Bruno ante el cadáver de Diocres* (1626-1632). Carducho, Vicente (c. 1576-1638). **PP**.
- P4133. *Bodegón con higos, tarro y gallina* (1858). Jiménez Fernández, Federico (1841-1910). **AE**.
- P4134. *Antonio Mas Ferrer* (1701). Puche, Juan (doc. 1695-1716). **PP**.
- P4144. *Bodegón de frutas y verduras* (siglo XVIII). Aguirre, Ginés Andrés de (1727-1800). **AE**.
- *P4147. *Un tibor japonés, frutas y animales* (c. 1878). Jiménez Fernández, Federico (1841-1910). **PC**.
- *P4155. *Bodegón de caza y hortalizas con gallinas* (1852). Corchón, José María (doc. 1864). **AE**.
- P4156. *Dos soldados a caballo delante de una hostería* (1777). Aguirre, Ginés Andrés de (1727-1800). **D**.
- P4157. *Una merienda en el campo* (siglo XVIII). Bayeu y Subías, Ramón (1746-1793). **MT**.
- P4158. *Florero y bodegón con perro* (1625). Hamen y León, Juan van der (1596-1631). **PP D**.
- *P4177. *El patio triste (Granada)* (siglo XIX). González Ibaseta, Joaquín (?-1925). **AB D**.
- P4180. *Vista del Palacio de Aranjuez* (1756). Battaglioli, Francesco (c. 1725-c. 1796). **MT**.
- P4191. *Tocador de una dama romana* (c.1895). Jiménez Martín, Juan (1855-1901). **D**.
- P4207. *La azotaina* (c. 1835). Alenza y Nieto, Leonardo (1807-1845). **AE**.
- P4209. *Un veterano narrando sus aventuras en la puer-ta de una hostería a un grupo de aldeanos o El char-latán* (1840). Alenza y Nieto, Leonardo (1807-1845). **D**.
- P4211. *El borracho* (c. 1835). Alenza y Nieto, Leonardo (1807-1845). **D**.
- P4226. *Procesión de un pueblo* (1895). Avendaño, Serafín (1838-1916). **MT**.

- P4234. *El baile. Costumbres populares de la provincia de Soria* (1866). Domínguez Bastida Bécquer, Valeriano (1833-1870). **D**.
- P4235. *El pintor carlista y su familia* (1869). Domínguez Bastida Bécquer, Valeriano (1833-1870). **PP**.
- *P4237. *El presente. Fiesta mayor en Moncayo (Aragón), la víspera del santo patrono* (1866). Domínguez Bastida Bécquer, Valeriano (1833-1870). **D MT**.
- P4262. *Álvaro de Luna, condestable y favorito del rey don Juan II de Castilla, decapitado públicamente* (1858). Cano de la Peña, Eduardo (1823-1897). **MT**.
- P4272. *Patio de caballos de la plaza de toros de Madrid* (1853). Castellano, Manuel (1826-1880). **MT**.
- P4283. *Apunte de jardín* (siglo XIX). Domínguez Sánchez, Manuel (1840-1906). **D**.
- *P4284. *Faustina Peñalver y Fauste, marquesa de Amboage* (1899). Domínguez Sánchez, Manuel (1840-1906). **PE**.
- P4335. *Obrador de modista* (c. 1878). García Hispaleto, Manuel (1838-1898). **D PP**.
- P4339. *La bendición de la mesa. Hemos cenado* (1890-1895). Gil Montejano, Antonio (1850-1912). **D**.
- P4395. *Asalto a un barrio judío* (c.1865). Lameyer y Berenguer, Francisco (1825-1877). **D**.
- *P4396. *El sueño* (c. 1905). La Touche, Gaston (1854-1913). **PE**.
- P4400. *Bebedores en un mesón* (c.1880). Lizcano Monedero, Ángel (1846-1929). **D PP**.
- P4414. *Encadenada* (c. 1850). Lucas Velázquez, Eugenio (1817-1870). **AB**.
- P4471. *Alegoría de la Aurora* (c. 1819). Ribera y Fernández, Juan Antonio (1779-1860). **D**.
- P4482. *Una escena de la Inquisición* (1859). Manzano y Mejorada, Víctor (1831-1865). **PP**.
- P4515. *Bodegón de caza* (principio del siglo XIX). Montalvo, Bartolomé (1768-1846). **AE**.
- *P4548. *Salón de Porcelana del Palacio Real de Madrid* (c. 1870). Palmaroli y González, Vicente (1834-1896). **PE**.
- *P4595. *El baño de Diana* (1858). Reigón, Francisco (act. 1840-1884). **CG**.
- P4603. *En la sacristía. ¿Mamá, por qué pega Jesús a ese hombre?* (1881). Rodríguez de la Torre, Pedro (1847-1915). **PP**.
- *P4608. *Enrique, Concepción y Salud Santaló* (c. 1850). Romero y López, José María (c. 1815-c. 1880). **PE**.
- P4626. *El camino de la gloria artística* (boceto) (c. 1855). González Bande, José (doc. desde 1854). **D**.
- *P4634. *Interior de una botillería* (1878). Sainz y Saiz, Casimiro (1853-1889). **PP D**.
- *P4636. *El descanso, estudio de un pintor. ¿Qué pensará?* (1876). Sainz y Saiz, Casimiro (1853-1889). **LVC D**.
- *P4649. *¡Aún dicen que el pescado es caro!* (1894). Soroilla y Bastida, Joaquín (1863-1923). **LVC**.
- P4665. *Fausto* (1889). Uría y Uría, José (1861-1937). **D**.
- *P4667. *El Descendimiento* (1864). Valdivieso y Henarejos, Domingo (1830-1872). **CG**.
- *P4688. *Séneca, después de abrirse las venas se mete en un baño y sus amigos, poseídos de dolor, juran odio* (1871). Domínguez Sánchez, Manuel (1840-1906). **CG**.
- *P4732. *Las doce* (1892). Pla y Gallardo, Cecilio (1859-1934). **LVC**.
- P4790. *Un oficial y una dama calentándose a la lumbre* (segunda mitad del siglo XVIII). González Velázquez, Antonio (1723-1794). **D**.
- P4825. *La muerte del niño o Un ángel más* (1901). Albarrán Sánchez, Lorenzo (1874-1938). **PP D**.
- P4826. *Carlos V en Yuste* (1877). Jadraque y Sánchez Ocaña, Miguel (1840-1919). **PP**.
- P4829. *Aduaneros carlistas registrando una diligencia* (c.1875). Araujo y Ruano, Joaquín (1851-1894). **D**.
- P4831. *Un país. Cercanías de Sevilla* (c.1862). Eder y Gattens, Federico (1830-1905). **D**.
- *P4834. *Faraj* (1884). García Hispaleto, Manuel (1838-1898). **PP**.
- *P4837. *Jaque mate* (1887). Herrero y Rodríguez, Joaquín María (1840-doc. hasta 1915). **PP**.
- P4842. *Una esclava del harén* (1888). Martínez del Rincón y Trives, Serafín (1840-c. 1892). **PP**.
- P4845. *Viático de santa Teresa* (1870). Pardo y González, Pablo (doc. 1846, doc. 1876). **PP D**.
- *P4857. *Fray Miguel de San José, obispo de Guadix y Baza* (c. 1755). Anónimo. **LC**.
- P4937. *El Lazarillo de Tormes* (c. 1887). Santamaría y Pizarro, Luis (doc.1884-doc.1912). **D**.
- P4945. *Rinconete y Cortadillo* (1881). Montero y Calvo, Arturo (1859-1887). **PP D**.
- P5013. *Perspectiva* (1600-1650). Anónimo. **D**.
- P5016. *Frutas y verduras* (primera mitad siglo XVII). Anónimo. **D**.
- P5033. *La ciudad de Pizzo, con la pesca del atún* (siglo XVIII). Anónimo. **MT**.
- *P5045. *Preparativos para las Flores de Mayo* (c. 1892). Herrero y Rodríguez, Joaquín María (1840-doc. hasta 1915). **PC PP D**.
- *P5046. *¡Siempre incompleta la dicha!* (1892). García Sampedro, Luis (doc. 1846, doc.1876). **LVC PP**.
- P5048. *Las flores de mayo* (1892). Vallcorba y Mexía, Cayetano (doc. 1884-1917). **PP D**.
- P5052. *Visión de san Pedro de Alcántara* (siglo XVII). Anónimo. **PP**.
- P5067. *Cuatro ninfas o ménades como las Sacrificantes Borghese y dos amorcillos en óvalos, rodeados de decoración pompeyana* (1776-1777). Castillo, José del (1737-1793). **PP D**.
- P5068. *Cuatro ninfas o ménades como las Danzantes Borghese y dos amorcillos en óvalos* (1776-1777). Castillo, José del (1737-1793). **LG PP**.
- P5087. *Aprobación de la regla de la orden de los clérigos menores* (1738). Rodríguez de Miranda, Pedro (1698-1766). **D**.

- P5125. *Midas ante Baco* (c. 1630). Poussin, Nicolas (copia) (1594-1665). **LG**.
- P5161. *Paisaje con el arcángel san Rafael y Tobías* (siglo xvii). Anónimo. **MT**.
- P5166. San José con el Niño y san Juanito (siglo xvii). Nardi, Angelo (1584-1664). **D**.
- P5216. *Alegoría del mes de Abril con el triunfo de Venus y el signo de Tauro* (finales del siglo xvi). Veen, Otto van (1564-1635); Momper II, Joost de (1564-1635). **MT**.
- P5232. *La fuente milagrosa de la tumba de san Bruno* (1626-1632). Carducho, Vicente (1576-1638). **D**.
- P5231. *La visión de san Hugo, obispo de Grenoble* (1626-1632). Carducho, Vicente (1576-1638). **MT**.
- P5238. *La visión de Dionisio Rickel, el Cartujano* (1626-1632). Carducho, Vicente (1576-1638). **PP D**.
- P5240. *El martirio de los cartujos de Roermond* (1626-1632). Carducho, Vicente (c.1576-1638). **D MT**.
- P5254. *Bodegón* (siglo xvii). Ykens, Frans (círculo de) (1601-1693). **PC**.
- *P5257. *Los reyes de Etruria y sus hijos* (1804). Fabre, François-Xavier (1766-1837). **PE**.
- P5263. *La fragua de Vulcano* (c. 1577). Bassano, Jacopo (1510/15-1592). **D**.
- P5270. *El charlatán sacamuelas* (1620-1625). Rombouts, Theodor (1597-1637) (copia). **LG**.
- P5313. *Florero* (siglo xvii). Corte, Gabriel de la (1648-1694). **LG**.
- P5314. *Florero* (siglo xvii). Corte, Gabriel de la (1648-1694). **LG**.
- P5376. *San Antonio de Padua* (siglo xvii). Obregón el Joven, Pedro de (atribuido a) (1597-act.1669). **LIF**.
- P5371. *Ribera de Cudillero* (1984-1885). Campuzano y Aguirre, Tomás (1857-1934). **MT**.
- P5373. *Ausias March leyendo sus trovas al príncipe de Viana* (1884). Cebrián y Mezquita, Julio (1854-1926). **PP**.
- P5403. *Cocina con figuras* (siglo xvi). Bassano, Francesco (atribuido a) (1549-1592). **D**.
- P5404. *El invierno* (siglo xvi). Bassano, Francesco (copia) (1549-1592). **D**.
- P5410. *Aparición de ángeles músicos a san Hugo de Lincoln* (1632). Carducho, Vicente (1576-1638). **PP**.
- P5455. *El padre Bernardo rezando en la cartuja de Portes* (1632). Carducho, Vicente (1576-1638). **PP**.
- P5456. *Humildad de san Hugo y de san Guillermo, abad de San Teodofredo* (1626-1632). Carducho, Vicente (1576-1638). **PP**.
- P5459. *Martirio del padre Andrés, prior de la Cartuja de Seiz* (1626-1632). Carducho, Vicente (c. 1576-1638). **PP**.
- P5464. *Un hombre sentado con una pipa y un vaso en las manos* (siglo xviii). Calleja, Andrés (1705-1785). **D**.
- P5489. *La Presentación de Jesús en el Templo* (medios del siglo xvi). Anónimo. **PP**.
- P5495. *Alfonso «el Sabio» y los libros del saber de astronomía* (1881). Puebla Tolín, Dióscoro Teófilo (1831-1901). **PP**.
- P5497. *La perezosa* (c. 1887). Martínez del Rincón y Trives, Serafín (1840-c. 1892). **D**.
- *P5516. *Defensa del convento de Santa Engracia de Zaragoza, 1809* (1890). Megía Márquez, Nicolás (1845-1917). **MT**.
- *P5517. *María de las Mercedes de Orleans* (1878). Ojeda y Siles, Manuel (1835-1904). **PE**.
- P5521. *Tres floreras vendiendo claveles en la calle de la Montera* (1779). Castillo, José del (1737-1793). **D**.
- P5541. *La moza del cántaro* (siglo xvii). Bayeu y Subías, Ramón (1746-1793). **D**.
- P5548. *Un viernes en el Coliseo de Roma* (c. 1876). Amérigo y Aparici, Francisco Javier (1842-1912). **MT**.
- P5557. *Por la patria* (1884). Benlliure y Gil, Juan Antonio (1860-1930). **D**.
- P5558. *La vuelta del torneo* (1881). Martínez Cubells, Salvador (1845-1914). **PP**.
- P5562. *Entierro de santa Leocadia* (1887). Pla y Gallardo, Cecilio (1859-1934). **LG**.
- *P5564. *Refectorio de las Cárceles de San Francisco en Asís* (1890). Benlliure y Gil, Blas (1852-1936). **PP**.
- P5566. *Autorretrato* (1917). Benlliure y Gil, José (1855-1937). **D**.
- P5571. *Floreal* (1915). Pinazo Martínez, José (1879-1933). **D**.
- *P5572. *Confidencias*. Herrero y Rodríguez, Joaquín María (1840-doc. hasta 1915). **PC D**.
- P5587. *Guzmán el Bueno* (1884). Martínez Cubells, Salvador (1845-1914). **MT**.
- P5614. *El cadáver de Álvarez de Castro* (1887). Muñoz Lucena, Tomás (1860-1943). **D**.
- *P5625. *El asistente de un oficial, muerto en la gloriosa guerra de África, se presenta por primera vez, después del infausto acontecimiento, ante la madre y hermana de aquel para entregarles el equipaje de su jefe* (1860). Esquivel y Rivas, Carlos María (1830-1867). **PE**.
- P5679. *Camino de la fuente* (1893). Souto Cuero, Alfredo (1862-1940). **D**.
- P5699. *En la iglesia dei Frari (Venecia)* (1881). Navarrete y Fos, Ricardo (1834-1909). **PP**.
- *P5701. *Primer milagro de santa Teresa de Jesús* (1855). Madrazo y Kuntz, Luis de (1825-1897). **PP**.
- P5703. *En el estudio* (c. 1885). Herrero y Rodríguez, Joaquín María (1840-doc. hasta 1915). **PC**.
- P5705. *Puesto de flores* (c. 1887). Riva y Callol, María Luisa de la (1859-1926). **D**.
- P5710. *Una escena del Quijote (Encuentro de don Fernando, Dorotea, Cardenio y Luscinda en la venta)* (c.1882). Sánchez Pescador, José (1839-1887). **PP D**.
- P5713. *¿Y a mí qué?... (Tipo de maja del siglo pasado)* (1884). Díaz Carreño, Francisco (1836-1903). **D**.

- P5715. *El pasatiempo* (1884). Herrero y Rodríguez, Joaquín María (1840-doc. hasta 1915). **PC**.
- P5726. *Cristóbal Colón en el convento de la Rábida* (1856). Cano de la Peña, Eduardo (1823-1897). **PP**.
- *P5730. *Últimos momentos de Felipe II* (1864). Jover y Casanova, Francisco (1836-1890). **PP**.
- P5733. *Educación del príncipe don Juan* (1877). Martínez Cubells, Salvador (1845-1914). **PP**.
- P5734. *Visita del cardenal Tavera al célebre Alonso Berruguete* (c. 1884). Jadraque y Sánchez Ocaña, Miguel (1840-1919). **PP**.
- P5742. *San Jerónimo en su estudio* (siglo xvi). Remmerswale, Jan van (según modelo de Marinus van Remmerswale (mediados del siglo xvi). **D**.
- P5757. *Escena de la vida del campo* (1587-1599). Bassano, Francesco (1549-1592). **D**.
- P5817. *La Virgen con el Niño entre santo Domingo de Guzmán y santo Tomás de Aquino* (1480-1500). Anónimo. **PP**.
- P5818. *Manrique* (c. 1887). Lengo y Martínez, Horacio (1838-1890). **PP**.
- P5825. *Casa de vecindad* (1901). Ginés y Ortiz, Adela (1845-1918). **D**.
- P5857. *La defensa de la choza* (1895). Fillol Granell, Antonio (1870-1930). **D**.
- P5901. *Una boda interrumpida* (c. 1895). Oliva Rodrigo, Eugenio (1857-1925). **PP**.
- P5902. *¡Pobre padre mío!* (1895). Pulido y Fernández, Ramón (c. 1868-1935). **PP**.
- P5908. *La nieta del marinero* (1895). Bertodano, Luis (doc. 1895-1908). **D**.
- P5913. *La toilette* (1899). Godoy Castro, Federico (1869-1939). **PP**.
- *P5916. *El agua bendita, comendadoras de Santiago* (1866). Herrero y Rodríguez, Joaquín María (1840-doc. hasta 1915). **PP**.
- P5921. *El almuerzo* (1862). León y Escosura, Ignacio (1834-1901). **PP D**.
- *P5930. *Preparativos de fiesta* (1899). Palencia Ubanell, Gabriel (1869-1934). **PP**.
- P5932. *El chiquillo* (1901). Pueyo Matanza, José (doc. 1895-1935). **D PP**.
- P5935. *Pelusa* (1901). Verger Fioretti, Carlos (1872-1929). **D**.
- *P5957. *Reposición de Cristóbal Colón* (1881). Jover y Casanova, Francisco (1836-1890). **PP**.
- P5966. *Frutero* (1858). Sanz del Valle, Julián (doc. 1858-1897). **D**.
- P5969. *El peregrino* (1835). López San Román, Agapito (1801-1873). **AE PP**.
- P5989. *San Nicolás de Tolentino* (primer tercio del siglo xvii). Cajés, Eugenio (1574-1634). **D**.
- P6004. *Las habaneras* (1864). Rodríguez de Guzmán, Manuel (1818-1867). **MT**.
- P6007. *Tipo del valle de Amblés* (1867). Domínguez Bastida Bécquer, Valeriano (1833-1870). **D**.
- P6020. *Visita del cura y el barbero a don Quijote* (1880). Jadraque y Sánchez, Miguel (1840-1919). **PP D**.
- P6035. *La visita de la madre al hospital* (1892). Paternina García-Cid, Enrique (1866-1910). **D**.
- P6038. *Retrato de mi esposa* (1922). Ribera Blázquez, José (1875-1940). **PE**.
- P6054. *Un hombre a caballo junto a tienda de campaña* (1777). Aguirre, Ginés Andrés de (1727-1800). **MT**.
- P6056. *El camino de la gloria artística* (1855). González Bande, José (doc. desde 1854). **D**.
- P6057. *Los pilluelos de Sevilla* (1862). Roldán y Martínez, José (1808-1871). **MT**.
- P6079. *El esposo y las vírgenes necias* (1730-1769). Fontebasso, Francesco (1707-1769). **PP**.
- P6142. *La casa rústica* (siglo xviii). Calleja, Andrés de la (1705-1785). **LG**.
- P6161. *La educación de Baco* (siglo xvii). Anónimo. **LG D**.
- *P6176. *Gabriel de Borbón y Sajonia, infante de España* (después 1764). Inza, Joaquín (c. 1736-1811). **PP**.
- P6191. *Interior de una cocina* (c. 1600). Anónimo. **LG**.
- P6197. *Mujer sacando agua de un pozo* (siglo xviii). Bayeu y Subías, Ramón (1746-1793). **D**.
- P6199. *Merienda en el campo* (siglo xviii). Bayeu y Subías, Ramón (1746-1793). **D**.
- *P6217. *La Virgen del Puerto* (1856). Martínez de Espinosa, Juan José (1826-1902). **MT**.
- P6226. *El parador de Navajas (afueras de Madrid, en el portillo de Valencia)* (1865). Roca y Delgado, Mariano de la (1825-1872). **D MT**.
- P6231. *La fuente de la ermita* (1872). (Obra copiada de: Domínguez Bastida Bécquer, Valeriano). Camacho, Juan Antonio (act. último tercio del siglo xix). **D**.
- *P6236. *Un mercado en un pueblo de Asturias* (c. 1876). Herrero y Rodríguez, Joaquín María (1840-doc. hasta 1915). **LVC**.
- P6239. *San Francisco de Asís* (1881). Cebrián y Mezquita, Julio (1854-1926). **PP D**.
- P6240. *El Albaicín (Granada)* (c. 1882). Gomar y Gomar, Antonio (1853-1911). **MT D**.
- P6248. *La última borrasca* (1892). Guillén Pedemonte, Heliodoro (1863-1940). **D**.
- P6285. *Florero* (siglo xvii). Anónimo. **LG**.
- P6286. *Florero* (siglo xvii). Anónimo. **LG**.
- P6292. *Bebedores* (siglo xvii). Teniers, David (copia) (1610-1690). **LG**.
- P6293. *Fumadores* (siglo xvii). Teniers, David (1610-1690) (copia). **LG**.
- P6294. *Interior de una cocina* (siglo xvii). Teniers, David (1610-1690) (copia). **D**.
- P6295. *Fumadores* (1639). Teniers, David (1610-1690) (copia). **LG**.
- P6298. *Damas en un jardín* (siglo xviii). González Ruiz, Antonio (1711-1788). **D**.
- P6314. *Flores y frutas* (siglo xvii). Anónimo. **LG D**.

- P6347. *Niña con perrito cogiendo un lirio* (c. 1675). Anónimo. **LG**.
- *P6352. *Jarrón de lilas* (1890). Francés y Arribas, Fernanda (1862-1938). **LC**.
- P6381. *La cena de Emaús* (1901). Bárbara y Balza, Joaquín (1867-1910). **D**.
- P6384. *Las presidentas* (1915). Urquiola y Aguirre, Eduardo (1865-1932). **D**.
- P6389. *Últimos momentos de Cervantes* (1856). Manzano y Mejorada, Víctor (1831-1865). **PP**.
- P6396. *Florero* (1689-1691). Pérez, Bartolomé (c. 1634-1698). **LG**.
- P6397. *Florero* (1689-1691). Pérez, Bartolomé (c. 1634-1698). **LG**.
- P6404. *Ordoño II, rey de León* (1853). Lozano, Isidoro Santos (1826-1895). **PP**.
- P6413. *Naturaleza muerta con florero y perro* (c. 1625). Hamen y León, Juan van der (1596-1631). **D**.
- P6415. *Un carbonero despachando su mercancía a la puerta de una casa de vecindad* (1864). Eder y Gattens, Federico (1830-1905). **D MT**.
- P6416. *¡Pobre bruja!* (1884). Martínez del Rincón y Trives, Serafín (1840-c. 1892). **D PP**.
- *P6417. *Episodio de la inundación de Murcia* (1892). Muñoz Degrain, Antonio (1840-1924). **MT**.
- P6425. *Primera hazaña del Cid* (1864). Vicens Cots, Juan (1830-1886). **PP MT**.
- P6428. *Muerte de Cristóbal Colón* (1864). Ortego y Verea, Francisco Javier (1833-1881). **PP**.
- P6435. *Una madre con sus hijos* (c. 1885). Jiménez Fernández, Federico (1841-1910). **D**.
- P6440. *Una autopsia* (1890). Simonet Lombardo, Enrique (1864-1927). **D**.
- *P6442. *Interior* (c. 1929). Casas Abarca, Pedro (1875-1958). **PE**.
- P6447. *Claveles rojos* (1924). Ferreras Bertrán, Antonia (1873-1953). **D PP**.
- P6471. *¡A las armas!* (1877). Peyró Urrea, Juan (1847-1924). **D**.
- *P6488. *Coro de religiosas* (copia) (1874). Ocal, Miguel María (doc. 1874, doc. 1876). **PP**.
- P6511. *Casamiento de Basilio y Quiteria (Don Quijote, capítulo XXI)* (1881). García Hispaletto, Manuel (1838-1898). **LG**.
- P6524. *Ilusiones y realidades, o Velatorio, ilusiones y realidades* (1899). Abarzuza y Rodríguez de Arias, Felipe (1871-1948). **D**.
- *P6532. *El charlatán político* (1866). Ferrándiz y Badenes, Bernardo (1835-1885). **PP**.
- P6539. *Patio del Monasterio de Piedra* (c. 1872). Haes, Carlos de (1826-1898). **MT**.
- P6142. *La casa rústica* (siglo XVIII). Calleja, Andrés de la (1705-1785). **LG**.
- *P6544. *Una joven leyendo* (1898). López Cabrera, Ricardo (1864-1930). **PE**.
- P6547. *Las griegas de los dados* (c.1830). López San Román, Agapito (1801-1873). **LG**.
- *P6557. *Un murciano tocando un guitarra* (1873). Manresa y Ortuño, José (c. 1842-1884). **AB MT**.
- P6560. *Romería andaluza* (1830). Martín, B. de (doc. 1851). **D MT**.
- P6563. *Bodegón* (c.1806). Montalvo, Bartolomé (1768-1846). **AE**.
- P6569. *Un fanfarrón* (1880). Muñoz Degrain, Antonio (1840-1924). **D**.
- P6591. *Prisión de Francisco I* (c. 1825). Migliara, Giovanni (1785-1837). **PP**.
- P6610. *Paisaje de Granada* (1891). Souto Cuero, Alfredo (1862-1940). **D PP**.
- P6611. *El reparto de la sopa en un convento de capuchinos* (1866). Martínez del Rincón y Trives, Serafín (1840-c. 1892). **D**.
- P6618. *Los pequeños naturalistas* (1893). Jiménez Aranda, José (1837-1903). **D**.
- P6633. *Misericordia y caridad* (1893). Moragas Torrás, Tomás (1837-1906). **PP D**.
- P6641. *La buenaventura* (1895). Saint-Aubin y Bonnefou, Alejandro (1857-1916). **D**.
- *P6643. *Vendedora de madroños* (1894). Iniesta Soto, Félix (1861-?). **LC AE**.
- P6646. *Tanto va el cántaro a la fuente...* (c. 1895). Hidalgo de Cavedes, Rafael (1864-1950). **D**.
- P6651. *Muerte de Landuino en los calabozos* (1626-1632). Carducho, Vicente (c. 1576-1638). **D**.
- P6662. *La cena de primera comunión de la pequeña portera* (c.1918). Devambez, André (1867-1943). **D**.
- P6663. *La lección del abuelo* (1893). Gestelner, Sandor (act. finales del siglo XIX). **PP**.
- P6668. *La oración* (c. 1871). Muñoz Degrain, Antonio (1840-1924). **PP**.
- P6669. *Santa Teresa de Jesús* (1882). Jadraque y Sánchez Ocaña, Miguel (1840-1919). **PP**.
- P6675. *El patio de un parador* (1887). Brockman, Elena (1865-1946). **D**.
- P6678. *Como pez en el agua* (1880). Ferrándiz y Badenes, Bernardo (1835-1885). **D**.
- P6682. *El descanso del mediodía* (1897). Francés Mexía, Juan de Dios (c. 1873-1954). **D**.
- *P6694. *El estudio de un pintor* (1878). Masriera Manóvens, Francisco (1842-1902). **LVC PP**.
- *P6728. *Bodegón* (1895). Checa y Delicado, Felipe (1844-1906). **AE**.
- P6732. *Una romería* (c. 1785). Camarón Bonanat, José (1731-1803). **LG**.
- P6735. *El primer pantalón* (1897). Alonso y Torres, LamBERTO (1863-1929). **PP D**.
- P6744. *San Esteban, papa, después de su martirio en las catacumbas* (1875). Soler Llopis, Eduardo (1840-1928). **D**.
- *P6746. *El primer balazo* (1892). Estevan y Vicente, Enrique (1849-1927). **LVC**.
- P6754. *Rincón de un patio toledano* (1904). Muñoz Degrain, Antonio (1840-1924). **D**.

- P6756. *Majo* (1876). Lizcano Monedero, Ángel (1846-1929). **MT**.
- *P6764. *Moro* (1895). Benedito y Vives, Manuel (1875-1963). **PP**.
- P6775. *La recogida del maná* (c. 1645). Polo, Diego (c. 1610-c. 1655). **D**.
- P6780. *Naturaleza muerta* (primera mitad del siglo xvii). Ryckhals, François (c. 1600-1647). **D**.
- P6792. *El examen* (1876). Muñoz Degrain, Antonio (1840-1924). **PC PP**.
- *P6793. *Interior de la cocina de una posada del pueblo de Maqueda* (1876). Pizarro y Librado, Cecilio (1818-1886). **LC AE**.
- P6795. *Una gitana diciendo la buenaventura a unos gallegos* (1865). Rodríguez de Guzmán, Manuel (1818-1867). **D**.
- P6796. *Malasaña y su hija se baten contra los franceses en una de las calles que bajan del parque a la de San Bernardo. Dos de mayo de 1808* (1887). Álvarez Dumont, Eugenio (1864-1927). **DMT**.
- *P6799. *Carta del hijo ausente* (1881). Peña Muñoz, Maximino (1863-1940). **PP D**.
- P6801. *Una copla alusiva* (1903). Gárate y Clavero, Juan José (1870-1939). **D**.
- P6814. *La cámara de Felipe IV en el Real Sitio del Buen Retiro* (1881). Poleró y Toledo, Vicente (1824-1911). **PP D**.
- P6823. *La paz a palos* (1886). Amorós y Botella, Antonio (1849-1925). **D**.
- P6826. *Esclava de guerra* (1884). Hernández Amores, Germán (1823-1894). **PP**.
- *P6828. *La artista. Martínez del Rincón y Trives, Serafín* (1840-c. 1892). **LVC**.
- P6830. *Ca-ba-llos, ca-ba-llos* (1877). Ferrándiz y Badenes, Bernardo (1835-1885). **MT**.
- P6857. *El Salón del Prado y la iglesia de San Jerónimo* (c. 1871). Rosales Gallinas, Eduardo (1836-1873). **MT**.
- P6880. *Leonora* (antes 1887). Lengo y Martínez, Horacio (1838-1890). **PP D**.
- *P6884. *El Salón Gasparini del Palacio Real de Madrid* (1875). Zuloaga y Bonetta, Daniel (1852-1921). **PC PP**.
- *P6886. *Sócrates reprendiendo a Alcibiades en casa de una cortesana* (1857). Hernández Amores, Germán (1823-1894). **CG PP**.
- *P6894. *Santa Catalina* (1475-1485). Ximénez, Miguel (doc. 1462-1505). **PP**.
- *P6895. *San Miguel Arcángel* (1475-1485). Ximénez, Miguel (doc. 1462-1505). **PP**.
- *P6899. *La Flagelación* (c. 1490). Osona, Francisco de y Osona, Rodrigo de (c. 1465-c.1514). **PP**.
- *P6901. *La Coronación de espinas* (c. 1500). Osona, Francisco de y Osona, Rodrigo de (c. 1465-c. 1514). **PP**.
- P6915. *Perdonar nos manda Dios* (1895). García Sampe-dro, Luis (1872-?). **D PP**.
- P6916. *Desahucio* (1895). Mendiguchía, José María (último tercio siglo xix). **D**.
- *P6917. *Bodegón* (1806). Montalvo, Bartolomé (1769-1846). **AE**.
- P6923. *Jesús lavando los pies a los apóstoles* (siglo xvii). Anónimo. **D**.
- P6935. *La casa de Tócame-Roque* (1886). García Hispaleto, Manuel (1838-1898). **D**.
- P6938. *Niños haciendo música* (siglo xviii). Bayeu y Subías, Ramón (1746-1793). **D**.
- P6962. *El calvario de Simat de Valldigna, o Paisaje de Simat de Valldigna* (1919). Andreu Sentamans, Teodoro (1870-1934). **MT**.
- *P6963. *Huerto con frailes y un ladronzuelo* (c. 1808). Pla y Gallardo, Cecilio (siglo xix). **MT**.
- *P6972. *Cristo en casa de Marta y María* (1568). Beuckelaer, Joachim (c. 1530-1574). **LG**.
- P6985. *Las bodas de Caná* (siglo xvi). Bassano, Leandro da Ponte (1557-1622). **D**.
- P7000. *Carlos II, niño* (c. 1675). Carreño de Miranda, Juan (1614-1685). **PP**.
- P7010. *Mensaje de Carlos I al cardenal Cisneros* (1517) (1877). Villodas y de la Torre, Ricardo (1846-1904). **PP**.
- *P7024. *Mercado* (1564-1565). Beuckelaer, Joachim (c. 1530-c. 1575). **LG**.
- *P7032. *El entierro de san Sebastián* (1877). Ferrant y Fischermans, Alejandro (1843-1917). **CG**.
- P7068. *Bodegón* (1896). Checa y Delicado, Felipe (1844-1907). **AE**.
- P7081. *¡No viene!* (1884). Masriera y Manovens, Francisco y Masriera y Manovens, José (1842-1902). **D**.
- P7099. *El milagro del manantial* (1626-1632). Carducho, Vicente (c. 1576-1638). **MT**.
- P7118. *Jesús y la samaritana* (siglo xvii). Murillo, Bartolomé Esteban (1617-1682). **AE MT**.
- P7139. *Juego de niños* (1884). Zaragoza y Aranquizna, Miguel (1842-1923). **PP D**.
- P7152. *¡Hasta verte Cristo mío!* (c.1895). García Ramos, José (1852-1912). **D**.
- *P7157. *Cristo ante Pilatos* (1450-1460). Francés, Nicolás León (doc. antes 1434-1468). **PP D**.
- P7167. *La bestia humana* (1897). Fillol Granell, Antonio (1870-1930). **PP**.
- *P7184. *Escena de género en una calle de Holanda* (siglo xvii). Vinne, Vicent Laureansz van der (1628-1702). **MT**.
- P7193. *Bodegón* (siglo xvii). Anónimo. **LG D**.
- P7251. *Un estudiante de Salamanca, siglo xviii* (1880). Megía Márquez, Nicolás (1845 ?-1917). **D**.
- P7253. *Lavadero en el Manzanares* (1887). Pérez Valluerca, Eusebio (siglo xix). **D**.
- P7336. *Interior de una casa de un pueblo de Aragón, cuando la familia se reúne por la tarde a tomar el chocolate* (1866). Domínguez Bastida Bécquer, Valeriano (1833-1870). **LC**.

- P7342. *Una sala del hospital durante la visita del médico en jefe* (1889). Jiménez Aranda, Luis (1845-1928). **D**.
- P7382. *Fausto y Margarita en la prisión* (1887). Hernández Amores, Víctor (1827-1901). **D**.
- *P7386. *Poesía* (c. 1890). Zapater y Rodríguez, Juan José (1867-1922). **LI**.
- P7432. *Un bodegón* (c.1862). Estrada, José M.^a (doc. desde 1860-1873). **AE**.
- P7452. *Claveles, loza y fruta* (1914). Karbowsky, Adrien (1855-1945). **D**.
- *P7464. *¡Desgraciada!* (1896). Soriano Fort, José (1873-1937). **PP D**.
- *P7493. *La reina Juana la Loca, recluida en Tordesillas con su hija, la infanta doña Catalina* (1906). Pradilla y Ortiz, Francisco (1848-1921). **PP LVC D**.
- P7500. *Construcción del arca de Noé* (1575). Bassano, Jacobo (copia) (1515-1592). **D**.
- P7525. *Discurso que hizo don Quijote de las armas y de las letras (cap. xxxviii)* (1884). García Hispaleto, Manuel (1838-1898). **PP D**.
- P7529. *Cervantes en sus últimos momentos, escribe la dedicatoria del Quijote al conde de Lemos* (1883). Oliva Rodrigo, Eugenio (1857-1925). **PP D**.
- P7550. *Antes de continuar el retrato* (1876). Rodríguez de la Torre, Pedro (1847-1915). **PP D**.
- P7572. *Bodegón* (1864). Estrada, José María (¿-1873). **AE**.
- P7591. *El autor y sus amigos* (1862). Zamacois y Zabala, Eduardo (1841-1871). **PP D**.
- P7594. *Después del baile* (1895). Benlliure y Gil, Juan Antonio (1860-1930). **D**.
- P7597. *Nota valenciana* (1908). Nogales Sevilla, José (1860-1939). **D**.
- P7600. *La reina Juana la Loca, recluida en Tordesillas con su hija, la infanta doña Catalina* (1907). Pradilla y Ortiz, Francisco (1848-1921). **PP LVC D**.
- P7621. *Magdalena penitente* (siglo xvii). Espinosa, Jerónimo Jacinto. **D**.
- P7644. *Una lectura interesante* (1876). Jadraque y Sánchez Ocaña, Miguel (1840-1919). **PP**.
- P7646. *Miguel de Cervantes, imaginando El Quijote* (1858). Roca y Delgado, Mariano de la (1825-1872). **D**.
- *P7647. *Rinconete y Cortadillo* (1858). Rodríguez de Guzmán, Manuel (1818-1867). **AE MT**.
- *P7660. *Cristo entre la Virgen y san Juan* (1475-1480). Cruz, Diego de la (doc. 1482-doc. 1500). **PP**.
- P7679. *La Última Cena* (c. 1620). Tristán, Luis (1580/85-1624). **D**.
- *P7693. *Centro de vacunación* (1900-1905). González Santos, Manuel (1875-1949). **PP**.
- P7694. *La duquesa de Frías vestida de manola* (c. 1835). Gutiérrez de la Vega y Bocanegra, José (1781-1865). **LG**.
- P7699. *La Feria andaluza* (1905-1910). Picolo López, Manuel (1855-1902). **D**.
- P7703. *Vista de Toledo* (c. 1925). Manzano y Arellano, Pablo (1855-1949). **MT**.
- P7705. *Juego de bolos* (c. 1915). Val y Colomé, Julio del (siglo xix). **D**.
- P7709. *El rey don Sebastián de Portugal* (1572). Morales, Cristóbal de (act. 1551, act. 1573). **PP**.
- *P7719. *Rincón de jardín con perrito* (1660-1670). Hiepes, Tomás (1610-1674). **PP LIF D**.
- P7730. *Decorado para Armida Placata* (siglo xviii). Battaglioli, Francesco (c. 1725-c. 1796). **D**.
- *P7736. *Magdalena penitente* (segunda mitad del siglo xvii). Cerezo, Mateo (c. 1637-1666). **D**.
- P7741. *Bodegón con uvas* (c. 1655). Hiepes, Tomás (1610-1674). **D**.
- P7746. *Autorretrato con Georg Hoefnagel y Abraham Ortelius en una fiesta campesina* (1580-1590). Valckenborch, Lucas van (1535-1597). **LG**.
- *P7771. *San Jerónimo con el modelo de una iglesia* (c. 1450). Reixach, Joan (Círculo de) (doc. 1431, 1486). **PP**.
- P7784. *Falenas* (1920). Verger Fioretti, Carlos (1872-1929). **D**.
- P7788. *Sala de un hospital* (1895). Alea Rodríguez, José (1876-1900). **D**.
- P7790. *Escena campesina* (siglo xix). Anónimo. **D**.
- P7811. *La despedida* (1882). Jiménez Martín, Juan (1855-1901). **D**.
- P7812. *Las doce en los altos hornos* (1895). Villegas Brieve, Manuel (1871-1923). **D**.
- P7825. *Paisaje con perspectiva arquitectónica y obelisco roto rodeado por cenefa decorativa en trampantojo* (1786). Flipart, Charles Joseph (1721-1797). **D**.
- P7859. *El nacimiento de la Virgen* (1562-1567). Morales, Luis de (c. 1515-1586). **D**.
- P7863. *El último recurso* (1901). Bilbao Martínez, Gonzalo (1860-1938). **PP**.
- P7868. *Jarrón de flores con frutas* (1877). Rodríguez Olavide, Genaro (siglo xix). **PC**.
- P7870. *El cacharro oscuro* (c.1930). Corlín, Gustavo Augusto (1875-1970). **D**.
- P7878. *La Crucifixión* (1509-1519). Flandes, Juan de (c. 1465-1519). **D**.
- *P7883. *Bodegón con limones, jarra y frutero* (c. 1929). Pinazo Martínez, José (1879-1933). **AB**.
- P7884. *Estudio del pintor* (1888). León y Escosura, Ignacio (1834-1901). **D**.
- *P7893. *El cafetín* (1926). Bermejo Sobera, José (1879-?). **PP**.
- *P7907. *Bodegón con alcachofas, flores y recipientes de vidrio* (1627). Hamen y León, Juan van der (1596-1631). **PC**.
- *P7909. *Frutero de Delft y dos floreros* (1642). Hiepes, Tomás (1610-1674). **LIF**.
- *P7910. *Dos fruteros sobre una mesa* (1642). Hiepes, Tomás (1610-1674). **LIF**.
- *P7911. *Bodegón de aves y liebre* (1643). Hiepes, Tomás (1610-1674). **LIF**.

- P7912. *Florero con cuádriga vista de frente* (1643). Hiepes, Tomás (1610-1674). **LG**.
- P7913. *Florero con cuádriga vista de perfil* (1643). Hiepes, Tomás (1610-1674). **LG**.
- *P7916. *Cesto con melocotones y ciruelas* (1654). Camprobin, Pedro de (1605-1674). **AB**.
- P7917. *Florero y cuenco de cerámica* (1663). Camprobin, Pedro de (1605-1674). **D**.
- P7922. *Bodegón con recipientes de cocina y espárragos* (1652). Arias, Ignacio (c.1618-1653). **D**.
- *P7924. *Bodegón ochavado con racimos de uvas* (1646). Espinosa, Juan de (doc. 1628-doc. 1659). **AB**.
- P7945. *El sacamuelas* (1844). Alenza y Nieto, Leonardo (1807-1845). **AE**.
- P7946. *El triunfo de Baco* (1844). Alenza y Nieto, Leonardo (1807-1845). **AE**.
- *P7947. *San Onofre* (1515-1525). Yáñez de la Almedina, Fernando (c. 1489-c. 1536). **MT**.
- P8022. *Bodegón de mariscos, peces y recipientes* (1710-1740). Viladomat, Antonio (1678-1755). **D**.
- P8035. *La aguadora* (1875-1878). Rico y Ortega, Martín (1833-1908). **D**.
- P8039. *La siesta (Estanco nacional)* (1884). Zaragoza y Aranquiza, Miguel (1842-1923). **D**.
- *P8040. *El vino de la fiesta de San Martín* (1566-1567). Bruegel el Viejo, Pieter (c.1525/30-1569). **LG**.
- P8059. *Tienda-asilo* (1890). Silvela y Casado, Mateo (1863-1948). **D**.
- *P8060. *La lección de baile* (c.1918). Simon, Lucien (1861-1945). **PE**.
- P8093. *Naturaleza muerta* (c.1929). Opsomer, Isidoro (1878-1967). **D**.
- P8100. *Los hermanos Joaquín y Serafín Álvarez Quinteiro* (1925). Fromkes, Maurice (1872-1931). **D**.
- P8101. *Miguel de Unamuno* (c.1925). Fromkes, Maurice (1872-1931). **D**.
- P8111. *Delante de mi puerta* (1923). Martin, Henri Jean-Guillaume (1860-1943). **D**.
- P8114. *Joven dormida en una hamaca* (1780-1781). Pa-ret y Alcázar, Luis (1746-1799). **PP**.
- *P8121. *Retablo de la Virgen* (1435-1440). Maestro de Torralba (siglo xv). **PP**.
- P8122. *San Antonio Abad* (1450-1460). Reixach, Joan (siglo xv). **PP**.
- *P8158. *Sed de venganza* (1911-1916). Gárate y Clavero, Juan José (1870-1939). **PP**.
- P8166. *El rancho* (c. 1897). Alcalá Galiano y Vildosola, Álvaro (1873-1936). **D**.
- *P8180. *Sabina Seupham Spalding* (1846). Madrazo y Kuntz, Federico de (1815-1894). **PE**.
- *P8184. *Tríptico del Nacimiento de Jesús* (c. 1450). Maestro Felipe (antes Maestro del Tríptico del Zarzoso) (siglo xv). **PP**.
- *P8202. *Santiago Peregrino* (1455-1465). Baro, Santiago (1451-1481). **PP**.
- *P8213. *Febrero. Bodegón de invierno* (1640). Barrera, Francisco (c. 1595-1658). **LC LVC**.
- P8218. *Bodegón con cesta de uvas y otras frutas* (1624). Loarte, Alejandro de (c. 1590/1600-1626). **D**.
- *P8219. *Pícaro de cocina* (c. 1620). López Caro, Francisco (c. 1600-c. 1661). **AE**.
- P8234. *Funeral de san Antonio Abad* (1426-1430). Fra Angelico (c. 1395-1455). **MT**.
- P8245. *Trampantojo* (siglo xviii). Anónimo **D**.
- P8267. *El balcón* (c. 1922). Martí Garcés de Marcilla, José (1880-1932). **D PP**.
- P8289. *Autorretrato* (1892). Pla y Gallardo, Cecilio (1859-1934). **D**.
- P8296. *Alrededores de Bruselas* (1881). Regoyos y Valdés, Darío de (1857-1913). **MT**.
- P8301. *Bayaderas indias* (c. 1924). Chicharro y Agüera, Eduardo (1873-1949). **D**.
- P8321. *Bodegón con sandía, cuenco de porcelana y un jarrón con flores* (1896). Anónimo. **LG**.
- P8322. *Bodegón con servicio de chocolate, bizcochos y recipiente de Tonalá* (finales del siglo xviii) Anónimo. **PC**.

Índice onomástico de pintores

* Cuadros cuyas imágenes aparecen como figuras en el texto

Abarzuza y Rodríguez de Arias, Felipe (1871-1948).

P6524. *Ilusiones y realidades, o Velatorio, ilusiones y realidades*

Adrianssen, Alexandervan (1587-1661).

P1341. *Bodegón: mesa con pescados, ostras y un gato.*

P1342. *Bodegón: liebre, pájaros muertos y pescados.*

P1343. *Bodegón: mesa con vajilla, queso, salchichón y pescados*

Aguirre, Ginés Andrés de (1727-1800).

P4144. *Bodegón de frutas y verduras.*

P4156. *Dos soldados a caballo delante de una hostería.*

P6054. *Un hombre a caballo junto a tienda de campaña.*

Albani, Francesco (1578-1660).

P1. *El tocador de Venus.*

Albarrán Sánchez, Lorenzo (1874-1938).

P4825. *La muerte del niño o Un ángel más.*

Alcalá Galiano y Vildosola, Álvaro (1873-1936).

P8166. *El rancho.*

Alea Rodríguez, José (1876-1900).

P7788. *Sala de un hospital.*

Alenza y Nieto, Leonardo (1807-1845).

P4207. *La azotaina.*

P4209. *El charlatán.*

P4211. *El borracho.*

P7945. *El sacamuelas.*

P7946. *El triunfo de Baco.*

Alma Tadema, Lawrence (1836-1912).

*P3996. *La siesta o Escena pompeyana.*

Alonso y Torres, Lamberto (1863-1929).

*P6735. *El primer pantalón.*

Allori, Alessandro (1535-1607).

P6. *Sagrada Familia y el cardenal Fernando de Medicis.*

*P1956. *Felipe de Medici, hijo de Francisco I.*

Alsloot, Denis van (1570-1628).

P1346. *Mascarada patinando.*

P1348. *Fiestas del Ommenganck en Bruselas.*

P2570. *Fiesta de Nuestra Señora del Bosque.*

Amérigo y Aparici, Francisco Javier (1842-1912).

P5548. *Un viernes en el Coliseo de Roma.*

Amorós y Botella, Antonio (1849-1925).

P6823. *La paz a palos.*

Álvarez Dumont, Eugenio (1864-1927).

P6796. *Malasaña y su hija se baten contra los franceses en una de las calles que bajan del parque a la de San Bernardo. Dos de mayo de 1808.*

Andreu Sentamans, Teodoro (1870-1934).

P6962. *El calvario de Simat de Valldigna, o Paisaje de Simat de Valldigna.*

Angelico, Fra (c. 1395-1455).

P15. *La Anunciación.*

P8234. *Funeral de san Antonio Abad.*

Anónimo

*P191. *El Aire (1675-1700).*

P1330. *Abrazo ante la Puerta Dorada y nacimiento de la Virgen (1500-1535).*

P1863. *Traición de Dalila (copia) (siglo xvii).*

P1864. *Jesús y la samaritana (siglo xvi).*

P1918. *El devoto y el distraído en misa (siglo xvi).*

P1966. *La cena de Emaús (siglo xvii).*

P2007. *Paisaje con un río y aldea (siglo xvii).*

P2009. *Paisaje con arbolado, lago y ruinas (segunda mitad del siglo xvii).*

P2011. *Paisaje con pastor, ganado y carro (siglo xvii).*

P2016. *Paisaje con río y posada (siglo xvii).*

P2168. *Paisaje con río helado y patinadores (siglo xvii).*

P2359. *Bacanal (siglo xvii).*

P2465. *El Gran Canal de Venecia con el puente de Rialto (copia) (siglo xvii).*

- P2478. *La plaza de San Marcos, en Venecia, desde la Piazzetta* (copia) (siglo xvii).
- P2685. *Vida y martirio de santa Catalina* (políptico) (c. 1530).
- P2713. *Magdalena penitente* (siglo xvi).
- P2772. *Un caballo con vasijas de cobre y barro* (siglo xvii).
- *P3097. *Santiago el Menor* (c. 1500).
- *P3098. *San Valentín* (c. 1500).
- *P3099. *Retablo de la Magdalena* (siglo xv).
- *P3272. *La Anunciación* (siglo xvi).
- P3324. *Bodegón con melón, alcachofas y copa de cristal* (siglo xvii).
- P3367. *San Isidro Labrador sacando milagrosamente a su hijo del pozo* (siglo xvii).
- P3542. *Bodegón con florero* (siglo xvii).
- P3558. *Paisaje con arrieros* (siglo xvii).
- P3559. *Bodegón* (siglo xvii).
- P3638. *La cabeza de san Juan Bautista* (siglo xvi).
- P3648. *Música en el vivac* (siglo xvii).
- P3653. *Bodegón en un paisaje* (siglo xviii).
- P3662. *Un pavo real y otras aves* (siglo xvii).
- P3665. *Escena de puerto* (siglo xvii).
- P3704. *Gatos saqueando una cocina* (siglo xvii).
- P3757. *Fumadores* (siglo xvii).
- P3789. *Jardín con personajes* (siglo xvii).
- P3791. *Jardín con personajes y arquitecturas* (siglo xvii).
- P3799. *Fray Gaspar de Santo Tomás de Aquino* (siglo xiii).
- P3834. *Bodegón de cocina* (siglo xvii).
- P3835. *Bodegón de cocina* (siglo xvii).
- P3852. *Florero*.
- P3872. *El enano Juan de Portilla* (siglo xvii).
- P4002. *Bodegón de frutas y caza* (siglo xvii).
- P4007. *La Anunciación* (1551).
- *P4039. *Ruinas romanas clásicas* (siglo xix).
- P4715. *Niña con flor en la mano* (siglo xix).
- *P4857. *Fray Miguel de San José, obispo de Guadix y Baza* (c. 1755).
- P5013. *Perspectiva* (1600-1650).
- P5016. *Frutas y verduras* (primera mitad del siglo xvii).
- P5033. *La ciudad de Pizzo, con la pesca del atún* (siglo xviii).
- P5052. *Visión de san Pedro de Alcántara* (siglo xvii).
- P5161. *Paisaje con el arcángel san Rafael y Tobías* (siglo xvii).
- P5216. *Alegoría del mes de Abril con el triunfo de Venus y el signo de Tauro* (finales del siglo xvi).
- P5489. *La Presentación de Jesús en el Templo* (mediados del siglo xvi).
- P5817. *La Virgen con el Niño entre santo Domingo de Guzmán y santo Tomás de Aquino* (1480-1500).
- P6161. *La educación de Baco* (siglo xvii).
- P6191. *Interior de una cocina* (c. 1600).
- P6285. *Florero* (siglo xvii).
- P6286. *Florero* (siglo xvii).
- P6314. *Flores y frutas* (siglo xvii).
- P6347. *Niña con perrito cogiendo un lirio* (siglo xvi).
- P6923. *Jesús lavando los pies a los apóstoles* (siglo xvii).
- P7193. *Bodegón* (siglo xvii).
- P7790. *Escena campesina* (siglo xix).
- P8245. *Trampantojo* (siglo xviii).
- P8321. *Bodegón con sandía, cuenco de porcelana y un jarrón con flores* (finales del siglo xviii).
- P8322. *Bodegón con servicio de chocolate, bizcochos y recipiente de Tonalá* (finales del siglo xviii).
- Antolínez y Sarabia, Francisco (1644-1700).
- P587. *Los desposorios de la Virgen* (siglo xvii) (atribuido).
- Aparicio e Inglada, José (1770-1838).
- P3924. *El año del hambre de Madrid*.
- Araujo y Ruano, Joaquín (1851-1894).
- P4829. *Aduaneros carlistas registrando una diligencia*.
- Archer Shee, Sir Martin (1769-1850).
- *P3000. *Retrato de Mr. Storer*.
- Arias, Ignacio (c. 1618-1653).
- P7922. *Bodegón con recipientes de cocina y espárragos*.
- Arredondo Calmache, Ricardo (1850-1911).
- P4223. *Biombo de seda: cuatro niñas*.
- Avendaño, Serafín (1838-1916).
- P4226. *Procesión de un pueblo*.
- Avrial y Flores, José María (1807-1891).
- *P2851. *Vista de la fachada sur del Museo del Prado, desde el interior del Jardín Botánico*.
- Balen, Hendrick van (1575-1632).
- P1403. *La Vista y el Olfato*.
- Bárbara y Balza, Joaquín (1867-1910).
- P6381. *La cena de Emaús*.
- Baró, Bartomeu (1451-1481).
- *P8202. *Santiago Peregrino*
- Barrera, Francisco (c. 1595-1658).
- *P8213. *Febrero. Bodegón de invierno*.
- Bassano, Francesco da Ponte (1549-1592).
- P33. *Adoración de los Reyes Magos*.
- P3172. *Viaje de Jacob*.
- P3917. *El otoño* (taller de).
- P3920. *Julio* (Leo).
- P3921. *Septiembre* (Libra).
- P3945. *Diciembre* (Capricornio).
- P5403. *Cocina con figuras* (atribuido).
- P5404. *El invierno* (copia).
- P5757. *Escena de la vida del campo*.
- Bassano, Jacopo (c. 1515-1592).
- P39. *La vuelta del hijo pródigo*.
- P5263. *La fragua de Vulcano*.

- P7500. *Construcción del arca de Noé* (copia).
Bassano, Leandro da Ponte (1557-1622).
P29. *Lázaro y el rico Epulón*.
P31. *Invierno*.
P6985. *Las bodas de Caná*.
Battaglioli, Francesco (c. 1725-c. 1796).
P4180. *Vista del Palacio de Aranjuez*.
P7730. *Decorado para Armida Placata*.
Bayeu y Subías, Francisco (1734-1795).
P607. *Merienda en el campo*.
P2599. *Trece bocetos para cartones de tapices*.
P3918. *Junio (Cáncer)*.
P3919. *Mayo (Géminis)*.
Bayeu y Subías, Ramón (1744-1793).
P2451. *El choricero*.
P3927. *Función de novillos en Carabanchel*.
P4157. *Una merienda en el campo*.
P5541. *La moza del cántaro*.
*P6197. *Mujer sacando agua de un pozo*.
P6199. *Merienda en el campo*.
P6938. *Niños haciendo música*.
Belvedere, Andrea (1652-1732).
P550. *Florero*.
P569. *Florero*.
Benedetti, Andries (fl. 1636-1650).
P2092. *Mesa con postres, frutas, vajilla y un timbal*.
Benedito y Vives, Manuel (1875-1963).
*P6764. *Moro*.
Benlliure y Gil, Blas (1852-1936).
*P5564. *Refectorio de las Cárceles de San Francisco en Asís*.
Benlliure y Gil, José (1855-1937).
P5566. *Autorretrato*.
Benlliure y Gil, Juan Antonio (1860-1930).
P5557. *Por la patria*.
P7594. *Después del baile*.
Benson, Ambrosius (act. 1518-1550).
P1927. *La Piedad*.
Bermejo Sobera, José (1879-?).
*P7893. *El cafetín*.
Berruguete, Pedro (c. 1450-1503).
*P610. *Santo Domingo resucita a un joven*.
*P611. *El milagro de la nube*.
*P612. *San Pedro Mártir en oración*.
*P614. *Adoración del sepulcro de san Pedro Mártir*.
*P616. *Santo Domingo de Guzmán*.
P617. *San Pedro Mártir*.
Bertodano, Luis (doc. 1895 y 1908).
P5908. *La nieta del marinero*.
Beuckelaer, Joachim (c. 1530-1574).
*P6972. *Cristo en casa de Marta y María*.
*P7024. *Mercado*.
Bigot, Trophime (1579-1650).
P325. *La Magdalena penitente*.
Bilbao Martínez, Gonzalo (1860-1938).
P7863. *El último recurso*.
Boel, Peeter (1622/1623-1674).
*P1364. *Despensa*.
P1367. *Armas y pertrechos de guerra*.
Bonay, Francisco (act. 1702, act. 1743).
P3671. *Paisaje*.
Borbón, José Carlos de (¿-1773).
P2946. *Paisaje con ruinas y figuras*.
P3556. *Marina con las columnas de Hércules*.
Bosco, El. (c. 1450-1516).
*P2049. *Las tentaciones de san Antonio Abad*.
*P2052. *Tríptico del carro de heno*.
*P2056. *La extracción de la piedra de la locura*.
*P2822. *Mesa de los siete pecados capitales*.
*P2823. *Tríptico del jardín de las delicias*.
Botticelli, Sandro (1445-1510).
P2840. *Escenas de la historia de Nastagio degli Onesti (III)*.
Boudewijns, Adriaen Fransz (1644-1711).
P1372. *Paisaje con casas*.
P1373. *Paisaje*.
P1374. *Camino al borde de un río*.
P1382. *Un santuario*.
Bouts, Dirck (1420-1475).
P1461/02. *Tríptico de la Virgen: Anunciación*.
Brekelenkam, Quiringh Gerritsz van (después 1622-c. 1669).
*P2136. *Anciana junto a una chimenea*.
Brockman, Elena (1865-1946).
P6675. *Patio de un parador*.
Brueghel el Joven, Jan (1601-1678).
P2816. *Paisaje nevado* (atribuido).
Brueghel el Joven, Pieter (1564/65-1637/38).
P1451. *El Palacio Real de Bruselas (Palacio de Coudenberg)* (atribuido).
P1457. *Construcción de la Torre de Babel*.
P1857. *El Palacio Real de Bruselas*.
Brueghel el Viejo, Jan (1568-1625).
*P1394. *La Vista*.
*P1396. *El Olfato*.
*P1397. *El Gusto*.
P1398. *El Tacto*.
P1403. *La Vista y el Olfato*.
P1404. *El Gusto, el Oído y el Tacto*.
P1421. *Florero*.
P1422. *Florero*.
*P1424. *Florero*.
P1438. *Banquete de bodas*.
P1439. *Baile campestre ante los archiduques*.
P1440. *La vida en el campo*.
*P1441. *Boda campestre*.
P1443. *Mercado y lavadero en Flandes*.
P1444. *La vida campesina*.
P1449. *Florero*.
P1450. *Florero*.
*P1453. *Los archiduques Isabel Clara Eugenia y Alberto en el Palacio de Tervuren de Bruselas*.
P1588. *Paisaje con patinadores*.

- P1683. *El archiduque Alberto de Austria*.
P1684. *La infanta Isabel Clara Eugenia*.
P1885. *Bosque con carretas atravesando un arroyo y jinetes*.
Brueghel el Viejo, Pieter (c. 1525/1530-1569).
*P8040. *El vino de la fiesta de San Martín*.
Burmeister, Paul (1847-1923).
P3985. *Pelando la pava*.
Cajés, Eugenio (1574-1634).
P5989. *San Nicolás de Tolentino*.
Calleja, Andrés de la (1705-1785).
P5464. *Un hombre sentado, con una pipa y un vaso en las manos*.
P6142. *La casa rústica*.
Camacho, Juan Antonio (act. último tercio del siglo XIX).
P6231. *La fuente de la ermita*.
Camarón Bonanat, José (1731-1803).
P3481. *La muerte de san Francisco*.
P3493. *San Francisco y los pobres*.
P6732. *Una romería*.
Camilo, Francisco (1615-1673).
P4944. *Consagración de san Torcuato por san Pedro*.
Campi, Vincenzo (1530/1535-1591).
P3234. *Bodegón de cocina*.
Campin, Robert (c. 1375-1444).
P1514. *Santa Bárbara*.
Camprobin, Pedro (1605-1674).
*P7916. *Cesto con melocotones y ciruelas*.
P7917. *Florero y cuenco de cerámica*.
Campuzano y Aguirre, Tomás (1857-1934).
P5371. *Ribera de Cudillero*.
Cano de la Peña, Eduardo (1823-1897).
P4262. *Don Álvaro de Luna, condestable y favorito del rey don Juan II de Castilla, decapitado públicamente*.
P5726. *Cristóbal Colón en el convento de la Rábida*.
Carducho, Vicente (c. 1576-1638).
P639. *Muerte del venerable Odón de Novara*.
P2227. *El prior Boson resucita a un albañil (1626-1632)*.
P3062. *San Bernardo de Claraval visita a Guigo I en la cartuja*.
P4082. *Conversión de san Bruno ante el cadáver de Dioces*.
P5231. *La visión de san Hugo, obispo de Grenoble*.
P5232. *La fuente milagrosa de la tumba de san Bruno*.
P5238. *La visión de Dionisio Rickel, el Cartujano*.
P5240. *El martirio de los cartujos de Roermond*.
P5410. *Aparición de ángeles músicos a san Hugo de Lincoln*.
P5455. *El padre Bernardo rezando en la cartuja de Portes*.
P5456. *Humildad de san Hugo y de san Guillermo, abad de San Teodofredo*.
P5459. *Martirio del padre Andrés, prior de la Cartuja de Seiz*.
P6651. *Muerte de Landuino en los calabozos*.
P7099. *El milagro del manantial*.
Carnicero Mancio, Antonio (1748-1814).
P640. *Vista de la Albufera de Valencia*.
P3487. *San Francisco cortándole el cabello a Clara de Asís*.
P3507. *San Francisco resucita a una niña*.
Carracci, Agostino (1557-1602).
P404. *La Última Cena*.
Carracci, Annibale (1560-1609).
P73. *El éxtasis de la Magdalena*.
P2798. *San Diego recibiendo limosna*.
Carreño de Miranda, Juan (1614-1685).
P7000. *Carlos II*.
Casas Abarca, Pedro (1875-1958).
*P6442. *Interior*.
Castellano, Manuel (1826-1880).
P3925. *Muerte del conde de Villamedian*.
P4272. *Patio de caballos de la plaza de toros de Madrid*.
Castiglione, Giovanni Benedetto (1609-1664).
P88. *Diógenes buscando a un hombre*.
Castillo, José del (1737-1793).
P3534. *Estudio de dibujo*.
P5067. *Cuatro ninfas o ménades como las Sacrificantes Borghese y dos amorcillos en óvalos, rodeados de decoración pompeyana*.
P5068. *Cuatro ninfas o ménades como las Danzantes Borghese y dos amorcillos en óvalos*.
P5521. *Tres floreras vendiendo claveles en la calle de la Montera*.
Cebrián y Mezquita, Julio (1854-1926).
P5373. *Ausias March leyendo sus trovas al príncipe de Viana*.
P6239. *San Francisco de Asís*.
Cerezo, Mateo (c. 1637-1666).
*P7736. *Magdalena penitente*.
Checa y Delicado, Felipe (1844-1907).
*P6728. *Bodegón*.
P7068. *Bodegón*.
Chicharro y Agüera, Eduardo (1873-1949).
P8301. *Bayaderas indias*.
Coecke van Aelst, Pieter (1502-1550).
P2703/02. *Anunciación*.
Coffermans, Marcellus (doc. 1549 y 1579).
*P2639. *La Magdalena*.
Corchón, José María (doc. 1850 y 1864).
*P2906. *Bodegón de cocina con caza y hortalizas*.
*P4155. *Bodegón de caza y hortalizas con gallinas*.
Corlín, Gustavo Augusto (1875-1970).
P7870. *El cacharro oscuro*.
Corte, Gabriel de la (1648-1694).
P1054. *Florero*.

- P1055. *Florero*.
P5313. *Florero*.
P5314. *Florero*.
Correa de Vivar, Juan (c. 1510-1566).
P674. *Martirio de san Andrés*.
P692. *Lamentación ante Cristo muerto*.
P2828. *La Anunciación*.
Craesbeeck, Joos van (1605-c. 1654/62).
P1471. *El contrato matrimonial*.
Cruz, Diego de la (doc.1482-doc.1500).
*P7660. *Cristo entre la Virgen y san Juan*.
Cruz Vázquez, Manuel de la (1750-1792).
*P693. *La feria de Madrid en la plaza de la Cebada*.
P3500. *San Francisco recibiendo un cesto de peces*.
P3502. *Un ángel confortando a san Francisco*.
P3509. *San Francisco calmando la tempestad*.
David, Gérard (c. 1460-1523).
P1537. *La Virgen con el Niño* (atribuido).
Devambaz, André (1867-1943).
P6662. *La cena de primera comunión de la pequeña portera*.
Díaz Carreño, Francisco (1836-1903).
P5713. *¿Y a mí qué?... (Tipo de maja del siglo pasado)*.
Domínguez Bastida Bécquer, Valeriano (1833-1870).
P3300. *La fuente de la ermita (costumbres del valle de Amblés en la provincia de Ávila)*.
P4234. *El baile. Costumbres populares de la provincia de Soria*.
P4235. *El pintor carlista y su familia*.
*P4237. *El presente. Fiesta mayor en Moncayo (Aragón), la víspera del santo patrono*.
P6007. *Tipo del valle de Amblés*.
P7336. *Interior de una casa de un pueblo de Aragón, cuando la familia se reúne por la tarde a tomar el chocolate*.
Domínguez Sánchez, Manuel (1840-1906).
P4283. *Apunte de jardín*.
*P4284. *Faustina Peñalver y Fauste, marquesa de Amboage*.
*P4688. *Séneca, después de abrirse las venas se mete en un baño y sus amigos, poseídos de dolor, juran odio*.
Dughet, Gaspard (1615-1675).
P79. *Paisaje con cascada*.
Eder y Gattens, Federico (1830-1905).
P4831. *Un país. Cercanías de Sevilla*.
P6415. *Un carbonero despachando*.
Escalante, Juan Antonio de Frías y (1633-1669).
P3135. *El profeta Elías y el ángel*.
P3220. *Jesucristo y la samaritana*.
Espinosa, Juan de (act. entre 1628 y 1659).
*P702. *Bodegón de uvas, manzanas y ciruelas*.
*P1989. *Bodegón con pájaro muerto*.
*P7924. *Bodegón ochavado con racimos de uvas*.
Esquivel y Rivas, Carlos María (1830-1867).
*P5625. *El asistente de un oficial, muerto en la gloriosa guerra de África, se presenta por primera vez, después del infausto acontecimiento, ante la madre y hermana de aquel para entregarles el equipaje de su jefe*.
Estevan y Vicente, Enrique (1849-1927).
*P6746. *El primer balazo*.
Estrada, José María (¿-1873).
P7432. *Bodegón*.
P7572. *Bodegón*.
Eyck, Jan van (taller de) (1390-1441).
*P1511. *La fuente de la Gracia*.
Fabre, François-Xavier (1766-1837).
*P5257. *Los reyes de Etruria y sus hijos*.
Fernández, Francisco (c. 1605-c. 1657).
P3873. *Herejes maltratando un crucifijo*.
Fernández «el Labrador», Juan (doc. 1629-doc. 1657).
P2888. *Florero*.
Ferrándiz y Badenes, Bernardo (1835-1885).
*P6532. *El charlatán político*.
P6678. *Como pez en el agua*.
P6830. *Ca-ba-llos, ca-ba-llos*.
Ferrant y Fischermans, Alejandro (1843-1917).
*P7032. *El entierro de san Sebastián*.
Ferrerías Bertrán, Antonia (1873-1953).
P6447. *Claveles rojos*.
Fiammingo, Paolo (c. 1540-1596).
P37. *La siega y el esquileo o El verano*.
Fillol Granell, Antonio (1870-1930).
P5857. *La defensa de la choza*.
P7167. *La bestia humana*.
Flandes, Juan de (c. 1465-1519).
P2935. *Resurrección de Lázaro*.
P7878. *La Crucifixión*.
Flémalle, Bertholet (1614-1675).
P2239. *La Virgen y santa Ana*.
Flipart, Charles Joseph (1721-1797).
P7825. *Paisaje con perspectiva arquitectónica y obelisco roto rodeado por cenefa decorativa en trampantojo*.
Fontebasso, Francesco (1707-1769).
P6079. *El esposo y las vírgenes necias*.
Fortuny y Marsal, Mariano (1838-1874).
P2613. *Jardín de la casa de Fortuny*.
Francés, Nicolás León (doc. antes 1434-1468).
*P2545. *Retablo de la vida de la Virgen y de san Francisco*.
*P7157. *Cristo ante Pilatos*.
Francés Mexía, Juan de Dios (c. 1873-1954).
P6682. *El descanso del mediodía*.
Francés y Arribas, Fernanda (1862-1938).
*P6352. *Jarrón de lilas*.
Francken II, Frans (1581-1642).
P1403. *La Vista y el Olfato*.
P2726. *Interior de la Catedral de Amberes*.

- Fromkes, Maurice (1872-1931).
P8100. *Los hermanos Joaquín y Serafín Álvarez Quintero*.
P8101. *Miguel de Unamuno*.
- Fyt, Jan (1611-1661).
P1526. *Gallinero*.
- Gárate y Clavero, Juan José (1870-1939).
P6801. *Una copla alusiva*.
*P8158. *Sed de venganza*.
- García de Benabarre, Pedro (act. 1445-1485).
P1324. *San Sebastián habla a Marcos y a Marceliano y san Sebastián y san Policarpo destruyendo los ídolos*.
- García Hidalgo, José (1646-1719).
P3813. *San Pedro de Alcántara confesando a santa Teresa*.
- García Hispaleto, Manuel (1838-1898).
P149. *Nacimiento de san Juan Bautista*.
P4335. *Obrador de modista*.
*P4834. *Faraj*.
P6511. *Casamiento de Basilio y Quiteria (episodio del Quijote, cap. xxi)*.
P6935. *La casa de Tócame-Roque*.
P7525. *Discurso que hizo don Quijote de las armas y de las letras (cap. xxxviii)*.
- García Ramos, José (1852-1912).
P7152. *¡Hasta verte Cristo mío!*
- García Sampedro, Luis (1872-?).
*P5046. *¡Siempre incompleta la dicha!*
P6915. *Perdonar nos manda Dios*.
- Gentileschi, Artemisa (1593-c. 1654).
P149. *Nacimiento de san Juan Bautista*.
- Gestelner, Sandor (act. finales del siglo xix).
P6663. *La lección del abuelo*.
- Giaquinto, Corrado (1703-1765/1766).
P3169. *Pentecostés*.
- Gil Montejano, Antonio (1850-1912).
P4339. *La bendición de la mesa. Hemos cenado*.
- Gilarte, Mateo (c. 1629-1675).
P714. *El nacimiento de la Virgen*.
- Ginés y Ortiz, Adela (1845-1918).
P5825. *Casa de vecindad*.
- Giordano, Luca (1634-1705).
P156. *Jacob y Raquel en el pozo*.
P157. *Viaje de Jacob a Canaán o Viaje de Rebeca a Canaán*.
P166. *La prudente Abigail*.
- Godoy Castro, Federico (1869-1939).
P5913. *La toilette*.
- Gomar y Gomar, Antonio (1853-1911).
P6240. *El Albaicín (Granada)*.
- González Bande, José (f. 1858).
P4626. *El camino de la gloria artística (boceto)*.
P6056. *El camino de la gloria artística*.
- González Ibaseta, Joaquín (?-1925).
*P4177. *El patio triste (Granada)*.
- González Ruiz, Antonio (1711-1788).
P6298. *Damas en un jardín*.
- González Santos, Manuel (1875-1949).
*P7693. *Centro de vacunación*.
- González Tavé, Federico (1823-1867).
P3161. *Don Pedro I de Castilla consulta su horóscopo a un moro sabio de Granada llamado Ben-Agatim*.
- González Velázquez, Antonio (1723-1794).
P3889. *Pescadores cargando su mercancía sobre un caballo*.
P4790. *Un oficial y una dama calentándose a la lumbre*.
- González Velázquez, Zacarías (1763-1834).
P3316. *Alegoría de la Aurora*.
P3491. *El nacimiento de san Francisco*.
P3495. *La prueba de fuego. San Francisco tendido sobre las brasas*.
*P3498. *San Francisco construyendo la iglesia de San Damián*.
- Goya y Lucientes, Francisco de (1746-1828).
P769. *Baile a orillas del Manzanares*.
P778. *El ciego de la guitarra*.
*P780. *El cacharrero*.
*P797. *Mujer con dos muchachos en la fuente («Los pobres en la fuente»)*.
P799. *La boda*.
P800. *Las mozas del cántaro*.
*P2783. *La ermita de San Isidro el día de la fiesta*.
- Greco, El. Doménikos Theotokópoulos (1541-1614).
P827. *La Anunciación*.
- Grimaldi, Giovanni Francesco (1606-1680).
P80. *Paisaje con barcos, pescadores y la huida a Egipto*.
- Grimmer, Abel (c. 1570-1619).
P3659. *José y María buscan posada a su llegada a Belén*.
- Guillén Pedemonte, Heliodoro (1863-1940).
P6248. *La última borrasca*.
- Gutiérrez Cabello, Francisco (1616-1670).
P3943. *José mostrando a su padre y sus hermanos al Faraón*.
- Gutiérrez de la Vega y Bocanegra, José (1781-1865).
P7694. *La duquesa de Frías vestida de manola*.
- Haes, Carlos (1826-1898).
P6539. *Patio del Monasterio de Piedra*.
- Hamen y León, Juan van der (1596-1631).
P1164. *Bodegón con dulces y recipientes de cristal*.
P4158. *Florero y bodegón con perro*.
P6413. *Naturaleza muerta con florero y perro*.
*P7907. *Bodegón con alcachofas, flores y recipientes de vidrio*.
- Heda, Willem Claeszoon (1594-1680).
*P2754. *Bodegón con jarra de cerveza y naranja*.

- Hemessen, Jan Sanders van (c. 1500-c. 1564/66).
 *P1541. *El cirujano o La extracción de la piedra de la locura*
- Hernández Amores, Germán (1823-1894).
 P6826. *Esclava de guerra*.
 *P6886. *Sócrates reprendiendo a Alcibiades en casa de una cortesana*.
- Hernández Amores, Víctor (1827-1901).
 P7382. *Fausto y Margarita en la prisión*.
- Herp, Willen van II (1657-1729).
 P1722. *Las bodas de Caná*.
- Herrer y Rodríguez, Joaquín María (1840-doc. hasta 1915)).
 *P4837. *Jaque mate*.
 *P5045. *Preparativos para las Flores de Mayo*.
 *P5572. *Confidencias*.
 P5703. *En el estudio*.
 P5715. *El pasatiempo*.
 *P5916. *El agua bendita, comendadoras de Santiago*.
 *P6236. *Un mercado en un pueblo de Asturias*.
- Hidalgo de Caviedes, Rafael (1864-1950).
 P6646. *Tanto va el cántaro a la fuente...*
- Hiepes, Tomás (1610-1674).
 *P3203. *Bodegón*.
 *P7719. *Rincón de jardín con perrito*.
 P7741. *Bodegón con uvas*.
 *P7909. *Frutero de Delft y dos floreros*.
 *P7910. *Dos fruteros sobre una mesa*.
 *P7911. *Bodegón de aves y liebre*.
 P7912. *Florero con cuadriga vista de frente*.
 P7913. *Florero con cuadriga vista de perfil*.
- Houasse, Michel-Ange (1680-1730).
 P2268. *Ofrenda a Baco*.
- Hutin, Charles-François (1715-1776).
 P2270. *Aldeana sajona en la cocina*.
- Huys, Peeter (1520-c. 1581).
 P2095. *El Infierno*.
- Iniesta Soto, Félix (1861-?).
 *P6643. *Vendedora de madroños*.
- Inza, Joaquín (c. 1736-1811).
 *P6176. *Gabriel de Borbón y Sajonia, infante de España*.
- Iriarte, Valero (c. 1680-c. 1753).
 *P1162. *Don Quijote en la venta*.
 P1163. *Don Quijote armado caballero*.
- Isenbrandt, Adriaen (c. 1490-1551).
 P2664. *Maria Magdalena leyendo*.
- Jadraque y Sánchez Ocaña, Miguel (1840-1919).
 P4826. *Carlos V en Yuste*.
 P5734. *Visita del cardenal Tavera al célebre Alonso Berruguete*.
 P6020. *Visita del cura y el barbero a don Quijote*.
 P6669. *Santa Teresa de Jesús*.
 P7644. *Una lectura interesante*.
- Jiménez Aranda, José (1837-1903).
 P6618. *Los pequeños naturalistas*.
- P7342. *Una sala del hospital durante la visita del médico en jefe*.
- Jiménez Fernández, Federico (1841-1910).
 P4133. *Bodegón con higos, tarro y gallina*.
 *P4147. *Un tibor japonés, frutas y animales*.
 P6435. *Una madre con sus hijos*.
- Jiménez Martín, Juan (1855-1901).
 P4191. *Tocador de una dama romana*.
 P7811. *La despedida*.
- Jover y Casanova, Francisco (1836-1890).
 *P5730. *Últimos momentos de Felipe II*.
 *P5957. *Reposición de Cristóbal Colón*.
- Juanes, Juan de (c. 1507-1579).
 P854. *El sumo sacerdote Aarón*.
- Karbowsky, Adrien (1855-1945).
 P7452. *Claveles, loza y fruta*.
- Kessel I, Jan van (1626-1676).
 P1993. *Bodegón de flores*.
- Kessel el Joven, Jan van (1654-1711).
 P2525. *Familia en un jardín*.
- Lamen, Christoffel Jacobsz. van der (1606/15-1651).
 P3672. *Vida disoluta*.
- Lameyer y Berenguer, Francisco (1825-1877).
 P4395. *Asalto a un barrio judío*.
- Larraz y Micheto, Carlos (1830-1892).
 P3969. *La prisión de Lanuza*.
- La Touche, Gaston (1854-1913).
 *P4396. *El sueño*.
- Lengo y Martínez, Horacio (1838-1890).
 P5818. *Manrique*.
 P6880. *Leonora*.
- León y Escosura, Ignacio (1834-1901).
 P5921. *El almuerzo*.
- Leonardo, Jusepe (1601-1652).
 P933. *Bodegón con pichones, cesta de comida y cuencos*.
 *P934. *Bodegón con jamón, huevos y recipientes*.
 P936. *Bodegón con manzanas, nueces, cajas de dulces y otros recipientes*.
 P938. *Bodegón con chuletón, condimentos y recipientes*.
- Lint, Pieter van (1609-1690).
 P1721. *Disputa de Jesús con los doctores en el Templo (siglo xvii)*.
 P1723. *La Magdalena en casa del fariseo (copia)*.
- Lisaert, Pieter (1574-c. 1630).
 P2724. *Las vírgenes necias y las vírgenes prudentes*.
- Lizcano Monedero, Ángel (1846-1929).
 P4400. *Bebedores en un mesón*.
 P6756. *Majo*.
- Loarte, Alejandro de (c. 1590/1600-1626).
 *P3480. *Milagro de san Bernardo*.
 P8218. *Bodegón con cesta de uvas y otras frutas*.
- López Cabrera, Ricardo (1864-1930).
 *P6544. *Una joven leyendo*.

- López Caro, Francisco (c. 1600-c. 1661).
*P8219. *Pícaro de cocina*.
- López San Román, Agapito (1801-1873).
P5969. *El peregrino*.
P6547. *Las griegas de los dados*.
- Lozano, Isidoro (1826-1895).
P6404. *Ordoño II, rey de León*.
- Lucas Velázquez, Eugenio (1817-1870).
P4414. *Encadenada*.
- Luycks, Frans (1604-1668).
P2441. *Mariana de Austria*.
- Madrazo y Garreta, Raimundo de (1841-1920).
P2613. *Jardín de la casa de Fortuny*.
*P2616. *El pabellón de Carlos V en los jardines del Alcázar de Sevilla*.
P2617. *El patio de san Miguel, en Sevilla*.
P2618. *Estanque en los jardines del Alcázar de Sevilla*.
- Madrazo y Kuntz, Federico de (1815-1894).
*P5701. *Primer milagro de santa Teresa de Jesús*.
*P8180. *Sabina Seupham Spalding*.
- Maella, Mariano Salvador (1739-1819).
P2497. *La Primavera*.
P2500. *El Invierno*.
- Maestro de don Álvaro de Luna (1483-1495).
P1291. *Tríptico de la Flagelación*.
- Maestro de la Leyenda de Santa Catalina (c. 1475-1500).
P2663. *La Crucifixión*.
- Maestro de Flémalle (seguidor o taller del)
(ca. 1375/1379-1445)
*P1915. *La Anunciación*.
- Maestro de las Escenas de la Pasión de Brujas (siglo xvi).
P1917. *San Antonio de Padua y el milagro de la mula* (c. 1500).
- Maestro de las Horas Collins (act. 1440).
*P2538. *Tríptico con pasajes de la vida de Cristo y María*
- Maestro de las Once Mil Vírgenes (act. finales del siglo xv)
*P1294. *Imposición de la casulla a san Ildefonso*.
- Maestro de Perea (act. 1490-1510).
P2678. *La Visitación*.
- Maestro de la Santa Sangre (act. en Brujas c. 1510).
*P2494. *La Anunciación, san Jerónimo y san Juan Bautista*.
- Maestro de la Sisle (act. c. 1500).
*P1254. *La Anunciación*.
- Maestro de la Redención del Prado (Seguidor de)
(1471-1528).
*P2575. *La Anunciación*.
P2576. *El duque del Infantado*.
P2578. *La muerte de la Virgen*.
- Maestro Felipe (siglo xv) (antes Maestro del Tríptico del Zarzoso).
*P8184. *Tríptico del Nacimiento de Jesús*.
- Maestro de Torralba (act. primera mitad del siglo xv).
*P8121. *Retablo de la Virgen*.
- Maestro de Ventosilla (act. primer tercio del siglo xv).
*P1306. *Tríptico de la Virgen del Rosario*.
- Maestro de la Visitación de Palencia (act. 1490-1505).
P1331. *Santiago el Mayor*.
- Malaine, Joseph-Laurent (1745-1809).
P2286. *Florero*.
- Manresa y Ortuño, José (c. 1842-1884).
*P6557. *Un murciano tocando un guitarra*.
- Manzano y Arellano, Pablo (1855-1949).
P7703. *Vista de Toledo*.
- Manzano y Mejorada, Víctor (1831-1865).
P4482. *Una escena de la Inquisición*.
P6389. *Últimos momentos de Cervantes*.
- María, B. de (doc. 1851).
P6560. *Romería andaluza*.
- Martí Garcés de Marcilla, José (1880-1932).
P8267. *El balcón*.
- Martin, Henri Jean-Guillaume (1860-1943).
P8111. *Ante mi puerta*.
- Martinelli, Giovanni (1600/1604-1659).
P2989. *Santa Águeda curada por san Pedro en la prisión*.
- Martínez Cubells, Salvador (1845-1914).
*P4035. *José Martínez de Roda, luego marqués de Vistabella*.
P5558. *La vuelta del torneo*.
P5587. *Guzmán el Bueno*.
P5733. *Educación del príncipe don Juan*.
- Martínez de Espinosa, Juan José (1826-1902).
*P6217. *La Virgen del Puerto*.
- Martínez del Rincón y Trives, Serafín (1840-c. 1892).
P4842. *Una esclava del harén*.
P5497. *La perezosa*.
P6416. *¡Pobre bruja!*
P6611. *El reparto de la sopa en un convento de capuchinos*.
*P6828. *La artista*.
- Masriera Manovens, Francisco (1842-1902).
*P6694. *El estudio de un pintor*.
P7081. *¡No viene!*
- Mateu, Jaime (1382-1452).
P2720. *El arcángel Gabriel*.
P2721. *La Virgen anunciada* (atribuido).
- Medina Valbuena, Pedro (c. 1620-1691).
P7923. *Bodegón con manzanas, plato de nueces y caña de azúcar*.
- Megía Márquez, Nicolás (1845-1917).
P709. *La detención de san Juan Bautista*.
*P5516. *Defensa del convento de Santa Engracia de Zaragoza*.
P7251. *Un estudiante de Salamanca*.
- Meléndez, Luis Egidio (1716-1780).
P902. *Bodegón con salmón, limón y recipientes*.
P903. *Bodegón con besugos, naranjas, ajo, condimentos y utensilios de cocina*.
P905. *Bodegón con plato de ciruelas, brevas y rosca de pan*.

- *P907. *Bodegón con arenques, cebolletas, pan y utensilios de cocina.*
- *P908. *Bodegón con perdices, cebollas, ajos y recipientes.*
- *P909. *Bodegón con plato de acerolas, frutas, queso, melero y otros recipientes.*
- *P910. *Bodegón con naranjas, melero, cajas de dulces y sandías.*
- *P911. *Bodegón con plato de cerezas, ciruelas, jarra y queso.*
- *P912. *Bodegón con peritas, pan, jarra, frasco y tartera.*
- *P914. *Bodegón: albaricoques, bollos y recipientes.*
- P915. *Bodegón con sandía y acerolas, quesos, pan y vino.*
- *P916. *Bodegón con chorizos, jamón y recipientes.*
- P918. *Bodegón con ostras, ajos, huevos, perol y puchero.*
- P919. *Bodegón con peras, melones, platos y barril.*
- *P921. *Bodegón con plato de peras y guindas.*
- P924. *Bodegón con ciruelas, brevas, pan, barrilete, jarra y otros recipientes.*
- P925. *Bodegón con limas, caja de jalea, mariposa y recipientes.*
- *P927. *Bodegón con granadas y manzanas, cajas de dulces y otros recipientes.*
- *P928. *Bodegón con peros, queso, pan y recipientes.*
- *P929. *Bodegón con servicio de chocolate y bollos.*
- *P930. *Bodegón con pepinos, tomates y recipientes.*
- *P932. *Bodegón con cantarilla, pan y cesta con objetos de mesa.*
- P936. *Bodegón con manzanas, nueces, cajas de dulces y otros recipientes.*
- P7931. *Bodegón con plato de moras, acerolas y avellanas en un paisaje.*
- Memling, Hans (c. 1442/43-1494).
- *P1557/03. *La Purificación / Virgen. Tríptico de la Adoración de los Magos.*
- P2543. *La Virgen y el Niño entre dos ángeles.*
- Mendiguchía, José María (último tercio del siglo XIX).
- P6916. *Desahucio.*
- Migliara, Giovanni (1785-1837).
- P6591. *Prisión de Francisco I.*
- Minderhout, Hendrik van (c. 1630/1632-1696).
- P3339. *La procesión de Cristo Redentor en Amberes, 27 de agosto de 1685.*
- Mirou, Anton (1578-c. 1621/1627).
- P1579. *Paisaje con Abraham y Agar.*
- Momper II, Joost de (1564-1635).
- P1443. *Mercado y lavadero en Flandes.*
- P1588. *Paisaje con patinadores.*
- Montalvo, Bartolomé (1769-1846).
- P4515. *Bodegón de caza.*
- P5890. *Bodegón.*
- P6563. *Bodegón.*
- *P6917. *Bodegón.*
- Montero y Calvo, Arturo (1859-1887).
- P4945. *Rinconete y Cortadillo.*
- Morales, Cristóbal de (1500-1553).
- P7709. *El rey don Sebastián de Portugal.*
- Morales, Luis de (c. 1510-1586).
- P2512. *La Anunciación.*
- P7859. *El nacimiento de la Virgen.*
- Moragas Torrás, Tomás (1837-1906).
- P6633. *Misericordia y caridad.*
- Muñoz Degrain, Antonio (1840-1924).
- *P6417. *Episodio de la inundación de Murcia.*
- P6569. *Un fanfarrón.*
- P6668. *La oración.*
- P6754. *Rincón de un patio toledano.*
- Muñoz Lucena, Tomás (1860-1943).
- P5614. *El cadáver del general Álvarez de Castro.*
- P6792. *El examen.*
- Murillo, Bartolomé Esteban (1617-1682).
- *P996. *Rebeca y Eliezer.*
- *P1007. *La cocinera.*
- P7118. *Jesús y la samaritana.*
- Nalda, Juan de (doc. 1493).
- *P1329. *San Gregorio.*
- Nardi, Ángelo (1584-1664).
- P5166. *San José con el Niño y san Juanito.*
- Navarrete y Fos, Ricardo (1834-1909).
- P5699. *En la iglesia dei Frari (Venecia).*
- Neefs, Pieter II (1620-1675).
- P2726. *Interior de la Catedral de Amberes.*
- P2727. *Interior de la Catedral de Amberes.*
- Nogales Sevilla, José (1860-1939).
- P7597. *Nota valenciana.*
- Obregón el Joven, Pedro de (1597-act.1669).
- P5376. *San Antonio de Padua.*
- Ocal, Miguel María (doc. 1874, doc. 1876).
- *P6488. *Coro de religiosas (copia).*
- Ojeda y Siles, Manuel (1835-1904).
- *P5517. *María de las Mercedes de Orleans.*
- Oliva Rodrigo, Eugenio (1857-1925).
- P3385. *Proyectando un plan de campaña.*
- P5901. *Una boda interrumpida.*
- P7529. *Cervantes en sus últimos momentos, escribe la dedicatoria del Quijote al conde de Lemos.*
- Oosten, Izaak van (1613-1661).
- P1388. *Paisaje con barcas.*
- Opsomer, Isidoro (1878-1967).
- P8093. *Naturaleza muerta.*
- Orley, Bernard van (1488-1541).
- P1536. *La Virgen de Lovaina.*
- Orrente, Pedro de (1580-1645).
- P4004. *Jacob en el pozo (taller).*
- Ortego y Vereda, Francisco Javier (1833-1881).
- P6428. *Muerte de Cristóbal Colón.*

- Osona, Francisco de (c. 1465-c. 1514).
P2834. *La Natividad*.
*P6899. *La Flagelación*.
*P6901. *La Coronación de espinas*.
- Osona, Rodrigo de (c. 1440 y 1518).
P2834. *La Natividad*.
*P6899. *La Flagelación*.
- Ostade, Adriaen van (1610-1685).
P2122. *Cocina aldeana*.
P2123. *La lectura*.
P3651. *Escena de interior de taberna* (copia).
- Palencia Ubanell, Gabriel (1869-1934).
*P5930. *Preparativos de fiesta*.
- Palmaroli y González, Vicente (1834-1896).
*P3980. *Doña Juana la Loca*.
*P4548. *Salón de Porcelana del Palacio Real de Madrid*.
- Pardo y González, Pablo (doc. 1846, doc. 1876).
P4845. *Viático de santa Teresa*.
- Pareja, Juan de (1610-1670).
P1041. *Vocación de san Mateo*.
- Paret y Alcázar, Luis (1746-1799).
P1044. *Las parejas reales*.
P8114. *Joven dormida en una hamaca*.
- Paternina García-Cid, Enrique (1866-después 1910).
P6035. *La visita de la madre al hospital*.
- Patinir, Joachim (c. 1480-1524).
P1611. *Descanso en la huida a Egipto*.
- Peeters, Clara (c. 1580/1590-después 1621).
*P1619. *Bodegón con gavilán, aves, porcelana y conchas*.
*P1620. *Bodegón con flores, copa de plata dorada, almendras, frutos secos, dulces, panecillos, vino y jarra de peltre*.
*P1621. *Bodegón con pescado, vela, alcachofas, cangrejos y gambas*.
*P1622. *Mesa con mantel, salero, taza dorada, pastel, jarra, plato de porcelana con aceitunas y aves asadas*.
- Penni, Giovanni Francesco (1488-1528).
P322. *Adoración de los pastores*.
- Peña Muñoz, Maximino (1863-1940).
*P6799. *Carta del hijo ausente*.
- Pérez, Bartolomé (c. 1634-1698).
P6396. *Florero*.
P6397. *Florero*.
- Pérez Valluerca, Eusebio (1840-?).
P7253. *Lavadero en el Manzanares*.
- Peris, Antoni (c. 1365-1422).
*P2532. *Nuestra Señora de Gracia y los grandes maestros de Montesa*.
- Petrus Christus (1410-1475).
*P1921. *La Virgen con el Niño en un pórtico coronado por un ángel*.
- Peyró Urrea, Juan (1847-1924).
P6471. *¡A las armas!*
- Picardo, León (¿-1547).
P2171. *La Anunciación*.
- Picolo López, Manuel (1855-1902).
P7699. *La Feria andaluza*.
- Pillement, Jean (1728-1808).
P2303. *Paisaje*.
- Pinazo Martínez, José (1879-1933).
P5571. *Floreale*.
*P7883. *Bodegón con limones, jarra y frutero*.
- Pizarro y Librado, Cecilio (1818-1886).
*P6793. *Interior de la cocina de una posada del pueblo de Maqueda*.
- Pla y Gallardo, Cecilio (1859-1934).
*P4732. *Las doce*.
P5562. *Entierro de santa Leocadia*.
*P6963. *Huerto con frailes y un ladronzuelo*.
P8289. *Autorretrato*.
- Poleró y Toledo, Vicente (1824-1911).
*P6814. *La cámara de Felipe IV en el Real Sitio del Buen Retiro*.
- Polo, Diego (c. 1610-c. 1655).
P6775. *La recogida del maná*.
- Poussin, Nicolás (1594-1665).
P2310. *Paisaje con edificios*.
P5125. *Midas ante Baco* (copia).
- Pradilla y Ortiz, Francisco (1848-1921).
*P7493. *La reina Juana la Loca, recluida en Tordesillas con su hija, la infanta doña Catalina*.
P7600. *La reina Juana la Loca, recluida en Tordesillas con su hija, la infanta doña Catalina* (réplica de P7493).
- Provost, Jan (1465-1529).
P2696. *La Virgen con el Niño*.
- Puche, Juan (doc. 1695-1716).
P4134. *Antonio Mas Ferrer*.
- Puebla Tolín, Dióscoro Teófilo (1831-1901).
P5495. *Don Alfonso «el Sabio» y los libros del saber de astronomía*.
- Pueyo Matanza, José (doc. 1895-1935).
P5932. *El chiquillo*.
- Pulido y Fernández, Ramón (c. 1868-1935).
P5902. *¡Pobre padre mío!*
- Recco, Giuseppe (1634-1695).
P316. *Bodegón*.
- Regoyos y Valdés, Darío de (1857-1913).
P8296. *Alrededores de Bruselas*.
- Reigón, Francisco (act. 1840-1884).
*P4595. *El baño de Diana*.
- Reixach, Joan (fl. 1431-1482/1495).
P8122. *San Antonio Abad*.
- Reixach, Joan (Círculo de) (doc. 1431, 1486).
*P7771. *San Jerónimo con el modelo de una iglesia*
- Remmerswale, Jan van (según modelo de Marinus van Reymerswale) (mediados del siglo xvi)
P5742. *San Jerónimo en su estudio*
- Reymerswale, Marinus van (c. 1493/1497-c. 1546/1567).
P 2567. *El recaudador de impuestos y su mujer*.

- Ribera, José de (1591-1652).
P1094. *San Agustín en oración*.
P1103. *Magdalena penitente*.
*P3828. *Alegoría del Gusto* (discípulo).
- Ribera Blázquez, José (1875-1940).
P6038. *Retrato de mi esposa*.
- Ribera y Fernández, Juan Antonio (1779-1860).
P4471. *Alegoría de la Aurora*.
- Rico y Ortega, Martín (1833-1908).
P2623. *La Torre de las Damas en la Alhambra de Granada*.
P8035. *La aguadora*.
- Riva y Callol, María Luisa de la (1859-1926).
P5705. *Puesto de flores*.
- Rizi, Francisco (1614-1685)
P3775. *Profanación de un crucifijo (Familia de herejes azotando un crucifijo)*.
- Rizi de Guevara, Juan Andrés (1600-1681).
*P2600. *La cena de san Benito*.
- Roca y Delgado, Mariano de la (1825-1872).
P3765. *Rodrigo*.
P6226. *El parador de Navajas, a las afueras de Madrid*.
P7646. *Miguel de Cervantes, imaginando El Quijote*.
- Rodríguez de Guzmán, Manuel (1818-1867).
P3305. *Baile en la Virgen del Puerto*.
P3733. *Aguadores*.
P6004. *Las habaneras*.
P6795. *Una gitana diciendo la buenaventura a unos gallegos*.
*P7647. *Rinconete y Cortadillo*.
- Rodríguez de Miranda, Pedro (1698-1766).
P5087. *Aprobación de la regla de la orden de los clérigos menores*.
- Rodríguez Olavide, Genaro (act. último tercio del siglo XIX).
P7868. *Jarrón de flores con frutas*.
- Rodríguez de Toledo, Juan (1395-1420)
*P1321. *Retablo del arzobispo don Sancho de Rojas*.
- Rodríguez de la Torre, Pedro (1847-1915).
P4603. *En la sacristía. ¿Mamá, por qué pega Jesús a ese hombre?*
P7550. *Antes de continuar el retrato*.
- Roldán y Martínez, José (1808-1871).
P6057. *Los pilluelos de Sevilla*.
- Rombouts, Theodor (1597-1637).
*P1635. *El charlatán sacamuelas*.
P5270. *El charlatán sacamuelas (copia)*.
- Romero y López, José María (c. 1815-c. 1880).
*P4608. *Enrique, Concepción y Salud Santaló*.
- Rosales Gallinas, Eduardo (1836-1873).
P6857. *El Salón del Prado y la iglesia de San Jerónimo*.
- Rubens, Pedro Pablo (1577-1640).
*P1394. *La Vista*.
*P1396. *El Olfato*.
*P1397. *El Gusto*.
P1398. *El Tacto*.
*P1643. *La cena de Emaús*.
P1666. *Ninfas y sátiros*.
P1683. *El archiduque Alberto de Austria*.
P1684. *La infanta Isabel Clara Eugenia*.
- Ryckhals, François (c. 1600-1647).
P6780. *Naturaleza muerta*.
- Ryjckaert III, David (1612-1661).
P1730. *El alquimista*.
- Saint-Aubin y Bonnefou, Alejandro (1857-1916).
P6641. *La buenaventura*.
- Sainz y Saiz, Casimiro (1853-1889).
*P4634. *Interior de una botillería*.
*P4636. *El descanso, estudio de un pintor. ¿Qué pensará?*
- Sánchez Pescador, José (1839-1887).
P5710. *Una escena del Quijote (Encuentro de don Fernando, Dorotea, Cardenio y Luscinda en la venta)*.
- San Leocadio, Paolo de (1447-1520).
*P1335. *La Virgen del caballero de Montesa*.
- Santamaría y Pizarro, Luis (doc.1884-doc.1912).
P4937. *El Lazarillo de Tormes*.
- Sanz del Valle, Julián (doc. 1858-1897).
P5966. *Frutero*.
- Sasso, Francesco (c. 1720-1776).
P330. *El charlatán de aldea*.
*P331. *Reunión de mendigos*.
- Scorel, Jan van (1495-1562).
P2580. *Retrato de un humanista (atribuido)*.
- Segovia, Juan de (act. 1480, 1500).
P708. *El Bautismo de Cristo*.
*P710. *Decapitación de san Juan Bautista*.
- Serra, Jaume (doc. 1358-doc. 1390).
*P3106. *Episodios de las vidas de la Magdalena y de san Juan Bautista*.
- Sevilla, Juan de (fl. 1425-1450).
*P1336. *Retablo de san Juan Bautista y santa Catalina*.
- Sevilla y Romero, Juan de (1643-1695).
P2509. *El rico Epulón y el pobre Lázaro*.
- Silvela y Casado, Mateo (1863-1948).
P8059. *Tienda-asilo*.
- Simon, Lucien (1861-1945).
*P8060. *La lección de baile*
- Simonet Lombardo, Enrique (1864-1927).
P6440. *¡Y tenía corazón!*
- Snyders, Frans (1579-1657).
*P1750. *Una despensa*.
P1751. *Perro con presa*.
P1757. *Bodegón con sirvienta*.
P1764. *Lucha de gallos*.
*P1768. *Bodegón*.
P1770. *El gallinero*.
*P1771. *Frutero*.

- Soler Llopis, Eduardo (1840-1928).
P6744. *San Esteban, papa, después de su martirio en las catacumbas.*
- Son, Joris van (c. 1623-1667).
*P1774. *Bodegón.*
P1777. *Bodegón: caza, bogavante y frutas.*
*P1778. *Bodegón: caza y frutas.*
- Soriano Fort, José (1873-1937).
*P7464. *¡Desgraciada!*
- Sorolla y Bastida, Joaquín (1863-1923)
*P4649. *¡Aún dicen que el pescado es caro!*
- Souto Cuero, Alfredo (1862-1940).
P5679. *Camino de la fuente.*
P6610. *Paisaje de Granada.*
- Stalbeim, Adriaen van (1580-1662).
P1405. *Las ciencias y las artes.*
- Stanzione, Massimo (c. 1585-c. 1656).
P259. *Sacrificio a Baco.*
- Steenwijck, Hendrick van (1580-1649).
P2139. *La negación de san Pedro.*
- Steenwijck, Pieter (c. 1615, después 1656).
P2137. *Emblema de la Muerte.*
- Stevens, Pieter II (1567-1624).
P2024. *Paisaje frondoso.*
- Stockt, Vrancke van der (1420-1495).
P1888. *Tríptico de la Redención: la Crucifixión.*
- Teniers, Abraham (1629-1670).
P1783. *Un cuerpo de guardia.*
P1784. *Un cuerpo de guardia.*
- Teniers, David (1610-1690).
P1391. *Música en la cocina.*
P1392. *La conversación.*
P1785. *Fiesta aldeana.*
*P1786. *Fiesta campestre.*
P1787. *Fiesta campestre.*
P1788. *Fiesta y comida de aldeanos.*
P1789. *Juego de bolos.*
P1790. *Tiro con arco.*
P1791. *El soldado alegre.*
P1792. *Grupo de fumadores.*
P1793. *Fumadores en una taberna.*
P1794. *Fumadores y bebedores.*
P1795. *Bebedores y fumadores.*
P1796. *Fumadores.*
*P1797. *El rey bebe.*
*P1798. *La cocina.*
*P1799. *El viejo y la criada.*
P1800. *El viejo y la criada.*
P1801. *Merienda de aldeanos.*
P1802. *Operación quirúrgica.*
P1803. *Operación quirúrgica.*
*P1804. *El alquimista.*
P1805. *El mono pintor.*
*P1807. *Monos en una bodega.*
*P1809. *Monos fumadores y bebedores.*
P1810. *Banquete de monos.*
P1812. *Un cuerpo de guardia.*
- P1814. *Coloquio pastoril.*
P1815. *Aldeanos conversando.*
P1816. *La casa rústica.*
P1817. *Paisaje con ermitaños.*
P1818. *Paisaje con gitanos.*
P1820. *Tentaciones de san Antonio Abad.*
P1821. *Tentaciones de san Antonio Abad.*
P1822. *Tentaciones de san Antonio Abad.*
P1830. *Carlos y Ubaldo en las Islas Afortunadas.*
P1837. *Reunión de rústicos.*
P1838. *Cuerpo de guardia (con la liberación de san Pedro) (copia).*
P1840. *Baile de aldeanos con gaiteros (copia).*
P1841. *El viejo y la criada*
P1842. *Fumadores brabantones (taller).*
P2732. *Fumadores.*
P2921. *Monos barberos (copia).*
P3695. *Bebedores.*
P3742. *Campesinos fumando (copia).*
P3743. *Comida de aldeanos (estilo).*
P6292. *Bebedores (copia).*
P6293. *Fumadores (copia).*
P6294. *Interior de una cocina (copia).*
P6295. *Fumadores.*
- Tiepolo, Giovanni Battista (1696-1770).
P3007. *San Antonio de Padua con el Niño Jesús.*
- Tintoretto, Robusti, Jacopo (1518-1594).
*P2824. *El lavatorio.*
- Tivoli, Rosa de (1657-1705).
P2211. *Pastora con cabras y ovejas.*
- Tiziano, Vecellio di Gregorio (c. 1490-1576).
P418. *La bacanal de los andrios.*
- Torres, Matías de (1635-1711).
P1275. *La infanta sor Margarita de la Cruz, archiduquesa de Austria.*
- Tristán, Luis (1580/85-1624).
P7679. *La Última Cena.*
- Turchi, Alessandro (1578-1649).
P3864. *El nacimiento de la Virgen.*
- Uría y Uría, José (1861-1937).
P4665. *Fausto.*
- Urquiola y Aguirre, Eduardo (1865-1932).
P6384. *Las presidentas.*
- Utrecht, Adriaen van (1599-1652).
*P1852. *Una despensa.*
- Vaccaro, Andrea (1604-1670).
P466. *Magdalena penitente.*
P468. *Encuentro de Isaac y Rebeca.*
P473. *Cleopatra dándose muerte.*
- Val y Colomé, Julio del (1878-1963).
P7705. *Juego de bolos.*
- Valckenborch, Lucas van (1535-1597).
P7746. *Autorretrato con Georg Hoefnagel y Abraham Ortelius en una fiesta campesina.*
- Valdivieso y Henarejos, Domingo (1830-1872).
*P4667. *El Descendimiento.*

- Vallcorba y Mexía, Cayetano (doc. 1884-1917).
P5048. *Las flores de mayo*.
- Vanvitelli, Gaspare (1653-1736).
P475. *Vista de Venecia desde la isla San Giorgio*.
- Velázquez, Diego Rodríguez de Silva y (1599-1660).
*P1170. *Los borrachos o El triunfo de Baco*.
P1171. *La fragua de Vulcano*.
*P1174. *Las meninas o La familia de Felipe IV*.
*P1207. *Menipo*.
P2554. *Menipo (copia)*.
- Vera y Calvo, Juan Antonio (1825-1905).
P3356. *La Verónica*.
- Verger Fioretti, Carlos (1872-1929).
P5935. *Pelusa*.
P7784. *Falenas*.
- Verhoesen, Albertus (1806-1881).
P3744. *Gallinero*.
- Vernet, Claude-Joseph (1714-1789).
P2348. *Paisaje romano a la puesta del sol*.
- Vicens Cots, Juan (1830-1886).
P6425. *Primera hazaña del Cid*.
- Victoryns, Anthony (1610-1685).
P2124. *Alegoría de los cinco sentidos: la Vista* (copia).
P2125. *Alegoría de los cinco sentidos: el Oído* (copia).
- Viladomat, Antonio (1678-1755).
P8022. *Bodegón de mariscos, peces y recipientes*.
- Villegas Brieva, Manuel (1871-1923).
P7812. *Las doce en los altos hornos*.
- Villodas y de la Torre, Ricardo (1846-1904).
P7010. *Mensaje de Carlos I al cardenal Cisneros*.
- Vinne, Vicent Laureansz van der (1628-1702).
*P7184. *Escena de género en una calle de Holanda*.
- Vollardt, Jan Christian (1708-1769).
P2821. *Paisaje*.
- Vos, Cornelio de (c. 1584-1651).
P3666. *Las cuatro estaciones* (atribuido).
- Vos, Paul de (c. 1596-1678).
P1866. *Pelea de gatos en una despensa*.
- Vrancx, Sebastian (1573-1647).
P1857. *El Palacio Real de Bruselas*.
P1884. *Sorpresa de un convoy*.
- Weyden, Rogier van der (c. 1399/1400-1464).
P2825. *El Descendimiento*.
- Wouwerman, Philips (1619-1668).
P2145. *Un montero*.
P2152. *Parada en la venta*.
- Ximénez, Miguel (doc. 1462-1505).
*P6894. *Santa Catalina*.
*P6895. *San Miguel Arcángel*.
- Yáñez de la Almedina Fernando (c. 1489-c.1536).
P2902. *Santa Catalina*.
*P7947. *San Onofre*.
- Ykens, Frans (1601-1693).
P1904. *Despensa*.
*P2757. *Mesa*.
P5254. *Bodegón*.
- Zamacois y Zabala, Eduardo (1841-1871).
P7591. *El autor y sus amigos*.
- Zapater y Rodríguez, Juan José (1867-1922).
*P7386. *Poesía*.
- Zaragoza y Aranquizna, Miguel (1842-1923).
P7139. *Juego de niños*.
P8039. *La siesta (Estanco nacional)*.
- Zuloaga y Bonetta, Daniel (1852-1921).
*P6884. *El Salón Gasparini del Palacio Real de Madrid*.
- Zurbarán, Francisco de (1598-1664).
*P1238. *San Francisco yacente*.
*P2803. *Bodegón con cacharros*.

Editada bajo la supervisión de Editorial CSIC,
esta obra se terminó de imprimir en Madrid
el 19 de noviembre de 2025, conmemoración
del doscientos sexto aniversario de la inauguración
del Museo Nacional del Prado en 1819



La cerámica, el primer material que surgió de las manos creativas del ser humano junto con la ayuda del fuego hace unos 26 000 años, es la protagonista de esta obra que conjuga tradición artesanal, tecnología de producción, utilidad doméstica y arquitectónica y, por supuesto, arte en muy diversas dimensiones. La pintura de caballete es el medio de expresión más directo y eficaz para mostrar las múltiples facetas de la cerámica en la vida cotidiana y en el arte. La amplísima colección de pintura del Museo Nacional del Prado posee las características idóneas para estudiar y clasificar la gran variedad de objetos cerámicos que han acompañado a la humanidad durante su desarrollo y, por eso, este libro ilustra, a partir de los más de 8300 cuadros de esta gran pinacoteca, la presencia de la cerámica en nuestras vidas.

La clasificación de los cuadros en dos índices distintos, según los objetos cerámicos representados en ellos, ofrece una guía útil para apreciar la dimensión del protagonismo de la cerámica como material en el arte pictórico, así como la funcionalidad de dichos objetos, su impacto histórico, su procedencia y su repercusión cultural. La trayectoria que ofrecen los capítulos del libro se basa en la agrupación por tipos de material cerámico: alfarería, loza, gres, porcelana y materiales para arquitectura, precedidos de una breve historia de la cerámica y secundados por un glosario de términos cerámicos específicos.

En muchos de los cuadros del Museo Nacional del Prado, la cerámica es la protagonista indiscutible del tema representado, como ocurre en los bodegones y en las escenas populares, y, en otros, es simplemente el marco de la escena representada o el complemento realista de lo que se muestra al observador. De cualquier forma, la abundante presencia de la cerámica en las pinturas del museo demuestra fehacientemente el importantísimo papel protagonista de este ancestral material en las múltiples facetas de la actividad humana.

En la presente obra, paralela al libro *El vidrio en la pintura del Museo Nacional del Prado*, publicado con gran éxito y repercusión en 2012, la cuidadosísima reproducción de los cuadros del museo, así como de otras ilustraciones, especialmente las de objetos cerámicos reales que sirven de comparación, ofrece a los lectores un aliciente que ameniza este recorrido cronológico, tipológico y tecnológico por el mundo de la cerámica sirviéndose del mejor hilo conductor: el arte. Y en la mejor pinacoteca: el Museo Nacional del Prado.

