

# TRADICIÓN Y MODERNIDAD EN LAS ARTES INDUSTRIALES ESPAÑOLAS DEL HISTORICISMO

*Sofía Rodríguez Bernis*

Museo Nacional de Artes Decorativas

## LA TRADICIÓN “RECUPERADA”

La maquinización que trajo consigo la segunda industrialización, corrió parejas con la recuperación de los lenguajes artísticos del pasado para revestir las “artes industriales” resultantes de ese sistema de producción. Los estilos históricos, remotos e inmediatos, se investigaron, se seleccionaron, se decantaron y se reinventaron. Cada nación, en la lucha por vender más y mejor en los mercados de lo que algunos llaman la primera globalización, dotó de personalidad a los objetos de uso que fabricaba, gracias a una imagen elaborada para representar su “genio” y su “carácter” -como se decía por entonces-, que eran una amalgama de las singularidades de su raza, de su historia y de su cultura. Los propósitos de esta operación, desde luego, fueron tanto económicos como patrióticos, y constituyeron un ingrediente fundamental en la construcción visual de la Europa de los nacionalismos.

Los orígenes de esas variantes culturales legitimaban su proyección hacia el futuro. “Cada cual busca y buscará cada vez más saber de dónde viene, quién es y, en consecuencia, adoptará esas formas originales que convienen a su genio y a las necesidades de su raza”<sup>1</sup>; esas formas a las que se refiere Viollet-le-Duc se encarnaron en la arquitectura, en la decoración de interiores y en los objetos de uso; estos últimos se cargaron de un significado sin precedentes: “Cualquier coleccionista inteligente -escribía Giner de los Ríos- puede clasificar un cacharro... pero considerar lo que hay dentro de aquel barro, de aquellas formas, de aquella ornamentación, el íntimo enlace que guardan todos sus elementos con las costumbres, el género de vida, el medio natural, los gustos, las influencias, el espíritu entero de un pueblo o un tipo de cultura, es cosa que pide otra atención más detenida y otra manera de mirar el cacharro”<sup>2</sup>. Además de poder vender más, vestir de historia los bienes de consumo suponía educar a la ciudadanía e inspirarle amor a su patria. “Por lo tanto, no sorprende que los teóricos de las artes industriales establecieran un firme nexo entre progreso, virtud y patria, o lo que es lo mismo, fomento de la industria, moral privada y pública, y patriotismo”<sup>3</sup>.

Aunque el pensamiento posterior al Movimiento Moderno nos haya acostumbrado a juzgar al Historicismo como extremadamente conservador, en su seno se libró también el debate entre la tradición y la modernidad. Fue un fenómeno muy amplio en el que buscaron referencias diferentes opciones ideológicas, filosóficas y políticas, que dieron distintas soluciones al reto de construir la Europa de la Revolución burguesa. Por eso, todos los historicismos fueron alumbrados por la clase media, para dar respuesta a sus propios problemas industriales, comerciales y sociales.

También España construyó su propia representación. Algunos, la mayoría, la encontraron en una “ornamentación nacional”<sup>4</sup> basada en los estilos históricos “cultos” o “eruditos”, expresión de pasados esplendores, y en una producción de lujo o de semi-lujo; otros, en las “artes populares”, expresión atemporal del alma del pueblo, y en una producción también de calidad. No hay una frontera clara entre la producción fomentada por ambas opciones, ni tampoco, una diferencia terminante entre sus criterios estéticos.

### ESPAÑOLIZAR LO ESPAÑOL

Los primeros pasos para la identificación de lo español se remontan a la mirada que la Ilustración, con cierto afán clasificatorio, arrojó sobre los tipos y pueblos peninsulares, que quedaron plasmados, por ejemplo, en la *Colección de trajes de España, tanto antiguos como modernos* (1777) de Juan de la Cruz Cano y Olmedilla, en las placas de piedras duras en que los representó el Real Laboratorio de Piedras Duras<sup>5</sup>, en las figuras de personajes regionales que Esteve realizó para el Belén del Príncipe o en los repertorios de personajes populares de Goya y de los cartonistas de la Real Fábrica de Tapices. Por entonces interesaban la variedad pintoresca de las regiones peninsulares, de sus trajes, y de sus costumbres.



Figura 1

Bargueño, Granada. Fines del siglo XIX

MNAD. CE02743. Fotografía: Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

Más tarde, los estudios literarios del Romanticismo ahondaron en el “auténtico carácter del pueblo español”, que buscaron en el Romancero, el Quijote y el teatro del Siglo de Oro “reflejo del espíritu [...] de las naciones cristianas, caballerescas y monárquicas forjadas en la Edad Media europea y que han dado lugar a la moderna civilización europea”<sup>6</sup>; las investigaciones de Böhl de Faber, Agustín Durán, Fernando de Castro o Demófilo fueron después importantes para los krausistas, que perseveraron en la búsqueda de las raíces del alma de los pueblos de España, desde el liberalismo progresista, y la encontraron no sólo en el folclore sino también en la artesanía tradicional.

Sin embargo, la imagen de lo español se constituyó más generalizadamente sobre las bellas artes y las artes decorativas de la Baja Edad Media y de los Austrias, con algún recuerdo, leve, de la época de los Borbones: la cerámica de reflejo metálico de Manises, las yeserías hispanomusulmanas, los jarrones de la Alhambra, los terciopelos con bordados de aplicación, las lozas de Talavera de la Reina, Puente del Arzobispo, Triana y Teruel, las taraceas en bloque cordobesas (Fig. 1), los bargueños, los hierros ornamentales, los “sillones fraileros”,





Figura 2

Antonio María Esquivel, *Retrato de dama*, 1841.

MNAD, CE19468. Fotografía: Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.



Figura 3

Piezas presentadas por Zuloaga en la Exposición Internacional de Londres, 1862.

los damasquinados de oro y plata, los guadamecés, etc. Todo ello se marcó con la etiqueta “español”, independientemente de que tipológica o estilísticamente lo fuera en realidad: aún está por dilucidar si el “bargueño” se originó en nuestro suelo; los “fraileros” siguen el modelo del seggiolone italiano; la cerámica azul y blanca renacentista de Talavera quiere evocar las primeras porcelanas llegadas de Oriente. Pero todo ello, aún hoy, sigue considerado como lo más característico de nuestra cultura, gracias a la eficacia de una maniobra a gran escala destinada a españolizar a España: “España ha sido la cuna de tan delicada industria europea (la cerámica); se fabricaron en nuestro suelo los platos y los jarrones hispano-moriscos, de reflejos metálicos...; los azulejos mudéjares de brillantes colores, de Granada y Sevilla; los productos de loza blanca, azul y de otros colores e imitaciones de la mayólica italiana, de Talavera de la Reina; la loza vidriada de Toledo, Cataluña y Alcora, y la porcelana de la misma procedencia y del Buen Retiro”<sup>7</sup>.

El vocabulario artístico historicista comenzó a formarse en los años treinta, a partir de citas ornamentales puramente superficiales. Un *Retrato de dama* atribuido a Esquivel<sup>8</sup> (Fig. 2), perteneciente a la colección del MNAD, constituye un buen ejemplo de estos inicios: el tocador de su gabinete, un modelo de ese Neoclasicismo tardío que se ha dado en denominar “estilo Reina Gobernadora”, se adorna, en partes no estructurales, con estilemas neoárabes. A partir de entonces, se fueron construyendo vocabularios decorativos completos: se aceptaron, adaptándolos, los que venían de Europa (Gótico, Renacimiento, Barroco, Rococó y Neoclasicismo), y se crearon el Alhambrismo –con ayuda inglesa– y el Neomudejarismo; finalmente, florecería una versión localista del Renacimiento que tuvo un éxito largo y ancho (Fig. 3).



La tradición se reinventaba al mismo tiempo que se recuperaba. Este hecho es especialmente evidente en las cuidadosas, aunque imaginativas, restauraciones -más bien reconstrucciones- que los arquitectos más destacados de la época emprendieron en los monumentos históricos: al patio de las muñecas del Alcázar de Sevilla, por ejemplo, se le añadió una planta en 1833, y casi todas las yeserías que lo adornan; Velázquez Bosco intervino en la Mezquita de Córdoba a partir de 1887, rehaciendo la capilla de Villaviciosa (1907), que todavía entraba en los exámenes universitarios de mi época como cumbre del arte califal; lo mismo se puede decir de muchos de los elementos de la Alhambra, debidos a las intervenciones de José y Rafael Contreras y de su saga. Ya en el momento inmediato a la ejecución de estos proyectos, y de otros muchos del mismo tenor, los industriales y artesanos los utilizaron de inmediato como fuentes “antiguas” y “auténticas” para inspirar sus producciones.

### LA “PÉRDIDA” DE LAS TRADICIONES

Paralelamente al desarrollo de este fenómeno, la mecanización de los talleres se abría paso, con dificultades, en España. Alcora, Martínez y otras manufacturas dieciochescas, no muchas, fueron las primeras que pugnaron por sacudirse el yugo del sistema gremial. El reinado de Fernando VII, que mantuvo las corporaciones, no facilitó la modernización de las industrias; sólo cuando aquéllas perdieron el monopolio, fueron posibles empresas como la Fábrica de cristal de Cartagena de los hermanos Valarino (1834) (Fig. 4), la de Masriera, creada por Josep Masriera Vidal (1839), o la de damasquinados de Eibar de Eusebio Zuloaga (1839). Entre 1840 y 1860 los oficios tradicionales fueron mecanizándose, y adaptándose al sistema de producción de la segunda industrialización. Desde los años setenta las cosas mejoraron, debido a lo favorable del ciclo económico y a la política nacionalista de fomento, que aplicó medidas de protección arancelaria entre 1870 y 1930, mejorando la competitividad de los productos españoles, si no en Europa, si en la Península y en las posesiones de Ultramar. Los fabricantes fueron muy conscientes de que a estas ventajas, y no a la calidad de sus productos, debían su prosperidad: es sintomático que el catálogo de la Exposición de industrias nacionales de Madrid, celebrada en 1898, se refiriera a muchos de los participantes, y sobre todo a los de mayor capacidad productora, como “industria desarrollada al amparo del arancel vigente”<sup>9</sup>. La convocatoria, por otra parte, respondía a la necesidad de dar publicidad a lo benéfico de la política gubernamental.

Muchos de los empresarios españoles proceden de dinastías gremiales que introdujeron máquinas herramienta en sus talleres y acabaron convirtiéndolos en grandes fábricas. Heredaron los oficios de sus ancestros, pero tuvieron que introducir cambios en los materiales y técnicas para adaptarse a los tiempos. Veamos algunos ejemplos de ese tránsito. Bernardo Asins y Serralta, pasó de la formación como artesano a estudiar en París con Eiffel y con Vicente Mallol, para terminar fundando, en 1867, la Casa Asins que, en los años noventa, “en sus talleres de la calle Chamartín ocupa cerca de 100 operarios dedicados a las fraguas, trabajos artísticos, construcción y al repujado, en cuya delicada labor les ha educado perso-



Figura 4

Licorera, Santa Lucía, Cartagena, 1862.  
MNAD, CE12078.  
Fotografía: Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid.  
Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.



Figura 5

Plato de reflejo metálico, La Ceramo, Valencia  
principios del siglo XX.

MNAD, CE24004.  
Fotografía: Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid.  
Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

nalmente”<sup>10</sup>; ejecutó, por ejemplo, el proyecto López Ayuso para la Biblioteca del Senado, y los depósitos libros de la Biblioteca Nacional. La Ceramo, “fábrica de mayólicas hispano-árabes”, de Valencia, fue fundada en 1885 por José Ros; “leyendas familiares que dicen que D. José encontró un pergamino con la receta del reflejo dorado en un escritorio que estaba restaurando, (aunque) parece que la técnica la enseñó Bautista Casany, hijo de un alfarero manisero del mismo nombre que realizaba piezas en reflejo dorado”<sup>11</sup> (Fig. 5). Lo que sí está bien documentado es que estudió y copió modelos del South Kensington Museum, del Musée National de Céramique de Sèvres, y de la colección de Guillermo de Osma —que en 1916 se convertiría en el Instituto Valencia de don Juan—. Instaló hornos ingleses y muflas francesas aumentando su volumen de negocio muy por encima del resto de los alfares valencianos. Miguel Fargas y Villaseca, en Sant Martí de Provençals, “hace más de sesenta años que fundó esta familia la industria de cueros y curtidos”, dice Pablo de Alzola en su libros sobre el arte industrial en España, “hasta que en 1885 levantaron los edificios de la fábrica actual, y no contentos con haber obtenido privilegio de invención para aplicar los colores en las pieles

engrasadas y lisas, no con los perfeccionamientos introducidos para labrar y rayar toda clase de cueros, becerros, badanas y tafletes, se dedicaron con ahínco a resucitar el repujado que desde el siglo XVII se había perdido en España, obteniendo también otra patente para su fabricación con destino a sillerías y decorado de habitaciones<sup>12</sup>; estaban equipados con prensas hidráulicas para el estampado cueros de buey con troqueles de latón.

Estos tres son ejemplos de negocios muy prósperos, cuyos dueños eran conscientes de la necesidad de encontrar un equilibrio entre la necesidad de mecanizar sus talleres a gran escala, y la de seguir trabajando con materiales, técnicas y criterios estéticos tradicionales. O, por lo menos, de fingirlo. Porque el pasado se había convertido en paradigma de calidad, y la conciencia del progreso técnico producía una impresión de traición a los valores consolidados, de pérdida de habilidades y destrezas, de empobrecimiento cultural y de pérdida de identidad.

“La división del trabajo llevada a sus límites extremos es también una amenaza para el porvenir. En un lapso de tiempo que se podrá determinar casi matemáticamente, no quedará quizá un ebanista que pueda realizar todas las partes de un mueble<sup>13</sup>. Dejando aparte el empobrecimiento moral y material del obrero, perfectamente reales, esta afirmación plantea otra inquietud muy decimonónica: industria y arte han de ir de la mano. Y la falta de especialización y de formación de obrero es un obstáculo para esa integración. La sensación de decadencia que transmite el proceso de desaparición de los antiguos maestros es inevitable: “la cerámica española, que rayó alto en la época del Renacimiento y aún en el siglo pasado para morir por completo en la primera parte de la actual centuria, ha renacido, gracias a algunos esfuerzos valiosos, pero todavía con escaso vigor en el género artístico<sup>14</sup>; “el hierro forjado se fue abandonando en los trabajos de arte desde mediados del siglo pasado [XVIII], pero ha reconquistado el favor antiguo en los últimos veinte años<sup>15</sup>.”

### “Objetos desdeñados por los que nos precedieron, adquieren hoy a nuestros ojos inapreciable valía...”

El valor artístico atribuido a la artesanía y a la industria se quiso fundamentar sobre investigaciones académicas, inexistentes hasta entonces. Al fin y al cabo, documentar el patrimonio cultural es conservarlo. Así lo observa Gestoso en su *Noticia de algunas esculturas de barro vidriado italianas y andaluzas*: “Objetos desdeñados por los que nos precedieron, adquieren hoy a nuestros ojos inapreciable valía... Otras veces sorprende, también, que durante el transcurso de tres o cuatro siglos, los anticuarios de antaño hubiesen desconocido la existencia de verdaderas joyas... Tal silencio ¿debe atribuirse a desconocimiento de su existencia o al desdén natural que sentían por todo lo que no fueran obras de gran pintura, o de la escultura?”<sup>16</sup>. Ese riesgo de olvido contribuyó, también, a acentuar la impresión de desaparición de las tradiciones.



Figura 6

**Pabellones de España y Portugal.**

*Dickinson's Comprehensive Pictures of the Great Exhibition of 1851*  
MNAD, CE27522. Fotografía: Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid.  
Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.



Figura 7

**Plácido Zuloaga, Cofre de hierro damasquinado.**

hacia 1860

MNAD, CE19576.  
Fotografía: Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid.  
Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

## LAS (BELLAS) ARTES INDUSTRIALES

“Las cifras de importación y el grandísimo número de artículos extranjeros... que decoran nuestras casas, demuestran que hay en España mercado suficiente para que no se excluya la producción del género de lujo<sup>17</sup>. En la de objetos prácticos y baratos no había posibilidad de competir con Europa. Lo costoso de los materiales y la débil mecanización lo vetaban: “España... vese obligada más que otros pueblos a buscar en los nuevos mercados donde colocar sus productos, la cifra niveladora entre lo que adquiere y lo que exporta, precisando establecer inteligencias y relaciones, especialmente con los Estados que fueron sus antiguas colonias, ya que a esta unión conducen la conveniencia de estrechar los lazos que se derivan de la historia, el idioma, costumbres y comunes aspiraciones”.

Por eso, en una Europa que trataba regular la relación entre las artes y la industria, y en la que la producción abarcaba desde el lujo más extremo al máximo abaratamiento, la mayor parte de las manufacturas españolas hicieron la única elección posible para buscarse un hueco: se decantaron por los objetos semi-artesanales o semi-industriales<sup>18</sup>, enriquecidos con una ornamentación marcadamente artística. No poco influyó el que los objetos de nuestro país que obtuvieron triunfos en las exposiciones universales e internacionales fueran de lujo o semi-lujo, de series o tirada cortas, y que evocaran maneras artesanales (Fig. 6); como los damasquinados de Eusebio Zuloaga, medalla de honor en 1855 y 1867, las lozas de Pickman, medalla de oro en 1878 y las cerámicas de Plácido Zuloaga, medalla de honor en 1900 (Fig. 7); es sintomático que todos esos galardones máximos se otorgaron en París, cuna del “buen gusto”.

Las fuentes y recursos a los que acudió la industria española, en términos generales, se hallan en lo que entonces se denominaba “arte retrospectivo”. Los modelos se buscaron en las colecciones religiosas, públicas y privadas: “será preciso que el grabado, la pintura y las reproducciones de todas clases se encarguen de difundir por todo el país



los tesoros artísticos que por la escasez y pobreza de nuestros museos de arte industrial, yacen ocultos en las catedrales y los palacios de la aristocracia”<sup>19</sup>.

Eusebio Zuloaga marcó un hito temprano “en 1849 (cuando) reprodujo la espada que Francisco I de Francia rindió en la batalla de Pavía y que Napoleón se llevó a París”. En tanto que se abrían los museos especializados, que tardaron en llegar – el de Artes Industriales de Madrid en 1912, y el de Barcelona en 1932- las colecciones particulares fueron lugares de aprendizaje: Francisco Miquel i Badía, dueño de una de las más importantes de su época, describía así su valor cívico: “representan gran sacrificio de parte de sus dueños, quienes, al rendir un servicio a la vez tan científico como patriótico, rescatan después de perdidas, o salvan de la ruina inminente, piezas únicas que no tienen reemplazo, porque encierran en sí el último resto de la vida histórica de muchas generaciones, vida en cierto modo compenetrada con la nuestra”<sup>20</sup>. La difusión de los modelos se realizó a través de las reproducciones con que se alimentaron los centros pedagógicos y los propios museos –recuérdese lo importante que fue el de Reproducciones artísticas-, y de las ilustraciones de las publicaciones especializadas, que no dejan de ser museos en papel.

Otra fuente importante de inspiración para las artes industriales fue la pintura, tanto la antigua como la de los autores contemporáneos que trataban temas históricos, localistas o pintorescos: Manuel de Soto y Tello, en Sevilla, empleó a los pintores Manuel Arellano padre e hijo, desde mediados de siglo, siendo una de sus primeras obras la reproducción en sepia de la puerta de San Miguel de la catedral; Pickman realizó azulejerías con monumentos hispanomusulmanes y con cuadros de Goya y Fortuny, además de sacarle partido al Quijote y al descubrimiento de América; la Real Fábrica de tapices, en la época de Gabino Stuyck, tejió copias del Museo del Prado: “Recientemente... se ha terminado un grupo bellísimo de ocho tapices para el conde belga Mr. Adhemar d’Outremont, que son copias fieles de ocho dibujos de Goya titulados *El baile, la Naranjera, Pelele, Maja del lunar, Vendedora de rosas, Florista, Acerolera y Paseo*, que han costado 30.000 pesetas”<sup>21</sup>; la fábrica de papel pintado Las maravillas imprimió papeles panorámicos al estilo de los de Mulhouse, “con copias de la Alhambra y de los monumentos más célebres”<sup>22</sup>; José Masriera e hijo, de Barcelona, estampó en sus tejidos panoramas de Andalucía, Zaragoza, y otras regiones españolas.

***Fue muy frecuente la figura del historiador que se convierte en asesor de la fábrica, desde el profesorado o los museos.***

Los profesionales de la cultura de la burguesía, los “inteligentes”, son los que crearon el corpus de imágenes y referencias para la industria a través de sus investigaciones. Como creadores de valor, gozaron de una influencia en la práctica que luego no se ha vuelto a repetir: pensadores, historiadores, pedagogos, artistas, ingenieros, coleccionistas y diletantes, además de algunos industriales con vocación investigadora, fueron los que hicieron el inventario de las tradiciones y los que las reinventaron.

Muchos de ellos se involucraron en la aplicación práctica de sus conocimientos, interviniendo en la organización industrial desde posiciones políticas y puestos institucionales, o colaborando con algunos industriales. Fue muy frecuente la figura del historiador que se convierte en asesor de la fábrica, desde el profesorado o los museos. El de José Gestoso y Pérez (1852-1917) es el caso más conspicuo: catedrático de Teoría e Historia de las Bellas Artes en la Escuela del mismo nombre de Sevilla, responsable de la creación del Museo Arqueológico Municipal (cuyos fondos se integraron más tarde en el Museo Arqueológico Provincial), realizó modelos para Mensaque Hermano y Compañía, por ejemplo para el tríptico la Adoración de los Magos del Convento de los Capuchinos (1887), e incluso practicó la cuerda seca. Los propios industriales dieron tono a sus marcas contratando a artistas y arquitectos de renombre: la pujante Escofet, Fortuny y Cia, fundada en 1886, que en sus principios se nutrió de imitaciones europeas, adquirió fama gracias a los diseños de Lluís Domenech i Muntaner, Josep Puig i Cadafalch, Antoni Rigalt o Antoni Gaudí, que fueron publicados entre 1890 y 1916<sup>23</sup> por la empresa, en una sucesión de primorosos catálogos.

## EL MODELO, A DEBATE

Desde sus orígenes, el Historicismo fue objeto de controversia en su propio seno. No todos los estilos artísticos “recuperados” encarnaron los mismos valores, aunque todos ellos estuvieron contenidos dentro de los límites del pensamiento burgués, desde el conservador, al liberal y al socialista utópico. Los “Luisés” franceses, por ejemplo, nacieron con pretensiones aristocráticas, que entraron enseguida en contradicción con la baja calidad de la mayor parte de los objetos de consumo baratos que se adornaban con sus galas. Ese aristocraticismo, incluso cuando se encarnaba en piezas de calidad óptima, fue rechazado por los que no se identificaban, por razones ideológicas o simplemente estéticas, con las elites de rancia tradición o de nuevo cuño. El neogótico encarnó, desde los años treinta, virtudes opuestas, de calado moral y reformista, como el espiritualismo cristiano de Pugin, la ética social de Ruskin y de Morris, o el racionalismo de Viollet-le-Duc. Ese Historicismo selectivo encontró, más tarde, en el modelo clásico una vía para solucionar otro problema: el caos resultante del abigarramiento formal y decorativo del Eclecticismo.

### La vuelta al orden

Para el Historicismo fue relativamente fácil adoptar los lenguajes decorativos del pasado. Otro cantar fue hacer una selección de las tipologías que aún resultaban prácticas para la vida cotidiana. Muchos de los objetos perdieron su antiguo valor de uso y se convirtieron en piezas de adorno o de ostentación. Es el caso de los grandes y pequeños muebles de fachada, y de la gran cantidad de bibelots que poblaron las vitrinas de los salones. La conciencia de acumulación y exceso que esas cosas no útiles producían llevaron a muchos a reclamar una vuelta a la contención, en nombre de la razón: “¿Es

indispensable que la decoración cubra totalmente la superficie de los objetos de arte? Entendemos que serían más bellos y de mayor grado de elegancia con la sobriedad bien entendida de los motivos de ornato”<sup>24</sup>. Ese retorno al orden tuvo dos referentes: de nuevo una tradición, la clásica, y la naturaleza.

### La referencia de la Antigüedad y el Renacimiento

A partir de mediados de siglo comenzaron a multiplicarse términos como “sobriedad”, “calma”, “severidad”, “inteligencia” y “razón”. En 1867 Charles Blanc, en su influyente *Grammaire des arts du dessin*, afirmaba que el desorden en las artes es igual a desorden moral, y que las obras de la Antigüedad eran “las más morales y las más nobles” para educar a la juventud y al gran público, por ser una “forma de expresión clara, despojada de todo pedantismo”. Philippe Burty, crítico de arte innovador, defensor del Japonismo y de los impresionistas, sostenía un año más tarde que “la esencia de lo bello es la sobriedad”, opuesta al dictado de las leyes de la baratura, de la fabricación rápida, de los materiales deleznable y de la ornamentación abigarrada; incluso insinuaba algo que sería una de las claves del diseño del funcionalismo del siglo XX, al preguntarse “cuándo se desarrollará un mueble...corriente, simple, honesto... que pueda servir a nuestros hijos”<sup>26</sup>.

También en España el Historicismo erudito opuso tempranamente el gótico a los triviales estilos dieciochescos franceses. Ya en 1857, Luis Rigalt cantó las excelencias del estilo “ojival” en su Álbum, otorgándole, como de Pugin y otros ideólogos anglosajones, un fundamento en la razón. Pero también destaca el nuevo orden que supuso el Renacimiento, aunque condene su evolución barroca. En este sentido, está ya próximo a la actitud de algunos teóricos franceses, como la Jules Labarte en su *Histoire des arts industriels au Moyen Âge et à l'époque de la Renaissance* (1864).

En España el modelo clásico y sus desarrollos, en especial el Renacimiento, tuvieron más predicamento como moderadores de lo que la crítica de la época denominaba “excesos”, sobre todo entre los progresistas. Ángel Fernández de los Ríos, polígrafo del liberalismo republicano, que colaboró con *Los Anales de la Construcción y de la Industria*, una revista que abogaba por la industrialización con –casi-todas sus consecuencias, escribía a propósito de la *La Exposición Universal de 1878*: en Francia, “se advierte con satisfacción una acertada tendencia a abandonar las copias de los muebles que hasta ahora servían de modelo, y una inclinación marcada a inspirarse en los más puros manantiales del Renacimiento”<sup>27</sup> (Fig. 8). En estas fechas el entusiasmo por este período, conceptuado como uno de los más espléndidos de nuestra historia, resultaba innovador, y fue determinante para el triunfo de un Neorrenacimiento que tuvo larga vida, pero que perdió sus cualidades iniciales a medida que se fue adaptando a los requerimientos de una clientela acostumbrada al abigarramiento: se recargó de una ornamentación codificada y poco variada, fácil de tallar con medios mecánicos, pero más sombría y “seria”, integrándose, como una pieza más, en el mosaico del Ecléctico. En el primer tercio del siglo XX ya era añejo: “Nuestra burguesía carece casi



Figura 8

Macetero, Pickman y Cia., hacia 1900.

MNAD, CE48471. Fotografía: Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

en absoluto de sentido artístico en lo que a la casa se refiere... el comprador, atento sólo a aparentar... escoge lo más aparatoso y reluciente, que viene a ser lo mismo que llevarse lo peor y más feo, las habitaciones estilo *historia universal*: alcobas Luis XV o Luis XVI, salones Imperio, comedores ingleses, despachos españoles. La gran creación moderna de los mueblistas ha sido el llamado mueble de estilo español. Su generación es tan difusa y tantos sus procreadores, que es difícil concretar responsabilidades: tendencia universal al nacionalismo artístico, estudios modernos sobre la historia del arte español, conferencias y prédicas de eruditos”<sup>28</sup>. Un ejemplo pintoresco de lo mal que algunos entendieron el fondo de la propuesta clasicista es la pieza que un mueblista de Santiago de Compostela, Urbano Anido y Sánchez, presentó en la Exposición de Chicago, descrito por el catálogo como “bargueño o arquilla al estilo de los que antiguamente se usaban para archivo portátil, especialmente por los funcionarios en sus viajes a las Indias... de estilo Renacimiento”, con tallas que representan un grupo instrumental de música gallega, grupos de campesinos y fiestas del país, y fauna autóctona”<sup>29</sup>.

### La Naturaleza como referencia

El aspecto más interesante de la vuelta a las normas del clasicismo es la indagación de la lógica que las regía. La idea tradicional de que el arte clásico se fundamentaba en reglas puras, directamente emanadas del orden natural, se dio la mano con la necesidad de encontrar una fuente de inspiración incontaminada; que a menudo no se separó demasiado del Historicismo, hasta que el Modernismo le dio otra vuelta de tuerca.



Para los “inteligentes” que optaron por esta vía, la Antigüedad había supuesto el sojuzgamiento del des-orden natural y la fundación de la Civilización. Quizá el que mejor expresó este pensamiento fue Charles Blanc: “todo germen de lo bello está en la naturaleza, pero sólo le corresponde liberarlo a la inteligencia del hombre”<sup>30</sup>; sintetizó las “tres condiciones de lo bello”, “el orden, la proporción y la unidad”, que están en el origen de las “leyes generales del ornamento”: “la repetición, la alternancia, la simetría, la progresión y la confusión”<sup>31</sup> (o “bello desorden”); “cada uno de estos principios se acompaña de un elemento secundario” derivado: “consonancia, contraste, irradiación, gradación y complicación”, respectivamente. Los muchos autores que elaboraron repertorios formales y ornamentales en la segunda mitad del siglo XIX, lo hicieron aplicando reglas de este género. El más destacado es Owen Jones, que sometió a principios compositivos comunes los vocabularios decorativos de casi todas las tradiciones culturales, para que pudieran ser aplicados con cualesquiera materiales o técnicas.

Henri Havard, siguiendo esta senda, llegó a rozar los principios de la ergonomía: el “menosprecio de las reglas ciertas”, implica el riesgo de no tener en cuenta “las proporciones del cuerpo humano;... el hombre... debería tener la prudencia, el buen sentido, la cordura de construir los muebles según una escala razonable, media, normal, que permita utilizarlos sin esfuerzo, servirse de ellos sin incomodidad, emplearlos sin dolor”<sup>32</sup>.

La Naturaleza como inspiración caló en España en el último cuarto del siglo XIX. Gregorio Muñoz Dueñas (Fig. 9), profesor de cerámica, asesor del Museo Nacional de Artes Industriales, escritor y pintor, es quizá el que mejor representa esta vía: realizó una colección de láminas de temas vegetales tomados directamente del natural, estudió los repertorios ornamentales tradicionales, los decantó conforme a los dictados de los principios derivados de la Naturaleza, y los aplicó a distintos materiales y soportes, a partir de diseños que trasponía él mismo o que confiaba a artesanos competentes.

La búsqueda de los principios del orden en la naturaleza tuvo en España algún sesgo pintoresco. La editorial Montaner y Simón publicó, en 1886, *Los precursores del arte y de la industria*, un libro de divulgación que afirmaba que “no solamente se hallan en la naturaleza los primitivos principios de la arquitectura, sino que en muchos, ya que no en todos, se indicaban los refinamientos modernos... vemos ahora algunos de los más útiles inventos mecánicos cuyos prototipos se hallan en la naturaleza”, como el rodillo, el muelle espiral o el calor artificial<sup>33</sup>; ese texto, que parece escrito por un defensor del progreso industrial, se debe en realidad al reverendo Wood, un teólogo que dio a la imprenta varios “textos populares sobre el tema de las analogías entre naturaleza y arte”<sup>34</sup>, para apoyar opiniones más bien conservadoras. Aquí, sin embargo, fue coartada para los que abogaban por la modernización.



Figura 9

Láminas del libro *Estudios florales aplicables a la decoración*. Gregorio Muñoz Dueñas

Editorial y librería de arte M. Bayés, Barcelona, 1920

MNAD, FD12947. Fotografía: Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid.  
Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.



### ¿Ingenieros o artistas?

En España, la descomposición del sistema gremial, basado en la transmisión individual de recetas y secretos, abrió paso tardío a las escuelas que impartían enseñanzas regladas, basadas idealmente en la fórmula que Ramón de Manjarrés, director de la Escuela Industrial de Barcelona enunció en la apertura del curso 1882-83: “Ni teoría sin práctica, ni práctica sin teoría”<sup>35</sup>. Aunque hubo iniciativas privadas ya en el siglo XVIII que soslayaron lo estipulado por las ordenanzas gremiales, no se oficializó el aprendizaje libre de los oficios hasta el XIX: en 1924 se creó el Conservatorio de Artes y Oficios, y en 1855 se instituyeron las Escuelas de Industria, elementales, profesionales y Central, la última de las cuales otorgaba el título de Ingeniero industrial. Sin embargo, el nivel intermedio, que preparaba a los maestros y directores de fábricas y talleres, se fue sacrificando en los planes de estudios subsiguientes, hasta que, a partir de los años setenta, se trató de llenar este vacío con las Escuelas de Artes y Oficios<sup>36</sup>, cayendo en la tentación de anteponer las bellas artes a la técnica y a la mecánica. Un resultado previsible, dada la orientación marcadamente artística y “retrospectiva” de las artes industriales españolas. La Exposición de Minería de 1884, una iniciativa que tímidamente antepuso los resultados técnicos a los estéticos, evidenció esta situación: muchos de los arquitectos o ingenieros que la comentaron en las revistas especializadas que, “si en los objetos de fabricación común se halla a buena altura, en los especiales tropieza con dificultades”<sup>37</sup>. La celebración, en 1892, del centenario del descubrimiento de América, elevó el divorcio entre técnica y arte a categoría: “se ha convocado la *Exposición histórico americana*, sumamente provechosa para las especulaciones retrospectivas de eruditos y anticuarios, pero de ningún resultado práctico para satisfacer los anhelos de progreso de que tan necesitada está la nación española, y gracias a que Barcelona... va a inaugurar, en celebridad de tan fausto acontecimiento, la *Exposición nacional de Industrias artísticas, e internacional de reproducciones*, para demostrar que no han transcurrido en balde 400 años, y que, al lado de las excelencias de nuestras artes en la época del Renacimiento, podremos presentar las valiosas manufacturas de la vida moderna, debidas al mérito de nuestros artífices contemporáneos”<sup>38</sup>. No obstante estos buenos propósitos, compartidos por muchos liberales tecnócratas, resultó difícil salirse del carril de la evocación histórica. Sólo el Modernismo logró una renovación superficial, ornamental, aunque no tipológica.

### El problema humano y la utopía del renacimiento gremial

La solución que los creadores y pensadores de la burguesía, encabezados por Ruskin y Morris, propuso para resolver la alienación y los sufrimientos de la masa obrera de la segunda industrialización está en la órbita del reformismo del socialismo utópico: pasaba por la recuperación de una artesanía integradora de las artes, en la que el trabajador mantenía el control del proceso y del producto y, en consecuencia, su capacidad creadora.

Ecos de esta formulación se encuentran en el pensamiento liberal español, que defendió el progreso industrial, pero controlado por el espíritu humanista. Fernández de los Ríos, creía posible compatibilizar mecanización y bienestar, “trabajar bien y barato”<sup>39</sup>, siempre que se atendiera a la mejor formación de los trabajadores: “De año en año se emancipa el obrero de su difícil misión, y se convierte en el alma de la maquinaria inconsciente que se mueve a sus órdenes”<sup>40</sup>. El ingeniero

Gumersindo Vicuña y el pedagogo y escritor Gabriel Gironi fueron destacados defensores de esta opción, que se expresó en la revista *La semana industrial*, dirigida por el primero. En un artículo, Vicuña afirmaba en 1882 que “el aspecto moral y social la industria doméstica tiene grandes ventajas con respecto a lo que se llama la gran industria”, ya que la última está basada en la baratura de la mano de obra, condenando a los trabajadores a una vida de “hacinamiento” y “desmoralización” que es “materia para revoluciones”<sup>41</sup>, en tanto que el desarrollo de las primeras, una vez mecanizadas para mejorar su productividad, fomentan la mejora de las condiciones de la vida. Todo ello, continuaba, había de estar basado en una formación suficiente, para lo que reclamaba la creación de un Conservatorio de Artes y Oficios como el de París y de un museo “como el de Kensington”<sup>42</sup>; el mismo año Gironi, también partidario de las pequeñas industrias domésticas, a las que dedicó la mayor parte de sus escritos<sup>43</sup>, se felicitaba de que la “enseñanza bien entendida” hubiera “experimentado una reciente mejora con la construcción de un nuevo edificio para la educación de obreros en la explanada de Atocha, para servir de Escuela de Artes y Oficios, que se anuncia como establecimiento modelo en el que la geometría, la mecánica y el dibujo completarían la formación práctica”. Estas esperanzas, en general, estaban condenadas a la decepción: del Conservatorio de las Artes se quejaba Gironi poco después, porque había resultado “acéfalo e incongruente”, y porque no satisfacía las necesidades de la masa común de los obreros madrileños, por haber caído en la tentación de convertirse en una “bellísima Academia de Bellas Artes”<sup>44</sup>.

### Los intelectuales que fundaron la Institución Libre de Enseñanza y su círculo, hicieron cuanto pudieron para revitalizar la artesanía femenina de blondas y encajes

Eduardo Pérez Pujol ofreció, desde los años sesenta, una solución peculiar para la “cuestión social”: la restauración de los gremios “base de la fecunda reorganización armónica de todas las fuerzas sociales, frente al árido individualismo, así político como económico”<sup>45</sup>. “Al someter a crítica imparcial y severísima las instituciones económicas destruidas por la escuela del *laissez faire, laissez passer*, vióse que las corporaciones de artes y oficios encerraban virtualmente un principio de coexión, de fuerza: la deseada ponderación de las mutuas relaciones de todos los elementos productores, y vislumbráronse soluciones racionales e históricas, basada en las antiguas corporaciones obreras, para facilitar, cuando no resolver, el problema de la cuestión social, dando origen a lo que pudiéramos llamar el renacimiento gremial”<sup>46</sup>. En 1880 acabaría por presentar un proyecto a las Cortes.

Esta vía tuvo una proyección práctica en el fomento oficios tradicionales. Los intelectuales que fundaron la Institución Libre de Enseñanza y su círculo, por ejemplo, hicieron cuanto pudieron para revitalizar la artesanía femenina de blondas y encajes de Almagro, Torralba, el Torrico y otros pueblos, adquiriendo piezas, coleccionándolas, introduciéndolas en el comercio madrileño, e incluyéndolas en publicaciones importantes -algunas de proyección internacional como el *The Industrial Artes in Spain* (1879) de Juan Facundo Riaño- y en las colecciones de los museos como el ya mencionado MNAI y el Pedagógico. El interés suscitado propició la creación de escuelas para niñas, de modo que estas artesanías se convirtieron en el siglo XX en una de las señas de identidad españolas; a menudo ya desde otra perspectiva ideológica.



### Forma y utilidad

El pensamiento anglosajón, desde mediados del siglo XIX, manejó el concepto de la “honradez de los materiales”, expresado en el libro de Ruskin *The Seven Lamps of Architecture* (1849). La segunda de esas lámparas, que deben alumbrar la arquitectura, es la verdad, la ausencia de fingimiento en la estructura y la decoración: los miembros arquitectónicos deben evidenciar cuál es su función tectónica, y los materiales han de mostrarse como son, sin maquillaje que les hagan parecer más ricos o más hábilmente ornamentados. Los orígenes de este enfoque se remontan a “Hume... que dedujo la belleza a partir de la utilidad, pensó que las proporciones son bellas sólo cuando se relacionan con la utilidad de un fin (véase *Investigación sobre los principios de la moral*, 40-42”<sup>47</sup>. Otros pensadores anglosajones abundaron en esta vía, como Burke y Morris. Su influencia en las artes industriales condujo a mirar con desconfianza los objetos por un lado inútiles y, por otro, realizados con materiales cuyas características físicas hubieran sido conculcadas por las técnicas empleadas para trabajarlos. Más allá del vuelo ético y esteticista de esta corriente, es inevitable relacionarla con el sentido práctico y utilitario de los objetos de consumo con los que la industria inglesa había ocupado los mercados mundiales, en cuyo favor no podía dejar de jugar en el plano intelectual. Su influencia en Europa fue grande: Gottfried Semper, que residía en Inglaterra cuando se organizó la exposición del 51, para la que realizó algunos trabajos, en su *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Ästhetik* (1860–1863) abundó en la idea de la racionalidad constructiva; algo parecido hizo Viollet-le-Duc en su *Histoire de l’habitation*, donde examinaba vivienda de las poblaciones antiguas hasta el Renacimiento, analizando las aptitudes de los diferentes pueblos, los condicionamientos de sus respectivos clima y las posibilidades ofrecidas por los recursos locales, para buscar la formas esenciales y útiles “que convienen” a los materiales.<sup>48</sup>

En España este movimiento tuvo un eco inmediato y profundo. Rigalt ya afirmaba que “la belleza de un objeto no consiste en su riqueza de valor material, sino en la perfecta combinación de la idea con la forma y los materiales de trabajo”<sup>49</sup>. Pero serían las siguientes generaciones las que extraerían las últimas consecuencias de la unidad “del elemento constructivo y del estético”<sup>50</sup> en el terreno de las artes industriales. Francisco Giner de los Ríos y sus discípulos directos o indirectos abundaron en el desarrollo paralelo de la utilidad y de la belleza, cuyo estadio primigenio encontraron en el arte popular, base de desarrollos culturales más sofisticados. Giner partía de la noción de que las necesidades humanas son siempre las mismas, para concluir que lo que varía es la manera de satisfacerlas en función del nivel del desarrollo de la cultura de cada pueblo, haciendo suya una idea progresiva de la civilización, cuyos matices fueron objeto de amplio debate en el seno del evolucionismo social. “La vida pasa siempre de lo simple a lo complejo”: los tipos básicos de mueble son la cama, la mesa, el asiento y la caja o arca, que luego evolucionan hacia formas más sofisticadas. “De notar es que, según se va elevando el nivel social de la cultura, todos estos objetos son cada vez más apropiados a su destino y más graciosos, delicados y elegantes”<sup>51</sup>. No desdeñó, pues, el arte de raigambre erudita y cortesana, pero sus escritos, y su propia casa, condujeron a varias generaciones a fijar su atención en el “arte popular”.

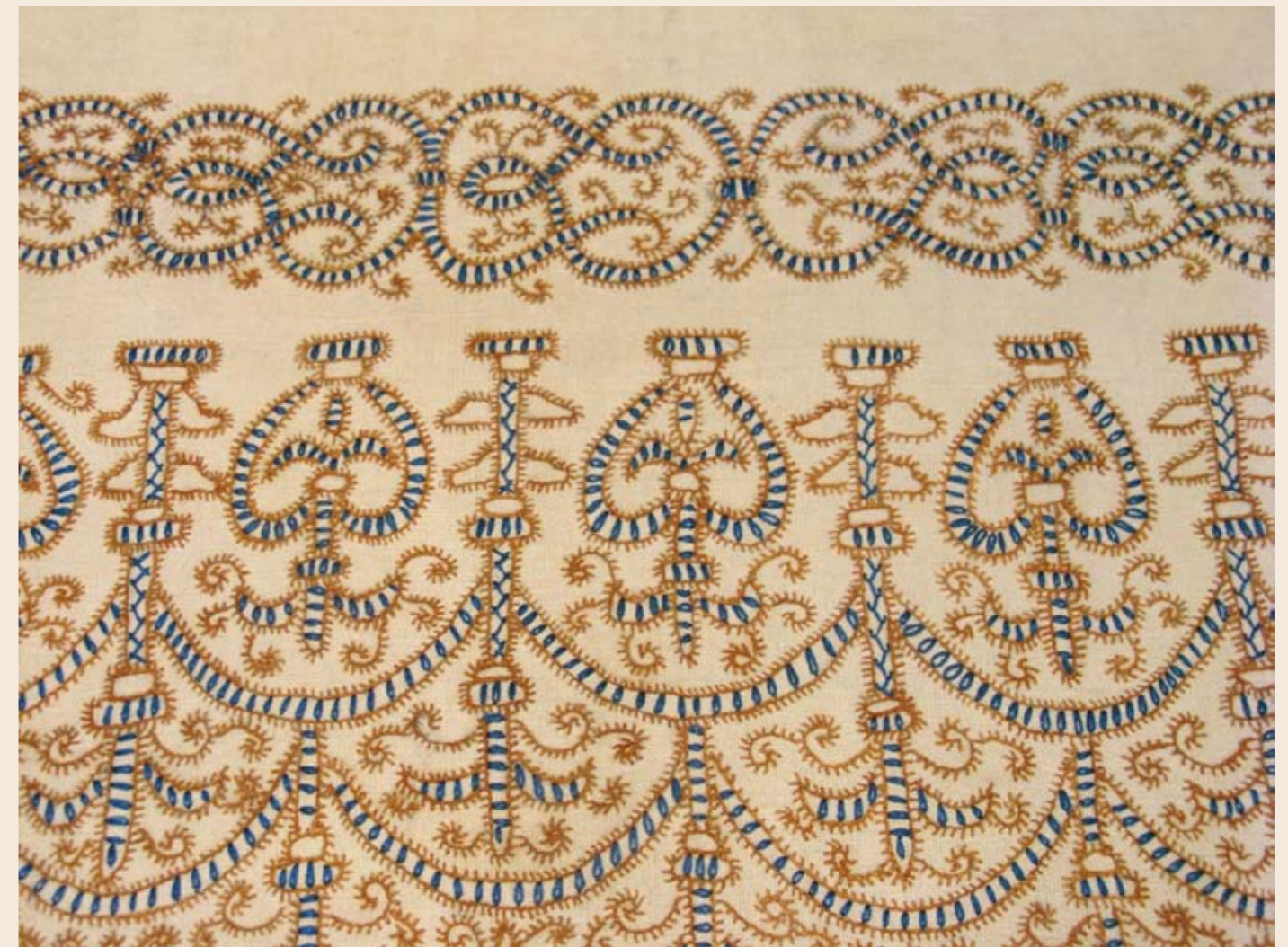


Figura 10

#### Bordado neopopular.

Fines del siglo XIX o principios del XX

MNAD, CE12342. Fotografía: Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

### El neopopularismo

Aunque el término “neopopularismo” se refiera a una corriente literaria, lo cierto es que ésta vino acompañada de manifestaciones plásticas paralelas, con las que comparte un espíritu que tiene sus raíces en el último cuarto del siglo XIX. Por ello he decidido adoptarlo.

El “arte tradicional” o “popular”, como manifestación de la conciencia estética colectiva, fue revalorizado por parte de un sector progresista que se identifica más o menos con el grupo krausista, pero que es más amplio; tiene raíces anteriores, y paralelos en el folclorismo británico. Pascual de Gayangos, Juan Facundo Riaño, Demófilo, Giner, los profesores y alumnos de la Institución Libre de Enseñanza, y los pensadores de la generación de Maeztu, los Machado, Unamuno, Azorín y Ortega, vieron en los “cacharros”, en los bordados y encajes de Almagro y otros centros vecinos, en la cestería y en otras artesanías, la manifestación de una cultura sin edad, representante de los valores de la “humanidad eterna”, del verdadero sujeto de la historia, que es, en palabras de Cossío, “el pueblo entero, cuyo trabajo de conjunto produce la civilización”<sup>52</sup> (Fig. 10).



“Cuando pasamos distraídos por uno de los infinitos tejares que se hallan en las cercanías de Madrid, pensamos pocas veces en la trascendencia de aquella modesta industria, desde el punto de vista del arte. Y, sin embargo, en esos talleres debemos saludar el humilde origen de objetos artísticos tan bellos e importantes como los vasos etruscos, las lozas árabes, las mayólicas italianas, las porcelanas de Japón, de Sajonia o de Sèvres. Entre el más miserable puchero de Alcorcón y cualquiera de esas magníficas piezas, hay un lazo íntimo de parentesco”<sup>53</sup>. Y, con el arte español especialmente, Manuel Gómez Moreno estableció un vínculo preciso en su *Guía de humanidad*: “quizá no supimos crear nada ostentoso; pero sí un fondo de humanidad que se traduce... en una literatura y un arte de entraña popular y realista”<sup>54</sup>.

Esta postura nada tenía de nostálgica. Sus valedores pretendían recuperar artesanías en riesgo de desaparición –aunque intuyeran que muchas no eran tan antiguas, y que algunas fueran de creación reciente- para mejorarlas gracias a las innovaciones europeas, que se pretendían adaptar al suelo español. Por eso, realizaron un esfuerzo profundo y continuado por difundirlas y ofrecerlas como ejemplo para el futuro, con los medios propios de la intelectualidad burguesa, pero sujetos a fines pedagógicos: la creación de museos como el Pedagógico y el de Artes Industriales, la publicación de la Colección Labor, la constitución de colecciones particulares como la de las hermanas Alfaya, la inversión en manufacturas tradicionales para mejorar el equipamiento, los diseños y la comercialización en Talavera, Valencia y otros centros de tradición artesanal, o la recopilación documental del patrimonio, que culminó en la Encuesta del Ateneo de Madrid, iniciada en 1901, sobre las manifestaciones del ciclo vital en España, que llegó a reunir más de 30.000 fichas.

El esfuerzo por definir el modelo cultural español a partir de los materiales procurados por la tradición, fue amplio y variado. Su orientación, en cada caso, estuvo condicionada por la ideología de sus autores, y por la idea previa que habían acuñado del país, cuya autorización buscaban en el pasado. Y ese refrendo se materializaba en el desarrollo de una imagen plástica reconocible. Las artes industriales jugaron un importante papel en este proceso. Un proceso que no se cerró a comienzos del siglo XX, sino que continuó vivo - y se polarizó - a lo largo del siglo XX.



<sup>1</sup> VIOLLET-LE-DUC, E.-E., *Histoire de l'habitation humaine depuis les temps préhistoriques jusqu'à nos jours*, Paris, Bibliothèque d'éducation et de récréation J. Hetzel et cie., 1875, p. 369.

<sup>2</sup> GINER DE LOS RÍOS, F., *Estudios sobre artes industriales y cartas literarias, Obras completas*, T. XV, Madrid, Espasa Calpe, 1926 (primera edición en Madrid, Librería de José Jorro, 1892), pp. 2-3.

<sup>3</sup> RODRÍGUEZ BERNIS, S., “Las manufacturas embellecidas por el arte. Pablo de Alzola y las artes industriales”, prólogo a la edición facsimilar de *El arte industrial en España*, de Pablo de Alzola y Minondo, Madrid, Castalia, Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos, 2000, p. 7.

<sup>4</sup> Así denominaba al Historicismo Albert Jacquemart, coleccionista e historiador de la cerámica, de influyente opinión, en los años álgidos de la lucha entre Francia e Inglaterra por los mercados de consumo. JACQUEMART, A., “Les Beaux-Arts et l'industrie”, *Gazette des Beaux-Arts*, diciembre 1864, p. 507.

<sup>5</sup> Una parte fue adquirida recientemente para el Museo Nacional de Artes Decorativas, inv. CE28096.

<sup>6</sup> LÓPEZ CALLE, J. A., “Durán, los krausistas, Costa, Taine y la psicología de los pueblos”, *El Catoblepas, revista crítica del presente*, núm. 91, 2009, p. 9.

<sup>7</sup> ALZOLA Y MINONDO, P., *El arte industrial en España*, Bilbao, 1892. Reedición del Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos, Madrid, 2000, p. 285.

- <sup>8</sup> Museo Nacional de Artes Decorativas, inv. 19468.
- <sup>9</sup> *Exposición de industrias nacionales. Madrid 1898. Catálogo de los expositores que han concurrido a la misma. Publicado por la Comisión Ejecutiva*, Madrid, Imprenta de Pedro Nuñez, 1898.
- <sup>10</sup> ALZOLA Y MINONDO, P., *Ob. cit.*, p. 307.
- <sup>11</sup> SOLER FERRER, M. P. y PÉREZ CAMPS, J., *Historia de la cerámica valencia IV*, Vincent García Editores, Valencia, 1992.
- <sup>12</sup> ALZOLA Y MINONDO, P., *Ob. cit.*, p. 324 Esta información es repetida casi literalmente por José Ferrandis, Cordobanes y guadamecés, Sociedad Española de Amigos del Arte, Madrid, 1955, p. 46.
- <sup>13</sup> DE BURTY, P., “Le mobilier moderne”, *Gazette des beaux-arts*, 24, 1868, p. 44.
- <sup>14</sup> ALZOLA Y MINONDO, P., *Ob. cit.*, p. 300.
- <sup>15</sup> *Idem*, p. 303.
- <sup>16</sup> Cádiz, Imprenta de Manuel Álvarez Rodríguez, 1904, p. 3.
- <sup>17</sup> ALZOLA Y MINONDO, P., *Ob. cit.*, p. 285.
- <sup>18</sup> Sobre la participación española ver LASHERAS PEÑA, A. B., *España en París. La imagen nacional en las Exposiciones Universales, 1855-1900*, Santander, Universidad de Cantabria. Departamento de Historia Moderna y Contemporánea, 2010; y BLANCO GARCÍA, J., *Historia de las exposiciones internacionales* (Londres, 1851-Zaragoza, 1908), Zaragoza, Delsan Ediciones, 2007.
- <sup>19</sup> ALZOLA Y MINONDO, P., *Ob. cit.*, p. 306.
- <sup>20</sup> PUIGGARÍ I LLOBET, *Álbum de la colección de don Francisco Miquel i Badía, principalmente en Mobiliario, Cerámica y Vidriería: año 1887*, Ateneu Barcelonès y Asociación Artístico-Arqueológica Barcelonesa, Barcelona, 1888, p. 9.
- <sup>21</sup> ALZOLA Y MINONDO, P., *Ob. cit.*, p. 318.
- <sup>22</sup> *El mundo pintoresco*, Madrid, Juan José Martínez editor, número 18, 8 de agosto 1858, anuncio comercial.
- <sup>23</sup> Selección de dibujos publicada por Maribel Rosselló i Nicolau, *La Casa Escofet. Mosaics per als interiors 1900-1916*, Escofet 1886, Barcelona, 2009.
- <sup>24</sup> ALZOLA Y MINONDO, P., *Ob. cit.*, p. 310.
- <sup>25</sup> BLANC, C., *Grammaire des arts du dessin. Architecture, sculpture, peinture, jardins, gravure, eau-forte, camaïeu, lithographie*, París, 1867, p. 2 y ss.
- <sup>26</sup> BURTY, P. de, “Le Mobilier moderne”, *Gazette des beaux-arts*, 24, 1868, pp. 28 y 36.
- <sup>27</sup> *La Exposición Universal de 1878. Guía-itinerario*, Madrid, 1878, p. 152.
- <sup>28</sup> T. B., “El mobiliario de nuestras viviendas. Con motivo de la próxima Exposición Internacional de Barcelona”, *Arquitectura*, 1922, pp. 436-437 y 442.
- <sup>29</sup> *Ob. cit.*, p. 606.
- <sup>30</sup> BLANC, C., *Ob. cit.*, p. 3.
- <sup>31</sup> “La confusión no es, pues, en manos del dibujante, más que una forma de convertir el orden invisible en un feliz desorden”. Blanc incluye aquí las composiciones del arte japonés, que comenzaban a hacer furor en París. BLANC, C., *Grammaire des arts décoratifs*, París, Laurens, s.f (1881), p. 318.
- <sup>32</sup> HAVARD, H., *L’art dans la maison*, París, Rouveyre et G. Blond, 1884, p. 67.
- <sup>33</sup> WOOD, J. G., *Los precursores del arte y de la industria*, Barcelona : Montaner y Simón, 1886, pp. 350 y 429.
- <sup>34</sup> STEADMAN, P., *The Evolution of Designs: Biological Analogy in Architecture and the Applied Arts*, edición revisada, Routledge, 2008, p. 153 (Primera edición Cambridge University Press, 1979).
- <sup>35</sup> GIRONI, G., “Escuelas de artes y oficios”, *La semana industrial*, septiembre 1882, p. 258.
- <sup>36</sup> SABIO, B., “Las escuelas de arte a través de la historia”, *Paperback*, 1, diciembre 2005, [www.artediez.com/paperback/home.htm]
- <sup>37</sup> REPULLÉS Y VARGAS, E. M., “La Exposición de Minería”, *Revista de la Sociedad Central de Arquitectos*, 20 de mayo de 1884, p. 108.
- <sup>38</sup> ALZOLA Y MINONDO, P., *Ob. cit.*, p. 270.
- <sup>39</sup> *La Exposición Universal de 1878*, Madrid, 1878, p. 143.
- <sup>40</sup> *Idem*, p. 194.
- <sup>41</sup> “La gran industria y la industria doméstica”, *La semana industrial*, junio de 1882, p. 227.
- <sup>42</sup> *Idem*, p. 311.
- <sup>43</sup> GIRONI, G., *Las pequeñas industrias domésticas*, Biblioteca enciclopédica popular ilustrada, Madrid, G. Estrada, 1881.
- <sup>44</sup> GIRONI, G., “El Conservatorio de las Artes”, *La semana industrial*, 1884, III, p. 241.
- <sup>45</sup> TRAMOYERES BLASCO, L., *Instituciones gremiales, su origen y organización en Valencia*, con un prólogo del Excmo. Sr. Eduardo Pérez Pujol, Valencia, 1889, pp. 441-442.
- <sup>46</sup> *Idem*, p. 437.
- <sup>47</sup> LANDOW, G. P., *The Aesthetic and Critical Theories of John Ruskin*, Princeton University Press, 1971 [http://www.victorianweb.org/espanol/autores/ruskin/atheories/2.2.html]
- <sup>48</sup> VIOLLET-LE-DUC, E.-E., *Histoire de l’habitation humaine depuis les temps préhistoriques jusqu’à nos jours*, Paris, Bibliothèque d’éducation et de récréation J. Hetzel et cie., 1875, p. 369.
- <sup>49</sup> RIGALT, L., *Álbum enciclopédico-pintoresco de los industriales Barcelona*, 1857, sección sin paginar sobre “Carpintería y ebanistería”.



<sup>50</sup> GARCÍA ARENAL, F., *Relaciones entre el arte y la industria*, Boletín de la ILE, 1884-85, p. 8, publicado en un volumen en Madrid, Imprenta de Fortanet, 1885.

<sup>51</sup> GINER DE LOS RÍOS, F., *Ob. cit.*, p. 7.

<sup>52</sup> *Cit. apud.* PALACIO BAÑUELOS, L., *El Instituto Escuela. Historia de una renovación educativa*, Ministerio de Educación y Ciencia, 1988, p. 257.

<sup>53</sup> GINER DE LOS RÍOS, F., *Ob. cit.*, p. 180.

<sup>54</sup> GÓMEZ MORENO, M., *Guía de humanidad*, Madrid, 1953, escrita en 1938, publicada a expensas del autor en el 50 aniversario de su matrimonio, p. 69.