



El legado Otto Piert

UNA VIDA DE COLECCIONISMO DEDICADA AL GRABADO

El legado Otto Piert

UNA VIDA DE COLECCIONISMO DEDICADA AL GRABADO

El legado Otto Piert

UNA VIDA DE COLECCIONISMO DEDICADA AL GRABADO



ORGANIZACIÓN

Museo Nacional de Cerámica
y Artes Suntuarias “González Martí”

COMISARIADO

M.^a Isabel Justo Fernández

TEXTOS

Jaume Coll Conesa
Carmen González Borrás
M.^a Isabel Justo Fernández
Irene Rodríguez Abad

EDICIÓN DEL FOLLETO

Secretaría General Técnica
Subdirección General de Atención al Ciudadano,
Documentación y Publicaciones

COORDINACIÓN DE LA EDICIÓN

Liliane Cuesta Davignon
M.^a Isabel Justo Fernández

CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN

Trestaller
Inma Féliz Bernad

ENMARCAO

Marcos Ros

FOTOGRAFÍA

Luis Amable Gil Altaba
Irene Rodríguez

TRADUCCIONES

Cálamo & Cran
María José Badenas Población

DISEÑO EXPOSITIVO, DISEÑO GRÁFICO DEL FOLLETO Y MAQUETACIÓN

Espirelius

ANIMACIÓN

Emilio Yebra

MONTAJE

Veolia

AGRADECIMIENTOS

M.^a Lucrecia Centelles Fullana
Antonio Ros
Ana Tomás Hernández

El Museo Nacional de Cerámica agradece especialmente a Carmen González Borrás su papel de mediadora en el legado de la colección Otto Piert al Museo.

NIPO: 190-24-079-5

Exposición temporal “El legado Otto Piert.
Una vida de coleccionismo dedicada al grabado”



ABREVIATURAS

del. (dibujante), *inv.* (inventor), *pinx.* (pintor), *imp.* (impresor).

El legado Otto Piert

UNA VIDA DE COLECCIONISMO DEDICADA AL GRABADO

Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias “González Martí”
Del 29 de junio al 17 de octubre de 2021

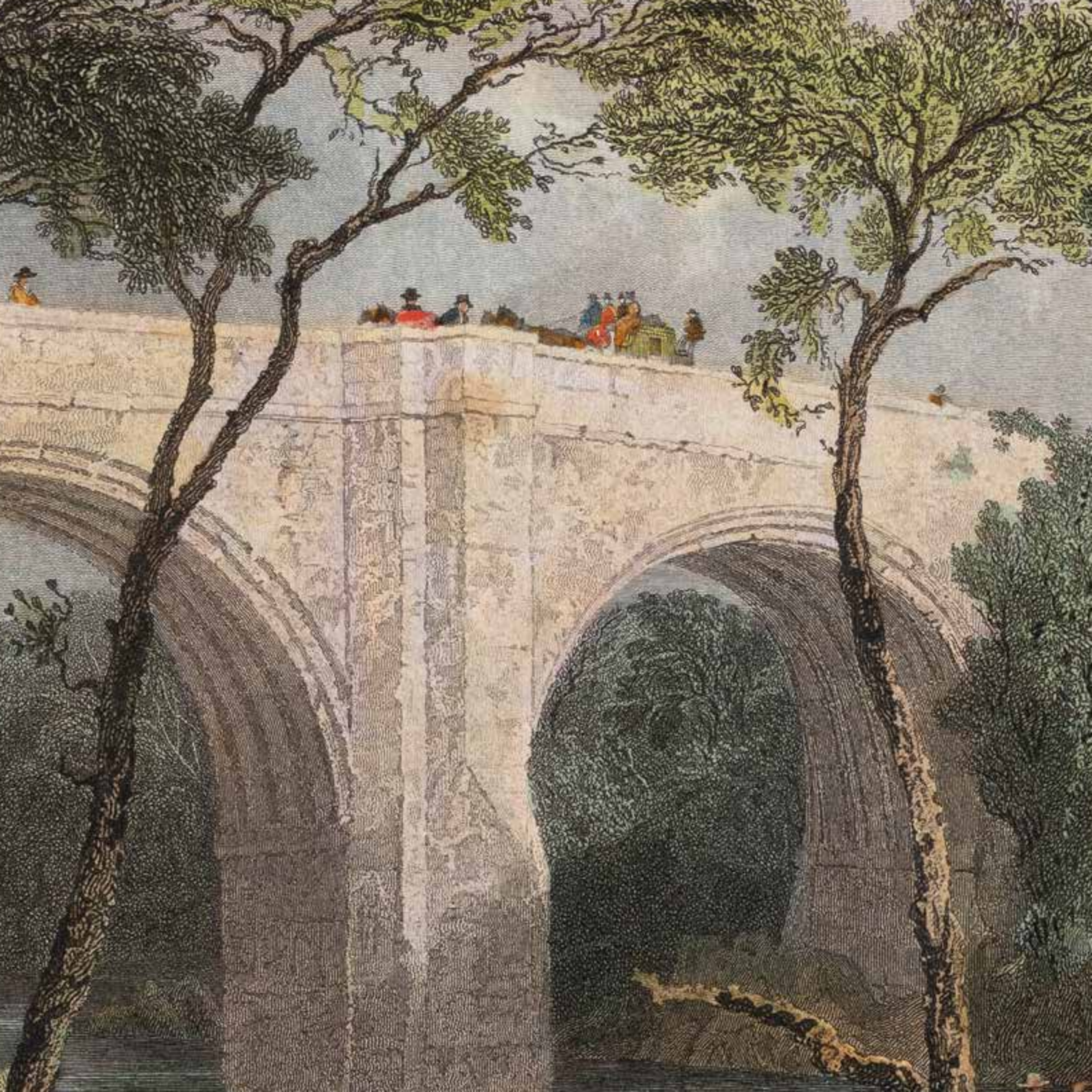






Índice

- 7 **Presentación**
Jaume Coll Conesa
- 11 **Conociendo al coleccionista**
Carmen González-Borrás
- 15 **El legado Otto Piert: una vida de coleccionismo dedicada al grabado**
M. Isabel Justo Fernández
- 39 **Plan de conservación preventiva en la colección de grabados de Otto Piert**
Irene Rodríguez Abad
- 49 **Traducció al valencià**
- 57 **English translation**
- 77 **Listado de piezas expuestas**
Llistat de peces exposades
List of exhibition works





Presentación

Jaume Coll. Director del Museo

En el año 2006 visitamos Colonia preparando la exposición del artista Alberto Hernández comisariada por D.^a Carmen González Borrás. Allí, la Sra. González nos presentó al Sr. Adolf Egner, coleccionista de cerámica contemporánea, pareja del Dr. Piert. A finales del mismo año, los Sres. Egner y Piert visitaron el Museo en València. Fue entonces cuando el Sr. Egner, gracias a la intercesión de la Sra. Carmen González, ofreció al Museo su colección por lo que iniciamos los trámites de donación en enero del año siguiente. Desgraciadamente el Sr. Egner falleció en enero de 2010 y no pudo visitar la exposición que preparamos en el Museo, que fue finalmente inaugurada el 24 de febrero de 2010 con la presencia de su compañero, Otto Piert y su sobrino, Morant Piert.

En la visita al domicilio familiar de los Sres. Egner y Piert, conocimos tanto la inmensa colección de cerámica como los grabados que había atesorado el Dr. Piert. Poco después de su visita a València, gracias de nuevo a la intercesión de la Sra. Carmen González que fue nuestra mejor valedora en todo este proceso, el Dr. Piert nos comunicó su deseo de donar también al Museo su colección de estampas. El Museo Nacional de Cerámica conserva un fondo importante de grabado y estampa reunido en parte por Manuel González Martí y por donaciones de otras personas. El ofrecimiento que nos realizó el Dr. Piert nos pareció de indudable interés, en especial porque

< Samuel Lacey (Thomas Allom *inv.*).

Puente de Kirby Lonsdale en Westmorland (detalle), 1834. N.º CE4/06222.

permitía incrementarla añadiendo ejemplares relevantes de ámbito europeo. Con el fin de agilizar los trámites, la Sra. Carmen González Borrás realizó un intenso trabajo de catalogación que nos permitió contar con una documentación de calidad para evaluar el conjunto y presentar la oferta de donación del Sr. Piert. La donación fue aceptada por el Estado con cláusula de usufructo con fecha de 8 de noviembre de 2013, y quedó, por tanto, en el domicilio del donante hasta unos meses antes de su muerte, desgraciadamente acaecida el 20 de septiembre de 2019. Nuevamente fue la dedicación de la Sra. Carmen Borrás la que nos permitió realizar el trámite del cumplimiento efectivo del contrato establecido en su día, al actuar como intermediaria entre el Ministerio y los herederos del Sr. Piert. Se ocupó de la supervisión del conjunto y del perfecto embalaje y transporte de la obra para garantizar su llegada al Museo. De esta manera podemos ofrecer a nuestro público y a la memoria de la pasión por el arte y la generosidad de estos dos donantes, el Dr. Otto Piert y D. Adolf Egner, ambas colecciones reunidas de nuevo bajo un mismo techo. La exposición que presentamos es fruto de una selección realizada por la conservadora del museo y comisaria de la exposición, D.^a Isabel Justo, con la colaboración de las técnicas D.^a Ana Tomás y D.^a Inma Félez, además de personal externo especializado. Esta es una presentación preliminar que esperamos continúe con la publicación del conjunto. Desde estas páginas deseamos rendir homenaje de

gratitud a la memoria del Dr. Otto Piert y, especialmente, al apoyo y generoso trabajo de D.^a Carmen González Borrás por hacer posible que el Museo haya crecido de nuevo con esta relevante colección. Finalmente deseamos hacer constar nuestro agradecimiento y felicitación a todas las personas que han hecho posible la presentación de esta exposición dedicada a la donación del Dr. Piert.







Conociendo al coleccionista

Carmen González-Borrás

El Dr. Otto Piert nació en Colonia en 1925. Yo le conocí en 2001, por ser la pareja de Adolf Egner, el coleccionista de cerámica contemporánea. Años después, medié la donación de la colección Egner y les visité frecuentemente en su casa durante los años que duró el proceso hasta la exposición, en 2010, en el Museo Nacional de Cerámica. Recuerdo la visita de ambos a Valencia en 2006, en la que se enamoraron del Museo y de la ciudad, lo que supuso el paso definitivo para que las colecciones pudieran venir a España. Durante esa estancia, el Dr. Piert, ocho años mayor que Egner, se cansaba a menudo y teníamos que planear también las pausas. Poco después del viaje, empezó la grave enfermedad de Egner, el ELA que se lo llevó dos meses antes de inaugurar la exposición. El tiempo de padecimiento fue terrible para todos los que le vimos apagarse poco a poco, pero motivó una segunda vida para el Dr. Piert, que rejuveneció de manera increíble. Volvió a conducir y a ocuparse de todo en la casa, con una energía que nadie podía imaginar. Fue después de la exposición cuando empezamos a hablar de su colección de grabados. Le emocionó la idea que le propuse, de que ambas colecciones podían estar bajo el mismo techo y llevamos a cabo los trámites para que la donación tuviera lugar después de su muerte.

El Dr. Piert había sido jurista de profesión en una empresa de seguros, pero músico de espíritu. Su instrumento fue el violonchelo que tocó, hasta muy avanzada edad,

< Grigory Anikievich Kachalov (Mikhail Makhayev inv.). *Vista del río Fontanka en San Petersburgo* (detalle), h. 1751-1753. N.º CE4/06314.

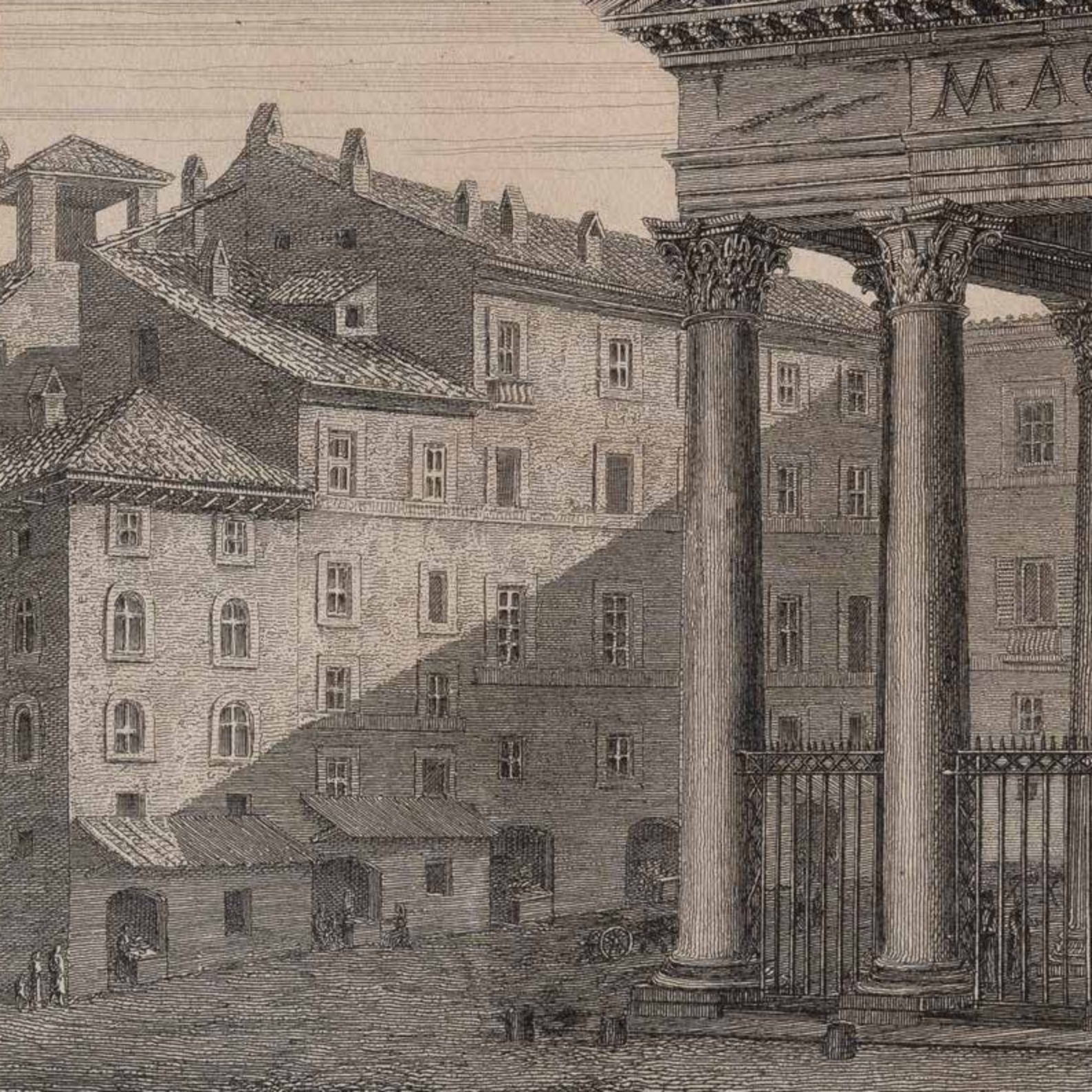
con un grupo de amigos, con los que había formado un cuarteto de cámara. Cuando los dedos ya no fueron capaces de moverse a la velocidad requerida, organizó conciertos en su casa, invitando a otros músicos a tocar delante del reducido público que su salón era capaz de albergar.

Con apenas 19 años, fue enviado al frente de Italia, durante la segunda guerra mundial, donde fue capturado por las tropas inglesas, formadas, en su mayoría, por hindúes y pakistaníes. Allí, sufre el capítulo más duro de su vida, un trauma del que no se curará nunca: los soldados que les apresaron les pusieron en fila y les fueron matando uno a uno. Cuando iba a llegarle su turno, un mando interrumpió el linchamiento y se salvó por segundos. El terror que debió sentir el joven, quedó grabado en su alma, porque fue la señal que nos advirtió de que estaba entrando en la demencia, alrededor de los 92 años. Repetía el relato cada vez que nos encontrábamos, y lo contaba vivamente, sin tener noción del tiempo transcurrido. Al terminar la guerra, pasó un tiempo como prisionero en Egipto. Allí, gozó de ciertos privilegios, gracias a sus buenos conocimientos de inglés y, sobre todo, a su violonchelo, que le permitió formar parte de la orquesta de la prisión. Algo que dice mucho de su carácter fue la amistad que mantuvo toda su vida con uno de sus guardianes ingleses, que amaba la música tanto como él, siendo el motor de sus continuados viajes al Reino Unido. La debilidad que sentía por la belleza del país se la transmitió a su pareja y, por esa razón, ambas colecciones, la suya de grabados y la colección Egner, contienen una elevada cantidad de obras de ese país, lo que las hace tan exclusivas.

La música fue para el Dr. Piert su bálsamo y la colección de grabados su pasión. Tenía una gran parte de ellos en su habitación, llenando las paredes de arriba abajo, pero también por toda la casa. Sabía los personajes que representaban y te contaba con gusto la historia que acompañaba a cada uno de ellos, cómo los había conseguido o qué ocurrió en el viaje de ese año. Su casa, llena de arte, fue el reflejo de estas dos personas generosas, con las que compartí tantos momentos de buena amistad. Para mí, es muy importante saber que sus objetos están en las mejores manos y que el público pueda apreciar el verdadero valor humano que tienen.

> Adolf Egner, a la izquierda, y Otto Piert, a la derecha, en Valencia en 2006.







El legado Otto Piert: una vida de coleccionismo dedicada al grabado

Isabel Justo

Introducción

El doctor Otto Piert (Colonia, 1925-Frechen, 2019) (Fig. 1) fue un coleccionista y filántropo alemán que a lo largo de su vida atesoró una importante colección de grabado datada entre mitad del siglo xvii y finales del xix. En 2013 manifestó el deseo de ceder sus estampas a la colección del Museo Nacional de Cerámica “González Martí”. En su decisión influyó el precedente establecido por su compañero Adolf Egner (Worms am Rhein, 1932-Colonia, 2010), que en 2007 había donado al Museo gran parte de su propia colección de cerámica.

De la colección de grabados de Otto Piert destaca su filiación mayoritariamente inglesa y flamenca. Muchas de las estampas que ahora conserva el Museo Nacional de Cerámica se encuentran igualmente en instituciones como el British Museum, la National Gallery de Londres o el Rijksmuseum de Ámsterdam, lugares donde el coleccionismo de grabado ha tenido gran tradición históricamente, así como en el Museo del Hermitage, en San Petersburgo, y en las principales bibliotecas nacionales europeas. Gracias al compromiso de estas instituciones culturales y a las posibilidades que brindan la sociedad de la información, hemos podido catalogar convenientemente algunas de las estampas de la colección Otto Piert, especialmente aquellas que llegaron al Museo recortadas, sin datos de autoría o datación.

< Georges Ledwell Taylor

Panteón de Roma. Vista noroeste (detalle), 1821. N.º CE4/06315.



Figura 1. El doctor Otto Piert en 2004.

Entre los nombres de los artistas representados en la colección Piert destacamos a grabadores como: Francesco Bartolozzi, nacido en Florencia en 1728 y miembro fundador de la Royal Academy de Londres; a los británicos John Chapman (1792-1823), Thomas Garner (1789-1868) y al grabador e historiador Georges Vertue (1684-1756), que trabajó en compendios de retratos como el holandés Jacobus Houbraken (1698-1780); hay que citar también al alemán Medardus Martin Thoenert (1754-1814) y a los franceses Elisabeth G. Herhan (h. 1797- 1803) y Louis Simon Lempereur (1728-1807).

La colección de grabado del Museo Nacional de Cerámica

El Museo Nacional de Cerámica ha recibido el legado Otto Piert para integrarlo en una sección fundamental de la colección iniciada por su fundador: el grabado histórico. Manuel González Martí aportó gran parte de estos fondos, que fueron aumentando gracias a sucesivas donaciones. Entre ellas destaca la de Agustín Arrojo Muñoz, como recuerda Isabel Perales en el *Catálogo de estampas valencianas del Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias “González Martí”* (2004, 47-48).

Según explica Jaume Coll en la introducción del citado catálogo, González Martí no solo coleccionó grabados, sino que también fue hábil ilustrador, conocedor de las técnicas heliográfica, litográfica y xilográfica. Además, su gran amistad con artistas en sus años de formación en la Real Academia de San Carlos, y, desde 1955, su capacidad para conseguir donaciones para el recién inaugurado Museo Nacional de Cerámica, han permitido que hoy se conserve en esta institución una colección nada desdeñable de estampas datadas entre los siglos XVI y XXI, que supera los 1500 ejemplares catalogados.

En aquel catálogo se plasmó la investigación y catalogación del grabado y la litografía de temas o autores valencianos; no obstante, en la colección del Museo se conservan también obras de artistas internacionales y del resto de España. Así, las casi 200 estampas atesoradas por Otto Piert se insertan en un conjunto mayor, complementándolo e incidiendo en su cariz más internacional.

El grabado: ¿expresión artística o técnica utilitaria?

Bajo el nombre genérico de *grabado* se reúnen un conjunto de técnicas (xilografía, aguafuerte, aguatinta, buril y un largo etcétera) que producen obras en serie; debido a ese carácter múltiple, el uso del grabado se generalizó para la divulgación de obras de arte. Durante siglos fue el único método para dar a conocer de manera masiva pinturas, esculturas y monumentos en general. El carácter seriado y utilitario de esta técnica ha tenido como contrapartida que no fuera considerado método de expresión artística *per se* hasta la popularización de la fotografía. A partir de entonces se generalizó el uso del grabado como modo de expresión original y los grabadores empezaron a considerarse verdaderos artistas. No obstante hay que recordar que históricamente muchos grandes pintores, escultores y dibujantes —Dürero, Rembrandt, Goya...— utilizaron esta técnica para llevar a cabo trabajos puramente artísticos, pero también otros más relacionadas con el aprendizaje o la difusión de sus propias obras y las de otros artistas.

La colección Piert incluye ejemplos de estas dos esferas del grabado, como técnica y como método de expresión plástica original, aunque predomina ampliamente la primera. Encontramos pues estampas que reproducen o están basadas en retratos, autorretratos y composiciones de artistas como Hans Holbein el Joven, Anton van Dyck, Anton Raphael Mengs, Joshua Reynolds, Angelica Kauffmann o Philippe de Champaigne; además se reproducen numerosos monumentos y escultura clásica. Por otro lado destacamos obras originales

como *A Woodland Path* (*Camino arbolado*), de Frederick Albert Slocombe (1847-1920; n.º inv. CE4/06178). Este artista británico, que también destacó en el arte de la pintura, fue más conocido por sus originales paisajes al aguafuerte (Fig. 2).

La colección Otto Piert se compone de 190 estampas, mayoritariamente ejemplares sueltos, aunque algunas pertenecen a álbumes, revistas ilustradas o ilustraciones de libros. Para la exposición se ha hecho una selección de 63 obras. De todas ellas hay que destacar el conjunto perteneciente a *The heads of illustrious persons of Great Britain*, que se desarrollará pormenorizadamente más adelante. En lo que se refiere a la revista ilustrada, tan popular en el siglo XIX, recordaremos su función como herramienta de entretenimiento, difusión o incluso educación. Algunas estaban especializadas en dar a conocer la actualidad artística del momento. Fue el caso del británico *The Art Journal*, la revista de arte más importante de la era victoriana, publicada entre 1839 y 1912. En la colección Piert tenemos varios ejemplos de estampas que proceden de esta revista: entre otros *The vintage* (*La vendimia*; n.º inv. CE4/06292) y *Female Bathers Surprised by a Swan* (*Bañistas sorprendidas por un cisne*; n.º inv. CE4/06173) (Figs. 3 y 4).

Finalmente hay que mencionar algunas estampas en las que el color es el protagonista. Se pueden destacar algunos grabados calcográficos pintados a mano con pinturas al agua. En algunos casos se han hallado pruebas de color en los márgenes al desenmarcar las obras. Es el caso de *The fight interrupted* (*La pelea interrumpida*; n.º inv. CE4/06253) (Fig. 5), una obra de temática social datada en el último tercio del siglo XIX.



Figura 2. Frederick Albert Slocombe.
Camino arbolado, 1882. N.º CE4/06178.

Gracias a la firma legible en este grabado «Slocombe», hemos podido averiguar más sobre su autor, título y fecha aproximada, ya que la estampa ha llegado a la colección del Museo parcialmente mutilada. Se trata de una obra del acuarelista y aguafuertista Frederick Albert Slocombe, activo en Londres entre 1865 y 1886. Las National Galleries of Scotland conservan un ejemplar de esta estampa.



Figura 4. Thomas Garner. *La vendimia*, h. 1854.
N.º CE4/06292.

The vintage (La vendimia) es una escena protagonizada por personajes vestidos a la manera de la Antigüedad clásica, recordando una bacanal. Este grabado, realizado a partir de un original del académico Thomas Stothard, fue publicado en *The Art Journal* en 1854, junto a un nutrido grupo de obras de la colección de la antigua Vernon Gallery. Más tarde fue coloreado a mano.

Figura 3. Edward James Portbury
(William Etty pinx.). *Bañistas sorprendidas
por un cisne*, 1849. N.º CE4/06173.

Female Bathers Surprised by a Swan
(*Bañistas sorprendidas por un cisne*), reproduce la obra homónima del pintor inglés William Etty que conserva la Tate Collection de Londres. La estampa fue publicada en *The Art Journal* en 1849. Repite una escena recurrente en la que el cuerpo femenino se representa desnudo con la excusa «realista» del baño; además se puede interpretar como referencia al mito clásico de Leda y el cisne, en el que Zeus, tomando la forma de ese animal, seduce a Leda. Las connotaciones fálicas del cuello del cisne y su disposición junto a un cuerpo femenino sin ropa también han sido frecuentemente señalados en los análisis de la imagen de la mujer en el arte.





Figura 5. Lumb Stocks (William Mulready *pinx.*).
La pelea interrumpida, 1875. N.º CE4/06253.

The fight interrupted (*La pelea interrumpida*) es un grabado realizado a partir de la pintura del artista irlandés William Mulready, en la Colección Sheepshanks del Museo de South Kensington (hoy Victoria & Albert Museum). Estos datos se recogen en la revista ilustrada *The Art Journal*, en 1875, en la que se relata la historia que representa el grabado y se da información sobre el paradero del cuadro original.

El gusto del coleccionista. La colección de cerámica Adolf Egner. Marcos y *passee-partout*

El doctor Piert no sólo desarrolló su faceta como coleccionista en el ámbito del grabado. Como él mismo explicaba en el texto que preparó con motivo de la exposición de la colección de cerámica Adolf Egner en el Museo Nacional de Cerámica “González Martí” (Piert, 2010), colaboró con este en la búsqueda de piezas cerámicas por toda Europa, especialmente en Inglaterra, pero también en Italia, Francia y otros países. El hogar que compartía con Egner era en sí mismo un pequeño museo privado, dedicado a la cerámica y al grabado, con un jardín diseñado por el propio Egner,

en el que recibían visitas de expertos y curiosos del mundo cerámico. No es difícil imaginar que la colección de grabado de Piert debía despertar igualmente el interés de amigos y visitantes. También es de suponer la influencia que ambos especialistas y coleccionistas pudieron ejercer mutuamente. Por ello se ha querido hacer un guiño a la convivencia de grabados y piezas cerámicas incluyendo una pequeña selección de estas últimas en la exposición.

Uno de los elementos que revela el gusto del coleccionista de pintura u obra gráfica, y que a menudo pasa desapercibido al espectador, es el marco. El marco es un elemento poderoso que en muchas ocasiones sirve para simbolizar el arte en sí mismo; en un ejercicio de metonimia se ha usado como sustituto de la propia pintura. Puede ayudar

a comprender una obra y darle incluso un estatus artístico a piezas de difícil lectura. Como decía Ortega y Gasset, el marco «ostenta el cuadro» (1921, 103). Sirva esta breve reflexión para introducir el tema del gusto de Otto Piert a través de los marcos de su colección.

En esta exposición algunos grabados se presentan en los marcos originales con los que se exhibían en casa del coleccionista. El caso más llamativo es el de la estampa que recibe al visitante en esta muestra: *La sortie du bain* (*La salida del baño*; n.º inv. CE4/06324) (Fig. 6). Otto Piert eligió un generoso marco moldurado y dorado al que añadió un *passee-partout* azul claro de bordes redondeados. Más allá de la calidad o valor patrimonial del marco en sí, la intención aquí es mostrar el gusto del coleccionista, sujeto a las modas de su momento, como parte del todo que compone la colección y que le da sentido. Junto al gusto personal de Piert, se ha hecho evidente que el modo de enmarcar es también utilitario. En el caso de *La salida del baño*, el *passee-partout* redondeado sirve para ocultar un faltante de la estampa en una de las esquinas inferiores. El marco dorado y de grandes dimensiones también habla de la querencia del coleccionista por esta obra en particular.

Otro caso llamativo al respecto son los retratos de *Edward Lord Coke* (n.º inv. CE4/06198) y de *Francis Lord Bacon, Viscount St. Albans* (n.º inv. CE4/06199) (Fig. 7), que fueron doblados y mutilados para que pudieran ser exhibidos en sendos marcos antiguos. En la exposición se ha procurado visibilizar el trabajo de adecuación de las piezas para la conservación de las mismas, de la que habla ampliamente en la presente publicación Irene Rodríguez Abad.



Figura 6. Louis Simon Lempereur (Louis-Roland Trinquesse inv.). *La sortie du bain* (*La salida del baño*), h. 1788. N.º CE4/06324.

La sortie du bain (*La salida del baño*) está protagonizada por una figura femenina desnuda de espaldas que se mira en un espejo. La imagen reflejada permite apreciar el rostro y el torso desnudo de la bañista. Cierta falta de pericia en el dibujo y la perspectiva confiere a la obra un encanto ingenuo.

Louis-Simon Lempereur realizó este grabado a partir de una obra de Louis-Roland Trinquesse. El ejemplar del Museo Nacional de Cerámica está incompleto, faltándole el dato referido al artista de la obra original, que se ha tomado de la ficha de un grabado de la misma serie en la colección del British Museum (n.º inv. 1877,0811.895).



Figura 7. John Chapman. *Francis Lord Bacon, Vizconde de St. Alban*, 1798. N.º CE4/06199.

Retrato de personaje masculino vestido a la moda del siglo ^{xvi}, tocado y con gorguera. Se trata de Francis Bacon, primer barón de Verulamium, primer vizconde de Saint Albans y canciller de Inglaterra (1561-1626). Fue filósofo, político, abogado y escritor inglés, padre del empirismo filosófico y científico.

El retrato está enmarcado en un óvalo. Debajo, en un recuadro más reducido, se reproduce una escena en la que el mismo personaje, sentado en mueble de alto respaldo y flanqueado por una gran esfera terrestre y una mesa sobre la que se disponen instrumentos y pergaminos enrollados, recibe a un grupo de cuatro personas.

La estampa de la colección Piert carece de la definición suficiente para poder leer correctamente las inscripciones. Sin embargo hemos podido completar esta información gracias a la consulta del ejemplar conservado en las National Galleries of Scotland (n.º EP II 13.9): «London Published as the Act directs Feb. 10, 1798, by J. Wilkes».



Figura 8. Samuel Allen (Alexander Nasmyth *pinx.*).
Robert Burns. Poeta, s. f. N.º CE4/06207.

Este retrato en miniatura representa a un joven dispuesto frontalmente con el rostro girado hacia la izquierda. Detrás de él se adivina un paisaje: la copa de un árbol de espeso follaje y las almenas de un edificio delante de la silueta de una montaña. El retratado viste y peina a la moda romántica: grandes patillas, casaca, chaleco y cuello de la camisa con lazada grande. Gracias a una inscripción manuscrita en el dorso de la estampa hemos podido averiguar que se trata del poeta escocés Robert Burns (1759-1796), ya que el grabado se encontraba totalmente recortado.

Figura 9. Autoría desconocida. *Napoleón II niño*.
Acuarela y *gouache* sobre marfil, h. 1815.
Museo Nacional del Romanticismo, n.º inv. CE2270.

En general abundan los marcos de tamaño discreto y tonos neutros. Incluso, en el caso de las obras de menor tamaño, se usaron en su día portarretratos industriales. En esos casos se ha procedido a sustituir esos marcos de materiales poco nobles por enmarcaciones neutras. En todos los casos se han sustituido los *passe-partout* originales, cuando los había, por carpetas de conservación que garanticen la longevidad de las piezas.

Hay algunos ejemplos de marcos especialmente curiosos que se han sumado al de *La sortie du bain*; en concreto, los delicados marcos metálicos de los retratos del poeta *Robert Burns* (n.º inv. CE4/06207) (Fig. 8) y del capitán *James Cook* (n.º inv. CE4/06208) (Fig. 10). Por su tamaño se pueden comparar a los retratos pictóricos en miniatura, tan frecuentes en el Romanticismo. El Museo Nacional del Romanticismo posee una colección de 300 retratos en miniatura, algunos contenidos en joyeles que se obsequiaban como una

especie de *carte de visite avant la lettre* como sugiere Carolina Miguel (2002: 6-7). Podemos comparar el marco del retrato del poeta Robert Burns al de la miniatura de Napoleón II niño, en la colección del Museo del Romanticismo (n.º inv. CE2260), ambas ovaladas, de metal dorado y adornados por pequeñas palmetas perimetralmente (Fig. 9).

Las temáticas de la exposición

Los temas que definen la colección Piert tienen una coherencia interna que se corresponde con los intereses y gustos del compilador. Su curiosidad por el tema del retrato se hace patente al comprobar que más de la mitad de la colección son efigies de personalidades, siendo el resto (menos de un cuarenta por ciento) paisajes, escenas relacionadas con el mundo clásico, vistas de monumentos arquitectónicos y esculturas, escenas cotidianas y, excepcionalmente, flora y fauna.



Figura 10. François Pigeot (Nathaniel Dance *inv.*). *James Cook*, s.f. N.º CE4/06208.

Retrato de James Cook (1728-1779) navegante, explorador, cartógrafo y capitán de la Marina Real británica. Este grabado está basado en un retrato oficial del capitán realizado en 1776 por Nathaniel Dance que se conserva en el National Maritime Museum de Greenwich, Londres. La National Portrait Gallery conserva un grabado igual a este (n.º inv. D8407).

El retrato en la colección Otto Piert

El retrato de personalidades es el tema predominante en la colección Piert. Son fundamentalmente celebridades europeas, destacando las británicas. Abundan gobernantes, estadistas y militares (Fig. 11), pero también encontramos poetas, escritores, compositores y pintores, actores y una actriz (Fig. 12).

No faltan aquí retratos femeninos, aunque son minoría. Hay que señalar que las mujeres representadas en la colección son principalmente personajes de las cortes europeas. Se han seleccionado para esta exposición las efigies de la princesa Guillelmine Charlotte (n.º inv. CE4/06235) (Fig. 13), reina de Gran Bretaña entre 1727 y 1737, y tres de las seis consortes de Enrique VIII de Inglaterra. El resto de representaciones femeninas de la colección Piert son personificaciones de conceptos abstractos (la tragedia, la comedia, la infancia) o personajes anónimos. Constituyen una excepción algunos personajes míticos o literarios como Dalila, Lucina o Armida.

Destacamos por su calidad algunos grabados realizados a partir de magníficas obras de la pintura como el ya citado retrato del capitán Cook, obra original de Nathaniel Dance (1776; Londres, National Maritime Museum de Greenwich) (Fig. 10), el autorretrato de Sir Joshua Reynolds (h. 1780; Londres, Royal Academy of Arts) (Fig. 14), o el *Retrato de Ana de Cléveris* (Ann of Cleves) por Holbein el joven (1540; París, Musée du Louvre).

The heads of illustrious persons of Great Britain

El compendio *The heads of illustrious persons of Great Britain* (1747) recoge ochenta retratos de personalidades británicas de diversas épocas. Muchos de ellos se han usado después como referente para la elaboración de otras obras. Los autores de los grabados, Jacobus Houbraken y Georges Vertue, se basaron a su vez en obras de grandes maestros de la pintura. A Holbein el joven se le atribuían en la primera mitad del siglo XVIII los retratos de Ana Bolena, Ana de Clé-



Figura 11. Elisabeth G. Herhan (J. Guérin inv.). *Bernadotte*, 1798.
N.º CE4/06209.

Retrato masculino enmarcado en un óvalo. El personaje mira hacia la derecha, manteniendo el busto frontal. Va vestido con casaca militar. Este grabado forma parte de una colección de retratos de los generales más distinguidos de la República Francesa. Algunos de ellos fueron realizados por la grabadora gala Elisabeth G. Herhan, como es el caso del retrato del General Ferino (1800) o de Louis Charles Antoine Desaix (1799, CE4/06210). El retratado aquí es Jean-Baptiste Bernadotte (1763-1844), un militar del Imperio francés, príncipe soberano de Pontecorvo y monarca de Suecia (como Carlos XIV) y Noruega (como Carlos III).



Figura 12. Rose Emma Drummond pinx. *Señora Mangeon*, 1817.
N.º CE4/06280.

La joven representada aquí luce un recogido de cabello y un vestido de estilo romántico. Es un grabado anónimo realizado a partir de la obra de la miniaturista Rose Emma Drummond (activa entre 1815-1837). Según el Victoria & Albert Museum, que posee una estampa igual con la parte inferior intacta, el grabado se publicó por John Bell el primero de mayo de 1817. Representa a la actriz Henrietta Charlotte Lucy Mangeon (1798-1878), del Teatro Drury Lane en Covent Garden, Londres, institución todavía en activo.



Figura 13. Pieter Stevens van Gunst. *Carolina de Brandeburgo-Ansbach como princesa de Gales*, h. 1716-1727. N.º CE4/06235.

Retrato femenino ostentosamente enmarcado en un vano rodeado de adornos vegetales y cortinajes. La representada lleva el cabello largo, peinado en grandes ondas. También viste ricamente, con un vestido abierto en pico sobre el escote.

La Royal Collection Trust posee dos estampas con diferentes estados del mismo grabado. El RCIN 603920 es exacto a este de la colección del Museo Nacional de Cerámica, que está muy recortado. En el ejemplar de la Royal Collection se puede leer la información relativa al diseñador, impresor y grabador de la estampa. Se trata del retrato de Carolina de Brandeburgo-Ansbach, consorte del rey Jorge II de Inglaterra. Fue princesa de Gales hasta 1727.



Figura 14. Thomas Hunt (Joshua Reynolds *pinx.*). *Sir Joshua Reynolds*. 1854. N.º CE4/06224.

Retrato masculino dispuesto de perfil, con el rostro girado hacia el espectador. Va tocado con un sombrero de ala. El cuello de una camisa blanca con chorrera asoma debajo de un abrigo oscuro.

Grabado realizado a partir del autorretrato de Sir Joshua Reynolds de h. 1780 (Royal Academy of Arts). El British Museum conserva un grabado con estas características (n.º inv. 1872, 1012.2173) que catalogan como ilustración de *The Art Journal* (1854).

veris (Fig. 15) y Catalina de Aragón que Houbraken usó para realizar sus estampas. Hoy sólo se sostiene la atribución del de Ana de Cléveris. Por su parte, los retratos de Algernon Percy (n.º inv. CE4/06268) (Fig. 16) y George Digby (n.º inv. CE4/06271) están basados en reconocidas obras maestras de Anton Van Dyck.

El diseño de las estampas de *The heads of illustrious persons*... incluye la disposición del personaje en el centro de la composición, rodeado de un recargado marco en el que a menudo se incluye el nombre del personaje representado. Debajo de este vano los elementos arquitectónicos se solapan para dejar, a los pies del retratado, alguna escena alusiva a su vida. Destaca por su crueldad el episodio del final de la vida de Ana Bolena: su decapitación.

Paisajes naturales, vistas de monumentos y esculturas

La mayoría de paisajes de la colección Piert están ambientados en Gran Bretaña. Muchos son estampas extraídas de álbumes temáticos, como *Memorials of Oxford* (James Ingram, 1837) o *Northern Tourist* (Londres: 1832-1835). Algunos son entornos de monumentos o edificios importantes, como el New College de Oxford (n.º inv. CE4/06149) o de casas palaciegas campestres, aunque también hay alguna escena que recuerda la actividad excursionista que se empezó a poner en boga en el Romanticismo entre los miembros de la sociedad más acomodada. Buen ejemplo de ello es *Scout Scar, near Kendal, Westmorland* (n.º inv. CE4/06223) (Fig. 17) que forma parte de uno de esos álbumes citados (*Northern Tourist*) junto a *Kirby Lonsdale Bridge, Westmorland* (n.º inv. CE4/06222); ambos ejemplares han sido coloreados a mano. También



Figura 15. Jacobus Houbraken (Hans Holbein el Joven pinx.). *Ana de Cleveris, consorte del rey Enrique VIII de Inglaterra*, 1740. N.º CE4/06264.

Retrato femenino inscrito en un vano circular rodeado de elementos vegetales y arquitectónicos de inspiración rococó. Debajo un amorcillo desnudo señala una corona.

Esta estampa forma parte del compendio *The heads of illustrious persons of Great Britain*. Fue recortada, habiéndose perdido la información sobre el grabador (Houbraken) y la obra en la que se basó para la realización de la estampa, en este caso, el retrato de la reina Ana de Cléveris (1515-1557) —consorte de Enrique VIII— por Hans Holbein el Joven (hoy en el Museo del Louvre, n.º inv. 1348).

En las colecciones que conservan grabados como el presente (British Museum, Met Museum o Royal Collection) se puede leer en la base de la estampa: «In the Collection of Thomas Barret Esq.r / Holben pinxit. / J. Houbraken Sculps. Amst. 1739. / Impensis J. & P. Knapton Londini 1740».



Figura 16. Jacobus Houbraken (Anton Van Dyck *pinx.*). *Algernoon Percy Conde de Northumberland*, 1738. N.º CE4/06268.

Efigie de Algernon Percy, décimo conde de Northumberland (1602-1668), para la serie *The Heads of illustrious persons*. En este caso los elementos que acompañan al retratado son alusiones a su carrera naval y a su participación en la primera guerra civil inglesa. Para la realización de este retrato, Houbraken se basó en un retrato de Anton Van Dyck, incluyendo las embarcaciones del fondo, pero eliminando los vapores de las detonaciones de los cañones, difíciles de trasladar al grabado. La gloria que obtuviera el conde en la contienda se resume en la estampa en la corona de laurel que sostiene el amorcillo a sus pies.

cabe citar entre los paisajes más bucólicos sendas estampas ambientadas en Escocia: *Bridge of Don or Brig o' Balgownie* (n.º inv. CE4/06249) y *Gilnockie, or Johnny Armstrong's Tower* (Dumfries-Shire) (n.º inv. CE4/06250).

Fuera de los paisajes británicos, hay que citar dos estampas ambientadas en Bélgica y Rusia respectivamente: *Ferme de la belle Alliance* (n.º inv. CE4/06218), escenario del final de la batalla de Waterloo y *A View at St. Petersburg on the River Fontanka* (*Vista de San Petersburgo sobre el río Fontanka*) (n.º inv. CE4/06314) (Fig. 18). La primera de ellas debió formar parte del conjunto conocido como *Album contenant un Plan de la Bataille de Waterloo dressé par le Général Baron de Jomini, et douze vues des environs du dit Champ de Bataille*, de Antoine-Henri de Jomini, impreso en Bruselas por H. Gérard en 1842. Se trata de 12 litografías que reproducen vistas relacionadas con la batalla de Waterloo, en este caso la denominada granja de La Belle-Alliance, sita en el municipio belga de Lasne.

Referencias al arte clásico y el mundo antiguo

Los grabados dedicados a los monumentos de la ciudad de Roma nos sirven de puente para pasar del paisaje al mundo antiguo. La estampa *Pantheon Rome. North west view* (*Panteón de Roma. Vista noroeste*; n.º inv. CE4/06315), una vista urbana en la que el Panteon de Agripa es el absoluto protagonista, también formó parte de un conjunto, en concreto del volumen *The Architectural antiquities of Rome*, realizado por L. G. Taylor junto a Edward Cresy en 1874. En este caso la estampa fue recortada, perdiendo parte de la información, que fue manuscrita a lápiz en el dorso de la misma.



Figura 17. Thomas Shepherd (Thomas Allom inv.). *Scout Scar, cerca de Kendal, Westmorland*, 1835. N.º CE4/06223

Paisaje montañoso con vistas a una planicie surcada por ríos y lagos. Algunos grupos de excursionistas observan el paisaje; el más cercano se acompaña de dos perros. Destaca una señora vestida de blanco y cubierta por una sombrilla y un caballero con chistera que parece sostener un catalejo. Esta estampa coloreada a mano se realizó a partir de una obra del artista y arquitecto inglés Thomas Allom. Hay que relacionarla con la serie *Gage d'Amitié: The Northern Tourist* (London: 1835-1836).



Figura 18. Grigory Anikievich Kachalov (Mikhail Makhayev inv.). *Vista del río Fontanka en San Petersburgo*, h. 1751-1753. N.º CE4/06314.

Vista de San Petersburgo realizada a partir de una obra de Mikhail Makhayev (h. 1717-1770). El Museo del Hermitage conserva varios ejemplares de este grabado, tanto pintados a mano como sin pintar. Esos ejemplares están datados entre 1751 y 1753 y tienen los títulos dispuestos de diferente manera (el ruso en la parte izquierda y el inglés y el francés en la derecha). También se conservan ejemplares de esta misma serie con el título únicamente en francés (por ejemplo en la Biblioteca Nacional de Francia), y han sido datados más adelante, h. 1790.



El grabado como método de reproducción de obras de arte monumentales o escultóricas tiene el mayor número de ejemplos en las estampas que hemos reunido en torno al arte clásico. Aquí se dan cita sendos frisos (n.º inv. CE4/06150 (Fig. 19) y CE4/06255), las personificaciones de la Comedia y la Tragedia clásicas, (n.º inv. CE4/06301 y CE4/06302), la ya citada *The Vintage*, especie de bacanal actualizada y sendas escenas provenientes de la literatura renacentista de inspiración clásica. El primer caso forma parte del *Orlando Furioso* de Ludovico Ariosto (n.º inv. CE4/06322); es un hecho basado a su vez en la *Odisea* de Homero; el segundo caso lo protagonizan dos personajes de la *Jerusalem liberada* de Torquato Tasso: *Rinaldo* y *Armida* (n.º inv. CE4/06332) (Fig. 20).

Rompiendo con el equilibrio de las obras dedicadas al mundo clásico se ha seleccionado un rotundo desnudo masculino, tema excepcional dentro de la colección Piert,

Figura 19. Francesco Bartolozzi (Giovanni Battista Cipriani inv.). *Minerva visitando a las Musas*, 1777. N.º CE4/06150.

Reproducción de un friso clásico en el que están representadas Atenea y cinco musas, probablemente las correspondientes a la tragedia, comedia, danza, astronomía y la elocuencia (Melpómene, Talía, Terpsícore, Urania y Calíope). Esta representación de las musas junto a su patrona, Minerva, a los pies del Helicón, es fiel a la narración de Ovidio del libro v de sus *Metamorfosis*, homenaje de la Antigüedad a la música. El ejemplar que se conserva en el British Museum es más largo, constatando que el grabado de la colección Piert fue cortado. Originalmente debía continuar con la representación de cuatro musas más en la parte derecha, llegando al número de nueve, que coincide con la numeración canónica. Al estar mutilado sólo se puede leer el nombre del dibujante, Cipriani.



Figura 20. Pieter de Jode II (Anton Van Dyck inv.). *Rinaldo y Armida*, h. 1644. N.º CE4/06332.

Escena inspirada en dos personajes de *La Jerusalem liberada* (1581) de Torquato Tasso: Rinaldo y Armida. En un bosque frondoso, un joven soldado descansa junto a una mujer semidesnuda. Ambos son espiados por otros dos soldados. La estampa llegó a la colección muy deteriorada y recortada, por lo que se han tenido que consultar otros ejemplares para averiguar los datos relativos a su autoría y fecha. En la colección del Metropolitan Museum of Nueva York, se conserva un grabado igual pero con la imagen invertida. Pieter de Jode II se basó en una obra de Van Dyck para realizar esta estampa.

extraído de la historia de Sansón según el Antiguo Testamento: *Samson breaking his Bands* (*Sansón rompiendo las cuerdas*; n.º inv. CE4/06300) (Fig. 21). Sirve como contrapunto a los desnudos femeninos de las ya citadas *Sortie du bain* y *Female Bathers Surprised by a Swan*. Aunque el desnudo masculino no ha sido una excepción en el mundo del arte, no se ha analizado con el mismo énfasis y objetivos que el femenino, que ha sido objeto de un análisis desde la perspectiva de género en las últimas décadas. No obstante, empiezan a menudear los análisis de la imagen del hombre, que destacan, en lo que al desnudo masculino nos referimos, una visión igualmente reduccionista del sujeto representado (Justo, 2011), o del género masculino en general, relacionado con la sabiduría, en el caso de los modelos de ancianos, y con la fuerza física y la heroicidad, en el caso de los modelos jóvenes y musculosos (Reyero, 1996: 27-28).

Escenas cotidianas

Bajo el título genérico de *escenas cotidianas*, se han reunido las estampas que podrían definirse como imágenes de la sociedad contemporánea. Se diferencian del retrato o del grabado de temática clásica en que sus protagonistas son anónimos, actuales y en ningún caso heroicos, sino más bien todo lo contrario. Estas escenas sociales son más cercanas a la anécdota o incluso al melodrama. Las imágenes infantiles, por ejemplo, están diseñadas para enternecer, provocar una sonrisa o emocionar al espectador. Dentro de la pequeña selección para esta muestra destaca una hilarante historia extraída de la obra cómica de William Cowper, *The Diverting History of John Gilpin* (1782) (n.º inv. CE4/06309) (Fig. 22).



Figura 21. Francesco Bartolozzi (Francis Rigaud *pinx.*). *Sansón rompiendo las cuerdas*, h. 1799. N.º CE4/06300.

Grabado basado en la pintura de John Francis Rigaud (1742-1810), *Samson breaking his Bands* (hoy en la colección de la Royal Academy de Londres, n.º de inv. 03/1087).

En esta escena bíblica Sansón rompe sus ataduras ante Dalila. A través del desnudo masculino, caracterizado por miembros vigorosos y músculos definidos, se da idea de la fuerza del personaje, que está inspirado en el

Torso de Belvedere. Ocupa, recostado, todo el primer plano. La expresión serena de Dalila contrasta con la tensión del hecho que se narra; en lugar de aparecer alterada, avisando a Sansón de la llegada de los filisteos, se caracteriza por una expresión dulce que podríamos considerar ideal femenino de la época. Este hecho, unido al atractivo físico de Dalila, que se presenta sensualmente vestida, con un llamativo escote, definen a un personaje al que se le supone un poder de seducción sobre Sansón basado en la belleza física y la dulzura de carácter.



Figura 22. William Henry Worthington (Tomas Stothard pinx.).
John Gilpin, 1825. N.º CE4/06309.

Escena protagonizada por un grupo de al menos seis jinetes que galopan detrás de un séptimo ante la sorprendida mirada de un nutrido conjunto de curiosos y la alarma de varios animales domésticos (gansos y perros). En la esquina derecha, en un edificio con un mirador, se asoman dos mujeres y tres niños, saludando a los jinetes. Esta estampa está basada en la historia de John Gilpin, protagonista de la obra cómica de William Cowper *The Diverting History of John Gilpin* (1782). La historia cuenta cómo Gilpin pierde el control de su caballo mientras viajaba hacia Bell Inn, Edmonton, donde había planeado celebrar el aniversario de boda con su esposa.

Junto a esta escena se han dispuesto tres obras relacionadas con el mundo infantil: una personalización de la infancia, *Chilhood* (n.º inv. CE4/06191), y una pequeña amazona. Esta última es en realidad un retrato de la princesa Helena del Reino Unido (1846-1923) según Franz Xavier Winterhalter (1805-1873). Por último, cierra el conjunto la ya citada *The fight*, una escena de lucha infantil en las inmediaciones de una escuela.

A medio camino entre el paisaje bucólico, las láminas de flora y fauna y la temática social se encuentra *The Goats-Herd* (*El pastor de cabras*) (n.º inv. CE4/06321) (Fig. 23). Realizado a partir de una obra de Rosa di Tivoli (Philipp Peter Roos), constituye un ejercicio, no exento de candidez, en el

que el ser humano, representado por el cabrero, convive en armonía con los animales en el entorno natural.

Para finalizar este repaso por las temáticas de las estampas de la colección Piert, se mencionarán sendos grabados inscritos en círculos, muy recortados y enmarcados sin *pas-se-partout* en marcos igualmente redondos. Fueron realizados por Thomas Burke a partir de la obra de la pintora romántica alemana Angelica Kauffmann (n.º inv. CE4/06303 y CE4/06304). Esta es una de las pocas autoras que podemos citar en esta exposición, aunque no es la única. Al respecto, ya hemos mencionado los trabajos de la grabadora francesa Elizabeth G. Herhan en el apartado de retratos.

El legado del doctor Otto Piert

Este texto comenzaba definiendo a Otto Piert como coleccionista y filántropo. Acerca de estas dos facetas de su personalidad resulta interesante citar un texto de Facundo Tomás dedicado a la relación entre legados y museos, en el que hablaba directamente de «participación del coleccionista en la democratización de la cultura» (Tomás, 2006: 97). Tomás se hacía entonces dos preguntas fundamentales. La primera de ellas era: «¿cuál de las componentes de la actividad museística conecta históricamente, sin solución de continuidad, las posiciones artísticas del tercer milenio con las actitudes más ancestrales?» (2006: 94). La respuesta se resumía en una sola palabra: la colección. Por otro lado se interrogaba acerca de qué diferencias se establecen entre los

museos y colecciones del siglo XXI y las citadas manifestaciones coleccionistas «ancestrales». Entonces destacaba una de ellas: la accesibilidad del público (2006: 95).

La donación de Otto Piert es un claro ejemplo de estas reflexiones, pues ha pasado de la privacidad del domicilio del donante a la colección pública de un Museo que está, ante todo, al servicio de la sociedad. Pero al Museo no han pasado simplemente los objetos, las 190 estampas; Piert legó también su particular manera de apreciar la belleza, su gusto por la ironía, su predilección por cierto tipo de paisaje, de monumento, de retrato.

Se hace necesario destacar la incidencia del discurso individual (el establecido por el gusto del coleccionista dentro de una dimensión privada) en la dimensión pública que supone el Museo, a través, precisamente, del legado de colecciones. Así podemos considerar que, de alguna manera, la forma de ver el mundo del desaparecido doctor Piert no se ha desintegrado del todo con su fallecimiento: está presente en su colección y ha pasado, gracias a su generosidad, a formar parte del discurso general que componen las piezas de la colección del Museo Nacional de Cerámica “González Martí”.



Figura 23. Pierre Charles Canot (Rosa di Tivoli *pinx.*; Joseph Farington *del.*). *El pastor de cabras*, 1776. N.º CE4/06321.

Estampa basada en una obra del artista conocido como Rosa di Tivoli (Philipp Peter Roos, 1657- 1706), alemán afincado en Italia, miembro de una familia de pintores especializados en paisajes y animales. Pierre Charles Canot reproduce la disposición del rebaño, los perros, el bóvido y el pastor que, sentado en el suelo, ordeña a una de las cabras. El grabado fue coloreado parcialmente más tarde.

Referencias bibliográficas

- JUSTO, Isabel (2011): «La representación contemporánea del cuerpo desnudo: El objeto sexual en el cambio de siglo XIX al XX», *Olivar*, vol. 12, n.º 16.
- MIGUEL ARROYO, Carolina (2012): «La pieza del mes: el retrato infantil en la miniatura del Museo del Romanticismo» [en línea]. Disponible en: <<https://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:603dc518-dfe4-41f7-8aaa-df2ee6ff9717/piezames-enero-2012.pdf>>. [Consulta: 4 de mayo de 2021].
- ORTEGA Y GASSET, José (1921): «Meditación del marco», *Notas*. Buenos Aires: Espasa Calpe (5ª ed.: 1947; 1ª ed.: 1938).
- PERALES DEL RÍO, Isabel (2004): *Catálogo de estampas valencianas del Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias “González Martí”*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia.
- PIERT, Otto (2010): «Historia de una colección», *La colección Adolf Egner*. Valencia: Asociación de Amigos del Museo Nacional de Cerámica, pp. 16-40.
- REYERO, Carlos (1996): *Apariencia e identidad masculina: de la ilustración al decadentismo*. Madrid: Cátedra.
- TOMÁS, Facundo (2006): «La construcción del imaginario colectivo (Colecciones, legados, donaciones, museos y exposiciones)», *La donación Goerlich-Miquel*. Valencia: Generalitat Valenciana, pp. 55-106.





Plan de conservación preventiva en la colección de grabados de Otto Piert

Irene Rodríguez Abad

La intervención integral de una colección como la de Otto Piert ha supuesto un reto apasionante. Se trata de una colección de 190 obras sobre papel con sus correspondientes marcos.

Tras un análisis del conjunto, el equipo del Museo se decantó por el desmontaje, por todo lo positivo que tiene con respecto a la conservación y conocimiento de la obra. Al desmontar las piezas, podemos tener una visión más completa de las mismas y de la información que queda oculta en el reverso, hacer un diagnóstico de su estado de conservación, eliminar en la medida de lo posible cualquier elemento que perjudique su futuro, y se pueden colocar en carpetas para el almacenaje y la futura exhibición. Esta operación, que *a priori* podría parecer monótona dentro del proceso, se convirtió en una asombrosa cadena de descubrimientos.

Al tratar la colección como un todo unitario, la primera pregunta que deberíamos responder es: ¿por qué es tan importante desmontar las obras y separarlas de los marcos? ¿No forman parte de un todo los marcos de la colección? La respuesta es sí. El desmontaje es una operación necesaria para poder garantizar la permanencia en el futuro. Lamentablemente, el papel es un material frágil de por sí, que se debilita con rapidez cuando se le añaden montajes con materiales no apropiados, como adhesivos y traseras de madera con un pH mucho más ácido que el del papel.

< Pieter de Jode II (Anton Van Dyck *inv.*). *Rinaldo y Armida* (detalle), h. 1644.
N.º CE4/06332.



Figura 24. En la imagen se muestran cada una de las piezas que formaban el marco: por un lado, el marco y la trasera metálica; en el interior, tras el desmontaje, se descubre una fotografía recortada y un texto que hace referencia al retrato que inicialmente estaba a la vista (n.^{os} inv. CE4/06207 y CE4/06334).

La composición del papel, a base de celulosa, es altamente inestable ante agentes ambientales que rompen el equilibrio necesario para su conservación. La acidez es su principal enemiga, y muchos de los elementos que componen las enmarcaciones tradicionales, aceleran los procesos químicos que la producen. En numerosas ocasiones es doloroso desprenderse de las molduras o cristales antiguos, por lo que se buscan fórmulas mixtas. Este ha sido el caso la colección de Otto Piert, por lo que se ha buscado una fórmula que equilibre el almacenaje en las condiciones óptimas de conservación que frenen el proceso natural de degradación del papel, pero, al mismo tiempo, permitan que las piezas se remonten en sus marcos originales durante el tiempo en que se muestren en la presente exposición u otras de las que formen parte en el futuro.

Desmontar una obra puede ser una caja de sorpresas y proporciona información valiosa sobre la colección. El material, siempre en soporte papel en esta colección, es muy heterogéneo. Una gran parte de ellos son grabados de diferentes tipos (en algunos casos coloreados manualmente), pero también encontramos imágenes publicadas en revistas, etiquetas que ocultaban los cuños que advertían que son facsímiles, e incluso una fotografía de una dama del siglo XIX recortada y oculta dentro de un marco (Fig. 24).

Las obras estaban presentadas en marcos de diversas calidades, épocas y formatos, pero si hay algo que destaca sobre todo lo demás, es el hecho de que aproximadamente un 95 % de las piezas se han recortado antes del enmarcado y no conservan su formato original. En algunos casos, los restos se conservan ocultos en el interior del marco,

en las traseras, simplemente enganchados, adheridos, o incluso se presentan recortadas y presentadas en dos ventanas diferentes de paspartú. Al tratarse de molduras y enmarcadores tan diferentes, entendemos que quien tomaba la iniciativa no eran los profesionales, sino que se hacía por indicación de los propietarios. Lo que queda a la vista muestra exclusivamente la imagen, y no los textos que los acompañaban aportando información de la autoría, título u otra relativa a las obras, ni el margen de papel que rodea los grabados. Algunos, incluso, han llegado a perder la huella que los identifica a simple vista o se han cortado en forma circular, hexagonal u octogonal.

Afortunadamente, algunos enmarcadores mostraron sensibilidad y guardaron estos pedazos ante la costumbre de cortar las piezas, permitiendo recomponerlas en su totalidad (Fig. 25).

Algunas pinceladas sobre el estado de conservación

La variedad de materiales y técnicas da lugar a diferentes estados de degradación. Pero no hay duda de que el agente más dañino ha sido la enmarcación, no sólo por la mutilación de las obras, sino también por el tipo de enmarcado escogido que no ha tenido en cuenta el daño que podía producir sobre las obras a medio plazo.

Por un lado, encontramos los típicos daños del proceso natural de envejecimiento del papel: amarilleamiento, deformaciones, pliegues por uso, ondulaciones y roturas peri-



Figura 25. Papel recolocado tras el desmontaje del marco. Inicialmente sólo estaba a la vista el retrato. Al desmontar la enmarcación se localizan, dobladas en el interior, las dos piezas que permiten reconstruir la totalidad del grabado (n.º inv. CE4/06199).



Figura 26. Registro fotográfico de las piezas; lupas USB de 300x aumentos.

metrales. De forma muy puntual presentan ataque biológico (agujeros producidos por insectos xilófagos, bibliófagos o debilitamiento del papel por la acción de hongos).

En referencia a la enmarcación, lo más grave ha sido encontrar la mutilación del papel perdiendo las dimensiones originales. Pero hay que resaltar otros daños mucho más frecuentes asociados con la enmarcación, como la oxidación y el consiguiente amarilleamiento del papel, especialmente producidos en la zona interior de bisel del paspartú, adhesión a los cartones de paspartú con cintas permanentes o deformaciones producidas por el montaje con cintas mal colocadas que producen arrugas.

También es frecuente encontrar signos de la historia material de las piezas que completan la información. Nos

dan pistas elementos impropios como cintas adhesivas que ocultan cuños, inscripciones, pruebas de color en los grabados coloreados y los desgarros y restos de adhesivos sobre el papel que atestiguan que las piezas han sido montadas y desmontadas en numerosas ocasiones.

¿Cómo enfrentar el trabajo?

Antes de comenzar cualquier intervención es imprescindible fotografiar el anverso y reverso de la obra con marco, sin marco y tras el desmontaje de la ventana del paspartú. En este proceso se registra cualquier detalle que antes del desmontaje quedara oculto. Se genera una ficha en la que se añade información del estado de conservación, anotando datos como la presencia de cintas adheridas que puedan dañar la pieza en el futuro, inscripciones, roturas o incluso, la consistencia del papel.

El siguiente paso consiste en el desmontaje de las obras. Casi en su totalidad son marcos industriales actuales. En los pocos que son de época, las piezas presentan el mismo patrón de mutilación que en el resto.

Ante la posibilidad de ver las obras desenmarcadas, sin cristales de por medio, se puede hacer un registro de detalles tomados con la lupa USB de 300x aumentos que aporta información complementaria (Fig. 26). Permite apreciar detalles de gran interés: si una obra está pintada a mano o si, tras la alarma por la aparición de ciertas manchitas negruzcas que podrían ser hongos, nos encontramos ante un elemento tan peligroso como el ataque biológico o se trata simplemente de una impureza del papel (Fig. 27)



Figura 27. Manchas en el papel derivadas de la degradación del natural de las impurezas que contiene la pasta de celulosa en su fabricación (n.º inv. CE4/06177).

Hay que apuntar que, en la mayoría de los casos —algo que por otro lado es muy frecuente en la tradición de enmarcación anglosajona—, todo el conjunto formaba un sándwich. Una vez montados, el cristal, el paspartú y la trasera estaban sellados perimetralmente por una cinta, formando un bloque compacto que hay que deshacer antes del desmontaje.

Existen numerosas etiquetas de los enmarcadores ingleses, dato que puede aportar información para un estudio más profundo de la procedencia de la colección (Fig. 28).

Si los marcos se consideran de interés, se conservan y almacenan. En la mayoría de los casos, las obras, tras el nuevo montaje, no se podrán remontar a pesar de haberlos conservado. La ampliación de la luz de las nuevas ventanas de paspartú para que se puedan apreciar las zonas ocultas de texto, o la unión de fragmentos que aparecen sueltos en el marco, lo impiden. A pesar de esto, si los marcos se con-



Figura 28. Etiquetas de enmarcador. Texto: «Picture framing from Hurst & Co.'s Fine Art Warehouse. Belfast». Pueden dar pistas del recorrido de las obras y de la biografía del coleccionista (n.º inv. CE4/06303).

sideran de interés, igualmente se almacenan envueltos en Tyvek®, material inerte muy adecuado para el almacenaje. Se identifican exteriormente con etiquetas de conservación pasando a formar parte de la colección.

La siguiente fase —el desmontaje del paspartú— es la más delicada. Es costumbre de los enmarcadores pegar las obras a las ventanas de paspartú con cintas del tipo «pintor» o «carrocero». Estas cintas, con el paso de los años, sufren dos procesos diferentes. Es una práctica muy común que, con el objetivo de economizar material, se sustituya la carpeta de paspartú por una simple ventana, de manera que la obra queda pegada por el reverso. En unos casos se degrada el adhesivo y ya no ejerce su función, por lo que las piezas quedan sueltas; en otros, se adhieren con tanta fuerza que no es posible separarlas sin cortar la cinta o utilizar disolventes con lo que hay que tener mucho cuidado (Fig. 29). Esto perjudica porque la cinta es muy dañi-

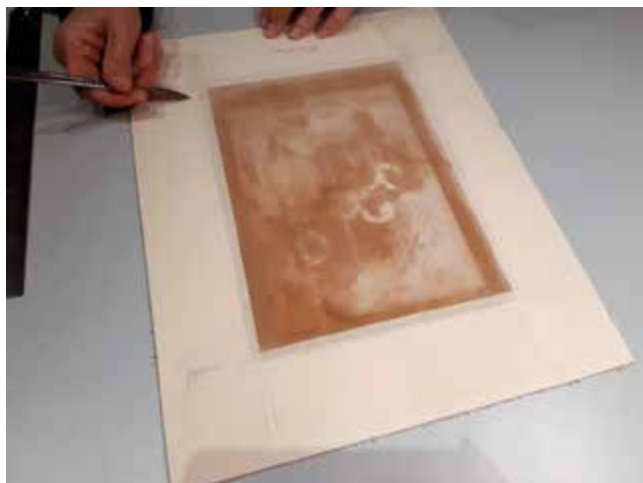


Figura 29. Desmontaje de las piezas adheridas a las ventanas de paspartú por el reverso. Es una operación arriesgada pero muy necesaria para el mantenimiento de las obras (n.º inv. CE4/06176).

na por los adhesivos y los daños que provoca, pero además, al estar en contacto directo con traseras de madera o cartón con un elevado nivel de acidez, el papel se degrada con rapidez.

Una vez desmontadas las piezas, se procede al aspirado con aspiradora de filtro HEPA (*High Efficiency Particulate Arresting*) (Fig. 31). Algo tan sencillo como la limpieza con brochas suaves y aspiradora es un proceso fundamental. El polvo acumulado sobre el papel es un receptor perfecto para la humedad y, por tanto, para el desarrollo de microorganismos y ácaros. Si es necesario, se refuerza la limpieza superficial con diferentes gomas y espumas (goma vulcanizada, gomas convencionales tipo Milan® o Wishab®).

Como las piezas se separarán de los marcos, se numeran con lápiz de grafito siguiendo el número de inventario, para garantizar la identificación una vez estén guardadas en los almacenes.



Figura 30. Acumulación de restos tras del desmontaje. Se descartan los cristales, los cartones de traseras y paspartú y los marcos de mala calidad.

El siguiente paso consiste en la eliminación de inscripciones, impropias en la mayoría de los casos, referentes al tamaño del paspartú u otras anotaciones hechas por el enmarcador referentes a la medida. Se borran exclusivamente estas. Cualquier otra de la que se desconoce el origen se mantiene, ya que pueden aportar información en el futuro.

Por último, sólo quedaría unir, siempre que se trate de cortes limpios, y no haya ninguna duda de que se puede identificar colocación exacta, las piezas recortadas. Ahora ya sólo quedaría el montaje en carpetas.

Las carpetas de conservación

Se considera carpeta de conservación la formada por una tapa superior, que es la ventana por la que podemos apreciar la pieza, y una trasera de cartón rígido. Siempre



Figura 31. Limpieza de piezas con aspiradora de muy baja presión utilizada en los museos. Además de filtros HEPA (*High Efficiency Particulate Arresting*), los equipos de este tipo poseen boquillas y brochas suaves de pelo fino que permiten tratar la superficie con mucha delicadeza.

deberán estar constituidas por cartones libres de ácido. Estas carpetas se hacen a medida, con formatos estándar exteriores que permiten un correcto almacenaje y que pueden reutilizarse con marcos y metacrilatos de protección, también con medidas estándar (Fig. 32).

En ningún caso hay adhesión permanente de las piezas, por lo que, con personal adecuado para la manipulación de obras, se pueden desmontar para poder fotografiarlas, observar el reverso o devolver temporalmente a su marco original.

Las ventanas se hacen teniendo en cuenta que muchas de las antiguas ocultaban partes del grabado. En la mayoría de los casos, la parte que quedaba expuesta anteriormente ha amarilleado por efecto de la luz. Al hacer las ventanas nuevas, dejando lo máximo posible de información a la vista,



Figura 32. Material de conservación que se emplea en el nuevo montaje. Carpetas realizadas con cartón de conservación, guantes, cintas de pH neutro, esquineras de Mylar® para el montaje, guantes de algodón, etc.

la mancha amarilla queda patente, pero forma parte del proceso de deterioro por el uso y la historia de la pieza.

Una vez montadas en las carpetas, se almacenan en las cajoneras con la garantía de que no seguirán sufriendo deterioro por efecto de la luz, los elementos añadidos o por una incorrecta manipulación del personal (Fig. 33).

Todas las medidas adoptadas forman parte de un plan de conservación preventiva. Permiten frenar los procesos de degradación que han generado los elementos ajenos a las obras así como las diferentes formas en que fueron presentadas y expuestas anteriormente. La intención es ralentizar los procesos de degradación natural al mantenerlas en óptimas condiciones de conservación y almacenaje, y así garantizar la máxima permanencia en el futuro.



Figura 33. En el primer plano se pueden ver las piezas desmontadas preparadas para medir. Al fondo se aprecian las carpetas terminadas con formatos estándar que permiten el apilado para el almacenaje.

Referencias bibliográficas

- MC LEARY, J., y CRESPO, L. (1997): *El cuidado de libros y documentos. Manual práctico de conservación y restauración*. Madrid: Libros Clan, A. Gráficas, S.L.
- MUÑOZ VIÑAS, Salvador (2018): *La restauración del papel*. Madrid: Editorial Tecnos.
- SIMON, Jacob (1996): *The Art of the Picture Frame: Artists, Patrons and the Framing of Portraits in Britain*. London: National Portrait Gallery.
- VERGARA, José (2002): *Conservación y restauración de material cultural en archivos y bibliotecas*. Valencia: Pentagraf Impresores, S.L.

Enlaces de interés

- CANADIAN CONSERVATION INSTITUTE: «Canadian Conservation Institute (CCI) Notes». Disponible en: <<https://www.canada.ca/en/conservation-institute/services/conservation-preservation-publications/canadian-conservation-institute-notes.html>>. [Consulta: 17 de mayo de 2021].
- MUSEO NACIONAL DEL PRADO (2015): Curso monográfico: Introducción a la historia del marco y su conservación. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=3MQgK_mQnnE>. [Consulta: 17 de mayo de 2021].



Portrait of a man
Terracotta
1st century AD
Inv. no. 1000



Portrait of a man
Engraving
17th century
Inv. no. 1001



Portrait of a man
Engraving
17th century
Inv. no. 1002

Portrait of a man
Engraving
17th century
Inv. no. 1003



El llegat Otto Piert

UNA VIDA DE COL·LECCIONISME DEDICADA AL GRAVAT

Presentació

Jaume Coll. Director del Museu

L'any 2006 vam visitar Colònia preparant l'exposició de l'artista Alberto Hernández comissariada per Na Carmen González Borrás. Allí, la senyora González ens presentà al senyor Adolf Egner, col·leccionista de ceràmica contemporània, parella del Dr. Piert. A les darreries del mateix any, els senyors Egner i Piert visitaren el Museu a València. Fou aleshores quan el senyor Egner, gràcies a la intercessió de Carmen González, oferí al Museu la seua col·lecció pel que iniciarem els tràmits de donació al gener següent. Malauradament, el senyor Egner morí al gener de 2010 i no pogué visitar l'exposició que preparàvem al Museu, que fou finalment inaugurada el 24 de febrer de 2010 amb la presència del seu company, Otto Piert, i el seu nebot, Morant Piert.

Durant la visita a la llar familiar dels senyors Egner i Piert, vam conèixer tant la immensa col·lecció de ceràmica com ara els gravats que havia atresorat el Dr. Piert. Poc després de la seua visita a València, gràcies a la intercessió de Carmen González, que fou la nostra millor valedora durant tot el procés, el Dr. Piert ens comunicà el seu desig de donar també al Museu la seua col·lecció d'estampes. El Museu Nacional de Ceràmica conserva un fons important de gravat i estampa reunit per part de Manuel González Martí i per donacions d'altres persones. L'oferiment que ens féu el Dr. Piert ens semblà d'un indubtable interès, especialment perquè ens permetia

incrementar-la afegint exemplars rellevants de l'àmbit europeu. Amb la finalitat d'agilitzar els tràmits, Na Carmen González Borrás féu un intens treball de catalogació que ens permet comptar amb una documentació de qualitat per tal d'avaluar el conjunt i presentar l'oferta de donació del senyor Piert. La donació fou acceptada per l'Estat amb clàusula d'usdefruit amb data de 8 de novembre de 2013, i restà, per tant, a la residència del donant fins uns mesos abans de la seua mort, malauradament, ocorreguda el 20 de setembre de 2019. Novament fou la dedicació de la senyora Na Carmen González Borrás la que ens permeté el tràmit de l'acompliment efectiu del contracte establert al seu dia, en actuar d'intermediària entre el Ministeri de Cultura i Esport i els hereus del senyor Piert. S'ocupà de la supervisió del conjunt i del perfecte embalatge i transport de l'obra per tal de garantir la seua arribada al Museu. D'aquesta manera podem oferir avui al nostre públic i a la memòria de la passió per l'art i la generositat d'ambdós donants, Dr. Otto Piert i En Adolf Egner, ambdues col·leccions reunides de nou sota un mateix sostre. L'exposició que presentem és fruit d'una selecció feta per la conservadora i comissària de l'exposició Na Isabel Justo, amb la col·laboració de les tècniques Na Ana Tomàs i Na Inma Féllez, a més de personal extern especialitzat. Aquesta és una presentació preliminar que esperem continue amb la publicació del conjunt. Des d'aquestes pàgines desitgem retre homenatge de gratitud al Dr. Otto Piert, i ben especialment, al recolzament i generós treball de Na Carmen González Borrás, per tal de fer possible que el Museu haja crescut novament amb aquesta rellevant col·lecció. Darrerament, desitgem fer constar el

nostre agraïment i felicitació a totes les persones que han fet possible la presentació d'aquesta exposició dedicada a la donació del Dr. Piert.

Coneixent al col·leccionista

Carmen González-Borrás

El Dr. Otto Piert nasqué a Colònia el 1925. Jo el vaig conèixer el 2001, per ser la parella d'Adolf Egner, col·leccionista de ceràmica contemporània. Anys després, vaig mediar per a la donació de la col·lecció Egner i els vaig visitar freqüentment a sa casa els anys que durà el procés fins a l'exposició, el 2010, al Museu Nacional de Ceràmica. Recorde la visita d'ambdós a València el 2006, on s'enamoraren del Museu i de la ciutat, el que suposà el pas definitiu per tal que les col·leccions pogueren venir a Espanya. Durant eixa estança, el Dr. Piert, vuit anys major que Egner, es cansava sovint i havíem de planejar també les pauses. Poc després del viatge, va sobrevenir la greu malaltia d'Egner, l'ELA que se l'emportà dos mesos després d'inaugurar l'exposició. El temps de patiment fou terrible per a tots que el vam veure apagar de poc a poc, però motivà una segona vida per al Dr. Piert, que va rejevenir d'una manera increïble. Tornà a conduir i a ocupar-se de tot a casa, amb una energia inimaginable. Fou després de l'exposició quan començarem a parlar de la seua col·lecció de gravats. Li va emocionar la idea que li vaig proposar, que ambdues col·leccions pogueren estar sota el mateix sostre i portarem a terme els tràmits per tal que la donació s'efectuara després de la seua mort.

El Dr. Piert havia estat jurista de professió a una empresa d'assegurances, però músic d'esperit. El seu instrument fou el violoncel que tocà, fins a una edat molt avançada, amb un grup d'amics, amb qui havia format un quartet de cambra. Quan els dits ja no foren capaços de moure's a la velocitat requerida, organitzà concerts a casa, convidant d'altres músics a tocar davant del reduït públic que el seu saló era capaç d'albergar.

Amb tan sols 19 anys, fou enviat al front d'Itàlia, durant la segona guerra mundial, on fou capturat per les tropes angleses, formades, majoritàriament, per hindús i paquistanesos. Allí, patí l'episodi més dur de la seua vida, un trauma del que no es curarà mai: els soldats que els apressaren els posaren en fila i anaren matant un a un. Quan anava a arribar-li el seu torn, un comandament va interrompre el linxament i es va salvar per segons. El terror que va patir el jove, restà gravat a la seua ànima, perquè fou el signe que ens advertí que estava entrant en demència al voltant dels 92 anys. Repetia el relat cada vegada que el trobàvem, i el contava vivament, sense tenir noció del temps transcorregut. En acabar la guerra, passà un temps com a presoner a Egipte. Allí, gaudí de certs privilegis, gràcies als seus bons coneixements d'anglès i, sobretot, al seu violoncel, que li permeté formar part de l'orquestra de la presó. Una cosa que diu molt del seu caràcter fou l'amistat que tingué tota la seua vida amb un dels seus guardes anglesos, que estimava la música tant com ell, essent el motor dels seus continus viatges a Regne Unit. La feblesa que sentia per la bellesa del país se la transmeté a la seua parella i, per eixa raó, ambdues col·leccions, la seua de gravats i la

col·lecció Egner, contenen una elevada quantitat d'obres d'eixe país, el que les fa tan exclusives.

La música fou per al Dr. Piert el seu bàlsam i la col·lecció de gravats la seua passió. Tenia una gran part d'ells a la seua habitació, emplenant les parets de dalt avall, però també per tota la casa. Sabia els personatges que representaven i et contava amb gust la història que acompanyava cadascun d'ells, com els havia aconseguit o què va ocórrer al viatge d'eixe any. La seua casa, plena d'art, fou el reflex d'aquestes dues persones generoses, amb qui vaig compartir tants moments de bona amistat. Per a mi, és molt important saber que els seus objectes estan a les millors mans i que el públic podrà apreciar el veritable valor humà que tenen.

El llegat Otto Piert: una vida de col·leccionisme dedicada al gravat

Isabel Justo

Introducció

El doctor Otto Piert (Colònia, 1925-Frechen, 2019) (Fig. 1) fou un col·leccionista i filàntrop alemany que al llarg de la seua vida va atresorar una important col·lecció de gravat datada entre mitjanies del XVII i darreries del XIX. El 2013 manifestà el desig de cedir les seues estampes a la col·lecció del Museu Nacional de Ceràmica "González Martí". A la seua decisió influí el precedent establert pel seu company

Adolf Egner (Worms am Rhein, 1932-Colònia, 2010), que el 2007 havia donat al Museu gran part de la seua pròpia col·lecció de ceràmica.

De la col·lecció de gravats d'Otto Piert destaca la seua filiació majoritàriament anglesa i flamenca. Moltes de les estampes que ara per ara conserva el Museu Nacional de Ceràmica es troben igualment al British Museum, la National Gallery de Londres o el Rijksmuseum d'Àmsterdam, llocs on el col·leccionisme de gravat ha tingut històricament una gran tradició, així com també al Museu de l'Hermitage a Sant Petersburg, i a las principals biblioteques nacionals europees. Gràcies al compromís d'aquestes institucions culturals i les possibilitats de l'actual societat de la informació, hem pogut catalogar convenientment algunes de les estampes de la col·lecció Otto Piert, especialment aquelles que arribaren al Museu retallades, sense dates d'autoria o datació.

Entre els noms dels artistes representats a la col·lecció Piert destaquem a gravadors com ara: Francesco Bartolozzi, nascut a Florència el 1728 i membre fundador de la Royal Academy de Londres, als britànics John Chapman (1792-1823), Thomas Garner (1789-1868) i el gravador i historiadore Georges Vertue (1684-1756), que treballà en compendis de retrats com l'holandès Jacobus Houbraken (1698-1780); cal citar també l'alemany Medardus Martin Thoenert (1754-1814) i els francesos Elisabeth G. Herhan (h. 1797-1803) i Louis Simon Lempereur (1728-1807).

La col·lecció de gravat del Museu Nacional de Ceràmica

El Museu Nacional de Ceràmica ha rebut el llegat Otto Piert per a integrar-lo en una secció fonamental de la col·lecció iniciada pel seu fundador: el gravat històric. Manuel González Martí aportà gran part d'aquests fons, que foren augmentant gràcies a successives donacions. Entre elles destaca la d'Agustín Arrojo Muñoz, com recorda Isabel Perales al *Catálogo de estampas valencianas del Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias "González Martí"* (2004, 47-48).

Segons explica Jaume Coll a la introducció de l'esmentat catàleg, González Martí no sols col·leccionà gravats, sinó també fou un hàbil il·lustrador, coneixedor de les tècniques heliogràfica, litogràfica i xilogràfica. A més, la seua gran amistat amb artistes als anys de formació a la Reial Acadèmia de sant Carles, i, des de 1955, la seua capacitat per a aconseguir donacions per al recent inaugurat Museu Nacional de Ceràmica, han permès que avui es conserve a aquesta institució una col·lecció gens desdenyable d'estampes datades entre els segles XVI i XXI, que supera els 1500 exemplars catalogats.

A aquell catàleg es plasmà la investigació i catalogació del gravat i la litografia de temes o autors valencians; no obstant això, a la col·lecció del Museu es conserven també obres d'artistes internacionals i de la resta d'Espanya. Així, les quasi 200 estampes atresorades per Otto Piert s'insereixen en un conjunt major, completant-lo i incidint en el seu caire més internacional.

El gravat: expressió artística o tècnica utilitària?

Sota el nom genèric de *gravat* es reuneixen un conjunt de tècniques (xilografia, aiguaforts, aiguatintes, burins i un llarg etcètera) que produeixen obres en sèrie; degut a eixe caràcter múltiple, l'ús del gravat es va generalitzar per a la divulgació d'obres d'art. Durant segles fou l'únic mètode per a donar a conèixer de manera massiva pintures, escultures i monuments en general. El caràcter seriat i utilitari d'aquesta tècnica ha tingut com a contrapartida que no fóra considerat mètode d'expressió artística *per se* fins a la popularització de la fotografia. A partir d'aleshores es va generalitzar l'ús del gravat com a mode d'expressió original i els gravadors començaren a considerar-se veritables artistes. No obstant això, cal recordar que històricament molts grans pintors, escultors i dibuixants –Durero, Rembrandt, Goya...– empraren aquesta tècnica per a portar a terme treballs purament artístics, però també d'altres més vinculats amb l'aprenentatge o la difusió de les seues pròpies obres i les d'altres artistes.

La col·lecció Piert inclou exemples d'aquestes dues esferes del gravat, com a tècnica i com a mètode d'expressió plàstica original, encara que predomina àmpliament la primera. Trobem doncs estampes que reproduïxen o estan basades en retrats, auto-retrats i composicions d'artistes com ara Hans Holbein el Jove, Anton van Dyck, Anton Raphael Mengs, Joshua Reynolds, Angelica Kauffmann o Philippe de Champaigne, a més es reproduïxen nombrosos monuments i escultura clàssica. Per d'altra banda,

destaquem obres originals com *A Woodland Path* (*Camí arborat*), de Frederick Albert Slocombe (1847-1920; n.º inv. CE4/06178). Aquest artista britànic, que també destacà a l'art de la pintura, fou més conegut pel seus originals paisatges a l'aiguafort (Fig. 2).

La col·lecció Otto Piert es compon de 190 estampes, majoritàriament exemplars solts, encara que algunes pertanyen a àlbums, revistes il·lustrades o il·lustracions de llibres. Per a l'exposició s'ha fet una selecció de 63 obres. De totes elles cal destacar el conjunt pertanyent a *The heads of illustrious persons of Great Britain*, que es desenvoluparà més endavant detalladament. Pel que fa a la revista il·lustrada, tan popular al segle XIX, recordarem la seua funció com a ferramenta d'entreteniment, difusió o fins i tot educació. Algunes estaven especialitzades en donar a conèixer l'actualitat artística del moment. Fou el cas del britànic *The Art Journal*, la revista d'art més important de l'era victoriana, publicada entre 1839 i 1912. A la col·lecció Piert tenim diversos exemples d'estampes que procedeixen d'aquesta revista: entre d'altres *The vintage* (*La verema*; n.º inv. CE4/06292) i *Female Bathers Surprised by a Swan* (*Banyistes sorpreses per un cigne*; n.º inv. CE4/06173) (Figs. 3 i 4).

Finalment, cal esmentar algunes estampes on el color és el protagonista. Es poden destacar alguns gravats calcogràfics pintats a mà amb pintures a l'aigua. A alguns casos s'han trobat proves de color als marges en desemmarcar les obres. És el cas de *The fight interrupted* (*La baralla interrompuda*; n.º inv. CE4/06253) (Fig. 5), una obra de temàtica social datada al darrer terç del segle XIX.

El gust del col·leccionista. La col·lecció de ceràmica Adolf Egner. Marcs i *passe-partout*

El doctor Piert no sols desenvolupà la seua faceta com a col·leccionista a l'àmbit del gravat. Com ell mateix explicava al text que preparà amb motiu de l'exposició de la col·lecció de ceràmica Adolf Egner al Museu Nacional de Ceràmica «González Martí» (Piert, 2010), col·laborà amb aquest a la recerca de peces ceràmiques per tot Europa, especialment a Anglaterra, però també a Itàlia, França i d'altres països. La llar que compartia amb Egner era en sí mateixa un petit museu privat, dedicat a la ceràmica i al gravat, amb un jardí dissenyat pel propi Egner, on rebien visites d'experts i curiosos del món de la ceràmica. No és difícil imaginar que la col·lecció de gravat de Piert devia despertar igualment l'interès d'amics i visitants. També és de suposar la influència que ambdós especialistes i col·leccionistes pogueren exercir mútuament. Per això, s'ha volgut fer un gest de complicitat a la convivència de gravats i peces ceràmiques incloent una petita selecció d'aquestes darreres a l'exposició.

Un dels elements que revela el gust del col·leccionista de pintura o obra gràfica, i que sovint passa desapercebut a l'espectador, és el marc. El marc és un element poderós que sovint serveix per a simbolitzar l'art en sí mateixa; en un exercici de metonímia s'ha emprat com a substitut de la pròpia pintura. Pot ajudar a comprendre una obra i donar-li fins i tot un estatus artístic a peces de difícil lectura. Com deia Ortega i Gasset, el marc «ostenta el quadre» (1921, 103). Aquesta breu reflexió val per a introduir el

tema del gust d'Otto Piert a través dels marcs de la seua col·lecció.

A aquesta exposició alguns gravats es presenten als marcs originals on s'exhibien a casa del col·leccionista. El cas més cridaner és el de l'estampa que rep al visitant en aquesta mostra: *La sortie du bain* (*L'eixida del bany*; n.º inv. CE4/06324) (Fig. 6). Otto Piert trià un generós marc motllurat i daurat on afegí un *passe-partout* blau clar de vores arrodonides. Més enllà de la qualitat o valor patrimonial del marc en sí mateixa, la intenció ací és mostrar el gust del col·leccionista, subjecte a les modes del seu moment, com a part del tot que composa la col·lecció i que li atorga sentit. A més, al gust personal de Piert, s'ha fet evident que la manera d'emmarcar és també utilitari. Al cas de *L'eixida del bany*, el *passe-partout* arrodonit serveix per tal d'amagar un faltant de l'estampa a un dels cantons inferiors. El marc daurat i de grans dimensions també ens parla de l'estima del col·leccionista per aquesta obra en particular.

D'altre cas cridaner al respecte és el dels retrats d'*Edward Lord Coke* (n.º inv. CE4/06198) i de *Francis Lord Bacon, Viscount St. Albans* (n.º inv. CE4/06199) (Fig. 7), que foren doblats i mutilats per tal que pogueren ser exhibits en sengles marcs antics. A l'exposició s'ha procurat visibilitzar el treball d'adequació de les peces per a la conservació de les mateixes, de què parla àmpliament a la present publicació Irene Rodríguez Abad.

En general abunden els marcs de mesura discreta i tonalitat neutra. Fins i tot, en el cas de les obres de menors dimensions, s'empraren al seu dia porta-retrats industrials. En eixos casos s'ha procedit a substituir eixos marcs de ma-

terials poc nobles per a emmarcacions neutres. A tots els casos s'han substituït els *passee-partout* originals, quan els hi havia, per carpetes de conservació, garantia de longevitat de les peces.

Hi ha alguns exemples de marcs especialment curiosos que s'han sumat al de *La sortie du bain*; en concret, els delicats marcs metàl·lics dels retrats del poeta *Robert Burns* (n.º inv. CE4/06207) (Fig. 8) i del capità *James Cook* (n.º inv. CE4/06208) (Fig. 10). Per la seua mesura es poden comparar amb els retrats pictòrics en miniatura, tan freqüents al Romanticisme. El Museu Nacional del Romanticisme posseeix una col·lecció de 300 retrats en miniatura, alguns d'ells dins de joiells que s'obsequiaven com una espècie de *carte de visite avant la lettre* com suggereix Carolina Miguel (2002: 6-7). Podem comparar el marc del retrat del poeta Robert Burns al de la miniatura de Napoleó II, xiquet, a la col·lecció del Museu del Romanticisme (n.º inv. CE2260), ambdues ovalades, de metall daurat i ornades amb petites palmetes perimetralment (Fig. 9).

Les temàtiques de l'exposició

Els temes que defineixen la col·lecció Piert tenen una coherència interna que es correspon amb els gusts i interessos del compilador. La seua curiositat pel tema del retrat es fa patent en comprovar que més de la meitat de la col·lecció són efígies de personalitats, sent la resta (menys d'un quaranta per cent) paisatges, escenes relacionades amb el món clàssic, vistes de monuments arquitectònics i escultures, escenes quotidianes i excepcionalment, flora i fauna.

El retrat a la col·lecció Otto Piert

El retrat de personalitats és el tema predominant a la col·lecció Piert. Són fonamentalment celebritats europees, destacant les britàniques. Abunden governants, estadistes i militars (Fig. 11), però també trobem poetes, escriptors, compositors i pintors, actors i una actriu (Fig. 12).

No ens manquen ací retrats femenins, encara que són minoria. Cal assenyalar que les dones representades a la col·lecció són principalment personatges de les corts europees. S'han seleccionat per a aquesta exposició les efígies de la princesa Guillelmine Charlotte (n.º inv. CE4/06235) (Fig. 13), reina de Gran Bretanya entre 1727 i 1737, i tres de les sis consorts d'Enric VIII d'Anglaterra. La resta de representacions femenines de la col·lecció Piert són personificacions de conceptes abstractes (la tragèdia, la comèdia, la infància) o personatges anònims. Constitueixen una excepció alguns personatges mítics o literaris com ara Dalila, Lucina o Armida.

Destaquem per la seua qualitat alguns gravats fets a partir de magnífiques obres de la pintura com el ja esmentat retrat del capità Cook, obra original de Nathaniel Dance (1776; Londres, National Maritime Museum de Greenwich) (Fig. 10), l'autoretrat de Sir Joshua Reynolds (h. 1780; Londres, Royal Academy of Arts) (Fig. 14), o el *Retrat d'Anna de Cléveris* (Ann of Cleves) per Holbein el Jove (1540; París, Musée du Louvre).

The heads of illustrious persons of Great Britain

El compendi *The heads of illustrious persons of Great Britain* (1747) recull vuitanta retrats de personalitats britàniques de diverses èpoques. Molts d'ells s'han emprat després com a referent per a l'elaboració d'altres obres. Els autors dels gravats, Jacobus

Houbraken i Georges Vertue, es basaren a la vegada en obres de grans mestres de la pintura. A Holbein el Jove se li atribueixen a la primera meitat del segle XVIII els retrats d'Anna Bolena, Anna de Cléveris (Fig. 15) i Caterina d'Aragó que Houbraken emprà per a fer les seues estampes. Avui sols se sosté l'atribució del d'Anna de Cléveris. Per la seua part, els retrats d'Algernon Percy (n.º inv. CE4/06268) (Fig. 16) i George Digby (n.º inv. CE4/06271) estan basats en reconegudes obres mestres d'Anton Van Dyck.

El disseny de les estampes de *The heads of illustrious persons...* inclou la disposició del personatge al centre de la composició, envoltat d'un recarregat marc on sovint s'inclou el nom del personatge representat. Al davall d'aquest envà els elements arquitectònics se solapen per tal de deixar, als peus del retratat, alguna escena al·lusiva a la seua vida. Destaca per la seua crueltat l'episodi del final de la vida d'Anna Bolena: la seua decapitació.

Paisatges naturals, vistes de monuments i escultures

La majoria de paisatges de la col·lecció Piert estan ambientats a Gran Bretanya. Molts d'ells són estampes extretes d'àlbums temàtics, com ara *Memorials of Oxford* (James Ingram, 1837) o *Northern Tourist* (Londres: 1832-1835). Alguns són immediacions de monuments o edificis importants, com ara el New College de Oxford (n.º inv. CE4/06149) o de cases-palau campestres, encara que també hi ha alguna escena que recorda l'activitat excursionista en voga durant el Romanticisme entre els membres de la societat més benestant. Bon exemple d'això és *Scout Scar, near Kendal. Westmorland* (n.º inv. CE4/06223) (Fig. 17) que forma part d'un d'eixos àlbums esmentats (*Northern Tourist*) junt amb *Kirby Lonsdale Bridge, Westmorland*

(n.º inv. CE4/06222); ambdós exemplars han estat acolorits a mà. També cal citar entre els paisatges més bucòlics sengles estampes ambientades a Escòcia: *Bridge of Don or Brig o' Balgownie* (n.º inv. CE4/06249) i *Gilnockie, or Johnny Armstrong's Tower* (Dumfries-Shire) (n.º inv. CE4/06250).

Fora dels paisatges britànics, cal esmentar dues estampes ambientades a Bèlgica i Rússia respectivament: *Ferme de la belle Alliance* (n.º inv. CE4/06218), escenari de la fi de la batalla de Waterloo i *A View at St. Petersburg on the River Fontanka (Vista de Sant Petersburg sobre el riu Fontanka)* (n.º inv. CE4/06314) (Fig. 18). La primera d'elles degué formar part del conjunt conegut com a *Album contenant un Plan de la Bataille de Waterloo dressé par le Général Baron de Jomini, et douze vues des environs du dit Champ de Bataille*, de Antoine-Henri de Jomini, imprès a Brussel·les per H. Gérard en 1842. Es tracta de 12 litografies que reproduïen vistes relacionades amb la batalla de Waterloo, en eixe cas l'esmentada granja de la La Belle-Alliance, al municipi belga de Lasne.

Referències a l'art clàssic i el món antic

Els gravats dedicats als monuments de la ciutat de Roma ens serveixen de pont per a passar del paisatge al món antic. L'estampa *Pantheon Rome. North west view (Panteó de Roma. Vista nord-oest)*; n.º inv. CE4/06315), una vista urbana on el Panteó d'Agripa és l'absolut protagonista, també forma part d'un conjunt, en concret del volum *The Architectural antiquities of Rome*, realitzat per L. G. Taylor junt a Edward Cresy el 1874. En aquest cas l'estampa fou retallada, perdent part de la informació, que fou manuscrita a llapis al dors de la mateixa.

El gravat com a mètode de reproducció d'obres d'art monumentals o escultòriques té el major nombre d'exemples a les estampes que hem reunit al voltant de l'art clàssic. Ací es donen cita sengles frisos (n.º inv. CE4/06150 (Fig. 19) i CE4/06255), les personificacions de la Comèdia i la Tragèdia clàssiques, (n.º inv. CE4/06301 i CE4/06302), la ja esmentada *The Vintage*, espècie de bacanal actualitzada i sengles escenes provinents de la literatura renaixentista d'inspiració clàssica. El primer cas forma part de l'*Orlando Furioso* de Ludovico Ariosto (n.º inv. CE4/06322); és un fet basat alhora a l'*Odissea* d'Homer; el segon cas el protagonitzen dos personatges de la *Jerusalem alliberada* de Torquato Tasso: *Rinaldo i Armida* (n.º inv. CE4/06332) (Fig. 20).

Trencant amb l'equilibri de les obres dedicades al món clàssic s'ha seleccionat un nu masculí, tema excepcional dins la col·lecció Piert, extret de la història de Samsó segons l'Antic Testament: *Samson breaking his Bands* (*Samsó trencant les cordes*; n.º inv. CE4/06300) (Fig. 21). Serveix com a contrapunt als nus femenins de les ja esmentades *Sortie du bain* i *Female Bathers Surprised by a Swan*. Encara que el nu masculí no ha estat una excepció al món de l'art, no s'ha analitzat amb el mateix èmfasi i objectius que el femení, que ha estat objecte d'un anàlisi des de la perspectiva de gènere a les darreres dècades. No obstant això, comencen a menudejar els anàlisis de la imatge de l'home, que destaquen, pel que fa al nu masculí, una visió igualment reduccionista del subjecte representat (Justo, 2011), o del gènere masculí en general, relacionat amb la saviesa, en el cas dels models de vells, i amb la força física i l'heroïcitat, al cas dels models joves i musculosos (Reyero, 1996: 27-28).

Escenes quotidianes

Sota el títol genèric d'*escenes quotidianes*, s'han reunit les estampes que podrien definir-se com a imatges de la societat contemporània. Es diferencien del retrat o del gravat de temàtica clàssica en què els seus protagonistes són anònims, actuals i en cap cas herois, sinó més bé tot el contrari. Aquestes escenes socials són més properes a l'anècdota o fins i tot al melodrama. Les imatges infantils, per exemple, estan dissenyades per a enternir, provocar un somriure o emocionar a l'espectador. Dins la petita selecció per a aquesta mostra destaca una hilarant història extreta de l'obra còmica de William Cowper, *The Diverting History of John Gilpin* (1782) (n.º inv. CE4/06309) (Fig. 22).

Junta a aquesta escena s'han disposat tres obres vinculades al món infantil: una personalització de la infància *Childhood* (n.º inv. CE4/06191), i una petita amaçona. Aquesta darrera és en realitat un retrat de la princesa Helena de Regne Unit (1846-1923) segons Franz Xavier Winterhalter (1805-1873). Darrerament, tanca el conjunt la ja esmentada *The fight*, una escena de lluita infantil a les immediacions d'una escola.

A mig camí entre el paisatge bucòlic, les làmines de flora i fauna i la temàtica social es troba *The Goats-Herd* (*El pastor de cabres*) (n.º inv. CE4/06321) (Fig. 23). Realitzat a partir d'una obra de Rosa di Tivoli (Philipp Peter Roos), constitueix un exercici, no exent de candidesa, on l'ésser humà, representat pel cabrer, conviu amb harmonia amb els animals a la natura.

Per tal de finalitzar aquest repàs per les temàtiques de les estampes de la col·lecció Piert, s'esmentaran sengles gravats

inscrits en cercles, molt retallats i emmarcats sense *passe-partout* en marcs igualment rodons. Foren realitzats per Thomas Burke a partir de l'obra de la pintora romàntica alemanya Angelica Kauffmann (n.º inv. CE4/06303 i CE4/06304). Aquesta és una de les poques autores que podem citar a aquesta exposició, encara que no és l'única. Al respecte, ja hem esmentat els treballs de la gravadora francesa Elizabeth G. Herhan a l'epígraf de retrats.

El llegat del doctor Otto Piert

Aquest text començava definint a Otto Piert com a col·leccionista i filàntrop. Sobre aquestes dues facetes de la seua personalitat resulta interessant citar un text de Facundo Tomás dedicat a la relació entre llegats i museus, on parlava directament de «participación del coleccionista en la democratización de la cultura» (Tomás, 2006: 97). Tomás es feia aleshores dues preguntes fonamentals. La primera d'elles era: «¿cuál de los componentes de la actividad museística conecta históricamente, sin solución de continuidad, las posiciones artísticas del tercer milenio con las actitudes más ancestrales?» (2006: 94). La resposta es resumia amb una sola paraula: la col·lecció. Per d'altra banda, s'interrogava al voltant de les diferències que s'estableixen entre els museus i les col·leccions del segle XXI i les esmentades manifestacions col·leccionistes «ancestrals». Aleshores destacava una d'elles: l'accessibilitat del públic (2006: 95).

La donació Otto Piert és un clar exemple d'aquestes reflexions, doncs ha passat de la privacitat del domicili del donant a la col·lecció pública del Museu que està, davant

de tot, al servei de la societat. Però al Museu no han passat simplement els objectes, les 190 estampes; Piert llegà també la seua particular manera d'apreciar la bellesa, el seu gust per la ironia, la seua predilecció per cert tipus de paisatge, de monument, de retrat.

Es fa necessari destacar la incidència del discurs individual (l'establert pel gust del col·leccionista dins una dimensió privada) a la dimensió pública que suposa el Museu, a través, precisament, del llegat de col·leccions. Així podem considerar que, d'alguna manera, la forma de veure el món del desaparegut doctor Piert no s'ha desintegrat del tot amb la seua mort: està present a la seua col·lecció i ha passat, gràcies a la seua generositat, a formar part del discurs general que componen les peces de la col·lecció del Museu Nacional de Ceràmica «González Martí»

Referències bibliogràfiques

- JUSTO, Isabel (2011): «La representación contemporánea del cuerpo desnudo: El objeto sexual en el cambio de siglo XIX al XX», *Olivar*, vol. 12, n.º 16.
- MIGUEL ARROYO, Carolina (2012): «La pieza del mes: el retrato infantil en la miniatura del Museo del Romanticismo» [en línia]. Disponible en: <<https://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:603dc518-dfe4-41f7-8aaadfd2ee6ff9717/piezames-enero-2012.pdf>>. [Consulta: 4 de mayo de 2021].
- ORTEGA Y GASSET, José (1921): «Meditación del marco», *Notas*. Buenos Aires: Espasa Calpe (5ª ed.: 1947; 1ª ed.: 1938).

- PERALES DEL RÍO, Isabel (2004): *Catálogo de estampas valencianas del Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias “González Martí”*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia.
- PIERT, Otto (2010): «Historia de una colección», *La colección Adolf Egner*. Valencia: Asociación de Amigos del Museo Nacional de Cerámica, pp. 16-40.
- REYERO, Carlos (1996): *Apariencia e identidad masculina: de la ilustración al decadentismo*. Madrid: Cátedra.
- TOMÁS, Facundo (2006): «La construcción del imaginario colectivo (Colecciones, legados, donaciones, museos y exposiciones)», *La donación Goerlich-Miquel*. Valencia: Generalitat Valenciana, pp. 55-106.

Figura 1. El doctor Otto Piert el 2004.

Figura 2. Frederick Albert Slocombe. *Camí arborat*, 1882. N.º CE4/06178. Gràcies a la signatura llegible al gravat «Slocombe», hem pogut descobrir més sobre l'autor, títol i data aproximada, ja que l'estampa ha arribat a la col·lecció del Museu parcialment mutilada. Es tracta d'una obra de l'aquarellista i aiguafortista Frederick Albert Slocombe, actiu a Londres entre 1865 i 1886. Les National Galleries of Scotland conserven un exemplar d'aquesta estampa.

Figura 3. Edward James Portbury (William Etty *pinx.*). *Banyistes sorpreses per un cigne*, 1849. N.º CE4/06173.

Female Bathers Surprised by a Swan (Banyistes sorpreses per un cigne), reproduïx l'obra homònima del pintor anglès William Etty que conserva la Tate Collection de Londres. L'estampa fou publicada a *The Art Journal* el 1849. Repeteix una escena recurrent on el cos femení es representa nu amb l'excusa «realista» del bany; a més a més es pot interpretar com a referència al mite clàssic de Leda i el cigne, en què Zeus, prenent la forma d'eixe animal, sedueix a Leda. Les connotacions fàl·liques del coll del cigne i la seua disposició junt a un cos femení sense roba també han estat freqüentment comentats als anàlisis de la imatge de la dona en l'art.

Figura 4. Thomas Garner. *La verema*, h. 1854. N.º CE4/06292.

The vintage (La verema) és una escena protagonitzada per personatges vestits a la manera de l'Antiguitat clàssica, recordant una bacanal. Aquest gravat, fet a partir d'un original de l'acadèmic Thomas Stothard, fou publicat a *The Art Journal* el 1854, junt a un nodrit grup d'obres de la col·lecció de l'antiga Vernon Gallery. Més tard fou acolorit a mà.

Figura 5. Lumb Stocks (William Mulready *pinx.*). *La baralla interrompuda*, 1875. N.º CE4/06253.

The fight interrupted (La baralla interrompuda) és un gravat realitzat a partir de la pintura de l'artista irlandès William Mulready, a la Col·lecció Sheepshanks del Museu de South Kensington (avui Victoria & Albert Museum). Aquestes dades es recullen a la revista il·lustrada *The Art Journal*, el 1875, on es relata la història que representa el gravat i es dona informació sobre l'indret de la pintura original.

Figura 6. Louis Simon Lempereur (Louis-Roland Trinquesse *inv.*). *La sortie du bain (L'eixida del bany)*, h. 1788. N.º CE4/06324.

La sortie du bain (L'eixida del bany) està protagonitzada per una figura femenina nua d'esquenes que es mira a un espill. La imatge reflectida permet apreciar el rostre i el tors nu de la banyista. Certa falta de perícia al dibuix i la perspectiva confereix a l'obra un encant ingenu.

Louis-Simon Lempereur va realitzar aquest gravat a partir d'una obra de Louis-Roland Trinquesse. L'exemplar del Museu Nacional de Ceràmica està incomplet, mancant-li la dada referida a l'artista de l'obra original, que s'ha pres de la fitxa d'un gravat de la mateixa sèrie a la col·lecció del British Museum (n.º inv. 1877,0811.895).

Figura 7. John Chapman. *Francis Lord Bacon, vescomte de St. Alban*, 1798. N.º CE4/06199.

Retrat de personatge masculí vestit a la moda del segle XVI, tocat i amb gorgera. Es tracta de Francis Bacon, primer baró de Verulamium, primer vescomte de Saint Albans i canceller d'Anglaterra (1561-1626). Fou filòsof, polític, advocat i escriptor anglès, pare de l'empirisme filosòfic i científic.

El retrat està emmarcat a un oval. Davall, en un requadre més reduït, es reproduïx una escena on el mateix personatge, assegut a un moble de respallier alt i flanquejat per una gran esfera terrestre i una taula sobre

la que es disposen instruments i pergamins enrotllats, rep a un grup de quatre persones.

L'estampa de la col·lecció Piert no té la definició suficient per a poder llegir correctament les inscripcions. No obstant això, hem pogut completar aquesta informació gràcies a la consulta de l'exemplar conservat a les National Galleries of Scotland (n.º EP II 13.9): «London Published as the Act directs Feb. 10, 1798, by J. Wilkes».

Figura 8. Samuel Allen (Alexander Nasmyth *pinx.*). *Robert Burns. Poeta*, s. f. N.º CE4/06207.

Aquest retrat en miniatura representa a un jove disposat frontalment amb el rostre girat cap a l'esquerra. Darrere d'ell s'endevina un paisatge: la copa d'un arbre d'espès fullatge i els merlets d'un edifici davant la silueta d'una muntanya. El retratat vist i es pentina a la moda romàntica: grans patilles, casaca, jupetí i coll de la camisa amb una llaçada gran. Gràcies a una inscripció manuscrita al dors de l'estampa hem pogut esbrinar que es tracta del poeta escocès Robert Burns (1759-1796), ja que el gravat es trobava completament retallat.

Figura 9. Autoria desconeguda. *Napoléon II, xiquet*. Aquarel·la i *gouache* sobre iveri, h. 1815. Museo Nacional del Romanticismo, n.º inv. CE2270.

Figura 10. François Pigeot (Nathaniel Dance *inv.*). *James Cook*, s.f. N.º CE4/06208.

Retrat de James Cook (1728-1779) navegant, explorador, cartògraf i capità de la Marina Reial britànica. Aquest gravat està basat en un retrat oficial del capità fet el 1776 per Nathaniel Dance que es conserva al National Maritime Museum de Greenwich, Londres. La National Portrait Gallery conserva un gravat similar a aquest (n.º inv. D8407).

Figura 11. Elisabeth G. Herhan (J. Guérin *inv.*). *Bernadotte*, 1798. N.º CE4/06209.

Retrat masculí emmarcat en un oval. El personatge mira cap a la dreta, mantenint el bust frontal. Va vestit amb casaca militar. Aquest gravat forma part d'una col·lecció de retrats dels generals més distingits de la República Francesa. Alguns d'ells foren realitzats per la gravadora gal·la Elizabeth G. Herhan, com és el cas del retrat del General Ferino (1800) o de Louis Charles Antoine Desaix (1799, CE4/06210). El retratat ací és Jean-Baptiste Bernadotte (1763-1844), un militar de l'Imperi francès,

príncep sobirà de Pontecorvo i monarca de Suècia (com Carles XIV) i Noruega (com Carles III).

Figura 12. Rose Emma Drummond *pinx. Señora Mangeon*, 1817. N.º CE4/06280.

La jove representada ací porta el cabell recollit i un vestit d'estil romàntic. És un gravat anònim fet a partir de l'obra de la miniaturista Rose Emma Drummond (activa entre 1815-1837). Segons el Victoria & Albert Museum, que posseeix una estampa igual amb la part inferior intacta, el gravat es publicà per John Bell el primer de maig de 1817. Representa a l'actriu Henrietta Charlotte Lucy Mangeon (1798-1878), del Teatro Drury Lane a Covent Garden, Londres, institució encara en actiu.

Figura 13. Pieter Stevens van Gunst. *Carolina de Brandeburgo-Ansbach com a princesa de Gal·les*, h. 1716-1727. N.º CE4/06235.

Retrat femení ostentosament emmarcat en un marc envoltat d'ornaments vegetals i cortinatges. La representada porta els cabells llargs, pentinats amb grans ones. També vist ricament, amb un vestit obert en pic sobre l'escot.

La Royal Collection Trust posseeix dues estampes amb diferents estats del mateix gravat. El RCIN 603920 és exacte a aquest de la col·lecció del Museu Nacional de Ceràmica, que està molt retallat. A l'exemplar de la Royal Collection es pot llegir la informació relativa al dissenyador, impressor i gravador de l'estampa. Es tracta del retrat de Carolina de Brandeburgo-Ansbach, consort del rei Jordi II d'Anglaterra. Fou princesa de Gal·les fins a 1727.

Figura 14. Thomas Hunt (Joshua Reynolds *pinx.*). *Sir Joshua Reynolds*, 1854. N.º CE4/06224.

Retrat masculí de perfil, amb el rostre girat cap a l'espectador. Porta un barret d'ala. El coll d'una camisa blanca amb xorrera es mostra davall un abric fosc. Gravet fet a partir del auto-retrat de Sir Joshua Reynolds de cap a 1780 (Royal Academy of Arts). El British Museum conserva un gravat amb aquestes característiques (n.º inv. 1012.2173) que cataloguen com a il·lustració de *The Art Journal* (1854).

Figura 15. Jacobus Houbraken (Hans Holbein el Joven *pinx.*). *Anna de Cléveris, consort del rei Enric VIII d'Anglaterra*, 1740. N.º CE4/06264.

Retrat femení inscrit en un marc circular envoltat d'elements vegetals i

arquitectònics d'inspiració rococó. Davall un amoret nu assenyalava una corona.

Aquesta estampa forma part del compendi *The heads of illustrious persons of Great Britain*. Fou retallada, havent-se perdut la informació sobre el gravador (Houbraken) i l'obra en què es basà per a la realització de l'estampa, en aquest cas, el retrat de la reina Ana de Cléveris (1515-1557) –consort d'Enric VIII– per Hans Holbein el Jove (avui al Museu del Louvre, n.º inv. 1348).

A les col·leccions que conserven gravats com el present (British Museum, Met Museum o Royal Collection) es pot llegir a la base de l'estampa: «In the Collection of Thomas Barret Esq. / Holben pinxit. / J. Houbraken Sculps. Amst. 1739. / Impensis J. & P. Knapton Londini 1740».

Figura 16. Jacobus Houbraken (Anton Van Dyck *pinx.*). *Algernoon Piercy Conde de Northumberland*, 1738. N.º CE4/06268.

Efigie d'Algernon Percy, dècim comte de Northumberland (1602-1668), per a la sèrie *The Heads of illustrious persons*. En aquest cas els elements que acompanyen al retratat són al·lusions a la seua carrera naval i a la seua participació a la primera guerra civil anglesa. Per a fer aquest retrat, Houbraken es basà en un retrat d'Anton Van Dyck, incloent les embarcacions del fons, però eliminant els vapors de les detonacions dels canons, difícils de traslladar al gravat. La glòria que va obtenir el comte a la guerra es resumeix a l'estampa en la corona de llorer que sosté l'amoret als seus peus.

Figura 17. Thomas Shepherd (Thomas Allom *inv.*). *Scout Scar, a prop de Kendal, Westmorland*, 1835. N.º CE4/06223.

Paisatge muntanyós amb vistes a una planícia solcada per rius i llacs. Alguns grups d'excursionistes observen el paisatge; el més pròxim s'acompanya de dos gossos. Destaca una senyora vestida de blanc i coberta per una para-sol i un cavaller amb copalta que sembla sostenir un llargavista. Aquesta estampa acolorida a mà es féu a partir d'una obra de l'artista i arquitecte anglès Thomas Allom. Cal relacionar-la amb la sèrie Gage d'Amitié: The Northern Tourist (London: 1835-1836).

Figura 18. Grigory Anikievich Kachalov (Mikhail Makhayev *inv.*). *Vista del riu Fontanka a Sant Petersburg*, h. 1751-1753. N.º CE4/06314.

Vista de Sant Petersburg realitzada a partir d'una obra de Mikhail Makhayev (h. 1717-1770). El Museu de l'Hermitage conserva diversos

exemplars d'aquest gravat, tant pintats a mà com sense pintar. Eixos exemplars estan datats entre 1751 i 1753 i tenen els títols disposats de diferent manera (el rus a la part esquerra i l'anglès i el francès a la dreta). També es conserven exemplars d'aquesta mateixa sèrie amb el títol únicament en francès (per exemple a la Biblioteca Nacional de França), i han estat datades més endavant, cap a 1790.

Figura 19. Francesco Bartolozzi (Giovanni Battista Cipriani *inv.*). *Minerva visitant les Musses*, 1777. N.º CE4/06150.

Reproducció d'un fris clàssic on estan representades Atena i les cinc muses, probablement les corresponents a la tragèdia, comèdia, dansa, astronomia i l'eloqüència (Melpòmene, Thalia, Terpsícore, Urània i Calíop). Aquesta representació de les muses junt a la seua patrona, Minerva, als peus de l'Helicó, és fidel a la narració d'Ovidi del llibre v de les seues *Metamorfosi*, homenatge de l'Antiguitat a la música.

L'exemplar que es conserva al British Museum és més llarg, constatant que el gravat de la col·lecció Pieri fou tallat. Originalment devia continuar amb la representació de quatre muses més a la part dreta, arribant al nombre de nou, que coincideix amb la numeració canònica. En estar mutilat sols es pot llegir el nom del dibuixant: Cipriani.

Figura 20. Pieter de Jode II (Anton Van Dyck *inv.*). *Rinaldo i Armida*, h. 1644. N.º CE4/06332.

Escena inspirada en dos personatges de *La Jerusalem alliberada* (1581) de Torquato Tasso: Rinaldo i Armida. A un bosc frondós, un jove soldat descansa junt a una dona semi-nua. Ambdós són espiats per d'altres dos soldats. L'estampa arribà a la col·lecció molt deteriorada i retallada, pel que s'ha hagut de consultar d'altres exemplars per tal d'esbrinar les dades relatives a l'autoria i data. A la col·lecció del Metropolitan Museum de Nova York, es conserva un gravat igual però amb la imatge invertida. Pieter de Jode II es basà en una obra de Van Dyck per tal de fer aquesta estampa.

Figura 21. Francesco Bartolozzi (Francis Rigaud *pinx.*). *Samsó trencant les cordes*, h. 1799. N.º CE4/06300.

Gravat basat en la pintura de John Francis Rigaud (1742-1810), *Samson breaking his Bands* (avui a la col·lecció de la Royal Academy de Londres, n.º de inv. 03/1087).

A aquesta escena bíblica Samsó trenca els seus lligams davant de Dalila. A través del nu masculí, caracteritzat per membres vigorosos i músculs ben definits, es dóna idea de la força del personatge, inspirat en el Tors de Belvedere. Ocupa, tombat, tot el primer plànol. L'expressió serena de Dalila contrasta amb la tensió del fet que es narra; en lloc d'aparèixer alterada, avisant a Samsó de l'arribada dels filisteus, es caracteritza per una expressió dolça que podríem considerar ideal femení de l'època. Aquest fet, unit a l'atractiu físic de Dalila, que es presenta sensualment vestida, amb un cridaner escot, definixen a un personatge a qui se li suposa un poder de seducció sobre Samsó basat en la bellesa física i la dolçor de caràcter.

Figura 22. William Henry Worthington (Tomas Stothard *pinx.*). *John Gilpin*, 1825. N.º CE4/06309.

Escena protagonitzada per un grup d'almenys sis genets que galopen darrere d'un setè davant la sorpresa mirada d'un nodrit conjunt de curiosos i l'alarma de diversos animals domèstics (gansos i gossos). Al cantó dret, a un edifici amb mirador, guaiten dues dones i tres xiquets, saludant els genets.

Aquesta estampa està basada en la història de John Gilpin, protagonista de l'obra còmica de William Cowper *The Diverting History of John Gilpin* (1782). La història conta com Gilpin perd el control del seu cavall mentre viatjava cap a Bell Inn, Edmonton, on havia planificat celebrar l'aniversari del seu matrimoni amb la seua muller.

Figura 23. Pierre Charles Canot (Rosa di Tivoli *pinx.*; Joseph Farington *del.*). *El pastor de cabres*, 1776. N.º CE4/06321.

Estampa basada en una obra de l'artista conegut com a Rosa di Tivoli (Philipp Peter Roos, 1657- 1706), alemany afincat a Itàlia, membre d'una família de pintors especialitzats en paisatges i animals. Pierre Charles Canot reproduceix la disposició del ramat, els gossos, el bòvid i el pastor que, assegut a terra, munyeix a una de les cabres. El gravat fou acolorit parcialment més tard.

Pla de conservació preventiva a la col·lecció de gravats d'Otto Piert

Irene Rodríguez Abad

La intervenció integral d'una col·lecció com la d'Otto Piert, ha suposat un repte apassionant. Es tracta d'una col·lecció de 190 obres sobre paper amb els seus corresponents marcs.

Darrere d'un anàlisi de conjunt, l'equip del museu es decantà pel desmuntatge, per tot el positiu que aporta per a la seua conservació i coneixement de l'obra. En desmuntar les obres, podem tenir una visió més completa de les peces i de la informació que resta oculta al revers, fer un diagnòstic del seu estat de conservació, eliminar en la mesura d'allò possible qualsevol element que perjudique el seu futur, i es poden col·locar en carpetes d'emmagatzematge per a la futura exhibició. Aquesta operació que a priori podria semblar monòtona dins del procés, es convertí en una astoradora cadena de descobriments.

En tractar la col·lecció com un tot unitari, la primera qüestió que caldria respondre és: per què és tant important desmuntar les obres i separar-les dels marcs? Potser no formen part d'un tot els marcs de la col·lecció? La resposta és sí. El desmuntatge és una operació necessària per tal de garantir la permanència a futur. Lamentablement, el paper és un material fràgil de per sí, que s'afebleix amb rapidesa quan se li afegeixen muntatges amb materials no adients, com ara adhesius i darreres de fusta, molt àcids.

La composició del paper, a base de cel·lulosa, és altament inestable davant agents ambientals que trenquen l'equilibri necessari per a la seua conservació. L'acidesa és la

seua principal enemiga, i molts dels elements que componen les emmarcacions tradicionals, acceleren els processos químics que la produeixen. En nombroses ocasions es dolorós desprendre's de les motllures o cristalls antics, pel que es busquen fórmules mixtes. Aquest ha estat el cas de la col·lecció d'Otto Piert, per la que qual cosa s'ha optat per una fórmula que equilibre l'emmagatzematge en les condicions òptimes de conservació que frenen el procés natural de degradació del paper; però al mateix temps, permeten que les peces es remunten als seus marcs originals durant el temps en què es mostren a la present exposició o d'altres de les que formen part en el futur.

Desmuntar una obra pot ser una caixa de sorpreses i proporcionar informació valuosa sobre la col·lecció. El material, sempre en suport paper a la present col·lecció, és molt heterogeni. Una gran part d'ells són gravats de diferents tipus (en alguns casos acolorits manualment) però també trobem imatges publicades a revistes, etiquetes que ocultaven les encunyacions que advertien que són facsímils, i fins i tot una fotografia d'una dama del segle XIX retallada oculta dins d'un marc (Fig. 24).

Les obres estaven presentades en marcs de diverses qualitats, èpoques, i formats, però sí hi ha alguna que destaca sobre la resta, és el fet que aproximadament un 95 % de les peces s'han retallat abans de l'emmarcat i no conserven el seu format original. En alguns casos, les restes es conserven ocultes a l'interior del marc, als darrers simplement enganxades, adherides, o fins i tot retallades i presentades a dues finestres diferents de paspartú. En tractar-se de motllures i emmarcadors tan diferents, s'entén que qui prenia la iniciativa no

eren aquests professionals, sinó que es feia per indicació dels propietaris. El que resta a la vista mostra exclusivament la imatge i no els textos que els acompanyen aportant informació de l'autor, títol o d'altra relativa a les obres, ni el marge de paper que envolta els gravats. Alguns, fins i tot han arribat a perdre l'empremta que els identifica a primera vista o s'han tallat en forma circular, hexagonal o octogonal.

Sortosament, alguns emmarcadors mostraren sensibilitat i guardaren aquests retalls davant el costum de tallar les peces, permetent recomposar-les per complet (Fig. 25).

Pinzellades sobre l'estat de conservació

La varietat de materials i tècniques dona lloc a diferents estadis de degradació, però no hi ha dubte que l'agent més danyí ha estat l'emmarcació, no sols per la mutilació de les obres, si no també pel tipus d'emmarcat escollit que no ha tingut en compte el dany que podia produir sobre les obres a mig termini.

Per una banda, trobem els típics danys del procés natural d'envelliment del paper; engrogiment, deformacions, plecs per ús d'ondulacions i trencaments perimetrals. De forma molt puntual presenten atac biològic (forats produïts per insectes xilòfags, bibliòfags, o afebliment del paper per l'acció de fongs).

Pel que fa a l'emmarcació, allò més greu ha estat trobar la mutilació del paper que perd així les seues dimensions originals. Però, cal afegir d'altres danys molt més freqüents associats amb l'emmarcació com ara l'oxidació i el consegüent engrogiment del paper, especialment produïda a la zona

interior del bisell del paspartú, adhesió als cartrons de paspartú amb cintes permanents o deformacions produïdes pel muntatge amb cintes mal col·locades que produïen arrugues.

També és freqüent trobar signes de la història material de les peces que completen la informació. Ens donen pistes elements impropis com ara cintes adhesives que oculten encunyacions, inscripcions, proves de color als gravats acolorits i els esquinçaments i restes d'adhesius sobre el paper que testimonien que les peces han estat muntades i desmuntades en nombroses ocasions.

Com enfrontar el treball?

Abans d'encetar qualsevol mena d'intervenció és imprescindible fotografiar l'anvers i revers de l'obra amb marc, sense marc i després del desmuntatge de la finestra de paspartú. En aquest procés s'enregistra qualsevol detall que abans del desmuntatge estava ocult. Es genera una fitxa on s'afegeix informació de l'estat de conservació, anotant dades com ara la presència de cintes adherides que poden danyar a futur, inscripcions, trencaments, o fins i tot la consistència del paper.

El següent pas consisteix en el desmuntatge de les obres. Quasi en la seua totalitat són marcs industrials actuals. Als pocs que són d'època, les peces presenten el mateix patró de mutilació que a la resta.

Davant la possibilitat de posar les obres desemmarcades, sense cristalls, es pot fer un enregistrament de detalls presos amb lupa USB de 300× augments que aporta informació complementària (Fig. 26). Permet apreciar detalls de gran interès com si una obra està pintada a mà, o si després

de l'alarma per l'aparició de certes taques negres que podrien ser fongs, ens trobem davant un element perillós com ara l'atac biològic o es tracta únicament d'una impuresa del paper (Fig. 27).

Cal apuntar que a la majoria dels casos, cosa molt freqüent a la tradició d'emmarcació anglosaxona, tot el conjunt formava un sandvitx. Una vegada muntat, el cristall, el paspartú i el darrere, estaven segellats perimetralment amb una cinta, formant un bloc compacte que cal desfer abans del desmuntatge.

Existeixen nombroses etiquetes dels emmarcadors anglesos, dada que pot aportar informació per a un estudi més profund de la procedència de la col·lecció (Fig. 28).

Si els marcs es consideren d'interès, es conserven i emmagatzemen. A la majoria dels casos, les obres, després del nou muntatge no es podran remuntar malgrat haver-los conservat. L'ampliació de la llum de les noves finestres de paspartú per tal que es puguin apreciar les zones ocultes de text, o la unió de fragments que apareixen solts al marc ho impedeixen. Malgrat això, si els marcs són d'interès, s'emmagatzemen embolicats amb Tyvek®, material inert molt adient per a l'emmagatzematge. S'identifiquen exteriorment amb etiquetes de conservació passant a formar part de la col·lecció.

La següent fase: el desmuntatge del paspartú és la més delicada. És costum dels emmarcadors pegar les obres a les finestres de paspartú amb cintes tipus "pintor carrosser". Aquestes cintes, amb el pas dels anys pateixen dos processos diferents. És una pràctica molt comuna que amb l'objectiu d'economitzar material se substituesca la carpeta de paspartú, per una simple finestra de manera que l'obra res-

ta pegada pel revers. A uns casos es degrada l'adhesiu i ja no exerceix la seua funció pel que les peces queden soltes, i en d'altres s'adhereixen amb tant força que no és possible separar-les sense tallar la cinta o emprar dissolvents amb la qual cosa cal tenir molta cura (Fig. 29). És perjudicial no sols perquè la cinta és molt perjudicial pels adhesius, sinó també perquè en estar amb contacte directe amb els darrers de fusta o cartró amb un elevat nivell d'acidesa, el paper es degrada ràpidament.

Una vegada desmuntades, es procedeix a l'aspirar amb aspiradora de filtre HEPA (Fig. 31). Una cosa tan senzilla com la neteja amb brotxes suaus i aspiradora és un procés fonamental. La pols acumulada sobre el paper és un receptor perfecte per a la humitat i per tant, per al desenvolupament de microorganismes i àcars. Si és necessari, es reforça la neteja superficial amb diferents gomes i espumes (goma vulcanitzada, gomes convencionals tipus Milan® o Wishab®).

Donat que les peces se separaran dels marcs, es numeren amb llapis de grafit seguint el nombre d'inventari, per tal de garantir la identificació una vegada siguen guardades als magatzems.

El següent pas consisteix en l'eliminació d'inscripcions impròpies a la majoria dels casos referents a la mesura del paspartú o d'altres anotacions fetes per l'emmarcador referents a la mesura. S'esborren exclusivament aquests. Qualsevol altra de la que es desconeix l'orige, es manté, donat que pot aportar informació a futur.

Darrerament, sols restaria unir, sempre que es tracte de talls nets, i no hi haja cap dubte que es pot identificar col·lo-

cació exacta, les peces retallades. Ara ja sols ens restaria el muntatge en carpetes.

Les carpetes de conservació

Es considera carpeta de conservació a la formada per una tapa superior, finestra per on podem veure la peça i un darrere de cartró rígid. Sempre, deuen estar formades per cartrons lliures d'àcid. Aquestes carpetes es fan a mesura, amb formats estàndard exteriors que permeten el correcte emmagatzematge i que poden reutilitzar-se amb marcs i metacrilats de protecció també amb mesures estàndard (Fig. 32).

En cap cas hi ha adhesió permanent de les peces, pel que amb personal adient per a la manipulació d'obres, es poden desmuntar per a poder fotografiar-les, observar el revers o tornar temporalment al seu marc original.

Les finestres es fan atenent a que moltes de les finestres antigues ocultaven parts d'imatges o lletres. En la majoria dels casos, la part que restava exposada anteriorment ha engroguit per efectes de la llum. En fer les finestres noves, deixant allò possible d'informació a la vista, la taca groga resta patent, però forma part del procés de deteriorament per l'ús i la història de la peça.

Una vegada muntades a les carpetes, s'emmagatzemen a les calaixeres amb la garantia que no continuaran patint per efecte de la llum, els elements afegits o per una incorrecta manipulació del personal (Fig 33).

Totes les mesures adoptades formen part d'un pla de conservació preventiva que permeten frenar els processos

que han generat els elements aliens a les obres, i la forma en què han estat presentades i exposades. La intenció és ralentitzar els processos de degradació natural en mantenir-les en òptimes condicions de conservació i emmagatzematge, i així garantir la màxima permanència per al futur.

Referències bibliogràfiques

Mc Leary, J., Crespo, Luis, 1997, “El cuidado de libros y documentos. Manual práctico de Conservación y Restauración”, (2ª Edición). Madrid, Libros Clan, A.Gráficas, S.L.

Muñoz Viñas, Salvador, 2018, “La restauración del papel”, Madrid (2ª Edición), Editorial Tecnos.

Simon, Jacob, 1996, ”The Art of the Picture Frame: Artists, Patrons and the Framing of Portraits in Britain”, London, National Portrait Gallery,

Vergara, José, 2002, “Conservación y restauración de material cultural en archivos y bibliotecas”, València, Pentagraf Impresores, S.L.

<https://www.canada.ca/en/conservation-institute/services/conservation-preservation-publications/canadian-conservation-institute-notes.html>

https://www.youtube.com/watch?v=3MQgK_mQnnE

Figura 24. A la imatge es mostren cadascuna de les peces que formaven el marc. D'una banda el marc i el darrere metàl·lic. A l'interior, després del desmuntatge es descobreix una fotografia retallada i un text que fa referència al retrat que inicialment estava a la vista (N.º Inv. CEA 4-06334).

Figura 25. Paper recol·locat després del desmuntatge del marc. Inicialment sols estava a la vista del retrat. En desmuntar l'emmarcació es localitzen doblades a l'interior, les dues peces que permeten reconstruir la totalitat del gravat. Francis Lord Bacon, Viscount St. Alban (N.º Inv. CEA4-06199).

Figura 26. Registre fotogràfic de les peces lopes USB de 300 augments.

Figura 27. Taques en paper derivades de la degradació del natural de les impureses que conté la pasta de cel·lulosa en la seua fabricació (N.º Inv. CEA4-06177).

Figura 28. Etiquetes d'emmarcador. Text: “Picture framing from Hurst & Co. 'S- Fine Art Warehouse. Belfast”. Poden donar indicis del recorregut de les obres i la biografia del col·leccionista (N.º Inv. CEA 4-06303)

Figura 29. Desmuntatge de les peces adherides a les finestres de paspartú pel revers. És una operació arriscada però molt necessària per al manteniment de les obres. (N.º Inv. CEA4-06176).

Figura 30. Acumulació de restes després del desmuntatge. Es descarten els cristalls, cartrons i paspartú, i els marcs de mala qualitat.

Figura 31. Neteja de peces amb aspiradora de molt baixa pressió emprada als museus. A més de filtres HEPA (*High Efficiency Particulate Arresting*), els equips d'aquesta mena posseeixen broquetes i brotxes suaus de pèl fi que permeten tractar la superfície amb molta delicadesa.

Figura 32. Material de conservació que s'empra al nou muntatge. Carpetes realitzades amb cartró de qualitat museu, guants, cintes de pH neutre, cantoneres de Mylar® per al muntatge, guants de cotó, etc.

Figura 33. A primera plana es poden veure les peces desmuntades preparades per a mesurar. Al fons s'aprecien les carpetes acabades amb formats estàndard que permeten l'apilament per al seu emmagatzematge.



SALIDA



Carlo Tassi
1912-1988
Ceramic, 1950
Donated by the artist's estate
1988-1989

Charles Stone
1912-1988
Ceramic, 1950
Donated by the artist's estate
1988-1989



The legacy of Otto Piert

A COLLECTOR'S LIFE DEDICATED TO ENGRAVINGS

Introduction

Jaume Coll. Director del Museu

In 2006, we visited Cologne as we prepared for the exhibition featuring artist Alberto Hernández and curated by Ms. Carmen González Borrás. There, Ms. González introduced us to Mr. Adolf Egner, a collector of contemporary ceramics and Dr. Piert's partner. At the end of that same year, Mr. Egner and Mr. Piert visited the Museum in Valencia and it was then that Mr. Egner, thanks to the involvement of Ms. Carmen González, offered his collection to the Museum. This led us to initiate the donation proceedings in January of the following year. Unfortunately, Mr. Egner passed away in January 2010 and he was unable to visit the exhibition that we prepared at the Museum and which was finally inaugurated on 24 February 2010 with both his partner, Otto Piert, and his nephew, Morant Piert, in attendance.

In our visit to Mr. Egner and Mr. Piert's family home, we got our first look at the vast collection of ceramics as well as the engravings cherished by Dr. Piert. Soon after their trip to Valencia, once again thanks to the involvement of Ms. Carmen González who was our greatest advocate throughout this entire process, Dr. Piert expressed to us his desire to donate his collection of prints to the Museum. The National Museum of Ceramics is home to an important collection of engravings and prints obtained by Manuel González Martí and thanks to the donations of other

individuals. Dr. Piert's offer certainly piqued our interest, especially since it would allow us to expand the collection by adding relevant works from all over Europe. In order to expedite the proceedings, Ms. Carmen González Borrás performed the intense task of cataloguing the works which allowed us to have high-quality documentation for assessing the set of works and submitting Mr. Piert's offer of donation. The State accepted the donation with a usufruct clause dated November 8, 2013, and the works thus remained in the donor's home until a few months before his death, which sadly occurred on September 20, 2019. Ms. Carmen Borrás's dedication once again made it possible for us to carry out the proceedings for the effective fulfillment of the contract established previously, as she acted as an intermediary between the Ministry and Mr. Piert's heirs. She was responsible for supervising the works as well as their flawless packaging and transport to ensure that they reached the Museum. This has enabled us to offer both collections, reunited again under the same roof, to our public and in memory of the passion for art and generosity of these two donors, Dr. Otto Piert and Mr. Adolf Egner. The exhibition on display is the result of the selection process carried out by Museum conservator and exhibition curator Ms. Isabel Justo, with the collaboration of technicians Ms. Ana Tomás and Ms. Inma Félez and other specialized external staff. This is a preview which we hope will continue with the publication of the collection. We would like to take this opportunity to pay tribute to the memory of Dr. Otto Piert and, in particular, to the support and selfless work of Ms. Carmen González Borrás, who made it possible for the

Museum to continue to grow with this relevant collection. Finally, we would also like to thank and congratulate all those who made the presentation of this exhibition dedicated to Dr. Piert's donation possible.

Getting to know the collector

Carmen González-Borrás

Dr. Otto Piert was born in Cologne in 1925, and I met him in 2001 as the partner of Adolf Egner, a collector of contemporary ceramics. Some years later, I mediated the donation of Egner's collection and often visited them at their home throughout the duration of the process, which lasted years, until the exhibition opened at the National Museum of Ceramics in 2010. I remember when both of them visited Valencia in 2006 and they fell in love with the Museum and the city, a trip which thus marked a major step in bringing the collections to Spain. During their stay, Dr. Piert, who was eight years older than Egner, tired often and we also had to plan breaks. Shortly after the trip, Egner became seriously ill with ALS, a disease which claimed his life two months before the exhibition was inaugurated. The period of suffering he experienced was terrible for all of us who saw him slowly fade away; nevertheless, it gave Dr. Piert a new lease on life, which rejuvenated him in an incredible way. He started driving again and managed the whole household with an energy that no one could have imagined. It was after the exhibition when we began to talk about his collection of en-

gravings. He was excited about the idea I proposed, where both collections could be kept under the same roof, and we carried out the formalities so that his collection would be donated after his death.

Dr. Piert was a lawyer for an insurance company by trade, but a musician at heart. His instrument was the cello which he played with a group of friends until a very old age and with this same group he formed a chamber quartet. When his fingers could no longer move as quickly as necessary, he organized concerts at his home, inviting other musicians to play in front of the small crowd that his living room was able to host.

He was only 19 years old when he was sent to Italy's battlefield during the Second World War, where he was captured by English troops mainly made up of Hindus and Pakistanis. There he endured the most difficult period of his life, a trauma that would never heal: the soldiers that had captured them lined them up and started killing them one by one. When it was about to be his turn, an officer interrupted the massacre and Piert was saved with seconds to spare. The terror that the young man must have felt remained engraved on his soul, since that was the sign that alerted us to the fact that he was starting to suffer from dementia at around 92 years old. He repeated the story every time we saw each other, and he told it vividly without having any notion of the time that had passed. When the war ended, he spent time as a prisoner in Egypt. There he was entitled to certain privileges thanks to his good knowledge of English and, especially, thanks to his cello, which allowed him to be part of the prison's orchestra. One thing

that says a lot about his personality was the lifelong friendship he maintained with one of his English guards, someone who loved music as much as he did and who was the reason behind his ongoing trips to the United Kingdom. The weakness he felt for the that country's beauty was transmitted to his partner and that is why both collections, his collection of engravings as well as Egner's collection, contain a large number of works from there. This is also what makes them so exclusive.

Music was Dr. Piert's healing balm and the collection of engravings was his passion. Most of his engravings were displayed in his bedroom, filling the walls from the ceiling to the floor, but they were also found around his entire home. He knew the figures that they represented and he enjoyed telling the story of each one, how he had obtained them or what happened on the trip that year. His home, filled with art, was a reflection of those two generous individuals, with whom I share many moments of wonderful friendship. I personally find it very important to know that their objects are in the best hands and that the public can appreciate the true human value that they have.

The legacy of Otto Piert: a collector's life dedicated to engravings

Isabel Justo

Introduction

Doctor Otto Piert (Cologne, 1925-Frechen, 2019) (Fig. 1) was a German collector and philanthropist who maintained an important collection of engravings dating from the mid-17th century to the end of the 19th century throughout his life. In 2013, he expressed his desire to leave his prints with the collection belonging to the González Martí National Museum of Ceramics. His decision was influenced by the precedent established by his partner Adolf Egner (Worms am Rhein, 1932-Cologne, 2010), who had donated most of his own collection of ceramics to the Museum in 2007.

Otto Piert's collection of engravings is particularly noteworthy because of its mainly English and Flemish origins. Many prints that are now held at the National Museum of Ceramics are also found at institutions such as the British Museum, the National Gallery in London or the Rijksmuseum in Amsterdam, places where collections of engravings have historically had a strong tradition, in addition to the Hermitage Museum in Saint Petersburg and leading European national libraries. Thanks to the commitment of these cultural institutions and the opportunities provided by the information society, we were able to properly catalogue some of the prints from Otto Piert's collection, especially those

that arrived at the Museum trimmed and without information about the author or dates.

Some notable artists included in Piert's collection include engravers such as: Francesco Bartolozzi, born in Florence in 1728 and a founding member of the Royal Academy in London; Brits John Chapman (1792-1823), Thomas Garner (1789-1868) and the engraver and historian George Vertue (1684-1756), who worked on compendia of portraits with Dutchman Jacobus Houbraken (1698-1780). It is also important to mention the German Medardus Martin Thoenert (1754-1814) and the Frenchwoman Elisabeth G. Herhan (c. 1797- 1803) and Frenchman Louis Simon Lempereur (1728-1807).

The collection of engravings at the National Museum of Ceramics

The National Museum of Ceramics received the legacy of Otto Piert to integrate it into a key section of the collection initiated by its founder: historical engravings. Manuel González Martí provided most of the funding, and this funding continued to increase thanks to subsequent donations. One of the more significant donations was given by Agustín Arrojito Muñoz, recalls Isabel Perales in the *Catalogue of Valencian prints at the "González Martí" National Museum of Ceramics and Decorative Arts* (2004, 47-48).

In the introduction to the aforementioned catalogue, Jaume Coll explains that González Martí not only collected engravings, but he was also a skilled illustrator who mastered heliographic, lithographic and xylographic techniques. Moreover, his great friendship with artists in his formative

years at the Saint Charles Royal Academy and, since 1955, his ability to secure donations for the recently inaugurated National Museum of Ceramics have made it possible for this institution to currently house a considerable collection of prints dating from the 16th to the 21st centuries, a collection containing more than 1,500 catalogued items.

Research and cataloguing of engravings and the lithography of Valencian themes and authors were embodied throughout the catalogue; however, the Museum collection also contains works from international artists and from the rest of Spain. As such, the nearly 200 prints cherished by Otto Piert are included in a larger collection, supplementing it and adding to its international scope.

Engravings: artistic expression or utilitarian technique?

The generic name *engraving* encompasses a set of techniques (xylography, etching, aquatint, burin, and so on) that create a series of works. Given their multitude of uses, engravings became widely used to create and disseminate works of art. For centuries, it was the only method for creating general public awareness of paintings, sculptures and monuments. The serial, utilitarian nature of this technique, in contrast, was not considered a method of artistic expression *per se* until photography became more popular. Since then, the use of engravings as an original form of expression was generalized and engravers began to be considered true artists. We must remember, however, that historically many great painters, sculptors and illustrators, for example, Durero, Rembrandt

and Goya, used this technique to create purely artistic pieces, but also other pieces more related to learning or disseminating their own works and those of other artists.

Piert's collection includes examples of these two types of engravings, those created as a technique and those created as a method of original artistic expression, although the first type clearly predominates. We thus have prints that reproduce or are based on portraits, self-portraits and compositions by artists such as Hans Holbein the Younger, Anthony van Dyck, Anton Raphael Mengs, Joshua Reynolds, Angelica Kauffmann and Philippe de Champaigne, as well as a number of monuments and classical sculptures that are reproduced. Moreover, we especially highlight original works such as *A Woodland Path*, by Frederick Albert Slocombe (1847-1920; inv. no. CE4/06178). This British artist, who was also well-known for his paintings, was most famous for his etchings of original landscapes. (Fig. 2)

Otto Piert's collection is comprised of 190 prints, most of which are independent copies, although some belong to albums, illustrated magazines or illustrations from books. 63 works have been selected for the exhibition. Of these works, it is worth noting the set belonging to *The heads of illustrious persons of Great Britain*, which will be discussed in detail later on. As for illustrated magazines, which were very popular in the 19th century, we recall their use as a tool for entertainment, dissemination or even education. Some even specialized in informing the public about the current art scene at the time. This was the case of the British magazine called *The Art Journal*, which was the Victorian Era's most important art magazine, published from 1839 to 1912. Piert's collection

also contains several examples of prints from this magazine, including, among others, *The vintage* (inv. no. CE4/06292) and *Female Bathers Surprised by a Swan* (inv. no. CE4/06173) (Figs. 3 and 4).

Lastly, we should take a closer look at some prints where color is the main feature. This includes some chalcographic engravings painted by hand with water-based paints. In some cases, color tests have been discovered on the margins once frames were removed from the works. This occurred with *The fight interrupted* (inv. no. CE4/06253) (Fig. 5), a work focusing on social themes dating from the last third of the 19th century.

The collector's taste.

Adolf Egner's ceramics collection.

Frames and *passe-partout*

Doctor Piert not only developed his identity as a collector of engravings. As he himself explained in the text that he prepared for the exhibition of Adolf Egner's ceramics collection at the "González Martí" National Museum of Ceramics (Piert, 2010), he worked together with this museum in search of ceramic pieces throughout all of Europe, especially in England, but also in other countries such as Italy and France. The home he shared with Egner was a small private museum in and of itself, dedicated to ceramics and engravings, and with a garden designed by Egner where they received visits from experts and those simply curious about the world of ceramics. It's not hard to believe that Piert's collection of engravings must have caught the attention of

friends and visitors alike. It's also easy to imagine the influence that both specialists and collectors could have had. That is why he wanted to give a nod to the co-existence of engravings and ceramic pieces by including a small selection of the latter in the exhibition.

One of the elements that reveals the collector's taste in paintings or graphic works, and which often goes unnoticed by the viewer, is the frame. The frame is a powerful element that is often used to symbolize art itself; it has been used as a metonymy to substitute the painting itself. It can make a work easier to understand and even give pieces that are difficult to interpret an artistic value. In the words of Ortega y Gasset, the frame "highlights the painting" (1921, 103). This brief reflection serves to introduce the topic of Otto Piert's taste via the frames of his collection.

Some of the engravings in this exhibition are displayed in the original frames that were used when they at the collector's home. The most striking example is that of the print that receives the visitor in this exhibition: *La sortie du bain* (*Leaving the bath*; inv. no. CE4/06324) (Fig. 6). Otto Piert chose a large, golden molded frame to which he added a clear blue *passe-partout* with rounded edges. Apart from the quality or cultural value of the frame, the aim here is to show the collector's tastes, subject to the trends of the time, as part of the whole that comprises the collection and gives meaning to it. Along with Piert's personal taste, it is also obvious that the work has been framed in a utilitarian way. In the case of *Leaving the bath*, the rounded *passe-partout* is also used to hide a portion of the print that is missing on one of the lower corners. The

large golden frame also speaks to the collector's love for this work in particular.

Another example worth noting in the regard are the portraits of *Edward Lord Coke* (inv. no. CE4/06198) and *Francis Lord Bacon, Viscount St. Albans* (inv. no. CE4/06199) (Fig. 7), which were folded and altered so that they could be displayed in old frames. In the exhibition, efforts have been made to cast light on the work performed to adapt the pieces so that they can be conserved, an operation that is discussed in depth in the present publication by Irene Rodríguez Abad.

In general, there are many frames with a discrete size and neutral colors. Moreover, in the case of smaller works, industrial portrait frames were used at the time. In these cases, frames made of poor-quality materials were subsequently replaced by neutral frames. In all cases, the original *passe-partouts* were replaced, whenever they existed, by conservation folders which ensured the longevity of the pieces.

Some examples of especially interesting frames include that of *La sortie du bain*; in particular, the delicate metal frames of the portraits of poet *Robert Burns* (inv. no. CE4/06207) (Fig. 8) and captain *James Cook* (inv. no. CE4/06208) (Fig. 10). Given their size, they can be compared to the miniature painted portraits that were very common during Romanticism. The National Museum of Romanticism houses a collection of 300 miniature portraits, some contained in small pieces of jewelry which were given as a type of *carte de visite avant la lettre* as suggested by Carolina Miguel (2002: 6-7). We can compare the frame of the portrait of poet Robert Burns to that of the miniature portrait of Napoleon II, represented as a boy in the collection from the Museum of

Romanticism (inv. no. CE2260), where both are oval, with gold metal, and decorated with small palmettes around the border (Fig. 9).

Themes of the exhibition

The themes that define Piert's collection have an internal coherence that corresponds to the interests and taste of the collector. His curiosity about portraits is evident when we consider that more than half of the collection is made up of effigies of famous figures, the remaining works (less than forty percent) being landscapes, scenes related to the classical world, images of architectural monuments and sculptures, everyday scenes and, especially, flora and fauna.

Portraits in Otto Piert's collection

Portraits of famous figures is the predominant theme of Piert's collection. They are mainly famous figures from Europe, and in particular, from Great Britain. Many rulers, statesmen and military personnel are depicted (Fig. 11); however, there are also poets, writers, composers and painters, actors and an actress (Fig. 12).

The collection certainly contains female portraits, but they are in the minority. It should be noted that the women represented in the collection are mainly members of European courts. The effigies of Princess Guillelmine Charlotte (inv. no. CE4/06235) (Fig. 13), Queen of Great Britain from 1727 to 1737, and three of the six wives of Henry VIII of England were selected for this exhibition. The remaining female representations in Piert's collection are personifications

of abstract concepts (tragedy, comedy, innocence) or anonymous figures. Exceptions include some mythical or literary figures such as Delilah, Lucina and Armida.

We also highlight some engravings that stand out for their quality, such as those based on magnificent paintings such as the aforementioned portrait of Captain Cook, an original work by Nathaniel Dance (1776; London, National Maritime Museum in Greenwich) (Fig. 10), the self-portrait of Sir Joshua Reynolds (c. 1780; London, Royal Academy of Arts) (Fig. 14), and the *Portrait of Anne of Cleves* by Holbein the Younger (1540; Paris, Louvre Museum).

The heads of illustrious persons of Great Britain

The compendium *The heads of illustrious persons of Great Britain* (1747) compiles eighty British figures from different periods. Many of them have been subsequently used as a reference for creating other works. The authors of the engravings, Jacobus Houbraken and Georges Vertue, in turn based their creations on works from other great masters of painting. The portraits of Anne Boleyn, Anne of Cleves (Fig. 15) and Catherine of Aragon, which Houbraken used to create his prints, were attributed to Holbein the Younger in the first half of the 18th century. Today only the portrait of Anne of Cleves is still attributed to him. Moreover, the portraits of Algernon Percy (inv. no. CE4/06268) (Fig. 16) and George Digby (inv. no. CE4/06271) are based on renowned masterpieces by Anthony van Dyck.

The prints of *The heads of illustrious persons...* are designed to place the figure at the center of the composition, surrounded by an ornate frame which often includes the

name of the figure represented. Architectural elements overlap under this frame, thus leaving a scene alluding to his life below the portrayed figure. The event at the end of Anne Boleyn's life stands out for its cruelty: her beheading.

Natural landscapes, images of monuments and sculptures

Most of the landscapes in Piert's collection are set in Great Britain. Many are prints taken from thematic albums, such as *Memorials of Oxford* (James Ingram, 1837) or *Northern Tourist* (London: 1832-1835). Some are scenes of important monuments or buildings, such as the New College of Oxford (inv. no. CE4/06149) or palatial country homes, while others represent hiking activity, which started to become popular during Romanticism among the most affluent members of society. A good example of this is *Scout Scar, near Kendal, Westmorland* (inv. no. CE4/06223) (Fig. 17) which is included in one of the aforementioned albums (*Northern Tourist*) together with *Kirby Lonsdale Bridge, Westmorland* (inv. no. CE4/06222). Both copies have been hand-colored. More bucolic landscapes of prints set in Scotland are important as well, for example: *Bridge of Don or Brig o' Balgownie* (inv. no. CE4/06249) and *Gilnockie, or Johnny Armstrong's Tower* (Dumfries-Shire) (inv. no. CE4/06250).

Apart from British landscapes, two prints should be noted, set in Belgium and Russia, respectively: *Ferme de la belle Alliance* (inv. no. CE4/06218), final scene of the Battle of Waterloo and *A View at St. Petersburg on the River Fontancka* (inv. no. CE4/06314) (Fig. 18). The former must have been part of the set known as *Album contenant un Plan de la Bataille de Waterloo dressé par le Général*

Baron de Jomini, et douze vues des environs du dit Champ de Bataille, by Antoine-Henri de Jomini, printed in Brussels by H. Gérard in 1842. It is comprised of 12 lithographs that reproduce scenes related the Battle of Waterloo, in this case the so-called La Belle-Alliance farm, located in the Belgian town of Lasne.

References to classical art and the ancient world

The engravings dedicated to the monuments of Rome help transport us to landscapes of the ancient world. The print of *Pantheon Rome. North west view* (inv. no. CE4/06315) represents an urban scene in which the Pantheon of Agrippa is the absolute protagonist. It was also part of a set, in particular the volume *The Architectural antiquities of Rome*, created by L. G. Taylor along with Edward Cresy in 1874. In this case, the print was trimmed, losing part of the information that was handwritten in pencil on the back of the same.

In the prints that we have collected relating to classical art, more examples use engravings as a method of reproducing monumental or sculptural works of art. Here there is mention of the relevant friezes (inv. no. CE4/06150 (Fig. 19) and CE4/06255), personifications of classical Comedy and Tragedy, (inv. no. CE4/06301 and CE4/06302), the aforementioned *The Vintage*, a type of updated bacchanal, as well as relevant scenes from Renaissance literature with classical inspiration. The first example is part of *Orlando Furioso* by Ludovico Ariosto (inv. no. CE4/06322), which is, in turn, based on *The Odyssey* by Homer; and the second is led by two characters from *Jerusalem delivered* by Torquato Tasso: *Rinaldo and Armida* (inv. no. CE4/06332) (Fig. 20).

The figure of a robust male nude has been selected, disrupting the balance of works dedicated to the classical world and representing an exceptional theme in Pieri's collection, taken from Samson's story according to the Old Testament: *Samson breaking his Bands* (inv. no. CE4/06300) (Fig. 21). This work marks the counterpoint to the female nude of the aforementioned *Sortie du bain* and *Female Bathers Surprised by a Swan*. Although the male nude has not been an exception in the world of art, it has not been analyzed with the same emphasis and aims as the female nude, which has been the subject of analysis from the perspective of gender in recent decades. Nevertheless, analyses of the male image are becoming more commonplace, placing an emphasis, in terms of the male nude discussed, on an equally reductionist view of the represented subject (Justo, 2011), or of the male gender in general, which is related to wisdom in the case of models of elderly men, and related to physical strength and heroism in the case of young, muscular models (Reyero, 1996: 27-28).

Everyday scenes

The generic title *everyday scenes* comprises prints that could be defined as images of contemporary society. They are different from portraits or classical engravings because their protagonists are anonymous, modern and never heroic. In fact, they are quite the contrary. These social scenes are closer to anecdotes or even melodrama. Childish images, for example, are designed to touch the viewer's heart, get a smile or arouse emotion. In the small selection for the exhibition, a funny story taken from the comical work of William Cowper, *The Diverting History of John Gilpin* (1782) (inv. no. CE4/06309) (Fig. 22) stands out.

Along with this scene are three works related to children: a characterization of childhood, *Childhood* (inv. no. CE4/06191), and a young female horseback rider. The latter is, in fact, a portrait of Princess Helena of the United Kingdom (1846-1923) according to Franz Xavier Winterhalter (1805-1873). Lastly, the set is completed with the aforementioned *The Fight*, a scene showing children fighting near a school.

Halfway between bucolic landscapes, images of flora and fauna and social themes is *The Goats-Herd* (inv. no. CE4/06321) (Fig. 23). Based on a work by Rosa di Tivoli (Philipp Peter Roos), it is a representation, which certainly isn't lacking in wit, in which humans, represented by the goatherd, live in harmony with animals in the natural environment.

To conclude this overview of the themes represented in the prints belonging to Piert's collection, engravings inscribed in circles, which are significantly trimmed and framed without *passe-partout* in equally round frames, will be discussed. These engravings were created by Thomas Burke based on the work of German Romantic painter Angelica Kauffmann (inv. no. CE4/06303 and CE4/06304). She is one of the few female authors that are included in this exhibition, although she is not the only one. For example, we have already mentioned the works of French engraver Elizabeth G. Herhan in the section on portraits.

The legacy of Doctor Otto Piert

This text started by characterizing Otto Piert as a collector and philanthropist. These two aspects of his personality make a quote from Facundo Tomás's text on the relation-

ship between legacies and museums, in which he directly discusses the "collector's participation in the democratization of culture" (Tomás, 2006: 97), particularly relevant. Tomás then asked two fundamental questions. The first was: "what components of museum activity historically connect the artistic positions of the third millennium to the most ancestral behaviors without any break in continuity?" (2006: 94). The answer was summed up in a single word: collection. Moreover, he wondered about the differences established between 21st century museums and collections and the aforementioned "ancestral" collector manifestations. He then pointed out one of the differences: public accessibility (2006: 95).

Otto Piert's donation is a clear example of these reflections, since it moved from the privacy of the donor's home to the public collection of a museum which is, above all, at the service of society. Nevertheless, not only have the objects, 190 prints, been passed on to the Museum; but Piert also left his particular manner of appreciating beauty, his taste for irony, and his preference for a certain type of landscape, monument, and portrait.

It is therefore necessary to highlight the impact of individual discourse (established by the collector's taste in a private context) on the public sphere encompassed by the Museum, and through the legacy of collections to be precise. We can thus consider that, in some way, the way we see the world of the now-gone Doctor Piert has not completely disintegrated after his death: he is present in his collection and thanks to his generosity, he is now part of the general discourse created by the pieces of the collection at the "González Martí" National Museum of Ceramics.

Bibliographical references

- JUSTO, Isabel (2011): «La representación contemporánea del cuerpo desnudo: El objeto sexual en el cambio de siglo XIX al XX», *Olivar*, vol. 12, No. 16.
- MIGUEL ARROYO, Carolina (2012): «La pieza del mes: el retrato infantil en la miniatura del Museo del Romanticismo» [Online]. Available at: <<https://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:603dc518-dfe4-41f7-8aaa-df2ee6ff9717/piezames-enero-2012.pdf>>. [Accessed 4 May 2021].
- ORTEGA Y GASSET, José (1921): «Meditación del marco», *Notas*. Buenos Aires: Espasa Calpe (5th ed.: 1947; 1st ed.: 1938).
- PERALES DEL RÍO, Isabel (2004): *Catálogo de estampas valencianas del Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias “González Martí”*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia.
- PIERT, Otto (2010): «Historia de una colección», *La colección Adolf Egner*. Valencia: Asociación de Amigos del Museo Nacional de Cerámica, pp. 16-40.
- REYERO, Carlos (1996): *Apariencia e identidad masculina: de la ilustración al decadentismo*. Madrid: Cátedra.
- TOMÁS, Facundo (2006): «La construcción del imaginario colectivo (Colecciones, legados, donaciones, museos y exposiciones)», *La donación Goerlich-Miquel*. Valencia: Generalitat Valenciana, pp. 55-106.

Figure 1. Doctor Otto Piert in 2004.

Figure 2. Frederick Albert Slocombe. *A Woodland Path*, 1882. No. CE4/06178. The legible signature on this engraving, “Slocombe”, allowed us to find out more about its author, title and approximate date, since the print was added to the Museum collection partially altered. This work is by watercolorist and

etcher Frederick Albert Slocombe, who was active in London from 1865 to 1886. The National Galleries of Scotland have a copy of this print.

Figure 3. Edward James Portbury (William Etty *pinx.*). *Bathers Surprised by a Swan*, 1849. No. CE4/06173.

Female Bathers Surprised by a Swan reproduces the work of the same name by English painter William Etty which is kept at the Tate Collection in London. The print was published in *The Art Journal* in 1849. It repeats a common scene in which the female body is represented nude with the “realistic” excuse of bathing, and it can be interpreted as a reference to the classical myth of Leda and the swan, where Zeus, taking the form of this animal, seduces Leda. The phallic connotations of the swan’s neck and its placement next to an unclothed female body have also been frequently mentioned in analyses of the image of women in art.

Figure 4. Thomas Garner. *The vintage*, c. 1854. No. CE4/06292.

The vintage is a scene that features figures dressed from Classical Antiquity, bringing a bacchanal to mind. This engraving, based on an original work by the scholar Thomas Stothard, was published in *The Art Journal* in 1854, together with a larger group of works from the collection of the former Vernon Gallery. It was hand-colored later on.

Figure 5. Lumb Stocks (William Mulready *pinx.*). *The fight interrupted*, 1875. No. CE4/06253.

The fight interrupted is an engraving based on the painting by Irish artist William Mulready, part of the Sheepshanks Collection at the South Kensington Museum (known today as the Victoria & Albert Museum). These facts are provided in the 1875 issue of the illustrated magazine *The Art Journal*, which tells the story represented by the engraving and offers information about the whereabouts of the original painting.

Figure 6. Louis Simon Lempereur (Louis-Roland Trinquesse *inv.*). *La sortie du bain* (*Leaving the bath*), c. 1788. No. CE4/06324.

La sortie du bain (*Leaving the bath*) represents a nude female figure shown from behind who is looking at herself in a mirror. The reflected image lets us see the bather’s face and nude torso. A certain lack of expertise in the drawing and perspective gives the work an innocent charm.

Louis-Simon Lempereur created this engraving based on a work by Louis-Roland Trinquesse. The copy held by the National Museum of Ceramics is

incomplete, missing information about the artist of the original work, which was taken from the data sheet of an engraving from the same series in the collection at the British Museum (inv. no. 1877,0811.895).

Figure 7. John Chapman. *Francis Lord Bacon, Viscount of St. Alban*, 1798. No. CE4/06199.

Portrait of a male figure dressed in 16th century fashion, with a headpiece and a ruff. This work represents Francis Bacon, first baron of Verulam, first Viscount St Alban and Chancellor of England (1561-1626). He was an English philosopher, politician, lawyer, and known as the father of philosophical and scientific empiricism.

The portrait is framed in an oval. Below, in a smaller square, is a scene in which the same figure, sitting on a high-backed chair and flanked by a large globe and a table on which there are tools and parchment scrolls, receives a group of four people.

The print belonging to Piert's collection lacks sufficient definition to correctly read the inscriptions. Nevertheless, we have been able to complete this information thanks to the copy held by National Galleries of Scotland (no. EP II 13.9): "London Published as the Act directs Feb. 10, 1798, by J. Wilkes".

Figure 8. Samuel Allen (Alexander Nasmyth *pinx.*). *Robert Burns. Poet*, no date. No. CE4/06207.

This miniature portrait represents a young man viewed from the front with his face turned to the left. A landscape can be seen behind him: the top of a tree with thick foliage and the battlements of a building in front of the silhouette of a mountain. The portrayed figure is dressed and has his hair styled according to Romantic Era fashion: with large sideburns and a justacorps, vest and collar of the shirt with a large bow. Although the engraving was completely trimmed, thanks to the handwritten inscription on the back of the print, we discovered that the subject is Scottish poet Robert Burns (1759-1796).

Figure 9. Unknown author. *Napoleon II, boy*. Watercolor and gouache on ivory, c. 1815. National Museum of Romanticism. No. CE2270.

Figure 10. François Pigeot (Nathaniel Dance *inv.*). *James Cook*, no date. No. CE4/06208.

Portrait of James Cook (1728-1779), seafarer, explorer, cartographer and captain of the British Royal Navy. This engraving is based on an official

portrait of the captain created in 1776 by Nathaniel Dance and conserved at the National Maritime Museum in Greenwich, London. The National Portrait Gallery has an engraving that is equal to this one (inv. no. D8407).

Figure 11. Elisabeth G. Herhan (J. Guérin *inv.*). *Bernadotte*, 1798. No. CE4/06209.

Male portrait framed in an oval. The figure looks to the right, with his bust facing forward. He is dressed in a military justacorps. This engraving is part of a collection of portraits depicting the most distinguished generals of the French Republic. Some of these works were created by the French engraver Elizabeth G. Herhan, such as the portrait of General Ferino (1800) or that of Louis Charles Antoine Desaix (1799, CE4/06210). The subject portrayed here is Jean-Baptiste Bernadotte (1763-1844), a soldier of the French Empire, sovereign Prince of Pontecorvo and Monarch of Sweden (as Charles XIV) and Norway (as Charles III).

Figure 12. Rose Emma Drummond *pinx.* *Mrs. Mangeon*, 1817. No. CE4/06280. The young woman represented here wears her hair and a dress in the Romantic style. This work is an anonymous engraving based on the work of miniaturist Rose Emma Drummond (active from 1815-1837). According to the Victoria & Albert Museum, which has the same print with the lower portion intact, the engraving was published by John Bell on the first of May 1817. It represents the actress Henrietta Charlotte Lucy Mangeon (1798-1878), at London's Theatre Royal Drury Lane, an institution that is still active today.

Figure 13. Pieter Stevens van Gunst. *Guillemine Charlotte Princess of Wales*, c. 1716-1727. No. CE4/06235.

Female portrait ostentatiously represented in a frame surrounded by plant decorations and curtains. The female represented has long hair, styled with big waves. She also wears a richly adorned dress with a V-neck.

The Royal Collection Trust has two prints with different types of the same engraving. RCIN 603920 is an exact copy of this work that belongs to the collection at the National Museum of Ceramics, which is significantly trimmed. In the copy from the Royal Collection, information related to the print's designer, printer and engraver can be read. This portrait is of Caroline of Brandenburg-Ansbach, wife of King George II of England. She was the Princess of Wales until 1727.

Figure 14. Thomas Hunt (Joshua Reynolds *pinx.*). *Sir Joshua Reynolds*. 1854. No. CE4/06224.

Male portrait showing the individual's profile, with his face turned towards the viewer. He wears a wide-brimmed hat. The collar of a white shirt with a jabot appears under a dark coat.

Engraving based on the self-portrait of Sir Joshua Reynolds from c. 1780 (Royal Academy of Arts). The British Museum conserves an engraving with these features (inv. no. 1872,1012.2173) which are catalogued as an illustration from *The Art Journal* (1854).

Figure 15. Jacobus Houbraken (Hans Holbein el Joven *pinx.*). *Anne of Cleves, wife of Henry VIII of England*, 1740. No. CE4/06264.

Female portrait inscribed in a circular frame surrounded by plant and architectural elements inspired by the Rococo style. Below, a nude cherub points to a crown.

This print is part of the compendium *The heads of illustrious persons of Great Britain*. It was trimmed, thus losing information about its engraver (Houbraken) and the work on which the print created was based, in this case, the portrait of Queen Anne of Cleves (1515-1557), wife of Henry VIII, by Hans Holbein the Younger (today located at the Louvre Museum, inv. no. 1348).

In collections that include engravings like this one (such as the British Museum, the Met Museum and the Royal Collection), the base of the print has the following text: "In the Collection of Thomas Barret Esq.r / Holben pinxit. / J. Houbraken Sculps. Amst. 1739. / Impensis J. & P. Knapton Londini 1740".

Figure 16. Jacobus Houbraken (Anton Van Dyck *pinx.*). *Algernon Piercy Count of Northumberland*, 1738. No. CE4/06268.

Effigy of Algernon Percy, tenth Earl of Northumberland (1602-1668), for the series *The Heads of illustrious persons*. In this case, the elements accompanying the portrayed figure are allusions to his naval career and his participation in the First English Civil War. To create this portrait, Houbraken based his work on a portrait by Anthony van Dyck, including the boats in the background, but eliminating the smoke arising from the cannon explosions, which are difficult to depict in the engraving. The glory that the earl won in the battle is summarized in the print on the laurel crown that the cherub holds at his feet.

Figure 17. Thomas Shepherd (Thomas Allom *inv.*). *Scout Scar, near Kendal, Westmorland*, 1835. No. CE4/06223.

Mountainous landscape with views of a plain crossed by rivers and lakes. Some groups of hikers observe the landscape; the closest group is accompanied by two dogs. A woman dressed in white and under an umbrella and a man wearing a top hat who seems to be holding a spyglass are worth noting. This hand-colored print was created based on a work by English artist and architect Thomas Allom. We can relate it to the series *Gage d'Amitié: The Northern Tourist* (London: 1835-1836).

Figure 18. Grigory Anikievich Kachalov (Mikhail Makhayev *inv.*). *A View at St. Petersburg on the River Fontanka*, c. 1751-1753. No. CE4/06314.

A View at St. Petersburg based on a work by Mikhail Makhayev (c. 1717-1770). The Hermitage Museum conserves several copies of this engraving, both hand-painted and unpainted. These copies are dated between 1751 and 1753 and their titles are arranged differently (Russian on the left and English and French on the right). Copies from this same series with the title only in French are also conserved (for example, at the French National Library), and they have been dated at a later point in time, c. 1790.

Figure 19. Francesco Bartolozzi (Giovanni Battista Cipriani *inv.*). *Minerva visiting the Muses*, 1777. No. CE4/06150.

Reproduction of a classical frieze representing Athena and five muses, probably those corresponding to tragedy, comedy, dance, astronomy and eloquence (Melpomene, Thalia, Terpsichore, Urania and Calliope). This representation of the muses together with their patron goddess Minerva at Helicon's feet stay true to Ovid's narration of book V of his *Metamorphoses*, Antiquity's tribute to music.

The copy that is kept at the British Museum is longer, thus establishing that the engraving belonging to Pieri's collection was trimmed. The original work must have continued with the representation of four additional muses on the right, thus adding up to the number nine which coincides with the canonical numbering. Since it was altered, only the name of the illustrator, Cipriani, can be read.

Figure 20. Pieter de Jode II (Anton Van Dyck *inv.*). *Rinaldo and Armida*, c. 1644. No. CE4/06332.

Scene inspired by two characters from *Jerusalem Delivered* (1581) by Torquato Tasso: Rinaldo and Armida. In a thick forest, a young soldier rests next to a partially nude woman. They are both spotted by two other soldiers. The print was incorporated into the collection, seriously damaged and trimmed, such that other copies had to be consulted in order to determine information about its author and date. In the collection at the Metropolitan Museum of New York, there is an exact copy of the engraving but with the image inverted. Pieter de Jode II based his print on a work by van Dyck.

Figure 21. Francesco Bartolozzi (Francis Rigaud *pinx.*). *Samson breaking his Bands*, c. 1799. No. CE4/06300.

Engraving based on the painting by John Francis Rigaud (1742-1810) *Samson breaking his Bands* (currently part of the collection at the Royal Academy of London, inv. no. 03/1087).

In this biblical scene, Samson breaks his bands before Delilah. The nude male, characterised by strong limbs and defined muscles, contributes to the idea of the strength of the figure, inspired by the Belvedere Torso. Reclined, it takes up the entire foreground. Delilah's calm expression contrasts with the stressful situation that is narrated; instead of appearing to be upset, warning Samson of the arrival of the Philistines, she is characterised by a sweet expression that can be considered the female ideal of the time. This, along with Delilah's physical attractiveness and the fact that she is sensually dressed with a striking neckline, defines a figure who is assumed to have the power of seduction over Samson thanks to her physical beauty and her sweet nature.

Figure 22. William Henry Worthington (Tomas Stothard *pinx.*). *John Gilpin*, 1825. No. CE4/06309.

Scene featuring a group of at least six horseback riders galloping after a seventh before the surprised gaze of a large group of onlookers and the uproar of several domestic animals (geese and dogs). The right corner has a building with a balcony from where two women and three children look out, waving at the riders.

This print is based on the story of John Gilpin, the main character of the comical work by William Cowper *The Diverting History of John Gilpin* (1782). The story is about how Gilpin loses control of his horse when traveling

towards Bell Inn, Edmonton, where he planned to celebrate his wedding anniversary with his wife.

Figure 23. Pierre Charles Canot (Rosa di Tivoli *pinx.*; Joseph Farington *del.*). *The Goats-Herd*, 1776. No. CE4/06321.

Print based on a work by the artist known as Rosa de Tivoli (Philipp Peter Roos, 1657- 1706), a German living in Italy, member of a family of painters specializing in landscapes and animals. Pierre Charles Canot reproduces the scene with the herd, dogs, livestock and the goatherd who, sitting on the ground, milks one of the goats. The engraving was partially colored later on.

Preventive conservation plan for Otto Piert's collection of engravings

Irene Rodríguez Abad

The comprehensive intervention of a collection such as the one belonging to Otto Piert presented an exciting challenge. The collection at hand comprises 190 works on paper with their corresponding frames.

After an analysis of the whole, the Museum team decided to unmount the works, bearing in mind all the advantages with regard to the conservation and knowledge of the work. Unmounting the works offers us a more complete view of the same and of information that is hidden on the back side, and it allows us to determine their state of conservation, eliminate any element that may damage them in the future, as necessary, and place them in folders for their storage and future display. This operation, which *a priori* could seem to be a boring step of this process, led to a surprising succession of discoveries.

Since the collection is treated as a coherent whole, the first question that we must answer is: why is it so important to unmount the works and separate them from the frames? Aren't the frames of the collection part of the whole? The answer is yes. Unmounting is a necessary operation in order to ensure their permanence in the future. Unfortunately, paper is already a fragile material, which quickly weakens when mounts made of unsuitable material, such as adhesive and wooden rear panels with a pH that is much more acidic than the pH of paper, are placed on it.

The composition of paper, based on cellulose, is highly unstable against environmental elements that disrupt the balance required for its conservation. Acidity is the main enemy, and many elements that comprise traditional frames accelerate the chemical process that produce it. It is often very difficult to remove old moldings or glass, which is why mixed formulas are sought. This was the case of Otto Piert's collection, which is why a formula was sought that balances storage under optimal conservation conditions, stopping paper's natural deterioration process, but at the same time allowing the works to be remounted on their original frames when they are to be displayed in the present exhibition or on other frames that they will be part of in the future.

Unmounting a work can be full of surprises and it provides valuable information about the collection. The material, always on a paper support in this collection, varies widely. Most of the works are different types of engravings (in some cases hand-colored), but there are also images published in magazines, labels that hid stamps advising that they

were copies, and even a trimmed photograph of a woman from the 19th century hidden in a frame (Fig. 24).

The works were displayed in frames of differing qualities, from different periods and with different formats, but if there is one thing that stand out above the rest, it is the fact that approximately 95% of the works have been trimmed before they were framed and they are not conserved in their original format. In some cases, the scraps are conserved hidden inside the frame, in the rear panels, simply attached, adhered, or even trimmed and presented in two different windows of the passe-partout. Since the moldings and frames are so different, we believe that those who took the initiative were not professionals, but they acted under the instructions of the owners. Only the image remains visible, not the text accompanying it which provides information about the author, title or other relevant facts about the works. It does not even include the margin of paper that surrounds the engravings. Some works have even lost all trace that identifies them at first sight or they have been trimmed in a circular, hexagonal or octagonal shape.

Luckily, some framers showed sensitivity and saved those scraps as they had the habit of trimming works. This allowed the works to be reassembled in their entirety (Fig. 25).

Some insights into the state of conservation

A variety of materials and techniques leads to different states of deterioration. There is no doubt, however, that the most harmful element is the frame. This is due not only to the fact that it alters works, but also because of the type of frame

chosen, where the potential damage to the works in the medium term was not considered.

Moreover, typical damage from the paper's natural aging process also occurs: yellowing, deformation, folds due to use, waves and tears along the edges. Biological attacks occur in a very timely manner (holes produced by xylophagous insects, bibliophagous insects or the weakening of paper due to the action of fungi).

As for framing, the most serious damage was caused by the alteration of the paper, leading to the loss of the work's original dimensions. Nevertheless, it is important to highlight other damage related to the frame that occurs much more frequently, such as rusting and the subsequent yellowing of the paper, which notably appears on the inner bezel area of the passe-partout, adhesion to the passe-partout cardboard with permanent tape, or deformations produced by mounting with improperly placed tape that causes wrinkling.

It is also common to find signs of the physical history of the works which provide further information. They provide us with clues about unsuitable elements such as adhesive tape that hides stamps, inscriptions, color tests on the colored engravings, and tears and scraps of adhesives on the paper which demonstrate that the works were mounted and unmounted on numerous occasions.

Going about this task

Before starting any intervention, it is necessary to photograph the front and back side of the work with a frame, without a frame and after unmounting the window of the passe-par-

tout. In this process, any detail that is hidden prior to unmounting is recorded. A data sheet is created which includes information about the state of conservation, detailing facts such as the presence of adhesive tape which may damage the work in the future, inscriptions, tears or even the paper's consistency.

The next step involves unmounting the works. Nearly all of them have modern industrial frames. In the few frames that are from their time, the works have the same pattern of alteration as the rest.

At the chance to see the works unframed, without glass over them, their details can be recorded using a USB microscope with 300x magnification which provides supplementary information (Fig. 26). This makes it possible to see details of great interest like whether or not a work is hand-painted or, after noticing the appearance of certain black stains that could be fungi, we find an element that is as dangerous as a biological attack or is simply a paper impurity (Fig. 27).

It is important to note that in most cases the entire assembly formed a sandwich, something that on the one hand is very common in the Anglo-Saxon framing tradition. Once the glass, passe-partout and the rear panel were mounted, they were sealed along the edges by a tape, forming a compact block that must be undone before unmounting.

There are several labels from English framers, an element that can provide information for a more in-depth study of the collection's origins (Fig. 28).

If the frames are considered to be of interest, they are conserved and stored. In most cases, after the works have been mounted again, they cannot be remounted despite ha-

ving been conserved. It is prevented by the increased light on the new passe-partout windows which allow the hidden areas of text, or the joining of fragments found loose in the frame, to be seen. Despite this, if the frames are considered to be of interest, they are likewise stored wrapped in Tyvek®, a very suitable inert material for storage. They are identified on the outside by conservation labels, then becoming part of the collection.

The next phase, unmounting the passe-partout, is the most delicate phase. Framers usually glue the works to the passe-partout windows with “painter’s” tape or “masking” tape. This tape, over the years, undergoes two different processes. One very common practice, which aims to save material, replaces the passe-partout folder with a simple window so that the work remains glued on the back side. In some cases, the adhesive deteriorates and no longer performs its function, such that the works become loose; in others, they adhere with such strength that it is impossible to separate them without cutting the tape or using thinners, which is why it must be done very carefully (Fig. 29). This is a disadvantage since the tape causes significant damage due to the adhesives; moreover, since it is in direct contact with wooden or cardboard rear panels that are more acidic, the paper deteriorates more quickly.

Once the works are unmounted, they are then vacuumed with an HEPA (High Efficiency Particulate Arresting) filter vacuum (Fig. 31). Something as simple as cleaning with soft brushes and a vacuum is an essential process. The dust accumulated on the paper is a perfect receiver for moisture and, therefore, for developing microorganisms and dust mites. If necessary, surface cleaning is reinforced with different

erasers and foams (vulcanized rubber, conventional Milan® or Wishab® erasers).

Since the works will be separated from the frames, they are numbered with a graphite pencil following the inventory number, thus ensuring their identification once they are stored in the storerooms.

The following step consists of eliminating inscriptions, unsuitable in most cases, which refer to the size of the passe-partout or other annotations made by the framer referring to the measurements. Only these marks are erased. Any other mark whose origin is unknown is maintained, since they may provide information in the future.

Lastly, all that is left to do is join the trimmed pieces, provided that they have clean cuts and their exact placement can be identified without a doubt. Now they simply have to be mounted in folders.

Conservation folders

A conservation folder is considered to be a folder comprising a top cover, which is the window through which we can see the work, and a rigid cardboard rear panel. They must always be made up of acid-free cardboard. These folders are custom-made, with standard outer shapes that allow for their correct storage and they can be reused with protective frames and methacrylates. They also have standard measurements (Fig. 32).

The works are never permanently adhered, meaning that staff who are properly trained to handle works can unmount them to photograph them, observe their back side and temporarily return them to their original frame.

The windows are created taking into account the fact that many old works hid parts of the engraving. In most cases, the part that was previously displayed has yellowed due to the effect of light. By making new windows, leaving as much information visible as possible, the yellow stain becomes obvious, but it forms part of the deterioration process due to the work's use and history.

Once mounted in the folders, they are stored in drawers with the guarantee that they will not continue to deteriorate due to the effect of light, added elements or incorrect handling by the staff (Fig. 33).

All of the adopted measures are part of the preventive conservation plan. They stop the deterioration processes brought on by elements foreign to the works, as well as the different ways in which they were previously presented and displayed. The aim is to slow down natural deterioration processes by keeping the works under optimal preservation and storage conditions, as well as ensuring maximum permanence in the future.

Bibliographical references

- MC LEARY, J., y CRESPO, L. (1997): *El cuidado de libros y documentos. Manual práctico de conservación y restauración*. Madrid: Libros Clan, A. Gráficas, S.L.
- MUÑOZ VIÑAS, Salvador (2018): *La restauración del papel*. Madrid: Editorial Tecnos.
- SIMON, Jacob (1996): *The Art of the Picture Frame: Artists, Patrons and the Framing of Portraits in Britain*. London: National Portrait Gallery.
- VERGARA, José (2002): *Conservación y restauración de material cultural en archivos y bibliotecas*. Valencia: Pentagraf Impresores, S.L.
- Links of interest**
- CANADIAN CONSERVATION INSTITUTE: «Canadian Conservation Institute (CCI) Notes». Available at: <<https://www.canada.ca/en/conservation-institute/services/conservation-preservation-publications/canadian-conservation-institute-notes.html>>. [Accessed 17 May 2021].
- MUSEO NACIONAL DEL PRADO (2015): Curso monográfico: Introducción a la historia del marco y su conservación. Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=3MQgK_mQnnE>. [Accessed 17 May 2021].
- Figure 24.** The image shows each part of the frame: on one side, the frame and the metal rear panel, and on the inside, after it is unmounted, a trimmed photograph and text referring to the initially visible portrait are revealed.
- Figure 25.** Paper repositioned after the frame is unmounted. Only the portrait was initially visible. When the frame is unmounted, two pieces, folded on the inside, are found which allow the engraving to be reconstructed in its entirety.
- Figure 26.** Photographic record of the pieces using USB microscopes with 300x magnification.
- Figure 27.** Stains on the paper resulting from natural deterioration of the impurities contained in the cellulose pulp when it is produced.
- Figure 28.** Framer labels. Text: "Picture framing from Hurst & Co. 'S- Fine Art Warehouse. Belfast". They may provide hints about the trajectory of the works and the collector's life.
- Figure 29.** Unmounting of the works adhered to the passe-partout windows from the back side. This is a risky yet essential operation for maintaining the works.

Figure 30. Accumulation of waste after unmounting. Glass, rear panel cardboard and passe-partout cardboard, and poor-quality frames are discarded.

Figure 31. Works are cleaned with a very low-pressure vacuum used in museums. In addition to HEPA (High Efficiency Particulate Arresting) filters, this type of equipment has nozzles and brushes with soft, fine bristles that allow the surface to be treated very delicately.

Figure 32. Material that is used in the new mounting for conservation purposes. Conservation folders made of cardboard, gloves, neutral pH strips, Mylar® corner protectors for mounting, cotton gloves, etc.

Figure 33. In the foreground, unmounted works ready to be measured are seen. In the background, finished folders with standard formats that allow them to be stacked for storage are seen.



Listado de piezas expuestas

Llistat de peces exposades

List of exhibition works

1. Johann Elias Haid

Charles Louis Archiduc d'Autriche. Feld Maréchal des Armées Imperiales (Carlos Luis de Austria. Mariscal de campo de las Armadas imperiales), h. 1791-1809

Carlos Luis d'Àustria. Mariscal de camp de les Armades imperials, cap a 1791-1809

Archduke Charles Louis of Austria. Field Marshall of the Imperial Armies, c. 1791-1809

N.º CE4/06148

2. John Le Keux

Frederick Mackenzie inv.

El New College de Oxford desde el jardín, h. 1837

New College d'Oxford des del jardí, cap a 1837

New College from the garden, c. 1837

N.º CE4/06149

3. Francesco Bartolozzi

Giovanni Battista Cipriani inv.

Minerva visitando a las Musas, 1777

Minerva visitant les Musses, 1777

Minerva visiting the Muses, 1777

N.º CE4/06150

4. Thomas Trotter

Phillippe de Champaigne pinx.

Retrato de Philippe de Champaigne pintado por sí mismo, s. f.

Retrat de Philippe de Champaigne pintat per ell mateixa, sense data

Portrait of P. de Champaigne painted by himself, n.d.

N.º CE4/06158

5. Nicolas Eustache Maurin del.

Napoleón. Duque de Reichstadt, 1833

Napoleó. Duc de Reichstadt, 1833

Napoléon. Duke of Reichstadt, 1833

N.º CE4/06159

6. Georges Vertue

Paul van Somer pinx.

Jacobo I. Rey de Gran Bretaña, Francia e Irlanda, 1732-1736

Jacobus I. Rei de Gran Bretanya, França i Irlanda, 1732-1736

James I. King of Great Britain, France and Ireland, 1732-1736

N.º CE4/06168

7. L'imprimerie de Langlois imp.

Le Nid et la Femelle du Capocier (Nido y hembra de la prinia maculosa), 1799-1808

El niu i la femella de Capocier, 1799-1808

The Nest and the Female Karoo Prinia, 1799-1808

N.º CE4/06171

8. Autoría desconocida | Autoria desconeguda | Unknown authoship

Paeonia mas maior flore incarnato (Flor de la peonía), s. f.

La flor de la peònia, sense data

Peony Flower, n.d.

N.º CE4/06172

9. Edward James Portbury

William Etty pinx.

Bañistas sorprendidas por un cisne, 1849

Banyistes sorpreses per un cigne, 1849

Bathers surprised by a swan, 1849

N.º CE4/06173

< Lumb Stocks (William Mulready pinx.).

La pelea interrumpida (detalle), 1875. N.º CE4/06253

10. Thomas Vernon

Franz Xaver Winterhalter *pinx.*

La amazona: retrato de Su Alteza Real la Princesa Helena, 1848-1872

L'amaçona: retrat de la Seua Altesa Reial la princesa Helena, 1848-1872

The Amazon: portrait of H. R. H. the Princess Helena, 1848-1872

N.º CE4/06174

11. Frederick Albert Slocombe

Camino arbolado, 1882

Camí arbolat, 1882

A Woodland Path, 1882

N.º CE4/06178

12. Joseph Alfred Annedouche

Jean-Baptiste Greuze *pinx.*

Infancia, h. 1854

Infància, cap a 1854

Childhood, c. 1854

N.º CE4/06191

13. Thomas Medland

Patio del palacio viejo, 1796

Pati del palau vell, 1796

Old Palace Yard, 1796

N.º CE4/06193

14. Johann Balzer

Georgius Carolides, h. 1772

Georgius Carolides, cap a 1772

Georgius Carolides, c. 1772

N.º CE4/06194

15. Johann Balzer

Sigismundus Albik, 1772

Sigismundus Albik, 1772

Sigismundus Albik, 1772

N.º CE4/06195

16. Johann Balzer

Raphael Mengs *pinx.*

Eques Antonius Raphael Mengs (Caballero Anton Raphael Mengs), s. f.

Cavaller Anton Raphael Mengs, sense data

Gentleman Anton Raphael Mengs, n.d.

N.º CE4/06196

17. Medardus Martin Thoenert

A. Zingg, h. 1789

A. Zingg, cap a 1789

A. Zingg, 1789

N.º CE4/06197

18. John Chapman

Edward Lord Coke, 1800

Edward Lord Coke, 1800

Edward Lord Coke, 1800

N.º CE4/06198

19. John Chapman

Francis Lord Bacon. Vizconde de St. Alban, 1798

Francis Lord Bacon. Vescomte de St. Alban, 1798

Francis Lord Bacon. Viscount St. Alban, 1798

N.º CE4/06199

20. John Wright

George Clint *pinx.*

El señor Knight en el papel de Sim, 1820

El senyor Knight fent de Sim, 1820

Mr. Knight as Sim, 1820

N.º CE4/06200

21. John Chapman

Samuel Drummond *pinx.*

Señor John Reeves, 1798

En John Reeves, 1798

John Reeves, Esquire, 1798

N.º CE4/06201

22. Autoría desconocida | Autoria desconeguda | Unknown authoship

Señor Frederick Reynolds, 1818
En Frederick Reynolds, 1818
Frederick Reynolds, Esquire, 1818
N.º CE4/06202

23. John Cochran

Henry Room *pinx.*
Reverendo W. G. Barrett, h. 1850
Reverend W. G. Barrett, cap a 1850
Reverend W. G. Barrett, c. 1850
N.º CE4/06206

24. Samuel Allen

Alexander Nasmyth *pinx.*
Robert Burns. Poeta, s. f.
Robert Burns. Poeta, sense data
Robert Burns. Poet, n.d.
N.º CE4/06207

25. François Pigeot

Nathaniel Dance *inv.*
James Cook, s. f.
James Cook, sense data
James Cook, n.d.
N.º CE4/06208

26. Elisabeth G. Herhan

J. Guérin *inv.*
Bernadotte, 1798
Bernadotte, 1798
Bernadotte, 1798
N.º CE4/06209

27. Elisabeth G. Herhan

J. Guérin *inv.*
Desaix, 1799
Desaix, 1799
Desaix, 1799
N.º CE4/06210

28. Autoría desconocida | Autoria desconeguda | Unknown authoship

Sin título, s. f.
Sense títol, sense data
Untitled, n.d.
N.º CE4/06212

29. H. Gérard *imp.*

Ferme de la Belle Alliance (Granja de La Belle Alliance), 1842
Granja de La Belle Alliance, 1842
La Belle Alliance Farm, 1842
N.º CE4/06218

30. Samuel Lacey

Thomas Allom *inv.*
Puente de Kirby Lonsdale en Westmorland, 1834
Pont de Kirby Lonsdale a Westemorland, 1834
Kirby Lonsdale Bridge, Westmorland, 1834
N.º CE4/06222

31. Thomas Shepherd

Thomas Allom *inv.*
Scout Scar, cerca de Kendal, Westmorland, 1835
Scout Scar, a prop de Kendal, Westmorland, 1835
Scout Scar, near Kendal, Westmorland, 1835
N.º CE4/06223

32. Thomas Hunt

Joshua Reynolds *pinx.*

Sir Joshua Reynolds, 1854

Sir Joshua Reynolds, 1854

Sir Joshua Reynolds, 1854

N.º CE4/06224

33. Pieter Stevens van Gunst

Guillelmine Charlotte Princesse de Galles (Carolina de Brandeburgo-Ansbach como princesa de Gales), h. 1716-1727

Guillelmine Charlotte, princesa de Gal·les, cap a 1716-1727

Guillelmine Charlotte Princess of Wales, c. 1716-1727

N.º CE4/06235

34. Henry Wallis

William Purser *pinx.*

Puente sobre el río Don (Brig o'Balgownie), 1835

Pont de Don, 1835

Bridge of Don, 1835

N.º CE4/06249

35. Herny Adlard

Thomas Allom *inv.*

Gilnockie, o Torre de Johnny Armstrong Tower (Dumfries-Shire), 1837

Gilnockie, o Torre de Johnny Armstrong (Dumfries-Shire), 1837

Gilnockie, or Johnny Armstrong's Tower (Dumfries-Shire), 1837

N.º CE4/06250

36. Lumb Stocks

William Mulready *pinx.*

La pelea interrumpida, 1875

La baralla interrompuda, 1875

The fight interrupted, 1875

N.º CE4/06253

37. Nicolas François Joseph Masquelier; Gerard René Le Vilain Jean Baptiste Joseph Wicar *del.*

Bas-relief antique (Bajorrelieve antiguo), h. 1789

Baix-relleu antic, cap a 1789

Antique Bas-relief, c. 1789

N.º CE4/06255

38. Jacobus Houbraken

Ana Bolena. Consorte del rey Enrique VIII de Inglaterra, 1738

Ana Bolena. Consort del rei Enric VIII d'Anglaterra, 1738

Ann Bullen. Queen of King Henry VIII, 1738

N.º CE4/06260

39. Jacobus Houbraken

Catalina de Aragón. Consorte del rey Enrique VIII de Inglaterra, 1744

Caterina d'Aragó. Consort del rei Enric VIII d'Anglaterra, 1744

Catharine of Arragon. Queen of King Henry VIII, 1744

N.º CE4/06261

40. Jacobus Houbraken

Hans Holbein el Joven *pinx.*

Ana de Cleveris. Consorte del rey Enrique VIII de Inglaterra, 1740

Ana de Clèveris. Consort del rei Enric VIII d'Anglaterra, 1740

Ann of Cleues. Queen of K. Henry VIII, 1740

N.º CE4/06264

41. Jacobus Houbraken

Anton Van Dyck *pinx.*

Algernoon Piercy. Conde de Northumberland, 1738

Algernoon Piercy. Comte de Northumberland, 1738

Algernoon Piercy. Earl of Northumberland, 1738

N.º CE4/06268

42. Jacobus Houbraken

Isaac Oliver *pinx.*

Robert Devereux. Conde de Essex, 1738

Robert Devereux. Comte d'Essex, 1738

Robert Devereux. Earl of Essex, 1738

N.º CE4/06269

43. Jacobus Houbraken

Godfrey Kneller *pinx.*

Charles Mordaunt. Conde de Peterborough, h. 1742

Charles Mordaunt. Comte de Peterborough, cap a 1742

Charles Mordaunt. Earl of Peterborough, c. 1742

N.º CE4/06270

44. Jacobus Houbraken

Anton van Dyck *pinx.*

George Lord Digby. Conde de Bristol, 1738

George Lord Digby. Comte de Bristol, 1738

George Lord Digby. Earl of Bristol, 1738

N.º CE4/06271

45. Rose Emma Drummond *pinx.*

Señora Mangeon, 1817

Na Mongeon, 1817

Miss Mangeon, 1817

N.º CE4/06280

46. James Thomson

Wageman *del.*

El señor Russel en el papel de Sparkish, 1819

En Russell fent d'Sparkish, 1819

Mr. Russel as Sparkish, 1819

N.º CE4/06283

47. Thomas Wright

Wageman *del.*

El señor Russel en el papel de Jerry Sneak, 1820

En Russell com a Jerry Sneak, 1819

Mr. Russel as Jerry Sneak, 1820

N.º CE4/06284

48. Thomas Garner

La vendimia, h. 1854

La verema, cap a 1854

The Vintage, c. 1854

N.º CE4/06292

49. Francesco Bartolozzi

Francis Rigaud *pinx.*

Sansón rompiendo las cuerdas, h. 1799

Sanson trencant les cordes, cap a 1799

Samson breaking his Bands, c. 1799

N.º CE4/06300

50. Francesco Bartolozzi

Giovanni Battista Cipriani *inv.*

Comedia, 1788

Comèdia, 1788

Comedy, 1788

N.º CE4/06301

51. Francesco Bartolozzi

Giovanni Battista Cipriani *inv.*

Tragedia, 1788

Tragèdia, 1788

Tragedy, 1788

N.º CE4/06302

52. Thomas Burke

Angelica Kauffmann *pinx.*

Sin título, h. 1780

Sense títol, cap a 1780

Untitled, c. 1780

N.º CE4/06303

53. Thomas Burke

Angelica Kauffmann *pinx.*

Sin título, h. 1780

Sense títol, cap a 1780

Untitled, c. 1780

N.º CE4/06304

54. William Henry Worthington

Tomas Stothard *pinx.*

John Gilpin, 1825

John Gilpin, 1825

John Gilpin, 1825

N.º CE4/06309

55. Grigory Anikievich Kachalov

Mikhail Makhayev *inv.*

Vista del río Fontanka en San Petersburgo, h. 1751-1753

Vista del riu Fontanka a Sant Petersburg, cap a 1751-1753

A View at St. Petersburg on the River Fontancka, c. 1751-1753

N.º CE4/06314

56. Georges Ledwell Taylor

Panteón de Roma. Vista noroeste, 1821

Panteó de Roma. Vista nordoest, 1821

Pantheon Rome. Northwest view, 1821

N.º CE4/06315

57. Pierre Charles Canot

Rosa di Tivoli *pinx.*; Joseph Farington *del.*

El pastor de cabras, 1776

El pastor de cabres, 1776

The Goats-herd, 1776

N.º CE4/06321

58. Domenico Cunego

Giovanni Lanfranco *pinx.*

Orco, Lucina e Norandino (Orco, Lucina y Norandino), 1772

Orco, Lucina i Norandino, 1772

Orco, Lucina and Norandino, 1772

N.º CE4/06322

59. Louis Simon Lempereur

Louis-Roland Trinquesse *inv.*

La sortie du bain (La salida del baño), h. 1788

L'eixida del bany, cap a 1788

Leaving the Bath, c. 1788

N.º CE4/06324

60. Pieter de Jode II

Anton Van Dyck *inv.*

Rinaldo y Armida, h. 1644

Rinaldo i Armida, cap a 1644

Rinaldo and Armida, c. 1644

N.º CE4/06332

61. Helmut Massenkeil

Sin título, s. f.

Sense títol, sense data

Untitled, n.d.

N.º CE1/14923

62. Christa Gebhardt

Sin título, s. f.

Sense títol, sense data

Untitled, n.d.

N.º CE1/15271

63. Emil Johannes Heger

Sin título, s. f.

Sense títol, sense data

Untitled, n.d.

N.º CE1/15274

64. Angelika Kissing

Sin título, s. f.

Sense títol, sense data

Untitled, n.d.

N.º CE1/15282

65. Charles Stone

Sin título, s. f.

Sense títol, sense data

Untitled, n.d.

N.º CE1/15355

66. Paul van de Vorst

Sin título, 1996

Sense títol, 1996

Untitled, 1996

N.º CE1/15378

67. Carla Teer

Sin título, s.f.

Sense títol, sense data

Untitled, n.d.

N.º CE1/14884

68. Carla Teer

Sin título, s.f.

Sense títol, sense data

Untitled, n.d.

N.º CE1/14885



