

# RAFAEL DOMÉNECH Y EL MUSEO NACIONAL DE ARTES DECORATIVAS. GÉNESIS DE UNA COLECCIÓN.<sup>1</sup>

*María Villalba Salvador*

Universidad Autónoma de Madrid

Desde finales del siglo XIX una serie de factores y acontecimientos prepararon el nacimiento del Museo Nacional de Artes Industriales (MNAI), hoy Museo Nacional de Artes Decorativas (MNAD), y su aportación a los inicios de la modernidad en España. Con carácter previo a su creación por Real Decreto de 30 de diciembre de 1912, bajo la dependencia del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, habría que señalar que se trata de una pieza más, pero una pieza clave, en un engranaje en el que intervienen elementos económicos, estéticos, pedagógicos, docentes y museológicos. Y puesto que un proyecto, al fin y a la postre, lo constituyen instituciones que se valen de personas, veremos quienes son los artífices de la puesta en marcha de esta renovación, centrando la mirada sobre la figura de Rafael Doménech, primer director del Museo. Pero, como ocurre con casi todo, un museo no surge de la noche a la mañana, sino que supone un proceso largo. En este caso, muy anterior al año 1912, y en el que hay una serie de elementos que debemos tener en cuenta. (Fig. 1)



Figura 1

Personal del Museo Nacional de Artes Industriales. Sentados, Rafael Domènech y Gregorio Muñoz Dueñas.

MNAD, FD11130. Fotografía: Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

En primer lugar, durante el siglo XIX se sucedieron cambios sociales y políticos de envergadura, que supusieron un avance incontestable de la burguesía frente a los usos y costumbres del Antiguo Régimen. Se generó así una sucesión de estilos y planteamientos artísticos que afectaron de lleno a las artes decorativas. Y redundó en los cambios de gusto respecto a la vivienda, a la utilización de nuevos materiales y nuevas técnicas que ofrecían un sinnúmero de posibilidades. Sin duda, contribuía con fuerza a todo ello, la actividad desarrollada en Inglaterra con motivo de la Revolución Industrial. La gran exposición universal de Londres de 1851 tuvo como objetivo primordial ser el escaparate del progreso para el mundo, e inauguraba una realidad expositiva de enorme trascendencia hasta nuestros días para las instituciones museísticas<sup>2</sup>. Una de las consecuencias inmediatas fue la creación del primer museo de artes decorativas e industriales: el *South Kensington Museum*, después *Victoria & Albert Museum* (1862), seguido de otros como el *Kunstgewerbemuseum* de Berlín (1879), el *Osterreichisches Museum für Kunst* de Viena (1863), entre otros. También, en este contexto favorable a las artes industriales, denominación al uso en la época, en 1871, y por iniciativa de Ruiz Zorrilla, Ministro de Fomento por entonces, se creaba en España un Museo Industrial vinculado a la Escuela de Artes y Oficios (1871), pero sin dotación explícita.

## APORTACIONES DE MODERNIDAD EN TORNO A LAS ARTES DECORATIVAS

Por otra parte, en el ámbito de la enseñanza, casi al mismo tiempo se editaba en España el primer manual de historia del arte: *Teoría del Arte e Historia de las Bellas Artes en la Antigüedad* (1873), de Hermenegildo Giner de los Ríos, en un ambiente intelectual influido por el krausismo que evidenciaba en decretos y planes de estudios una especial inclinación por lo artístico<sup>3</sup>. De hecho, la historia del arte se introducía como disciplina en el Bachillerato, aunque de modo efímero y con escasa trascendencia inicial<sup>4</sup>, si bien con enorme proyección posterior en los principios de la Institución Libre de Enseñanza. Además, otro de los escritos de Hermenegildo Giner de los Ríos: *Manual de Estética y Teoría del Arte e Historia abreviada de las artes principales hasta el cristianismo*, incluía en el apartado dedicado al *sistema de las artes*, las artes subordinadas e industriales como parte del estudio de cada una de las culturas tratadas, lo que le situaba, como señala M<sup>a</sup> Rosario Caballero, en “una corriente de pensamiento que encontró su máxima eclosión a partir de las últimas décadas del siglo XIX dentro de los movimientos de *Arts and Crafts* y *Art Nouveau*”<sup>5</sup>.

**se venía defendiendo, la necesidad de un museo industrial así como la organización de exposiciones de arte decorativo o centradas en los llamados bellos oficios**

Otra de las figuras decisivas en relación con la consideración de las artes industriales fue Juan Facundo Riaño (1829-1901), muy cercano a Francisco Giner de los Ríos, que colaboró con el *South Kensington Museum*, desde 1870 a 1877, como asesor para las adquisiciones de piezas españolas de joyería, tejidos, cerámica o vidrio para la colección del museo<sup>6</sup>. En 1879 presentaba el manual *The industrial Arts in Spain*: diez capítulos dedicados a orfebrería, bronce, armas, forja, muebles, marfiles, cerámica, vidrio, tejidos y encajes. Riaño pertenecía también al mundo de los museos y de la educación y, bajo su gestión como director general de Bellas Artes (1881-1883), se inauguraron el Museo Pedagógico Nacional y el Museo de Reproducciones Artísticas. Esto, junto con su vinculación al *South Kensington Museum*, sin duda, se puede relacionar con el planteamiento educativo que desde un principio tuvo el MNAI<sup>7</sup>. Asimismo, en nuestro país, fue otro institucionista, Manuel B. Cossío (1857-1935), quien llamó la atención sobre Inglaterra como referencia, pues era “el país por excelencia, no solo del confort, sino del más delicado refinamiento para hacer amable y atractivo el interior de la casa”<sup>8</sup>. Cossío, que coincidía con Riaño en el interés por las artes industriales y populares escribió un artículo en el que se refería al sentido de la estética en las casas inglesas y a las creaciones de Morris y Benson<sup>9</sup>.

En este entorno en el que la preocupación por la enseñanza de arte era un hecho tanto en historiadores como en críticos de arte, desde Madrid y Barcelona se venía defendiendo, hacía tiempo, la necesidad de un museo Industrial así como la organización de exposiciones de arte decorativo o centradas en los llamados bellos oficios, que permitirían confrontar los logros de los artífices y talleres con las necesidades de la sociedad y ver la relación con las tendencias artísticas del momento.

## RAFAEL DOMÉNECH: UNA LABOR RIGUROSA EN FAVOR DE LAS ARTES INDUSTRIALES

Y es en este contexto en el que merece ser destacada la labor ejercida, desde la crítica de arte y desde sus reflexiones fruto de la enseñanza y de sus investigaciones, por quien sería unos años más tarde el primer director del Museo Nacional de Artes Industriales: Rafael Doménech Gallsá (1874-1929). Aunque su formación inicial era de jurista, dedicó su vida al mundo de las artes. En 1898 obtuvo por oposición la cátedra de Teoría e Historia del Arte de la Escuela de Bellas Artes en la Universidad de Valencia y en 1903 la cátedra de la misma disciplina en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid. Fue nombrado director de esta última cuando Miguel Blay se fue a Roma para dirigir la Academia de Bellas Artes. Ejerció la crítica de arte en diarios y revistas: *Revista Contemporánea* (1899-1900); *Las Provincias* (Valencia, 1902); *La lectura* (Madrid, 1903); *El Liberal* (Madrid, 1904-1912); *La Vanguardia* (Barcelona, 1911), y *ABC*, desde 1913. Colaboró en revistas madrileñas y catalanas con ensayos y textos críticos: *Revista Contemporánea* (1899-1900); *La lectura* (1903); *Forma* (1904-1907); *Vell i Nou* y *Ateneo* (1906), y en otras, como *Museum*.

En el año 1900 la *Revista Contemporánea* publicaba sendos artículos suyos sobre “La enseñanza superior de las industrias artísticas de Valencia”, uno de 30 de julio y otro de 15 de agosto. Dirigidos ambos a Juan Fabré y Oliver (1868-1951), miembro del Ateneo Barcelonés, amigo personal de Doménech, y especialista en encuadernaciones artísticas. En el primero de ellos lamentaba el retraso que sufría el estado de la enseñanza de las artes industriales en España en comparación con las de otros países, como Francia, Inglaterra y Bélgica, que han salido adelante y han logrado mejorar sensiblemente su economía. Creía necesario transformar los estudios de Bellas Artes y hacerlos aplicables a las industrias artísticas, mediante la aplicación del llamado Plan Pidal, de 4 de enero de 1900, con la creación de las escuelas Superiores de Artes e Industrias, que fusionaban las Escuelas de Bellas Artes y las de Artes y Oficios, y daban cabida en ellas a enseñanzas propias de industrias locales. El escrito era una defensa de las actividades que tenían lugar en países como Inglaterra, Bélgica y Francia, modelo en cuanto a dotaciones económicas y enseñanza dirigida a obreros e industriales. Daba cuenta de las innovaciones en Inglaterra debidas a William Morris, Walter Crane, etc., y el avance vivido en aquel país en menos de medio siglo<sup>10</sup>.

Era precisamente en Inglaterra, en la vanguardia de la Revolución Industrial, donde se producía la gran renovación de las artes decorativas e iniciativas tan importantes como las soluciones propuestas por William Morris para una vivienda de tipo medio, agradable, sencilla y cómoda, decorada con papeles pintados, tejidos, tapices y alfombras. Se generaba un clima, que rápidamente se extendería por Europa, en el que lo útil y lo bello estrechaban relaciones, en el que los objetos serían fuente de placer estético y redundarían en beneficio de la sociedad. (Fig. 2)

En su opinión había que cambiar el sistema de enseñanza, idea que ya proponía unos años antes Pablo Alzola y Minondo<sup>11</sup> en su obra *El arte industrial en España* (1892). Doménech defendía incluso un sistema aplicado a las necesidades y rasgos propios de cada ciudad, es decir, las industrias de Bilbao eran “técnicas y científicas” y las de

Figura 2

Mark V, Marshall (1843-1912), Doulton (Gran Bretaña), Jarrón, cerámica, 1906.

MNAD, CE17203.

Fotografía: Museo Nacional de Artes Decorativas. Madrid. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.



Valencia, eran “preferentemente artísticas”. Se mostró crítico con el Plan Pidal, reconociendo que es a partir de ahí desde donde podría venir una reforma en la enseñanza de las artes decorativas e industriales realmente eficiente, operativa y certera frente a los planteamientos excesivamente teóricos del momento, que incidían en el conocimiento de la teoría del arte y que entendía que estaban alejados de la necesaria formación de los alumnos. Lo que requería el proyecto de creación de la Escuela Superior de Artes e Industrias en Valencia era lo siguiente: una formación adecuada a las industrias artísticas propias: cerámica, bronce y hierros artísticos; ebanistería, talla y decoración arquitectónica; pintura mural y decoración polícroma de telas, y abaniquería<sup>12</sup>.

Las reflexiones respecto a este proyecto se pueden considerar reveladoras del planteamiento de Doménech al aceptar la dirección del Museo Nacional de Artes Industriales. Consideraba que el progreso requería apartarse de la vinculación con el pasado y su imitación, en orden a tomar la naturaleza como principal fuente de inspiración, en lugar de utilizar el pasado para reproducirlo o copiarlo.

Pero lo más importante es que el texto finaliza hablando de la propuesta de creación de un “Museo de Artes Industriales, que constituiría un medio de educación artística para el público, y podría ser un recurso de exhibición de las industrias artísticas, tal vez algo más que de las regiones”<sup>13</sup>. Un museo en el que los alumnos, obreros, directores de taller o fábricas encontrasen modelos, un lugar para la educación del gusto en relación con los objetos y lugares de la cotidianeidad; una institución cuyos fondos proviniesen de donaciones de particulares o industrias, de adquisiciones realizadas por la Real Academia de Bellas Artes destinados a la enseñanza, de donaciones de objetos artísticos o reproducciones hechas por particulares o fabricantes; de primeros premios obtenidos en oposiciones anuales, u objetos procedentes de industrias locales, nacionales o extranjeras, en calidad de depósito<sup>14</sup>.

Y como conclusión a esas condiciones, él mismo añadía algo que le parecía de singular importancia y que no contemplaba el proyecto:

“Convertir el Museo, no en un *almacén de obras artísticas* -como son los de España-, sino en un organismo lleno de vida; que no sea un lugar de puro ornato donde se vaya *sólo a ver*, sino que sea un sitio de verdadera cultura. Al efecto creo indispensable que para ello se hiciese lo siguiente:

1º Dar conferencias públicas en el Museo, a propósito de una industria nueva, un estilo, un procedimiento de fabricación, nuevos también, al menos para Valencia, y de cuyos productos tuviese el Museo ejemplares.

2º Publicar pequeñas monografías de arte decorativo, compendios de una rama de él, guías a través del Museo, etc., bien por medio de un concurso, o bien siendo encomendada la redacción de estas obras a personas de gran saber en el ramo a que las mismas perteneciesen. Estos folletos o libros habrían de ser puestos a la venta en el mismo Museo a precios baratísimos, coste escaso de impresión y de papel. De este modo se favorecería la producción bibliográfica de las artes industriales y las instalaciones del museo adquirirían vida con el comentario del libro.

3º Los objetos de la propiedad del museo podrían ser copiados por los fabricantes, dándoles para ello toda clase de facilidades”<sup>15</sup>.

Rafael Doménech estaba inmerso estos años en el debate en torno a las artes decorativas: la enseñanza, la importancia de estas en relación con el progreso de España, de la industria, de la creación y de la incorporación de nuestro país a la modernidad. Por ese camino discurrían ya otras naciones europeas, como constantemente se encarga de recordar nuestro autor en sus escritos. No estaba sólo en esto. Las voces de Buenaventura Bassegoda, Esteban Batllé, Joaquim Folch y Torres, entre otros que señalaremos más adelante, le acompañaban<sup>16</sup>. Las reflexiones de Doménech relativas a la enseñanza o a los problemas de las artes decorativas e industriales, del año 1900, no fueron las últimas.

En 1906 su artículo sobre la Exposición Nacional de Bellas Artes incidía en la problemática de la enseñanza en las artes industriales: la radical separación existente entre la labor decorativa industrial, que no se vinculaba al conocimiento de las industrias artísticas, y la obsesión con la copia de los estilos históricos, que no reflejaban ni respondían a los usos y necesidades de la vida cotidiana. Declaraba abiertamente que la causa de esta visión y, por tanto, de lo que él consideraba un camino erróneo, devenía de los planteamientos educativos, remitiéndose al final del texto al Plan Pidal de 1900, de manera muy crítica<sup>17</sup>.

En 1909 iniciaba la publicación de la Biblioteca de Artes Decorativas, una colección que comenzaba con el estudio de Ricardo Agrasot sobre las artes decorativas en Egipto<sup>18</sup>. En 1910 Doménech adoptaba una actitud especialmente activa en lo referido a la enseñanza de las artes industriales. Publicó dos artículos: uno titulado “Tejer y destejer”, sobre las reformas constantes que afectan a las Escuelas de Industrias y Artes Industriales que no revierten positivamente debido a que no

se encargan a especialistas en la materia, y otro sobre la enseñanza industrial en España. En el primero era muy crítico con el Decreto de 8 de junio de 1910 del ministro Burell sobre la reforma de las Escuelas de Arte e Industrias y proponía dos caminos: bien convocar una asamblea a la que acudiesen profesores de estas escuelas de toda España y en la que la fuerza de los votos se impusiera a una reforma tímida y poco progresiva, o bien hacer un planteamiento a largo plazo en el que se nombrase una comisión de personas especializadas que durante un tiempo largo, de unos dos o tres años, se documentasen en el extranjero sobre el funcionamiento de centros similares y en nuestro país hicieran una investigación sobre las necesidades de cada región, ciudad, incluso comarca, que concluyese con una propuesta seria y rigurosa de un plan de reforma<sup>19</sup>. El segundo artículo, citado más arriba, sobre la enseñanza industrial en España lo publicó en *El Liberal*, y concretaba sobre la necesidad de una enseñanza especializada, práctica y sencilla, con talleres y laboratorios bien dotados, e impartida por quienes conocen este tipo de trabajos. Es decir, rechazaba ingenieros, pintores y escultores excesivamente teóricos y ajenos a las necesidades del sector, junto con otras apreciaciones de lo que considera primordial para el desarrollo de nuestro país<sup>20</sup>. Ambos escritos generaron polémica y diversas contestaciones de profesores, indicativas del debate abierto en relación con este tema<sup>21</sup>.

### ***Era el momento de integrar el conocimiento de nuestra riqueza material con un mayor dominio de la técnica***

Realmente Doménech llevaba muchos años en campaña a favor de las artes decorativas, como él mismo señalaba en *El Liberal* el 3 de noviembre de 1911, al hablar de la Exposición Nacional de Arte Decorativo de aquel año, consciente además de la escasa relevancia de España de las artes decorativas en aquella época. Subyace en sus escritos la idea de que estábamos entonces en una situación en la que el arte decorativo, industrial o aplicado, adquiriría relevancia desde una óptica más pragmática para situarnos a la altura de otros países, como Bélgica, Alemania, Austria..., que habían elevado estas manifestaciones a categoría artística y conseguían con ello beneficios económicos y un puesto significativo en el comercio internacional. Era el momento de integrar el conocimiento de nuestra riqueza material con un mayor dominio de la técnica y con las referencias a la nueva estética europea procedente del mundo anglosajón y centroeuropeo. Su labor en favor de las artes decorativas fue constante y rigurosa. En junio de 1909 iniciaba una serie de conferencias sobre la “Revolución contemporánea en las artes decorativas”<sup>22</sup>. En 1912 impartió en Madrid un importante programa de conferencias acerca de *Las bases de la Estética Decorativa*, donde mostraba la competencia en esta materia, presentando un completo estado de la cuestión, teoría del arte decorativo y los principios estéticos y técnicos de dicha materia<sup>23</sup>.

Ciertamente, todo lo señalado hacía de él la persona idónea para asumir la dirección del nuevo Museo Nacional de Artes Industriales creado en 1912, cuyo Reglamento se publicaba un año después y desarrollaba el decreto de fundación de esta institución. Obedecía a la necesidad de atender al fomento de las industrias artísticas españolas, algo que demandaban artistas y trabajadores, conocedores de las actividades de otros países como Francia, Alemania, Austria e Inglaterra. A todos ellos se hace referencia en la exposición de motivos que precede al Real Decreto de creación del

museo<sup>24</sup>, con especial mención a la creación del *South Kensington Museum*. El Ministro Santiago Alba confiaba plenamente en que “el nuevo Museo iniciaría una poderosa corriente de arte y de modernización de las industrias españolas, especialmente en tantas y tantas que, como la cerámica, la metalistería, las de incrustaciones y damasquinado, la de trabajos en madera, la de tejidos estampados y tapices, las de vidrios y cristal, la de cueros repujados, la de encajes y bordados, tienen ante España y ante el mundo una tradición y un relieve envidiables, y por todos envidiados”<sup>25</sup>.

### LA CONSOLIDACIÓN DEL PROYECTO MUSEOLÓGICO DEL MNAI

Uno de los medios para conseguir esa puesta al día en relación con Europa fue la iniciativa de los responsables del museo de conocer en profundidad lo que hoy llamaríamos los planes museológicos, el funcionamiento y las colecciones de otros museos de artes industriales o decorativas. Y es aquí donde es importante el empuje prestado por la Junta de Ampliación de Estudios e investigaciones científicas (JAE), organismo autónomo dependiente del Ministerio de Instrucción Pública y muy influido por el pensamiento de Francisco Giner de los Ríos y la Institución Libre de Enseñanza. La JAE debía ser “el organismo iniciador de una renovación intensiva y rápida de nuestra educación superior y nuestras investigaciones científicas, sobre la base de comunicación con el extranjero, el trabajo desinteresado y la libertad de elección en materias y procedimientos”<sup>26</sup>. Las peticiones y reflexiones de Doménech en años anteriores<sup>27</sup> parecían empezar a dar fruto: en 1908 se concedieron dos ayudas. Una de ellas para el “Estudio y funcionamiento de las Escuelas de Artes industriales en el extranjero y medios prácticos de establecimiento de sus enseñanzas en España”, y la segunda para la “Enseñanza de varias aplicaciones de la Cerámica con relación a materiales, procedimientos de cocción, de reproducción, empleo de esmaltes y reproducción artística”<sup>28</sup>. Él solicitó la concesión de una pensión en 1910 para conocer el funcionamiento de los Museos Industriales de Bélgica, Francia, Alemania, Austria y Suiza. Le fue concedida, pero aquel año hubo de renunciar<sup>29</sup>.

La Junta de Ampliación de Estudios concedió ciento catorce ayudas en materia de arte<sup>30</sup>, de las que cincuenta y cuatro fueron destinadas a profesionales, investigadores y estudiosos de las artes industriales, lo cual era coherente con los trabajos y actitudes vistos anteriormente y con su entorno de creación: la Institución Libre de Enseñanza. Uno de los temas de interés para la Junta era la organización de museos, de tal manera que en 1914 concedió varias becas para incrementar el conocimiento de las colecciones de artes industriales europeas. De ellas, son especialmente interesantes las concedidas en 1913 a Rafael Doménech, ya entonces director del Museo Nacional de Artes Industriales, a Luis Pérez Bueno (1885-1954) y a Francisco Pérez Dolz (1887-1958)<sup>31</sup>.

Pérez Bueno fue conservador del MNAI y Profesor de Término por oposición de Historia y Técnica de las Artes Decorativas (1913) en la Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Madrid. En 1911 se le había encargado hacer los estudios necesarios para implantar y organizar en España la Escuela del Hogar y Profesional de la Mujer<sup>32</sup>. En 1912 se le agradeció mediante Real Orden su inteligente y relevante servicio en favor de la enseñanza<sup>33</sup>. Asimismo, recibió el encargo del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes de realizar una Memoria sobre “El Arte del tejido en España en el siglo XVIII”<sup>34</sup>. Todo ello se pueden considerar méritos anteriores al nombramiento de Conservador del Museo Nacional de Artes Industriales en 1913<sup>35</sup>.

El tercer beneficiario de otra pensión con el mismo fin era Francisco Pérez Dolz, que había sido alumno de Doménech de Historia y Teoría del Arte y Profesor de Término de la Escuela de Artes y Oficios de Granada, así como Agregado al Museo y figura esencial en los primeros años del MNAI. Allí tenía encomendados los trabajos prácticos destinados al público en relación con las colecciones del museo para fomentar el desarrollo de nuestras industrias artísticas<sup>36</sup>. (Fig. 3)

Figura 3

El taller de fotografía con Francisco Pérez Dolz, Agregado del museo.

MNAD, FD12017. Fotografía: Museo Nacional de Artes Decorativas. Madrid. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.



Pues bien, los tres emprendieron viaje en el mes de julio, en principio de unos tres meses, para conocer el funcionamiento y la organización de los museos industriales y de carácter popular, los Comités para el progreso de este arte y la organización de la enseñanza y laboratorios en los mismos museos. Esto es indicativo de que en España, existía una sensibilidad que se enmarca en el contexto de la recuperación del mundo popular y el interés por la intrahistoria que se generó a finales de siglo<sup>37</sup>. Todo esto era “muy querido por los institucionistas, pues enlazaba con ideas como la creación anónima, el trabajo digno la relación entre humildad, utilidad y belleza. De hecho Giner de los Ríos escribió el ensayo *Estudio de Artes Industriales* y Cossío puso especial empeño en formar una importante colección de bordados en el Museo Pedagógico”<sup>38</sup>. Pararon en París para ver la Exposición Internacional del Arte Decorativo e Industrial y, en especial, el Pabellón Marsán del Louvre, donde se exponían las piezas inglesas de artes decorativas contemporáneas. Llegaban a Londres el veinticuatro de julio y centraron su visita en el *Victoria & Albert Museum*, estudiando su organización en secciones, el trabajo didáctico y los resultados en una exposición de los trabajos escolares hechos en las escuelas del museo por los alumnos durante ese curso. Se imbuyeron del planteamiento inicial de la institución en cuanto custodio de piezas realizadas con anterioridad a la Revolución Industrial de gran belleza frente a lo producido en la nueva era industrial.

Visitaron asimismo el *Bethnal Green Museum*, una de las filiales del *Victoria and Albert Museum*, al este de Londres, la zona más pobre, habitada fundamentalmente por población obrera, y cuyo objetivo era la educación artístico-industrial y el desarrollo por series de los trabajos artísticos, finalidad perseguida también por el MNAI. Así aparece contado en la memoria de la JAE. Sin embargo, la historia recientemente publicada sobre el Museo Victoria & Albert señala que las expectativas de la barriada y sus gentes respecto a este museo eran grandes, pues se esperaba que fuera un lugar para la educación, en el que se unían los principios de modernidad del príncipe Alberto: arte y ciencia. Los vecinos confiaban en un rol educacional que nunca llegó a existir, siendo su momento de gloria el año 1888, año del jubileo de la reina que mandó a ese museo todos los regalos para que fueran allí contemplados, única vez que superó en número los visitantes frente al V&A<sup>39</sup>. Es evidente que su fin era educativo, en la biblioteca del MNAD se encuentran tres publicaciones sobre las colecciones de esta institución, cuyo prólogo expone la importancia de sensibilizar a la población frente a los objetos tradicionalmente considerados menores<sup>40</sup>. El viaje se completó con las visitas a la manufactura de Doulton, en Lambeth, la de Minton, y los almacenes de Pilkinton, donde comprobaron el magnífico partido que se había sabido sacar a la cerámica española de reflejo metálico, modernizándola en relación con las nuevas tendencias artísticas. Visitaron también los talleres de Morris en Merton Abbey y la casa de William Morris, y la manufactura de cristales de James Powel. Adquirieron piezas en esta visita que estuvieron expuestas en las salas del Museo en la calle Sacramento, como ha quedado documentado en las fichas de primera época del Museo. Del taller de Morris, posiblemente, trajeron composiciones en las que se puede apreciar el proceso de trabajo, sin duda teniendo en cuenta los planteamientos educativos por los que se guiaban. El dos de agosto, con el estallido de la guerra europea, salieron hacia Bruselas, creyendo que Bélgica permanecería al margen. Se quedaron allí

Figura 4

Pilkington Pottery (Gran Bretaña),  
Jarrón, cerámica c. 1905-1913.

MNADF, CE17197.

Fotografía: Museo Nacional de Artes Decorativas. Madrid.  
Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.



ocho días y pudieron visitar el Museo del Cincuentenario, a pesar de que ya se había iniciado la salida de piezas por seguridad. Pero tanto el director como el personal del museo les mostraron todo lo que estuvo a su alcance. Desde Bruselas tuvieron que volver a España. El viaje había sido fructífero, pese a que no pudo completarse. Llevaban como encargo la visita a los museos de artes decorativas y arte popular de Inglaterra y Bélgica, pero también de Holanda, Alemania, Austria-Hungría y Suecia. No pudieron ver el Nordic Museum de Estocolmo, ni el Etnográfico de Copenhague, entre otros programados<sup>41</sup>. (Fig. 4)

Doménech supo rodearse de un equipo de especialistas, un equipo cohesionado. No fueron aquellos los últimos viajes. Pérez Bueno obtendría otra pensión de la JAE en 1934, siendo ya director del MNAD tras la muerte en 1929 de Rafael Doménech. El mismo año, por cuenta propia, viajó a Alemania para conocer Museos de aquel país y asistió activamente al Congreso de Bellas Artes celebrado en Estocolmo<sup>42</sup>. En una de sus publicaciones, *Vidrios españoles en el extranjero. Siglos XVI, XVII Y XVIII. Apuntes de un pensionado* (1936) explica cómo durante mucho tiempo fue propósito suyo estudiar en los museos y colecciones europeas lo más importante de nuestras antiguas artes decorativas: vidrios, cerámicas, tejidos, muebles, etc., y analizar antecedentes, semejanzas, evoluciones y resultados de la localización y desarrollo de series técnicas e históricas<sup>43</sup>.

Pérez Dolz fue pensionado en 1922 para conocer los museos de Holanda y Alemania. Aprendió en este viaje procedimientos de estampación, estudió en la clase de *batik* la aplicación industrial en la Escuela de Artes Industriales de Múnich; asimismo aprendió otros procedimientos para papeles de encuadernaciones, ilustraciones de libros y estampas de linóleo, grabado en madera y litografía y aguafuerte. Todo ello lo aplicó a su llegada a España, como también lo aprendido en relación con instalación de exposiciones tras su estudio de la Exposición Nacional de Artes Industriales de Múnich<sup>44</sup>. Había sido alumno de Doménech, que se convirtió en su mentor y le llevó de la pintura al terreno de las artes aplicadas. Pérez Dolz se había formado en el taller de Gregorio

Muñoz Dueñas, que fue director de las escuelas de cerámica de Manises y de La Moncloa y realizó en el MNAI dibujos para las series decorativas, y le enseñó los secretos de las técnicas de las artes decorativas: cerámica, tapices, mobiliario, tipografía, esmaltes, tejidos, cueros, esgrafiado y pirograbado en madera, ilustración de libros y carteles y tejidos. Pérez Dolz estudió y desentrañó el arte de los griegos, los árabes y el nuevo arte de la Secesión vienesa. Leyó a Walter Crane y a Ruskin; manejaba con asiduidad obras que estudiaban y reproducían la obra de los prerrafaelitas, de Rosetti, Burne Jones y Puvis de Chavannes. Doménech le facilitó cuadernos y álbumes de estampas japonesas y se empapó del conocimiento de Hokusai y Utamaro, entre otros<sup>45</sup>. Cuando se creó el Museo Nacional de Artes Industriales, Doménech lo requirió para colaborar en el Museo en la faceta docente de esta institución, de la que conservamos un testimonio:

“Él desentraña las pautas decorativas de las telas estampadas, de los damascos, de los bordados de arte popular español en lienzos de vestuario, paños de altar, tapices y alfombras; los temas ornamentales de las cerámicas alcorinas y talavereñas; los ritmos lineales de las tallas mudéjares y renacentistas, de arcones y otros muebles de antaño; unos rústicos y otros suntuosos; los repujados, las estopas, las labores de forja, etc... todo lo analiza para mostrar su esqueleto modular, en dibujos de geométrica precisión, y en láminas de un alto valor didáctico. Luego en las clases del Museo completa su labor educativa, construyendo y resolviendo, sobre las pautas forzadas, infinitas soluciones variadas de un mismo problema decorativo”<sup>46</sup>.

Asimismo, colaboró con Doménech, aparte de su labor en el Museo, en la redacción de libros sobre las artes decorativas, como el *Tratado de técnica ornamental* (1920)<sup>47</sup>. Ilustró libros, pintó cerámicas y realizó decoración en tejidos, en espléndidas telas decoradas al *batik*, técnica sobre la que también publicó el *Manual de Batik*<sup>48</sup>(1925) y obtuvo segunda medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1920 y primera medalla en la de 1924, en ambas por sus telas dedicadas al *batik*<sup>49</sup>. (Fig. 5)

Hubo otros pensionados de la JAE que mantuvieron otro tipo de relación con el MNAI, pues tanto el Museo como la Biblioteca estaban abiertos a estudiantes, artistas e investigadores. Frecuentemente era visitado por arquitectos, artistas decoradores e industriales, y alumnos de Bellas Artes, de la Escuela de Artes y Oficios y de la Escuela Superior de Magisterio. Por allí pasaron Aurora Gutiérrez Larraya (pensiones de la JAE en 1911 y 1912) para estudiar técnicas de cuero y metal, y estudiar dibujo y pintura aplicados a las labores de mujer; Ortiz de Urbina (pensiones de la JAE 1910-11), en temas menos concretos, como estilización y ornamentación. También la obra de Juan Zuloaga Estruigarra, hijo de Daniel Zuloaga, y pensionado por la junta en 1910 y 1912, pertenece a los fondos del Museo<sup>50</sup>. De Julio Bustos y González del Valle se conservan una serie de magníficos dibujos que pudieran ser algunos de los realizados durante su pensionado en 1910 y 1911, durante un año, con destino París e Italia para estudiar arte decorativo. Permaneció en París ocho meses estudiando las colecciones de orfebrería moderna, en el Conservatorio de Arte y Oficios, en la Escuela Nacional de Artes Decorativas y los Museos y Bibliotecas del mismo nombre, así como en la Escuela del Louvre y en Exposiciones de Artes Industriales. Durante su estancia en Italia estudió en Milán algunas piezas del Tesoro de la Ca-

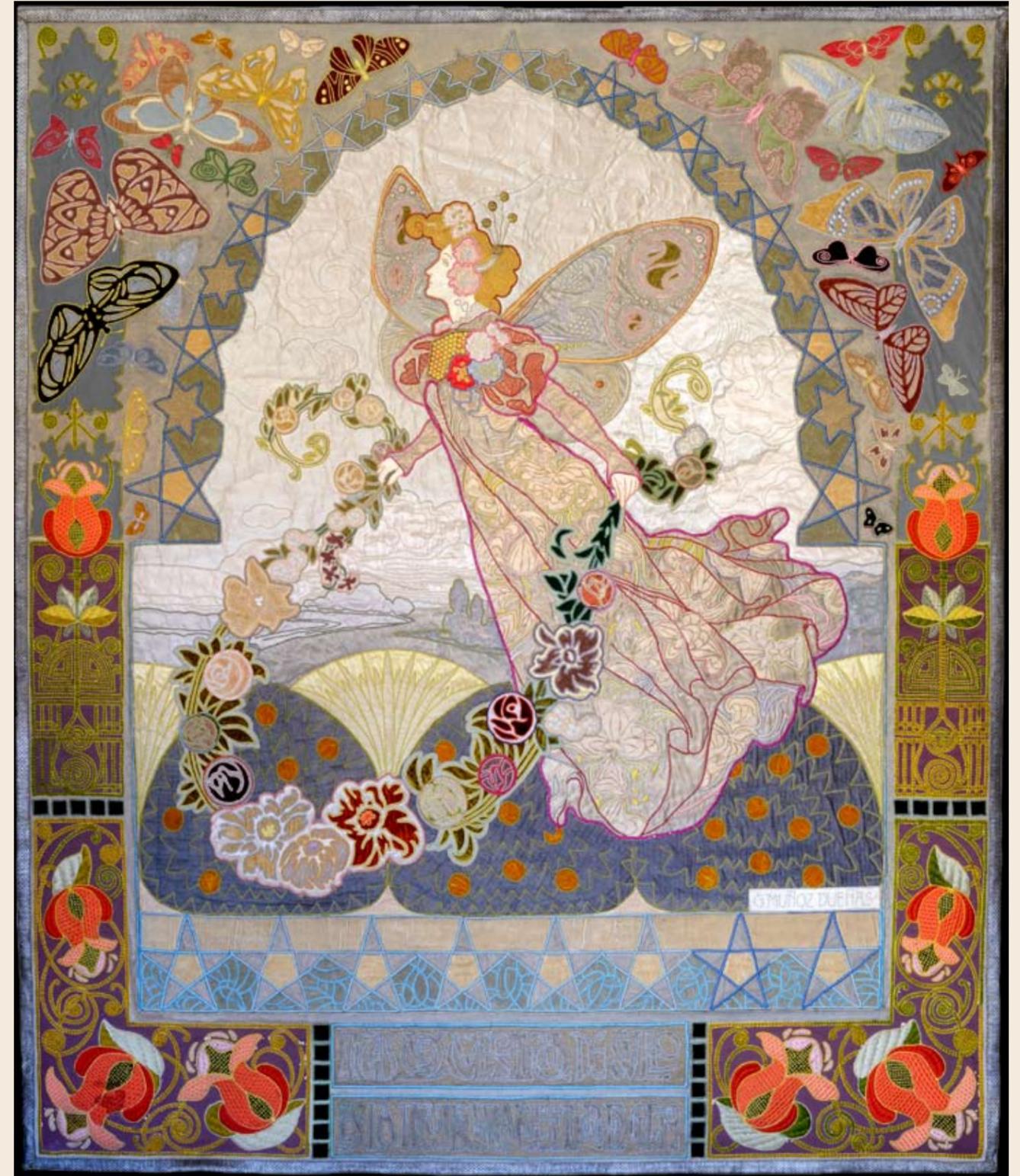


Figura 5

Gregorio Muñoz Dueñas, *Repostero*, 1900-1925.

MNAD, CE20531. Fotografía: Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

tedral; en Venecia, las obras de orfebrería bizantina en la Basílica de San Marcos; en Trieste, las joyas rústicas de Oriente, del Museo Civil; en Florencia, las obras de Benvenuto Cellini; en Siena, los ejemplares de orfebrería de la Edad Media del tesoro de la Catedral, y en Roma, los esmaltes de Limoges en el Museo Cristiano del Vaticano<sup>51</sup>.

Las palabras pronunciadas por Unamuno en *En torno al casticismo* (1902) podrían resonar en el MNAI: “España está por descubrir y sólo la descubrirán los españoles europeizados. Tenemos que europeizarnos y chapuzarnos en el pueblo”.

Todo ello se puede entender como consecuencia de la corriente regeneracionista y de identidad nacional que provocó el resurgir de las artes decorativas españolas. Es decir, en el MNAI se exponían piezas que hablaban de las nuevas tendencias de creación en las artes industriales, al tiempo que se apoyaba mediante adquisiciones y mediante un proyecto claramente pedagógico, y siempre relacionado con la aplicación, la formación de obreros especializados, de artistas decoradores e industriales, de alumnos de las Escuelas de Artes y Oficios, de la Escuela de Bellas Artes o de la Escuela Superior de Magisterio, que tal como aparece en las solicitudes existentes en el Archivo del MNAD, acudían al Museo para asistir a clases, copiar modelos, fotografiar objetos del museo, o hacer consultas en la biblioteca sobre la historia de las artes decorativas. De todas estas iniciativas fueron responsables los diferentes protagonistas de la puesta en marcha del Museo Nacional de Artes Decorativas, principalmente su primer director, Rafael Doménech Gallisá.



<sup>1</sup> Este artículo supone un paso más en la investigación sobre la historia del Museo Nacional de Artes Decorativas que ya vio la luz en sendos artículos en *RdM Revista de Museología*, num.30-31 (2004) y 36 (2006), publicados junto con Ana Cabrera Lafuente. Desde aquí quiero agradecer a la dirección del MNAD: Sofía Rodríguez Bernis y Félix de la Fuente, y muy especialmente al área de Documentación: Ana Cabrera Lafuente, Luis Megino e Isabel Rodríguez Marco, la ayuda, estímulo y apoyo prestado en la realización de esta tarea.

<sup>2</sup> Vid. AA.VV., *Le livre des expositions universelles 1851-1989*, París, Editions des arts decoratifs-Herscher, 1983.

<sup>3</sup> Vid. SÁNCHEZ DE ANDRÉS, L., “Manuales de origen krausista para la enseñanza de la estética y la historia del arte y de la música en los institutos de bachillerato”, *Arbor. Ciencia, pensamiento y cultura*, Vol. 187, núm. 749, mayo-junio, Madrid, 2011, pp. 535-545.

<sup>4</sup> Vid. CABALLERO, M<sup>a</sup> R., “La Historia del Arte en la enseñanza secundaria: con destino al Bachillerato. Perspectiva histórica y posibilidades de futuro”, *Imafronte*, nº 8-9, 1992-1993, pp. 52-56, <http://dialnet.unirioja.es/revista/1802/A/1992>(última consulta 3/02/2015).

<sup>5</sup> CABALLERO, M<sup>a</sup> R., “El primer Manual de Historia del Arte con destino al Bachillerato. Su autor: Hermenegildo Giner de los Ríos”, *Imafronte*, nº 15, 2000, p. 23, <http://revistas.um.es/imafronte> (última consulta 3/02/2015).

<sup>6</sup> Vid. TRUSTED, M., “In all cases of difference adopt Signor Riaño’s view. Collecting Spanish decorative arts at South Kensington Museum in the late nineteenth century”, *Journal of the History of Collections*, 18, pp. 228-236, <http://jhc.oxfordjournals.org/content/18/2/225.full>(última consulta 15/2/2015).

<sup>7</sup> Vid. PORTUS, J., y VEGA, J., *El descubrimiento del arte español. Tres apasionados maestros*, Madrid, Nivola, pp. 33-36.

<sup>8</sup> COSSIO, M. B., “Sobre la educación estética”, *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, Año XI, nº 241, Madrid, 1887, pp. 321-322.

<sup>9</sup> COSSIO, M. B., “Más sobre la educación estética en Inglaterra”, *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, Año XI, nº 241, Madrid, 1887, pp. 321-322. Vid. también pp. 353-354.

<sup>10</sup> Vid. DOMÉNECH, R., “La enseñanza superior de las industrias artísticas en Valencia”, *Revista Contemporánea*, Año XXVI, t. CXIX, 30/07/1900, Madrid, 1900, pp. 122-131.

<sup>11</sup> Sobre Alzola véase GONZÁLEZ DE DURANA, J., *Puente de Hierro para la Ría de Bilbao de D. Pablo Alzola*, Bilbao, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Vizcaya, 1986.

<sup>12</sup> Vid. DOMÉNECH, R., “La enseñanza superior de las industrias artísticas en Valencia”, *Revista Contemporánea*, Año XXVI, t. CXIX, 15/08/1900, pp. 225-243.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 243.

<sup>14</sup> Vid. *Ibidem*, 244.

<sup>15</sup> Vid. DOMÉNECH, R., “La enseñanza superior de las industrias artísticas en Valencia”, *Revista Contemporánea*, Año XXVI, t. CXIX, 15/08/1900, p. 245.

<sup>16</sup> GARCÍA RODRÍGUEZ, F., “Teoría del arte: las artes decorativas en la prensa española del primer tercio de siglo”, *Historiografía del Arte Español en los siglos XIX y XX*, Madrid, Alpuerto, 1995, pp. 450-470.

<sup>17</sup> DOMÉNECH, R., “Exposición Nacional de Bellas Artes de 1906”, *La Lectura*, Año VI, t. III, nº 69, septiembre 1906, pp. 22-24.

<sup>18</sup> Las ideas de Doménech quedan plasmadas en el artículo de Francisco Alcántara: “Las artes decorativas. Egipto. Historia, teoría y técnica ornamental y decorativa de Egipto, por Ricardo Agrasot”, *El Imparcial*, Año XLIII, nº 15108, 3/04/1909.

<sup>19</sup> DOMÉNECH, R., “La vida artística. Tejer y destejer”, *El Liberal*, 30/06/1910, p. 4.

<sup>20</sup> DOMÉNECH, R., “La enseñanza industrial en España”, *El Liberal*, 17/09/1910, p. 4.

<sup>21</sup> Vid. SOMOZA, A., “Las escuelas de Artes e Industrias. El pro y el contra del Real Decreto de 8 de junio”, *La Educación*, Año XIV, núm. 74, 20/07/1910, p. 1; MARTÍ Y MONSÓ, J., “Las escuelas de artes industriales de provincias ante el nuevo decreto”, *La Educación*, Año XIV, núm. 76, 10/08/1910, p. 1; GALÁN, G., “La enseñanza de la ciencia en España”, *El Liberal*, 10/09/1910, p. 2.

<sup>22</sup> Vid. *La Vanguardia*, Barcelona, 20/06/1909 y 22/06/1909.

<sup>23</sup> Vid. *Conferencias y cursos breves de Arte y Literatura. Organizados por el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes 1912. Conferencias de Don Rafael Doménech*, Madrid, 1912.

<sup>24</sup> Vid. “Real Decreto de 30 de diciembre de 1912”, *Boletín Oficial del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes*, núm. 2, 7 de enero, Madrid, 1913, p. 5.

<sup>25</sup> Vid. *Ibidem*, p. 6.

<sup>26</sup> *Memoria correspondiente al año 1907. Junta de Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas*, Madrid, 1908, p. 18. <http://cedros.residencia.csic.es/imagenes/Portal/ArchivoJAE/memorias/001.pdf> (última consulta 2/01/2015).

<sup>27</sup> Vid. DOMÉNECH, R., “Exposición Nacional de Bellas Artes de 1906”, *La Lectura*, Año VI, t. II, núm. 65, pp. 255-258, y “Exposición Nacional de Bellas Artes de 1906”, *La Lectura*, Año VI, t. III, nº 69, septiembre 1906, pp. 22-24.

<sup>28</sup> Vid. *Ibidem*, pp. 15-18, <http://cedros.residencia.csic.es/imagenes/Portal/ArchivoJAE/memorias/001.pdf> (última consulta 2/01/2015).

<sup>29</sup> Vid. *Memoria correspondiente al año 1910 y 1911. Junta de Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas*, Madrid, 1912, p. 51. <http://cedros.residencia.csic.es/imagenes/Portal/ArchivoJAE/memorias/003.pdf> (última consulta 2/01/2015).

<sup>30</sup> Vid. SESEÑA, N., “Los becarios de arte de la Junta para Ampliación de Estudios”, en SANCHEZ RON, J.M (Coord.), 1907-1987. *La Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas 80 años después*, vol. II, pp. 557-585, y [http://archivojae.edaddeplata.org/jae\\_app/](http://archivojae.edaddeplata.org/jae_app/) (última consulta 15/01/2015).

<sup>31</sup> Vid. *Memoria correspondiente al año 1914 y 1915. Junta de Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas*, Madrid, 1916, pp. 55-57 y 93.

<sup>32</sup> Real Orden de 22 de junio de 1911. Vid. “Expediente Luis Pérez Bueno”, Relación de méritos, Archivo de la RABASF, doc. 145-3/5.

<sup>33</sup> Real Orden de 6 de marzo de 1912. Vid. *Ibidem*.

<sup>34</sup> Real Orden de 1 de mayo de 1910. Vid. *Ibidem*.

<sup>35</sup> Vid. “Expediente Luis Pérez Bueno”, *op .cit.*

<sup>36</sup> “Notificación de nombramiento como Agregado al museo... de la Subsecretaría, Sección 4ª Artes e Industrias”, 10/02/1914, Archivo del MNAD, Madrid.

<sup>37</sup> Vid. SESEÑA, N., “La historiografía del arte popular en el siglo XX”, *Historiografía del Arte español en los siglos XIX y XX*, Madrid, Alpuerto, 1995, pp. 449-457.

<sup>38</sup> PORTUS, J., y VEGA, J., *El descubrimiento del arte español. Tres apasionados maestros*, Madrid, Nivola, p. 35.

<sup>39</sup> Vid. BURTON, A., *Vision & Accident. The Story of the Victoria and Albert Museum*, London, V&A Publications, 1999, pp. 104-107 y 120-122.

<sup>40</sup> Vid. FORTNUM, C. Drury E., *Maiolica: with numerous woodcuts*, London, Chapman and Hall, 1882; (s.a.), *The industrial arts: Historical sketches with numerous illustrations*, London, Chapman and Hall, 1888; POLLEN, J.H., *Gold and silver Smiths' work: with numerous woodcuts*, London, Chapman and Hall, 1879.

<sup>41</sup> Vid. *Memoria correspondiente al año 1914 y 1915. Op.Cit.* pp. 55-57 y 93.

<sup>42</sup> Vid. “Expediente Luis Pérez Bueno”, Relación de méritos, Archivo de la RABASF, Doc. 145-3/5. La pensión del 1934 aparece consignada en este documento, no así en la Memoria correspondiente a los años 1933 y 1934 de la Junta de Ampliación de Estudios.

<sup>43</sup> PÉREZ BUENO, L. *Vidrios españoles en el extranjero. Siglos XVI, XVII Y XVIII. Apuntes de un pensionado*, Madrid, 1936.

<sup>44</sup> Vid. *Memoria correspondiente a los cursos 1922-23 y 1923-24. Junta de Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas*, Madrid, 1925, pp. 71-72. Vid. también SPRESATI, Carlos G., “Las metamorfosis estéticas de Pérez Dolz”, *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, Tomo V, Castellón de la Plana, 1924, p. 255.

<sup>45</sup> Vid. SPRESATI, Carlos G., “Las metamorfosis estéticas de Pérez Dolz”, *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, Tomo V, Castellón de la Plana, 1924, pp. 250-254.

<sup>46</sup> Vid. *Ibidem*, pp. 254-255.

<sup>47</sup> DOMÉNECH, R., MUÑOZ DUEÑAS, G., y PÉREZ DOLZ, F., *Tratado de técnica ornamental*, Barcelona, M. Bayés, 1920.

<sup>48</sup> Vid. PÉREZ DOLZ, F., “Una pequeña historia de mi “batik”, *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, Tomo V, Castellón de la Plana, 1924, pp. 261-265.

<sup>49</sup> Vid. PANTORBA, Bernardino de, *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, Madrid, Jesús Ramón García-Rama J., 1980, p. 458.

<sup>50</sup> Vid. SESEÑA, N., “Los becarios de arte de la Junta para Ampliación de Estudios”, en SAN-CHEZ RON, J.M (Coord.), 1907-1987. *La Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas 80 años después*, vol. II, pp, 566-569.

<sup>51</sup> *Memoria correspondiente a los años 1910 y 1911. Junta de Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas*, Madrid, 1925, pp. 42-43.