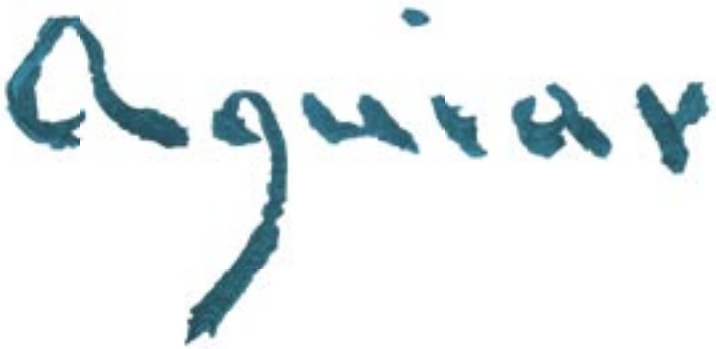


# Otro costumbrismo

Del 7 de noviembre de 2008 al 1 de marzo de 2009

**CONSEJERÍA DE CULTURA** Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla

Organiza
JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura

Consejera
Rosario Torres Ruiz

Director General de Museos
Pablo Suárez Martín

Jefa del Servicio de Museos
María Soledad Gil de los Reyes

EXPOSICIÓN

COMISARIO
Ignacio Cano Rivero

COORDINACIÓN DEL MONTAJE
Montse Barragán Jané

RESTAURACIÓN DEL MACP DE SEVILLA
Gloria Ortiz de Mendívil y Zorrilla Carmen Fernández Valdés
Carlos Javier Sánchez Távora

RESTAURACIÓN DEL MBBAA DE SEVILLA
Fuensanta de la Paz Calatrava
Alfonso Blanco López de Lerma
Mercedes Vega Toro
Rocío Viguera Romero

FOTOGRAFÍA
Fototeca del Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla

MONTAJE
Logística de Actos

AGRADECIMIENTOS
Antonio Álvarez Rojas
Pedro Fernández de Córdoba
Ignacio Fernández Ramírez
Fernado López Barrau
Fernando Medina Sundheim
José María Alvear
Cristina Alvear Pérez de Guzmán Gonzalo Parladé Ozores
Cristina Pérez de Guzmán Cavero de Carondelet
Alfonso Pleguezuelo Hernández
Carlos Ybarra Satrústegui
y al Museo de Bellas Artes de Sevilla

CATÁLOGO

COORDINACIÓN
Montse Barragán Jané
Ignacio Cano Rivero

AUTORES DE LOS TEXTOS
Montse Barragán Jané
Ignacio Cano Rivero

AUTORES DE LAS FICHAS DEL MACP DE SEVILLA
José Doménech Vázquez
Rafael Ocete Rubio

AUTORES DE LAS FICHAS DEL MBBAA DE SEVILLA
Ignacio Cano Rivero
Rocío Ortiz Moyano
Fernando Panea Bonafé

FOTOGRAFÍA
Guillermo Mendo
Fototeca del Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla

DISEÑO Y MAQUETACIÓN
Carlos Puntas González

IMPRESIÓN
Egondi Artes Gráficas

Edita
JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura
Depósito Legal:
ISBN: 978-84-8266-826-0
© de la edición: JUNTA DE ANDALUCIA. Consejería de Cultura
© de los textos y fotografías: los autores

Aguiar

Otro costumbrismo

Doña Candelaria de Alvear, viuda de Andrés Parladé, conde de Aguiar, tuvo el generoso gesto de donar en 1944 un importante número de obras del pintor —junto con diversos objetos que formaban su colección particular— al Museo de Bellas Artes de Sevilla. Con esta exposición temporal, que resalta el conjunto de esa donación, desde la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía hemos querido agradecer esta contribución a nuestro patrimonio cultural por parte de la familia del artista.

Un buen número de las piezas que componen la muestra han estado expuestas de forma permanente en las salas de nuestros museos, pero integradas en sus respectivos discursos museológicos y no como la unidad a la que en su tiempo dio forma Andrés Parladé. Por eso es importante subrayar que con esta iniciativa facilitamos que la donación sea vista en toda su dimensión.

La obra del conde de Aguiar es poco conocida. Son pocos los cuadros que se conservan en colecciones privadas o en otros museos. Posiblemente, porque el propio autor no tuvo especial interés en situar su pintura en el mercado del arte. En estas circunstancias, es a la Consejería a quien corresponde la reivindicación de un singular artista que tradicionalmente ha sido encuadrado en la pintura costumbrista de su época, pero que tan diferente nos resulta cuando lo comparamos con otros representantes de dicha corriente.

No pretende esta exposición ser una muestra antológica de toda la obra del conde de Aguiar, sino ofrecer otra visión al público. Al habitual análisis desde la historia del arte, se suma aquí una mirada etnográfica que no desmerece su excepcionalidad artística, al contrario la complementa y acentúa, recogiendo y poniendo en valor las temáticas más queridas para Andrés Parladé y que más lo caracterizan: el campo, los perros, la caza, los toros.

Rosa Torres
Consejera de Cultura

«Los españoles son serios, callados y veraces».

Esta afirmación escrita en 1764 por el filósofo Immanuel Kant pone en evidencia que las generalizaciones más pintorescas caben también en las cabezas más privilegiadas. Kant parece que nunca se apartó de los alrededores de su Königsberg natal y sin embargo, desde su lejanía, influido seguramente por sus extensas lecturas de libros de viajes, se atrevió a caracterizar a medio mundo sin el más mínimo reparo.

La afición por simplificar la realidad social obedece naturalmente, a un intento de comprenderla sin esfuerzo, de reducirla a unos pocos rasgos significativos; pero a diferencia de las generalizaciones científicas, estas otras generalizaciones se hacen a ojo de buen cubero y, sin embargo, a veces tienen tal éxito que son capaces de atravesar los siglos sin modificarse apenas.

De esto sabemos bastante los andaluces porque nuestra imagen simplificada ha servido, desde mediados del siglo XVIII, para caracterizar desde fuera a todos los españoles. No está tan lejos de nosotros aquel lema turístico del franquismo difundido en los años sesenta del siglo pasado: *Spain is different*. La supuesta diferencia se nutría, en buena parte, de un tipismo andaluz que no tenía nada que envidiar a los tópicos acuñados por los viajeros románticos del siglo XIX.

El análisis de cómo llegan a formarse esas «mitografías populares» y de cómo se aprovechan de ellas propios y extraños, lo hizo D. Julio Caro en *El mito del carácter nacional. Meditaciones a contrapelo*, publicado en 1970. El subtítulo del libro sugiere la escasa simpatía que despertaban todavía en el tardofranquismo este tipo de meditaciones. Cuando se rasca sobre la imagen tópica para enseñar la realidad que hay debajo, el cuerpo social se remueve intranquilo, porque una de las paradójicas cualidades de esas mitografías es que terminan siendo asumidas como propias, cual si se confundiera adrede la realidad con el artificio, y sobre ellas acaban desarrollándose desde ideas políticas a negocios comerciales.

La pintura costumbrista andaluza del siglo XIX y de la primera mitad del XX, contribuyó bastante a crear esa imagen simplificada de los andaluces que ha llegado hasta nosotros. Alimentada con un simpático tipismo colorista en el que hasta los bandoleros eran buenos, la imagen tuvo tal éxito en el exterior que durante la segunda mitad del XIX, algunos pintores cultivaron este género casi en serie. Los pequeños formatos, sobre todo, eran consumidos con avidez por los extranjeros. Entre las muchachas inglesas se puso de moda aprender a tocar aquellas guitarras españolas que aparecían en los cuadritos. Los preciosos instrumentos incrustados de nácar que se habían desarrollado en los talleres gaditanos de los Pagés o de Dionisio Guerra, terminaron siendo «guitarras de señoritas» y distribuyéndose por toda Europa al calor

de los emparrados de ventas poblados de manolas y toreros, macetas de claveles y boleras con moñas en el pelo.

La tradición costumbrista de los Bécquer y luego de Jiménez Aranda y Moreno Carbonero, se continúa, a pesar de los cambios estéticos y de la influencia europea, en Gonzalo Bilbao, en Rico Cejudo y hasta en gente más joven como Bacarisas, Romero de Torres o López Mezquita.

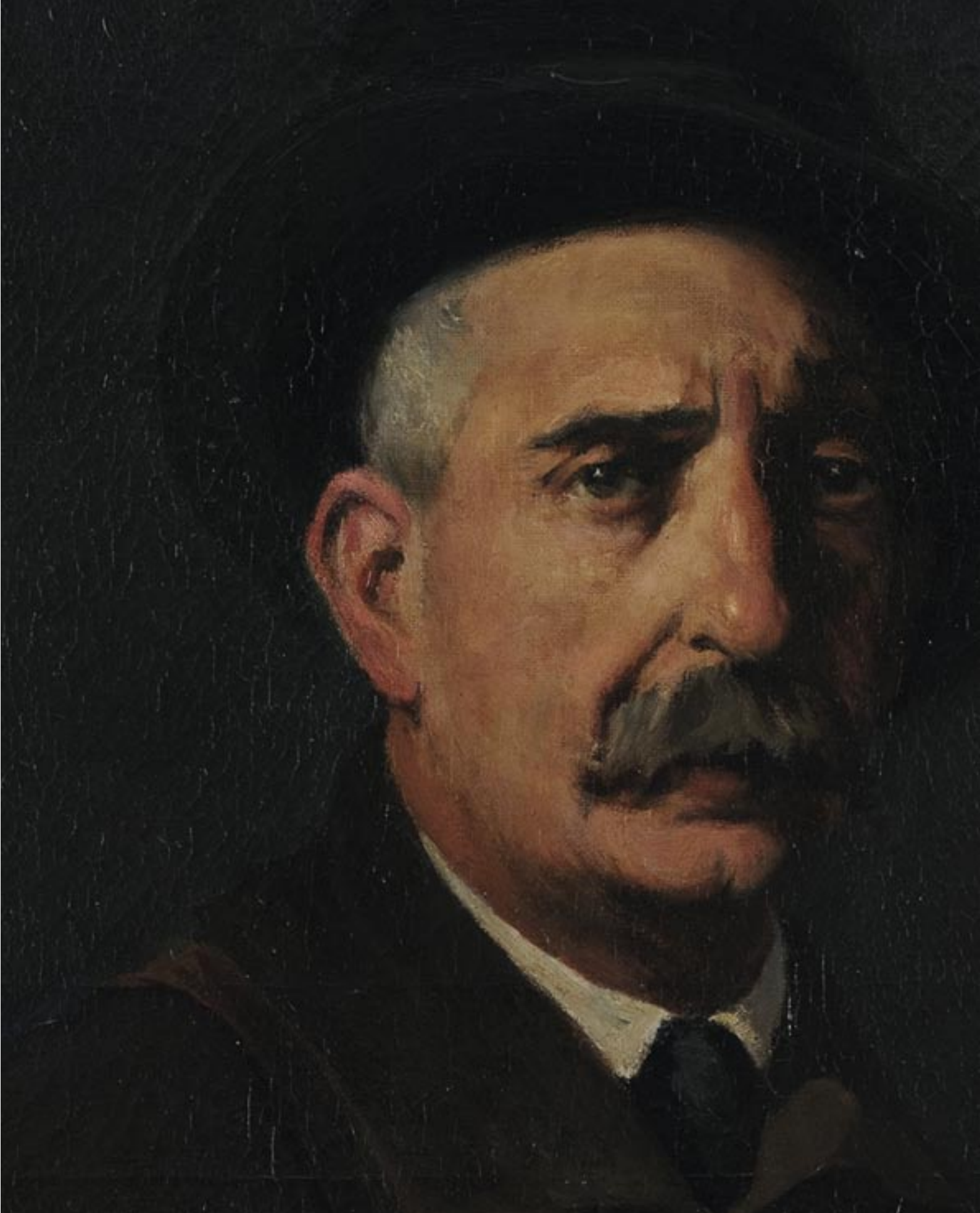
Andrés Parladé, conde de Aguiar, un año más joven que Gonzalo Bilbao, no parecía llamado, ni por su origen familiar ni por su formación, a ser pintor y sin embargo, su atracción por la pintura debió ser muy fuerte y le acompañó durante toda su vida. Pero ni el aprendizaje en su Málaga natal con Moreno Carbonero, ni la marcada tendencia folklorista de sus contemporáneos andaluces parecen haberle marcado demasiado. De hecho, no figura en las nóminas académicas dentro de esa tendencia. Su mirada sobre los andaluces es distinta.

Aparentemente su material es el mismo: pinta el campo, los zagales, los perros, monterías, toreros, parejas galantes, cómicos... No es precisamente la temática lo que cambia, sino el punto de vista. De pronto vemos a la misma gente con distinto semblante, con la seriedad que asoma en la mirada amarga del picador envejecido, en la mano encallecida del zagal que sonríe con ternura al perrillo que lleva en los brazos, en la modorra de una pareja de viejos ante el brasero, o en la aptitud pinturera de un joven con el cigarro en la boca. Se ha quitado de encima el cliché de la representación estereotipada y todo lo que vemos parece de verdad, desde la postura forzada del modelo en traje de época hasta la sonrisa radiante del matador alzando el brazo coronado por el triunfo de las orejas.

No hay ningún dramatismo deliberado en su pintura como no hay temas rebuscados que se salgan de la tónica al uso, simplemente ha desaparecido la mistificación: no hay exageraciones gestuales, no todo es gracioso ni pintoresco; a veces es más elocuente la mirada contenida del personaje retratado que toda la tramoya que lo rodea. Tampoco hay ninguna desmesura en el uso del color. Algunos entendidos han visto en él cierta tendencia velazqueña, pero por encima de los tecnicismos profesionales, nos interesa destacar la inquietud que provoca su pintura. Hay detrás de ella una realidad que, en otros autores, se había escondido tras el color, tras los arcaísmos dieciochescos, tras las actitudes teatrales de los personajes...

Hay seguramente en la pintura del conde de Aguiar otro costumbrismo andaluz que no hemos sabido valorar hasta ahora.

Antonio Limón Delgado



## AGUIAR. APUNTES DE SU VIDA Y DE SU OBRA

Andrés Parladé es un pintor atípico. Aunque ha sido considerado como un artista perteneciente a la escuela sevillana de pintura del cambio de siglo (del XIX al XX), que contaba con marcadas características y destacados nombres Parladé, sin embargo, no cumple con muchos de sus rasgos comunes. Su pintura no proviene ni del romanticismo de los Bécquer ni del preciosismo del *tableutin* o de la pintura de casacón, cuyos modos sí atraparon a la práctica totalidad de sus contemporáneos, entre los que destacan los afamados García Ramos y Jiménez Aranda. Tampoco es un pintor preocupado por implicarse en el mercado internacional, como le ocurrió también a Villegas, a pesar de que dispuso de todas las oportunidades. No era un pintor que frecuentó en su pintura los temas de moda al pie de la letra, salvo su primera producción de pintura de historia. No siguió el trámite del aprendizaje desde su juventud en alguna escuela local, todavía entonces ancladas en un *murillismo* tardío que implantó en Sevilla la enseñanza oficial de Eduardo Cano en toda una generación de pintores, sino que buscó sus raíces en una más amplia tradición de pintores españoles como Velázquez y Goya. Y así podríamos seguir señalando las diferencias entre Parladé y el resto de pintores sevillanos contemporáneos, pues es más fácil esta tarea de decir lo que no fue para poder describirlo, que tratar de exponer sus peculiares características que llevarían a replantear su

pertenencia a una escuela determinada. Y es que Andrés Parladé es un pintor al que no es fácil conocer, a pesar de su calidad artística, por una serie de motivos que ahora enumero. Su desvinculación a toda institución docente le llevó a no estar inscrito por su estilo, técnica y aprendizaje, a ningún círculo artístico local. Una parte importante de su obra está vinculada a una donación que realizó *post mortem* al Museo de Bellas Artes de Sevilla cuando éste era gestionado por la Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, y también está repartida entre sus numerosos descendientes y los de la familia de su mujer, Candelaria Alvear, ya que no tuvieron hijos, y que sólo excepcionalmente ha pasado por el comercio.

*Sala dedicada a la donación Aguiar en el antiguo montaje expositivo del Museo de Bellas Artes de Sevilla*

Las obras existentes en otros museos (conservan obras el Museo del Prado y el Museo de Orsay, París) son raramente expuestas. La única obra accesible al público ha sido hasta ahora la veintena de pinturas expuestas en el Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla desde 1972 al realizarse el depósito, con motivo de su apertura, por el Museo de Bellas Artes y algún otro cuadro expuesto en el mismo Museo de Bellas Artes. Posiblemente otro motivo sea el que, a pesar de los numerosos galardones recibidos por el pintor en las exposiciones nacionales e internacionales, su clientela fue muy reducida, pues sus medios económicos le permitieron pintar por afición, como recoge la crítica artística del momento. Por ello, sus pinturas no tenían por motivo una gran variedad de temas, sino los que su tipo de vida, junto a sus aficiones y entorno

próximo, le ofreció. Consecuencia de todo ello es también la escasa documentación y fuentes que quedan para conocer la actividad artística de este pintor, que no renunció a la vida social que le permitió su estatus y su fortuna económica. En efecto, no podemos olvidar su pertenencia a la aristocracia, de la que siempre quedó constancia, ya que también como artista era conocido por su título nobiliario, el de conde de Aguiar. Entre otros muchos cargos, llegó en 1909 a ser Senador por Sevilla, lo que le impidió un trabajo artístico más fecundo. Su conocimiento le llevó a ser el director de las excavaciones de Itálica. Fue también un notable coleccionista al modo de los grandes pintores

*Andrés Parladé (el tercero por la izquierda) junto con sus hermanos y su padre en el patio de su casa en la Puerta de Jerez de Sevilla*

establecidos en Roma y de otros personajes notables y aristócratas que seguían las inclinaciones del momento, como Gestoso, González Abreu o su amigo Irureta Goyena en Sevilla. En su casa y estudio de la Puerta de Jerez acumuló numerosos objetos de colección que utilizaba con frecuencia como motivo para sus cuadros, pero que para él fueron más que meros objetos para ser pintados. Era ésta en realidad una de sus mayores aficiones. Del mismo modo, su predilección por el campo, por la caza, por los animales y de modo particular por los perros que le acompañaban en su casa y en su finca de Guillena, *El Serrano*, le llevaron a convertir este asunto en uno de los temas más destacados y personales de su pintura. Al igual que la sucedía con el mundo de los toreros: otra afición convertida en pintura. Son, por tanto, muchos y variados sus intereses y las facetas a destacar de su personalidad en la que la pintura fue no sólo la más importante de ellas, sino el denominador común de un amplio mundo personal y, al mismo tiempo, el lugar donde quedó plasmado.

## Datos biográficos y primera formación

Andrés Parladé Heredia nació en Málaga el 1 de junio de 1859[1] y murió en Sevilla en 1933. Perteneció a una acomodada familia de origen malagueño que se traslada a Sevilla. Fue hijo de Andrés Parladé y Sánchez de Quirós y de María Heredia Livermore, ambos de Málaga, si bien la adquisición de una extensa finca en Guillena por su padre contribuyó a que existiera una vinculación familiar con Sevilla anterior a la que tuvo el pintor. Heredó de su padre no sólo el título de conde de Aguiar[2], por el que fue conocido desde que lo recibiera en 1895, sino también la afición por los animales y la cultura, como se desprende del legado que realizó a la Biblioteca Colombina de Sevilla[3]. La holgada posición social y económica que la familia tuvo en Málaga, le facilitó que desde niño comenzara pronto su formación artística, al parecer bajo la enseñanza de Moreno Carbonero. Desde muy pronto Andrés Parladé manifestó particulares dotes para el dibujo, por lo que sus padres dispusieron que recibiera en Málaga clases de pintura[4].

Tras la marcha de su familia a Sevilla siendo aún niño, consolidará su aprendizaje con el pintor Wssel de Guimbarda (nacido en Trinidad, Cuba, en 1833 y muerto en Cartagena en 1907). Será este artista el que sin duda

ejercerá una influencia definitiva sobre Andrés Parladé. Aunque fue profesor de la Academia sevillana[5], su biografía y su evolución profesional no permiten clasificarlo dentro de ningún estilo o escuela local, sino que por su rica formación, recibe la influencia de cuanto sucedía en España. Los años de Sevilla son los más importantes de la carrera artística de Wssel y será entonces cuando imparta su clases y sus renovados puntos de vista a un joven Andrés Parladé que también queda, por su propia formación pero también ciertamente por la influencia de Wssel, a cierta distancia del estilo y temas que entonces cultivaban en Sevilla la mayor parte de los pintores.

En la galería de retratos del rectorado de la Universidad de Sevilla se conserva una pintura que representa a Miguel de Mañara realizado en 1871 por Wssel, y que fue donada por el conde de Aguiar. Pudiera ser este hecho, posiblemente, consecuencia de un trato más cercano que la estricta relación profesor alumno. El trabajo le llevó a Wssel a residir en Madrid, Sevilla y Cartagena. En su infancia fue enviado a Nueva York, donde recibió formación no sólo en artes plásticas, sino también en idiomas y música. A su regreso de Cuba en 1843, estudia en Madrid en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, donde contacta con los últimos pintores románticos y con los académicos Madrazo y Ribera. En 1854 se aleja temporalmente de la carrera artística, al ingresar en la militar marchando a Cartagena con su familia. Comparte sus quehaceres militares con la pintura, que enfocó fundamentalmente a temas históricos. En 1867 abandona definitivamente la carrera militar para dedicarse a la pintura. Al marchar a Sevilla con su familia contactó con el joven Parladé pues se dedicó a la docencia fuera de los ámbitos académicos. Se dedica estos años intensamente al retrato, logrando una clientela estable entre la aristocracia sevillana. En 1879 Wssel, al ser nombrado miembro de número de la Academia de Bellas Artes, tiene que marchar a Cádiz, por lo que Andrés Parladé se queda sin profesor, ya que Wssel no volverá a Sevilla. El estilo de Wssel había evolucionado, siempre con la corrección técnica como una constante, desde el romanticismo tardío de sus años madrileños, pasando por la pintura de historia propia de los medios oficiales españoles entre los años 50 y 85 del siglo XIX , y tras su llegada a Sevilla, se adapta al costumbrismo de los temas locales pero interpretados desde el preciosismo de corte *fortunyano* que venía de Roma, con una más que

*Autorretrato.*
*Andrés Parladé (MBBAASE)*

correcta técnica académica que los sistemas de enseñanza artística en Sevilla no habían logrado implantar[6]. Es en estos años cuando puede dedicarse a tareas docentes, entre cuyos alumnos estaba un joven Andrés Parladé, con el que compartirá ésta y otras características artísticas y también personales, como el interés por el retrato y la pintura de historia, el distanciamiento a la hora de interpretar el tema costumbrista y, sobre todo, el afán de obtener una mejor formación fuera de la ciudad de Sevilla. No podemos olvidar también la tensión en el ejercicio de la profesión, ya que Wssel abandona la carrera militar por la de pintor, mientras que Andrés Parladé sería un joven estudiante de leyes al que le apasionaba el mundo de los pinceles

Parladé fue miembro de una familia numerosa, cuyos padres no compartían su mismo entusiasmo como futuro artista. De ahí que se viera compelido a realizar la carrera de Derecho en Sevilla pero haciéndola compatible con su verdadera vocación. Tras la marcha de Wssel y durante los últimos años que asistió a la Universidad, al parecer fue asesorado de nuevo en el aprendizaje de la pintura por el notable artista malagueño Moreno Carbonero, al lado del cual empezó a pintar algunos cuadritos, hasta su marcha a Roma[7]. En efecto, finalizada la carrera de Derecho en la Universidad de Sevilla en 1882 y cumplida así esa condición impuesta por sus padres[8], decidió dedicarse a ampliar su formación artística fuera de España. En este momento la profesión de pintor había perdido ya su condición de oficio menestral, por lo que algunos aristócratas no tuvieron escrúpulo alguno en adoptarla como ocupación; la pintura podía dar también lustre social a quienes la practicaban con talento, como sucedía con Villegas o Fortuny. Por ello, Parladé, no dudó en renunciar a su condición de abogado para dedicarse a la pintura.

## Años de formación y producción temprana

Roma y París eran los centros artísticos ese momento, donde todo pintor debía acudir si quería aspirar a algo en su carrera. La marcha de los mejores pintores sevillanos del momento poco tiempo antes a Roma dejaría su huella en él. Artistas consagrados desde jóvenes como Jiménez Aranda, García Ramos o Villegas habían marchado a Roma. Sus éxitos profesionales a nivel internacional despertarían

en los restantes jóvenes pintores sevillanos esos mismos deseos de ampliar su formación en Italia: eran numerosas las Academias de Dibujo, más abundantes aún los monumentos y obras de arte, y allí estaban las colecciones artísticas más importantes de un mundo que todavía miraba con entusiasmo al pasado. Roma era también entonces la meta de compradores y marchantes de arte que tomaban el pulso y conducían las tendencias del comercio y, por tanto, de la producción; eran los que descubrían y enriquecían a los aspirantes a ser cotizados pintores en el mercado internacional, incluido un floreciente Estados Unidos. Los ejemplos de Fortuny o Villegas estaban en la mente de todos ellos. Pero, fundamentalmente, la estancia en Roma era para el joven Andrés Parladé el precio que debía pagar para consolidar su carrera por lo que todo ello significaba. Estos años de formación fuera de España permanecen demasiado oscuros en información. Ciertamente es casi una decena de años en un importante momento de la vida del pintor y de los que difícilmente se percibe apenas influencia en su pintura de modo evidente. En cambio, donde sí podemos establecer paralelismos es en algunos aspectos más sociales o de modos de vida.

*Tipo marroquí.*
*Tanger, 1888. Colección particular*

Los pintores españoles en Roma esos años eran numerosos, pero entre todos ellos destacaba Fortuny por el éxito alcanzado gracias a una obra colorista, ecléctica en cuanto a su estética. Pero entre los pintores sevillanos era José Villegas quien sobresalía. En su casa reunía a los jóvenes sevillanos que habían acudido a Roma. Villegas era ya un pintor de fama internacional, consolidado, y establecido en Roma, en una bella casa, Villa Siviglia, levantada en el Parioli, acomodada zona de expansión en la ciudad.

El joven artista se dirigió en primer lugar a París, rompiendo así la tradición de lo que suponía Roma, escogiendo el otro gran centro artístico que, a diferencia de lo que ocurría en Roma, empezaba a mirar hacia adelante. Esta elección es elocuente en cuanto anuncia la búsqueda de renovados lenguajes visuales. Allí en 1882, acudió a las clases del célebre pintor postimpresionista León Bonnat[9].

En 1883 lo vemos ya en Roma, donde residirá, suponemos que por largas temporadas, entre 1883 y 1891. El primer cuadro que realiza en Roma es *Gladiadores victoriosos ofreciendo sus armas a Hércules* por el cual obtuvo tercera Medalla en la Exposición Nacional de Madrid

de 1884, que adquirido por el Estado y hoy, perteneciente a las colecciones del Museo del Prado, está depositado en la Universidad de Zaragoza. En ese mismo año pintó un *Retrato de Felipe V a caballo* y otro cuadrito titulado *Un heraldo de Carlos V.*

En 1888 realiza un viaje a Marruecos junto con el pintor sevillano Gonzalo Bilbao. Este tipo de viajes implicaba la realización de un tipo de pinturas muy diferentes a la que ha caracterizado el resto de la producción de Andrés Parladé. Se trataba de pintar al aire libre escenas pintorescas de ambientación orientalista, donde quedara de manifiesto el exotismo del medio. Iniciado por Fortuny, el gusto por lo oriental fue heredado de los viajeros románticos ingleses, y dará lugar a un movimiento propio de la pintura europea entre las últimas décadas del siglo XIX y las dos primeras del XX, ya de modo más tardío. La técnica empleada en estas obras era la propia del *plenairismo*: la pincelada rápida y sumaria, la técnica manifestaba una intención descriptiva en un formato pequeño que permitía el desplazamiento con los útiles de pintor. Las obras realizadas eran habitualmente escenas de pequeño formato, la mayor parte sobre tabla, donde *lo distinto* era destacado. La luz era, igualmente, protagonista de las composiciones. Podrían establecerse algunos paralelismos con los primero impresionistas franceses en la cuestión de la captación de la luz y del momento, entendido como la fascinación por la búsqueda de la escena detenida en el tiempo. Posteriormente y a la vista del éxito comercial obtenido, se utilizaron también mayores formatos ejecutados sobre lienzo, como ocurrió en el caso de Gonzalo Bilbao. Sin embargo, en la producción de Andrés Parladé este tipo de obra es una excepción. Únicamente conocemos la escena *El barbero* (Óleo sobre tabla, 54,5 x 40,5 cm), firmado en Tánger en 1888, subastado en Londres en 1996. A pesar de ello y por la existencia de este cuadro ha sido considerado un pintor orientalista entre algunos estudiosos de ese tipo de pintura[10].

Sus primeras realizaciones artísticas están imbuidas del academicismo historicista imperante en Roma en el último tercio del siglo XIX. Sus obras más significativas de ese periodo son *El compromiso de Caspe*, lienzo de gran tamaño premio con medalla de Oro y adquirido por el Ayuntamiento de Sevilla. Figuró en la exposición de

*Puerta de Jerez de Sevilla con la casa de Andrés Parladé al fondo. Archivo Loty (MACPSE)*

Madrid de 1890, mereciendo grandes elogios, y al año siguiente fue premiado con medalla de oro en la exposición Nacional de Berlín. *La entrega del Trofeo de la Batalla del Salado al papa Benedicto XII en Avignon*, fue premiado en Madrid con mención honorífica y más tarde, premiado en la Exposición Nacional de Londres de 1889 con diploma de honor, donde fue adquirido por el coronel Morth por dos mil quinientos duros[11]. En este gran lienzo, Parladé reproduce el momento en que, victorioso el ejército español, se presentan al Papa los enviados del Rey de España y le entregan en su nombre los trofeos del combate, su espada y el caballo que él montaba. En uno de los lados llama la atención del espectador un grupo de guerreros, cubiertos con ricas armaduras y en el otro la majestuosa figura del Pontífice, acompañado de su corte, notándose que es éste el protagonista del cuadro, destacado del grupo general. *La ofrenda de los gladiadores victoriosos a Hércules*, fue tercera medalla en la exposición Nacional de

*Muestra del coleccionismo de Andrés Parladé*

1884 y adquirido por el Museo de Arte Moderno de Madrid. Pintura estereotipada, que no sobresale en su producción al ser un tipo de pintura de composiciones más complejas e impersonales. Con motivo del cuarto centenario del descubrimiento de América, se celebró en Madrid en 1892 una exposición donde participó con *La Batalla de Pavía*, que mereció tercera medalla en la Exposición Nacional y premiado en Dresde. Narra la prisión de Francisco I. Aparece el rey entregando la espada y arrodillado delante de él uno de sus vasallos en actitud de rogarle que se entregue para evitar una muerte segura. Alrededor del que recibe la espada varios personajes contemplan la escena. Al fondo, se distinguen los dos ejércitos en combate, casi cubiertos por el polvo y humo de la pólvora.

## Vuelta a Sevilla. Su producción pictórica

Desde 1891 residió establemente en Sevilla, donde se dedicó al ejercicio de la pintura y a formar una amplia colección de arte. Su situación económica le facilitó un modo de vida que le permitió dedicarse libremente a estas aficiones. El expediente del Senado incluye una declaración de bienes, que constata esta situación. El documento incluye bienes como la dehesa del Serrano en Guillena, comprada por su padre y heredada a la muerte de su madre, e inscrita a su nombre en 1902 de mil seiscientas setenta y seis hectáreas. El Palacio que construyó el conde de Aguiar en la Puerta de Jerez es de estilo neobarroco, con extensa fachada de ladrillo visto coronada por un curioso reloj de sol en forma de paleta de pintor en el ático. Fue levantado en 1891 por los arquitectos José Espiau de la Cova y José Gómez Otero. Los condes habitaron la casa desde 1891 hasta 1944, cuando fue vendido a D. Salvador Guardiola Fantoni. Esta actividad constructiva, animó a su hermano José a levantar en 1905 la casa palacio existente en la Plaza de la Contratación, actualmente sede de la Cámara de Comercio de Sevilla, que fue realizada por el arquitecto Jacobo Gali Lasaletta. En la casa de la Puerta de Jerez vivió la mayor parte de sus años de Sevilla con su mujer, y los últimos de ellos en compañía de sus sobrinas María de la Candelaria y Ana Parladé Vázquez, hijas de su hermano Enrique, que había fallecido recientemente y que, en ocasiones, también le sirvieron de modelo.

Su estudio era hermoso, instalado en un amplio pabellón que levantó dentro del jardín de su casa palacio. Las paredes estaban cubiertas de objetos artísticos, de antigüedades, de cuadros y bocetos suyos. Uno de los testeros estaba cubierto por un lienzo de gran tamaño, de 4 x 7 m. que representaba la prisión de Francisco I, que en tiempos fue titulado La Batalla de Pavía. Pero toda la casa estaba decorada con valiosos y variados objetos. Entre sus cuadros destacaban algunos cuadros atribuidos a Murillo, Velázquez y Pacheco. Estos tres cuadros ingresaron en el Museo de Bellas Artes junto con el resto de la donación. Actualmente están inventariados del siguiente modo respectivamente: anónimo. *Retrato de Caballero de la Orden de Santiago*; anónimo de escuela madrileña. *Enano con loro en la mano*; anónimo. *Inmaculada*[12]. El palacio guardaba además las colecciones de indumentaria y tejidos antiguos, armas y armaduras, cerámicas, miniaturas, etc. Un artículo de la época menciona «que la portada que da entrada al patio principal de su casa los frisos y bajorrelieves que adornan sus arcos y capiteles, y los que sujeta una columna salomónica que tiene en una de sus galerías altas, así como el techo de su dormitorio, son obras suyas»[13]. A la célebre exposición de retratos celebrada en Sevilla en 1910, realizó un préstamo de su interesante y numerosa colección de miniaturas, que quedó fuera de la donación que realizara al Museo de Bellas Artes, por lo que actualmente está no localizada[14].

## Nuevos temas

Al asentarse en Sevilla ya había abandonado por completo los temas históricos. El agotamiento de la pintura de historia en las últimas décadas del siglo le movieron a la realización de otro tipo de escenas que podríamos llamar costumbristas, en cuya práctica fue soltando su pincelada hasta conseguir una técnica fluida y enérgica que otorga a sus obras una excepcional vitalidad. En este sentido señalamos que se acercó a la figura humana como punto de partida de sus obras, y también al tema cinegético, donde encontró un filón inagotable y excepcional, ya que fue él mismo un gran aficionado a la caza y un buen conocedor del medio agrícola, ya que mantuvo una extensa propiedad en Guillena denominada *El Serrano*, una explotación agrícola y también lugar de monterías y de contacto con la naturaleza

*Copia de la cabeza del caballo del retrato ecuestre de Isabel de Borbón. Colección particular*

y el medio rural. En la caza, Parladé encontró uno de sus protagonistas fundamentales, los perros. Con el tema citado trabajó incansablemente realizando magníficas versionas que le acreditan como uno de los mejores pintores de perros en su momento en España. Varias razas fueron captadas por sus pinceles y en ellas captó las facultades de estos animales con excepcional intuición. Con los perros como tema principal de sus pinturas donde consiguió admirables composiciones, señalaremos *Su mejor amigo*, *Zagal con podencos*, *Dos grifones blancos* y *Perra con cachorros*. Fueron obras muy admiradas en la época.

Otra numerosa serie que trató con gran originalidad por ser igualmente aficionado fue el tema taurino, del cual realizó espléndidas versiones. Señalamos que los protagonistas, al igual que sucedía con otros pintores como Sorolla nunca fue el toro, sino los personajes que rodean el mundo de la fiesta, como toreros, picadores y subalternos. Son sobrios protagonistas, rebosantes de fuerza expresiva y dignidad. Son obras de gran carácter y personalidad, digna de los mejores especialistas en tema taurino. *El picador*, *El torero herido*, *La cuadrilla*.... No fue aficionado a la pintura de casacón en el sentido tradicional de la expresión. No obstante, su preferencia por la figura humana le llevó en ocasiones a que sus personajes vistieran prendas históricas, que otorgaban al modelo aspectos coincidentes con los de la llamada pintura de casacón. Esa indumentaria estaba compuesta por prendas que pertenecían a su propia colección, de la cual salieron muchos objetos que pueden ser observados en sus lienzos.

Aunque en la mayor parte de sus cuadros la representación humana es el tema principal, muchos de ellos recurren a una temática difícilmente clasificable. Se trata de aquellos cuadros en los que sus protagonistas, habitualmente uno o dos personajes van vestidos con indumentaria antigua, de los siglos XVIII y XIX. Se acercan con frecuencia a personajes del mundo popular descrito por Goya en los tapices. De este modo, los modelos se convierten en personajes de época, cuando en realidad son personas cercanas de algún modo al pintor. En algún caso conocidas modelos y novilleros, mientras que en otros son los trabajadores del campo, personas del servicio o, incluso, parientes. Los rostros morenos del sol contrastan a veces con la refinada indumentaria de época que visten. Es fácil

recordar ante este tipo de cuadros la pintura de los bufones de Velázquez, o incluso, los apóstoles o filósofos de Ribera, que utilizó modelos populares para representar personajes a los que se le debía veneración o respeto. Actualmente en propiedad de sus descendientes se conservan algunas copias de cuadros de Velázquez. En concreto de la cabeza del caballo montado por la reina Isabel de Borbón en su retrato ecuestre realizado para el salón de Reinos o del perro del cuadro *Las Meninas*.

También Parladé dedicó parte de su actividad pictórica al retrato. Entre sus mejores ejemplares citamos su *Autorretrato*, realizado en 1907. Sobresalen dos retratos, los de *Luis Montoto y Rautenstrauch* y el de su hijo *Santiago Montoto de Seras*. En el Hospital de la Caridad se conservan los retratos del *Cardenal Espínola* y de *Don Enrique Muñoz Gámiz*. Fue célebre el retrato del torero *Bombita*. Su autorretrato fue destacado por la crítica cuando participó en la exposición de autorretratos de aristas españoles, organizada por el círculo Artístico de Barcelona en el salón Reina Regente en el Palacio de Bellas Artes de la Ciudad Condal en 1908[15]. Hay constancia de que realizó un retrato de uno de los perros del Sr. Irureta Goyena, al que también retrató.

*Retrato del torero Bombita. Andrés Parladé. Colección particular*

A la pintura religiosa se dedicó con intensidad menor, pero también forma parte de su repertorio temático. Su más comprometida obra es *Cristo en la Cruz*, que se encuentra en la casa de ejercicios de San Juan de Aznalfarache. Menor importancia presenta el boceto *El triunfo de la Inmaculada* que se conserva en el Palacio Arzobispal. Era un cuadro de gran tamaño pensado para la Catedral con motivo de la festividad jubilar que se celebraría en mayo de 1904.

## Técnica

En relación a su técnica, el modo de producción pictórica de Parladé era rápido y decidido. Acudía al uso del lienzo industrial, ya generalizado desde hacía años en toda Europa. Buena parte de ellos eran de trama muy gruesa, distintos a los que se empleaban en ese momento. Los soportes de la primera mitad del siglo XIX consistían en simples tafetanes de algodón, muy finos y por ello, sometidos a muchos movimientos que, en consecuencia, craquelaban la pintura con facilidad. La técnica de Aguiar, por el contrario le lleva a trabajar con gruesos lienzos, ya preparados a los que,

con frecuencia, añade una gruesa imprimación. El pincel cargado de óleo, era movido con rapidez, de tal forma que la pintura quedaba desigualmente distribuida por la tela. Toda su producción manifiesta la facilidad de pincel y la natural expresividad que consiguió plasmar en sus lienzos, rehuyendo el tópico fácil y el inútil virtuosismo que habitualmente se usaba en ese tipo de escenas. En su producción puede manifestarse tímidamente cierta evolución. En los años ochenta, era una pintura más espesa, en la que la pincelada apenas se percibe, mientras que, con los años, la pintura se va deshaciendo y la pincelada es más fácilmente percibida, e incluso casi descuidada en sus últimos años. Del mismo modo, las gamas de color también eran limitadas. En este sentido, Parladé logra captar, y lo sigue, la economía de medios de Velázquez, en el sentido que sus cuadros podían ser elaborados con pocos colores. La crítica del momento le definió como un pintor que no usaba el blanco. Las luces son habitualmente muy difusas, sobre todo en los cuadros pintados en su estudio. Los fondos de una gran parte de sus cuadros son neutros, lo que consigue con la utilización de un reiterado tono pardo verdoso. Sin embargo, puede fácilmente adivinarse un lucernario superior que ilumina desde arriba los personajes retratados, como puede verse en muchos de los lienzos. La pintura al aire libre que tiene como protagonista perros y cazadores es, en cambio, más colorista, si bien el tratamiento de la luz natural no se convierte en protagonista, debido a que los contrastes luz-sombra son graduales y suaves.

Un capítulo importante en la obra de Parladé es el destacado papel que atribuía al marco de cada cuadro. No hay que perder de vista que, además de pintor, Parladé es un coleccionista y un conocedor del mueble antiguo, por lo que presumiblemente le prestaría particular atención a cada marco. Los cuadros los imaginaría acabados, colgando de los muros cada marco cobraba a sus ojos una particular relevancia. Por este motivo, las molduras son muy cuidadas, personales, con carácter en la mayor parte de las ocasiones e, incluso, algunas antiguas.

## Participación en exposiciones nacionales e internacionales

Su afición a participar en exposiciones internacionales nunca decayó. En 1904 mandó a la exposición de Dusseldorf, solicitado por los organizadores, un cuadro de gran tamaño

que había realizado recientemente. Sobre un fondo oscuro aparece un niño de unos 14 años que instruye a un perro inglés y en un segundo término un mastín echado. Tras el niño una niña intercede por el pequeño perro. Sus grandes composiciones ya no eran de tema histórico, sino que sabía aplicar su personalísima temática a composiciones más ambiciosas. En 1908 participó con una ilustración en el álbum que la Real Maestranza de Caballería de Sevilla regaló a los Reyes de España, ya que pintó sobre pergamino posiblemente su última obra de tema histórico, esta vez en formato menor, la escena titulada *Cañas Reales en 1729*. Otra obra colectiva impresa en la que participó se trata del libro *Quien no vio a Sevilla*[16]... junto otros pintores de la época, como Bacarisas, Gil Gayangos, González santos, Rico Cejudo, etc.

En 1913 participó en la exposición internacional de Bellas Artes de Munich, presentando dos obras, *Un niño*, en el que se ve un niño vestido de heraldo renacentista y junto a él dos leones de cerámica. La otra obra *Confidencias*, fue

*Patio interior de la casa de Andrés Parladé en la Puerta de Jerez de Sevilla. Archivo fotográfico Laboratorio de Arte*

adquirida por el Museo del Louvre más tarde y actualmente se encuentra en el Museo de Orsay[17]. Acudía con frecuencia también a las exposiciones celebradas en Sevilla. Entre ellas, consta la organizada por la Asociación de Bellas Artes del Ateneo sevillano en 1915. Asimismo al año siguiente presentó un cuadro titulado *Un chispero*; y en la celebrada en 1921 presentó seis estudios; en la de 1922 dos retratos, dos cuadros de toreros y uno de perros; y en la de 1923 un estudio de

*Retrato de la esposa de Andrés Parladé, Candelaria de Alvear. Colección particular*

torero, otro de señora, un paisaje y un cuadro de naturaleza muerta, algo excepcional dentro de su producción. Ya la crítica del momento llamaba la atención sobre la relación entre su pintura y la de Velázquez, y, por la sobriedad de su colorido, con la pintura sevillana antigua[18].

A lo largo de su carrera Andrés Parladé recibió numerosos premios en las exposiciones nacionales e internacionales. En 1881 había recibido una medalla de segunda en la Exposición Nacional de Berlín y otra de Oro en 1891, otra de Tercera Clase en la de París en 1899. Fue en Madrid Medalla de Bronce en 1893 y Medalla de Oro en Dresde en 1901 y con recompensas análogas en exposiciones en París, Panamá, en la exposición Universal de San Francisco de 1915 por la que obtuvo medalla de oro, Málaga, Sevilla y Cádiz.

Ocupó la presidencia de la Comisión de Monumentos Artísticos e Históricos de Sevilla y a partir de 1902, un sillón de miembro de número de la Academia de Bellas Artes e Santa Isabel de Hungría y correspondiente de la de San Fernando. Fue nombrado Senador del Reino por Sevilla en 1909 y Delegado Regio de Bellas Artes. Su expediente personal del Senado[19] aporta valiosa información en relación a su modo de vida y propiedades. Estuvo implicado en la intensa vida social de la ciudad a comienzos del siglo XX. Los vemos en la prensa del momento participando por ejemplo, como vocal de la exposición de la Exposición Iberoamericana de Sevilla[20], o en el Comité clasificador de las carreras de caballos que se efectuaron en Sevilla en 1909 junto a D. Rafael Laffite y D. Daniel Macpherson[21]. Como nota anecdótica lo vemos en 1917 como presidente de la Real Sociedad Automovilística de Sevilla[22]. Continuó prácticamente hasta el final de su actividad participando en exposiciones, como la celebrada en sala Muñoz Degrain de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo de Málaga de 1930[23].

Su conocimiento e interés por las investigaciones arqueológicas, le valió ser nombrado director de excavaciones en las ruinas romanas de Itálica, cargo que ejerció entre 1920 y 1925. Entre los trabajos que realizó destaca la excavación del sector oriental del anfiteatro. Estos trabajos fueron dados a conocer a partir de breves informes que vieron la luz en la serie de Informes y Memorias. Sobre este tema, publicó las *Memorias de las excavaciones de Itálica* en 1921, 1923 y 1925[24]. Fueron trabajos meritorios, realizados tras la creación de la Junta Superior de Excavaciones y Antigüedades de 1912, si bien resultan insuficientes hoy en día para ofrecer una difusión científica adecuada y para poder interpretar la complejidad arqueológica de este espacio[25]. También escribió una *Guía de Itálica* durante esos años[26].

Un capítulo aparte merece dedicar a la actividad coleccionista de Andrés Parladé. La mayor parte de las piezas de su colección fueron donadas al Museo de Bellas Artes de Sevilla. La donación no solamente estaba compuesta por pinturas realizadas por él, sino por distintos objetos que fue reuniendo en su casa de la Puerta de Jerez. Tras la muerte de Andrés Parladé, su mujer Dª Candelaria Alvear

hace efectiva la donación de una parte importante de la colección de su marido, fallecido en 1933. La colección de cuadros y objetos artísticos objetos de la donación forma un único conjunto pero que se compone de lo siguiente: tres cuadros de pintura antigua, atribuidos a Murillo Velázquez y Pacheco pero que, como ya vimos, son atribuciones hoy día superadas, todas ellas consideradas de pintores anónimos, pero de destacable calidad. Además de estas tres pinturas, han sido objeto de la donación un buen grupo de cerámica antigua, de Talavera, Triana y Alcora. Varios ejemplos de mobiliario antiguo y de numerosas armas, tanto de fuego, como armas blancas. Entre ellas destacan varias decenas de espadas y sables de los siglos XVI al XIX. En su casa estas piezas adornaban estancias y salones. El Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla conserva una serie de fotografías en las que se pueden ver las armas agrupadas en panoplias distribuidas por los salones y patios de la casa de la Puerta de Jerez. También formaba parte de la donación un pequeño grupo de mobiliario, la mayor parte de los siglos XVII y XVIII. Nada es conocido del modo de adquisición de estas obras. Posiblemente sea objetos comprados en los numerosos viajes que el conde de Aguiar realiza por la península y por el extranjero.

En relación con la indumentaria histórica son donados algunos ornamentos litúrgicos pero en su mayor parte es indumentaria antigua, de los siglos XVIII y XIX. Son trajes de chispero, chaquetas, chalecos con galones, fajas, medias, redecillas, capas, vestidos de señora, manteletas y también algunas joyas de bisutería. Muchas de estas prendas podemos verlas pintadas en sus cuadros, vestidas por los personajes que aparecen, al igual que algunas piezas de mobiliario, fundamentalmente alguna silla. Las prendas son de cuidada ejecución y realizadas en telas ricas, como sedas, tisú o terciopelo. La colección contiene asimismo las medallas y diplomas ganados en los distintos certámenes y exposiciones.

Finalmente un grupo de esculturas medievales y contemporáneas forman parte de la donación. En relación a las medievales, se trata de varias esculturas de pequeño tamaño de tema devocional de difícil clasificación. La escultura contemporánea consiste en bustos de mármol de los donantes.

La parte más importante de la donación consiste en más de cuarenta cuadros realizados por el propio conde.

Se trata de pinturas de la siguiente temática: de tema taurino; de temática cinegético, incluyendo los perros.

No es frecuente ver en el mercado internacional obra de Andrés Parladé. Sin embargo, constan varias ventas en subastas de obras suyas en estos últimos años: Dos jóvenes sentados con perros, subastado en 1996 en Ámsterdam; ese mismo año se subastó en Londres una pequeña tabla titulada *El Barbero*, realizada en Tánger en 1888. *Zagal con mastín*, fue subastado en 1997 en el Reino Unido; *Hazañas de la montería* (Reino Unido) y *Perrita Tila* (España), en 1998; *Lago del Ronquillo* fue subastado en 1999 en España; *Un paisaje* de 1920 fue subastado en España en 2000[27].

Ignacio Cano

NOTAS

[1] Según la partida de Bautismo existente en el expediente personal del Senado de España, señala que nació en Málaga el 1 de junio a las dos de la madrugada. Fue bautizado como Andrés del Sagrado Corazón de Jesús, María, Pablo, Felipe Neri. Los padrinos fueron el abuelo paterno y doña Julia Gross de Heredia, su tía. Nieto de Pablo Parladé y de Llucía, natural de San Pedro de Rius de Villar, provincia de Barcelona, y de Doña María Sánchez de Quirós y de la Hinojosa, natural de la Ciudad de Lima. Sus abuelos maternos fueron don Manuel Agustín Heredia, natural de Rabanera, provincia de Logroño y de Doña Isabel de Livermore y de Salas, natural de Málaga. Ésta era hermana de la mujer del Marqués de Salamanca. Manuel Agustín Heredia, socio del marqués en algunos de sus negocios, fue también una de las fortunas más importantes de la España del momento.
[2] Título concedido por Alfonso XII a Mª de la Natividad Sánchez de Quirós e Hinojosa por decreto de 3 de julio de 1877, abuela paterna del pintor.
[3] Cfr. Arbolí y Faraudo, Servando, et alt. *Catálogo de sus libros impresos. Biblioteca Colombina, Sevilla*, Sevilla, 1888.
[4] Valdivieso, E, *Pintura sevillana del siglo XIX*, Sevilla, 1981, p. 119.
[5] Cfr. Cascales Muñoz, José, *Las Bellas Artes Plásticas en Sevilla. Apuntes Históricos y Biográficos, Tomo I*, Toledo, 1929, pág. 217.
[6] Cfr. *Pintura Andaluza en la Colección Carmen Thyssen-Bornemisza*, Cat. Exp., Madrid, 2004. pp. 152-161.
[7] Cascales y Muñoz, José, *Sevilla intelectual. Sus escritores y artistas contemporáneos*. Madrid, 1896, pp. 411 y 414.
[8] Cascales y Muñoz, José, ob. cit.
[9] Quesada, Luis, *De Andalucía a Venecia. Colección Bellver*, Cat. Exp., Córdoba-Sevilla, 2001, p. 174.
[10] Dizy Caso, Eduardo, *Los Orientalistas de la Escuela Española*, 1997, pp. 126-127.

[11] Cascales Muñoz, F. *Ob. Cit*. p. 413
[12] Izquierdo, R.- Muñoz, V., *Inventario de Pinturas. Museo de Bellas Artes*, 1990. Núms. Inv. 801, 267 y 297 respectivamente.
[13] Olmedo, C.L. «Artistas ilustres: Andrés Parladé», *Por esos mundos*, mayo de 1904, pp. 404-411.
[14] *La Ilustración Artística*, año XXIX, núm. 1481, 16 de mayo de 1910, p. 316.
[15] *La ilustración Artística*, año XXVII, núm. 1359, 13 de enero de 1908, s/p.
[16] Cfr. AAVV, *Quien no vio a Sevilla*..., Sevilla, 1920.
[17] Su imagen se publicó en *La Ilustración artística*, núm. 1636, año XXXII, Barcelona, 5 de mayo de 1913.
[18] Cuenca, Francisco, *Museo de Pintores y escultores andaluces contemporáneos*, año pp. 55 y 56.
[19] *Expediente personal del senador Conde de Aguiar, Don Andrés Parladé y Heredia por la provincia de Sevilla*. Archivo del Senado, Madrid.
[20] Cfr. p.e. *Programa de la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1927*, Sevilla.
[21] *Respetable Público*, Madrid, 7 de febrero de 1909, p. 6.
[22] *Madrid-Sport*, año 2, núm. 32, jueves 10 de mayo de 1917, p. 9.
[23] Prados y López, Manuel, «*Exposición de cuadros y esculturas en la Real Academia de Bellas Artes de Málaga»,* Nuevo Mundo, 1931.
[24] Parladé, Andrés, *Excavaciones en el Anfiteatro de Itálica. Memoria*, publicadas en tres ocasiones, en 1921, 1923 y 1925.
[25] Fortes, Beltrán, «El Anfiteatro de Itálica (Santiponce, Sevilla). Análisis arqueológico de los espacios y cultos documentados en el edificio en época romana imperial».
[26] Parladé, Andrés, *Sevilla: Guía arqueológica de la ciudad y de Itálica*, Sevilla, 1929?
[27] Consulta en el sitio Web de Art Net.

## UNA MIRADA ETNOGRÁFICA A LA PINTURA DE ANDRÉS PARLADÉ

Con este título tan ambiguo se alude por igual a la lectura etnográfica que se puede hacer de la mirada de Parladé sobre ciertos tópicos de su pintura como a cierto sesgo documentalista de mirar más allá de lo superficial que el propio pintor aplicó sobre la realidad que le rodeaba. Si bien debemos aclarar que hablaremos aquí únicamente de la colección que se muestra en esta exposición, una selección de 38 pinturas del conde de Aguiar que provienen en su mayor parte de la donación que Doña Candelaria de Alvear, viuda del pintor, realizó al Museo de Bellas Artes de Sevilla en 1944.

En los actuales, y tan de moda, talleres de escritura aconsejan a los aprendices o aficionados a la literatura que empiecen por reflejar en sus escritos el mundo que mejor conocen. No puede menos que pensarse que ese consejo podía haber sido suscrito por Andrés Parladé. Aunque su peripecia vital le llevó temporalmente fuera de las fronteras de Andalucía y España, eligió deliberadamente retratar la realidad que tenía más cerca y que mejor conocía: el mundo rural andaluz, especialmente el de las grandes fincas y dehesas vinculadas a la explotación cinegética y ganadera, un mundo de mayorales, pastores, monteros, guardeses, mozos de cuadra, etc. Pero también el mundo de la alta burguesía y baja nobleza urbana, especialmente sus hábitos y sus aficiones: los espectáculos y el mundo de los toros.

Andrés Parladé fue en muchos aspectos un personaje atípico que, en cierto modo, no terminaría de encajar en ninguno de los ambientes en los que se desenvolvió socialmente. Era noble y propietario agrícola, pero su título de nobleza era reciente y ciertos aspectos de su currículo ponen de manifiesto su vinculación con la mentalidad burguesa como el hecho de que cursara estudios universitarios y obtuviera el título de licenciado en leyes.

Es muy posible que esta iniciativa fuera una propuesta o imposición familiar ya que no ejerció prácticamente nunca, pero las aspiraciones y formas de entender la vida no cambian de la noche a la mañana con la concesión de un título y el origen burgués de la familia habría calado lo bastante como para animar a los hijos a la mejora personal a través de la formación.

En cualquier caso, el interés de la familia por subir en la escala social les llevó a diseñar una estrategia de inversiones destinadas a ingresar en el selecto grupo de la nobleza propietaria de grandes extensiones de terreno, posibilitado esto por la puesta en circulación de grandes extensiones de tierras del común con la desamortización civil de 1855.

La familia Parladé, que había emparentado con los Heredia malagueños, se vinculó así con las incipientes actividades industriales que tuvieron lugar en la provincia de Málaga desde principios del siglo XIX. Posiblemente con vistas a aumentar el prestigio social de la familia asociándolo a la posesión de grandes propiedades, y al igual que hicieron otras familias de la alta burguesía, los Parladé empezaron a adquirir tierras hasta un total de más de 5.000 ha. principalmente en el término municipal de Guillena (Sevilla), incluso pagando unos altos precios por ellas. Esta estrategia culminó con la concesión del título de condesa de Aguiar a Natividad Sánchez de Quirós, abuela materna de Andrés Parladé en 1877.

¿Cómo fue posible que los Parladé se hicieran con tan grandes extensiones de terreno en una zona de montes? Si la primera desamortización afectó mayoritariamente a los bienes eclesiásticos y, en lo que atañe a la propiedad de la tierra, benefició preferentemente a pequeños propietarios y no intensificó el latifundismo al tratarse de

propiedades generalmente medianas, la desamortización de 1855 fue muy distinta. Equiparando propiedad privada a riqueza y progreso, se procedió a desamortizar una buena parte (el 35% en Andalucía) del censo de los montes de los pueblos y del Estado, así como otro tipo de terrenos. En teoría, y en razón del bien público, la salud general y la agricultura, una serie de montes quedarían fuera de esta regulación pero el interés de las propias corporaciones les llevó en ocasiones a declarar algunos montes «del común» para poder aplicarla ley sobre ellos. Esto fue lo que ocurrió en las dehesas de las zonas del Serrano en Guillena entre 1858 y 1874, cuando el municipio repartió las tierras entre las familias pobres del lugar a pesar de que se trataba de «campo perdido, esteril, pedregoso y escarpado y con impenetrables breñales». Al poco tiempo los braceros abandonaron las tierras por no ser aptas para el cultivo y entonces la corporación la vendió a un gran propietario y ganadero. Bien podría tratarse de la familia Parladé ya que en esos terrenos se sitúa el llamado Palacio de Parladé construido a finales del siglo XIX.

No debió ser ajeno Andrés Parladé a esas aspiraciones de ascenso social ya que emuló a otros nobles con grandes propiedades agrícolas que se hicieron retratar vestidos de camperos o cazadores como los Montpensier por J.D. Bécquer o Cabral Bejarano o el marqués de Arco Hermoso por Cabral Bejarano, aunque en este caso fue el mismo Parladé el que autorretrató en esta pose romántica. Ni tampoco fue ajeno a prácticas habituales entre estos grandes propietarios como las de fraude en las declaraciones catastrales –tanto de las superficies, como de la rentabilidad de los cultivos y la valoración de los rendimientos- con objeto de reducir en la medida de lo posible sus cuotas de contribución como lo demuestran los datos que arrojan los Avances Catastrales de entre 1917 y 1922, año este en el que Andrés Parladé declara beneficios producidos por sus propiedades que suponen un incremento del 116 por mil respecto a los declarados el año anterior sin que se produjeran alteraciones en la superficie de la que era propietario.

Por otro lado, la vocación pictórica de Andrés Parladé, aunque tardía, le llevó a relacionarse con los pintores que por esa época trabajaban en la ciudad y participó de muchos de los hitos curriculares que jalonaban la forma-

ción de los pintores de su época: la estancia en París o la residencia en Roma. Claro que a diferencia de los Jiménez Aranda, Rico Cejudo, Villegas, etc., muchos de ellos de extracción humilde o solo relativamente acomodada, él nunca necesitó estar becado para poderse permitir la estancia en esos países ni necesitó realizar trabajos alimenticios ni vio condicionada su pintura por la necesidad de vender y por tanto, de satisfacer los gustos de la clientela sevillana que gustaba de ciertos tópicos pictóricos tratados de forma amable y edulcorada.

Andrés Parladé fue conde, tuvo una posición económica desahogada, recibió una educación esmerada y cursó estudios universitarios y, gracias a la renta económica de la que disfrutó, incluso fue senador. Si a esto se añade que la época que le tocó vivir, coincidente con el periodo de la restauración y la dictadura de Primo de Rivera, fue una de las más prósperas, pacíficas y cívicas –especialmente si se le compara con épocas anteriores– de la historia del país en las que se vivió una incipiente democratización, los conflictos bélicos tuvieron lugar fuera de nuestras fronteras, la administración y la política empezaron a impregnarse de cierto espíritu de meritocracia basado en la formación, la eficacia y la independencia, parecería que nuestro pintor debía pensar que vivía en el mejor de los mundos posibles. No parece que fuera así, al menos eso se traduce de su forma especial de tratar los tópicos pictóricos habituales en su época, lo que nos hace pensar que no fue ajeno a las duras condiciones de vida habituales en la mayoría de la población de finales del siglo XIX y principios del XX. Además, tuvo ocasión de viajar y por tanto, de conocer países más avanzados y más ricos en los que las consecuencias de la revolución industrial se habían dejado sentir con más intensidad que en el nuestro y en los que los hábitos culturales de las clases acomodadas eran más refinados que en España por lo que sería consciente de que la situación social de Andalucía, especialmente, no era la mejor de Europa occidental.

Del mismo modo que el antropólogo analiza los discursos y las normas sociales imperantes de forma expresa a través de la literatura política, religiosa o social y esto lo compara con el comportamiento real de las personas para sacar a la luz las posibles contradicciones entre lo que se dice y lo que se hace, Andrés Parladé por decisión propia

y voluntaria y no obligado por las necesidades materiales, no sólo analizó los motivos o temas imperantes en la pintura sevillana de su época sino que se sumó a ellos con dedicación casi exclusiva. Pero a diferencia de la mayoría de ellos, decidió ir más allá, decidió mirar en la trastienda de esos mundos tan queridos y tratados por sus coetáneos y por su clientela para mostrar que el mundo del campo, el mundo de los toros o el de la fiesta y el espectáculo, no eran siempre agradables, ni amables ni alegres y que había otra faceta que mostrar: la soledad, la dureza del trabajo, las dificultades de la vejez, la derrota, lo efímero de la infancia, el miedo, etc.

El mundo retratado por el conde de Aguiar se centra en unos cuantos temas principales pero quizá el más peculiar respecto a otros pintores de su época sea el del campo. Frente a la pintura de temática taurina o la relacionada con los artistas de variedades o los retratos de gitanas, majas y chisperos, todas ellas muy tratadas por los pintores de la época adscritos a distintas corrientes o estilos pictóricos, los trabajos y faenas del campo no fueron temas demasiado frecuentes en la pintura costumbrista porque no daban pie a mostrar una realidad especialmente agradable. Tampoco fue una visión frecuente en los pintores que traspasaron la frontera de lo costumbrista y empezaron a indagar en otros discursos pictóricos porque estos se centraron más en el paisaje.

Es cierto que el punto de vista de Aguiar no llega a ser descarnado, totalmente naturalista y que no nos muestra los aspectos más crudos de la vida de los trabajadores como apuntó Millet o documentó Gutiérrez Solana pero tampoco nos escamotea, bajo un apariencia de neutralidad, la vida cotidiana de los trabajadores de las dehesas andaluzas ya que Aguiar no retrata cualquier campo sino que más bien repite constantemente un tipo de paisaje, probablemente el de sus extensas propiedades en Guillena.

Aunque el paisaje y el fondo en la pintura de Andrés Parladé no reviste gran importancia, salvo en algunas obras, ciertos temas se repiten: la presencia de zagales, de perros y de cazadores. Todo ello hace pensar que el tipo de propiedad que refleja es una dehesa dedicada fundamentalmente a la explotación cinegética y ganadera en la que predomina el matorral frente al pasto. En las dehesas

modernas predomina la encina y el roble, y la vegetación de galería en la zona de arroyos pero en la época en la que pinta Aguiar, en las dehesas que se situaban en zonas más agrestes con mayor presencia de formaciones rocosas, el matorral tenía una mayor importancia. A medida que la presión demográfica sobre la tierra aumentó, se fue buscando una mayor rentabilidad de la explotación ganadera y entonces el matorral fue cediendo paso al pasto para el ganado o al arbolado para proporcionar bellota a los cerdos.

Llama la atención la nula atención prestada por Parladé a las arquitecturas y dependencias propias de las dehesas. Para muchos autores, las dehesas propiamente no son latifundios aunque las extensiones sean bastante grandes. Si el latifundio se caracteriza, entre otras cosas, por ser una gran explotación, por el personal continuo que necesita, por las dependencias que le son necesarias, por su capacidad de autoabastecimiento y por la actividad transformadora de los cultivos, es cierto que las dehesas no se ajustan a esa descripción. Si una hacienda o cortijo consta de tres partes diferenciadas: vivienda (casa, casería, gañanía, etc.), almacenamiento (graneros, cercados, pesebres, colmenar, gallinero, pesebres, corral, tinahones, etc.) y servicios subsidiarios (herrería, carpintería, molino, tornería, tahona, etc.) no todo ello existía en las dehesas al estar más vinculadas a la explotación ganadera y, desde luego nada de ello aparece en la pintura de Aguiar porque su propiedad era sobre todo una gran reserva de caza. De

hecho sabemos que la vivienda de la propiedad fue construida a finales del siglo XIX.

Una extensión de más de 1.500 ha., como la que tenía la familia Parladé, era probable que presentara una cierta diversidad de explotación tanto porque el tamaño se prestaba a ello como porque la diversidad de paisajes y vegetación haría que determinadas zonas fueran más indicadas para unos usos que otros. A esto debemos añadir que la diversificación era una respuesta adecuada para garantizar la supervivencia y poder responder en épocas de adversidad. La presencia habitual de perros en la pintura de Aguiar –alanos, mastines, grifones, perros de agua, sabuesos, podencos, galgos, perros sin raza, etc.–, no todos ellos vinculados con la caza, de la que hablaremos después, indica una cierta dedicación a la explotación ganadera ya que el perro presta una ayuda muy importante al ganadero y muchas labores no se podían realizar si no se contaba con un par de buenos ejemplares adiestrados.

En la obra de Parladé que forma parte de esta exposición, no se documenta ninguna cabaña animal pero podemos intuir qué tipo de ganado predominaba en los territorios que pintaba por la presencia de unas razas concretas de perros. La presencia de mastines en el campo como se muestra en *Zagal con dos mastines* suele estar vinculada a la existencia de ganado vacuno, y también lanar. El hecho de que el muchacho vista zahones –especie de mandil, principalmente de cuero, atado a la cintura, con perneras abiertas por detrás que se atan a la pierna– prenda que era usada por cazadores, vaqueros y gente de campo para resguardar el traje, complemento habitual cuando se monta a caballo, abunda en la idea de que podrían estar al cuidado de un rebaño de vacas.

El mastín español es un perro de gran talla que se caracteriza por su talante rústico, cariñoso, manso y noble. Resulta un perro de gran fiereza ante alimañas y extraños, en especial cuando se encuentra defendiendo fincas o ganado, tanto en el redil como el campo, gracias a su gran sentido territorial. Mientras que los perros más pequeños conducen el ganado, el mastín los cuidaba de los predadores. A medida que los peligros –ladrones de ganado y lobos fundamentalmente– para los rebaños fueron disminuyendo, se mantuvieron los perros más pequeños, rápidos y

nerviosos para su gobierno pero los mastines fueron reduciendo su presencia en el campo y quedando vinculados al cuidado de las fincas y de la casa porque su carácter los hacía idóneos para el entorno doméstico, como se muestra en *Buenos amigos (mujer con perro blanco)* en el que un mastín se acerca a una mujer tumbada en un canapé.

El hecho de que Parladé también retratara perros de agua o grifones indica que es probable que ovejas y cabras también estuvieran presentes en las tierras que pintaba Aguiar. Estos animales eran habituales en las dehesas, especialmente en aquellas en las que el suelo era pobre y no abundaban los pastos, porque además eran más rentables que las vacas. Las crías de oveja superaban rápidamente el valor de la madre pero su pérdida causaba menos perjuicio que la de una vaca puesto que aquéllas se reproducen con más rapidez y cuando pierden una cría, no tardan un año en volver a reproducirse. El predominio de ovejas y cabras sobre vacas era lo habitual en las dehesas del norte de las provincias de Huelva y Sevilla y la propiedad de los Parladé en Guillena participaba de las características de estas zonas como así lo refleja en obras como *Cazadores con rehala* o *Paisaje con burro enjaezado*.

Los perros de agua o grifones son perros de origen antiquísimo especialmente destinados al pastoreo y la caza. La población más numerosa se da en Andalucía, de donde son originarios. Su fisonomía y la conformación peculiar de su pelo se adaptan al régimen cambiante de encharca-

miento y sequía de las marismas y se caracterizan por ser animales muy entregados al pastor y al rebaño que se le confía. Una de sus mayores cualidades es la compenetración con su dueño, de hecho lo elige de entre las personas que componen la familia o grupo con el que convive.

Pero más que la ganadería, el aspecto más retratado por Andrés Parladé fue la caza. La temática cinegética en la pintura tenía una gran tradición que alcanzó su cenit con las escenas de monterías reales retratadas por los pintores de la corte española del siglo XVIII y que Aguiar rememora en el retrato *Perrero con sombrero rojo*.

A diferencia de aquellas pinturas, relativamente idealizadas, en esta ocasión se nos muestra de forma bastante naturalista la cotidianidad de una actividad que en las propias dehesas tenía mucho de subsistencia y algo menos de actividad lúdica. La caza era muy frecuente en las dehesas donde había matorral más cerrado y orografía más acentuada en las que eran comunes los jabalíes. Asociamos hoy en día la caza a una actividad recreativa propia de personas con un alto poder adquisitivo pero no fue esa la realidad de esta práctica en las grandes extensiones de tierra de las zonas serranas en las que más bien constituía una aportación importante de bienes en especie que enriquecía la dieta y completaba la renta familiar. Además, especialmente la caza menor era una manera de defender otros sistemas de explotación de estas tierras, como la montanera, del ataque

de aves y pequeños mamíferos que podían dejar sin bellota al monte y hurtar el alimento de cerdos y otros animales domésticos.

Lo que parece ilustrar la pintura *Cazadores con rehala* es un momento de descanso y de alimentación tras la caza de un jabalí, pero no parece tratarse de un evento de tipo recreativo o social en el que participen muchos cazadores sino únicamente dos personajes, el cazador propiamente dicho y el montero o perrero, que parecen más bien trabajadores asociados a la finca. Esto podría apuntar a la concesión por parte del propietario del usufructo de la fauna de la propiedad como plus añadido al sueldo de los trabajadores habituales de la finca. En cualquier caso hay que llamar la atención sobre otros extremos, hoy en día tenemos la imagen de partidas de caza en la que unos pocos ojeadores atienden a una gran cantidad de cazadores pero no se practicó así siempre la caza en los cotos privados. Lo más habitual era que a unos pocos cazadores, les acompañaran una multitud de ayudantes entre podenqueros, mozos, cargadores, ojeadores, etc.

No es la única pintura en la que se trata directamente de la caza. Otras obras como *Niño con jauría* retrata a la persona que cuida el conjunto de podencos encargados de levantar la caza en una montería. La jauría es una agrupación de número variable de perros, mandados por el mismo perrero, que están dedicados a la caza mayor mientras que la rehala es una jauría cuyo número oscila entre 12 y 24. Tanto en la pintura mencionada como en *Cazadores con rehala* se aprecian entre 11 y 12 perros respectivamente aunque se intuyen otros ocultos tras los personajes retratados. Aguiar centró su interés más en los zagales encargados del cuidado y adiestramiento de los perros, es decir monteros de traílla o monteros de lebrel antes que en los monteros propiamente dichos que son los encargados de buscar y perseguir la caza en el monte, o la ojean hasta el sitio en el que esperan los cazadores. Estos personajes, prácticamente niños, aparecen retratados con cierta amabilidad, cariño incluso, pero sin obviar detalles que ponen de manifiesto lo duro del trabajo que realizaban: manos encallecidas y estropeadas, zamarras y pellizas confeccionadas por ellos mismos, siempre en soledad con la única compañía de los perros como en *Zagal con cachorro*. Pero cómo dice el refrán «a cazador nuevo, perro viejo».

Aparte de cierto interés de Andrés Parladé por retratar a jóvenes casi niños, muchos de ellos en el ejercicio de actividades laborales del que hablaremos más adelante, no es extraño que en las pinturas dedicadas al campo aparecieran estos zagales ya que en todos los trabajos que se realizaban en las dehesas: pastor, perreros, mozos de cuadra, etc., se empezaba desde muy joven para conocer a fondo los distintos oficios junto a un veterano hasta llegar a mayoral. En una sola obra de las que componen la exposición se retrata al que puede ser un mayoral pero incluso en ella nos ofrece un punto de vista nada complaciente. En *Campesino fumando* se resiste a mostrar a uno de los trabajadores con más prestigio en las fincas en actitud dominante u orgullosa y lo retrata más bien en el ocaso de su carrera, envejecido, sentado y solo aunque con la indumentaria propia del oficio: chaqueta de paño con tirilla, a diferencia de las zamarras de los zagales, y zahones.

Para el ejercicio de la caza mayor se utilizan dos tipos de perro, los de presa y los de muestra y rastreo y ambos aparecen en la pintura de Aguiar. Como ejemplo de perro de presa, encontramos el impresionante *Perro alano con cabeza de cabrito* que se centra en la mirada vigilante y sanguinolenta, característica de esta raza, que dirige el perro sobre el despojo de la cabeza de un animal doméstico que le ha sido entregado. Los alanos conforman una raza antiquísima y bien documentada en la pintura cortesana dedicada a las monterías, eran también utilizados en el manejo del ganado vacuno pero fueron siendo desplazados de esta tarea, por perros más manejables y dóciles. En cambio, se mantuvo su uso en la caza del jabalí junto a los podencos, siendo éstos los encargados de rastrear gracias a su galope incansable y fino olfato, y de señalar mediante una variedad específica de ladrido cuando encontraban al animal. Es entonces cuando el alano, que hasta el momento permanecía junto a los caballos, se lanzaba en tropel hasta donde señalaban los sabuesos. Tras la caza, el alano era tradicionalmente recompensado con algún despojo del animal como premio por su trabajo.

La familia de Andrés Parladé, como ya se indicó, donó al Museo de Bellas Artes de Sevilla no sólo un buen número de pinturas sino también el grueso de la colección que el pintor fue reuniendo a lo largo de su vida y que,

como es usual, respondía a los gustos y aficiones personales del conde de Aguiar. Una buena parte de ella está formada por un conjunto de armas blancas y de fuego; y del mismo modo que otros objetos de su colección aparecen documentados en sus pinturas, como las medias azules y la diadema de *Majo y dama*, algunos de los objetos relacionados con la caza parecen estar reflejados en algunas pinturas aunque no pueden apreciarse con demasiado detalle, salvo las dos sillas de montar, la árabe y la española, que aparecen en *Caballos en el patio del Palacio de Puerta de Jerez* y que se conservan ambas en el Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla. Más clara resulta la identificación de la escopeta que aparece en primer plano en el ángulo inferior derecho de la pintura *Cazadores con jauría* que parece corresponderse con la escopeta española de pistón (De309c), con la marca de Antonio Guisasola de Eibar (País Vasco) fechada en 1.828, perteneciente a dicha colección, ya que se identifica plenamente la culata de tipo catalán así como el gancho para arzón.

La segunda temática en interés desde el punto de la etnografía que trata Aguiar en su pintura es el mundo taurino. En otro artículo de este catálogo se hace mención de las características de la pintura de Parladé en este terreno y se le compara con otros pintores, coetáneos y anteriores a él que también cultivaron este género desde ópticas y estilos distintos. Sólo cabe decir que evidentemente no es ésta una temática en la el pintor destaque por su originalidad pero para nuestro propósito lo importante no es la temática sino el punto de vista que Parladé aplica sobre él y lo que se vislumbra a través del tópico.

El pintor debió no sólo ser aficionado a la fiesta de los toros sino también conocedor de la misma desde dentro. En 1904, su hermano Fernando Parladé compró la dehesa la Cascajera y Los Cerrados de la Isla en Coria del Río donde Eduardo Ybarra había instalado la ganadería brava que compró en 1884. No parece que le interesara demasiado el aspecto más folclórico de la fiesta, el contexto, los tendidos, el ambiente de la plaza, temáticas éstas que sólo toca tangencialmente en *El triunfo* sino más bien parecen interesarle el retrato casi psicológico de los protagonistas de la fiesta y los sentimientos de estos antes y después del festejo: la ansiedad, la concentración, el

*Casa del torero Bombita en la calle Canalejas de Sevilla. Archivo Loty (MACPSE)*

cansancio, la derrota incluso, como puede verse en *Torero sentado con capa blanca* o *La cuadrilla*, que parece representar a la cuadrilla en los momentos previos a la salida a la plaza en los que los dos toreros centrales aparecen muy abstraídos, probablemente los que desempeñarán las suertes más comprometidas, y los dos más jóvenes de los extremos charlando de forma más distendida. En especial este punto de vista está presente en el soberbio *El Picador* en la que el veterano picador aparece sentado y cansado,

quizá atormentado y dolido tras años de ejercer un oficio que obligatoriamente le ha hecho ver a cientos de caballos destripados.

El interés de los pintores de finales del siglo XIX y principios del XX por la figura del picador no es casual. La suerte de varas fue considerada la más importante de la fiesta hasta bien entrado el siglo XIX por influencia del tradicional toreo caballeresco. A partir de esa época, el toreo a pie empieza a ser sistematizado –Paquiro en su *Tauromaquia* de 1836–, y gana en peso en el conjunto del festejo. De hecho, no fue hasta 1928 cuando se generalizó el uso del peto en los caballos que montaban los picadores por lo que era inevitable que muchos caballos murieran en la plaza a consecuencia de las embestidas y cornadas del toro.

Las corridas habían tenido desde tiempos remotos detractores y partidarios. Ya en época de Felipe II el papado amenazó con la excomunión a quien desobedeciera las prohibiciones que pesaban sobre los festejos. Diversos monarcas legislaron en contra de las corridas de toros desde Felipe V a Carlos III pero todas ellas sin resultado. Estas polémicas probablemente quedarían lejos del conocimiento de Andrés Parladé pero no así las que volvieron a activarse a raíz de la crisis del 98 encabezadas por los intelectuales y escritores de la generación del mismo nombre. Estos veían en la fiesta nacional una muestra de la incultura de la población española que jaleaba actos de tal

Gitana ensayando ante sus compañeras de escuela.

barbarie y crueldad y una muestra de las razones del atraso de nuestro país con respecto a otros países europeos. Claro que tanto interés por poner de manifiesto lo pernicioso de estas costumbres no podía responder a otra cosa que a una creciente afición por parte del pueblo llano que desde mediados del siglo XIX llenaba cada vez más las plazas siguiendo a los toreros del momento: Paquiro, Guerra, Bombita, Joselito, Machaquito, etc., lo que obligó a que numerosas plazas de toros de España fueran reformadas y ampliadas para acoger a los nuevos aficionados.

Muchos pintores se dejaron influir por esta corriente de pensamiento encabezada por la generación del 98 que resalta los aspectos más dramáticos y oscuros de la España profunda, quizá el caso más significativo sea el de Gutiérrez Solana. Éste no fue el caso de Aguiar, quien suele ofrecer una visión más cercana al realismo que al descarnado naturalismo de otros pintores que se interesaron por toda la variedad de males sociales (prostitución, enfermedad, pobreza), aunque incluso en estos temas realizó alguna incursión con *La tuberculosa*, obra que no forma parte de esta exposición.

*Mujer con mantilla y peineta. Andrés Parladé (MACPSE)*

No sólo el mundo de los toros atrajo la mirada de Aguiar. Las fiestas en general fueron una temática recurrente entre los pintores asociados al costumbrismo pero también para otros que desarrollaron formas más personales de mirar en sus obras dedicadas también al mundo taurino o al carnaval. Andrés Parladé no se interesó, o al menos no conocemos obras suyas, cuyo tema sea la Semana Santa o el Carnaval pero sí le interesaron otras variedades del mundo del espectáculo y de la fiesta aunque en menor medida que los toros.

La nobleza andaluza se diferenciaba lógicamente de las clases más populares en su poder adquisitivo, y en su papel dominante en lo social y político pero, a diferencia de la alta burguesía de otras zonas de España, su patrimonio y su dedicación profesional, estaba tradicionalmente vinculada a la posesión de tierras y a su explotación. No era la nobleza una élite intelectual sino económica y política ya que no era frecuente la formación universitaria entre ellos ni la cualificación técnica o empresarial. De modo que los gustos y hábitos, especialmente en lo que se refiere al ocio, las creencias y la forma de divertirse no difería en demasía de las clases

populares, especialmente entre aquellos que estaban muy vinculados al mundo rural, lo que era habitual aunque mantuvieran residencias en el entorno urbano. Había casi una mayor diferencia entre la nobleza y la alta burguesía urbana que entre aquélla y los trabajadores del campo.

Varias pinturas de Aguiar tratan del mundo del espectáculo en sus más diversas modalidades. Dos de ellas responden al título de *Juglares* y retratan a niños en el preciso momento de la actuación o justo al saludar una vez finalizada la misma. En la España de finales del siglo XIX y al principio del siglo XX, la diversión más habitual fue el teatro en una amplia acepción de la palabra: óperas, zarzuelas, circo, comedias, etc. animaban el panorama del entretenimiento colectivo de la capital y las provincias, ya que tras los estrenos en Madrid, las obras marchaban de gira por toda la geografía española. En numerosas salas, cafés cantantes y también al aire libre se representaban espectáculos de todo tipo y para todo tipo de público, y quien podía permitírselo, asistía casi diariamente a algún evento teatral. Los periódicos se hacían eco de esta afición y el público se adhería a unos u otros artistas hasta casi crear bandos enfrentados. En este contexto pueden encuadrarse también dos retratos de Aguiar dedicados a gitanas: *Gitana con manteleta roja y peineta* y *Joven con manteleta roja sentada*, a la que se refiere la familia en el acta de donación como «gitana vestida de verde».

Por último, conservamos de Andrés Parladé una serie de pinturas dedicadas al retrato que a su vez se centran en dos universos distintos, por una lado abundan los personajes populares como majas, chisperos, toreros, gitanas, ancianos de apariencia humilde, mientras que otros están dedicados a personajes de más elevado nivel social como la pareja que forman *Caballero con paraguas* y *Señora con tocado de plumas* u *Hombre con papagayo*. Llama poderosamente la atención que la inmensa mayoría de ellos están ambientados en razón de su indumentaria, en épocas anteriores a la vivida por el propio pintor, en un periodo que oscila entre 1750 y 1840 aproximadamente como se deduce del vestido imperio que aparece en *Majo y dama* o de la casaca de *Hombre con papagayo* y los frecuentes majos o chisperos o mujeres con mantilla. Quizá este anacronismo esté relacionado con la formación recibida en Roma en la que la pintura de tema histórico era parte obligada o con la

influencia que el romanticismo tuvo sobre el movimiento costumbrista.

Más interesante si cabe es la representación que hace Aguiar de las distintas etapas o edades del ser humano. Junto con los niños y zagales que ya vimos en las pinturas dedicadas al campo, todos varones y en el contexto del trabajo, en las que podemos considerar como retratos también se ocupa de los niños. En este caso, se trata de niñas que muestran elementos claramente asociados a su edad y sexo, como puede ser la muñeca o el sonajero-amuleto, y que están muy lejos de mostrarse en ninguna actividad productiva. Mientras que *Niña con loro y sonajero* muestra a una niña de corta edad, en *Niña con muñeca en el regazo* aparece una niña a punto de dejar de serlo para convertirse en adolescente en actitud pensativa. Teniendo en cuenta que la infancia durante el siglo XIX y anteriores era una etapa más corta que lo que entendemos hoy por tal, esa jovencita podía estar en la antesala de su presentación en sociedad y por ello la presencia de la muñeca nos resulta aun más chocante.

No está de más recordar que hasta bien entrado el siglo XX, los niños eran una inversión entre las familias pobres y un bien preciado entre las familias pudientes, ya que la mortalidad infantil era elevadísima. En la Andalucía de 1900 la tasa de mortalidad supera el 29% de los nacidos aunque probablemente influida por esta misma circunstancia, la natalidad también era alta, el 34%. Y no sólo eran altas respecto al resto del país sino también respecto a otros países europeos que, aunque también elevadas debido a los efectos de las primeras etapas del proceso industrializador y a la expansión de las ciudades, no eran tan alarmantes gracias a una mejor adecuación sanitaria. La esperanza de vida en Andalucía a fines del XIX era de 31 años. Esta situación mejoró sensiblemente en el primer tercio del siglo XX, especialmente por la incipiente modernización que supuso la generalización del uso de vacunas, y la esperanza de vida se elevó a los 50 años, la natalidad descendió de manera importante y la mortalidad también se redujo a un nivel medio.

Estos niños y niñas retratados por Aguiar, tan alejados entre sí en la escala social, quizás fueran para el pintor (al igual que lo son para nosotros al enfrentarnos a

sus obras) una muestra más de la especificidad de la Andalucía que dejaba, para encontrar posteriormente, en sus salidas al exterior.

Comprobamos, en fin, con estas líneas la idoneidad de celebrar una muestra de tales características, más allá de sus valores estrictamente pictóricos, en el marco de esta institución.

Montse Barragán Jané

BIBLIOGRAFÍA:

Grande del Brío, Ramón: *Los animales en el medio rural*. Ediciones de la Diputación de Salamanca. 1989.
Gómez Hernández, Alfonso: *Las dehesas castellanas y las haciendas colombianas. Antropología ecológica comparada*. Ministerio de Agricultura. 2005.
Artola, Miguel: *El latifundio. Propiedad y explotación (siglos XVII-XX)*. Ministerio de Agricultura. 1978.
Bernal, Antonio Miguel y Drain, Michel: *Les campagnes sevillanes au XIX-XX siecles*. E de Boccard. 1975.
Florencio Puntas, Antonio: *Empresariado agrícola y cambio económico. 1880-1936. Organización y estrategias de la patronal sevillana en los inicios de la modernización*. Diputación Provincial de Sevilla. 1994.
Nadal, Jordi: *La población española (siglos XVI a XX)*. Ariel. 1984.
Malefakis, Edward: *Reforma agraria y revolución campesina en la España del siglo XX*. Austral. 2001.
Parias Sainz de Rozas, Maria: *El mercado de la tierra sevillana en el siglo XIX*. Diputación Provincial de Sevilla. 1989.
VV.AA. *España fin de siglo*. Catálogo de exposición. Fundación La Caixa. 1989.
VV.AA. *La tauromaquia en la pintura española*. Caja Duero. 2008.

# Catálogo

# El mundo taurino

*1.– La cuadrilla*
1926
Óleo sobre lienzo
220 x 150 cm
Firmado y fechado en el ángulo inferior izquierdo, «II C de Aguiar/ D 1926»

Donación Conde de Aguiar, 1944
Escritura de donación, núm. 34: «cuatro toreros sentados, traje de luces»
Depósito del Museo de Bellas Artes de Sevilla, 1972
Sevilla, Museo de Artes y Costumbres Populares
Núm. Inv.: DE1155c

El tema taurino ocupó gran parte de la producción de Parladé en torno a los años 20, si bien llegó a ser el tema que más carácter dio a su producción, por ser posiblemente donde mejor demostró su personalidad. Habitualmente son composiciones de uno o dos personajes, pero en este caso, presenta a cuatro toreros sentados en un banco. La penumbra y la expresión concentrada de los dos personajes centrales que tienen la cabeza cubierta, nos remite al momento previo de su salida a la plaza. La composición la resuelve mostrando a los cuatro personajes en un plano cercano, levemente presentados desde su derecha. Asimismo, la composición queda desplazada hacia ese lado del cuadro otorgándole de este modo a la pintura cierto dinamismo compositivo a pesar de la monotonía de posiciones de los modelos.

La gama de colores utilizada, fundamentalmente en la tonalidad de los pardos contrastada de rojizos y de blanco, hacen que el lienzo presente cierta uniformidad, sensación que queda acentuada por el uso de la luz difusa. Sin embargo, la pincelada es sumaria y poco definida propia de sus últimos años. Las aplicaciones de bordado en oro y plata así como los tejidos y galones de los capotes de paseo, están perfectamente resueltos, de modo sumario pero preciso.

Hay que destacar la presencia del personaje e la derecha. Se trata de un modelo de característico perfil que hemos visto con menos edad posando para una obra en la que aparece con dos mastines en el campo. Este motivo nos lleva a pensar que no se trata de una escena captada en la plaza o que al menos parta de allí, sino que son personajes que han posado en el estudio del pintor. De hecho, tres de los personajes visten traje de luces bordados en oro y solamente uno en plata, por lo que no se trata de una cuadrilla real, sino un grupo de personajes vestidos de torero. Es de notar la amplitud de tamaño tanto de la montera, como de las hombreras del traje y, en general de las aplicaciones doradas y alamares en relación con los trajes de toreros actuales. (ICR)

Bibliografía:
Hernández Díaz, José, *Museo Provincial de Bellas Artes. Sevilla*, Madrid, 1967, p. 98, núm. 392.

*2.– El Triunfo*
1922
Óleo sobre lienzo
188 x 110 cm
Firmado y fechado en el ángulo inferior izquierdo: «II C. de Aguiar/1922»

Donación Conde de Aguiar, 1944
Escritura de donación, núm. 15: «Torero de negro saludando al público con toro muerto»
Depósito del Museo de Bellas Artes de Sevilla, 1972
Sevilla, Museo de Artes y Costumbres Populares
Núm. Inv.: DE206c

En este lienzo Aguiar se muestra distinto en relación al resto de su obra de tema taurino debido al tipo de tratamiento con que acomete el tema en esta ocasión. En esta pintura, frente a las restantes expuestas, el torero aparece saludando al tendido en el momento que ha culminado la faena, tras la muerte del toro, que aparece sin drama en el suelo tras él. Es, por tanto, un cuadro con un destacado sentido narrativo, en el puede constatarse que el torero en ese preciso instante ha pasado por todo un proceso que ahora finaliza. El toro muerto, las banderillas, el público y la cuadrilla que contemplan al maestro y, sobre todo, el rostro radiante de alegría del protagonista, son los elementos que permiten interpretar que, tras una buena faena, el torero agradece y saluda al apretado público que le aplaude. En contraste a éste, los restantes lienzos son atemporales, de escasos elementos narrativos.

El tratamiento de la escena es casi fotográfico. Se trata de una expresiva instantánea en la que aparece en primer plano el torero que saluda. El personaje, de rasgos muy personales e individualizados, se presenta desde un punto de vista bajo, lo que le otorga particular elegancia y verticalidad a la composición. Su rostro se recorta sobre el negro del callejón y su expresión acentuada por el blanco de su camisa, punto protagonista frente al negro de su vestimenta. Es particularmente original y elegante la utilización del color negro de la tela y de la utilización del azabache en las aplicaciones y alamares. El toro, en cambio, se destaca como una mancha de color negro recorrida por el rojo de la sangre en la parte delantera. Sobre el albero mojado se recorta la silueta de uno de los pitones. El público aparece desenfocado, como en agitación. Entre los personajes sentados en el tendido, sobresale un paraguas abierto de color púrpura. Y en el primer plano, resuelto de modo magistral, como testigo principal de la hazaña, el capote rojo.

No cabe duda de se trata de las obras más afortunadas de toda la producción de Andrés Parladé. Su cualidad narrativa ya referida, el tratamiento particularmente suelto de la materia, la sobriedad de recursos, la capacidad de comunicar la sensación que el triunfo en una tarde produce en el ánimo de un torero, hacen de esta obra una de las mejores de cuantas salieron del pincel del artista, que en ese momento superaba la cincuentena. Con este lienzo ha logrado transmitir la profunda satisfacción y la sensación de plenitud que produce una buena faena en el mundo interior de un buen aficionado a los toros, como fue el conde de Aguiar. (ICR)

Bibliografía:
Hernández Díaz, José, *Museo Provincial de Bellas Artes. Sevilla*, Madrid, 1967, p. 100, núm. 421.

*3.– Torero sentado de oro y rojo*
1921
Óleo sobre lienzo
160 x 125 cm
Firmado y fechado en el ángulo inferior derecho: «II C. de Aguiar/21»

Donación Conde de Aguiar, 1944
Escritura de donación, núm. 17: «Torero sentado de oro y rojo con capa blanca»
Depósito del Museo de Bellas Artes de Sevilla, 1972
Sevilla, Museo de Artes y Costumbres Populares
Núm. Inv.: DE1161c

Esta vez es un solo torero el que aparece sentado en un banco. Se trata del mismo banco que hemos visto en el cuadro La cuadrilla, realizado cinco años más tarde y, posiblemente, uno de los mismos modelos, concretamente el segundo por la izquierda. Se trata de un cuadro compositivamente equilibrado, pues la horizontal se señala por el fragmento de banco que aparece, mientras que el personaje nos mira de frente ocupando casi la completa vertical del lienzo. Los brazos del torero y el capote que lleva al hombro y que cae sobre sus piernas, imponen cierto movimiento a la pintura, que rompe de este modo las líneas más estáticas.

Es una obra que señala la continuidad y la afición del autor por este tema. La luz baña muy suave y desde arriba al personaje, dejando una penumbra que invade el espacio y al protagonista. Rompe la monocromía el rojo del pantalón que es iluminado con más fuerza. El interés del pintor parece centrarse de nuevo en las calidades de las telas y, particularmente de los bordados dorados de la chaquetilla y del capote de paseo. La apostura del personaje es elegante, casi desafiante. Sensación que se acentúa al estar sobre el punto de vista del espectador, como si el modelo posara en alto.

Esta obra ofrece un fondo oscuro, pardo, de ese mismo color que utilizara Velázquez a lo largo de su carrera pero de modo más acentuado en sus años de Sevilla y tras su llegada a Madrid, como podemos ver por ejemplo en el Aguador de Sevilla y en los primeros retratos de Felipe IV. El fondo oculta dos personajes abocetados que han sido cubiertos con la nueva composición. A la izquierda del torero puede observarse, en su hombro, el arrepentimiento de un personaje femenino y, a la derecha, vemos sobre su hombro un personaje masculino. (ICR)

Bibliografía:
Hernández Díaz, José, *Museo Provincial de Bellas Artes. Sevilla*, Madrid, 1967, p. 100, núm. 421.
Valdivieso, Enrique, *Pintura Sevillana del siglo XIX*, Sevilla, 1981, pág. 120.
Valdivieso, Enrique, *Historia de la pintura sevillana*, Sevilla, 1986, pp. 430-431.

L. C. de Aguiar

*4.– Torero herido (La cogida)*
1921
Óleo sobre lienzo
173 x 111 cm
Firmado y fechado en el ángulo inferior derecho: «II C. de Aguiar/1921»

Donación Conde de Aguiar, 1944
Escritura de donación, núm. 43: «Dos toreros con otro herido»
Depósito del Museo de Bellas Artes de Sevilla, 1972
Sevilla, Museo de Artes y Costumbres Populares
Núm. Inv.: DE205c

Es éste tema un clásico de la pintura española de comienzos de siglo, tratado con frecuencia por algunos de los pintores más destacados, como José Villegas (el lienzo, titulado *La muerte del maestro*, hoy se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Sevilla) o Vázquez Díaz. El propio Andrés Parladé realizó años antes un cuadro de grandes dimensiones donde de manera muy descriptiva mostraba esta misma escena pero más compleja, a causa de la cantidad de personajes que se encuentran en torno al torero fallecido en la enfermería de la plaza.

Sin embargo, a diferencia del tratamiento que recibe este tema en las grandes composiciones de comienzos de siglo, en este cuadro se narra los momentos posteriores a una cogida que deja herido al joven subalterno y es ayudado por dos compañeros. No hay ningún otro elemento que distraiga la atención del drama del momento. Solamente el dolor y la incertidumbre que reflejan el pálido rostro del protagonista atraen la atención. Forman parte de la escena la actitud de ayuda de los dos compañeros, testigos únicos de esos momentos. Las manchas del traje otorgan verismo a la historia que sin embargo se ve traicionada por la presencia del capote de paseo que nunca se utilizaría en la faena para realizar quites que apartaran en la plaza al toro del herido. Antiguamente los matadores llevaban la montera puesta como en esta escena hasta la suerte de matar.

Como en la mayor parte de sus cuadros de esta temática, el punto de vista es muy bajo y la composición presenta una clara verticalidad. Los dos toreros que sostienen firme al herido y éste a punto de desvanecerse, forman un grupo cerrado de personajes. Los colores violáceos del traje de luces del personaje principal, que casi repite la misma tonalidad de la pared, otorga una especial frialdad en la tonalidad general del cuadro en consonancia con la temática trágica que narra.

La variedad de trajes que vemos en éste y otros lienzos del mismo tema indican que Parladé tuvo, además de los vestidos del siglo XVIII y XIX, una amplia serie de vestidos de torero que utilizaba para vestir a los modelos. Aunque hay constatación de que en alguna ocasión algún novillero hizo de modelo, seguramente en este caso y por motivos obvios, ninguno de los modelos que aparecen en el lienzo sería un profesional del toreo. (ICR)

Bibliografía:
Hernández Díaz, José, *Museo Provincial de Bellas Artes. Sevilla*, Madrid, 1967, p. 99, núm. 409.
Valdivieso, Enrique, *Pintura Sevillana del siglo XIX*, Sevilla, 1981, pág. 120.
Valdivieso, Enrique, *Historia de la pintura sevillana*, Sevilla, 1986, pp. 430-431.

*5.– Torero y maja en el tendido*
Hacia 1920
Óleo sobre lienzo
160 x 125 cm
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «II C. de Aguiar»

Donación Conde de Aguiar, 1944
Escritura de donación, núm. 36: «Mujer vestida de castaño y torero en el tendido»
Depósito del Museo de Bellas Artes de Sevilla, 1972
Sevilla, Museo de Artes y Costumbres Populares
Núm. Inv.: DE207c

Nos encontramos ante una escena en la que el pintor ha querido ver el lado más pintoresco del tema taurino, al acompañar un torero de una señora vestida con mantilla negra, sentados en un tendido vacío. No se trata por tanto de una escena taurina, sino la utilización del torero como elemento pintoresco. El estudio de Parladé se ha convertido en un fragmento de plaza de toros donde el torero se encuentra con la mujer de mantilla.

El aplomo del personaje femenino contrasta con la actitud, mucho menos estilizada, del torero que se vuelve para mirar el rostro de la modelo. Este personaje lo vemos en otros cuadros de Aguiar que se caracteriza por el mechón de pelo que le cae en la frente y que casi siempre aparece ataviada con ese mismo vestido pardo de mangas ajustadas y con la falda acabada en formas curvas. A la actitud reposada del personaje femenino se contrapone la postura más forzada del torero, casi incómoda, que aparece de tamaño mucho menor que su interlocutora, la cual está como sumida en sus pensamientos, mientras el torero solo atiende a su presencia.

Esta obra no está fechada, si bien por el tema y la técnica pudo estar realizada hacia 1920, se trata de una de las no pocas pinturas en la que aparece un personaje vestido de torero. Sin embargo, todavía le faltan al pintor algunos elementos para revestir el tema de los toreros de mayor verosimilitud y realismo. En ella se dan algunas de las constantes que emplea para estos temas, como el punto de vista bajo, en este caso más acentuado a causa de la ubicación del personaje vestido de torero. La utilización del tono castaño en el vestido del personaje femenino otorga a toda la pintura un carácter monocromo que es roto únicamente por la luz lateral que cae sobre los rostros. La original composición describe una línea oblicua que es la que resulta de la ubicación de los dos personajes a diferentes alturas y que es la que describe el perfil de la silueta de la mujer. Del mismo modo, la profundidad viene otorgada por unas líneas horizontales que señalan los asientos del tendido que a medida que suben son más claros de color. Este detalle dota no solamente de profundidad a la pintura sino al mismo tiempo de la sensación de que los personajes están en un espacio mucho más amplio que el que aparece en la tela.

Es éste uno de los ejemplos en los que cabe destacar la calidad del marco, realizado a base de una decoración de hojas de laurel doradas siguiendo los modelos de fines del siglo XVIII. (ICR)

Bibliografía:
Hernández Díaz, José, *Museo Provincial de Bellas Artes. Sevilla*, Madrid, 1967, p. 100, núm. 414.

*6.– El Picador*
1915
Óleo sobre lienzo
105 x 129 cm
Firmado en el ángulo inferior derecho: «II C. de Aguiar/1915»

Donación Conde de Aguiar, 1944
Escritura de donación, núm. 24: «Picador (media figura).»
Depósito del Museo de Bellas Artes de Sevilla, 1972
Sevilla, Museo de Artes y Costumbres Populares
Núm. Inv.: DE212c

Es éste posiblemente uno de los cuadros de Andrés Parladé donde mejor ha sabido manifestar el mundo interior de sus personajes a través de la expresividad. En él vemos un picador ya de cierta edad sentado, apoyando su brazo sobre el respaldo de la silla mientras que la otra mano sostiene el castoreño que descansa sobre su pierna. El personaje sostiene la mirada, fija en el espectador mientras sostiene un cigarro casi imperceptible. Parladé ha captado el gesto noble de un profesional de la fiesta que se muestra seguro de su experiencia. La frente brillante, el rostro enrojecido por el esfuerzo y el pelo despeinado parecen anunciar que ha acabado la faena. La cabeza blanca delata un trabajador constante. En definitiva, el pintor parece querer mostrarnos un testimonio de trabajo y dignidad.

Aguiar se muestra aquí un pintor maduro, en plenitud de facultades. Eficaz en su técnica, ha sabido tratar con soltura la materia. La intensidad de la luz desciende paulatinamente en la escena, desde el brillo de la frente a la zona de sombra en el respaldo de la silla. Igualmente la pared que cierra el espacio es, en la zona superior, más clara de lo que habitualmente acostumbra, por lo que esta obra destaca por su luminosidad frente a las otras del mismo tema. Es, que conozcamos, la única pintura en la que un picador ocupa su atención, frente a numerosas obras en la que los toreros son los protagonistas. Posiblemente estemos, por esta razón y por la fuerza del personaje representado ante el verdadero retrato de un picador y no ante una obra realizada por el posado de un modelo.

Esta vez ha empleado un cromatismo de tonalidades más cálidas, lo que otorga al lienzo especial intensidad. Como acostumbra, ha resuelto las calidades de las telas magistralmente. Contrasta particularmente la chaquetilla plata y rosa con la calzona tono siena. El forro rojo vivo del castoreño crea un punto de atención que equilibra todo el cuadro. (ICR)

Bibliografía:
Hernández Díaz, José, *Museo Provincial de Bellas Artes. Sevilla*, Madrid, 1967, p. 98, núm. 386.
Valdivieso, Enrique, *Pintura Sevillana del siglo XIX*, Sevilla, 1981, pág. 120.
Valdivieso, Enrique, *Historia de la pintura sevillana*, Sevilla, 1986, pág. 432.
Moreno Mendoza, Arsenio, *La Andalucía de Demófilo*, cat. exp. Sevilla, 1991, pp.

# El mundo del campo

*7.– Campesino fumando*
h. 1910
Óleo sobre lienzo
100 x 75 cm
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «II C. de Aguiar»

Donación Conde de Aguiar, 1944
Escritura de donación, núm. 32: «Hombre viejo con cigarro en la boca, fondo rojizo»
Depósito del Museo de Bellas Artes de Sevilla, 1972
Sevilla, Museo de Artes y Costumbres Populares
Núm. Inv.: DE199c

Estamos ante una obra realizada del natural y ante un personaje que, por sus facciones y vestimenta, procede del medio rural. Posiblemente se trate de alguno de los trabajadores de la finca de su propiedad. La obra representa a un campesino apartado momentáneamente de sus ocupaciones ordinarias y que está sentado posando. Las dos manos las apoya fijas sobre las piernas, mientras en su boca se sostiene un fino cigarro apagado confeccionado a mano. Esta actitud denota reposo y quietud, efecto que es reforzado por una luz incierta pues, debido a las gamas naranjas, no es posible saber si se trata de una escena iluminada por la luz de una fogata o por el cielo rojizo del atardecer. El efecto también pudiera ser provocado por el color del muro en que apoya su espalda. Una sombra oscura es proyectada en la pared del sujeto, aumentando el efecto de oscuridad imprecisa que envuelve la escena representada.

En contraste con las obras que protagonizan toreros, no es ésta una pintura realizada en el estudio de su casa de la puerta de Jerez, sino en el medio donde el trabajador se desenvuelve. El color empleado para el fondo de la composición no es el tono pardo grisáceo que solía emplear para los personajes que posan vestidos de toreros o de majos, sino un tono cálido que también vemos en el cuadro siguiente, *Perrero con sombrero rojo*.

Hay que detenerse en la indumentaria del campesino, pues lleva una chaqueta y zahones de cuero. Era la vestimenta propia de las labores que se desarrollaban en el monte. Estas prendas protegían de las heridas que podía producir el trabajo en el monte bajo y con los animales. La expresión y la edad del hombre representado comunican una gran experiencia en el trabajo de una finca que se dedicaba a la caza, como era la del conde de Aguiar. Su expresión atenta parece ser capaz de detectar con gran destreza el movimiento de las reses que se mueven por el monte. Por su edad y complexión podría ser uno de los trabajadores responsables de los complejos movimientos que requieren la organización de una montería. (ICR)

Bibliografía:
Hernández Díaz, José, *Museo Provincial de Bellas Artes. Sevilla*, Madrid, 1967, p. 99, núm. 408.

*8.– Perrero con sombrero rojo*
1910
Óleo sobre lienzo
68,5 x 58 cm
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «II C. de Aguiar/1910»

Donación Conde de Aguiar, 1944
Escritura de donación, núm. 40: «Perrero con sombrero rojo (retrato)»
Depósito del Museo de Bellas Artes de Sevilla, 1972
Sevilla, Museo de Artes y Costumbres Populares
Núm. Inv.: DE202c

Nos encontramos ante una obra que representa un joven que mira con grandes ojos negros al espectador. La espalda apoyada en el muro y el hombro adelantado, facilitan la ruptura con una visión frontal y simplificada del personaje. Se encuentra vestido con chaqueta de cuero, pañuelo en la cabeza y tocado con un gran sombrero rojo. Sobre su pecho podemos ver una serie de correajes: dos cintas de cuero que sostienen un morral y el correaje con la placa de guarda de la finca. La trompeta que sostiene con una mano es la que se utilizaba para llamar y reunir a los perros tras la montería. Al cuello, como era común, se anuda un pañuelo. Estamos, por tanto, posiblemente ante uno de los trabajadores de la finca como denota la chaqueta de cuero. Podría tratarse del guarda mayor de la finca, vestido con un peculiar sombrero rojo y un pintoresco pañuelo sobre la cabeza para protegerle de la lluvia. La trompeta indica la función necesaria de reunir los perros tras la montería. Posiblemente, por tanto, el pintor no trata de representar un simple perrero, sino a un trabajador con mayor responsabilidad.

Dentro de la producción de Aguiar esta obra, al igual que la anterior, representa un acercamiento al realismo huyendo de la pintura de estudio, para la que ha utilizado un sujeto del campo y que ha sido realizada fuera de las paredes de su estudio de Sevilla. A diferencia de los cuadros de personajes de época que ha representado los años anteriores, es interesante observar cómo la luz en este caso procede de la zona inferior, como procedente de un fuego o del reflejo del suelo.

La expresión melancólica del personaje queda acentuada por el efecto que produce que el rostro quede enmarcado por el pañuelo oscuro que cae sobre la cabeza y, sobre todo, por el sombrero rojo fileteado en negro. La fuerza expresiva de la pintura queda reforzada por el particular interés descriptivo que demuestra el pintor al plasmar el gesto del personaje que, por otro lado, no volvemos a identificar en ningún otra obra del artista. Unos toques de blanco en el cuello y en el pañuelo que le rodea el rostro, rompen la uniformidad que se desprende de la tonalidad rojiza que domina la composición. Esta obra presenta algunos rasgos comunes con la anterior, por lo que este cuadro nos sirve para establecer una hipótesis sobre la cronología del lienzo presentado anteriormente.

Este cuadro estuvo expuesto en el Museo Nacional de Arte Moderno en 1950, con motivo de la exposición *La caza en el arte*. (ICR)

Bibliografía:
Hernández Díaz, José, *Museo Provincial de Bellas Artes. Sevilla*, Madrid, 1967, p. 99, núm. 396.
Valdivieso, Enrique, *Pintura Sevillana del siglo XIX*, Sevilla, 1981, pág. 120.
Valdivieso, Enrique, *Historia de la pintura sevillana*, Sevilla, 1986, pág. 432.

L.C. de Aguiar
1910.

*9.– Joven de rojo fumando*
1920
Óleo sobre lienzo
100 x 75 cm
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «II C. de Aguiar/1920»

Donación Conde de Aguiar, 1944
Escritura de donación, núm. 35: «Hombre vestido de rojo fumando media figura»
Depósito del Museo de Bellas Artes de Sevilla, 1972
Sevilla, Museo de Artes y Costumbres Populares
Núm. Inv.: DE203c

Estamos ante un cuadro de estudio realizado con un modelo al que ha vestido con algunas prendas de la colección de indumentaria que poseyó el conde de Aguiar. Se trata de una camisa con pechera que vemos en otras composiciones y una chaqueta roja con aplicaciones de motivos vegetales en el filo de la solapa y en el cuello. El joven posa con un cigarro en la boca que el pintor resuelve prácticamente con un punto blanco sobre su labio inferior.

Este pequeño lienzo, simple de composición y de tema, es un estudio donde la representación de la luz, resuelta mediante una pincelada suelta, es la protagonista. Posiblemente hayan bastado una o dos sesiones para culminar la obra, como nos indica la ejecución sumaria, que es guiada por las luces que caen sobre el personaje. En efecto, sobre la imprimación parda que podemos ver en el fondo, el pintor ha situado el modelo, que es el mismo que el año siguiente va a emplear en *El torero herido*. Es un joven de facciones correctas que ha sido colocado bajo la luz que, procedente de la zona superior, crea una sombra marcada que casi impide ver sus ojos y que crea duras sombras sobre las mangas y el pecho. Las luces, sin embargo, se concentran en el blanco de la tela de los pliegues de la camisa y sobre la parte superior del rostro, donde han sido resueltas con pinceladas amplias y empastadas.

Esta obra puede pertenecer a las que fueron recogidas genéricamente como «estudios» en su participación en las exposiciones, donde en algún caso acude con seis obras de este tipo de pinturas. En ésta queda constancia de la maestría técnica del pintor y de cuáles eran sus intereses por resolver en ese momento de su carrera. (ICR)

Bibliografía:
Hernández Díaz, José, *Museo Provincial de Bellas Artes. Sevilla*, Madrid, 1967, p. 97, núm. 367

*10.– Zagal con cachorro*
1909
Óleo sobre lienzo
101 x 63 cm
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «II C. de Aguiar/1909»

Donación Conde de Aguiar, 1944
Escritura de donación, núm. 46: «Zagal con perrito»
Depósito del Museo de Bellas Artes de Sevilla, 1972
Sevilla, Museo de Artes y Costumbres Populares
Núm. Inv.: DE209c

En este cuadro podemos ver un zagal de los que empleaba al servicio de los trabajos propios de la finca El Serrano observando sonriente a un cachorro. Va vestido con una chaqueta de cuero y cubierto con un sombrero, indumentaria propia de los trabajos en la finca. Al cuello se anuda un pañuelo rojo. Sostiene con su brazo izquierdo un cachorro. Su mano denota que, a pesar de sus años, el niño está acostumbrado al trabajo en el campo. Es posible pensar que se trate de un guarda o pastor. El animal es un cachorro de perro de rastro de los que serán empleados en las jornadas de montería.

En este caso, el fondo de la composición es muy oscuro, casi negro. En la penumbra sobresalen los personajes que son iluminados lateralmente. Aunque se trate de personajes del campo, el pintor ha querido destacar la inocencia que despierta la mirada que dirige el niño al cachorro, siendo ésta la verdadera protagonista de la escena, mientras el cachorro mira hacia el frente, abandonado a la vigilancia que parece prestarle su cuidador.

Se trata de una pintura de cuidada ejecución propia de la primera década del siglo, posiblemente en el mejor momento de toda su producción. (ICR)

Bibliografía:
Hernández Díaz, José, *Museo Provincial de Bellas Artes. Sevilla*, Madrid, 1967, p. 97, núm. 376.

*11.– Zagal con dos mastines*
h. 1920
Óleo sobre lienzo
116 x 90 cm
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «II C. de Aguiar»

Donación Conde de Aguiar, 1944
Escritura de donación, núm. 42: «Zagal con dos mastines»
Depósito del Museo de Bellas Artes de Sevilla, 1972
Sevilla, Museo de Artes y Costumbres Populares
Núm. Inv.: DE210c

Sobre un fondo de paisaje abierto se presenta un joven muchacho acompañado de dos mastines que a la vez atienden concentrados algo que ocurre a lo lejos, a la izquierda, fuera de la composición. La reiterada disposición de perfil de los personajes refuerza una misma actitud y casi la misma fisonomía, pues el rostro del niño parece querer recordarnos al de los dos magníficos animales que le acompañan. Los tres personajes se comportan de similar modo, como respondiendo de la misma manera al estímulo. Los rostros se reparten de modo equilibrado por el lienzo, llenando de fuerza concentrada la escena. Tanto las líneas del paisaje como la disposición de los perfiles de los protagonistas describen un triángulo con el vértice apuntando hacia la izquierda que lleva a que la composición parezca disponer de una energía lateral en esa dirección.

Se trata de una pintura realizada en el campo donde Andrés Parladé describe una escena de las que era posible ver en El Serrano. Los grandes perros, dos mastines, eran utilizados para las labores propias del campo, bien como perros de guardería o bien como perros para inmovilizar la caza. El muchacho lleva los zahones de cuero y el morral, como era habitual en las labores de apoyo a la cacería. La actitud que los animales y del muchacho presentan es la propia que podrían tener al reunir los perros después de la montería, una vez superada la mancha de monte bajo, que es realizada en una zona más abierta., como la que presenta el paisaje recogido.

Este mismo personaje, de característico perfil de angulosas facciones es el que ha posado para el pintor en su obra titulada *La cuadrilla*, realizada en 1926, donde le vemos con algunos años más, o que permite fechar esta obra hacia 1920.

Una etiqueta en el marco permite constatar la participación de esta obra en la exposición realizada en 1950 en el Museo Nacional de Arte Moderno en mayo de 1950 titulada *La caza en el arte*, con el número 85. (ICR)

Bibliografía:
Hernández Díaz, José, *Museo Provincial de Bellas Artes. Sevilla*, Madrid, 1967, p. 97, núm. 372.

*12.– Niño con rehala*
1918
Óleo sobre lienzo
170 x 100 cm
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «II C. de Aguiar/18»

Donación Conde de Aguiar, 1944
Escritura de donación, núm. 42: «Podenquero con jauría»
Depósito del Museo de Bellas Artes de Sevilla, 1972
Sevilla, Museo de Artes y Costumbres Populares
Núm. Inv.: DE211c

En un paisaje cubierto de nubes el pintor nos presenta a un joven perrero que posa de pie acompañado de una magnífica rehala de podencos. El niño va vestido para su trabajo: camisa, sombrero y zahones de cuero, con el morral sostenido por las correas que lo pegan al cuerpo. De este modo, evita que el morral le golpee mientras camina y que las manos queden libres en todo momento.

Estos podencos son perros seleccionados, criados y adiestrados para su trabajo en la montería que, en este caso es dirigido por este niño. Hay que señalar el diferente tratamiento dado por el pintor al niño del que dedica a los perros. El primero aparece en una actitud estática que ha permitido al pintor captar con cierta minuciosidad su rostro e indumentaria, es decir, que ha posado. Mientras que en el caso de los perros, sobre todo cuando están formando parte de una rehala, es prácticamente imposible conseguir que permanezcan en una actitud serena que permita al pintor ofrecer una imagen más sosegada y descriptiva. Por este motivo, los perros, a diferencia del joven perrero, han sido pintados con un trazo más rápido, casi dibujados. Mientras los dos ejemplares que aparecen en primer plano a la derecha del personaje pueden observarse con cierto detalle, el resto, los que aparecen al fondo del grupo, están por completo abocetados, resueltos de modo muy ligero, de tal modo que pudiera parece que están en movimiento.

Es una pintura realizada al aire libre, del natural, donde el pintor se enfrenta a un grupo de animales en movimiento, lo que es inusual en su producción. En este sentido, cabe recordar la actividad de Aguiar como dibujante, de la que se conserva el testimonio de varios cuadernos de apuntes que contienen este tipo de escenas, donde los animales son los protagonistas.

Nos encontramos, muy posiblemente, ante el mismo modelo, esta vez más joven, que ha posado para el pintor en *Zagal con dos mastines*, que hemos fechado en torno a 1920 y en *La cuadrilla*, obra fechada en 1926 que, en esta ocasión, aparece con los rasgos fisonómicos menos definidos debido a su corta edad. (ICR)

Bibliografía:
Hernández Díaz, José, *Museo Provincial de Bellas Artes. Sevilla*, Madrid, 1967, p. 96, núm. 364.
Valdivieso, Enrique, *Pintura Sevillana del siglo XIX*, Sevilla, 1981, pág. 120.

*13.– Pareja de ancianos ante el brasero*
1909
Óleo sobre lienzo
173 x 112 cm
Firmado y fechado en el ángulo inferior derecho: «II C. de Aguiar 1909»

Donación Conde de Aguiar, 1944
Escritura de donación, núm. 27: «Dos viejos al amor de la lumbre»
Depósito del Museo de Bellas Artes de Sevilla, 1972
Sevilla, Museo de Artes y Costumbres Populares
Núm. Inv.: DE218c

En torno a los últimos años de la primera década de siglo, el conde de Aguiar centra su producción en los temas del entorno agrícola. Se encuentra en el momento de madurez de su técnica. La obra que comentamos manifiesta por su ejecución y recursos compositivos esta afirmación. A estos mismos años pertenece un grupo de obras de esta temática con las que le une algunos rasgos comunes. En este caso, la escena, bastante elaborada en comparación con el resto de su producción, nos presenta a una pareja de personajes de edad avanzada. La mujer, va vestida toda de negro y lleva cubierta su cabeza con un pañuelo negro con motivos blancos, que es mismo que lleva sobre su cabeza el personaje que vemos en *Perrero con sombrero rojo*, firmado al año siguiente. Es el único personaje que se dedica a una labor, en este caso la costura. El personaje masculino dormita junto a ella, vestido con la ropa de labor, es decir, con chaqueta de cuero y zahones. En primer término, un perrillo cortijero de compañía dormita también a sus pies. La luz, procedente del lado del perro, al que cubre, disminuye hacia la derecha. Un brasero dorado parece dar calor a los personajes. Tanto el pañuelo como el brasero dorado, demasiado elaborado para el patio de un cortijo, parecen ser efectos dispuestos por el pintor para preparar la escena que va a ser reflejada.

El punto de vista desde el que se plasma la escena es alto y en diagonal, como si el pintor se hubiera colocado de pie junto a ellos, mientras que los personajes permanecen sentados. Ello le condiciona a un punto de vista un tanto en picado que permite captar, en la zona inferior del lienzo, un buen trozo de suelo empedrado. La escena transmite quietud y silencio.

Las tonalidades rojizas son similares a la que vemos en otras obras de estos años, como *El campesino fumando*, lo que recrea una iluminación un tanto compleja e indeterminada. De este cuadro ha desparecido cualquier afán de reflejar una escena preparada o la impresión de ser un cuadro de estudio. Se trata de un documento descriptivo de un momento y espacio muy concretos, lo que otorga a esta obra una gran dosis de originalidad dentro de la producción del artista. (ICR)

Bibliografía:
Hernández Díaz, José, *Museo Provincial de Bellas Artes. Sevilla*, Madrid, 1967, p. 96, núm. 364.
Valdivieso, Enrique, *Pintura Sevillana del siglo XIX*, Sevilla, 1981, pág. 120.
Valdivieso, Enrique, *Historia de la pintura sevillana*, Sevilla, 1986, pág. 432.

*14.– Perro alano con cabeza de cabrito degollado*
1911
Óleo sobre lienzo
100 x 70 cm
Firmado y fechado en el ángulo inferior izquierdo: «II C. de Aguiar/1911»

Donación Conde de Aguiar, 1944
Escritura de donación, núm. 29: «Perro alano con cabeza de chivo»
Depósito del Museo de Bellas Artes de Sevilla, 1972
Sevilla, Museo de Artes y Costumbres Populares
Núm. Inv.: DE793c

Estamos ante una de las obras más desgarradoras de la producción de Aguiar, a pesar de su simplicidad. Un perro alano, sentado sobre las dos patas traseras, mira fijamente. Sus ojos saltones le revisten de una mirada violenta y un tanto amenazante, sensación que queda reforzada por el vigor de sus patas delanteras, dispuestas a saltar en cualquier momento. Delante del animal, en el suelo, está tendida la cabeza cortada de un cabrito para alimento del perro. Contrasta la mirada vacía del cabrito blanco con la mirada sanguinaria del alano negro. Las orejas cortadas por completo acentúan la expresividad de su mirada extraviada.

El alano sería empleado en El Serrano como era habitual, como perro de presa en las cacerías. La cabeza de cabrito que se le da para comer habitúa al animal a la atracción por la sangre, lo que facilitará su función de perro de presa en el momento de perseguir e inmovilizar la res.

El tema es presentado en el mismo entorno y con las mismas luces anaranjadas que hemos visto en los lienzos anteriores, realizados por estos mismos años.

El argumento, esta vez carente de toda amabilidad, ha sido intencionadamente escogido para expresar ese lado, casi estremecedor, de los animales. Se trata de un contrapunto del costumbrismo pintoresco que desarrolló tanto la generación de pintores anterior a Aguiar, como sus contemporáneos. Solamente este cuadro es suficiente para señalar al conde de Aguiar como un pintor con unos intereses bien diferentes a los que imponía el mercado de su tiempo y que afectó a la inmensa mayoría de los pintores de la Sevilla de su época. Para ver un tema presentado con esta crudeza, tenemos que remontarnos al siglo XVII o a Goya, a quien Parladé pudo tener presente al realizar esta obra. (ICR)

Bibliografía:
Hernández Díaz, José, *Museo Provincial de Bellas Artes. Sevilla*, Madrid, 1967, p. 97, núm. 373.

1911

*15.– Dos grifones blancos*
1898
Óleo sobre lienzo
103 x 80 cm
Firmado y fechado en el ángulo inferior derecho: «A. Parladé/1898»

Donación Parladé, 1944
Escritura de donación, núm. 4: «Dos perros grifones blancos»
Museo de Bellas Artes de Sevilla
Núm. Inv.: CE603p

Es este lienzo posiblemente uno de los más tempranos que realiza Andrés Parladé de los que tiene como protagonista a animales. En efecto, dos perros grifones, exactamente un grifón y un cruce de sabueso, de color blanco son los protagonistas de la escena. Los animales casi ocupan la totalidad del lienzo, dejando ver tras ellos un luminoso paisaje campestre. Uno de los dos animales mira al espectador apoyado sobre las patas delanteras, mientras el otro permanece echado mirando hacia la derecha a lo lejos.

Solamente será la pintura victoriana la que trate a los animales con la misma esmerada atención con que lo hace el conde de Aguiar. Deben ser estos grifones también animales de compañía. El animal que mira hacia delante destaca por la viveza de su mirada. La luz procede de un sol todavía alto.

Los perros se convirtieron en un tema que trabajó incansablemente realizando magníficas versiones como ésta que le llevaron a acreditarse pronto como uno de los mejores pintores de canes en su momento no sólo en Sevilla sino en España. Estos grifones se convierten en una raza más de todas las que trataron sus pinceles, captando con excepcional intuición todas las facultades de estos animales. Es éste cuadro el único de los representados en las colecciones que donó donde se representan perros de esta raza, dominando podencos y mastines. (ICR)

Bibliografía:
Hernández Díaz, José, *Museo Provincial de Bellas Artes. Sevilla*, Madrid, 1967, p. 98, núm. 384.
Valdivieso, Enrique, *Historia de la pintura sevillana*, Sevilla, 1986, pág. 432.
Izquierdo, Rocío-Muñoz, Valme, *Museo de Bellas Artes. Inventario de Pinturas*. Sevilla, 1990, pág. 242.

A. Parlad
1898

*16.– Cazadores con rehala*
1912
Óleo sobre lienzo
195 x 250 cm
Firmado y fechado en ángulo inferior derecho: «II C. de Aguiar/1912»

Colección particular, Sevilla

En este cuadro de gran formato vemos un paisaje en el que, entre el monte bajo se abre paso un río. Junto a él descansa una rehala de perros con dos cazadores. Un cochino muerto es el trofeo recién cobrado. La cercanía del río otorga a la escena la sensación del descanso tras el esfuerzo realizado. Uno de los monteros está sentado en el suelo comiendo una naranja, mientras el otro dirige su mirada hacia el espectador. Los perros permanecen quietos junto a los cazadores. Al fondo, otra rehala se agrupa tras la montería. Es este lienzo de gran interés en cuanto refleja un paisaje real. Las calidades del agua que reflejan el cielo están magistralmente captadas, así como la vegetación que llena el lienzo.

La composición es ambiciosa en cuanto representa un amplio espacio y un alto número de animales y varios monteros. Una diagonal es trazada por el río y por los personajes agrupados en la zona derecha. Se trata de un cuadro luminoso donde la luz del sol cae de lleno en los cazadores. Los rifles de avancarga trazan dos líneas en la composición, particularmente el que sostiene el montero que se encuentra de pie.

Esta magistral obra está realizada en los años en que se dedica a los temas cinegéticos, siendo éste posiblemente su obra más lograda de esta época. El carácter descriptivo de esta obra es únicamente posible porque el pintor practica y es un aficionado a lo que está pintando.

Hay que considerar la sensibilidad y viveza con que Aguiar trata en su pintura su afición por la caza y la predilección que manifiesta por la vida del campo. (ICR)

*17.– Perra con cachorros*
1919
Óleo sobre lienzo
62 x 85 cm
Firmado y fechado en ángulo superior izquierdo: «II C. de Aguiar/1919»

Colección particular, Sevilla

Esta pintura, procedente de una colección particular sevillana viene a completar el repertorio de pinturas de este mismo tema que se presentan en esta exposición. En ella podemos ver una perra echada con tres cachorros de pocos días en torno a ella. Son perros podencos a los que aún no le han sido cortadas las orejas, como puede verse en el caso de la madre. El punto de vista cercano nos introduce más fácilmente en el sentimiento maternal de la escena. Los cuatro animales miran en la misma dirección, como si algo hubiera llamado su atención. La luz procede precisamente de ese mismo ángulo.

Con el paso de los años el pincel de Aguiar ha ido ganando en sensibilidad y en capacidad expresiva. Desde las complejas composiciones de pintura de historia que realizara en los años ochenta, ha ido derivando hacia una temática que le permite desarrollar su facultad de comunicar sentimientos. Tras pasar por el mundo de los toreros y posteriormente de los campesinos, en este caso se acerca al mundo de los animales, como un progresivo ensimismamiento en su mundo personal. Andrés Parladé cuenta con sesenta años y su afición como pintor no necesita demostrar nada. Por ello, en esta sencilla escena vuelca toda su capacidad creativa.

La gama de colores es reducida, la que emplea para pintar los colores del pelo de los perros. Cada uno de los cachorros es distinto entre sí, lo que parece acentuar la predilección que manifiesta por ellos. El hecho de emplear un marco dorado de época parece sostener esta misma idea. (ICR)

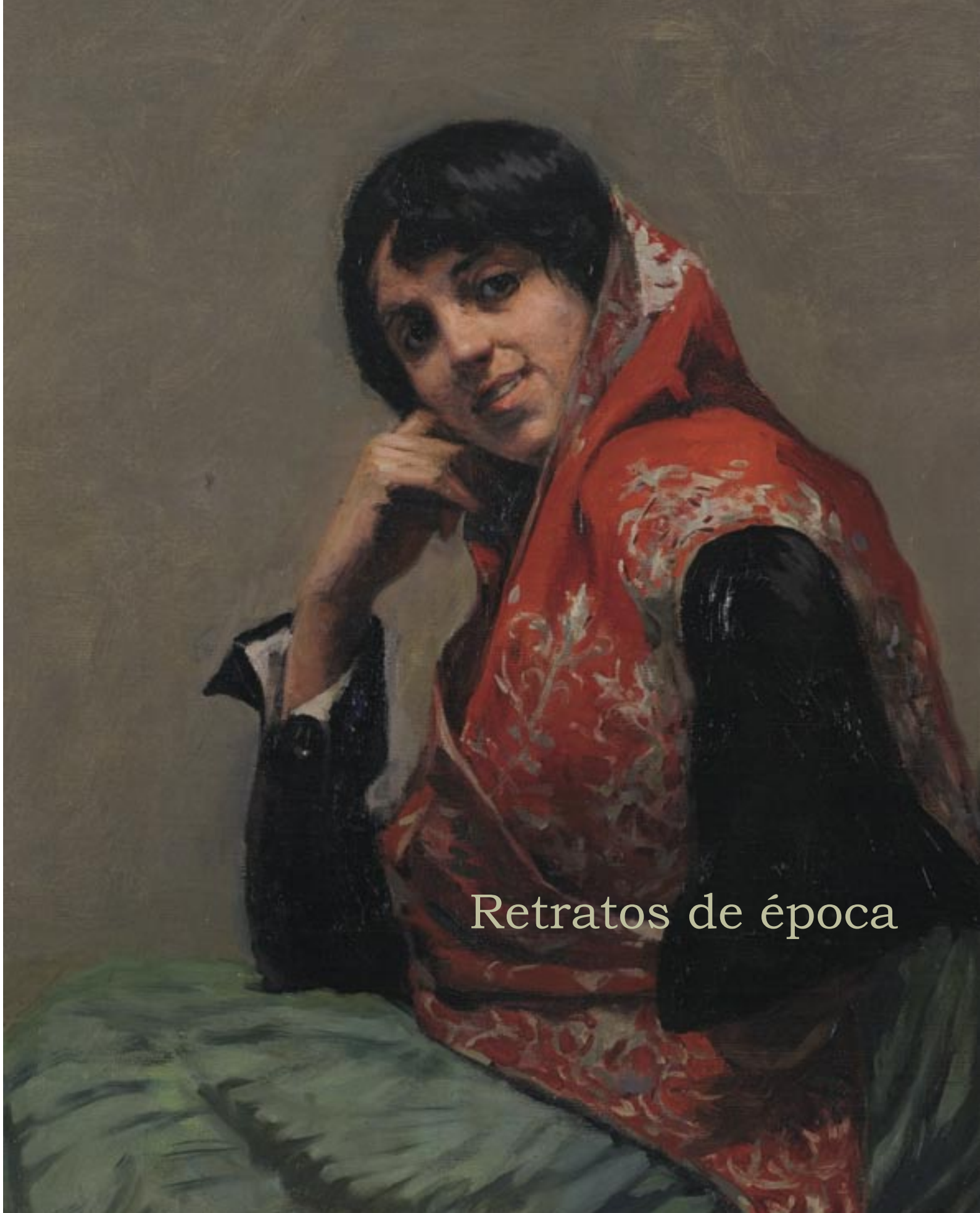
*18.– Paisaje con burro enjaezado*
1923
Óleo sobre lienzo
67,5 x 72,5 cm
Firmado y fechado en ángulo inferior izquierdo: «II C. de Aguiar/1923»

Colección particular, Sevilla

La escena se sitúa al borde de una ribera, algo frecuente en los pocos paisajes dejados por los pinceles de Aguiar. De nuevo el pintor ha escogido el espacio abierto del campo de Guillena, en las inmediaciones de su finca El Serrano. El campo se muestra bajo la luz en su plenitud de verdor, en donde aparece en primer término una adelfa florecida, en una atmósfera calurosa. En este caso es el paisaje el protagonista de la escena en la que aparece un burro a media distancia. La adelfa a la derecha de la composición y el burro enjaezado en la izquierda, definen los elementos compositivos. Una línea horizontal descrita por la arena de la ribera divide el cuadro horizontalmente. Las rocas del primer término y las montañas del fondo acotan el espacio representado.

Por la fecha en que está realizado el cuadro, estamos ante uno de los últimos paisajes conocidos de la producción de Aguiar. El interés por captar el medio natural en exclusiva es un recurso que hasta ahora no hemos visto, si bien por las noticias aparecidas en la prensa del momento pudo ser un tema recurrente en estos años.

El marco confiere particular importancia a esta obra, aparentemente de tema secundario. Se trata de una moldura tallada y sin dorar que juega a la perfección con el lienzo. (ICR)



# Retratos de época

*19– Pareja de comediantes*
1908
Óleo sobre lienzo 167,6 x 133,6 cm
Firmado y fechado en ángulo inferior derecho: «II C. de Aguiar/1908»

Donación Conde de Aguiar, 1944
Escritura de donación, núm. 9: «Juglares. Niño vestido de negro y niña de blanco»
Depósito del Museo de Bellas Artes de Sevilla, 1972
Sevilla, Museo de Artes y Costumbres Populares
Núm. Inv.: DE1178c

Dos jóvenes personajes se muestran en un escenario saludando al público que se encuentra en el lugar desde donde está pintado el cuadro. Acaban de finalizar la actuación y sus actitudes son de agradecimiento y saludo al público. Mientras la niña se acerca la mano a la boca como para lanzar al aire un beso, el niño flexiona el cuerpo levemente en gesto de correspondencia la figurada aclamación que están recibiendo del público imaginario. Los ramos de flores a sus pies muestran el éxito obtenido en la representación, a la vez que introducen notas de color en la composición.

El espacio donde se sitúan los dos personajes es un escenario que se separa del imaginado patio de butacas por un alto escalón del que un fragmento aparece entre las guirnaldas que decoran el foso. El fondo, en cambio, aparece sin definir, ya que el pintor ha recurrido a cubrirlo mediante unas gruesas pinceladas, más oscuras y evidentes en la zona inferior:

Es evidente que nos encontramos ante dos jóvenes modelos que utilizan la indumentaria coleccionada por el Conde de Aguiar y que usa para vestir a sus modelos. Sobresalen algunas prendas que podemos ver en otras pinturas. El niño lleva una camisa blanca con pechera que vemos en *Chispero con capa roja* o en *Joven de rojo fumando*. También en sus pies lleva unas polainas que poco tienen que ver con la actividad que está realizando.

La niña lleva un vestido estilo imperio de un tejido ligero que cae suavemente y que se está adornado con aplicaciones de hojillas plateadas. Este vestido se encuentra entre las piezas que el conde de Aguiar dona en 1944. La manteleta roja también podemos identificarla en otras dos obras más que están presentes en la exposición. (ICR)

Bibliografía:
Hernández Díaz, José, *Museo Provincial de Bellas Artes. Sevilla*, Madrid, 1967, p. 97, núm. 368.

*20.– Hombre con papagayo*
Hacia 1920
Óleo sobre lienzo
97,3 x 69,7 cm
Firmado y fechado en ángulo inferior izquierdo: «II C. de Aguiar»

Donación Conde de Aguiar, 1944
Escritura de donación, núm. 15: «Hombre con papagayo (media figura)»
Depósito del Museo de Bellas Artes de Sevilla, 1972
Sevilla, Museo de Artes y Costumbres Populares
Núm. Inv.: DE1179c

Un personaje vestido con una levita rosa con galones plateados y una camisa con pechera sostiene un papagayo con su mano izquierda, mientas la derecha reposa sobre la cadera. Con el cuerpo vuelto hacia la derecha mira al espectador de soslayo con una expresión de cierto desdén. La iluminación procede de la zona superior derecha, creando una sombra alargada sobre la parte delantera de la levita. El punto de vista procede de un ángulo inferior, como vemos en otras ocasiones en obras realizadas en el estudio, como si el modelo estuviera sobre un lugar elevado.

El tema que Aguiar nos presenta en este lienzo se relaciona con un buen grupo de obras. Todas tienen en común una ambientación histórica gracias al empleo de ropas antiguas creando un contraste entre el físico del personaje, que es claramente de su época, con la vestimenta propia de finales del siglo XVIII o comienzos del XIX.

La tonalidad del cuadro es bastante homogénea. Como acostumbra, el fondo es pardo, buscando que la atención se centre en las figuras. El rosa suave de la casaca no logra contrastar con ese tono, lo que sí consigue el plumaje del papagayo.

El cuadro no se encuentra fechado. Sin embargo, por las similitudes que presenta con otras obras fechadas, podríamos datarlo entorno a 1920.

En esta obra el autor huye de la pose aristocrática. No ha intentado ennoblecer al personaje, sino más bien destacar la frescura del gesto, el lenguaje corporal directo. El protagonista se nos muestra como un hombre de su tiempo, mostrando de este modo el acercamiento atemporal a la figura humana, centro del interés de esta pintura. (ICR)

Bibliografía:
Hernández Díaz, José, *Museo Provincial de Bellas Artes. Sevilla*, Madrid, 1967, p. 97, núm. 378.

*21.– Niña con loro y sonajero*
1904
Óleo sobre lienzo
83 x 67 cm
Firmado y fechado en ángulo inferior derecho: «II C. de Aguiar/1904»

Donación Conde de Aguiar, 1944
Escritura de donación, núm. 44: «Niña vestida de verde con loro en la mano»
Depósito del Museo de Bellas Artes de Sevilla, 1972
Sevilla, Museo de Artes y Costumbres Populares
Núm. Inv.: DE196c

Así describe este cuadro un artículo de la prensa del momento en el que el periodista narra el momento en el que Aguiar lo está realizando delante de la jovencísima modelo:

*…una niña que sentada en un silloncito apoya la mano izquierda en el brazo del mismo lado de aquél y sostiene en la derecha un loro de tornasoladas y caprichosas plumas que la mira con verdadera curiosidad. Resulta un cuadro muy delicado, en el que sobresalen como puntos más importantes que delatan la maestría del pincel que los ha trazado los tonos verdaderamente maravillosos de la tela de que se compone el vestido que aprisiona el cuerpo de la niña y los ojos negros y expresivos de ésta; la pequeñita modelo de donde copiaba Parladé la figura de su cuadro hallábase sentada e inmóvil sobre un gran sillón y mirando muy atenta al pintor: parecía más que una criaturita desenvuelta y habladora una pequeña estatua.*

*Este cuadro será presentado en la exposición de Bellas Artes que se celebrará en Madrid durante el mes de mayo juntamente con un retrato (…) de Ricardo Torres «Bombita».*

Estamos ante un cuadro de estudio en el que el pintor más que la apariencia de un personaje concreto trata de captar el ambiente de una época pasada. Por ello utiliza una silla del siglo XVII y viste a la niña con un traje de época que, junto con a la presencia del loro y el uso del sonajero, evocan otros tiempos, más acorde con la corte de Felipe IV que con los comienzos del siglo XX. Se trata de un personaje un tanto equívoco que nos remite más a los bufones de Velázquez que a una de sus meninas. (ICR)

Bibliografía:
Olmedo, Carlos L., «Artistas ilustres: Andrés Parladé», *Por esos mundos*, Madrid, Mayo, 1904, pp. 406-409. (404-411)
Hernández Díaz, José, *Museo Provincial de Bellas Artes. Sevilla*, Madrid, 1967, p. 99, núm. 399.

M. G. de Aguirre

*22.– Chispero con capa*
Hacia 1920
Óleo sobre lienzo
120 x 89 cm
Firmado y fechado en ángulo inferior derecho: «II C. de Aguiar»

Donación Conde de Aguiar, 1944
Escritura de donación, núm. 20: «Chispero traje negro, capa roja en fondo gris media figura»
Depósito del Museo de Bellas Artes de Sevilla, 1972
Sevilla, Museo de Artes y Costumbres Populares
Núm. Inv.: DE204c

Como dice Carlos F. Olmedo en la revista *Por esos mundos* de 1904:

*Toda la casa del conde de Aguiar es un museo de variados y valiosísimos objetos imposibles de escribir y apreciar(...). Guarda riquísimas telas, trajes, armaduras, porcelanas, cerámica y otras baratijas de todas las épocas.*

Son precisamente éstos los objetos de los que se sirve Aguiar para vestir a sus modelos y, de este modo, ambientar históricamente sus personajes. En este caso, el personaje se presenta de frente, con la mano apoyada en la cadera, mientras sobre el hombro cae la capa de color púrpura. Esta prenda de seda se conserva entre las que donó junto con el resto de su colección. Del mismo modo, la camisa con pechera y el chaleco lo ha utilizado en otras composiciones.

En este lienzo muestra su autor sus cualidades de hábil dibujante a pesar de la soltura de su pincelada. El sobrio colorido caracteriza esta obra de la que únicamente sobresale el tono del manto. Estas cualidades se pusieron de manifiesto ya en su momento para sus contemporáneos, por lo que sus obras la han valido señalados triunfos en varias exposiciones y muchas de ellas fueron adquiridas por notables coleccionistas de variados países.

Esta obra recuerda por la indumentaria del personaje a los personajes goyescos de las obras populares del maestro aragonés. El tipismo se convirtió en uno de los rasgos de la pintura española, derivando a comienzos del XIX en la escuela Madrileña en lo que se ha dado en llamar la «veta brava», que distingue un costumbrismo más realista y crudo del costumbrismo folclórico que se cultivó en Sevilla en el segundo tercio de siglo. (ICR)

Bibliografía:
Olmedo, Carlos L., «Artistas ilustres: Andrés Parladé», *Por esos mundos*, Madrid, Mayo, 1904, pp. 406-409. (404-411)
Hernández Díaz, José, *Museo Provincial de Bellas Artes. Sevilla*, Madrid, 1967, p. 100, núm. 415.

*23.– Los enamorados*
1904
Óleo sobre lienzo
153 x 104 cm
Firmado y fechado en ángulo inferior derecho: «II C. de Aguiar/1904»

Donación Conde de Aguiar, 1944
Escritura de donación, núm. 34: «mujer y chispero sentados dándose la mano»
Depósito del Museo de Bellas Artes de Sevilla, 1972
Sevilla, Museo de Artes y Costumbres Populares
Núm. Inv.: DE208c

Fue este cuadro objeto de atención en una visita que el periodista Carlos L. Olmedo narra en 1904 con motivo de la realización de un artículo que se publicó en una revista que trataba entre sus contenidos temas artísticos. Resulta de interés sobre todo la información que aporta; no obstante también es difícil de omitir la descripción de la pintura publicada y los datos que aporta sobre ella, sin poder olvidar la percepción que de ella tiene el periodista y el lenguaje utilizado. La reproduzco casi íntegra:

*Ha hecho otro cuadro más para la exposición de Bellas Artes de Madrid, uno que ha terminado en ocho días, y que bien puedo decir propiamente que lo he visto comenzar y concluir, y añadiré que me ha asombrado verlo trazar, dibujar, combinar colores, entonar y dar remates a la obra. (...) El cuadro a que me refiero lo he bautizado yo. Se titula «Los enamorados», y es un estudio muy concienzudo.*

*Se ven en el lienzo dos figuras de tamaño natural representando la de él a un chispero, y la de ella a una manola, vestidos con riquísimos y vistosos trajes que corresponden al principio del siglo XIX. Aparece la figura de ella en primer término. (...) Él está sentado a su lado dirigiéndole una mirada tan positivista que no hace falta expresar lo que en ese momento siente el desenfrenado chispero: una poderosa corriente eléctrica no la haría sentir lo que la suave mano de la mujer que es la ambición de sus sentidos. Están ambas figuras dibujadas con verdadera maestría, con soltura inimitable. Los colores de las telas de los trajes que visten, imitados maravillosamente; el calzón de tezado y los botines del chispero, así como la enagua de la manola, de seda tornasolada, son trabajos que merecen ser contemplados con detenimiento. Con razón dicen los inteligentes que hay pocos pintores que imiten telas tan a la perfección como el Conde de Aguiar.*

*Como detalle curioso apuntaré que Andrés Parladé ha tenido como modelos para hacer su cuadro de los enamorados a Anita la modelo, una sevillana simpática, de rostro muy agraciado, que ya conocen todos los artistas de por acá, y al famoso matador de novillos (que será), apodado el Trueno, el cual ha hecho célebre su ruidoso apodo formando parte en varias novilladas de menor cuantía que se han celebrado en el circo sevillano. Pero lo particular del caso es que el Trueno ha tomado en serio el papel que ha estado representando en casa del señor Parladé y ha requerido de amores a la graciosa Anita, prometiéndola muy formalmente unirse a ella en matrimonio. Aun el Trueno no cuenta ahora más que con su buena voluntad; pero le ha dicho a su manola ha de hacerla pasear en coches y dar envidia a muchas encopetadas señoritas, deslumbrándolas con las luces de los brillantes que la va a comprar...* (ICR)

Bibliografía:
Olmedo, Carlos L., «Artistas ilustres: Andrés Parladé», *Por esos mundos*, Madrid, Mayo, 1904, pp. 406-409. (404-411)
Hernández Díaz, José, *Museo Provincial de Bellas Artes. Sevilla*, Madrid, 1967, p. 100, núm. 424.

1904

*24.– Joven con manteleta roja sentada*

Óleo sobre lienzo
162 x 127 cm
Firmado y fechado en ángulo inferior derecho: «II C. de Aguiar»

Donación Conde de Aguiar, 1944
Escritura de donación, núm. 26: «gitana sentada con traje verde y peina y manteleta»
Depósito del Museo de Bellas Artes de Sevilla, 1972
Sevilla, Museo de Artes y Costumbres Populares
Núm. Inv.: DE214c

La modelo posa sentada mirando al espectador con la cara apoyada sobre la barbilla mientras que sonríe con cierto descaro. Viste una larga falda verde adornada con unas tiras de color dorado oscuro. Los suaves pliegues reflejan la luz que recibe desde el techo creando un interesante efecto. El verde contrasta con el rojo de la manteleta y el negro de las mangas y del cabello. La silla inglesa es el otro elemento de época aparte de la indumentaria. El color oscuro de la caoba se funde con las sombras en la zona inferior, mientras que el respaldo se recorta sobre la pared. Apenas se percibe la pata de garra. El fondo es de un color neutro, grisáceo. En la zona baja derecha se acumula la sombra.

El cuadro se ambienta en una escena de sobria elegancia. La ausencia de más elementos en el entorno de la retratada aumenta la sensación de austeridad del retrato. La mujer sonríe mirando con cierto descaro. Se trata de la misma modelo que también posa con la manteleta roja, esta vez solamente de medio cuerpo. La manteleta era una prenda de paseo de forma triangular. Sobre la tela roja se realizan los bordados de hilo de motivos vegetales que se agrupan en los bordes. En los extremos de los picos caen dos borlas, de las que podemos ver una de ellas.

Es estos años el pintor repite incansablemente este tipo de obra, que por sus características tienen la condición de estudio. (ICR)

Bibliografía:
Hernández Díaz, José, *Museo Provincial de Bellas Artes. Sevilla*, Madrid, 1967, p. 101, núm. 425.
Valdivieso, Enrique, *Historia de la pintura sevillana*, Sevilla, 1986, pág. 432.

*25.– Señora con tocado de plumas*

Óleo sobre lienzo
125 x 83 cm
Firmado y fechado en ángulo inferior derecho: «II C. de Aguiar»

Donación Conde de Aguiar, 1944
Escritura de donación, núm. 11: «mujer año 30»
Depósito del Museo de Bellas Artes de Sevilla, 1972
Sevilla, Museo de Artes y Costumbres Populares
Núm. Inv.: DE215c

La modelo mira hacia el espectador girando la cabeza sobre su cuerpo que se dispone en oblicuo. Sus manos sostienen un chal de tul negro que cae sobre sus hombros, dejando ver a causa de su transparencia el vestido castaño. Sobre los tonos de esas prendas, destaca con fuerza el color marfileño del tocado de plumas que adorna su cabeza. Sin embargo, lo que capta la atención es la mirada fija de los grandes ojos negros de la mujer que posa.

En esta pintura la modelo ha utilizado el mismo vestido pardo que en otras ocasiones ha facilitado el pintor a la modelo, como en *Torero con maja*. Se trata de un vestido largo con la zona baja de la falda de formas amplias, propios de una época anterior a la del tocado, de inspiración claramente modernista, lo que hace restar verosimilitud al retrato, del que casi podría decirse que se trate de una naturaleza muerta con figura humana. Esa falta de vida la acusa también el personaje protagonista del cuadro que hace pareja con éste. En ambos casos, Parladé no ha simulado que se trate de modelos que visten ropas extrañas, ajenas a su tiempo y a su medio

Este cuadro, junto con su compañero, es un ejemplo de la mejor técnica del pintor, particularmente evidente en el modo en cómo realiza el tocado de plumas, donde pueden verse largas pinceladas describiendo las curvas de las plumas, resuelto con manchas más cargadas de color en torno a la parte donde se prende a la cabeza de la modelo, mientras que por el extremo opuesto se puede ver cómo el pintor ha restregado el pincel casi seco para la zona del extremo del tocado. (ICR)

Bibliografía:
Hernández Díaz, José, *Museo Provincial de Bellas Artes. Sevilla*, Madrid, 1967, p. 98, núm. 388.

M C de Aguiar

*26.– Caballero con paraguas*

Óleo sobre lienzo
125 x 85 cm
Firmado y fechado en ángulo inferior izquierdo «II C. de Aguiar»

Donación Conde de Aguiar, 1944
Escritura de donación, núm. 12: «hombre año 30»
Depósito del Museo de Bellas Artes de Sevilla, 1972
Sevilla, Museo de Artes y Costumbres Populares
Núm. Inv.: DE216c

Esta pintura está realizada para formar pareja con la anterior, con la que comparte dimensiones y el diseño del marco. La posición de la figura, que adelanta un hombro levemente para enfrentarse con el otro retrato; la firma del artista, que ha sido plasmada en este caso en el ángulo izquierdo; la similitud de los fondos de ambos retratos y también las dimensiones de los personajes son aspectos que nos llevan a pensar que ambos cuadros deben situarse colgados uno junto a otro. Sin embargo, existe entre ambos una gran diferencia. El personaje masculino, a pesar de la ropa que viste, que sin duda pertenece a la colección de indumentaria reunida por Aguiar, por su expresión ruda, se trata de un modelo que posa para la ocasión.

La ropa que viste el modelo consiste en un abrigo, una camisa con pechera y su sombrero de media copa, que presumiblemente reflejan una época y una posición determinada, si bien no se corresponden en absoluto con el rostro quemado por el sol del personaje, sino que más bien constituye un disfraz.

Como en otras ocasiones, la luz cenital baña la zona superior del personaje y del fondo, quedando la inferior casi en penumbra, de tal modo que impide ver con claridad las formas del sombrero. Sin embargo, la pechera y la frente destacan por su luminosidad sobre toda la composición. El brazo y la mano que sostienen el paraguas quedan despegados del cuerpo, lo que otorga cierta distinción postiza al modelo y a la vez dota al cuadro de mayor profundidad. (ICR)

Bibliografía:
Hernández Díaz, José, *Museo Provincial de Bellas Artes. Sevilla*, Madrid, 1967, p. 98, núm. 391.

*27.– Muchacha con manteleta roja*

Óleo sobre lienzo
102 x 71 cm
Firmado y fechado en ángulo inferior derecho: «II C. de Aguiar»

Donación Conde de Aguiar, 1944
Escritura de donación, núm. 25: «mujer vestida de negro y mantilla roja, media figura»
Depósito del Museo de Bellas Artes de Sevilla, 1972
Sevilla, Museo de Artes y Costumbres Populares
Núm. Inv.: DE217c

La pincelada que en sus primeros años se mostró prieta, se deshace ahora para describir las facciones, las manos y el rostro de la modelo. La mano que apoya sobre su cabeza está magistralmente resuelta con largos y gruesos trazos, al igual que las aplicaciones bordadas en la manteleta. Las sombras que describen los pliegues de esta prenda le dan al cuadro cierto dinamismo a la composición.

Es éste un cuadro dotado de gran intimismo. La modelo, que había posado frecuentemente para él estos años, se presenta sentada con la mirada baja y con una expresión de ensimismamiento que dibuja en su rostro una sonrisa distraída. La luz intensa, que penetra en la estancia desde el lateral, baña suavemente el personaje dejando la mitad del rostro en la oscuridad y proyectando una sombra sobre el pecho y a la vez iluminando la camisa blanca.

Sobre un fondo, oscuro, casi negro, destaca el rojo de la manteleta. La predilección por esta prenda le llevó a recogerla en varias de sus composiciones con protagonismo.

Por la técnica utilizada, la presencia de la misma modelo que en otras composiciones, y el uso de la misma manteleta, podemos datar esta obra hacia la mitad de la década de 1910. (ICR)

Bibliografía:
Hernández Díaz, José, *Museo Provincial de Bellas Artes. Sevilla*, Madrid, 1967, p. 101, núm. 425.

*28.– Majo y dama*
1920
Óleo sobre lienzo
200 x 130 cm
Firmado y fechado en ángulo inferior derecho: «II C. de Aguiar/1920»

Donación Conde de Aguiar, 1944
Escritura de donación, núm. 7 «Chispero vestido de gris, mujer vestida de blanco»
Depósito del Museo de Bellas Artes de Sevilla, 1972
Sevilla, Museo de Artes y Costumbres Populares
Núm. Inv.: DE773c

Dos personajes se muestran al espectador vestidos con indumentaria histórica. La mujer lleva un vestido muy claro, color hueso, con aplicaciones plateadas, de estilo imperio, que podemos datar hacia las dos primeras décadas del siglo XIX. Se cubre los hombros con una de las manteletas perteneciente a la colección del artista. Se trata en este caso de una prenda color verde de gran tamaño que se conserva entre los fondos donados por el conde de Aguiar. La cabeza del personaje se adorna por una diadema que responde a las mismas directrices estéticas que el vestido, es decir, a la recuperación de la antigüedad clásica como ideal de corrección formal. La diadema está realizada con dos filas paralelas de perlas alargadas del mismo tamaño, prescindiendo de cualquier otra complicación de diseño. Al igual que el vestido, la diadema, realizada con materiales poco costosos, se encuentra entre la indumentaria que se encuentra entre los fondos de este museo. La falta de valor y la tosquedad de los materiales que la constituyen hacen de esta diadema un objeto solamente utilizado para ser pintado, al igual que la valiosa y variada indumentaria histórica que, independiente del valor intrínseco por la riqueza de materiales.

El personaje masculino lleva un traje de color marrón claro, zapatos de hebilla plateada con medias bordadas y camisa blanca con pechera. Sobre su cabeza un sombrero de dos picos o bicornio. De su brazo cuelga una capa roja, conservada, en el museo que vemos en otros personajes retratados por Aguiar. Es el mismo color púrpura que emplea para los caireles que adornan la que lleva el personaje.

La luz difusa de su estudio envuelve lateralmente a los protagonistas, incidiendo con mayor fuerza en la figura femenina. (ICR)

Bibliografía:
Hernández Díaz, José, *Museo Provincial de Bellas Artes. Sevilla*, Madrid, 1967, p. 101, núm. 425.
Valdivieso, Enrique, *Historia de la pintura sevillana*, Sevilla, 1986, pág. 432.

*29.– Niña con muñeca en el regazo (la primera reflexión)*
1912
Óleo sobre lienzo
139 x 121,8 cm
Firmado y fechado en ángulo inferior derecho: «II C. de Aguiar/1912»

Donación Conde de Aguiar, 1944
Escritura de donación, núm. 18: «Niña (gitana) de blanco con muñeca»
Depósito del Museo de Bellas Artes de Sevilla, 1972
Sevilla, Museo de Artes y Costumbres Populares
Núm. Inv.: DE775c

Frente a la crítica del momento, que le tacha de rehuir el uso del blanco, en este cuadro representa una auténtica deferencia al uso de este color. Las calidades de las telas, manifestada especialmente en el tornasolado de la capa de color rosa pálido y en las propiedades de los tonos marfil, tienen tanta importancia como el rostro melancólico e huidizo de la niña. La falta de correspondencia entre el rostro severo de la modelo y la delicadeza de la rica indumentaria indican que estamos ante una joven modelo.

La luz cenital y el fondo oscuro marcan el sentido un tanto dramático y tímidamente desolador de la escena. En ella podemos ver el primer plano de cuerpo entero de una niña casi adolescente sentada que apoya su barbilla en su mano derecha en actitu reflexiva, como si del pensador de Rodin se tratara. El cuadro aparece reproducido en *La Ilustración Artística*, publicación barcelonense que era testigo de las manifestaciones artísticas más señaladas de la época. El título que aparece bajo la ilustración es bastante elocuente: «Reflexión primera». La muñeca aparece como abandonada en el regazo de la niña, como si su mente hubiera traspasado la barrera de la niñez. El gesto muestra la intencionalidad narrativa de la obra con este sencillo recurso.

La niña va vestida de forma anacrónica, con exagerada indumentaria. En su cabeza un lazo de raso otorga luminosidad a su oscuro cabello. Además de la rica capa tornasolada anudada al cuello, la modelo viste un traje de época con motivos vegetales bordados en las mangas y en el borde de la falda que contribuyen a definir la figura. (ICR)

Bibliografía:
Hernández Díaz, José, *Museo Provincial de Bellas Artes. Sevilla*, Madrid, 1967, p. 100, núm. 417.

*30.– Señora de negro en sillón alto*
1894
Óleo sobre lienzo
140 x 69,3 cm
Firmado y fechado en ángulo inferior izquierdo: «II C. de Aguiar/1894»

Donación Conde de Aguiar, 1944
Escritura de donación, núm. 5 «Mujer sentada en sillón alto»
Depósito del Museo de Bellas Artes de Sevilla, 1972
Sevilla, Museo de Artes y Costumbres Populares
Núm. Inv.: DE1164c

Con esta obra Andrés Parladé acudió a participar a la Exposición de Bellas Artes de Barcelona en 1894 y a la Internationale Kuns-Aussstellung, en Berlín en 1896. Es la obra que más tempranamente firma su autor con el título nobiliario que ha heredado recientemente.

La composición es marcadamente vertical. El sillón de terciopelo es coronado por un penacho dorado en el que se representan dos pavos enfrentados. Su respaldo es de exagerada altura, como si de un trono se tratara y sirve de telón de fondo al personaje. La mujer queda dominada por el vestido negro y el tocado del mismo color que le cubre la cabeza. El cojín del suelo en el que apoya un pie, gana su calidad táctil con la pisada y establece una línea de profundidad entre el personaje y el espectador.

El acento italianizante y noble del rico sillón así como la riqueza de las telas que confeccionan el cojín, contrasta con la sobriedad del personaje femenino, de tipo mediterráneo, clásicamente vestida de negro, como si su realidad no se correspondiera con ese decorado.

La sobriedad de la composición acentúa la expresión entre amable y melancólica del rostro. La iluminación se acentúa sobre el dorado de la aplicación del respaldo y en el rostro del personaje, que lo convierten, con todo su misterio y ambigüedad en protagonista indiscutible del lienzo. (ICR)

Bibliografía:
Hernández Díaz, José, *Museo Provincial de Bellas Artes. Sevilla*, Madrid, 1967, p. 98, núm. 393.

*31.– Buenos amigos (Mujer con perro blanco)*
1899
Óleo sobre lienzo
108 x 174 cm
Firmado y fechado en ángulo inferior izquierdo: «A. Parladé/1899»

Donación Conde de Aguiar, 1944
Escritura de donación, núm. 47: «Mujer en sofá y perro blanco donado por D. Cayetano Sánchez Pineda»
Museo de Bellas Artes de Sevilla
Núm. Inv.: CE604p

El prestigio de Aguiar como pintor fue creciendo paulatinamente desde que se estableciera en Sevilla una vez finalizados sus años de formación en Roma. La formación y al mismo tiempo la estabilidad económica le permitieron dedicarse pronto de lleno a la pintura. Sin vinculación alguna a los medios docentes artísticos sevillanos, Aguiar fue alcanzando cierta celebridad por medio de los premios y medallas que ganaba. La crítica lo menciona como uno de los lienzos que más éxito han tenido. En concreto, Cascales, lo hace de este modo en 1929:

*Los lienzos de Parladé que han tenido más éxito son uno con tres figuras,* Dos sevillanas y un torero *y otro de asunto religioso que está en la iglesia de los misioneros de María en Sevilla de siete por cuatro metros y el titulado* Buenos amigos (una mujer y un perro) *que se conserva en el Museo provincial.*

El tema que representa este cuadro, una mujer recostada en un canapé y apoyada sobre un cojín. La composición está dominada por el primer plano del mastín que se presenta de lado. Detrás del animal aparece la figura indolente de la mujer. La luz difumina el fondo de la estancia donde se encuentra, dejándola en la penumbra.

Aunque este cuadro figure como una donación de D. Cayetano Sánchez Pineda dentro de la del Conde de Aguiar de un modo bastante confuso, de este modo consta que su depósito en el Museo es muy anterior a la fecha en que se hizo efectiva la donación. (ICR)

Bibliografía:
Cuenca, Francisco, *Museo de Pintores y Escultores Andaluces contemporáneos*, La Habana, 1923, pág. 56
Cascales Muñoz, José, *Las Bellas Artes en Sevilla, Sevilla*, 1929, pág. 220.
Hernández Díaz, José, *Museo Provincial de Bellas Artes. Sevilla*, Madrid, 1967, p. 97, núm. 377.
Valdivieso, Enrique, *Pintura Sevillana del siglo XIX*, Sevilla, 1981, pág. 120.
Valdivieso, Enrique, *Historia de la pintura sevillana*, Sevilla, 1986, pág. 432.
*Un siglo de Artes sevillano*, cat. exp. Casa de la Cultura, Dos Hermanas, Sevilla, 1987.
Izquierdo, Rocío-Muñoz, Valme, *Museo de Bellas Artes. Inventario de Pinturas*. Sevilla, 1990, pág. 245.
Valdivieso, Enrique, "Pintura", *Museo de Bellas Artes de Sevilla*, Tomo II, Sevilla, 1993, pp. 376-377.

*32.– Juglar con bandejas de plata*

Óleo sobre lienzo
60 x 81 cm
Firmado y fechado en ángulo inferior izquierdo: «C. de Aguiar»

Donación Conde de Aguiar, 1944
Escritura de donación, núm. 13: «Juglar con bandeja plata»
Museo de Bellas Artes de Sevilla
Núm. Inv.: CE924p

Este hermoso lienzo titulado *Juglar con bandejas* se enmarca en una época dentro de la producción del pintor que podríamos denominar de madurez. Acaba de finalizar su aprendizaje con el pintor cubano Wssel, con el que ha evolucionado desde la pintura romántica de temas históricos, pasando por un costumbrismo basado en temas locales y el preciosismo de Fortuny. En la década de los noventa, Aguiar se encuentra en Sevilla tras una estancia en Marruecos en la que ha conocido la pintura orientalista, y desde el estudio de su palacete de la Puerta de Jerez, se dedica al ejercicio libre de la pintura con temas muy variados que van desde la cinegética hasta la representación de personajes que enlazan con la tradición velazqueña y goyesca.

Este es el caso de *Juglar con bandejas*. El lienzo nos muestra un joven, que bien pudiera identificarse con alguna persona cercana al autor, vestido con indumentaria antigua, propia de los siglo XVIII o principios del XIX, con chaquetilla de terciopelo azul marino y tocado con pañuelo en la cabeza, recordándonos a los personajes que Goya recrea en sus tapices. La figura humana es el punto de partida y protagonista absoluto de una escena que se desarrolla sobre un fondo neutro con predominio de lo ocre en el que se puede discernir el perfil de una mesa sobre la que se dispone un cacharro de plata y un pañuelo rojo. El juglar, lanza tres bandejas de plata al aire como si de un juego de malabarismo se tratara. Aparta la cabeza hacia atrás, disfrutando de su maniobra mostrándonos una sonrisa llana y socarrona. El movimiento y la frescura del personaje resultan en una obra de una vitalidad excepcional en su producción.

La técnica pictórica empleada con pincelada suelta y enérgica, el trazo grueso, los contornos difuminados, la desigualdad en la distribución del empaste y la sobriedad en los colores, revierten en naturalidad y expresividad de la representación. La escena se ilumina desde el ángulo izquierdo provocando sombras en el rostro del personaje y una tonalidad más oscurecida en la zona derecha del lienzo.

Destaca así mismo la factura y preciosismo del marco, con grandes hojas talladas formando roleos. Poco o nada sabemos de la historia material de la pieza. En el examen físico de la misma podemos observar una pegatina en el bastidor que hace referencia a su participación en la exposición «Pintores Andaluces pensionados en Roma en el siglo XIX» en la que no aparece fecha alguna. (ROM)

Bibliografía:
Hernández Díaz, José, *Museo Provincial de Bellas Artes. Sevilla*, Madrid, 1967, p. 100, núm. 422.

*33.– Gitana con manteleta roja y peineta*
1920
Óleo sobre lienzo
100 x 90 cm
Firmado y fechado en ángulo inferior derecho: «II C. de Aguiar/1912»

Colección particular, Sevilla
CP04

El desparpajo y el descaro de la expresión del personaje que posa para este cuadro es el protagonista de esta composición. Aunque se trata de un cuadro realizado en su estudio, ya que la modelo lleva una manteleta perteneciente a la colección del conde de Aguiar, la modelo aporta un gesto muy personal que no hemos visto en los restantes personajes que han posado para el pintor. La postura de sus brazos apoyados sobre las rodillas con los codos hacia delante refuerza la capacidad expresiva del rostro. Por la peineta y el peinado, es posible imaginar que se trate de una mujer perteneciente a de extracción popular o una gitana. La boca de la mujer ha sido captada en el lienzo entreabierta, como si el pintor hubiera deseado transmitirnos la idea de que tiene ante sí a una modelo que habla de modo incesante. La falta de atención de la modelo a la actividad que desempeña que queda de manifiesto en su mirada la desvía hacia un punto fuera de la vista del espectador. No estamos, por tanto, como en el caso de la mayor parte de sus lienzos, ante una escena que transmite quietud y silencio.

El fondo está realizado con una gama de color particularmente clara en relación a los utilizados en otros lienzos realizados en el estudio, con una luz más clara, posibilitando una imagen más vívida a le que acostumbra. La materia tiene en este lienzo gran ligereza, al disolver menos cantidad de pigmento en el aglutinante. Estamos en un momento en que la pintura generaliza la aplicación de y el uso de los nuevos materiales químicos que la industria ha aportado tanto en los disolventes, pigmentos y en el soporte. En esta obra podemos observar cómo la técnica ha evolucionado en relación a la producción de las décadas anteriores, posibilitando una materia de apariencia más acuosa que se percibe especialmente en los tonos grises de los motivos del vestido y, sobre todo, en la decoración de la manteleta. El resultado de todo ello es una pintura de mayor ligereza y transparencia. La trama gruesa del lienzo que queda `puede observarse con facilidad contribuye a crear una superficie vibrante que aporta movimiento a la pintura. (ICR)

1920

*34.– Caballos en el patio del Palacio*

Óleo sobre lienzo
62,5 x 97,5 cm
Colección particular, Sevilla
Firmado en el ángulo inferior izquierdo, ilegible

Colección particular, Sevilla

Es ésta una de las escasas obras en las que plasma la casa que él mismo mandó construir. Se trata en concreto del patio desde el que se accedía a su estudio al traspasar la portada. De acuerdo a los testimonios de Carlos L. Olmedo,

*él personalmente se encargó de la realización de la portada que da entrada al patio principal de su casa, los frisos y bajorrelieves que adornan sus arcos y capiteles y los que sujeta una columna salomónica que tiene en una de sus galerías altas, así como el techo de su dormitorio son obra suya y muy hermosas por cierto.*

En este ámbito podemos ver una escena que se compone por caballos, perros acompañados de palomas. Los caballos están con las monturas puestas. No son monturas al uso, sino que una vez más está buscando reflejar la pieza antigua. Una de ellas de ellas está forrada de terciopelo rojo, mientras que la otra se trata de una cabalgadura en la que el jinete va montado de lado.

La arquitectura refleja el gusto por el pastiche historicista que también puso de manifiesto en la elección de muchos de los temas de su pintura. Los elementos que aparecen reflejan un gusto ecléctico en el que se combinan estilos y elementos tanto mudéjar como renacimiento. La casa es una manifestación de la recuperación de las técnicas tradicionales, como la azulejería, forja, y el trabajo del ladrillo. En el lienzo podemos observar la atracción de Aguiar por la recreación de ambientes por medio del falso histórico que posteriormente importó a Sevilla el marqués de la Vega de Inclán., pero que ya pudo ser visto en la casa de la calle Cuna que levantó Doña Regla de León Manjón, condesa de Lebrija.

Frente al resto de su producción, dominada por cuadros en los que la aproximación al personaje que protagoniza la composición se realiza mediante puntos de vista cercanos, en este caso estamos ante una obra que se compone de múltiples elementos que atraen nuestra atención. La arquitectura, los animales y el personaje que aparece sosteniendo las riendas de los caballos son todos ellos centros de atención en una composición de naturaleza eminentemente descriptiva. (ICR)

Bibliografía:
Olmedo, Carlos L., «Artistas ilustres: Andrés Parladé», *Por esos mundos*, Madrid, Mayo, 1904, pp. 406-409.

*35.– Retrato de Santiago Montoto de Sedas*
1921
Óleo sobre lienzo
62 x 51 cm
Dedicado, firmado y fechado en ángulo inferior derecho: «A mi buen amigo S. Montoto/ II C. de Aguiar/1921»

Donación Santiago Montoto de Sedas, 1975
Museo de Bellas Artes de Sevilla
Núm. Inv.: CE596p

Andrés Parladé encontró en la realización de retratos una cómoda posición para el desarrollo de su lenguaje artístico. Perteneciente a su última etapa, esta obra condensa la evolución y madurez del pintor adquirida a lo largo de su trayectoria. Género muy recurrido por Andrés en los últimos años de su producción artística, muestra en esta ocasión un estilo muy decidido de pincelada ágil junto a una gama de color reducida a tonos terrosos.

El personaje, D. Santiago Montoto, representado en busto, se muestra de manera algo distante ataviado con gabán y algunas condecoraciones y adornos que engalanan su cuello. Académico de las buenas letras fue destacado escritor e investigador, al igual que su padre, dedicado fundamentalmente a temas sevillanos. Habiendo retratado también, de manera magistral, a su padre *D. Luis Montoto y Rautenstrauch*, ahora se muestran en este retrato ciertas diferencias respecto a la citada obra, sobre todo en lo que atención al detalle y agilidad en la pincelada se refiere. Sin duda el retrato que nos ocupa goza de una mayor modernidad si atendemos a lo esbozado de sus detalles y a la pincelada gruesa, ágil y deshecha, que no respeta contornos. Certero y directo, su estilo personal se aleja de las generalidades establecidas por la pintura costumbrista, tan arraigada en el entorno sevillano, revelando características innovadoras tanto a nivel formal como de concepción.

La obra posee características formales que hacen de ella un ejemplo novedoso en el panorama artístico local de aquellos años. Realizada en presencia del retratado, su apariencia abocetada denotan las escasas sesiones que fueron necesarias para su consecución. El fondo neutro, tantas veces recurrido en su producción, aparece en este retrato con una finalidad homogeneizadora que confiere al retratado un mayor ensalzamiento a pesar de lo reducido del formato. El fondo de gran luminosidad unido a una iluminación lateral del conjunto, otorgan una viveza extraordinaria a la expresión del retratado además de hacer resurgir formas y texturas de la aparente uniformidad de tonalidades. Los gruesos empastes utilizados certeramente en zonas puntuales de la pintura realzan luces y desvelan las características materiales de la vestimenta y los adornos del personaje. (F.P.B)

Bibliografía:
Izquierdo, Rocío-Muñoz, Valme, *Museo de Bellas Artes. Inventario de Pinturas*. Sevilla, 1990, pág. 244.
Valdivieso, Enrique, “Pintura”, *Museo de Bellas Artes de Sevilla*, Tomo II, Sevilla, 1993, pp. 376-377.
Cano, Ignacio «Retrato de Santiago Montoto» en cat. exp. *25 años de adquisiciones y donaciones 1975-2000. Museo de Bellas Artes de Sevilla*, Córdoba 2000, pp. 116-118.
*75 años. Sevilla y ABC en 1929*, Cat. exp., Salas del convento de Santa Inés, Sevilla, 2004

A mi buen amigo
S. Montoto
1921

*36.– Autorretrato*
1907
Óleo sobre lienzo
81,5 x 75,3 cm
Firmado y fechado en el ángulo inferior izquierdo: «II C. de Aguiar. 1907». Inscrito en el ángulo superior izquierdo: «AETATIS SUAE 48»

Donación Aguiar, 1944
Escritura de donación, núm. 8 «Auto retrato vestido de cazador»
Museo de Bellas Artes de Sevilla
Núm. Inv.: CE601p

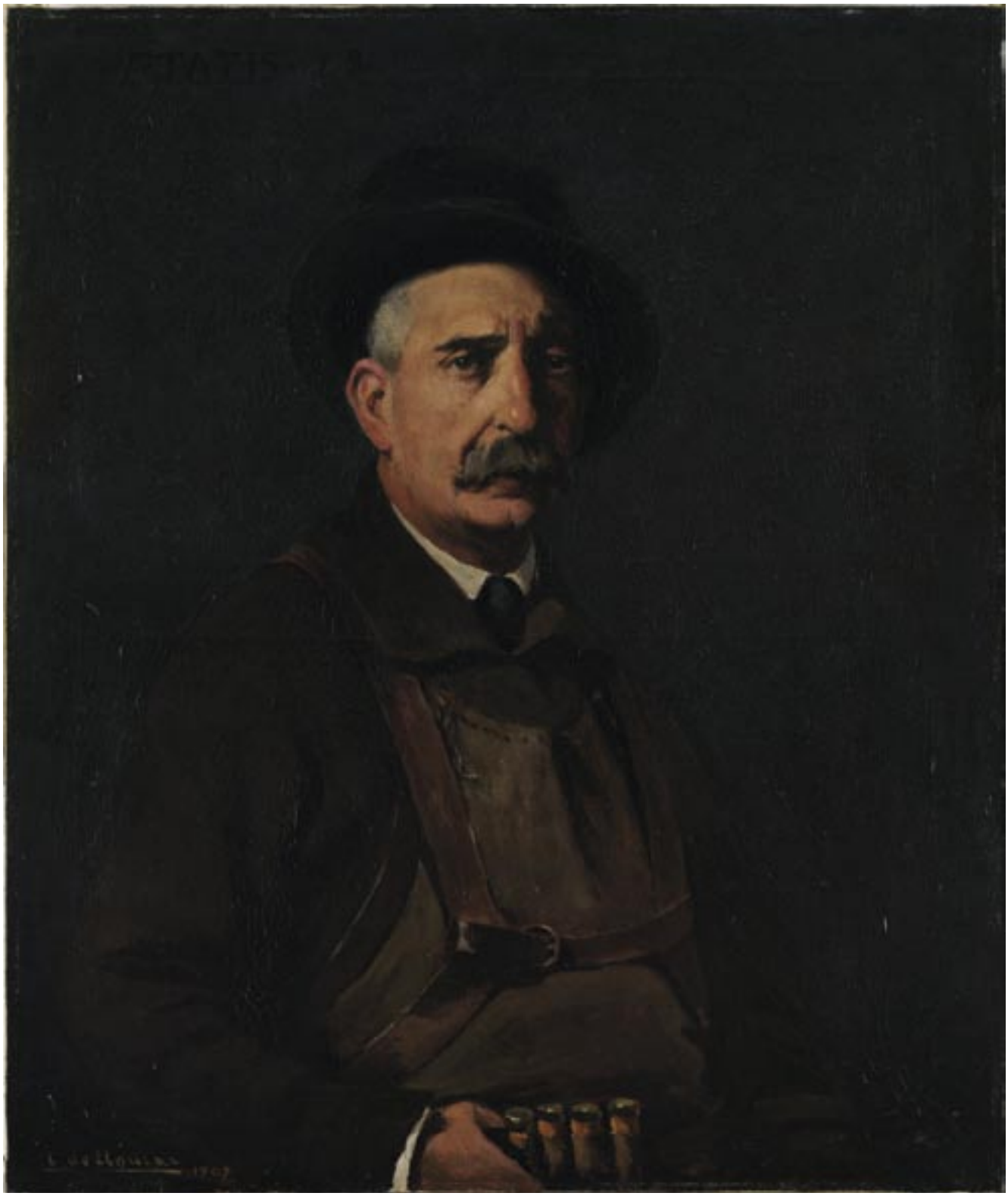
Es éste uno de los escasos autorretratos conocidos del Conde de Aguiar. Por la documentación consultada, ni entre las obras publicadas, ni entre las conocidas hasta el momento, consta la realización de una pintura de este género. Incluso en la producción de retratos el pintor no es muy prolífico, pues solamente se le conocen un pequeño grupo de ellos. Realizado cuando el pintor contaba cerca de cincuenta años, se muestra vestido de cazador, actividad a la que estaba muy volcado esos años por el tipo de producción pictórica que realizaba.

El pintor se nos presenta casi de medio cuerpo con la indumentaria propia de un cazador. Además de un sombrero específico para la práctica de la caza lleva puesto un cinturón con munición de cartuchos. Está levemente girado y la luz penetra con intensidad desde el lado izquierdo. La técnica es suelta, si bien no tiene la pincelada desecha que empleará años más adelante, lo que implica un tipo de retrato donde las facciones y los detalles aparecen más detallados, como es este caso. Entre masas de color pardas, destaca su rostro que ha sabido enmarcar por las estrechas alas del sombrero.

No es frecuente en la pintura española la vinculación de este arte con el deporte, como sí lo fue en la pintura inglesa, donde constituyó en el siglo XIX todo un género. Por ello, sorprende ver que el pintor no se ha vestido con los instrumentos propios del artista, o incluso, con alguna otra indumentaria que hiciera constar su carrera de leyes o, vestido según la costumbre del momento. En cambio, parece que ha querido permanecer recordado según la imagen de un cazador. Este deporte u ocupación estuvo en el siglo XIX y hasta hace relativamente poco, vinculada tanto a la aristocracia urbana como a las clases populares del medio rural, la caza era una actividad que parecía dar lustre a un profesional de la pintura. Quizá precisamente por ello el propio Aguiar escogió esta indumentaria.

El hecho de que el cuadro participara en una Exposición de Autorretratos de pintores realizada en Barcelona en 1908, denota la satisfacción que este cuadro le produjo. (ICR)

Bibliografía:
Barcelona. «Actualidades Artísticas», *La Ilustración Artística*,. año XXVII, núm. 1359.
Hernández Díaz, José, *Museo Provincial de Bellas Artes. Sevilla*, Madrid, 1967, p. 97, núm. 379.
Valdivieso, Enrique, *Pintura Sevillana del siglo XIX*, Sevilla, 1981, pág. 120.
Izquierdo, Rocío-Muñoz, Valme, *Museo de Bellas Artes. Inventario de Pinturas*. Sevilla, 1990, pág. 242.
Valdivieso, Enrique, «Pintura», *Museo de Bellas Artes de Sevilla*, Tomo II, Sevilla, 1993, pp. 376-377.



# El coleccionismo

37.– Espada (DE1260c)
Material: acero, madera y cuero
Técnica: forjado
Medidas: 96 x 16 x 12 cm
Longitud de la hoja: 81 cm
Lugar de fabricación: Glasgow (Escocia) Reino Unido
Cronología: siglo XVIII

Espada militar escocesa cuya guarnición se conocía en España con el nombre «de farol». Tiene hoja de dos mesas y está acanalada en su primera mitad. Carece de marcas de identificación. Pertenece al subtipo *broadsword*, literalmente «espada ancha», cuya hoja suele medir entre 715 y 965 mm de longitud y presenta dos filos. Estas espadas, junto a las *backsword* forman el tipo *baskethilt*. Estas espadas empiezan a fabricarse a mediados del siglo XVI con cazoletas sobriamente decoradas y con una sola placa grabada a cada lado del puño, sostenidas por pocas varillas curvas de sección circular. Los ingleses se referían a ellas con el nombre de *irish*, ya que denominaban así a todo lo relacionado con la cultura de los que hablaban gaélico, tanto en Escocia como Irlanda.

Esta espada reúne todas las características propias de las fabricadas en el siglo XVIII: la cazoleta más compleja y más cubriente, sección cuadrangular de las varillas, motivos decorativos celtas, entre ellos los corazones, y anchura de la hoja algo menor –40 mm– que en épocas anteriores.

Los alineamientos de las varillas y la disposición de las placas permiten asociarla al centro productor de Glasgow. Aunque era característico de estas espadas que las hojas no estuvieran forjadas en Escocia sino que provenían de importantes centros productores de Alemania, España o Italia.

Esta pieza forma parte de la colección Aguiar, donada al Museo de Bellas Artes de Sevilla en 1944 y depositada en el Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla en 1972. (ROR)

38.– Sable de montería (DE1267c)
Material: acero, hueso y plata
Técnica: forjado y grabado
Medidas: 70 x 5,5 x 0,3 cm
Longitud de la hoja: 53,5 cm
Lugar de fabricación: Francia
Cronología: 1750 –1799

Sable curvo de caza con empuñadura de hueso y adornada con placas de plata superpuestas. La hoja está grabada con motivos foliares y pájaros, presentando un solo filo en sus cuatro quintas partes proximales y doble en el resto. Parece tratarse de un arma para montería, decorada al estilo turco, que fue muy usada en la segunda mitad del siglo XVIII por los cazadores galos aunque las referencias turcas en la decoración eran propias de la manufactura de Solingen (Alemania). Existen piezas muy similares en el Museo Militar de Barcelona.

Forma parte de la colección Aguiar, donada al Museo de Bellas Artes de Sevilla en 1944 con número de acta 45 y depositada en este Museo en 1972. (ROR)

39.– Daga (DE1282c)
Material: acero y cobre
Técnica: forjado
Medidas: 55 x 2 x 8,5 cm
Longitud de la hoja: 43,5 cm
Lugar de fabricación: Toledo, España
Cronología: siglo XVII

Daga de mano izquierda del tipo llamada «de vela» con cubremano grabado y empuñadura alambrada con hilo de cobre. Los gavilanes se encuentran soldados al cubremano. La hoja está grabada en sus dos tercios proximales, presentando doble filo en su mitad distal. Marcada con la fecha 1670. Este tipo de daga de vela era el más habitual entre las dagas de mano izquierda y se le supone origen italiano en la primera mitad del siglo XVI, aunque pronto se extendió a otros países.

Forma parte de la colección Aguiar, donada al Museo de Bellas Artes de Sevilla en 1944 y depositada en este Museo en 1972. (ROR)

40.– Espada (DE1285c)
Material: acero, madera y latón
Técnica: forjado y tallada
Medidas: 115 x 25,7 x 12,5 cm
Longitud de la hoja: 94 cm
Lugar de fabricación:
Solingen, Alemania
Cronología: 1550 –1599

Espada con guarnición de lazo con dos conchas. Los gavilanes de la cruz son rectos. El pomo presenta facetas. La hoja de verduguillo tiene cuatro mesas y es acanalada en su primer tercio. Lleva las siguientes inscripciones a cada lado de la hoja: «CLEMINS AOLLICH SOLINGEN // CLEMINS AOLLICH IHN».

Este tipo de guarniciones tienen su origen en las de patillas de finales del siglo XV y se las considera herederas de los estoques de esa misma época. Se trata de un arma de punta o estocada indicada para la defensa personal una vez que desapareció el uso de la coraza.

Forma parte de la colección Aguiar, donada al Museo de Bellas Artes de Sevilla en 1944 y depositada en este Museo en 1972. (ROR)

41.– Espada (DE1261c)
Material: acero
Técnica: forjado
Medidas: 103 x 22 x 13 cm
Longitud de la hoja: 85,5 cm
Lugar de fabricación: Toledo, España
Cronología: siglo XVII

Espada con guarnición de dos conchas unidas por gavilanes. La hoja es de seis mesas y acanalada en casi todo su primer tercio. Lleva la siguiente inscripción: «DE TOMAS // DE AIALA». Posiblemente se trate de una falsificación de la época.

Esta guarnición apareció con el fin de proteger la mano ya que a medida que se intensificó el uso de la punta de la espada, el riesgo de heridas en la mano era muy alto con las espadas de lazo. Por ello se añadieron entre los anillos de la guarnición de lazo, chapas metálicas de hierro o acero que se unían a la cruz mediante las patillas.

Forma parte de la colección Aguiar, donada al Museo de Bellas Artes de Sevilla en 1944 y depositada en este Museo en 1972. (ROR)

42.– Espada (DE1268c)
Material: acero
Técnica: forjado y cincelado
Medidas: 118,5 x 29,5 x 13 cm
Longitud de la hoja: 100 cm
Lugar de fabricación: Toledo, España
Cronología: 1600 –1650

Espada con guarnición de dos conchas cinceladas con motivos geométricos unidas por gavilanes. La hoja de verduguillo tiene cuatro mesas y está acanalada en su primer quinto, presentando sección romboidal. Tiene las siguientes inscripciones: «CIELES XX BRACH XX ME FECIT // CIELES XX BRACH XX SOLINGEN». Este espadero pertenece a una afamada familia de espaderos alemanes de la que destacan, además, Conradt, Enrich y Jacobo.

Forma parte de la colección Aguiar, donada al Museo de Bellas Artes de Sevilla en 1944 con número de acta 5 y depositada en este Museo en 1972. (ROR)

43.– Espada (DE1277c)
Material: acero
Técnica: forjado
Medidas: 110 x 26 x 13 cm
Longitud de la hoja: 93 cm
Lugar de fabricación: Solingen, Alemania Cronología: 1600 –1650

Espada con guarnición de dos conchas cinceladas unidas por gavilanes. La hoja es de dos mesas curvas y acanalada en sus primeros catorce centímetros. Lleva la siguiente inscripción por ambas caras: «EN SOLINGEN».

Forma parte de la colección Aguiar, donada al Museo de Bellas Artes de Sevilla en 1944 con número de acta 2 y depositada en este Museo en 1972. (ROR)

44.– Espada (DE1273c)
Material: acero y cobre
Técnica: forjado y cincelado
Medidas: 120 x 29,7 x 11,8 cm
Longitud de la hoja: 95 cm
Lugar de fabricación: Toledo
Cronología: 1650 –1699

Espada con guarnición de dos conchas, una de ellas lisa y la otra cincelada con motivos faunísticos y geométricos, unidas por gavilanes. La hoja es de seis mesas sin acanalar y carece de inscripción aunque presenta grabados geométricos en la zona proximal.

La guarnición de conchas es típicamente española y gozó de un periodo de popularidad muy largo, desde 1640 a 1790.

Forma parte de la colección Aguiar, donada al Museo de Bellas Artes de Sevilla en 1944 y depositada en este Museo en 1972. (ROR)

45.– Espada (DE1271c)
Material: acero y cobre
Técnica: forjado y cincelado
Medidas: 110 x 29,5 x 12,5 cm
Longitud de la hoja: 93,5 cm
Lugar de fabricación: Alemania
Cronología: 1600 –1650

Espada con guarnición de dos conchas, una lisa y otra cincelada con motivos geométricos, unidas por gavilanes. La hoja es de dos mesas, acanalada en su primer quinto. Lleva la siguiente inscripción: «HANS xx MOVM xx ME FECIT x // HANS xx MOVM xx SOLINGEN x».

Forma parte de la colección Aguiar, donada al Museo de Bellas Artes de Sevilla en 1944 con número de acta 17 y depositada en este Museo en 1972. (ROR)

46.– Espada (DE1280c)
Material: acero
Técnica: forjado y cincelado
Medidas: 108,5 x 29,5 x 12,9 cm
Longitud de la hoja: 92,5 cm
Lugar de fabricación: Solingen, Alemania
Cronología: siglo XVII

Espada de cazoleta calada y grabada con motivos foliares. Los gavilanes son largos y lisos. La hoja de verduguillo tiene cuatro mesas y está acanalada en su primer quinto. Lleva la inscripción: «TEN SOLINGEN // IHN SOLINGEN S». Le falta parte del cubremano y la rejilla interior.

La guarnición de taza sirvió para aumentar la protección de la mano aún más que con las guarniciones de concha, mediante el uso de un casquete semiesférico que era sostenido por las patillas.

Forma parte de la colección Aguiar, donada al Museo de Bellas Artes de Sevilla en 1944 y depositada en este Museo en 1972. (ROR)

47.– Espada (DE1262c)
Material: acero
Técnica: forjado y cincelado
Medidas: 112,5 x 33 x 12,5 cm
Longitud de la hoja: 97 cm
Lugar de fabricación: Solingen, Alemania
Cronología: siglo XVII

Espada de taza calada y cincelada. Los gavilanes son desiguales y largos. La hoja de verduguillo tiene seis mesas y está acanalada en sus primeros quince centímetros. Lleva la siguiente inscripción por ambas caras: «HEINRICH COLL». Aunque muchas de estas espadas se produjeron en centros metalúrgicos alemanes, este tipo de espadas se extendió preferentemente por Italia y España.

Forma parte de la colección Aguiar, donada al Museo de Bellas Artes de Sevilla en 1944 con número de acta 10 y depositada en este Museo en 1972. (ROR)

48.– Espada (DE1281c)
Material: acero
Técnica: forjado
Medidas: 109,5 x 20 x 8,9 cm
Longitud de la hoja: 92 cm
Lugar de fabricación: Toledo, España
Cronología: siglo XVII

Espada con guarnición «de barca» en la que se prolonga la taza formando el cubremano. Los gavilanes tienen forma de animal y el pomo con forma de cabeza humana. La hoja es de dos mesas y está acanalada en su primer cuarto. Lleva la inscripción: «ANTONIO // RUIZ EN TOLEDO». Obra de Antonio Ruiz que fue espadero del Rey y labró también en Madrid al trasladarse a la Corte.

Forma parte de la colección Aguiar, donada al Museo de Bellas Artes de Sevilla en 1944 con número de acta 15 y depositada en este Museo en 1972. (ROR)

49.– Pistola (DE305c)
Materiales: acero, madera, latón, plomo y plata
Técnica: fundición, talla y hojalatería
Medidas: 27 x 15 cm
Longitud del cañón: 14,5 cm
Lugar de fabricación: Ripoll (Gerona), España
Cronología: siglo XVIII

Pistola de chispa con llave de miquelete firmada por P.E. Torennto. El cañón está adornado con plata embutida y presenta la marca «EUDAL MOLAS». La guarnición es de latón con camafeos de plomo recubierto de plata. Presenta gancho para el cinto.

El nombre de miquelete proviene de la voz catalana *miquelet*, con la que se conocía a los cuerpos de voluntarios reclutados, en época de guerra en aquella zona, y que iban dotados generalmente de armas con mecanismo de patilla y cuyo nombre fue recogido por buena parte de los autores extranjeros.

Parece ser que la invención de esta llave, tan arraigada en Portugal, algunas zonas de Italia y en otros países ribereños del Mediterráneo y los Balcanes, vio la luz en el taller de Simón Marcuarte (hijo) hacia 1580, fabricándose ininterrumpidamente hasta el siglo XIX.

Forma parte de la colección Aguiar, donada al Museo de Bellas Artes de Sevilla en 1944 con número de acta 15 y depositada en este Museo en 1972. (ROR)

50.– Pareja de cachorrillos (DE310c y DE311c)
Materiales: acero, madera y latón
Técnicas: fundición, talla y barrenado del cañón
Medidas: 17,5 x 9 cm
Longitud del cañón: 8,6 cm
Calibre: 1,7 cm
Lugar de fabricación: Cataluña, España
Cronología: primera mitad del siglo XIX

Cachorrillos, o pistolas de bolsillo, de pistón con llave de miquelete y guarnición de latón. Las reminiscencias italianas y de cierto aire oriental hacen pensar que sean de fabricación catalana ya que esa era una característica de las armas fabricadas allí entre los siglos XVII y XIX.

El cachorrillo de pistón tuvo un gran mercado, fruto de la inseguridad ciudadana. Generalmente poseía uno o dos cañones que podían ser fijos o desenroscables, y llave a la caja.

Desde el hallazgo de las sustancias fulminantes se trató de darles una aplicación a las armas de fuego, labor difícil por tratarse de compuestos químicos con extrema sensibilidad a los golpes y con poca estabilidad. El gran paso evolutivo se produjo con la invención de la cápsula de cobre para envolver la dosis de fulminato, que recibiría en España el nombre de pistón.

Forman parte de la colección Aguiar, donada al Museo de Bellas Artes de Sevilla en 1944 y depositadas en este Museo en 1972. (ROR)

51.– Pareja de pistolas (DE307c y DE308c)
Materiales: acero, hierro, madera, oro y plata
Técnicas: fundición, talla y damasquino
Medidas: 33,5 x 15,5 cm
Longitud del cañón: 19 cm
Calibre: 1,7 cm
Lugar de fabricación: País Vasco, España
Cronología: hacia 1845

Pareja de pistolas eibarresas de pistón con llave de miquelete. Era muy común que en nuestro país estas armas tuvieran el muelle real al exterior, en las que el percutor solía tener forma de animal. El cañón está damasquinado y es de sección octogonal. Lleva adornos con dibujos en plata embutida y sello del armero Francisco Barrenechea en oro. La fijación del cañón se realiza por el sistema de «falsa culata». En la coz presentan un mascarón plateado. Francisco Barrenechea está considerado como uno de los más afamados cañonistas vascos del siglo XIX.

Aunque se trata de dos pistolas a juego no parece tratarse de pistolas de duelo porque éstas solían tener el cañón estriado para favorecer la precisión y aprovechamiento de la energía producida por la carga y carecían de elementos externos de adorno.

Forman parte de la colección Aguiar, donada al Museo de Bellas Artes de Sevilla en 1944 y depositadas en este Museo en 1972. (ROR)

52.– Trabuco (DE314c)
Materiales: acero, madera, latón y plata
Técnica: forja, madera tallada y hojalatería
Medidas: 72 cm
Longitud del cañón: 34 cm
Diámetro de la boca del cañón: 0,5 cm
Lugar de fabricación: Bélgica
Cronología: hacia 1820

Trabuco belga con llave de pistón trasera, cuyo percutor tiene forma de cabeza de animal. El cañón es de latón y la guarnición de peltre. La garganta de la caja está tallada en forma de mascarón. El trabuco fabricado en Bélgica o Turquía se caracteriza por ser de menor tamaño que el español.

Forma parte de la colección Aguiar, donada al Museo de Bellas Artes de Sevilla en 1944 y depositada en este Museo en 1972. (ROR)

53.– Escribanía (DE00136C)
Material y técnica: barro cocido, vidriado y pintado
Medidas: 10 x 31 x 19,8 cm
Lugar de producción: Talavera de la Reina / Puente del Arzobispo (Toledo), España
Cronología: siglo XVII

Escribanía de sobremesa con dos receptáculos rectangulares, un pocillo central para tinta y cuatro orificios para plumas. Las piezas rectangulares se realizan mediante la técnica de placas y el pocillo se realiza a torno. Se decora en azul cobalto sobre vidriado estannífero blanco. Las caras anterior y posterior son iguales, en el centro aparece el escudo de la orden de San Agustín, con capelo y seis borlas en tres órdenes, flanqueado por dos osos y diversos motivos vegetales como flores y matorrales. Los laterales se decoran con un oso rodeado del mismo tipo de vegetación. En torno al pocillo central se puede leer la siguiente inscripción «BICARIO GENERAL DE Nº. P-. F. Fº. DE. S. JOSE. PA». Por tanto, formaría parte del instrumental de escritorio del eclesiástico agustino que aparece en la inscripción.

Esta escribanía es producida en Talavera de la Reina junto a un numeroso grupo de piezas que forman una serie llamada de imitación de Delft o *de los helechos*, desarrollada desde finales del siglo XVI a finales del XVII. Aunque en esta obra no aparecen helechos, sí lo hacen otros elementos como flores a modo de margaritas y vegetación de influencia oriental propios de esta serie.

Esta pieza fue donada al Museo de Bellas Artes de Sevilla en 1944 y depositada en el Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla en 1972. (JDV)

54.– Vasera (DE00141C)
Material y técnica: barro cocido, vidriado y pintado
Medidas: 4,2 x 22,2 x 22,2 cm
Lugar de producción: Talavera de la Reina / Puente del Arzobispo (Toledo), España
Cronología: primera mitad del siglo XVIII

Vasera cuadrada para cinco recipientes, uno en el centro y cuatro más pequeños en las esquinas. Sobre esmalte blanco rosáceo se va a decorar en melado, verde, azul y manganeso. En el receptáculo central aparece una figura infantil desnuda, armada con espada y escudo. En el fondo de cada uno de los senos menores se representa un matorral llamado *flor de patata*. Entre dichos senos aparecen patos flanqueados por árboles de copas superpuestas.

Esta vasera presenta taras de producción a causa de dos factores: por un vidriado deficiente que provoca lagunas de esmalte y por la baja calidad del mismo. Durante la prolongada historia de los alfares talaveranos hubo momentos en que escaseó el estaño y el plomo para confeccionar el esmalte, produciéndose éste de inferior calidad sin llegar a conseguirse el blanco puro, dando un aspecto cremoso, rosado y translúcido.

La serie polícroma, a la que pertenece esta vasera, se caracteriza por intentar convertir la superficie de las piezas de cerámica en base para la representación pictórica. Se va a trasladar a las vajillas la composición pictórica, como se hizo en la azulejería.

Esta pieza fue donada al Museo de Bellas Artes de Sevilla en 1944 y depositada en el Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla en 1972. (JDV)

55.– Vasera (DE00143C)
Material y técnica: barro cocido, vidriado y pintado
Medidas: 4,2 x 22 x 21,7 cm
Lugar de producción: Talavera de la Reina / Puente del Arzobispo (Toledo), España
Cronología: principios del siglo XVIII

Vasera rectangular con cinco receptáculos para recipientes, uno en el centro y cuatro más pequeños en las esquinas. Los colores usados para decorar la pieza son: el verde, azul, melado y manganeso, sobre esmalte blanco. En el seno central se representa a un joven con indumentaria campesina y cayado en la mano sobre fondo melado. En cada uno de los senos más pequeños se representa una flor abierta a modo de camelia en fondo azul claro. Entre los senos hay cuatro cartelas con escenas en azul sobre blanco: las centrales presentan un árbol entre dos matorrales y las laterales, un ciervo una y una cierva otra.

La producción de la serie polícroma de Talavera, de influencia italiana, gozó de gran profusión durante los siglos XVII y XVIII, realizándose piezas como esta vasera que además combina motivos decorativos en azul sobre blanco.

Esta pieza fue donada al Museo de Bellas Artes de Sevilla en 1944 y depositada en el Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla en 1972. (JDV)

56.– Plato (DE00144C)
Material y técnica: barro cocido, vidriado y pintado.
Medidas: 5 x 29,2 cm
Lugar de producción: Talavera de la Reina / Puente del Arzobispo (Toledo), España
Cronología: principios del siglo XVII.

Plato torneado, de base anular, de fondo ligeramente cóncavo y ala convexa. Se decora sobre esmalte blanco con los tres colores usados en esta serie: el azul, el melado y el manganeso. En el fondo se representa el busto de un hombre de perfil con sombrero y golilla. En el ala, alterna dos motivos decorativos de ramas con flores.

Esta pieza pertenece a la serie tricolor figurativa, producida durante todo el siglo XVII tanto en Talavera de la Reina como en Puente del Arzobispo. En este conjunto de piezas se utiliza el manganeso para perfilar los motivos, el azul para rellenarlos y el naranja para hacer un rayado que confiere personalidad a la serie.

Partiendo de las representaciones humanas de estos platos, tanto las de busto como las de cuerpo entero, podemos ser testigos de la evolución en la indumentaria y en el peinado de la época. Por ejemplo, la desaparición de la gorguera, que tras un periodo de exuberancia se irá reduciendo y será prohibida por una disposición legal en 1623, hasta ser sustituida por la golilla, menos ostentosa conforme a la política contra el lujo imperante.

Esta pieza fue donada al Museo de Bellas Artes de Sevilla en 1944 y depositada en el Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla en 1972. (JDV)

57.– Plato (DE00146C)
Material y técnica: barro cocido, vidriado y pintado
Medidas: 5 x 31 cm
Lugar de producción: Montelupo Fiorentino, Italia
Cronología: finales del siglo XVI – principios del siglo XVII

Plato realizado a torno, base plana, fondo cóncavo y sin ala. En el centro de la composición se encuentra el tema del *Arlecchino*, personaje de la Commedia dell´Arte Italiana que aparece en actitud burlesca y desafiante. Vestido con indumentaria de finales del siglo XVI y principios del XVII, porta espada en una mano y daga en la otra. Presenta calzas, calzón hasta la rodilla, jubón, camisa, golilla y sombrero con plumas. Con un dibujo preciso en manganeso se perfila la figura y los demás elementos, sobre los que se aplica el color con decididas pinceladas o mediante un rayado, que será naranja para las mangas y calzas, y azul para el jubón y el calzón. Para el resto de elementos decorativos utiliza los colores azul, verde, melado y manganeso sobre fondo melado. Son característicos de este grupo de piezas italianas los siguientes elementos: la presencia de una copa de árbol en verde con frutos en melado, el reducido tamaño de los pies del personaje, las rocas sobre las que se encuentra el personaje y las líneas curvas que salen de la vegetación a modo de antenas de mariposa. La parte trasera está vidriada en blanco con tres círculos en manganeso.

Los *Arlecchini* de Montelupo van a ser una simplificación popular del suntuoso *storiato* en mayólica tan en boga durante el renacimiento italiano, surgen a finales del siglo XVI y van a ser el tema principal de la manufactura durante siglos. Esta producción va a influir en Talavera, en las piezas de la serie tricolor con figura completa, incluso el rayado toledano recuerda al de las piezas italianas.

Esta pieza fue donada al Museo de Bellas Artes de Sevilla en 1944 y depositada en el Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla en 1972. (JDV)

58.– Tintero (DE00153C)
Material y técnica: barro cocido, vidriado y pintado
Medidas: 11 x 14,5 x 14,5 cm
Lugar de producción: Triana (Sevilla), España
Cronología: 1675

Tintero hecho a molde, con pocillo para tinta, forma octogonal y ocho agujeros para plumas. Esmaltado en blanco cremoso y decorado en amarillo, verde, melado y manganeso. En los bordes superior e inferior se pinta una franja en melado, al igual que en las aristas. Con manganeso se va a realizar un rayado en borde superior y en las aristas verticales, donde se cruza formando una sucesión de aspas. En cada una de las ocho caras aparece una roseta en el centro entre dos semicírculos a modo de festones con una ova en su interior.

La loza sevillana en el siglo XVII va a recibir las influencias de cuatro importantes centros productores de la época cuyas piezas van a llegar a la ciudad abundantemente: Talavera, Lisboa, Génova y Flandes. Las porcelanas orientales, a su vez, van a ser el modelo de todas ellas, admiradas por su transparencia, finura y delicadeza en la decoración.

Esta pieza fue donada al Museo de Bellas Artes de Sevilla en 1944 y depositada en el Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla en 1972. (JDV)

ANO
DE
1675

59.– Plato (DE00154C)
Material y técnica: barro cocido, vidriado y pintado
Medidas: 5,7 x 39,5 cm
Lugar de producción: Triana (Sevilla), España
Cronología: último cuarto del siglo XVIII

Fuente hecha a molde, con fondo plano y ala acanalada. Está esmaltada en blanco cremoso y decorada en azul, melado, amarillo y manganeso. Tanto en el fondo como en el ala aparece el motivo llamado *de ramilletes* de flores, de influencia oriental. El motivo principal del centro se inscribe en una circunferencia y muestra una torre rodeada de ramos de flores. En el ala los ramilletes se muestran por la mitad haciéndolos pender del borde.

Esta pieza pertenece a una serie sevillana llamada *alcoreña*, representada con numerosos ejemplares que se exportaron pródigamente a Hispanoamérica. Se caracteriza por un dibujo estilizado inspirado en la cerámica de Alcora con policromía muy suave sobre esmalte color crema, y cuyos motivos *de ramilletes* recuerdan a la serie chinesca de Alcora. Esta serie refleja el cambio de modelos que se produce en España durante el siglo XVIII pues ya no se imitarán las lozas italianas y toledanas como en siglos anteriores, sino que serán las producciones francesas y las porcelanas orientales las que van a marcar la pauta a seguir.

Esta pieza fue donada al Museo de Bellas Artes de Sevilla en 1944 y depositada en el Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla en 1972. (JDV)

60.– Bandeja (DE00155C)
Material y técnica: barro cocido, vidriado y pintado
Medidas: 4,5 x 28 x 22 cm
Lugar de producción: Talavera de la Reina / Puente del Arzobispo (Toledo), España
Cronología: primera mitad del siglo XVIII

Bandeja ochavada hecha a molde, base oval, fondo plano y ala acanalada. Sobre esmalte blanco lechoso se decora en azul de cobalto. En el fondo se representa una cierva entre dos árboles de copas superpuestas. Este tipo de árbol estilizado aparece hacia 1720, y se caracteriza por tener el tronco formado por tres líneas y la copa dispuesta en pisos. En el ala se alternan los motivos vegetales en los lados de las esquinas, con la sucesión de acanaladuras en los lados centrales y laterales.

Pertenece a la serie *azul sobre blanco* de las manufacturas de Talavera de la Reina y Puente del Arzobispo. Esta producción de objetos pintados en azul va a popularizarse sobre todo en la primera mitad del siglo XVIII, y el principal modelo a imitar será la loza italiana de Savona (Génova).

Esta pieza fue donada al Museo de Bellas Artes de Sevilla en 1944 y depositada en el Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla en 1972. (JDV)

61.– Bandeja (DE00156C)
Material y técnica: barro cocido, vidriado y pintado.
Medidas: 5 x 26 x 21,4 cm
Lugar de producción: Talavera de la Reina / Puente del Arzobispo (Toledo), España
Cronología: siglo XVIII

Bandeja ochavada hecha a molde, base oval, fondo plano y ala convexa dividida en ocho lados Los colores utilizados son azul, melado, verde y manganeso sobre esmalte blanco. En el fondo se representa una figura humana sosteniendo una banda azul movida por el viento. Frente a ella aparece el motivo vegetal llamado *flor de patata*, integrado por ligeros tallos de pequeñas hojas con una suave policromía. En el ala, la decoración se reparte por sus ocho lados: los dos centrales presentan cartelas con escenas en azul, los dos laterales motivos vegetales dispuestos en tres franjas y los cuatro de las esquinas animales en melado sobre una malla a modo de encaje con elementos vegetales. En el reverso encontramos motivos vegetales.

Vinculada a las producciones de Talavera de la Reina y Puente del Arzobispo, esta bandeja pertenece a un grupo de piezas de la serie *polícroma* donde el tema de la *flor de patata* va a predominar en las composiciones. La figura humana va a presentarse con indumentarias agitadas y movimientos nerviosos, relacionándose con los personajes de los grabados de Jaques Callot, sobre todo los realizados en su etapa florentina.

Esta pieza fue donada al Museo de Bellas Artes de Sevilla en 1944 y depositada en el Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla en 1972. (JDV)

62.– Orza (DE00160C)
Material y técnica: barro cocido, vidriado y pintado
Medidas: 23 x 16,5 cm
Lugar de producción: Triana (Sevilla), España
Cronología: siglo XVII

Orza modelada a torno, de cuerpo ovoide, base plana, cuello recto y labio engrosado. Esmaltada en blanco y decorada en amarillo, ocre y verde. Los motivos decorativos van a ser óvalos para la franja central y gallones para las franjas inferior y superior.

El dibujo se ejecuta en azul, las formas se rellenan de amarillo y el sombreado se realiza en ocre.

La tonalidad clara de la pasta, el uso del amarillo claro y cierto tono de verde son elementos que nos indican el origen sevillano de esta pieza. La loza de Sevilla recibió influencias de la ingente cantidad de piezas que llegaron procedentes de los más importantes centros cerámicos de la época, como por ejemplo Talavera, Génova y Oriente. Se imitaron estas producciones mediante un estilo ecléctico menos refinado que los originales y con una cocción diferente a la de Castilla.

Esta pieza fue donada al Museo de Bellas Artes de Sevilla en 1944 y depositada en el Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla en 1972.

(JDV)

63.– Candelero (DE00169C)
Material y técnica: barro cocido, vidriado y pintado
Medidas: 24 x 15,2 x 10 cm
Lugar de Producción: Talavera de la Reina / Puente del Arzobispo (Toledo), España
Cronología: siglo XVIII

Candelero con figura de león, hecho a molde, sobre una base rectangular. Se decora la base en azul, el recipiente en verde y el león en melado y manganeso. El león aparece rígido sobre las cuatro patas mirando al frente con las fauces abiertas y carece de cola a diferencia de otros ejemplares similares de la misma colección. Los ojos y la abundante melena se perfilan con manganeso.

Pertenece a la serie polícroma de las manufacturas de Talavera de la Reina y Puente del Arzobispo.

Esta pieza fue donada al Museo de Bellas Artes de Sevilla en 1944 y depositada en el Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla en 1972. (JDV)

64.– Candelero (DE00163C)
Material y técnica: barro cocido, vidriado y pintado
Medidas: 26,5 x 15,7 x 8,7 cm
Lugar de Producción: Talavera de la Reina / Puente del Arzobispo (Toledo), España
Cronología: siglo XVIII

Candelero con forma de león, hecho a molde sobre una base rectangular esmaltada en blanco. Sobre esmalte estannífero se cubre el cuerpo con ocre y con manganeso se dibujan los ojos, las garras y las orejas. Apoyado sobre las cuatro patas, abre la boca con la cabeza girada hacia su izquierda. La cola hace un doble giro sobre el lomo conformando así el asa. Sobre la cabeza posee una abertura para introducir la vela.

Producido en Talavera de la Reina o Puente del Arzobispo, forma parte de la serie polícroma junto a numerosos candeleros similares.

Esta pieza fue donada al Museo de Bellas Artes de Sevilla en 1944 y depositada en el Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla en 1972. (JDV)

65.– Jarra de vino (DE00170C)
Material y técnica: barro cocido, vidriado y pintado
Medidas: 36,4 x 19 cm
Lugar de producción: Talavera de la Reina / Puente del Arzobispo (Toledo), España
Cronología: 1808 –1830

Jarra de vino torneada, base plana, cuello exvasado y boca trilobulada. Esmaltada en blanco y decorada en azul, ocre, verde y manganeso. Entre bandas azules y ocres separadas por líneas en manganeso, presenta un escudo con la inscripción «BIBA EL REY» flanqueado por dos leones.

Esta jarra fue producida por uno de los pocos alfares que siguieron funcionando en Talavera de la Reina o Puente del Arzobispo durante la primera mitad del siglo XIX, a causa de la guerra de Independencia. En esta etapa se acentúa el carácter popular de la loza talaverana, siendo frecuentes las referencias a héroes de las guerrillas y sobre todo a la figura del rey Fernando VII, el Deseado.

Esta pieza fue donada al Museo de Bellas Artes de Sevilla en 1944 y depositada en el Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla en 1972. (JDV)

BIBA
EI
REI

66.– Jarra de vino (DE00171C)
Material y técnica: barro cocido, vidriado y pintado
Medidas: 19,5 x 13,5 cm
Lugar de producción: Talavera de la Reina / Puente del Arzobispo (Toledo), España
Cronología: siglo XVIII

Jarra de vino hecha a torno, con base plana, forma de campana, asa vertical y pico vertedor trilobulado. Sobre un esmalte blanco verdoso se decora en amarillo, melado, verde y manganeso. Entre dos árboles de copas superpuestas, se representa a un lobo iniciando un salto. La escena se enmarca mediante una banda en la base y cuatro en el cuello: dos ocres, una melada y una con roleo vegetal.

Esta jarra está en relación con las manufacturas de Talavera de la Reina y Puente del Arzobispo. Ambas producciones poseen muchas afinidades, siendo muy difícil distinguirlas, ya que la mayoría de las series se realizaron en ambas ciudades. Las diferencias estriban en el alegre verde brillante de Puente frente al más apagado de Talavera, en el tono del esmalte más cremoso de este último y algunas particularidades en la decoración.

Esta pieza fue donada al Museo de Bellas Artes de Sevilla en 1944 y depositada en el Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla en 1972. (JDV)

67.– Sopera (DE00174C)
Material y técnica: barro cocido, vidriado y pintado
Medidas: 23 x 28,5 x 20,5 cm
Lugar de producción: Alcora (Castellón), España
Cronología: 1798 –1815.

Sopera hecha a molde, con forma de carnero recostado y base oval. El pomo de la tapa tiene forma de cordero. Esmaltado y decorado en tonos ocres y manganeso.

Esta pieza forma parte de la llamada fauna de Alcora, una serie de figuras y objetos para el servicio de mesa que reproducen fielmente diversos animales. Se va a encuadrar en la Tercera época de la fábrica, correspondiente al periodo en que la Casa de Híjar sustituyó a la de Aranda. Supuso esta época un cambio en los Reglamentos de la fábrica, una mayor atención a los trabajos de escultura en pipa y porcelana, y la introducción de ciertos estilos de la producción de la Fábrica del Buen Retiro que había cerrado sus puertas a causa de la Guerra de la Independencia. Los dos artistas que destacaron en la realización de figuras zoomorfas fueron Cristóbal Mas y Clement Aicart.

Esta pieza fue donada al Museo de Bellas Artes de Sevilla en 1944 y depositada en el Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla en 1972. (JDV)

68.– Botella (DE00176C)
Material y técnica: barro cocido, vidriado y pintado
Medidas: 20 x 10,2 cm
Lugar de producción: Triana (Sevilla), España
Cronología: último tercio del siglo XVI

Botella modelada a torno, de cuerpo globular, base anular, boca muy estrecha y labio engrosado. Decoración en azul, amarillo y ocre sobre esmalte blanco rosado. En la parte superior, se representan motivos vegetales y animales, concretamente insectos. En el cuerpo se estructuran cinco arcos sobre pilastras, en los cuales se van a representar tres bustos, una figura de cuerpo entero y un pájaro.

El traspaso mutuo de técnicas y alfareros entre Talavera y Sevilla durante los siglos XVI y XVII, hace que ambas manufacturas compartan formas y ciertos motivos decorativos. Sevilla desde finales del siglo XVI va a producir una serie que imita la loza talaverana, a la que pertenecería esta botella, aunque la factura va a resultar más basta con paredes más gruesas, el barro amarillento y los colores van a tener ciertos tonos propios de la producción trianera.

Esta pieza fue donada al Museo de Bellas Artes de Sevilla en 1944 y depositada en el Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla en 1972. (JDV)

Bibliografía:
Lister, Florence C. y Robert, H.: *Sixteenth Century Majolica Pottery in the New World*. Tucson, 1982. Fig. 4.27.
Pleguezuelo Hernández, Alfonso: *Cerámica de Triana (siglos XVI al XIX)*. Caja general de ahorros y monte de piedad de Granada. Granada, 1985.
Pleguezuelo Hernández, Alfonso: *Talaveras en la Colección Carranza*, Ayuntamiento de Talavera de la Reina, 1994. Catálogo Exposición, p. 25

69.– Botijo (DE00181C)
Material y técnica: barro cocido, vidriado y pintado
Medidas: 17,5 x 20,5 x 12 cm
Lugar de producción: Triana (Sevilla), España
Cronología: siglo XVIII

Botijo con forma de perro, hecho a molde, base plana y pitorro frontal. Está esmaltado en blanco cremoso y decorado en manganeso, azul y ocre.

Durante el siglo XVII la imitación de la porcelana china, la loza de Génova y sobre todo la de Talavera fue en Sevilla la base para la creación de las distintas series. Aparte de las vajillas en loza fina, se produjeron multitud de objetos que en el siglo XVIII van a tener un carácter más popular como es el caso de este botijo.

Esta pieza fue donada al Museo de Bellas Artes de Sevilla en 1944 y depositada en el Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla en 1972. (JDV)

70.– Botella (DE00184C)
Material y técnica: barro cocido, vidriado y pintado
Medidas: 28,8 x 18 x 12 cm
Lugar de producción: Talavera de la Reina / Puente del Arzobispo (Toledo), España
Cronología: mediados del siglo XVIII – mediados del siglo XIX

Botella con forma de busto femenino, hecha a molde y con base anular. Sobre esmalte blanco cremoso se decora en verde, azul, amarillo, melado y manganeso. La figura femenina se representa con tocado, pendientes, collar y medallón.

Esta pieza se vincula a los alfares de Talavera de la Reina y Puente del Arzobispo, que compartieron muchas producciones desde el siglo XVI hasta el siglo XIX. Por sus bandas concéntricas en la base, el tono de verde y su esmalte cremoso podría proceder de Talavera, aunque es difícil afirmarlo con seguridad, entre otras cosas porque en el siglo XIX el lechoso esmalte de Talavera pierde calidad volviéndose más cremoso y el verde brillante de Puente adquiere un tono oliváceo menos vistoso.

Esta pieza fue donada al Museo de Bellas Artes de Sevilla en 1944 y depositada en el Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla en 1972. (JDV)

71.– Plato (DE00189C)
Material y técnica: barro cocido, vidriado y pintado
Medidas: 4,5 x 30,3 cm
Lugar de producción: Talavera de la Reina / Puente del Arzobispo (Toledo), España
Cronología: principios del siglo XVII

Plato torneado, de base anular, fondo cóncavo y ala convexa. Sobre esmalte blanco cremoso se decora en azul de cobalto, manganeso y ocre. En el ala se muestran dos pares de motivos florales, ambos basados en flores y ramas de margaritas. En el fondo se representa un ave, que parece ser una cacatúa u otro psitaciforme, iniciando el vuelo desde una rama en la que apoya una sola pata.

Pertenece a la talaverana serie tricolor figurativa iniciada a mediados del siglo XVI y que se extiende hasta finales del siglo XVII. El uso del azul, naranja y negro, junto con el rayado característico en naranja hace muy identificable a la serie. Aves, bustos y figuras de cuerpo entero van a ser los temas centrales de los platos bajo la serie tricolor figurativa.

Esta pieza fue donada al Museo de Bellas Artes de Sevilla en 1944 y depositada en el Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla en 1972. (JDV)

72.– Plato (DE00190C)
Material y técnica: barro cocido, vidriado y pintado
Medidas: 7,5 x 29,7 cm
Lugar de producción: ¿Talavera de la Reina (Toledo)? / ¿Triana (Sevilla)?
España
Cronología: siglo XVIII

Plato torneado, base rehundida, fondo cóncavo y ala convexa con borde engrosado. Policromado sobre ocre claro, la decoración se realiza en melado, azul, verde y manganeso. En el fondo aparece un escudo flanqueado por dos leones rampantes. En el ala motivos vegetales de hojas y flores.

Existen dudas sobre el origen de este plato, ya que a pesar de que la factura de los leones y el dibujo en manganeso son propios de los alfares talaveranos, encontramos otros elementos como los motivos vegetales que no son tan familiares de la manufactura toledana, por tanto podría también haber sido fabricada en Triana formando parte de la serie que imitaba a Talavera.

Esta pieza fue donada al Museo de Bellas Artes de Sevilla en 1944 y depositada en el Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla en 1972. (JDV)

73.– Plato (DE00191C)
Material y técnica: barro cocido, vidriado y pintado
Medidas: 4 x 25,5 cm
Lugar de producción: Triana (Sevilla), España
Cronología: siglo XVIII

Plato hecho a torno con base plana, fondo cóncavo y ala convexa. Decorado en azul, ocre, amarillo y verde sobre esmalte blanco cremoso. En el centro se representa un puño que sostiene una rama con limón. En el ala motivos vegetales como ramas y frutos.

Las relaciones y transferencias entre Sevilla y Talavera han sido constantes a lo largo de la Edad Moderna. La tasa de precios de 1627 demuestra la copia sistemática de los platos producidos en Talavera. Este documento informa de los tipos de loza que se fabricaban en Sevilla en ese momento. Dentro de la serie que imitaba el vidriado de Talavera encontramos: platos de Talavera contrahechos en Sevilla, platos pintados contrahechos de Talavera, platos azules y loza de Sevilla contrahecha de Talavera. Esta pieza debe ser de esta serie ya que se observan elementos característicos de la cerámica sevillana, como el amarillo pálido y el verde sucio, y otros propios de la producción talaverana, como el rayado en color melado que recuerda a la serie tricolor.

Esta pieza fue donada al Museo de Bellas Artes de Sevilla en 1944 y depositada en el Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla en 1972. (JDV)

74.– Plato (DE00194C)
Material y técnica: barro cocido, vidriado y pintado
Medidas: 6,5 x 30,5 cm
Lugar de producción: Talavera de la Reina / Puente del Arzobispo (Toledo), España
Cronología: siglo XVIII

Plato torneado, base anular, fondo cóncavo y ala rizada. Esmaltado en blanco y pintado en azul, verde, ocre, amarillo y manganeso. En el fondo presenta un león saltando rodeado por un arbusto *flor de patata*. El ala presenta el borde rizado pintado en verde y el tema del *encaje de bolillos* en azul cobalto con toques en amarillo. Existe gran similitud entre este motivo decorativo y las randas portuguesas. Su estilo es más dibujístico que pictórico, con un trazo delgado y un sombreado suave que confiere ligereza a las figuras.

Vinculado a las manufacturas de Talavera de la Reina y Puente del Arzobispo, este plato combina los motivos del *encaje de bolillos* y del arbusto *flor de patata*, que va a sustituir a los grandes árboles.

Esta pieza fue donada al Museo de Bellas Artes de Sevilla en 1944 y depositada en el Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla en 1972. (JDV)

Bibliografía:
Pleguezuelo Hernández, Alfonso: *Talaveras en la Colección Carranza*, Ayuntamiento de Talavera de la Reina, 1994. Catálogo Exposición, p. 36

75.– Busto de Minerva (DE00200C)
Material y técnica: barro cocido, vidriado y pintado
Medidas: 32 x 18 x 10,6 cm
Lugar de producción: ¿Triana? (Sevilla), España
Cronología: siglo XIX

Busto de Minerva, hecho a molde, con casco y armadura sobre un pedestal que imita mármol veteado. En la parte posterior de la peana aparece estampada la inscripción «MINERVA».

Posiblemente su origen sea sevillano, pero posee gran influencia francesa tanto en tipo de cerámica, china opaca, como en las facciones de la diosa. Por tanto, podría ser una copia de alguna pieza francesa del siglo XIX, ámbito en que Jacob Petit era uno de los grandes maestros.

Esta pieza fue donada al Museo de Bellas Artes de Sevilla en 1944 y depositada en el Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla en 1972. (JDV)

76.– Pareja de candeleros (DE00221C y DE00222C)
Material y técnica: barro cocido, vidriado y pintado
Medidas: 22,7 x 15,5 x 9 cm
Lugar de producción: Talavera de la Reina / Puente del Arzobispo (Toledo), España
Cronología: siglo XVIII

Dos candeleros con forma de león, hechos a molde, sobre base rectangular. Están esmaltados en blanco y se decoran en melado para el cuerpo, en amarillo para la cabeza, en verde para los rizos de la melena y en manganeso para señalar los perfiles de los ojos, melena y pelaje. Los leones se representan de pie, mirando ligeramente hacia arriba, con las fauces abiertas y apoyando las cuatro patas sobre la base, lo que da cierta rigidez a la figura. En la parte superior de la cabeza tienen un orificio donde se coloca la vela.

Producidos por los alfares de Talavera de la Reina y Puente del Arzobispo, esta pareja de candeleros pertenecen a un grupo de figuras incluidas en la serie polícroma, algunas fechadas en el siglo XVII y la mayoría en el XVIII, que se van a caracterizar por la rigidez de la figura, el uso de los tonos melados y las líneas de sombreado en manganeso.

Esta pieza fue donada al Museo de Bellas Artes de Sevilla en 1944 y depositada en el Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla en 1972. (JDV)

77.– Pareja de candeleros (DE00225C y DE00226C)
Material y técnica: barro cocido, vidriado y pintado
Medidas: 20 x 16,7 x 10 cm
Lugar de producción: Talavera de la Reina / Puente del Arzobispo (Toledo), España
Cronología: siglo XVII

Dos candeleros con figura de perro, hecho a molde, sobre base rectangular. El perro aparece sentado sobre sus cuartos traseros, con la cabeza hacia el frente y la boca abierta. Sobre esmalte estannífero blanco, se pinta la figura en ocre, con toques de azul cobalto y líneas en manganeso. El collar y el candelero propiamente dicho se pintan en verde.

Fabricados en Talavera de la Reina o Puente del Arzobispo, esta pareja de candeleros forman parte de un grupo de figuras con formas de animales vinculados a la serie polícroma, que se van a producir durante el siglo XVII y sobre todo en el XVIII.

Esta pieza fue donada al Museo de Bellas Artes de Sevilla en 1944 y depositada en el Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla en 1972. (JDV)

Bibliografía:
Pleguezuelo Hernández, Alfonso: *Talaveras en la Colección Carranza*, Ayuntamiento de Talavera de la Reina, 1994. Catálogo Exposición, p. 32.

78.– Candelero (DE00230C)
Material y técnica: barro cocido, vidriado y pintado
Medidas: 20,5 x 11 x 18 cm
Lugar de producción: Talavera de la Reina / Puente del Arzobispo (Toledo), España
Cronología: siglo XVIII

Candelero hecho a molde, con forma de ave y base circular. Está vidriado con esmalte blanco y decorado con verde, azul, ocre y manganeso. En la parte delantera hay una cartela ovalada con el anagrama de María en su interior.

Se vincula a las producciones de Talavera de la Reina y Puente del Arzobispo, que durante el siglo XVIII van a realizar numerosos candeleros con figuras de animales.

Esta pieza fue donada al Museo de Bellas Artes de Sevilla en 1944 y depositada en el Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla en 1972. (JDV)

79.– Pareja de candeleros (DE00231C y DE00232C)
Material y técnica: barro cocido, vidriado y pintado
Medidas: 23 x 16,5 x 8,7 cm
Lugar de producción: Talavera de la Reina / Puente del Arzobispo (Toledo), España
Cronología: siglo XVIII

Dos candeleros en forma de león, hechos a molde, sobre base rectangular. Sobre el esmalte blanco se va a usar ocre claro para el cuerpo, melado para la melena y el pelaje, y líneas en manganeso para reforzar el sombreado. Los leones se representan de pie, rígidos, apoyados en las cuatro patas, mirando al frente y con la boca abierta mostrando los colmillos. La vela se introduce en la apertura que tienen los leones en la cabeza.

Procedentes de Talavera de la Reina o Puente del Arzobispo, este tipo de candeleros con formas de leones y perros, entre otros animales, se van a datar en su mayoría en el siglo XVIII aunque algunos son del XVII.

Estas piezas fueron donadas al Museo de Bellas Artes de Sevilla en 1944 y depositada en el Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla en 1972. (JDV)

80.– Tondo (DE01174C)
Material y técnica: barro cocido, vidriado y pintado
Medidas: 12,7 x 10 x 1,5 cm
Lugar de producción: Triana (Sevilla), España
Cronología: siglo XVIII

Tondo hecho a molde con forma oval. Sobre esmalte blanco rosado, algo translúcido, se decora en azul, amarillo, ocre y verde. Se representa el tema llamado la Virgen de la leche, en el que aparece la virgen amamantando al niño, y que vamos a encontrar abundantemente tratado en obras pictóricas. Por el estado del borde suponemos que formaría parte de un panel mayor del que fue arrancado.

El barro amarillento y el amarillo claro utilizado en esta pieza van a ser dos de los elementos propios de la loza de Triana que, durante toda la edad moderna, compartirá técnicas y artesanos con Talavera e imitará a los más significativos centros productores europeos.

Esta pieza fue donada al Museo de Bellas Artes de Sevilla en 1944 y depositada en el Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla en 1972. (JDV)

81.– Chaleco (DE284c)
Material: seda, lino y lamé
Técnica: confección y bordado en metal
Medidas: 69 x 89 cm
Lugar de fabricación: desconocido
Cronología: finales del siglo XVIII y principios del XX

Prenda de busto sin mangas y de cuello redondo con dos bolsillos laterales cubiertos por tapetas. El delantero es de lamé de plata de color marfil con decoración bordada de hilo tendido en dorado y otros complementos decorativos como lentejuelas, chapas y mingos de diferentes tamaños. Los bordados constituyen motivos vegetales y florales de pequeño tamaño y se concentran en el perímetro del cuello, delantero, bolsillos laterales y zona inferior de la pieza. Estos bordados son planos, sin relieve y van fijados según diferentes técnicas. La parte trasera del chaleco es de tafetán de lino sin decorar porque estas prendas se solían usar debajo de una chaqueta y la decoración se concentraba en la parte que quedaba al descubierto.

Forma parte de la colección Aguiar, donada al Museo de Bellas Artes de Sevilla en 1944 y depositada en este Museo en 1972. Piezas muy similares a éstas aparecen reflejadas en algunas de las pinturas de Andrés Parladé como *Hombre con papagayo* (DE1179c), *Majo y dama* (DE773c) o *Majo con capa* (DE204c). (JDV)

82.– Manteleta (DE887c)
Material: seda y lino
Técnica: confección y bordado
Medidas: 53,5 x 24,6 cm
Lugar de fabricación: desconocido
Cronología: siglo XIX

Pieza de tafetán de seda de color verde y en forma de pico que presenta una serie de bordados monocromos en color marfil de motivos vegetales y animales que se expanden desde el perímetro hacia el interior. Las técnicas de bordado empleadas son el bordado al pasado y el punto liso. El reverso está protegido por un forro de color rosa claro de tafetán de lino. Como elemento decorativo, presenta un galón perimetral de color crudo y borlones en los extremos, de los que sólo se conserva uno.

La pieza ha sido alterada en sus dimensiones originales ya que el pico trasero ha sido recortado, bien por deterioro excesivo bien para adaptarlo a otros usos distintos del original. La manteleta se caracteriza por tener largas puntas delanteras pero es una pieza de similares características a la esclavina o al chal, ya que era usada por las mujeres igualmente como elemento de abrigo o adorno con la ventaja de que eran especialmente adaptables a cualquier tipo de indumentaria que se llevara debajo al carecer de un patronaje que las ajuste al cuerpo.

Esta piezas aparece reflejada en la pintura de Andrés Parladé *Majo y dama* (DE773c).

Forma parte de la colección Aguiar, donada al Museo de Bellas Artes de Sevilla en 1944 y depositada en este Museo en 1972. (JDV)

83.– Diadema (DE1133c)
Material: metal dorado, pasta y piedra cristalina
Técnica: engarzado y repujado
Medidas: 4 x 14,9 x 8 cm
Lugar de fabricación: desconocido
Cronología: 1800–1815

Diadema de metal dorado con dos hileras de perlas blancas de pasta separadas por una de pedrería. Esta pieza de adorno personal femenino para la cabeza pertenece a la colección Aguiar donada al Museo de Bellas Artes de Sevilla en 1944 y depositada en este Museo en 1972 y aparece reflejada en la pintura de Andrés Parladé *Majo y dama* (DE773c). (JDV)

# Índice

Introducción..... pág. 9

Aguiar. Apuntes de su vida y de su obra...pág. 13

Una mirada etnográfica a la pintura de Andrés Parladé.....pág. 33

Catálogo.....pág. 51

El mundo taurino.....pág. 53

El mundo del campo.....pág. 67

Retratos de época.....pág. 93

El coleccionismo.....pág. 131