

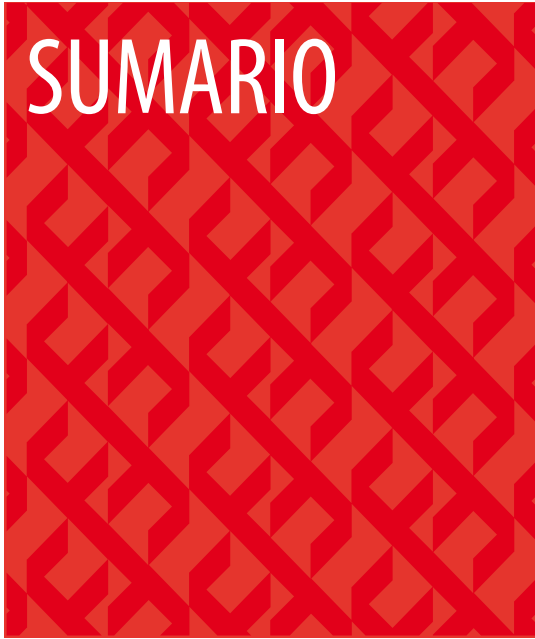
además de

revista on line de **artes decorativas** y **diseño**

Nº 7 • 2021

ISSN 2444-121X





EDITORIAL	5
Las Meninas: una indumentaria familiar. José María Bullón de Diego	9
Obras del platero Manuel Gallen Ferreres en la comarca de la Huerta de Valencia. Reyes Candela Garrigós	43
Un abanico para la condesa. Apuntes sobre el uso de <i>flabella</i> andalusíes en la Cataluña del alto Medievo. Joan Duran-Porta	61
Los azulejos valencianos del Palacio El Capricho de la Alameda de Osuna en Madrid. Mercedes González Teruel	83
Joyas realizadas por Gabriel Lemonnier para la Reina Isabel II. Nuria Lázaró Milla	105
Domingo Galtés Gabarró y Fortunato Galtés Ribera, plateros barceloneses del siglo XIX. Francisco Javier Montalvo Martín	135
Gabriel Fernández de Madrigal: secretario del rey, regidor municipal y patrono de Santa Isabel la Real de Madrid. Nuevos datos en torno al <i>Escaparate de Figuras de cera de la Vida de la Virgen</i> del Museo Nacional de Artes Decorativas. Roberto Muñoz Martín	163
A través de la ventana: las vidrieras de las <i>Prairie Houses</i> tempranas de F. Lloyd Wright. La casa Steffens, un testimonio en el corazón de Madrid. Sheila Reinoso Blázquez	183

Los diseños de los encajes de blonda de las empresas de Barcelona de finales del siglo XVIII al primer cuarto del siglo XX. Neus Ribas San Emeterio	207
Vuelta a la vida de objetos olvidados. Puesta en valor de los moldes históricos atesorados en la Real Fábrica de Cristales de La Granja como generadores de historia. Susana Sancho Céspedes	233
RESEÑAS	253
Cuir Dorés, «Cuir de Cordoue». Un art européen. J. P. Fournet. Félix de la Fuente Andrés	254
De Flandes a Extremadura. Humanismo y naturaleza en los tapices de Badajoz. Ignacio López Guillamón y César Chaparro Gómez (eds.). Mercedes Simal López	259
La decoración ideada por François Gognard para los apartamentos de la duquesa de Alba en el palacio de Buenavista. Concha Herrero Carretero, Álvaro Molina y Jesusa Vega. Mercedes Simal López	264
Arquitectura do lume en Compostela. Yago Bonet Correa Pedro López Gómez	267
Pedro Miralles. Diseño y Emoción. El legado de una década (1983-1993). Pilar Mellado Lluch Santiago Sáenz Samaniegos	270
NORMAS DE EDICIÓN	274
EQUIPO EDITORIAL	276
LISTADO DE EVALUADORES 2015 - 2021	278

EDITORIAL

Fieles a nuestra cita anual, celebramos la llegada del verano con un nuevo número de *Además de*.

La publicación del séptimo número de la revista constituye un motivo de alegría, teniendo en cuenta la difícil coyuntura que actualmente está atravesando el ámbito de los museos a nivel internacional debido a las dificultades económicas ocasionadas por la pandemia y al cambio de paradigma que están viviendo, lo que está provocando importantes recortes en los recursos dedicados a la investigación que hasta ahora disfrutaban estas instituciones.

Por ello, nuestra revista continúa renovándose, con un claro objetivo que constituye en la actualidad el verdadero campo de batalla de la edición científica: el de posicionar las revistas científicas dentro de determinadas bases de datos, índices de citas o sistemas de evaluación de publicaciones considerados.

Para obtener evaluaciones positivas, investigadores y revistas se están viendo obligados a competir en varios planos diferentes para lograr su propia supervivencia, ya que en la evaluación de la trayectoria de los investigadores y de los propios centros de investigación, los baremos se rigen en función del nivel de los medios de publicación, en este caso, la revista. En consecuencia, sólo aquellos artículos de publicaciones incluidas en el *mainstream* del ámbito científico-académico, serán las que logren mayor reconocimiento.

En este sentido la revista **Además de** apostó el año pasado por la implementación de OJS (*Open Journal Systems*) como sistema de gestión y publicación, lo que ha supuesto un manejo unificado y eficiente del flujo de trabajo en el proceso editorial que, poco a poco, nos permitirá posicionarnos dentro de nuestra área de conocimiento.

Este sistema presenta además otras ventajas, como la indexación completa del contenido, que permite la integración del mismo en motores de búsqueda avanzados y una mejor recuperación de sus metadatos, lo que a su vez implica un incremento en la visualización de la revista y un mayor impacto de sus artículos.

En esta ocasión, el número incluye diez interesantes artículos de investigación que ilustran distintas facetas de la historia de las artes decorativas y el diseño, así como reseñas de importantes publicaciones de nuestro ámbito que han visto la luz recientemente.

Solo nos queda dar las gracias a los investigadores que han confiado en nosotros para publicar sus trabajos y reseñar monografías de interés, así como a los miembros del comité científico y editorial y al resto de personas que han colaborado con **Además de** para conseguir que nuestra revista continúe su andadura.

Sofía Rodríguez Bernis

Directora del Museo Nacional de Artes Decorativas

Victoria Ramírez Ruiz

Presidente de la Asociación
de Amigos del Museo Nacional de Artes Decorativas



Nº 7 • 2021
ISSN 2444-121X

LAS MENINAS: UNA INDUMENTARIA FAMILIAR

José María Bullón de Diego
Universidad Complutense de Madrid

• Fecha de recepción: 18-11-2020 - Fecha de aceptación: 7-01-2021 • Pags. 9 - 40
• <https://doi.org/10.46255/add.2021.7.102>

RESUMEN

El presente artículo analiza y reflexiona sobre la indumentaria presente en el cuadro de Velázquez, *Las Meninas*. A partir de él se describe el espacio de representación como un espacio escénico en el que se muestran a los tipos sociales y personajes caracterizados por su forma de indumentaria, así como los roles básicos que seguían dentro de la corte. A partir de ellos, en el artículo se establecen comparaciones con otras obras, a fin de mostrar el conjunto de indumentaria presente y su importancia en la escala social. Se analiza por orden de importancia social, desde la infanta Margarita, su séquito acompañante, funcionarios de palacio y bufones, así como la posición del perro y la del propio pintor, para terminar con la relación entre los reyes y el propio artista y la reivindicación de la pintura como Arte Liberal mediante un elemento simbólico en el traje.

PALABRAS CLAVE: Meninas; indumentaria; estatus; representación-Identidad; moda.

THE MENINAS: A FAMILIAR CLOTHING

ABSTRACT

This article analyzes and reflects on clothing, which is present at Velázquez's painting, Las Meninas. From here, the representational space is described as theatre space in which social types and characters are depicted by their way of clothing, as well as the basic roles that they followed within the court. Based on them, the article makes comparisons between other artworks, in order to show the clothing present as a whole, and its social status. It is analyzed by social significance's order, from Infanta Margarita, her accompanying entourage, palace's civil servants and jesters, as well as the dog's standing and the painter himself, so ending with the relationship between the kings and the artist and the painting's demand of white collar-profession, by using a symbolic form on suit.

KEY WORDS: Meninas; clothing; status; representation-Identity; fashion.



Diego Velázquez, *Las Meninas*. 1656, Madrid, Museo Nacional del Prado.

LAS MENINAS: UNA INDUMENTARIA FAMILIAR

José María Bullón de Diego
Universidad Complutense de Madrid

INTRODUCCIÓN: ¿UN RETRATO FAMILIAR? *

Seis años después de la muerte de Velázquez en 1666, el cuadro aparece citado en el inventario del Alcázar que realizó Juan Bautista del Mazo como “[...] una pintura con su marco de talla dorado retratando a la señora Emperatriz con sus damas y una enana, de mano de Diego Velázquez en mil y quinientos ducados de plata” ¹.

Esta descripción nos permite considerar a *Las Meninas* como una obra cuyo significado e intención pueden resultar indecisos en su origen, al carecer de título identificativo. Si Velázquez la hubiera nombrado de una manera particular, probablemente nos colocaría ante una perspectiva esclarecedora respecto a su significado o intenciones a la hora de hacer el cuadro. Así, podemos abordar la obra desde diferentes perspectivas y disciplinas con las que aportar referencias a su contenido; tal es el caso de la indumentaria.

En principio, la pintura representaría a la infanta Margarita –hija de Felipe IV y su segunda esposa, Mariana de Austria– que en 1656 tenía cinco años y que posteriormente sería prometida al emperador Leopoldo I, con quien se casaría en 1666, de aquí que Mazo nombre a la infanta como emperatriz. Sin embargo, esto no determina que el cuadro tuviera un carácter oficial, y un dato importante lo confirma: el cuadro estaba tasado en 1.500 ducados. Ya que los retratos de los miembros de la familia real no se tasaban –no tenían precio–, el retrato de la infanta Margarita en *Las Meninas* supone una excepción, lo cual significa que la obra no fue considerada como un retrato de protocolo, que tenía otras intenciones, y por lo tanto otros contenidos, y que esta composición superaba todos los conceptos existentes tratándose de retratos de la realeza ².

A partir del inventario posterior al incendio del Alcázar, sucedido en 1734, y siendo ya soberano de España Felipe V, se le comienza a denominar *La familia del señor Felipe IV*, con una clara intención de diferenciación dinástica. Será en 1843 –casi dos siglos después de que se realizara la obra– cuando se la empieza a llamar *Las Meninas*³, título un tanto inadecuado para el Barroco, ya que la figura de la criada de palacio no sería el contenido de mayor importancia en la obra. Estas diferencias de denominación corresponden más a las percepciones sobre el cuadro de las distintas épocas, que al propio cuadro en sí.

La indumentaria y los modos de comportarse que ésta implicaba, definían al individuo: el traje creaba a la persona en su posición social en el Barroco español

Por Palomino se sabe que el cuadro estaba situado en la “pieza del despacho de verano” ⁴ que utilizaba el rey –de uso personal–, y dado que éste valoraba mucho su vida familiar, es posible que la función inicial de la obra tenga que ver con un entorno privado y por lo tanto que la imagen de familia que muestra Velázquez tenga un sentido más íntimo, sin las obligaciones de atenerse a la construcción de las imágenes protocolarias oficiales características de los Austrias.

Así que en este ámbito de cierta libertad creadora:

“cuando afrontó la creación del cuadro, Velázquez también era consciente de que acometía, si no el mayor de sus logros, sí el cuadro más ambicioso que había hecho hasta entonces, el que en un futuro podría recordarse como su obra principal. [...] Es uno de los lienzos más grandes y poblados [...] en *Las Meninas* todos y cada uno de los personajes tienen una función muy definida –que se relaciona con su estatus en la corte– [...]” ⁵.

Si bien el traje ha servido de manera habitual como vehículo de manifestación de las diferencias de clase y de estatus social, en el Barroco esta diferenciación resultaba especialmente significativa ya que la utilización de las diferentes indumentarias creaban un lenguaje visual legible en una cultura muy estratificada, donde cada uno ocupaba un rol particular explícito por su vestimenta; una cultura en la que “escenarios y trajes



Figura 1

Diego Velázquez, *Las Meninas*. 1656, Madrid, Museo Nacional del Prado (fragmento - imagen intervenida)

no tenían un valor sólo adjetivo o circunstancial, pues a través de ellos se establecía una determinada retórica del poder” ⁶ y así mismo, mostraba a la corte en “una serie de leyes y costumbres que tenían por objeto señalar las jerarquías entre los servidores y separar la persona del rey de sus vasallos por medio de un complicado ceremonial llamado Etiquetas de Palacio” ⁷.

La indumentaria y los modos de comportarse que ésta implicaba, definían al individuo: el traje creaba a la persona en su posición social en el Barroco español. Y esto es precisamente de lo que trata este artículo: la relación entre el estatus del personaje y su indumentaria en *Las Meninas*, (Fig. 1) y de cómo estas descripciones ayudan a clarificar la excepcionalidad de la obra, dentro de los retratos de corte.



Diego Velázquez, *Las Meninas*. 1656, Madrid, Museo Nacional del Prado.
(fragmento - imagen intervenida - taller)

EL TALLER COMO ESPACIO ESCÉNICO.

Sabemos por Palomino ⁸ cuál es el espacio donde tiene lugar la acción. Después de la muerte del príncipe Baltasar Carlos en 1646, Velázquez tuvo permiso del rey para ocupar varias piezas de los aposentos que había ocupado el príncipe en el Real Alcázar ⁹. Este es el espacio de trabajo de Velázquez y el que ocupa *Las Meninas*. Además:

“...el taller de Velázquez, adonde Felipe IV acudía a menudo a verlo pintar, y en ocasiones quizás solo para charlar, no era un lugar sólo de trabajo. Escritores de alto o mediocre talento que admiraban su arte, [...], probablemente acudían también al taller en un momento u otro” ¹⁰.

Para Velázquez, el taller debió cobrar un carácter teatral en el que los frecuentes encuentros podrían ser percibidos como piezas de comedia. Además, hay que tener en cuenta que la cultura barroca es una cultura teatral, de la que Velázquez como funcionario de la corte, estaría muy al día ¹¹, debido a las constantes representaciones que se hacían en palacio, (se sabe que incluso fue actor en una de ellas) ¹²; sin duda conoció las obras de Antonio de Solís y de Calderón como *La fiera, el rayo y la piedra*, en la que se hacían alabanzas a la pintura, y especialmente, *Darlo todo y no dar nada* representada ante los reyes en 1651 en el real coliseo situado en el Palacio del Buen Retiro, en la que se representa a un pintor trabajando en su taller, con lo que “este tipo de referencias convierte al retrato y sus alrededores en temas cotidianos para el público cortesano, el cual durante la década de 1650 tuvo múltiples oportunidades de ver a pintores realizando un retrato sobre el escenario [...] como el de Carabanchel Alto, donde se pudo ver en junio de 1656, el mismo año en que Velázquez pintó *Las Meninas*” ¹³.

De esta manera se podría afirmar que Velázquez, a la hora de concebir *Las Meninas* percibiría su propio taller en el Alcázar como un símil de espacio escénico, como una escena habitual de palacio: un pintor se encuentra trabajando en su taller, con diferentes miembros de la corte que interrelacionan entre sí y el espectador, en actitudes poco protocolarias –de aquí la idea de familiar–, donde Velázquez será a la vez observador y observado, director y actor. Veamos cómo cada “personaje”, entrando a este escenario, habla de su identidad mediante su indumentaria cotidiana y sus poses, en el marco de la corte española de la década de 1650.



Figura 2

Diego Velázquez, *Las Meninas*. 1656, Madrid, Museo Nacional del Prado.
(fragmento - imagen intervenida - Infanta Margarita)

EL PERSONAJE REGIO: LA INFANTA MARGARITA. (Fig. 2)

Velázquez volvía de su segundo viaje a Italia el mismo año en que nacía la infanta Margarita, 1651. Ni siquiera había retratado aún a su madre, la reina Mariana. Esto implicaba que Velázquez y su taller tenían mucho trabajo por delante, ya que había una gran demanda de retratos de los miembros de la familia real, especialmente para las cortes de Viena y de París ¹⁴.

En 1656, Velázquez realizó un retrato oficial de la infanta Margarita; un retrato de protocolo con la representación característica de aparato: el *Retrato de la Infanta Margarita* de 1656 del Kunsthistorisches Museum de Viena. Estos elementos simbólicos de representación oficial pueden apreciarse en el decorado del espacio, en la pose y el vestido de la infanta. Respecto al decorado, una lujosa alfombra en el suelo, el cortinaje carmesí en el plano del fondo de la composición y el brazo de la silla cruzada, son todos objetos simbólicos alusivos de su realeza. En la pose, busto, cuello y cabeza en línea, exenta de movimiento, erguida, altiva, seria y serena al mismo tiempo, con los brazos descansando con ligereza a ambos lados de la falda como signo de modestia y elegancia, crea la imagen distante y magnánima, típicamente reconocible de los Austrias.

Respecto a su traje, va vestida con jubón y basquiña en paño de riquísimo tejido de seda de color natural. El jubón se abotona por delante y lleva una amplia faldilla o haldeta donde se puede apreciar unas aberturitas que dejaban paso a la faltriquera. En el cuello lleva una valona rematada en un encaje en forma de ondas que cierra al jubón en su parte superior y unido a la valona por arriba, un fino encaje negro, último resquicio de las antiguas lechuguillas que llevara su abuelo Felipe III.

Más elementos de la presentación del retrato son los adornos o guarniciones, que van a identificar más su estatus regio. La infanta está engalanada con cintillo de gorguera o collar de oro; también lleva un broche de pecho, o rosa de pecho que se cosía al vestido, o que se sujetaba con un pasamanos. Éste, por su brillo, parece sugerir que fuera un esmalte, lo cual indicaría que podría tratarse de un relicario protector contra los males de ojo –complementos muy utilizados por otro lado, en la indumentaria infantil, debido a su alto índice de mortalidad—. La rosa de pecho se adorna con una escarapela de gasa: la seigné. Esta escarapela hace juego con los lazos rosas que adornaban las manillas o pulseras de oro que de las muñecas.

También se adorna con el collar de hombros: banda de oro que cruza desde el pecho hasta el hombro. En el pelo suelto con ondas y sujeto con una horquilla adornada en forma de mariposa –de las que tanto gustaban– y el rostro sin maquillaje. Finalmente, el tratamiento de la superficie pictórica está muy acabado en términos descriptivos, lo que nos permite percibir el lujoso tratamiento de la seda del vestido, con una forma característica en forma de arpón haciendo zig-zag. Una imagen cargada de toda la profusión de signos distintivos de su realeza, tanto en la indumentaria, como en la actitud de su pose y en los elementos simbólicos protocolarios.

Si se compara esta imagen con *Las Meninas*, se comprueba que se trata del mismo vestido, casi de la misma pose, y de una representación de la indumentaria y acabado pictórico muy diferente: aquí se puede apreciar una mayor indefinición y libertad plástica, donde los detalles de la indumentaria no se describen con precisión, sino que se insinúan: la seigné del hombro aparece como una mancha sutil, la decoración en zigzag de la seda en la basquiña es casi inexistente, el cintillo de gorguera y el collar de hombros han desaparecido, así como el fino encaje negro por encima de la valona, cuyas ondas aparecen ahora como unas pinceladas que cruzan el cuello; y un elemento fundamental: los bellos rizos del cuadro de Viena se ven sustituidos por un cabello liso que cae libremente sobre los hombros —y que se parece más al de Mari Bárbola, inusual en un retrato oficial—, en una cabeza que pierde el estatismo hierático a favor de un movimiento sutil del gesto y la mirada. Todos estos elementos en su conjunto parecen indicar que Velázquez no buscaba crear una imagen acabada con fines protocolarios, sino que sus intenciones estarían dirigidas a pintar a la familia de su rey, en un ámbito más privado, para disfrute del rey, de ahí la propuesta del concepto “familiar”.

Por otro lado, si nos atenemos a la silueta de la figura, se observa un talle muy estrecho y una falda muy voluminosa. Esta silueta es propia del traje femenino en el Barroco español y se debe a dos prendas semi-interiores: el justillo y el guardainfante. La infanta lleva un justillo ajustado al torso y un guardainfante que crea el volumen de la falda. La presencia de un gran número de arrugas en el vuelo de la falda, indica que se ajustaría a la cintura mediante frunces, cerrándose posiblemente a esta altura. Aparte de las faldas interiores que llevaría y de las enaguas, el volumen horizontal generado se debe a una estructura sencilla de guardainfante realizado con mimbre. Según el brillo de la seda y las marcas salientes en la falda se podría deducir aproximadamente por dónde iría dicho guardainfante (Fig. 3).

Velázquez en Las Meninas, utiliza la imagen protocolaria del cuadro de Viena con un tratamiento pictórico más suelto y menos acabado, alejándose así de la imagen prototípica de estado, y al mismo tiempo, marcando con claridad su estatus regio

Ahora bien, hay que recordar que la infanta tendría cinco años y la manera habitual en la que los niños y las niñas vestían hasta los ocho años era con el vaquero. Éste consistía en una pequeña saya entera que llegaba hasta los pies y se adaptaba a las diferentes proporciones mediante frunces o cortes de las piezas, como el que viste el pequeño don Luis, sujetando una de las mangas de casaca ¹⁵, retratado hacia 1632 junto a su madre doña Antonia ¹⁶ que sujeta la otra manga; pero no es el caso de la infanta. Por otro lado, en 1654 Velázquez retrató a la infanta —*La infanta Margarita*, del Kunsthistorisches Museum de Viena—, con un trajecito adaptado a su edad, siguiendo



Figura 3

Comparativa entre vestidos

Diego Velázquez, *La Infanta Margarita*. 1656, Viena. Kunsthistorisches Museum

Diego Velázquez, *Las Meninas*. 1656, Madrid, Museo Nacional del Prado. (fragmento - imagen intervenida),

los modelos de los adultos, y cargado de todo tipo de signos definitorios de su realeza, como los ya descritos, el abanico que lleva en su mano izquierda, el lujoso tejido de seda labrada en oro o plata, etc. y en este caso particular, las margaritas representando la actitud vital de la infanta.

Pero en *Las Meninas*, Margarita no es representada con el traje de niña de dos años atrás, que sería habitual a su edad, ni con el antecedente de dos décadas atrás del vaquero: asistimos a la representación de una infanta real que viste la indumentaria de persona adulta ¹⁷. Y aquí reside el genial juego de Velázquez: utiliza la imagen protocolaria del cuadro de Viena de 1656 con un tratamiento pictórico más suelto y menos acabado, alejándose así de la imagen prototípica de estado, y al mismo tiempo, marcando con claridad su estatus regio distinguiéndola del resto de sus sirvientes.

Además, desde el punto de vista pictórico, el tono blanquecino de la seda de su vestido y la luz que incide directamente sobre ella, le confieren una gran luminosidad a toda su figura, casi reflectante, elemento que se refuerza con la sombra de la basquiña proyectada en el suelo, que la hace parecer flotar en el espacio. Estos elementos junto a los elementos descritos arriba hacen que la infanta aparezca como un ser diferente, con una gracia sutil y luminosa, en un escenario sin atrezo, relajada —casi de juego— rodeada de sus sirvientes, en un momento espontáneo —familiar— en el taller del pintor.



Figuras 4 - 5 >>

Diego Velázquez, *Las Meninas*. 1656, Madrid, Museo Nacional del Prado.
(fragmento - imagen intervenida - damas de compañía)

PERSONAJES PRINCIPALES: LAS DAMAS DE COMPAÑÍA, LAS MENINAS. (Fig. 4)

Allá dónde fuera la infanta, allá le acompañaban sus damas de compañía, sus meninas. Servir en persona al rey, a la reina o cualquier miembro de la familia real era una concesión de un alto rango social que sólo era concedido a miembros de la nobleza y la alta aristocracia. No obstante, siempre había que dejar claro su estatus inferior. Y por supuesto las diferencias de clase entre la nobleza y la realeza quedaban marcadas en la representación de las damas de compañía tanto en su actitud como en su indumentaria.

Isabel de Velasco a su izquierda hace una reverencia con naturalidad y elegancia y doña María Agustina Sarmiento a su derecha, le acerca una pequeña fuente de plata con un jarrito de barro, de rodillas, como estipulaban las Etiquetas de Palacio. Las poses de *Las Meninas* suponen un acto de honor y servicio, y al mismo tiempo un acto de protección: poseen la cercanía suficiente para cubrir las necesidades de la infanta y al mismo tiempo marcan un distanciamiento adecuado respecto del espacio que ocupa el miembro de la familia real, donde el volumen que el guardainfante produce en la falda crea una frontera, señalizando los diferentes espacios.



Isabel y María Agustina llevan básicamente los mismos elementos de indumentaria que los de la infanta, en este caso más adecuados a su edad: el tocado en forma de mariposa, valona cariñana, la saya con mangas abiertas y amplias haldetas y la basquiña con el guardainfante. En María Agustina, al estar arrodillada, se pueden percibir las marcas del guardainfante presionando desde el interior hacia la basquiña, por lo que se puede deducir cómo estaría situado. También en Isabel se puede deducir aproximadamente la posición de la estructura del guardainfante por los volúmenes generales de la falda y las marcas que deja en las haldetas del jubón (Fig. 5).

Las faldas de las meninas están guarnecidas con galones verticales en ambos costados y galones circulares –sevillanitas– a lo ancho de la falda; éstas podían ser de oro o plata, como en el caso de la reina Mariana que lleva ocho franjas ¹⁸, haciendo juego con las del jubón. Por el color y la textura de la tela, se puede deducir que en las meninas estas decoraciones no son de oro ni plata, mas bien de un material más humilde –probablemente del mismo tejido que la falda– y en armonía al tono de los jubones. Que la falda de María tuviera seis franjas juntas y la de Isabel dos y dos, podría indicar que estas faldas han tenido diferentes procesos de confección, en los que las telas habrían sido adaptadas a sus tamaños. Cabe la posibilidad también de que hubieran sido reutilizadas, ya que era frecuente que recibieran prendas, como muy valorados regalos, de parte de los miembros de la casa real. En todo caso manifiestan un lujo más modesto que el vestido de la infanta que sobresale entre sus meninas.

Un dato importante es el corte en las mangas que sirve para determinar el grado de influencia de la moda francesa. Hacia 1656 se aprecia la influencia francesa de la moda femenina en el vestuario. En Isabel de Velasco vemos cómo la manga está ya cosida en el puño, permaneciendo abierta longitudinalmente lo que permite ver la manga interior ¹⁹. Son mangas a la francesa, formadas por tiras ²⁰. Aún con todo, estas mangas siguen manteniendo un carácter muy moderado, muy al contrario de las francesas, muy abultadas, abullonadas, con un gran número de elementos decorativos.

Éste no es un dato aislado: hasta esta década, la corte española desde Carlos V había marcado las tendencias y los modos en el vestir de las principales cortes europeas, y a pesar del declive del imperio español en el contexto político internacional y del auge paulatino de la corte de Versalles, la corte española se afianzó en sus protocolos en el vestir y los modos de comportamiento, adoptando las influencias francesas y transformándolas en algo propio. Frente a la exuberancia de elementos decorativos en la francesa, la vestimenta española mantuvo una moderación que llevó a la confección de prendas contenidas, sin exceso de decoración y al mismo tiempo extraordinariamente lujosas por su altísima riqueza textil. Basta comparar las mangas redondas de *Las Meninas* con las que llevan en la misma década la corte francesa ²¹.

LA VIDA PROTOCOLARIA DE LA CORTE: GUARDADAMAS Y APOSENTADORES. (Fig. 6).

Un paso más atrás del espacio protegido de la infanta, ocupando un tercer plano por detrás de las meninas, aparecen dos figuras más en la escena: Marcela de Ulloa, guardadamas de honor y Diego Ruiz de Azcona, guardadamas ²². La guardadama de honor tenía entre sus funciones ser dama de compañía y se encargaba de cuidar y vigilar a las doncellas que rodeaban a la infanta Margarita, es decir a las meninas. Por su parte el guardadamas era una especie de escolta de las doncellas de honor y cuidaba de las necesidades de las damas: preparaba el carruaje de la infanta, le abría las puertas, etc. Estas diferentes funciones realizadas por personas diferentes muestran

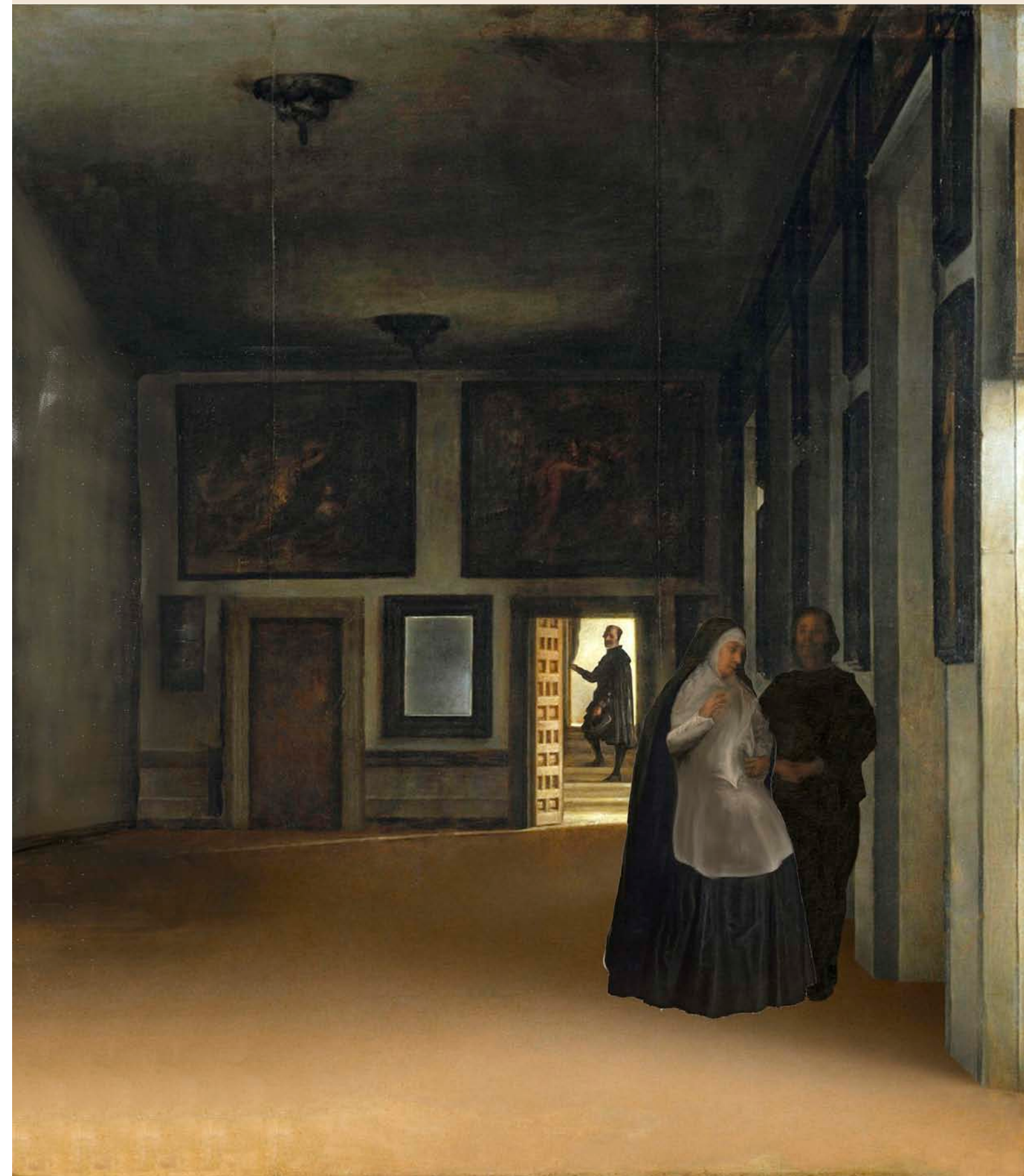


Figura 6

Diego Velázquez, *Las Meninas*. 1656, Madrid, Museo Nacional del Prado.
(fragmento - imagen intervenida - Guardadamas y aposentadores)



Figura 7 (de izqda. a dcha.)

Comparativa del traje de la dama de honor

Diego Velázquez, *Venerable madre Jerónima de la Fuente*, 1620, Madrid, Museo Nacional del Prado.

Juan Carreño, *La reina viuda Mariana de Austria*, 1670 Madrid, Museo Nacional del Prado.

Diego Velázquez, *Las Meninas*, 1656, Madrid, Museo Nacional del Prado.
(fragmento - imagen intervenida - doña Marcela)

el estricto protocolo que se vivía en palacio, donde cada funcionario tenía asignadas unas competencias específicas y estructuradas.

Doña Marcela viste a la manera de las dueñas, con monjil, el paño de rostro blanco y un manto largo, de color negro que le cubre la cabeza, es decir, “una mujer viuda que para autoridad y respeto, y para guarda de las demás criadas, había en las casas principales”²³. Por contraposición, en el retrato de la *Venerable madre Jerónima de la Fuente*, Velázquez nos ofrece la descripción de una monja ataviada con un “monjilón” de bayeta con una textura áspera, pesada y tosca, que expresaba un sentimiento de austeridad y rigor religioso, que también se aplicaba al luto muchas viudas [Fig. 7]. El traje de doña Marcela manifiesta un textil más delicado y lujoso, probablemente de seda como la capichola, del cual existen referencias, como por ejemplo en la propia reina Mariana de Austria en el cuadro de Juan Carreño de Miranda de 1670 (Museo del Prado P-644)²⁴, donde la vemos ejerciendo la regencia en un bufete con la decoración negra de luto tras la muerte de Felipe IV en 1665. También podemos deducir su indumentaria por las referencias en las obras de Juan Bautista Martínez del Mazo, donde se ven representadas guardadamas²⁵. La calidad de su vestido declara la alta posición social que Marcela de Ulloa poseía al servicio de la infanta.



Figura 8 (de izqda. a dcha.)

Comparativa del traje del guardadamas

Diego Velázquez, *Las Meninas*, 1656, Madrid, Museo Nacional del Prado.
(fragmento - imagen intervenida - Diego Ruiz de Azcona)

Diego Velázquez, *Las Meninas*, 1656, Madrid, Museo Nacional del Prado.
(fragmento - imagen intervenida - José Nieto Velázquez)

Traje a la española, 1655, Original con golilla y valona. Museo Palacio de Skokloster, Suecia.

El guardadamas Diego Ruiz de Azcona viste de negro —como era habitual en los funcionarios de palacio— con golilla y el pelo que no la sobrepasa. En los hombros se aprecian los brahones del jubón, que estaría abotonado con cubierta, ya que no se aprecian botones, y parece que tendría las mangas del jubón cerradas, por el tono blanquecino de la camisa en los puños; abajo calzón estrecho.

En la figura fugitiva del fondo se ve a José Nieto Velázquez, aposentador real de la reina. José Nieto viste la misma indumentaria interior que Diego Ruiz, y además lleva sombrero dentro de la casa —que era costumbre— y una capa que le llega hasta la pantorrilla.

La indumentaria que llevarían los funcionarios dentro de palacio puede ser contrastada con el único ejemplar completo del traje característico a la española de 1655 que se conserva: perteneció al embajador sueco Nihls Brahe quien recibió audiencia en el palacio [Fig. 8]. En él se aprecia la botonadura completa y la rica tejeduría de terciopelo del jubón. Las mangas se podían poner y quitar, de tal manera que los colores podían variar. No obstante, en los funcionarios de palacio serían negras, que, por la influencia francesa, como se ha visto podían ser abiertas permitiendo ver la manga interior, de color blanco.



Figura 9

Diego Velázquez, *Las Meninas*. 1656, Madrid, Museo Nacional del Prado.
(fragmento - imagen intervenida - Bufones y animales)

EL CONTRA-PROTOCOLO: BUFONES Y ANIMALES (Fig. 9)

La idea de familia en el Barroco derivaba del concepto clásico romano de familia. Según éste, toda persona que viviera bajo el mismo techo, en el mismo *domus*, se le consideraba parte de la familia. Y en este amplio sentido se incluían a las gentes de placer y animales domésticos. Mari Bárbola, Nicolás Pertusato y el mastín formaban parte de esta familia, en un estatus diferente, con una clara diferencia de clase y en su rol de bufones, como contrapunto excéntrico a la belleza altiva de la realeza. No resulta extraño que Velázquez los situara en un primer plano compositivo, diferenciados tanto espacialmente como en actitudes e indumentaria.



Figura 10 (de izqda. a dcha.)

Diego Velázquez, *Las Hilanderas*. (detalle), 1655-1660, Madrid, Museo Nacional del Prado.

Maerten de Vos (atribuido a), *La vanidad de la mujer: máscaras y el bullicio*, (detalle de la colocación del rodete), Amberes, hacia 1600, Metropolitan Museum, Nueva York

Diego Velázquez, *Las Meninas*. 1656, Madrid, Museo Nacional del Prado.
(fragmento - imagen intervenida - Mari Bárbola)

El vestuario de Mari Bárbola se compone básicamente de los mismos elementos que el de las meninas, salvo en algunas excepciones. La distribución de los galones inferiores, así como la caída de las arrugas de la falda en los laterales podría indicar –como en el caso de las meninas– que esta falda habría sido adaptada a su figura. Además, su vestido no presenta el abultamiento característico del guardainfante que apreciamos en las meninas y en la infanta: no sobresale horizontalmente desde la cintura. Tampoco se aprecian marcas salientes en las haldetas del jubón ni de la basquiña. Esto parecería indicar que carece de estructura interior, o es más sencilla; esta presentación más homogénea y circular hace pensar que lleva otro tipo de ahuecador de la falda. En el cuadro de *Las hilanderas* de Velázquez, las señoras principales, situadas en el plano del fondo, visten con la saya y la basquiña al estilo de Mari Bárbola (Fig. 10).

Este ahuecador holandés era el tontillo –rodete o rodillo– y consistía en un toroide relleno generalmente de algodón, que se ataba a la cintura baja para aumentar el volumen de la cadera. Esta estructura era mucho más cómoda que la del guardainfante, al que podemos considerar como el traje de gala para recepciones y audiencias. Llevar el tontillo era la manera habitual con la que las mujeres de la corte se vestían: era el traje informal, mucho mas cómodo y menos aparatoso. A veces también les daban volumen mediante enaguas almidonadas, creado faldas al vuelo ²⁶. También en *Las hilanderas* y bajando en el escalafón social, vemos a la mujer corriente en un trabajo muy humilde, vistiendo prendas al uso: la siempre presente camisa redonda, sin cuello, como ropa interior, llamada camisa de pechos porque el busto quedaba sujeto por encima de la pretinilla de tela y debajo una sencilla falda de tejido común. No es el caso de Mari Bárbola que viste a la manera de la corte, acorde a su rol como gentes de placer, más informal y ligera con apuntes hacia las clases más humildes.

Figura 11

Diego Velázquez, *Las Meninas*.
1656, Madrid,
Museo Nacional del Prado.
(fragmento - imagen intervenida
- Nicolas de Persuato)



Con Nicolás de Pertusato (**Fig. 11**) sucede algo parecido. Si los bufones estaban exentos del comportamiento protocolario real, su manera de estar y de vestir también. Este margen de libertad en los modos se manifiesta aquí en varios elementos de su indumentaria. En primer lugar, su larga melena sobrepasa los límites establecidos en la década de los 50 en la corte, cayendo sobre los hombros en la valona; no viste de negro, sino carmesí; las mangas del jubón a franjas negras y carmín, a la francesa, hacen



Figura 12 (de izqda. a dcha.)

Comparativa de representación de fidelitas

Cesare Ripa “*Fidelitas*” (detalle), en *Iconología*, 1669, Venecia.

Diego Velázquez, *Felipe IV cazador*. (detalle) 1633, Madrid, Museo Nacional del Prado.

Tiziano, *El emperador Carlos V con un perro*, 1532, Madrid, Museo Nacional del Prado.

Diego Velázquez, *El cardenal-infante Fernando de Austria, cazador*. (detalle) 1632-34 Madrid, Museo Nacional del Prado.

juego con las medias y los zapatos, que a su vez se complementan haciendo juego con el calzón carmín, el cenojí que cierra las atacaderas y el lazo del zapato. La forma de calzón es especialmente significativa, tanto por su corte en general como por un detalle particular, las atacaderas que cierran el calzón por el perfil: esta será la forma básica de calzón que perdurará hasta la Ilustración y que veremos en las figuras masculinas de los cartones para tapices de Goya.

Y si Nicolás mantiene unos mayores márgenes a la hora de vestir y de actuar así va a suceder también con otro de los habitantes del cuadro: el mastín. Según la obra de Cesare Ripa, *Iconología*, –uno de los libros de emblemas más famosos del XVII y texto que Velázquez poseía en su biblioteca ²⁷–, la fidelidad se representa entre otros símbolos, por la figura de un perro con una actitud alerta, vigilante y siempre atenta a su amo (**Fig. 12**). Así es como el propio Velázquez lo ha retratado en otras ocasiones, como en *Felipe IV cazador* (Museo Nacional del Prado), o en su hermano *El cardenal-infante Fernando de Austria, cazador* (Museo Nacional del Prado), siguiendo el referente iconográfico de Tiziano, en su *retrato de Carlos V con un perro* (Museo Nacional del Prado).

Resulta enigmática la actitud del mastín: perro guardián español por excelencia, fuerte y robusto se nos muestra perezosamente tumbado, en actitud de descanso; ni siquiera le mueve el empuje del pie del bufón. Parece evidente que se trata de una fidelidad ciertamente perezosa. ¿Simple juego, escena cómica en el escenario, o sencillamente negligencia administrativa de la corona, una crítica en tono cómico...?

LOS REYES, TESTIGOS DE EXCEPCIÓN EN EL PALCO ESPECULAR. (Fig. 13)

Sus majestades capturadas y enmarcadas para la posteridad en un palco especular, como si se tratara también de una representación o pintura que se situara en el mismo plano en el que cuelgan las otras obras, son los personajes con cuya mirada se encuentra Velázquez: el “Rey Planeta” y su esposa.



El rey parece vestido sin ningún atributo regio, sólo como hombre, a la manera de su retrato de 1653, ejemplificando sus propias leyes suntuarias: quedejas hasta la golilla²⁸, valona blanca y jubón negro con la ropilla caída por detrás: signos de cierta aparente austeridad en la indumentaria española masculina, en tiempos de una fuerte crisis política y económica²⁹.

En la imagen de la reina Mariana se perfila un vestuario similar a su retrato oficial como reina de España pintado por Velázquez, en 1652, con más de sencillez en el tocado de la peluca que sugiere la presencia de una pluma.

Figura 13

Diego Velázquez, *Las Meninas*. 1656, Madrid, Museo Nacional del Prado. (fragmento - imagen intervenida - los reyes)

Los reyes miran al cuadro, o nos miran, o miran a Velázquez, o todo a la vez. Miradas entendidas como conexión, afinidad y comprensión del hecho pictórico y de la extraordinaria transcendencia artística de lo que estaba sucediendo en el proceso creativo de la obra. “El rey era un hombre de gran cultura, dominaba varios idiomas y tenía un exquisito gusto artístico, sobre todo en materia de pintura”²⁹. Es esta sensibilidad y cultura artística del rey la que dio cobijo a una obra fuera de protocolo y fuera de lo común, como es *Las Meninas*, y cuya importancia supo apreciar.

EL PINTOR DE CÁMARA: UN ARTISTA NOBLE. (Fig. 14)

Llegamos a una de las figuras más importantes de la escena: el aposentador mayor y pintor de cámara del rey: Velázquez. Se puede analizar cómo va vestido y qué nos dice con su pose. Respecto a la indumentaria, lo normal sería que, para trabajar en el taller, Velázquez utilizara una ropa adecuada para soportar la agresión de los diluyentes y los pigmentos. Podría ser al modo del escultor Juan Martínez Montañés, con sotana (Museo Nacional del Prado): una túnica larga y abotonada sujeta con un cinturón³⁰. O podría ser que se autorretratará como un príncipe condecorado con cadena de oro signo de máxima distinción³¹, como hiciera Federico Zuccari (*Autorretrato*, 1588. Florencia, Galería de los Uffizi), Tiziano (*Autorretrato*, 1562. Madrid, Museo del Prado) o Rubens, (*Adoración de los Reyes*, Madrid, Museo del Prado).

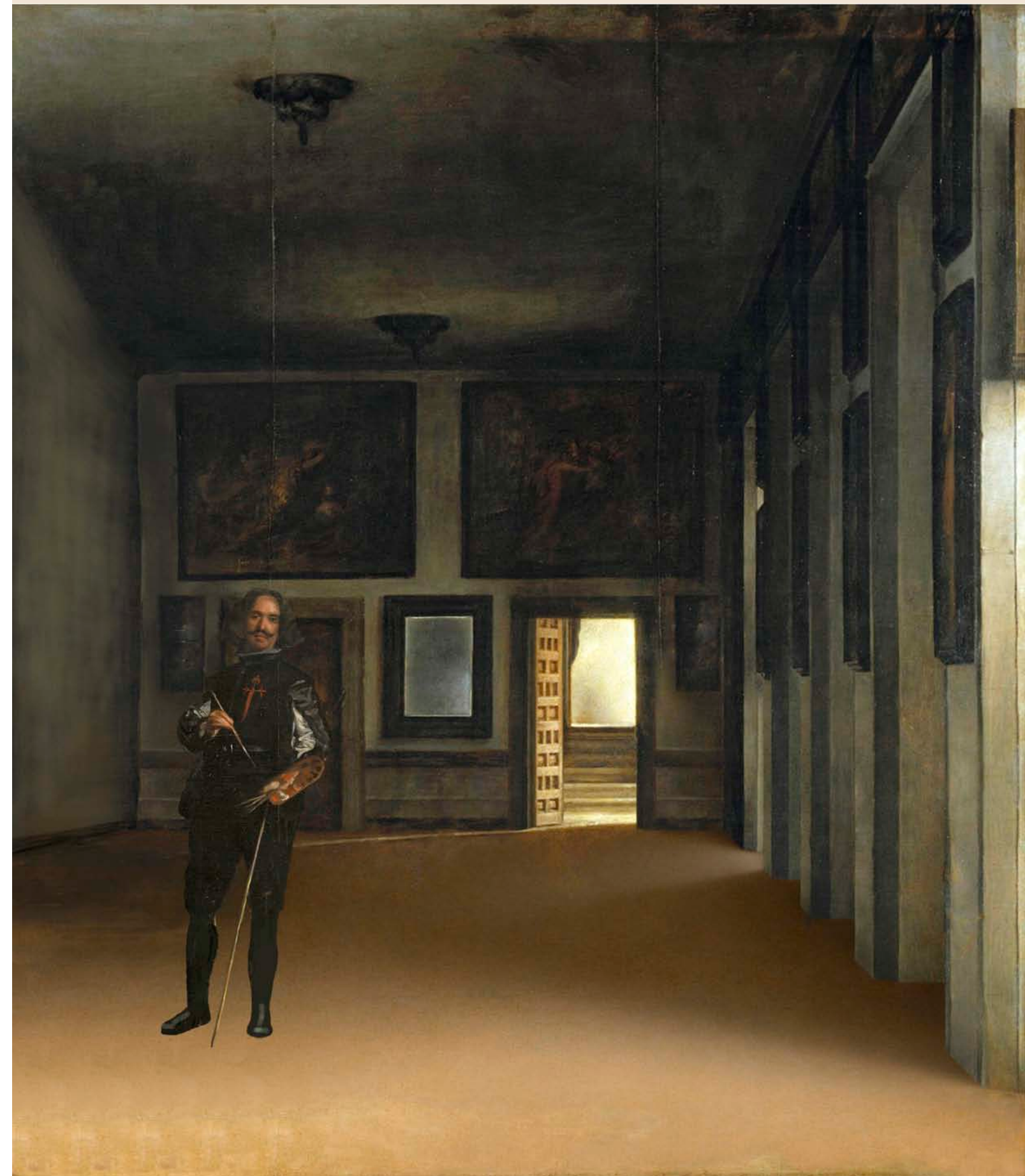


Figura 14

Diego Velázquez, *Las Meninas*. 1656, Madrid, Museo Nacional del Prado. (fragmento - imagen intervenida - Diego Velázquez)



Figura 15 (de izqda. a dcha.)

Comparativa indumentaria

Pedro Pablo Rubens, *Adoración de los Magos*. (detalle autoretrato) 1609, Madrid, Museo Nacional del Prado.

Diego Velázquez, *Juan Martínez Montañés*. (detalle) 1635 Madrid, Museo Nacional del Prado.

Diego Velázquez, *Las Meninas*. 1656, Madrid, Museo Nacional del Prado.
(fragmento - imagen intervenida - Diego Velázquez)

Velázquez no hace ni lo uno ni lo otro (Fig. 15): se representa al modo oficial, como un funcionario de la corte. Lleva golilla almidonada, jubón negro abrochado al frente –con botonadura tapada–; de una pretina en la cintura cuelga en la sombra una llave, ésta “era el símbolo de un cargo honorífico: una llave de hierro negra por la que se les llamaba caballeros de la llave negra [...]”³²; en la parte inferior se pueden inferir unos calzones que se cierran a la altura de la rodilla, y así se podrían deducir unas medias oscuras, y el calzado –no visible en el cuadro– podrían ser unos zapatos negros, como los que llevaría José Nieto, probablemente como los describe Antonio de Brunell hacia 1654: “sus zapatos son de la forma del pie, y para los elegantes son muy estrechos de suela y empeine”³³. Una imagen que puede clarificar esta parte de la indumentaria es la que nos ofrece Martínez del Mazo en su obra *La familia del pintor* (Kunsthistorisches Museum, Viena), en la que se le puede ver al fondo de la escena, de espaldas retratando a la infanta Margarita³⁴.

Al estudiar las mangas del jubón, vemos que se trata de mangas abiertas que permiten mostrar, al igual que en *Las Meninas*, su forro de un tono azulado. Este detalle confirma que su ropa –aún sin adornos– es rica, probablemente de fino terciopelo de seda, negro por fuera y posiblemente raso azul por dentro: unos tejidos demasiado caros como para ser dañados con el trabajo de la pintura.

Velázquez con este traje, se nos representa a la manera oficial de la corte como Aposentador Mayor de palacio, cuyas responsabilidades le exigen mucha dedicación³⁵.

Por otro lado, a Velázquez le gustaban los trajes de gala: por el inventario de sus bienes a su muerte se sabe que poseía un rico guardarropa³⁶. Así que Velázquez de manera consciente elige representarse vistiendo una rica indumentaria como le corresponde al protocolo de palacio, que más indica una posición como gentilhomme que como un pintor en el ejercicio de su profesión.

En este ejercicio, en una mano utiliza un pincel fino, y en la otra una paleta pequeña y un tiento de madera, frente a un lienzo de grandes proporciones. Estos utensilios cotidianos son elementos simbólicos del concepto del arte para Velázquez: el arte consistiría en dar trazos finos y delicados que exigen de la sensibilidad, talento, intelecto y reflexión del artífice. Este proceso de pintar es tan sutil y elevado que ni siquiera mancha o toca el traje: la pintura no es un trabajo manual, es intelectual y de la misma categoría que el resto de las Artes Liberales.

...la cruz fue pintada por orden del rey después de la muerte del artista como forma de reconocimiento a su trabajo, aunque tampoco sería insensato pensar que fuera el propio pintor, con el consentimiento del monarca, quien pintara su anhelada cruz

Además, Velázquez no centra su atención en la escena que sucede a su alrededor, mira fuera del cuadro, que es el cuadro que pinta³⁷, variando su intención del objeto mismo de representación –de la escena particular– al proceso mismo de pintar, justo en el momento en el que ha mezclado colores en la paleta, levanta el pincel y se para a reflexionar antes de dar una nueva pincelada. Esta mirada constituye un acto esencial; con ella Velázquez manifiesta el acto mismo de la pintura: la intervención del intelecto, del ingenio, que es superior a lo manual y que eleva a la pintura por encima del trabajo artesano, liberándolo de las condiciones gremiales y reivindicando así la elevada posición del artista.

Esta reivindicación, unida a la amplia cultura artística del monarca tuvo su reconocimiento: la incorporación en el jubón de Velázquez del emblema de la Cruz de la Orden de Caballeros de Santiago –destinada fundamentalmente al reconocimiento de las hazañas militares–, elemento de indumentaria con un altísimo contenido simbólico y que trastoca el sentido global del traje y de la escena.

Aunque resultara evidente que Velázquez no tenía un origen hidalgo³⁸, buscó el nombramiento como noble durante toda su carrera en palacio. No fue sino gracias a la intervención directa de Felipe IV y la concesión de una bula del papa Inocencio X, que se le concedió el rango de caballero el 28 de noviembre de 1659³⁹. El cuadro llevaba tres años acabado así que el emblema no pudo pintarse en el momento de la ejecución del cuadro. Según Palomino, la cruz fue pintada por orden del rey después de la muerte del

artista como forma de reconocimiento a su trabajo, aunque tampoco sería insensato pensar que fuera el propio pintor, con el consentimiento del monarca, quien pintara su anhelada cruz, dada la trascendental importancia que contenía.

En todo caso, la Cruz de Santiago es un elemento simbólico de indumentaria que redefine el discurso sobre la identidad del portador y de su situación en el contexto del escenario de *Las Meninas*. De aquí que tanto la obra, como el artista se eleven a la categoría de la nobleza del Arte; toda la acción de la escena se ennoblece: el actor-pintor, su acción pictórica y la obra de Arte. Artista y Arte se dignifican mediante la incorporación de este símbolo.

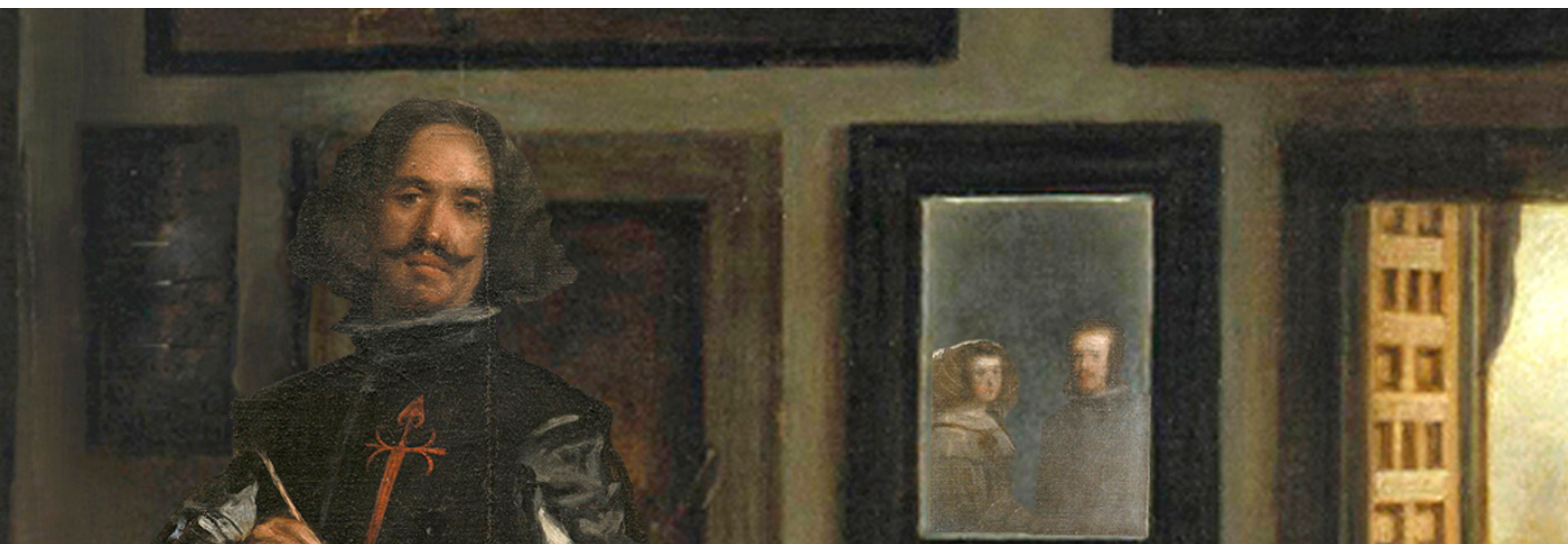


Figura 16

Diego Velázquez, *Las Meninas*. 1656, Madrid, Museo Nacional del Prado.
(fragmento - imagen intervenida)

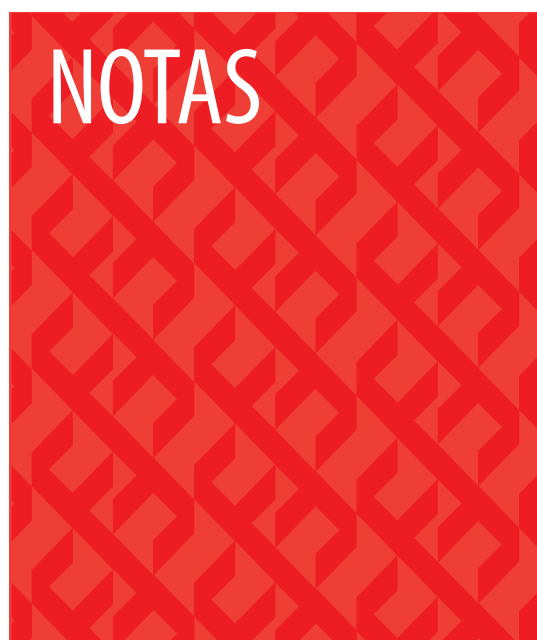
A MODO DE EPÍLOGO: LAS MENINAS, MUCHO MÁS QUE UN RETRATO EN LA INTIMIDAD FAMILIAR. (Fig. 16)

La indumentaria que caracteriza a los diferentes personajes de *Las Meninas* nos ayuda a entender el cuadro como una imagen más sencilla, quizás más íntima de la familia real, donde el protocolo de la corte —en un ámbito más privado— no era tan exigente desde el punto de vista del traje; un retrato siguiendo el concepto clásico romano de familia, que concebía a todos los miembros de la familia a aquellos que vivían bajo el mismo techo, de aquí que también se incluyan a los bufones y a los animales domésticos. Esta sencillez se aprecia básicamente en la calidad del adorno del vestuario y su acabado final que en general es, como se ha visto, menos protocolario.

Por otro lado, la indumentaria en *Las Meninas* representa un momento cumbre de la representación y la identificación de lo español con el traje. En una época en la que la influencia política y cultural francesa avanza en Europa imponiendo sus modas en el vestir, resulta sorprendente que los hombres y las mujeres españoles de mitad del siglo XVII no estuvieran dispuestos a ceder tan fácilmente su identidad en la forma del vestir. La silueta femenina compuesta por jubón ceñido, forma acampanada de la basquiña con guardainfante a juego con la forma acampanada de pelucas y tocado; la silueta masculina del traje negro por excelencia, también ceñido, con golilla, se convirtieron en un signo identitario de la moda española, tanto en la silueta, color y forma en general, como en el comportamiento que estos trajes implicaban: altivez, magnanimidad, solemnidad y contención pasaron a formar parte de la imagen e identidad de lo español, a nivel internacional.

Además, *Las Meninas* es un reflejo de la sociedad barroca española cuya cultura claramente configurada y estratificada socialmente, identificaba cada rol y papel social mediante la indumentaria: cada personaje ocupa su lugar y su función; también aquellos a quienes van dirigidas sus miradas: cada uno de nosotros. Por eso el cuadro es mucho más que un retrato de familia: es un espejo perenne que nos devuelve nuestra propia mirada pasada por el tamiz del tiempo.

Por último, alejándose de la representación protocolaria oficial, Velázquez se permite en *Las Meninas* unas libertades, tanto de significado, jugando con la ambigüedad iconográfica asociada a los personajes y a su indumentaria, como del lenguaje plástico, creando una imagen de personajes desdibujados, sin contornos, rodeados de aire y luz. Unos personajes identificables que se nos enfrentan con sus miradas altivas haciendo que nos cuestionemos sobre nuestra propia identidad y nuestra relación con ellos y con el arte. Fue una suerte para Velázquez y una enorme fortuna para todos que la mirada de Felipe IV se encontrara con la suya; que el sentido estético, la sensibilidad hacia el arte y el conocimiento cultural del rey fuera lo suficientemente amplio, como para apreciar la dimensión de la obra de su principal pintor de cámara. *Las Meninas* es uno de los más grandes legados de ese encuentro. Un legado que pertenece a todos.



* El texto de partida es la conferencia impartida en el Museo Nacional del Prado, dentro de la *Jornada para la formación del Profesorado*, organizada por el Departamento de Educación del Museo y que llevaba por título: *En torno a una obra maestra: Las Meninas*. Mi agradecimiento a Enrique Pérez Pérez, organizador de dicha Jornada. Las intervenciones sobre el cuadro de *Las Meninas* son del autor.

¹ LÓPEZ REY, J., *Velázquez. Obra completa*, Colonia, Taschen, 1990, p. 388.

² *Idem*.

³ *Ibidem*, p. 300.

⁴ BROWN, J., “*Las Meninas* como obra maestra”, en ALPERS, S. *et altri*, *Velázquez*, Barcelona, Fundación amigos del Museo del Prado-Galaxia Gutenberg, 1999, p. 88.

⁵ PORTÚS PÉREZ, J. (com.), *Velázquez y la familia de Felipe IV*. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2013, p. 47.

⁶ PORTÚS PÉREZ, J., *Velázquez su mundo y el nuestro*. Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2018, p. 54.

⁷ DOMÍNGUEZ ORTIZ, A., PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. y GÁLLEGO, J. (coms.), *Velázquez*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 1990, p. 13.

⁸ PALOMINO, A., *Vida de don Diego Velázquez de Silva*, Madrid, Akal, 2005.

⁹ BROWN, J., *ob. cit.*, p. 104.

¹⁰ LÓPEZ REY, J., *ob. cit.*, p. 292.

¹¹ Para las referencias a retratos y artistas en las obras de teatro ver: PORTÚS PÉREZ, J. (com.), *ob. cit.*, 2013, pp. 23-29 y MORÁN TURINA, M. y PORTÚS PÉREZ, J., *El arte de mirar. La pintura y su público en la España de Velázquez*, Madrid, Itsmo, 1997, pp. 131-151.

¹² El pintor hizo el papel de la condesa de Santisteban en la mojiganga de Carnaval, en 1638. BENNASSAR, B., *Velázquez. Vida*, Madrid, Cátedra, 2012, p. 107.

¹³ PORTÚS PÉREZ, J. (com.), *ob. cit.*, 2013, p. 27.

¹⁴ “[...] sólo en marzo de 1654, París pidió 15 retratos de los Habsburgo españoles”. BENNASSAR, B., *ob. cit.*, p. 164.

¹⁵ BERNIS, C., “La moda en los retratos de Velázquez”, en ARGULLOL, R. *et altri*, *El retrato*, Barcelona, Fundación amigos del Museo del Prado-Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2004, p. 276.

¹⁶ Diego Velázquez, *Doña Antonia de Ipeñarrieta y Galdós y su hijo don Luis*, h. 1632. Museo Nacional del Prado, P-1196.

¹⁷ BERNIS, C., *ob. cit.*, p. 285.

¹⁸ Diego Velázquez, *Mariana de Austria*, 1653. Museo Nacional del Prado, P-1191.

¹⁹ BERNIS, C., *ob. cit.*, p. 285.

²⁰ La evolución del gusto por el vestuario con “atacadas, cuchilladas o golpes” proviene del Renacimiento y constituía una muestra de riqueza y elegancia. Las aberturas en las prendas permitían ver los forros, y las prendas interiores, de tal manera que se dedicaban ricas telas de diferentes tejedurías y colores para exhibir en gran lujo de detalles la categoría de la prenda que se llevaba, y por tanto la posición social del portador.

²¹ Una referencia clásica para comprobar estas diferencias en la indumentaria entre los dos países es el tapiz de Charles Le Brun, *Encuentro de Luis XIV y Felipe IV en la isla de los Faisanes*, 1660. De hecho, el concepto “estar a la moda” o “vestir a la moda” surgió en la corte de Luis XIV: “*être à la mode*” como una manera de diferenciarse de la indumentaria española.

²² LÓPEZ REY, J., *ob. cit.*, p. 300.

²³ RAE.

²⁴ También el retrato de *Mariana de Austria de luto*, 1684, Kunsthistorisches Museum de Viena.

²⁵ *Margarita de Austria*, 1665. Museo Nacional del Prado, P-888; *Mariana de Austria*, 1666, National Gallery, Londres, NG2926.

²⁶ BANDRÉS, M., *La moda en la pintura: Velázquez. usos y costumbres del siglo XVII*, Navarra, Eunsa, 2002, p. 351.

²⁷ BROWN, J., *ob. cit.*, p. 90.

²⁸ La golilla era en realidad un alzacuellos que se cree invención del propio rey que mandó a sus sastres construir este artefacto para ocultar su abultada nuez. BERNIS, C., *ob. cit.*, p. 257.

²⁹ Moderación y austeridad, han sido palabras que se han venido utilizando para describir de manera general –y a mi entender con poca exactitud– la moda española durante este periodo histórico; tanto la alta calidad y cantidad de los textiles, la complejidad en los procesos de confección, así como el empleo de los carísimos tintes y la gran variedad de prendas utilizadas, hablan de un lujo y una riqueza sin parangón en la historia del traje español.

³⁰ DOMÍNGUEZ ORTIZ, A., PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. y GÁLLEGO, J. (coms.), *ob. cit.*, p. 15.

³¹ BERNIS, C., *ob. cit.*, p. 269.

³² BENNASSAR, B., *ob. cit.*, p. 149. PORTÚS PÉREZ, J., *ob. cit.*, 2018, p. 148: “[...] dos medallas de oro que le regaló el papa Inocencio X y que conservó hasta su muerte”. El Papa le regaló una por su retrato –*Inocencio X*, 1650. Roma, Galería Doria-Pamphili–, lo cual hace suponer que la traería consigo a su vuelta de Italia en 1651.

³³ BREUER-HERMANN, S., “Alonso Sánchez Coello. Vida y obra”, en SERRERA, J. M. (ed.), *Alonso Sánchez Coello y el retrato de corte de Felipe II*, 1991, p. 22.

³⁴ BRUNELL, A. *Viaje de España*. Citado por MARINETTO SÁNCHEZ, P. y CAMBIL CAMPAÑA, I., “El calzado en el Siglo de Oro”, en GARCÍA SERRANO, R. (com.), *La moda Española en el Siglo de Oro*, Toledo, Consejería de Educación, Cultura y Deportes-Fundación de Cultura y Deporte, 2015, p. 100.

³⁵ *La familia del pintor*, 1644-45, Kunsthistorisches Museum, Viena, GG-320.

³⁶ Hay que recordar que Velázquez fue nombrado Aposentador Mayor de palacio en 1652, cargo que le suponía una alta responsabilidad y que le llevaría incluso a tener una zona de despacho en el taller. DOMÍNGUEZ ORTIZ, A., PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. y GÁLLEGO, J. (coms.), *ob. cit.*, p. 47.

³⁷ BENNASSAR, B., *ob. cit.*, p. 190.

³⁸ “A través del examen de las marcas se puede determinar que el ensamblaje del bastidor original, con dos travesaños horizontales y la colocación de éstos, es similar al que presenta el lienzo sobre el que está trabajando Velázquez en la figuración”. GARRIDO PÉREZ, C., *Velázquez. Técnica y evolución*, Madrid, Museo del Prado, 1992, p. 587.

³⁹ BENNASSAR, B., *ob. cit.*, pp. 13-21.

⁴⁰ LÓPEZ REY, J., *ob. cit.*, p. 300.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BANDRÉS, M., *La moda en la pintura: Velázquez. usos y costumbres del siglo XVII*, Navarra, Eunsa, 2002.

BENNASSAR, B., *Velázquez. Vida*, Madrid, Cátedra, 2012.

BERNIS, C., “La moda en los retratos de Velázquez”, en ARGULLOL, R. *et altri*, *El retrato*, Barcelona, Fundación amigos del Museo del Prado-Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2004, pp. 251-288.

BREUER-HERMANN, S., “Alonso Sánchez Coello. Vida y obra”, en SERRERA, J. M. (ed.), *Alonso Sánchez Coello y el retrato de corte de Felipe II*, 1991, pp. 13-35.

BOUCHER, F., *Historia del traje en Occidente: desde los orígenes hasta la actualidad*, Barcelona, Gustavo Gili, 2009.

BROWN, J., “*Las Meninas* como obra maestra”, en ALPERS, S. *et altri*, *Velázquez*, Barcelona, Fundación amigos del Museo del Prado-Galaxia Gutenberg, 1999, pp. 85-124.

DOMÍNGUEZ ORTIZ, A., PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. y GÁLLEGO, J. (coms.), *Velázquez*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 1990.

GARRIDO PÉREZ, C., *Velázquez. Técnica y evolución*, Madrid, Museo del Prado, 1992.

HERRERO GARCÍA, M., *Estudios sobre indumentaria española en la época de los Austrias*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2014.

LÓPEZ REY, J., *Velázquez. Obra completa*, Colonia, Taschen, 1990.

MARINETTO SÁNCHEZ, P. y CAMBIL CAMPAÑA, I., “El calzado en el Siglo de Oro”, en GARCÍA SERRANO, R. (com.), *La moda Española en el Siglo de Oro*, Toledo, Consejería de Educación, Cultura y Deportes-Fundación de Cultura y Deporte, 2015, pp. 91-102.

MORÁN TURINA, M. y PORTÚS PÉREZ, J., *El arte de mirar. La pintura y su público en la España de Velázquez*, Madrid, Itsmo, 1997.

PALOMINO, A., *Vida de don Diego Velázquez de Silva*, Madrid, Akal, 2005.

PORTÚS PÉREZ, J. (com.), *Velázquez y la familia de Felipe IV*. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2013.

PORTÚS PÉREZ, J., *Velázquez su mundo y el nuestro*. Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2018.



Nº 7 • 2021
ISSN 2444-121X

OBRAS DEL PLATERO MANUEL GALLÉN FERRERES EN LA COMARCA DE LA HUERTA DE VALENCIA

Reyes Candela Garrigós

Doctora en Historia del Arte, Investigadora

-
- Fecha de recepción: 05-01-2020 - Fecha de aceptación: 11-12-2020
 - Pags. 43 - 58
 - <https://doi.org/10.46255/add.2021.7.94>

RESUMEN

En este artículo se analiza la obra del platero valenciano Manuel Gallén Ferreres conservada en la comarca de la Huerta de Valencia. El platero, oriundo de Morella, presenta un estilo definido, basado en el naturalismo vegetal, característico de las tendencias estilísticas de mediados del siglo XIX.

PALABRAS CLAVE: Manuel Gallén Ferreres; platería; siglo XIX; Valencia.

WORK OF THE SILVERSMITH MANUEL GALLÉN FERRERES IN THE REGION OF "LAS HUERTAS DE VALENCIA"

ABSTRACT

This article describes the work of the Valencian silversmith Manuel Gallén Ferreres preserved in the region of the Huerta de Valencia. The silversmith, a native of Morella, presents a definite style, based on naturalism plant, characteristic of the stylistic trends of mid-nineteenth century.

KEY WORDS: Manuel Gallén Ferreres; silversmiths; XIX Century; Valencia.

OBRAS DEL PLATERO MANUEL GALLÉN FERRERES EN LA COMARCA DE LA HUERTA DE VALENCIA

Reyes Candela Garrigós

Doctora en Historia del Arte, Investigadora

El siglo XIX fue un período aciago para los plateros valencianos, porque supuso la desaparición de su corporación tras seis siglos de existencia ¹. Iniciada como Cofradía de San Eloy en el siglo XIII, estructurada de forma gremial con el nombre de Arte y Oficio de Plateros desde finales del siglo XIV y convertida en Colegio de Plateros en 1672, esta institución se mantuvo, con dificultades y limitaciones, hasta 1882, fecha del último listado de maestros ².

Las últimas décadas del siglo XVIII y las ideas ilustradas, con reformas regresivas para los gremios, supusieron una fuerte descomposición de estos colectivos que desembocó en su liquidación definitiva con los gobiernos liberales decimonónicos. Éstos no pretendían una reforma de las corporaciones de artesanos, sino, directamente, su eliminación. Así, en la sesión de las Cortes de Cádiz del 31 de mayo de 1813 se consiguió “la liquidación de las corporaciones gremiales, decretando la libertad de industria” ³. Este decreto, ratificado el 2 de diciembre de 1836, no se acogió con

demasiada rectitud, por lo que la reina, en 1839, restablece las ordenanzas de 1771 para todos los colegios del Reino; sin embargo, tres años después, el regente, duque de la Victoria, pone de nuevo en vigor el decreto de 1836, en el que se establece la libertad para ejercer cualquier oficio sin obligación de pertenecer a ningún colegio o gremio, lo que encaminó a un declive progresivo del propio Colegio de Plateros que, en Valencia, mantuvo los exámenes de maestría conforme las ordenanzas hasta 1849, y hasta 1882, de modo voluntario y sin prueba alguna ⁴.

A ello hay que añadir que, en esta centuria, se desarrollan diversas circunstancias nefastas para la conservación del patrimonio religioso, en el que se incluye una buena parte de las piezas de platería. La guerra contra los franceses, las medidas recaudatorias para la fabricación de moneda y las diferentes desamortizaciones desembocaron en una importante pérdida de obras. Finalmente, las desastrosas consecuencias de la guerra civil española, con las vandálicas actuaciones republicanas, ya en el siglo XX (1936-1939), contribuyeron a una imponente desaparición de referentes artísticos en el ámbito de la platería.

Con todo, en la comarca de la Huerta de Valencia, que bordea periféricamente a la ciudad de Valencia, aún ha sido posible conservar algunas piezas –primordialmente del siglo XIX– que transmiten la importancia de los ajuares litúrgicos y de las obras de plata religiosas.

La platería del siglo XIX conoció un significativo aumento, suponiendo una auténtica eclosión con respecto a las de anteriores centurias, con una tipología muy variada, entre las que destacan, principalmente, los cálices, copones, incensarios, navetas, cruces procesionales, relicarios y custodias. La variedad estilística está relacionada con la evolución artística de la centuria, figurando ejemplares de líneas neoclásicas de gran belleza, datados en las primeras décadas del siglo. A mediados de la decimonovena centuria empiezan las obras marcadas por el eclecticismo romántico, donde se toman elementos estéticos del pasado, tanto del más reciente Rococó, del Barroco o de la lejana etapa medieval, o las obras de carácter naturalista, donde los elementos vegetales se convierten en los únicos protagonistas de la ornamentación.

MANUEL GALLÉN FERRERES

Posiblemente fue hijo de Ramón Gallén Tena, platero oriundo de Morella (Castellón), quien se encuentra documentado entre 1786 y 1803. Su hermano, también platero, fue Francisco Gallén Ferreres, documentado entre 1836-1923 ⁵ Nacido el 3 de enero de 1818 en Morella, Manuel Gallén Ferreres obtiene el título de platero el 28 de septiembre de 1838 en el Colegio de Valencia ⁶ Desde 1834 reside en Valencia en la calle Platería número 9 ⁷, donde abre taller en esta ciudad en 1841, realizando una prolífica obra a partir de la cuarta década del siglo XIX ⁸. Se encuentra registrado en 1842 como alumbrador de la misma corporación, desempeñando varios cargos importantes, tanto en el Colegio de plateros, como en la Capilla de los Desamparados y en la Catedral de Valencia, donde fue maestro platero ⁹. Consta su fallecimiento en esta ciudad en 1894 ¹⁰ (Fig. 1).

Distrito Meisado Barrio 9.º Manzana 337 Núm. 2835

Calle de La Platería

Plaza de _____

Núm. 2 Habitación 1da

NOMBRES Y APELLIDOS.	FECHA DEL NACIMIENTO.			NATURALEZA.		Estado.	Profesion.	Residencia habitual.	Tiempo de residencia en esta ciudad.	Clasificación como habitante (1)	OBSERVACIONES.
	Día.	Mes.	Año.	Pueblo.	Provincia.						
Manuel Gallén Ferreres.	3	Enero	1818	Morella	Castellón	Viendo	Platero	Valencia	46 años	Viendo	
Valentina Gallén Ferreres.	16	Diciembre	1834	7º	7º	Letta	"	"	23.	D	
Francisco Gallén Ferreres.	27	Enero	1836	7º	7º	7º	"	"	29.	D	
Valencia 31 de Abril 1894.											
Manuel Gallén											

Figura 1
Hoja del padrón de 1880 de Valencia.

Entre sus obras conocidas, Milián Boix y Santiago Alcolea citan un portapaz en la iglesia de Santa María de Morella, de 1840, la cruz procesional de la parroquia de San Miguel, en 1849 y los relicarios de San Julián Mártir (1850) y el de San Antonio Abad (1849), de mediados del siglo, también en Morella ¹¹. La 1ª Exposición morellana de arte de 1928 recogió dos obras de este platero: la corona y diadema de la Virgen yacente de la Arciprestal de Morella y las coronas de la Virgen de Vallivana, ermita de Morella ¹².

SUS OBRAS EN LA COMARCA DE LA HUERTA DE VALENCIA

Cinco son las piezas que se han conservado en diferentes parroquias de la Huerta de Valencia: en la iglesia parroquial de Santa Ana de Borbotó, figura un cáliz de plata; la iglesia Parroquial Nuestra Señora de la Asunción de Foios mantiene en su ajuar litúrgico un relicario de la Veracruz, un incensario y una crismera, mientras que en la iglesia parroquial de los Santos Juanes de Puçol se guardan unas crismeras.

1. El cáliz de la parroquia de Santa Ana de Borbotó ¹³ (Fig. 2) sigue los postulados neoclásicos naturalistas de mediados del siglo XIX. De plata en su color, muestra peana circular compuesta por pestaña lisa, dos molduras convexas sin ornato y una tercera troncocónica decorada con hojas lanceoladas. El astil se encuentra conformado por diferentes molduras curvas, entre las que destaca el nudo cilíndrico, decorado con idénticos motivos vegetales que la peana. La copa, sobredorada, presenta subcopa ornamentada con elementos similares al resto de la pieza y queda rematada por listel de plata en su color.

En el borde de la pestaña figuran las tres marcas preceptivas desde las ordenanzas de 1733: “L” coronada de Valencia, punzón del artífice: “M/GALLEN” y marca de contraste: “B. SANZ”, además exhibe la inscripción: “DEL PUEBLO DE BORBOTÓ. AÑO 1859”, que sirve para datar la pieza.

2. En la Iglesia parroquial Nuestra Señora de la Asunción de Foios se conserva el relicario de la Veracruz ¹⁴ (Fig. 3). Esta obra en forma de cruz latina, con brazos rectos y perímetro moldurado. Presenta adornos florales grabados y piedras engastadas formando flores en los extremos. Los remates de fundición están compuestos por óvalo central con flor de ocho pétalos y guirnalda vegetal. El crucero, ovalado, está ocupado por teca circular, con moldura lisa de plata en su color, rodeada de moldura de plata dorada acanalada y otras dos perladas.

El pie se conforma por alta peana de varios cuerpos convexos, entre molduras lisas, decorados con motivos de hojas de delicada ejecución técnica. El astil, usualmente corto en esta tipología, se compone de varias molduras curvas y nudo esférico sin elementos de ornato.

La pieza se encuentra marcada con las tres marcas, siguiendo lo establecido en las Ordenanzas de 1733. Figuran al borde de la base: “L” coronada de Valencia, la del platero, “M/GALLEN”, y la del contraste, frustra: “_ARRO”. Esta última marca se encuentra frustra por desgaste y podría pertenecer a Andreu Navarro documentado entre 1814 y 1858 ¹⁵. Su datación se puede concretar a mediados del siglo XIX, en la quinta década, por su aproximación estilística con el cáliz de la parroquia de Borbotó.



Figura 2

Cáliz de la iglesia parroquial de Santa Ana de Borbotó (Valencia).



Figura 3

Veracruz de la Iglesia parroquial Nuestra Señora de la Asunción de Foios (Valencia).



Figura 4

Incensario de la Iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de Foios (Valencia).



Figura 5

Crismera de la Iglesia Nuestra Señora de la Asunción de Foios (Valencia).

3. En esta misma parroquia de Foios se conserva un **incensario de plata** en su color ¹⁶ (Fig. 4). Por sus características, puede datarse a mediados del siglo XIX, siguiendo las líneas naturalistas clásicas que el autor muestra en otras obras del mismo período, caracterizadas por motivos vegetales: hojas lanceoladas en la base, en la tapa y en el cupulín superior; flores inscritas en óvalos ocupando la zona central del cuerpo de humos; y hojas de menor tamaño completando el diseño. Asimismo, incorpora algunos motivos geométricos como la cenefa romboidal de la base del cuerpo.

Presenta peana circular con pestaña, moldura convexa y moldura troncocónica lisa. La casca hemiesférica se ornamenta con hojas y en la línea superior se encuentran tres máscaras con pañuelo de donde nacen las argollas de sujeción de las cadenas. El cuerpo de humos, troncocónico calado, está conformado por óvalos con flores inscritas. Sobre él, una moldura convexa, decorada con guirnalda floral de la que parte el cupulín, realizado a base de hojas y técnica de calado para permitir la salida de la emanación. El manípulo repite el esquema tradicional de casquete con similar decoración a la peana.

Exhibe marcas en la pestaña de la peana y en el borde de la casca. En ambos marcajes se dan las tres marcas preceptivas: la de ciudad de Valencia, “L” coronada, la del platero, “M/GALLEN”, y la del contraste: “_RRO”. La marca, frustra, del contraste es muy posible que pertenezca a Andreu Navarro, con quien marcó otras piezas coetáneas como la Veracruz de esta misma parroquia

las tres primeras obras, destinadas a un uso litúrgico y devocional, exhiben un estilo clásico de orden naturalista y esmerada ejecución técnica, los elementos vegetales así como algunos elementos geométricos, componen el repertorio ornamental de las obras

4. Otra de las piezas de este platero, conservada en la Iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de Foios, es una pequeña **crismera de plata** en su color, datada en la segunda mitad del siglo XIX ¹⁷ (Fig. 5).

La obra, de delicada ejecución técnica y ausencia de elementos ornamentales, presenta su peana circular moldurada, el astil troncocónico y cuerpo superior semiovoide. La tapadera circular se desarrolla con pequeñas molduras concéntricas hasta terminar en una pequeña cruz latina de fundición en el remate, dispuesta con crucero circular y brazos flordelisados. En el borde de la peana se dispone la única marca del artífice, sin presentar las de localidad y contraste.

5. Finalmente, en la Iglesia parroquial de los Santos Juanes de Puçol se custodian unas crismeras, de plata en su color, cuya datación se establece en la segunda mitad del siglo XIX ¹⁸ [Fig. 6].

La pieza, de original diseño, carece de decoración. Presenta peana circular conformada por varias molduras curvas escalonadas. El vástago, troncocónico y liso, finaliza en un soporte plano transversal con tres círculos: dos laterales, que forman el soporte de las crismeras, y uno central, que se remata con un perillón para la sujeción. Las crismeras exhiben una pequeña base circular sobre la que se eleva el cuerpo ovoide y tapadera circular escalonada, con perillón de remate. Los símbolos “O” y “+”, en el cuerpo y en las tapaderas, son elementos de identificación. La marca del platero se encuentra en el centro del soporte de las crismeras, realizada en perfil curvo en dos líneas: “M/GALLEN”, tampoco aparecen las marcas de localidad ni contraste.

las dos últimas obras, con una finalidad más práctica y de menor tamaño, se presentan como piezas carentes de ornamentación, aunque de una composición elegante y original, y una delicada técnica

A partir de estas obras del platero Manuel Gallen Ferreres podemos establecer una dualidad de estilos, diferenciados a conveniencia de la funcionalidad de las piezas. De este modo, las tres primeras obras, destinadas a un uso litúrgico y devocional, exhiben un estilo clásico de orden naturalista y esmerada ejecución técnica, donde los elementos vegetales de hojas lanceoladas, flores inscritas en óvalos, así como algunos elementos geométricos, componen el repertorio ornamental de las obras, convirtiéndose en protagonistas únicos de su estética.

En cambio, las dos últimas obras, con una finalidad más práctica y de menor tamaño, se presentan como piezas carentes de ornamentación, aunque de una composición elegante y original, y una delicada técnica que les otorga la distinción artística propia de un maestro platero.

Con relación a la marca personal de Manuel Gallen Ferreres hay que señalar que su punzón fue identificado por Fernández, Munoa y Rabasco ¹⁹. La marca se compone de dos líneas de perfil curvo, en el que la primera lo ocupa la inicial del nombre: “M”, y la segunda, su apellido: “GALLEN” (Fig. 7).

Las cinco obras presentadas muestran la marca del platero, las tres primeras, además, exhiben las de la ciudad de Valencia: “L” coronada, y la de los contrastes. Esta marca es la empleada por la ciudad durante todo el siglo XVIII y al menos hasta el segundo tercio del XIX, como lo demuestran las piezas aquí examinadas y datadas en la década

Figura 6

Crismeras de la Iglesia parroquial de los Santos Juanes de Puçol (Valencia).

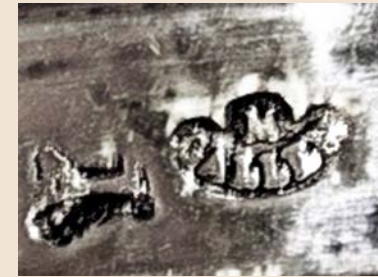


Figura 7

Marca de Manuel Gallen

Figura 8

Marca de Valencia finales del siglo XIX.



de los 50 de esa centuria. Posteriormente, en las dos últimas décadas, se emplea la compuesta por escudo losanjeado y coronado, flanqueado por dos “L” (fig. 8).

En relación con los contrastes, el cáliz de Borbotó posiblemente estuvo contrastado por el platero Baltasar Sanz, con su marca: “B.SANZ” ²⁰, mientras que el relicario y el incensario de Foios llevan el contraste: “_ARRO”, marca que podría corresponder a Andreu Navarro documentado entre 1814 y 1858 ²¹. Por el contrario, las dos crismeras carecen de las marcas de localidad y contraste.

Por último, hemos de señalar otra obra de este platero, estudiada por los profesores Cots Morató y López Catalá, conservada en la Iglesia de Santa Cruz de Valencia. Se trata de una naveta de plata blanca repujada, cincelada, batida y grabada ²². Muestra una base circular, en la que se presentan las marcas de “M/GALLEN”, la “L” coronada (fragmentada) de la ciudad de Valencia, y la del contraste, no identificado, “MBA”. Se trata de una sencilla pieza, común en la platería valenciana de mediados del siglo XIX, cuya tipología es similar a las conservadas en las parroquiales de Campanar y Alginet, esta última también marcada por Manuel Gallén Ferreres ²³.

A modo de conclusión, en este trabajo se presentan nuevas piezas del platero decimonónico Manuel Gallen Ferreres que vienen a sumarse a las ya conocidas de este autor. Son piezas que siguen líneas estilísticas conservadoras, de tendencia naturalista con elementos florales y vegetales de trazos estilizados, con ordenada estructuración y ausencia de elementos profusos, alejado de las tendencias románticas neobarrocas que empiezan a surgir a mitad de esta centuria.

NOTAS

¹ A pesar de que no existe una documentación amplia referente a la actividad de la cofradía de plateros en los primeros años de la conquista de Valencia, sí sabemos que los plateros valencianos estaban perfectamente organizados siguiendo las estructuras gremiales de los artesanos catalanes y aragoneses, de los que derivaron, en gran parte, los aquí asentados, como así señala TRAMOYERES BLASCO, L. *Instituciones gremiales su origen y organización en Valencia*. Valencia, Imprenta Domenech, 1889, p. 47. Se desconoce la fecha de su fundación, ALMELA Y VIVES, F., *Aspectos gremiales de los plateros valencianos*. Valencia, Talleres de Aprendizaje de Artes gráficas, 1955, p. 9, la sitúa antes de 1283. No obstante, del 8 de mayo de 1298 data la solicitud de los plateros al monarca Jaime I para crear la Cofradía de los plateros bajo la advocación de San Eloy, recogida por BOFARULL Y DE SARTORIO, M., *Colección de documentos inéditos del Archivo General de la Corona de Aragón. Gremios y Cofradías de la Antigua Corona de Aragón*, Barcelona, Imprenta del Archivo, 1876, Tomo 40, p. 23, reg. 196, fol. 125. Esta primitiva cofradía estaba formada por los oficios de herreros, albéitares y plateros, si bien, como recoge COTS MORATÓ, F. de P., *El examen de maestría en el arte de los plateros valencianos (1505-1882)*, Valencia, Delegación de Cultura, 2004, p. 18, en la solicitud al rey, fechada el 25 de enero de 1370, para el decreto de dos capítulos al *Consell Municipal*, los plateros ya estaban separados de los herreros y albéitares.

² COTS MORATÓ, F. de P., *ob. cit.*, 2004, p. 92.

³ GARCÍA CANTÚS, D., *El gremio de plateros de Valencia en los siglos XVIII y XIX*. Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1985, pp. 158-165, señala las causas de la desaparición del gremio de plateros en Valencia.

⁴ COTS MORATÓ, F. de P., *ob. cit.*, 2004 p. 91.

⁵ MILIÁN MESTRE, M., “Arte popular en el sexenio”, pp. 4-5, consulta [última consulta: 26-IX-2017]: http://www.morella.net/uploads/gabinete/archivos/02082006_141333__arte%20popular%20en%20el%20sexenio.pdf. Tanto este autor, como Santiago Alcolea, Antonio Bonet Correa y los profesores Cots Morató y López Catalá nombran al platero como Manuel Gallén Ferreres, en lugar de Ferreras. Francisco Gallén Ferreres nace el 29 de enero de 1836 en Morella.

⁶ COTS MORATÓ, F. de P. y LÓPEZ CATALÁ, E., “La platería en la iglesia de Santa Cruz de Valencia”, en *Estudios de platería, San Eloy*, Murcia, Universidad de Murcia 2005, p. 123, le hacen natural de Morella (Castellón) y fechan su establecimiento en la ciudad de Valencia a raíz de su aprobación por el Colegio como “hijo de colegial”.

⁷ Archivo Municipal de Valencia, Sección histórica. C. del Mercado. Barrios 4-5. Años 1880-1885. Núm. 318. Se encuentra registrado en el Padrón de habitantes de 1880 en una casa de su propiedad sita en la calle Platería (antes denominada Argentería), barrio 5º, manzana 337, asiento nº 2835. En él se recoge que comparte la vivienda con sus hermanos Valentina y Francisco, también platero. En el padrón podemos comprobar que su segundo apellido es Ferreres, y no Ferreras, como algunos autores interpretaron por error.

⁸ Junto a su hermano Francisco Gallén Ferreres (1836-1923) sostienen dos talleres en Valencia.

⁹ CRUZ VALDOVINOS, J. M., “Platería”, en BONET CORREA, A. (coord.), *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*, Madrid, Cátedra, 1982, p. 157.

¹⁰ COTS MORATÓ, F. de P. y LÓPEZ CATALÁ, E., *ob. cit.*, pp. 109-124.

¹¹ ALCOLEA GIL, S., “Artes decorativas en la España cristiana (Siglos XI-XIX): Orfebrería y esmaltes”, en *Ars Hispaniae*, vol. XX, Madrid, Editorial Plus Ultra, 1975, p. 262. Por su parte, MILIÁN BOIX, M., *Morella y su comarca. Turismo, historia, arte*, Morella, Imprenta F. Carceller, 1952, p. 28, nombra al platero tan solo con su primer apellido, Manuel Gallén.

¹² GONZÁLEZ MARTÍ, M., *Exposición morellana de arte*, Morella, 1928, p. 18.

¹³ Medidas: 27 x 15 x 8,5 cm.

¹⁴ Pieza nº 46.13.126-001-0001 del Catálogo de la Conselleria de la Generalitat Valenciana. Direcció General De Patrimoni Cultural Valencià. Àrea De Patrimoni Cultural I Museus. Belles Arts [<http://www.cult.gva.es>]. Medidas: 47 x 16 cm; cruz: 28 x 22 cm.

¹⁵ COTS MORATÓ, F. de P., *Los plateros valencianos en la Edad Moderna (Siglos XVI-XIX)*, Valencia, Universitat de València, 2010, pp. 601 y 602. Maestro de plata de la Ciudad y Reino, desempeña varios cargos en el Colegio de plateros como Mayoral, alumbrador, electo, prohombre y comisionista. Estuvo activo en la primera mitad del siglo XIX.

¹⁶ Pieza nº 46.13.126-001-0040 del Catálogo de la Conselleria de la Generalitat Valenciana. Direcció General De Patrimoni Cultural Valencià. Àrea De Patrimoni Cultural I Museus. Belles Arts. [<http://www.cult.gva.es>]. Medidas: Con cadena: 119 x 27 x 14 cm (cuerpo); 9 cm (manípulo).

¹⁷ Medidas: 12 x 4,5 x 6,5 cm.

¹⁸ Medidas: 16 x 11,5 x 14 cm.

¹⁹ FÉRNANDEZ, A., MUNOA, R. y RABASCO, J., *Enciclopedia de la plata española y virreinal americana*, Madrid, Torreangulo Artes Gráficas, 1985, p. 228, números de punzón 1347 y 1348.

²⁰ COTS MORATÓ, F. de P., *ob. cit.*, 2010, p. 769. La marca B. Sanz podría corresponder al platero Baltasar Sanz, documentado entre 1823-1855/56. Maestro de plata de la Ciudad y Reino. Desempeña varios cargos en el Colegio de Plateros, como el de mayoral primero en varios años, desde 1842 a 1856. El que contraste este cáliz en 1859 indica que también actuó como mayoral en este año.

²¹ COTS MORATÓ, F. de P., *ob. cit.*, 2010, pp. 601 y 602.

²² Medidas: 14,5 x 16,7 x 8,1 cm.

²³ COTS MORATÓ, F. de P.; LÓPEZ CATALÁ, E., *ob. cit.*, p. 123.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALCOLEA GIL, S., “Artes decorativas en la España cristiana (Siglos XI-XIX): Orfebrería y esmaltes”, en *Ars Hispaniae*, vol. XX, Madrid, Editorial Plus Ultra, 1975.

ALMELA Y VIVES, F., *Aspectos gremiales de los plateros valencianos*. Valencia, Talleres de Aprendizaje de Artes gráficas, 1955.

BOFARULL Y DE SARTORIO, M., *Colección de documentos inéditos del Archivo General de la Corona de Aragón. Gremios y Cofradías de la Antigua Corona de Aragón*, Barcelona, Imprenta del Archivo, 1876, Tomo 40.

COTS MORATÓ, F. de P., *El examen de maestría en el arte de los plateros valencianos (1505-1882)*, Valencia, Delegación de Cultura, 2004.

COTS MORATÓ, F. de P., *Los plateros valencianos en la Edad Moderna (Siglos XVI-XIX)*, Valencia, Universitat de València, 2010.

COTS MORATÓ, F. de P. y LÓPEZ CATALÁ, E., “La platería en la iglesia de Santa Cruz de Valencia”, en *Estudios de platería, San Eloy*, Murcia, Universidad de Murcia 2005, pp. 109-124.

CRUZ VALDOVINOS, J. M., “Platería” en BONET CORREA, A. (coord.), *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*. Madrid, Cátedra, 1982.

FÉRNANDEZ, A., MUNOA, R. y RABASCO, J., *Enciclopedia de la plata española y virreinal americana*, Madrid, Torreangulo Artes Gráficas, 1985.

GARCÍA CANTÚS, D., *El gremio de plateros de Valencia en los siglos XVIII y XIX*. Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1985.

GONZÁLEZ MARTÍ, M., *Exposición morellana de arte*, Morella, 1928.

MILIÁN BOIX, M., *Morella y su comarca. Turismo, historia, arte*, Morella, Imprenta F. Carceller, 1952.

TRAMOYERES BLASCO, L. *Instituciones gremiales su origen y organización en Valencia*. Valencia, Imprenta Domenech, 1889.



Nº 7 • 2021
ISSN 2444-121X

UN ABANICO PARA LA CONDESA. APUNTES SOBRE EL USO DE *FLABELLA* ANDALUSÍES EN LA CATALUÑA DEL ALTO MEDIEVO

Joan Duran-Porta

Universitat Autònoma de Barcelona

-
- Fecha de recepción: 02-09-2020 - Fecha de aceptación: 29-12-2020
 - Pags. 61 - 80
 - <https://doi.org/10.46255/add.2021.7.96>

RESUMEN

En unos conocidos epigramas del autor mozárabe Cipriano de Córdoba se mencionan dos abanicos dedicados a unos condes Guifredo y Guisindis, para los cuales la historiografía ha propuesto su identificación con los condes barceloneses Guifredo el Velloso y Guinedilda. El objetivo del artículo es dar contexto a esta identificación y sostenerla con la única mención documental segura de la presencia de abanicos islámicos en los condados catalanes altomedievales. Esta se halla en una donación de bienes de comienzos de siglo X, firmada por el obispo Riculfo de Elna, hermano menor de Guifredo. Se añade una breve reflexión sobre la idiosincrasia formal y material de los abanicos andalusíes a partir de su representación en los discursos iconográficos de los marfiles califales.

PALABRAS CLAVE: abanico; *flabellum*; arte andalusí; Cipriano de Córdoba; Guifredo el Velloso; Riculfo de Elna.

A FAN FOR THE COUNTESS. SOME NOTES CONCERNING THE USE OF ANDALUSIAN FLABELLA IN EARLY MEDIEVAL CATALONIA

ABSTRAC

A couple of epigrams by the Mozarabic author Cipriano de Córdoba mention two fans dedicated to Counts Guifredo and Guisindis, for whom historiography has proposed their identification with the Catalan Counts Wilfred the Hairy and his wife Guinedilda. The aim of this article is to give context to this identification and to support it using documentary sources. Specifically, a mention of two Islamic flabella in a donation act from the beginnings of Tenth century signed by bishop Riculf of Elne (Wilfred's younger brother) is related to the fans from Cipriano's verses. A brief reflection on the formal and material character of Andalusian fans is added, based on their appearance in the iconographic discourses of some Caliphal ivories.

KEY WORDS: fan; *flabellum*; andalusian art; Cipriano de Córdoba; Wilfred the Hairy; Riculf of Elne.

UN ABANICO PARA LA CONDESA. APUNTES SOBRE EL USO DE *FLABELLA* ANDALUSÍES EN LA CATALUÑA DEL ALTO MEDIEVO

Joan Duran-Porta
Universitat Autònoma de Barcelona

Entre los epigramas conservados de Cipriano de Córdoba, autor tardío de las letras cristianas bajo contexto islámico, se incluyen dos breves textos dedicados a un abanico, que se menciona en propiedad de un conde (*comes*) llamado Guifredo. Los versos invitan al conde a ofrecerlo a su esposa, Guisinda, para que reanime “su cuerpo sofocado en tiempo de verano”. De las dos breves composiciones, por lo menos la segunda parece estar pensada para figurar en el objeto, que estaba efectivamente decorado con letras doradas, según se especifica en el primer poema ¹.

El breve corpus literario de Cipriano, fechado en la parte final del siglo IX ², está recogido en el código de Azagra, manuscrito que incluye una notoria antología de poesía hispánica antigua ³. Cipriano es un personaje relativamente menor en la tradición mozárabe cordobesa, de quien se valora la incorporación de asuntos profanos y de la vida aristocrática cristiana de su ciudad natal al repertorio temático de dicha tradición ⁴.

Los dos epigramas dedicados al abanico forman parte, ciertamente, de estos asuntos profanos, aunque la identificación de los condes Guifredo y Guisinda mencionados en ellos no se ha concretado nunca en el entorno cordobés ⁵.

Una sugerencia de la historiografía catalana, ya de hace unos años, pretende, en cambio, identificar al conde de Cipriano con el más célebre de los condes catalanes altomedievales, Guifredo el Velloso, bajo cuyo gobierno confluyeron los condados de Cerdaña, Urgell y Barcelona. La esposa de Guifredo se llamaba Guinedilda, nombre suficientemente próximo al de “Guisinda” evocado en los poemas para que pueda considerarse posible su confusión ⁶.

De aceptarse esta hipótesis, cabría interpretar que el abanico fue un regalo enviado desde la Córdoba omeya hasta los confines septentrionales de la Península, donde las élites locales habían empezado a despegarse, justo por entonces, de la administración carolingia. ¿Quién habría enviado el obsequio? Se ha señalado la posibilidad que lo hubiera hecho la propia comunidad mozárabe cordobesa a la que pertenecía Cipriano ⁷. No sabemos si los condes catalanes mantenían relaciones directas con esta comunidad, aunque sí hay un par de referencias sobre ciertos vínculos con el entorno barcelonés en el siglo IX, ambas ligeramente anteriores a la época de Guifredo. Una se halla en la *translatio* de las reliquias de los mártires Gregorio, Aurelio y Natalia escrita por el monje Aimó de Saint-Germain-des-Prés, donde se evoca la amistad del obispo barcelonés Adolfo y del vizconde Sunifredo con un alto personaje cristiano de la capital omeya, llamado Leovigildo ⁸. La otra se conoce gracias a una capitular de Carlos el Calvo, otorgada en ocasión del sínodo de Attigny del año 874, en la que se da cuenta de las quejas del obispo Frodoíno por la actuación, en Barcelona, de un presbítero de origen cordobés llamado Tirso, quien actuaba usurpando funciones y bienes episcopales ⁹.

De todos modos, parece quizás más probable que la llegada del abanico cordobés fuera debida a los incipientes contactos diplomáticos habidos entre la corte omeya y los príncipes “francos” del noreste, es decir que el obsequio procediera del emir andalusí y no de la comunidad mozárabe. Ello supone asumir la colaboración de Cipriano con la corte emiral, lo que es razonablemente posible en su contexto, a sabiendas de la cooperación habitual de las élites cristianas con las acciones políticas del emirato ¹⁰. Las relaciones de los condados catalanes con la corte omeya están documentadas durante la segunda mitad del siglo IX, aunque precisamente para la época de Guifredo el Velloso no hay noticias ni de embajadas a la capital andalusí ni de contactos concretos. Unos años antes sí se conoce una embajada catalana a la capital omeya dirigida por el conde Salomón de Cerdaña —el antecesor de Guifredo en el condado pirenaico ¹¹—, quien viajó personalmente a Córdoba en el año 863 ¹². Luego, ya en la décima centuria, las embajadas y los tratados (y también, desde luego, las refriegas bélicas) se documentan abundantemente, comenzando por la misión del año 940 que llevó a Córdoba al obispo Gotmar de Girona como representante del conde barcelonés Suñer, hijo de Guifredo ¹³.

No cabe dudar, pues, de que en la Córdoba emiral se conocían los actores principales de la política catalana, lo que justifica sobradamente la posibilidad del ofrecimiento del abanico como obsequio diplomático. Por supuesto, la exhibición de riqueza y la entrega de regalos era parte normativa de los contactos políticos en la época, y está perfectamente documentada en otros muchos variados contextos ¹⁴.

Fueran quienes fueran los obsequiantes, la identificación de los condes de Barcelona como receptores del *flabellum* sí resulta acorde con la adjetivación laudatoria que Cipriano dedica, en los versos, tanto a Guifredo, al que llama benefactor (*almus*) y glorioso (*gloriosus*), como a la ilustre (*ilustris*) Guisindis/Guinedilda. Aunque es imposible confirmar dicha identificación con absoluta certeza, hay otro argumento significativo a su favor que, según creo, no se ha utilizado nunca hasta el momento.

Dicho argumento se desprende de los datos existentes en un documento eclesiástico catalán, concretamente rosellonés: una carta de dotación para la catedral de Elna, fechada el 9 de diciembre del año 915. La dotación es otorgada por el obispo Riculfo, poco antes de su fallecimiento ¹⁵, y es verdaderamente extensa. Incluye tanto tierras como bienes muebles, entre los cuales numerosas vestiduras y abundantes *ornamenta ecclesiae* para la disposición litúrgica de la sede catedralicia. Entre ellos, destaca un altar portátil de plata (*altare argenteum*) que debió ser objeto de notable valor, y que quizás se utilizó durante las obras de la propia catedral, que no sería consagrada hasta dos años después, en el 917 ¹⁶. Pero lo interesante para nosotros es que, entre los objetos donados por el obispo, se mencionan también dos abanicos de origen explícitamente andalusí, dos *flavellos spaniscos*.

Nada se dice de la procedencia concreta de estos *flavellos* hispanos ¹⁷. Sin embargo, cabe tener en cuenta la filiación del obispo rosellonés, pues Riculfo de Elna era uno de los hermanos menores de Guifredo el Velloso. Considerado así el asunto, resulta difícil resistirse a la tentación de pensar que uno de los abanicos elnenses podría identificarse con el que describen los versos de Cipriano.

Vayamos por partes. Primero, la identificación de Riculfo como miembro del linaje condal ceretano-barcelonés se sustenta en un documento del año 891, una donación de bienes en la que Riculfo es mencionado como hermano de un *Miro comes* que solo puede ser Mirón I el Viejo, conde de Rosellón y Conflent ¹⁸. Además, Mirón y Riculfo actúan como albaceas testamentarios de un tercer hermano, Seniofredo, abad del monasterio rosellonés de Santa María de Arles. Tanto Mirón como Seniofredo sí están perfectamente documentados como hermanos de Guifredo el Velloso, lo que parece justificar suficientemente la inclusión de Riculfo, el obispo, en la ilustre familia condal ¹⁹. Debe notarse además que el solar de origen del linaje era el territorio pirenaico de la Cerdaña, territorio que no disponía de sede episcopal propia, por lo que las ambiciones eclesiásticas de la familia se dirigieron habitualmente a las catedrales de Elna y Urgell, en cuyos dominios episcopales se repartían las tierras ceretanas ²⁰.

Luego, la presencia de dos abanicos andalusíes como propiedad de un hermano de Guifredo, en fecha posterior a la muerte de este en el año 897 (y a la muerte de la condesa Guinedilda, hacia el 900), permitiría suponer que los abanicos pudieron haberle sido legados por el conde, y que luego Riculfo los hubiera donado a su catedral para reconvertirlos –en un proceso de transformación simbólico-funcional perfectamente común en la edad media– en objetos de uso litúrgico y ceremonial. Claro que el obispo elnense dispone de *dos* abanicos, y siempre se ha pensado que los poemas de Cipriano se refieren solo a uno. Cabría suponer entonces que los abanicos de Riculfo tuvieran orígenes distintos, pero se me ocurre también que la existencia, no de uno, sino de dos epigramas del autor cordobés, bien pudieran sugerir igualmente la posibilidad de un obsequio doble para los condes de Barcelona, es decir que cada epigrama estuviera dedicado a un abanico distinto ²¹.

Cuanto menos, la carta de dotación del 915 confirma sin lugar a dudas la presencia de abanicos andalusíes en la Cataluña del alto medievo. Una presencia para nada sorprendente si tenemos en cuenta la abundancia, en las tierras pirenaicas, de todo tipo de objetos de lujo y de tejidos preciosos llegados desde el sur andalusí de la península ibérica. La trascendencia de estas riquezas islámicas en la evolución cultural y en la consecución de una identidad aristocrática característica de las élites de los condados catalanes es un fenómeno que debe ser analizado todavía en profundidad, pero –igual que en otros territorios ibéricos– la incidencia de estos bienes fue, sin duda, muy importante para la autoafirmación estamental y política de dichas élites.

Otra cuestión es dilucidar cómo serían exactamente los abanicos *spanescos* llegados a los Pirineos y reconvertidos en utensilios litúrgicos cristianos a principios de siglo X. En realidad, hay poca información sobre la producción de abanicos en al-Andalus, y aunque debían ser bastante comunes, ninguno de época antigua ha sobrevivido hasta nuestros días, debido a la fragilidad de sus materiales. Está claro que la función práctica de estos objetos era la de airear y refrescar, además de espantar insectos, y se conoce también que podían ser de formatos distintos: bien de cuerpo circular, o rectangulares en forma de bandera. Para visualizar dichos formatos, debemos informarnos en la iconografía andalusí contemporánea, donde los abanicos aparecen bastante a menudo en escenografías cortesanas y de ostentación de lujo ²².

Son especialmente frecuentes sus representaciones en la decoración de marfiles de época califal tardía –ligeramente posteriores, pues, al periodo que nos ocupa–, donde la ilustración de este tipo de escenas de corte se desarrolla de forma relativamente habitual. En la famosa píxide de al-Mughira, por ejemplo, procedente de Madinat al-Zahra y conservada en el Louvre de París, aparece un abanico de formato circular sostenido por uno de los dos ricos personajes, lujosamente ataviados con *tiraz*, que flanquean a una tañedora de laúd ²³. Otro abanico circular, con el mango un poco más largo, se representa en una de las escenas festivas que decoran la cara frontal de una arqueta, con montura moderna de plata, que se conserva en el Victoria & Albert Museum de Londres (Fig. 1) ²⁴. El otro modelo de abanico, a modo de banderín, está



Figura 1 (detalles)

Córdoba o Cuenca. Arqueta de marfil, ca. 1000-1025. V&A Museum, inv. núm. 10-1866. © Victoria & Albert Museum, London.





Figura 2

Córdoba. *Píxide de Ziyad*, 969-970
V&A Museum, inv. núm. 368-1880.
© Victoria & Albert Museum, London.



representado en uno de los medallones de la llamada píxide de Ziyad, que se conserva en el mismo museo londinense [Fig. 2]²⁵. O también, por ejemplo, en la famosa arqueta de Sant Salvador de Leyre, hoy en el Museo de Navarra, en uno de cuyos medallones un personaje central barbado es atendido por dos sirvientes que llevan en sus manos un abanico y un espantamoscas de fleco [Fig. 3]²⁶.

Estos cuatro ejemplos no solo reflejan los modelos más habituales de los abanicos de época califal, sino que evocan también el valor simbólico de estos en el entorno suntuario de la aristocracia andalusí. Convertidos en elementos de representación del lujo cortesano y, por lo tanto, en signos visuales de la ostentación del poder, cabe suponer que en su elaboración se utilizaban materiales de valor, aunque fueran perecederos.



Figura 3

Córdoba. *Arqueta de Leyre*, 1004-1005.
© Museo de Navarra, Pamplona



El uso de pergamino para el cuerpo, y de marfil para el mango y el estuche, ha sido señalado concretamente en relación al abanico (o abanicos) de los versos de Cipriano ²⁷. Es una conjetura razonable, aunque en realidad deriva del modelo que proporciona el más famoso de los abanicos medievales conservados, el *flabellum* de Tournus, fechado en el siglo IX pero que sin embargo es una pieza cristiana, elaborada para uso litúrgico ²⁸. El pergamino es ciertamente habitual en el cuerpo de los abanicos del periodo, aunque desde la Antigüedad, y en contextos geográficos varios, las fuentes textuales evocan también el uso de otros materiales, especialmente textiles; entre ellos, la seda, material verdaderamente característico de los entornos suntuarios andalusíes ²⁹. Que las partes sólidas fuesen elaboradas en marfil también resulta sugerente, siendo este material tan notoriamente apreciado en la corte cordobesa y utilizado como base para numerosas tipologías de objetos de lujo, a menudo elaborados para obsequio político ³⁰. Pese a ello, debe tenerse en cuenta que la producción eboraria conocida en al-Andalus no parece nunca anterior al segundo tercio del siglo X ³¹. En consecuencia, no debe descartarse para los abanicos de época emiral el uso de otros materiales sólidos de calidad, particularmente los metales y quizás algunos tipos de maderas de lujo. En este sentido, otro abanico conservado de contexto cristiano, el llamado “de Teodolinda” por su supuesta relación con la reina longobarda (aunque seguramente es posterior, quizás del mismo siglo IX), combina efectivamente un cuerpo de pergamino con un mango metálico. El objeto resulta interesante porque fue concebido para uso estrictamente profano, como los abanicos andalusíes ³².

**no eran una manufactura local...
la producción eboraria estuvo completamente ausente
de la tradición artística plenomedieval
de los condados catalanes.**

Por supuesto, el uso de abanicos no es exclusivo del mundo musulmán, y el estudio de sus materiales y sus formas debe tener en cuenta las tradiciones antiguas, romanas y mediterráneas en general, de las que derivan tanto la producción islámica como la del Occidente medieval cristiano, y también desde luego la del ámbito bizantino. Su análisis es bastante complejo –incluso si lo reducimos al ámbito islámico–, y desbordaría mis objetivos aquí, que se han limitado a constatar la migración de este tipo de objetos suntuarios desde el sur hasta el noreste de la península ibérica ³³.

En realidad, los versos de Cipriano de Córdoba y el acta de donación de Riculfo a la catedral de Elna no son los únicos testimonios de la presencia de abanicos de cualquier procedencia en los condados catalanes del alto y el pleno medieval. No quisiera terminar estas páginas sin completar el cuadro y mencionar, muy rápidamente, los otros cuatro *flabella* de los que tenemos noticia en esta época, aunque ya no se trata de objetos andalusíes sino de origen y función cristianos. Dichos abanicos están documentados, por

parejas, en una serie de inventarios del monasterio de Santa María de Ripoll redactados entre los siglos XI y XII ³⁴. Son objetos, pues, de cronología posterior a los mencionados hasta ahora, y con los que no están relacionados de ningún modo. Aunque no deja de resultar oportuna su presencia en Ripoll, monasterio que habían fundado en el año 879, precisamente, los condes Guifredo el Velloso y Guinedilda.

El primer par de abanicos se menciona en un inventario del año 1047, tomado tras la muerte del más célebre de los abades ripollenses, Oliba ³⁵. El texto revela concretamente la existencia de dos *flavelllos de argento*, es decir de dos abanicos elaborados en plata, que se vinculan al servicio litúrgico del altar mayor de la iglesia abacial, dedicada a la Virgen ³⁶. Luego, los mismos abanicos aparecen en otros tres inventarios posteriores, lo que parece confirmar que se utilizaron durante cierto tiempo en la liturgia monástica, aunque habría que analizar cuál era su actuación específica en las celebraciones, de lo que no tenemos información concreta ³⁷. Posiblemente fueron adquiridos durante el abadiato de Oliba, época en la que el tesoro ripollés fue engrandecido de forma notable con multitud de objetos suntuarios. Incluso podría especularse si hubieran podido ser fabricados en el mismo monasterio, en donde es prácticamente seguro que se estableció, aunque de manera intermitente, un taller de orfebres de cierto vigor e importancia ³⁸.

El segundo par de abanicos se menciona sólo en el último de los inventarios de Ripoll conservados, texto sin datación consignada pero que se suele suponer de finales de siglo XII ³⁹. Afirma este documento que se conservaban guardados en un *armario retro altare*, es decir en un espacio de almacenaje detrás del altar mayor, quizás embebido en el muro. A diferencia de los anteriores, estos no eran objetos metálicos –lo que sin duda se mencionaría en el inventario, atento siempre al valor material de los objetos identificados–, aunque sí se consigna que sus mangos eran de marfil: *II flabell cum manubvriis eburneis* ⁴⁰. No sabemos nada de su procedencia ni de cuando llegaron a Ripoll ⁴¹, pero sí resulta indudable que no eran una manufactura local, pues a diferencia de lo que ocurría en otras regiones del norte hispánico, la producción eboraria estuvo completamente ausente de la tradición artística plenomedieval de los condados catalanes ⁴².

NOTAS

¹ Doy la transcripción de: GIL, J., *Corpus Scriptorum Mozarabicorum*, Madrid, CSIC, 1973, vol. II, pp. 686-687:

*“Renidet in manu flauellum comitis almi,
Litteris conscriptum aureis ut competit illi,
Nomine Guifredus ex sacro gurgite dictus,
Ut pellat estum aura suadente flabello.
Trade libens, comes gloriose, coniugi illud,
Simili ut modo incumbentem disipet estum,
Guisinde dicte et tuo in latere nexa.”*

*“Guisindis dextram illustris adorna, flabelle.
Prebe licet falsos uentos ut temperet estum,
Tempore estiuo defluxa membra refobens
Pensus et officium implens super omnia tuum.”*

² En otro de sus poemas, un epitafio para el abad Sansón, menciona que el fallecimiento tuvo lugar en el año 928 de la Era Hispanica, es decir en el 890 (GIL, J., *ob. cit.*, vol. II, p. 685).

³ Conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid (Ms. 10.029), el código fue compilado mayormente en Córdoba en el siglo IX, aunque incluye algunos añadidos posteriores. Para su análisis: VENDRELL, M., “Estudio del Código de Azagra”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, núm. 82, 1979, pp. 655-705.

⁴ Véase el completo estudio de: HERRERA, P., “En torno al mozárabe Cipriano de Córdoba”,

Excerpta Philologica, núm. 4-5, 1994-1995, pp. 215-229 (pp. 218-220 para valoración del repertorio temático). Utilizo, en estas páginas, el término “mozárabe” en su sentido más amplio y tradicional, aún reconociendo lo problemático del concepto.

⁵ No hay otra mención conocida de ambos personajes. Tradicionalmente se los ha considerado condes de la ciudad: FLÓREZ, E., *España Sagrada*, tom. X, Madrid, 1753, p. 264; SIMONET, F. J., *Historia de los mozárabes de España*, Madrid, Real Academia de la Historia, 1903, vol. I, pp. 552-553. En la misma línea, más recientemente: ACIÉN, M., “Consideraciones sobre los mozárabes de al-Andalus”, *Studia Historica. Historia medieval*, núm. 27, 2009, p. 30. El conde o comes era la máxima autoridad civil de la comunidad cristiana en las ciudades andalusíes: PÉREZ MARINAS, I., “Los mozárabes de Córdoba del siglo IX: Sociedad, cultura y pensamiento”, *Estudios Medievales Hispánicos*, núm. 1, 2012, pp. 179-180.

⁶ La idea fue planteada inicialmente, según creo, en: MUNDÓ, A. M., “Importación, exportación y expoliaciones de códices en Cataluña (siglos VIII al XIII)”, *Coloquio sobre circulación de códices y escritos entre Europa y la Península en los siglos VIII-XIII*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1988, pp. 92-93; y en COLL I ALENTORN, M., *Guifré el Pelós en la historiografia i en la llegenda*, Barcelona, Institut d’Estudis Catalans, 1990, pp. 7-8.

⁷ Incluso se ha propuesto al mismo Cipriano como obsequiante: MUNDÓ, A. M., *ob. cit.*, 1988, p. 93. Martin Aurell propone una interpretación simbólica de los elogios del poeta a los condes relacionada con el supuesto enfrentamiento de la comunidad mozárabe y la corte omeya de Muhammad I: AURELL, M., *Les nocces du comte. Mariage et pouvoir en Catalogne (785-1213)*, París, Publications de la Sorbonne, 1995, p. 86. Es un argumento sugerente, aunque quizás no tiene suficientemente en cuenta la sobredimensión historiográfica de dicho enfrentamiento ni la cronología tardía de los textos con respecto a su punto álgido, la etapa de los “martirios voluntarios”, situado en la década del 850 (ACIÉN, M., *ob. cit.*, pp. 29-32). Véase también *infra*, nota 10.

⁸ Véase: ABADAL, R. d’, *Els primers comtes catalans*, Barcelona, Editorial Vicenç Vives, 1980 (1958), p. 191. Para la *translatio* de Aimó de Saint-Germain-des-Pres: FLÓREZ, E., *ob. cit.*, pp. 516-523. Es posible que este Leovigildo fuera el autor mozárabe del mismo nombre: HERRERA, P., “Un autor mozárabe descuidado: Leovigildo”, *Boletín de la Real Academia de Córdoba, de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, núm. 128, 1995, pp. 213-215.

⁹ ABADAL, R. d’, *ob. cit.*, 1980, p. 56. Para el documento: ABADAL, R. d’, *Catalunya Carolingia, volum II: Els diplomes carolingis a Catalunya*, Barcelona, Institut d’Estudis Catalans, 1952, ap. VII, pp. 430-433. Véase también el análisis de A. M. Mundó, quien vincula la acción de Tirso de Córdoba a la oposición de la liturgia hispana tradicional frente al rito romano impuesto por los carolingios: MUNDÓ, A. M., “El bisbat d’Egara de l’època tardo-romana a la carolíngia”, *Obres Completes*, Barcelona, Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 1998, pp. 76-77. Hay que señalar que nada indica que hubiera ningún tipo de conexión directa entre la actividad del presbítero Tirso y los intereses de la comunidad cristiana cordobesa.

¹⁰ Para la integración de las élites cristianas en la política cordobesa (y pese a la famosa crisis de los mártires): HERRERA, P., *Cultura y lenguas latinas entre los mozárabes cordobeses*, Córdoba, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 1995, pp. 19-20. El Leovigildo mencionado antes (*vid.* n. 8) servía efectivamente en la corte del emir: CHRISTYS, A., “St-Germain des-Pres, St Vincent and the martyrs of Cordoba”, *Early Medieval Europe*, núm. 7/2, 2003, pp. 205-206.

¹¹ Sobre la controvertida figura de este conde Salomón: ABADAL, R. d', *ob. cit.*, 1980, pp. 29-41; y recientemente: SERRA, R., "La mort del comte Salomó i l'adveniment de la dinastia comtal catalana", *Ker-Revista del Grup de Recerca de Cerdanya*, núm. 13, 2019, pp. 65-78.

¹² Parece que el motivo principal del viaje fue mediar en un tratado de amistad entre el emir Muhammad I y el monarca carolingio Carlos el Calvo: ABADAL, R. d', *ob. cit.*, 1980, p. 35.

¹³ Gotmar obsequió al califa al-Hakam con un *Libro de los reyes francos* del que hay noticia gracias a un comentario de al-Mas'udi: BARCELÓ, M., "Una nota entorn del 'Llibre dels reis francs' regalat pel bisbe Gotmar de Girona, l'any 384/940, a Al-Hakam, a Còrdova", *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, núm. 25/1, 1979-1980, pp. 127-136. Para las embajadas catalanas del siglo X en la corte omeya, véase: SÉNAC, P., "Note sur les relations diplomatiques entre les comtes de Barcelone et le califat de Cordoue au X^e siècle", *Histoire et archéologie des terres catalanes au moyen age*, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 1995, pp. 87-101.

¹⁴ Sobre la importancia de los regalos diplomáticos en el entorno andalusí: VALDÉS, F., "Manufacturas palatinas, objetos de corte, regalos de embajada en la Córdoba omeya", *Islamic Artefacts in the Mediterranean World. Trade, Gift, Exchange and Artistic Transfer*, Venecia, Marsilio, 2010, pp. 63-70.

¹⁵ Edición en: PONSICH, P., *Catalunya Carolíngia, volum VI: Els comtats de Rosselló, Conflent, Vallespir i Fenollet*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 2006, pp. 212-214 (doc. 190). No se trata del testamento del obispo, como se ha supuesto tradicionalmente: PALAZZO, É., "Arts somptuaires et liturgie: le testament de l'évêque d'Elne, Riculf, 915", *Retour aux sources: textes, études et documents d'histoire médiévale offerts à Michel Parisse*, París, Editions A. & J. Picard, 2004, pp. 711-717.

¹⁶ El acta de consagración también se conserva: PONSICH, P., *ob. cit.*, 2006, pp. 216-218, doc 191. Por supuesto, el edificio consagrado entonces es el antecedente de la iglesia actual, construida ya en época del románico.

¹⁷ Sobre el concepto de Hispania (*Yspania*, *Spania*) desde la perspectiva catalana medieval: SABATÉ, F., "La noció d'Espanya en la Catalunya medieval", *Acta Historica et Archaeologica Mediaevalia*, núm.19, 1998, pp. 382-384.

¹⁸ El documento está publicado en: BARAUT, C., "Els documents, dels segles IX i X, conservats a l'arxiu Capítular de la Seu d'Urgell", *Urgellia*, núm. 2, 1979, p. 44 (doc. 35).

¹⁹ Véase: COLL I ALENTORN, M., *ob. cit.*, 1990, pp. 182-183; y también: PONSICH, P., "El problema de la partició del comtat de Rosselló entre els casals de Cerdanya i d'Empúries a la mort del comte Miró I el Vell (896)", *Miscel·lània Ramon d'Abadal*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1994, pp. 13-14. Riculfo, en cambio, no aparece en una serie de donaciones familiares al monasterio carcaseño de La Grassa en la que sí aparecen los otros hermanos, hijos del conde Sunifredo I: SALRACH, J. M., "Memoria, poder i devoció: donacions catalanes a la Grassa (segles IX-XII)", *Histoire et archéologie des terres catalanes au moyen age*, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 1995, pp. 103-117.

²⁰ Cabe recordar, por ejemplo, que un hijo de Guifredo el Velloso, Radulfo, fue obispo de Urgell. Sobre las dificultades en la política episcopal del linaje ceritano: ZIMMERMAN, M., *En els orígens de Catalunya: Emancipació política i afirmació cultural*, Barcelona, Edicions 62, 1989, p. 140.

²¹ Lo que ya se ha planteado en alguna ocasión, de forma un tanto tangencial: PANIAGUA, D., *Cipriano de Córdoba. Estudio Crítico*. Madrid, Fundación Ignacio Larramendi, 2011, pp. 1-2.

²² Para una aproximación a este llamado "ciclo de la vida de los príncipes" en la iconografía andalusí: GARCÍA, F. de A., "El soberano en Al-Andalus", *Revista digital de iconografía medieval*, núm. 2/4, 2010, pp. 61-71.

²³ La escena, en uno de los medallones que ilustran el cuerpo de la píxide, parece retratar al califa al-Hakam II y a su hermano al-Mughira, destinatario del objeto: SILVA, N., "Dádivas preciosas en marfil: la política del regalo en la corte omeya andalusí", *Anales de historia del arte*, núm extra, 1, 2014, pp. 534-536. De la misma autora: SILVA, N., *La eboraria andalusí. Del califato omeya a la Granada nazarí*, Oxford, British Archaeological Reports, 2013, pp. 215-219. Para otras interpretaciones: PRADO-VILLAR, F., "Enclosed in Ivory: The Miseducation of al-Mughira", *The Ivories of Muslim Spain. Papers from a symposium held in Copenhagen from 18th to the 20th of November 2003*, Copenhagen, David Collection Museum, 2005, pp. 139-163; MAKARIOU, S., *La pyxide d'al-Mughira*, París, Sogomy Editions D'Art, 2012; o ANDERSON, G., "A mother's gift? Astrology and the pyxis of al-Mughira", *Journal of Medieval History*, núm. 42/1, 2016, pp. 107-130.

²⁴ Núm. inv. 19-1866. Véase: JENKINS, M., "Casket", *The Art of Medieval Spain, a.d. 500-1200*, Nueva York, Metropolitan Museum of Art, 1993, pp. 95-96 (núm. cat. 40).

²⁵ V&A Museum, núm. 368-1880. La inscripción la atribuye al prefecto de policía Ziyad ibn Aflah.

²⁶ HOLOD, R., "Pamplona casket", *Al-Andalus: the art of Islamic Spain*, Nueva York, Metropolitan Museum of Art, 1992, pp. 198-201 (núm. cat. 4).

²⁷ La sugerencia es de MUNDÓ, A. M., *ob. cit.*, 1988, p. 93.

²⁸ La bibliografía sobre el abanico de Tournus, conservado en el Museo del Bargello de Florencia, es notablemente extensa. Véase, entre otros: EITNER, L., *The Flabellum of Tournus*, Nueva York, College Art Association of America, 1944; GABORIT-CHOPIN, D., *Flabellum di Tournus*, Florencia, Museo Nazionale del Bargello, 1988; CARTRON, I., "Le flabellum liturgique carolingien de Saint-Philibert: du don d'un souffle à la geste des moines", *Revue belge de philologie et d'histoire*, núm. 88/2, 2010, pp. 153-176; o KESSLER, H. L., "Images Borne on a Breeze: the Function of the Flabellum of Tournus as Meaning", *Charlemagne et les objets. Des thésaurisations carolingiennes aux constructions mémorielles*, Berna, Peter Lang, 2012, pp. 57-85.

²⁹ Véase, en términos generales: RODRÍGUEZ PEINADO, L., "La producción textil en al-Andalus: origen y desarrollo", *Anales de Historia del Arte*, 22, núm. esp. II, 2012, pp. 265-279 (pp. 269-270 para la seda).

³⁰ SILVA, N., *ob. cit.*, 2014.

³¹ Véase: BLAIR, S., "What inscriptions Tells Us: Text and Messages on the Ivories from al-Andalus", *The Journal of the David Collection*, 2, 2005, vol. II, pp. 81 y 95; o ARMANDO, S., "L'avorio di elefante nel Mediterraneo medievale: circolazione, disponibilità, usi (X-XIII secolo)", *Quaderni di Vicin Oriente*, núm. 15, 2019, pp. 220-222 (con bibliografía anterior).

³² Se conserva en el *duomo* de Monza: Véase: COPPA, S., "Il flabello di Teodolinda del Tesoro del Duomo di Monza. Nota introduttiva al restauro", *Conservazione delle opere d'arte su carta e pergamena. Atti del convegno Torgiano, 14-16 aprile 1988*, Perugia, Volumnia Ed., 1990, pp. 73-74.

³³ En cualquier caso, para una aproximación general a los abanicos medievales, véase: ELBERN, V. H., “Flabellum”, *Enciclopedia dell’arte medievale*, vol. VI, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1995, pp. 265-266; incluye extensa bibliografía y es un excelente punto de partida para el estudio de este tipo de objetos. Sobre los orígenes y la evolución de los abanicos desde la Antigüedad, con numerosas referencias documentales e iconográficas, véase también: LECLERQUE, H., “Flabellum”, *Dictionnaire d’archéologie chrétienne*, tome V, París, Librairie Létouzey et Ané, 1923, col. 1610-1625.

³⁴ Inventarios de extraordinario interés para el conocimiento de la realidad suntuaria de los siglos XI y XII en el área catalana. Se conservan en transcripciones de comienzos del siglo XIX y fueron editados por: JUNYENT, E., “Notes inédites sobre el monestir de Ripoll”, *Analecta sacra tarraconensia*, núm. 9, 1933, pp. 218-225.

³⁵ Miembro de la familia condal ceritana (hijo del conde Oliba Cabreta) y, por lo tanto, descendiente de Guifredo el Velloso y Guinedilda. Para una revisión de su figura: CINGOLANI, S., “L’abat Oliba, el poder i la paraula”, *Acta historica et archaeologica Medievale*, 31, 2011-2013, pp. 115-162.

³⁶ Los abanicos completamente metálicos, conocidos desde la Tardoantigüedad, son especialmente frecuentes en el Occidente plenomedieval, según indican las fuentes documentales. Se conservan algunos ejemplares de gran interés, como los dos del monasterio alemán de Hildesheim: BOEHM, B. D., “Liturgical fans”, *Medieval treasures from Hildesheim*, Nova York, Metropolitan Museum of Art, 2013, pp. 63-64.

³⁷ Me refiero al caso de Ripoll. En términos generales, los usos litúrgicos y los valores simbólicos de los abanicos medievales sí se han estudiado con atención. Véase: SUBES, M.-P., “Art et liturgie: le *flabellum* et l’ostension de la patène dans le cérémonial de la messe”, *Bibliothèque de l’École des chartes*, núm. 162, 2004, pp. 97-118.

³⁸ DURAN-PORTA, J., “Els orfebres a la Catalunya plenomedieval”, *Entre la letra y el pincel: el artista medieval. Leyenda, identidad y estatus*, Almería, Círculo Rojo, 2017, pp. 244-245.

³⁹ JUNYENT, E., *ob. cit.*, p. 224.

⁴⁰ El uso de marfil en los mangos de abanicos de época plenomedieval es bastante frecuente. Hay algunos ejemplares conservados, como el magnífico abanico del Fine Arts Museum de Boston (núm. inv. 56.882), y varios fragmentos dispersos de este material se han relacionado igualmente con *flabella* desaparecidos. Véase: HESLOP, T. A., “215. Section of a staff or handle showing Christ in Majesty... / 216. Section of a staff or handle showing birds and beasts / 217. Section of a staff or handle showing twelve Apostles and... / 218. Section of a staff or handle with foliage in the form...”, *English romanesque art*, Londres, Weidenfeld & Nicolson, 1984, pp. 229-230.

⁴¹ Al no ser mencionados en los inventarios anteriores, seguramente llegaron ya en el siglo XII. Sea como fuere, no parezca que puedan identificarse con los antiguos *flabella* de Guifredo y Guinedilda (es decir, los mencionados —si eran dos— por Cipriano), aunque los condes fueran los fundadores del monasterio. Desde luego, la identificación de aquellos con los abanicos de Riculfo de Elna, que aquí se ha propuesto (*vid supra*), dificulta todavía más esta posibilidad.

⁴² Por lo menos, según los datos que manejamos hasta ahora: DURAN-PORTA, J., “Tot forjant el tresor: els materials dels orfebres a la Catalunya romànica”, *Síntesi. Quaderns dels Seminaris de Besalú*, núm. 3, 2015, pp. 69-70.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABADAL, R. d’, *Catalunya Carolingia, volum II: Els diplomes carolingis a Catalunya*, Barcelona, Institut d’Estudis Catalans, 1952.

ABADAL, R. d’, *Els primers comtes catalans*, Barcelona, Vicenç Vives, 1980 (1958).

ACIÉN, M., “Consideraciones sobre los mozárabes de al-Andalus”, *Studia Historica. Historia medieval*, núm. 27, 2009, pp. 23-36.

ANDERSON, G. D., “A mother’s gift? Astrology and the pyxis of al-Mughīra”, *Journal of Medieval History*, núm.42/1, 2016, pp. 107-130.

ARMANDO, S., “L’avorio di elefante nel Mediterraneo medievale: circolazione, disponibilità, usi (X-XIII secolo)”, *Quaderni di Vicin Oriente*, núm. 15, 2019, pp. 215-278.

AURELL, M., *Les noces du comte. Mariage et pouvoir en Catalogne (785-1213)*, París, Publications de la Sorbonne, 1995.

BARAUT, C., “Els documents, dels segles IX i X, conservats a l’arxiu Capítular de la Seu d’Urgell”, *Urgellia*, núm. 2, 1979, pp. 7-145.

BARCELÓ, M., “Una nota entorn del ‘Llibre dels reis francs’ regalat pel bisbe Gotmar de Girona, l’any 384/940, a Al-Hakam, a Còrdova”, *Annals de l’Institut d’Estudis Gironins*, núm.25/1, 1979-1980, pp. 127-136.

BLAIR, S., "What inscriptions Tells Us: Text and Messages on the Ivories from al-Andalus", *The Journal of the David Collection*, núm. 2, 2005, II, pp. 75-99.

BOEHM, B. D., "Liturgical fans", *Medieval treasures from Hildesheim*, Nueva York, Metropolitan Museum of Art, 2013, pp. 63-64.

DURAN-PORTA, J., "Tot forjant el tresor: els materials dels orfegres a la Catalunya romànica", *Síntesi. Quaderns dels Seminaris de Besalú*, núm. 3, 2015, pp. 53-70.

DURAN-PORTA, J., "Els orfegres a la Catalunya medieval", en *Entre la letra y el pincel: el artista medieval. Leyenda, identidad y estatus (actas del Congreso internacional Magistri Cataloniae)*, Almería, Círculo Rojo, 2017, pp. 239-247.

LECLERQUE, H., "Flabellum", en *Dictionnaire d'archéologie chrétienne*, tome V, París, 1923, col. 1610-1625.

CARTRON, I., "Le flabellum liturgique carolingien de Saint-Philibert: du don d'un souffle à la geste des moines", *Revue belge de philologie et d'histoire*, núm. 88/2, 2010, pp. 153-176.

CHRISTYS, A., "St-Germain des-Pres, St Vincent and the martyrs of Cordoba", *Early Medieval Europe*, núm. 7/2, 2003, pp. 199-216.

CINGOLANI, S. M., "L'abat Oliba, el poder i la paraula", *Acta historica et archaeologica Medievalia*, núm. 31, 2011-2013, pp. 115-162.

COLL I ALENTORN, M., *Guifré el Pelós en la historiografia i en la llegenda*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1990.

COPPA, S., "Il flabello di Teodolinda del Tesoro del Duomo di Monza. Nota introduttiva al restauro", en *Conservazione delle opere d'arte su carta e pergamena. Atti del convegno Torgiano, 14-16 aprile 1988* (cur. Flavia di Serego Alighieri), Perugia, Volumnia Ed., 1990, pp. 73-74.

FLÓREZ, E., *España Sagrada. Theatro Geográfico-Histórico de la Iglesia de España, tom. X: Iglesias sufragáneas antiguas de Sevilla: Abdera, Asido, Astigi y Córdoba*, Madrid, 1753.

ELBERN, V. H., "Flabello", en *Enciclopedia dell'arte medievale*, vol. VI, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana 1995, pp. 265-266.

EITNER, L. E. A., *The Flabellum of Tournus*, Nueva York, College Art Association of America, 1944.

GABORIT-CHOPIN, D., *Flabellum di Tournus*, Florencia, Museo Nazionale del Bargello, 1988.

GARCÍA, F. de A., "El soberano en Al-Andalus", *Revista digital de iconografía medieval*, núm. 2/4, 2010, pp. 61-71.

GIL, J., *Corpus scriptorum muzarabicorum*, Madrid, CSIC, 1973. 2 vols.

HESLOP, T. A., "215. Section of a staff or handle showing Christ in Majesty... / 216. Section of a staff or handle showing birds and beasts / 217. Section of a staff or handle showing twelve Apostles and... / 218. Section of a staff or handle with foliage in the form...", *English romanesque art*, Londres, Weidenfeld & Nicolson, 1984, pp. 229-230.

HERRERA ROLDÁN, P. P., "En torno al mozárabe Cipriano de Córdoba", *Excerpta Philologica*, núms. 4-5, 1994-1995, pp. 215-229.

HERRERA ROLDÁN, P. P., "Un autor mozárabe descuidado: Leovigildo", *Boletín de la Real Academia de Córdoba, de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, núm. 128, 1995, pp. 211-219.

HERRERA ROLDÁN, P. P., *Cultura y lenguas latinas entre los mozárabes cordobeses*, Córdoba, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 1995.

HOLLOD, R., "Pamplona casket", *Al-Andalus: the art of Islamic Spain*, Nueva York, Metropolitan Museum of Art, 1992, pp. 198-201 (núm. cat. 4).

JENKINS, M., "Casket", *The Art of Medieval Spain, a. d. 500-1200*, Nueva York, Metropolitan Museum of Art, 1993, pp. 95-96 (núm. cat. 40).

KESSLER, H. L., "Images Borne on a Breeze: the Function of the Flabellum of Tournus as Meaning", *Charlemagne et les objets. Des thésaurisations carolingiennes aux constructions mémorielles*, Berna, Peter Lang Ed., 2012, pp. 57-85.

MAKARIOU, S., *La pyxide d'al-Mughira*, París, Publications de la Sorbonne, 2011.

MUNDÓ, A. M., "Importación, exportación y expoliaciones de códices en Cataluña (siglos VIII al XIII)", *Coloquio sobre circulación de códices y escritos entre Europa y la Península en los siglos VIII-XIII*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1988, pp. 87-134.

MUNDÓ, A. M., "El bisbat d'Egara de l'època tardo-romana a la carolíngia", *Obres Completes*, Barcelona, 1998, pp. 57-78. [antes en: *Simposi internacional sobre les esglésies de Sant Pere de Terrassa*, Terrassa, 1992, pp. 41-49].

PALAZZO, É., "Arts somptuaires et liturgie: le testament de l'évêque d'Elne, Riculf, 915", en *Retour aux sources: textes, études et documents d'histoire médiévale offerts à Michel Parisse*, París, Picard, 2004, pp. 711-717.

PANIAGUA, D., *Cipriano de Córdoba. Estudio Crítico*. Madrid, Fundación Ignacio Larramendi, 2011 (Biblioteca Virtual Ignacio Larramendi de Polígrafos, ed. electrónica).

PÉREZ MARINAS, I., "Los mozárabes de Córdoba del siglo IX: Sociedad, cultura y pensamiento", *Estudios Medievales Hispánicos*, núm. 1, 2012, pp. 177-220.

PONSICH, P., "El problema de la partició del comtat de Rosselló entre els casals de Cerdanya i d'Empúries a la mort del comte Miró I el Vell (896)", *Miscel·lània Ramon d'Abadal*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1994, pp. 9-24.

PONSICH, P., *Catalunya Carolíngia, volum VI: Els comtats de Rosselló, Conflent, Vallespir i Fenollet*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 2006.

PRADO-VILLAR, F., "Enclosed in Ivory: The Miseducation of al-Mughira", *The Ivories of Muslim Spain. Papers from a symposium held in Copenhagen from 18th to the 20th of November 2003*, Copenhaguen, David Collection Museum, 2005, pp. 139-163.

RODRÍGUEZ PEINADO, L., “La producción textil en al-Andalus: origen y desarrollo”, *Anales de Historia del Arte*, 22, núm. esp. II, 2012, pp. 265-279.

SABATÉ, F., “La noció d’Espanya en la Catalunya medieval”, *Acta Historica et Archaeologica Mediaevalia*, núm. 19, 1998, pp. 375-390.

SALRACH, J. M., “Memoria, poder i devoció: donacions catalanes a la Grassa (segles IX-XII)”, *Histoire et archéologie des terres catalanes au moyen age*, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan 1995, pp. 103-117.

SÉNAC, P., “Note sur les relations diplomatiques entre les comtes de Barcelone et le califat de Cordoue au X^e siècle”, *Histoire et archéologie des terres catalanes au moyen age*, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 1995, pp. 87-101.

SERRA, R., “La mort del comte Salomó i l’adveniment de la dinastia comtal catalana”, *Ker-Revista del Grup de Recerca de Cerdanya*, núm. 13, 2019, pp. 65-78.

SILVA, N., *La eboraria andalusí. Del califato omeya a la Granada nazarí*, Oxford, British Archaeological Reports, 2013.

SILVA, N., “Dádivas preciosas en marfil: la política del regalo en la corte omeya andalusí”, *Anales de historia del arte*, núm. extra. I, 2014, pp. 527-541.

SIMONET, F. J., *Historia de los mozárabes de España*, Madrid, 1903 (Memorias de la Real Academia de la Historia, XIII).

SUBES, Ma.-P., “Art et liturgie: le flabellum et l’ostension de la patène dans le cérémonial de la messe”, *Bibliothèque de l’École des chartes*, núm. 162, 2004, pp. 97-118.

VALDÉS, F., “Manufacturas palatinas, objetos de corte, regalos de embajada en la Córdoba omeya”, *Islamic Artefacts in the Mediterranean World. Trade, Gift, Exchange and Artistic Transfer*. (Ed. C. Schmidt-Arcangeli and G. Wolf), Venecia, Marsilio, 2010. pp. 63-70.

VENDRELL, M., “Estudio del Códice de Azagra”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, núm. 82, 1979, pp. 655 -705.

ZIMMERMANN, M., *En els orígens de Catalunya: Emancipació política i afirmació cultural*, Barcelona, Edicions 62, 1989.



Nº 7 • 2021
ISSN 2444-121X

LOS AZULEJOS VALENCIANOS DEL PALACIO EL CAPRICHIO DE LA ALAMEDA DE OSUNA EN MADRID

Mercedes González Teruel
Ceramista

• Fecha de recepción: 03-12-2020 - Fecha de aceptación: 27-04-2021 • Pags. 83 - 103
• <https://doi.org/10.46255/add.2021.7.103>

RESUMEN

La documentación epistolar generada por los encargos a la fábrica valenciana de azulejos dirigida por Marcos Antonio Disdier, supone un rico material documental que ofrece interesantes perspectivas de análisis del trabajo cerámico de finales del siglo XVIII en València. En este momento, el remitente en unas ocasiones y el destinatario en otras, es un personaje como la duquesa de Osuna, María Josefa Alonso Pimentel, considerada como la gran mecenas del arte en la España ilustrada, lo que confiere aún mayor valor a los escritos. El estudio de los azulejos fabricados para el palacio de El Capricho proporcionará algunos datos fundamentales para completar la historia de los azulejos de la manufactura Disdier.

PALABRAS CLAVE: Azulejos valencianos; duquesa de Osuna; palacio El Capricho; Disdier.

THE VALENCIAN TILES OF EL CAPRICHIO PALACE IN ALAMEDA DE OSUNA DE MADRID.

ABSTRAC

The epistolary documentation generated by the orders to the Valencian tile factory directed by Marcos Antonio Disdier, is a highly valued documentary material that offers interesting perspectives of analysis of the ceramic work of the late 18th century in València. This time the sender sometimes and sometimes the recipient, is a character such as the Duchess of Osuna, María Josefa Alonso Pimentel, considered a great patron of art in illustrated Spain, which gives even greater value to the writings. The study of the tiles manufactured for the El Capricho palace will provide some fundamental information to complete the history of the tiles from the Disdier manufacture.

KEY WORDS: valencian tiles; Duchess of Osuna; El Capricho palace; Disdier.

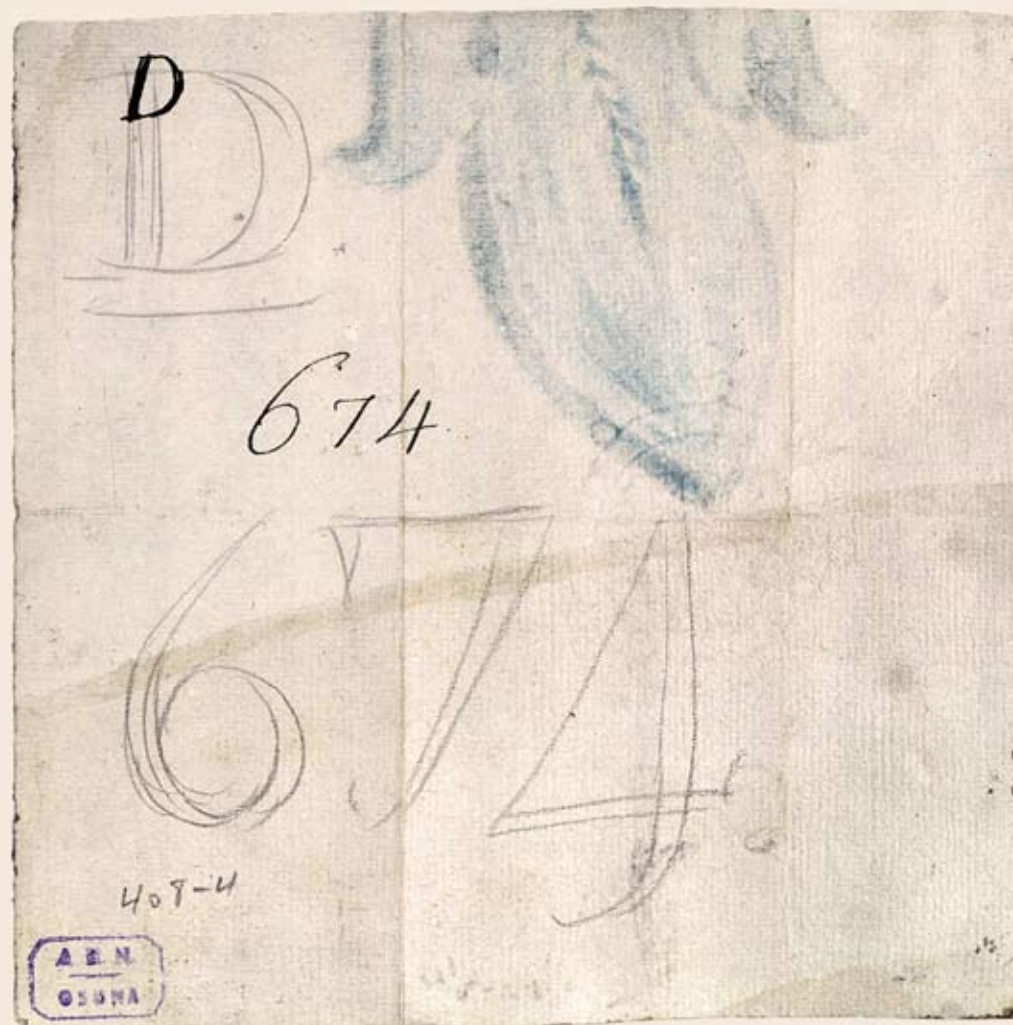


Figura 1

Dibujo preparatorio para azulejo de señalización del número de una casa.

Al ser un número tan elevado, desconocemos su destino. La tipografía de los numerales es la misma que hoy todavía podemos admirar en algunas calles de Valencia o de Játiva (València), y que confirman la autoría de la fábrica de Disdier. Cronología 1794-1795. Archivo Histórico de la Nobleza (Toledo), Osuna, cartas, caja 408, doc. 4-128.



Figura 2

Boceto sobre papel

realizado en la fábrica de Disdier como muestra de color para realizar el pavimento encargado por la duquesa.

Archivo Histórico de la Nobleza (Toledo), Osuna, cartas, caja 408, doc.

LOS AZULEJOS VALENCIANOS DEL PALACIO EL CAPRICHIO DE LA ALAMEDA DE OSUNA EN MADRID

Mercedes González Teruel

Ceramista

La casa-fábrica de azulejos de Marcos Antonio Disdier funcionó en València capital desde el año 1777 hasta el cambio del siglo XVIII, aproximadamente, cuando María Salvadora, la hija de Marcos Antonio ¹, toma las riendas de la producción. La calidad de los azulejos producidos por los Disdier llegó a ser extraordinaria en su tiempo tanto técnica como estéticamente. Además de los encargos especiales como los que vamos a estudiar, dedicaron su producción a azulejos de serie, azulejos de *mitadat*, azulejos de ramito, azulejos de señalización de los números de las casas (Fig. 1) y azulejos monocromos ² (Fig. 2). Sin embargo, sin una gestión publicitaria impecable y una capacidad de relación social excepcional como la de Marcos Antonio, es difícil que la empresa llegara a producir los pavimentos de azulejos que le caracterizan. Disdier vende azulejos fuera de las fronteras del reino de València, llega a Las Palmas de Gran Canaria, Teruel, Cuenca, Álava y Madrid, entre otros lugares, y su medio de comunicación es el correo. Afortunadamente, se han podido conservar algunas de las cartas que describen los diferentes proyectos y su ejecución, como es el caso en que nos

encontramos, que facilitan extraordinariamente el trabajo de análisis de la producción de azulejos de la factoría valenciana. El palacio El Capricho de la Alameda de Osuna de Madrid se construyó a finales del siglo XVIII y al menos cuatro pavimentos de sus habitaciones fueron fabricados por Marcos Antonio Disdier entre los años 1793 y 1795, de los que afortunadamente hemos podido acceder a la documentación epistolar custodiada en el archivo de los duques de Osuna.

la excelente fama de los azulejos de Disdier, sea el origen de los encargos de azulejos realizados por María Josefa Pimentel a la fábrica valenciana para pavimentar los pisos del palacete de la Alameda de Osuna

María Josefa de la Soledad Alonso Pimentel, XII duquesa de Osuna y XV condesa de Benavente (Madrid 1752-1834) ³, se casó con su primo Pedro Alcántara Téllez-Girón y Pacheco en 1771, supervisó personalmente la educación de sus hijos, y junto a su marido, convirtió su casa en un punto ineludible de reunión de la sociedad madrileña a la que acudían tanto intelectuales y artistas como la alta aristocracia del momento ⁴, a los que promocionó y apoyó siempre que pudo. Aunque el domicilio familiar se encontraba en una casa en la Cuesta de la Vega, cerca del palacio Real de Madrid, en el año de 1783 decidió construir un palacete que sería el exponente de sus gustos decorativos y artísticos. El Capricho fue el nombre elegido para aquel hermoso lugar rodeado de jardines con plantas exóticas, con numerosas referencias mitológicas clásicas y artísticos templete, situado a las afueras de Madrid, en lo que hoy se conoce como la Alameda de Osuna ⁵.

El palacio, del que hoy en día (año 2020) sólo se conservan las paredes de su obra original y está en proceso de restauración, tiene tres plantas rematadas en las esquinas por cuatro torreones ⁶. En el interior del edificio se distribuían las dependencias del servicio, además de salones para comedor, bailes, una biblioteca de al menos 6.000 volúmenes y las alcobas y gabinetes de los distintos miembros de la familia, aunque en la planta noble se encontraban las estancias de la duquesa, las más lujosas. María Josefa Pimentel, por su gran afición e impulso de las artes, consiguió que, importantes artistas de la época participaran en el ornato de sus habitaciones privadas.

Marcos Antonio Disdier Casanova, nacido en Xàtiva (València) en 1735 y principal responsable de la renovación de la azulejería valenciana de finales del siglo XVIII, estuvo trabajando para el duque del Infantado en la casa madrileña que renovó en el año 1793 ⁷. Al menos, el transportista Vicente Miralles sirve a dicho señor una carga bien acondicionada de 5.402 azulejos el 28 de mayo de 1793, cuyo coste asciende a reales de vellón 11.614 con 2 maravedíes, moneda castellana. El tesorero de la Casa del Infantado, en 1793, es el que firma la letra de cobro de dicho encargo, el señor Bernardino Vázquez

que, a su vez, es el suegro del médico de la casa de la duquesa de Osuna, Hilario Torres. Quizás esta relación, o simplemente, la excelente fama de los azulejos de Disdier, sea el origen de los encargos de azulejos realizados por María Josefa Pimentel a la fábrica valenciana para pavimentar los pisos del palacete de la Alameda de Osuna. De este modo, las cartas que se intercambian Disdier y la condesa-duquesa de Benavente (o en su caso sus sirvientes) entre noviembre de 1793 y el mes de junio de 1795, ofrecen una descripción muy valiosa del desarrollo de los encargos azulejeros.

Los pavimentos de los cuales tenemos documentación los denominaremos por su fecha conocida de ejecución y colocación. Los datos que aportan las cartas sobre cada pieza muestran anécdotas que dan a conocer la realidad de un trabajo, a veces muy complicado de conseguir en toda su perfección. Disdier habla de sus posibilidades en primera persona, dirigiendo una empresa que cuenta con un pintor –siempre se refiere a él en singular y en masculino– y con numerosos trabajadores del barro que, en un momento dado, se han ido a servir al ejército ⁸ y se ve obligado a contratar trabajadores que no tienen oficio.

PAVIMENTO 1

La obra se compone en total de 118 azulejos de tamaño de palmo castellano en cuadro, es decir, azulejo cuadrado de 21 cm aproximadamente. La primera noticia del que debió ser el primer encargo de la duquesa de Osuna a Marcos Antonio está escrita el día 19 de noviembre de 1793 y Marcos Antonio comunica a la duquesa que la obra está acabada, a falta de rehacer unos azulejos que no han salido bien en la cocción. En su escrito, Disdier le comenta que los azulejos que está realizando han salido del horno «[...] mui en punto de cosido y hermoso (sic) [...]» ⁹, sin embargo, al desgraciarse ocho azulejos en el proceso de cocción, no da por acabada la obra. Marcos Antonio, exquisito en sus relaciones comerciales, añade, e insiste, que «[...] no le gusta que salga de su casa ninguna obra incompleta [...]». Los azulejos desgraciados van a rehacerse, y cuando estén acabados se enviarán a la casa de la Alameda «[...] según VE me tiene prevenido [...]» ¹⁰.

El diseño fue aceptado por la duquesa en un encuentro que tuvieron en Gandía (València) donde Disdier se reunió con ella para mostrarle el proyecto ¹¹. Las características de dicho pavimento, su transporte e instrucciones de colocación, las encontraremos a través de las descripciones que ofrecen las sucesivas misivas.

El pavimento acabado es transportado casi un mes más tarde del anuncio de la conclusión de la obra, el día 28 de enero de 1794, por el carretero Manuel Serra de Aldaya (València) ¹². El transporte incluye, a su vez, el diseño embalado en su funda de madera con las instrucciones para su colocación. El dibujo y mapa ¹³ de la obra, va guardado en una funda de madera «[...] que el todo arreglado compone una pienesica muy graciosa según verá VM en el diseño» ¹⁴.

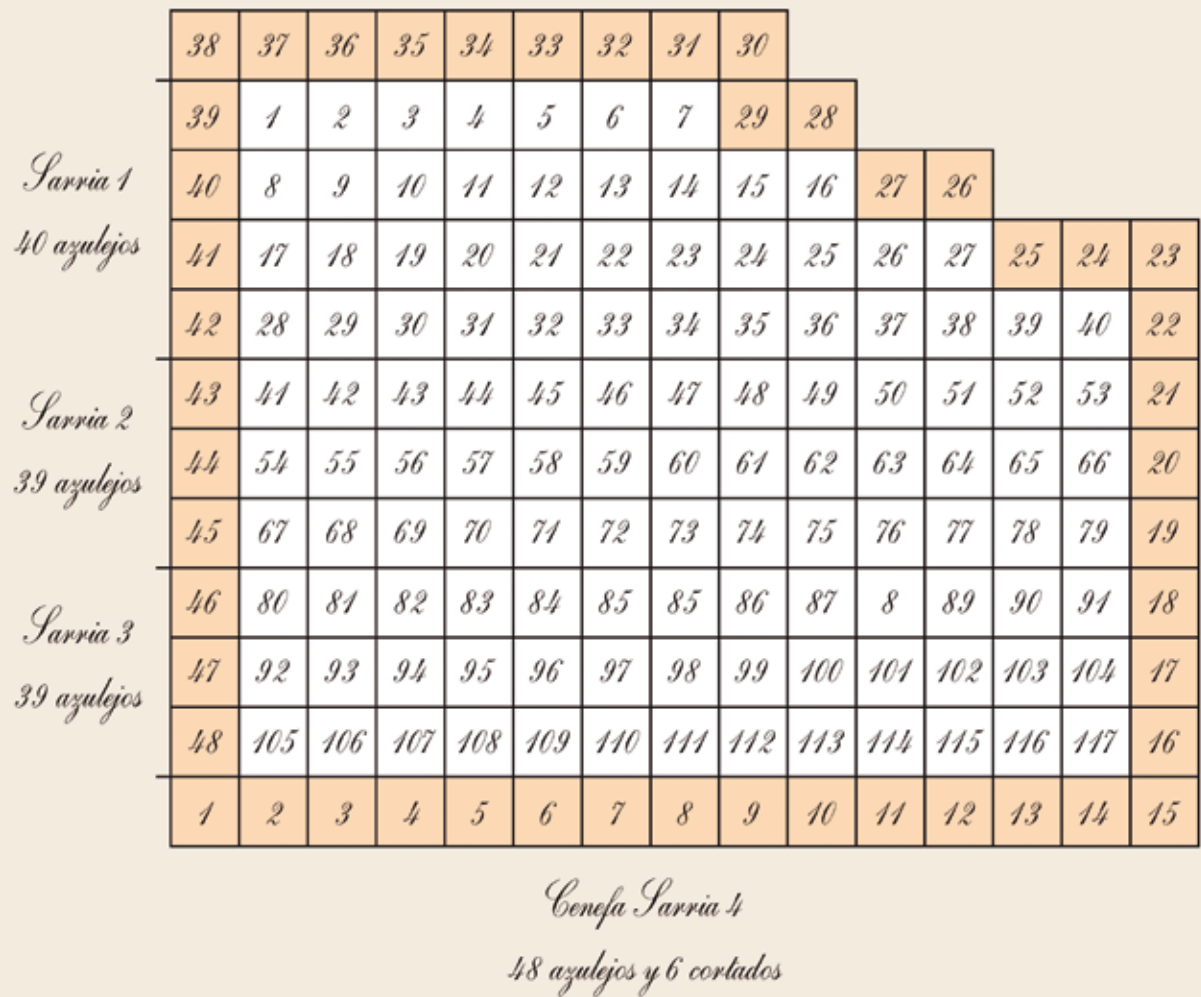


Figura 3

Hipótesis de la cuadrícula del pavimento nº 1
a partir de las instrucciones escritas por Disdier.
Reconstrucción Mercedes González, dibujo Enric Flors.

Los azulejos se empaquetan en cuatro sarrias ¹⁵ de esparto perfectamente numeradas del 1 al 4, para que al ir desembalando no haya error en su orden. Hasta el momento no conocemos el dibujo gráfico de este pavimento, aunque gracias a las instrucciones escritas por Disdier, podemos hacernos una idea de las dimensiones del proyecto (Fig. 3). El transporte lo pagaría Disdier a la vuelta del carretero a València y, si todo estaba en orden, se abonaría lo acordado.

Sin embargo, hemos de tener en cuenta que la comunicación entre fabricante y cliente no contaba con los medios tecnológicos actuales y era comparativamente lenta ¹⁶. El día 15 de febrero de 1794, extrañamente, los azulejos no han llegado a su destino y desde la Casa de la duquesa de Osuna reclaman la entrega del pedido. Un pequeño enredo sucede con la entrega del encargo, que finalmente se aclara. La intención de Disdier de cumplir de la mejor manera con el importante encargo se complica a causa del olvido en València por parte del transportista de la caja con la dirección e instrucciones.

De esta manera, el 1 de marzo de 1794, Disdier envía una carta a la condesa explicando la cuestión ¹⁷. El carretero Manuel Serra, de Aldaya por descuido, dejó la carta y el diseño en la posada de la calle San Vicente de València, y partió hacia Madrid. Una vez allí, no supo dónde debía entregar los azulejos al haberse olvidado la documentación. Manuel

Serra vuelve a València sin haber entregado los azulejos, aunque los deposita en una casa, donde se venden “resolís” [sic] ¹⁸ y que se conoce como el estanco del tabaco, pasado el puente de Toledo, en Madrid.

**Cada región de España
mantiene su propio sistema de unidades.
Una vara castellana, medida de longitud
equivale en Madrid a 0,843 m, pero equivale
a 0,906 m si se refiere a la vara en València**

Por su parte, el mesonero Muñoz, de la posada de la calle San Vicente de València, intuyendo el problema, entrega la carta y el diseño trabajado en la fábrica de Disdier al carretero Pasqual Samorano, de Burjasot, quien al tener dirección de entrega en la cajita de madera que contenía el diseño, lo entregó en Madrid a Manuel de Cubas, mayordomo de la duquesa y evidentemente, sin conocer lo que había ocurrido. Poco a poco se va aclarando la confusión y, finalmente, Manuel de Cubas envía un criado a buscar los azulejos valencianos a la casa del puente de Toledo. El día 4 de marzo Disdier conoce que ya ha sido recogido el envío de azulejos, por lo que remite la cuenta de su costo y gastos, que asciende en pesos valencianos a 47, 14, 11, y sugiere que se le entregue dicha cantidad a Bartolomé Villacelero, empleado del Real Banco Nacional de San Carlos ¹⁹.

Marcos Antonio cobra el trabajo el día 25 de abril, y aunque su clienta está satisfecha de la obra y continua solicitando más azulejos, un pequeño fallo en las medidas hizo que no se pudieran asentar bien todos las piezas. La cuestión que de nuevo surge es muy interesante, ya que muestra los problemas métricos entre las diferentes ciudades de la península en la época anterior a la instauración del sistema métrico decimal, nacido en Francia en 1800. Cada región de España mantiene su propio sistema de unidades, en el que, a menudo, una misma denominación representa un valor distinto. Una vara castellana, medida de longitud equivale en Madrid a 0,843 m, pero equivale a 0,906 m si se refiere a la vara en València. Así, el pavimento enviado desde València y protagonista de la aventura entre carreteros, era demasiado grande para instalarlo en la sala donde se pretendía, y Manuel de Cubas informa de que la cenefa de dicha obra no ha podido colocarse ²⁰. Por las noticias escritas que nos ocupan, Disdier no se traslada a Madrid en ningún momento para reconocer la obra, por lo que las medidas que le envían están tomadas en varas castellanas, lo cual considera el director de la fábrica como varas valencianas, y en el total del pavimento, las medidas cambian por exceso. Al ser un gabinete de pequeñas dimensiones, el problema se ha podido solucionar «[...] Siento la diferencia que me dice encontró en el piso, que remití para el gabinetico de la misma casa de campo [...]» ²¹, pero en los siguientes encargos se toma la decisión de que el dibujo se va a enviar desde Madrid a València para que allí se coloquen sobre el papel exactamente las piezas necesarias, y a su vez, para evitar confusiones, se enviarán de nuevo a Madrid para su supervisión.

PAVIMENTO 2 Y PAVIMENTO 3

En noviembre de 1793, Marcos Antonio Disdier envía a la condesa-duquesa de Benavente dos muestras de azulejos grandes barnizados y pintados, aprovechando el envío de los azulejos del pavimento número 1 que estudiamos anteriormente. Estos azulejos no son de tamaño estándar y deben adaptarse al tamaño y “grandor” [sic] que especifica María Josefa Pimentel para acomodarse a la obra que se está haciendo en la Alameda de Osuna. El día 15 de diciembre se le acusa recibo a Disdier de haber recibido las muestras. Es un encargo muy deseado por el director de la fábrica valenciana, que hará todo lo posible por ajustarse a los deseos de su clienta, aunque necesita, sobre todo, tiempo y paciencia, porque se desgracian muchas piezas en lo que toca a pintura y “coloridos” [sic].

El encargo total se compone de dos pavimentos para dos estancias diferentes del palacete, y la novedad frente a otros encargos sería que la duquesa, o en su caso su mayordomo, se encarga de enviar el diseño y dibujo de los pisos. De manera que el dibujo lo envía Manuel de Cubas de parte de la duquesa a la casa-fábrica ²² de València el día 23 de mayo de 1793, para que no haya error en las medidas ²³. Además, le piden a Disdier que confirme las piezas y medidas de los diseños y dibujos de los pavimentos. La obra es de envergadura; los dibujos se han hecho en Madrid, se han enviado a València y debe remitirse el proyecto con las cuadrículas bien medidas de nuevo sobre el dibujo, para que se compruebe su exactitud. Como se puede apreciar en las imágenes de los dibujos conservados, los temas propuestos para ornamentar los dos pisos de la residencia de la condesa-duquesa son bien diferentes de los dibujados hasta ese momento en València. El pavimento D, el redondo, (Fig. 4) forma una cenefa ornamental sencilla, muy bien calculada atendiendo a la división geométrica del espacio y, sobre todo muy clásica, a la manera de ciertas tazas de porcelana del servicio de mesa realizadas en la fábrica de Sèvres. El pavimento C, el ochavado, (Fig. 5) aprovecha la moda francesa *a la fanfare* ²⁴ para exponer sus trofeos en el centro mismo de la estancia. Cuatro estandartes, dos tambores, una espada y dos fusiles entre ramitos de vegetación imaginaria, forman un conjunto rico, casi pomposo, que evidencia el gusto y la pretensión de la duquesa ilustrada.

El pavimento, que denominaremos como pavimento 2, es de forma redonda, y está situado en la torre izquierda mirando la fachada principal que da al jardín. El pavimento 3, de forma ochavada, está situado en la torre derecha mirando a la fachada principal. Es el llamado cuarto de las señoritas, donde se colocaron al menos once cuadros de Goya con sus marcos dorados. El pavimento 2 se compone de 744 piezas (Fig. 6), y el pavimento 3 lo forman 712 azulejos (Fig. 7), lo que suma en total 1.456 azulejos de tamaño de palmo en cuadro castellano ²⁵, como luego confirmaremos con la factura.

La duquesa ya conoce las posibilidades decorativas de los azulejos de Disdier y como el dibujo ha sido realizado en Madrid bajo su supervisión, se permite un cambio en la tonalidad del pavimento redondo, que en vez de ser verde como se había planeado, insiste en que se decore en colores de azul. El día 3 de junio de 1794 está acabado el proyecto en la fábrica de València con las cuadrículas bien medidas “intentando el acierto”. Para mejor resultado, Disdier le da los dibujos a “[...] un famoso maestro ²⁶ para que arreglándose a ellos y al petipie

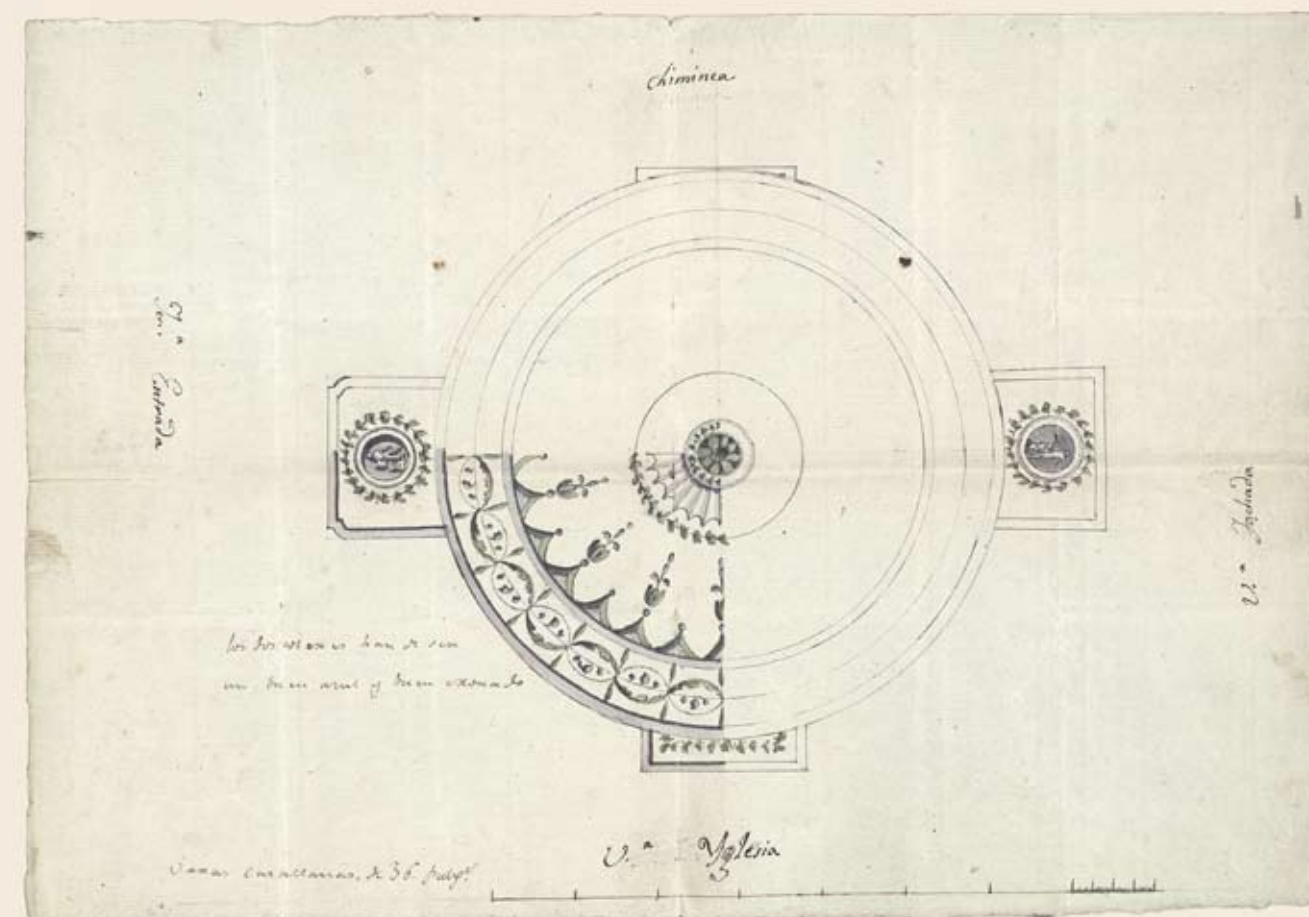


Figura 4

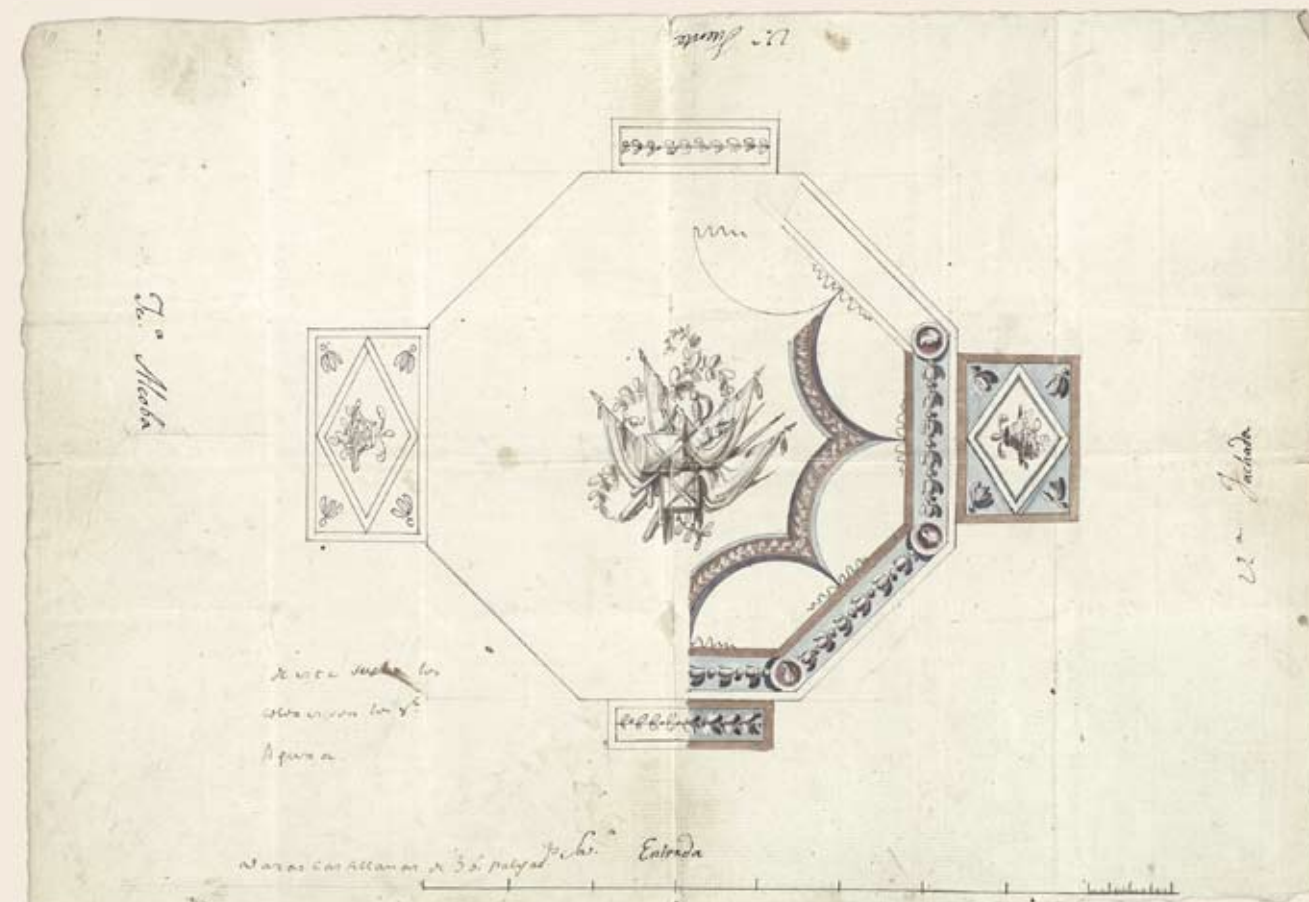
Dibujo del pavimento de forma redonda D.

Archivo Histórico de la Nobleza (Toledo), Osuna, cartas, caja 408, doc. 4-117.

Figura 5

Dibujo del pavimento de forma ochavada C.

Archivo Histórico de la Nobleza (Toledo), Osuna, cartas, caja 408, doc. 4-129



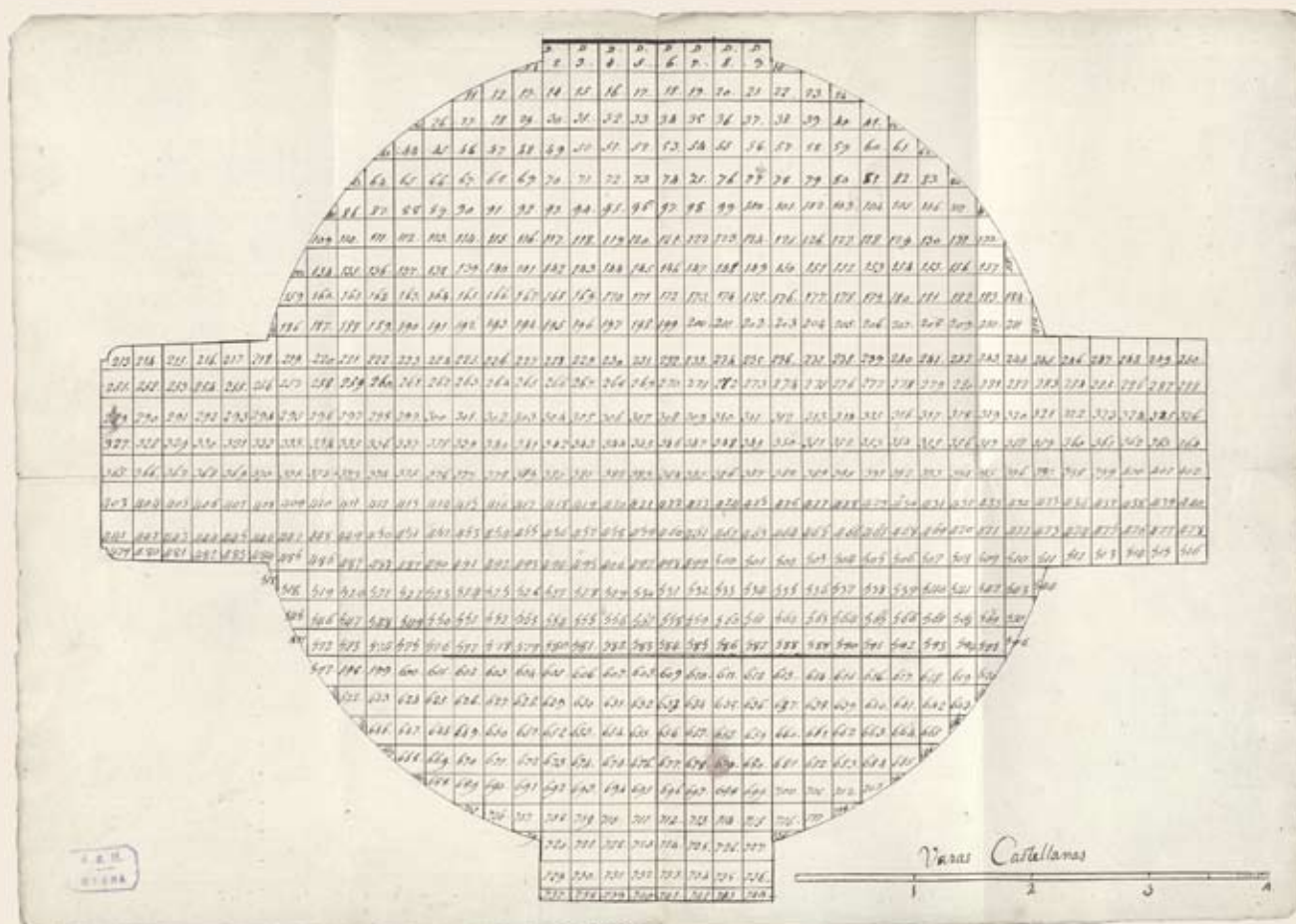
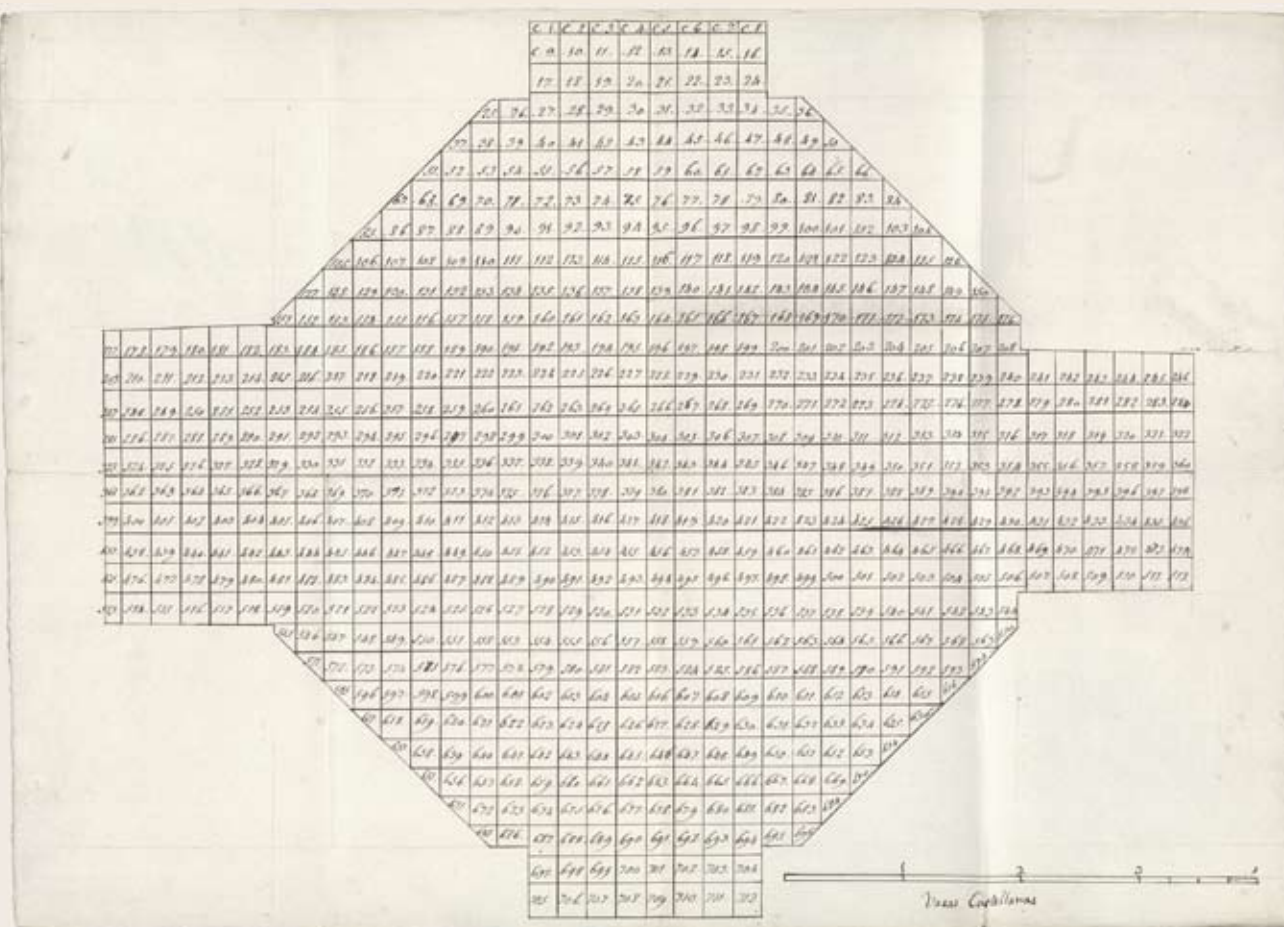


Figura 6
Cuadrícula del pavimento redondo D.
Archivo Histórico de la Nobleza (Toledo), Osuna,
cartas, caja 408, doc. 4-115.6.

Figura 7

Cuadrícula del pavimento ochavado C.
Archivo Histórico de la Nobleza (Toledo), Osuna,
cartas, caja 408, doc. 4-116.



de varas castellanas que en cada uno viene me haga una cuadrícula arreglada a los palmos castellanos de todos los azulejos y piezas que deben entrar para de este modo caminar con el mayor acierto para no errarlo si es posible ni en medir pulgada [...]" ²⁷.

Para evitar problemas y pérdidas en el correo, Bernardo Espinalt, amigo personal de la familia de Osuna, y al parecer también de Marcos Antonio, se encarga de que los diseños trabajados lleguen a manos de la condesa-duquesa de Benavente ²⁸. Mientras realiza el viaje de ida y vuelta, Disdier, aprovechando el margen de tiempo, manda que vayan preparando los tableros, azulejos cortados a plantilla y que se preparen los barnices para cuando den su aprobación al proyecto ²⁹.

El 10 de junio se devuelven a Disdier las cuadrículas ³⁰, habiéndose comprobado las medidas, y el día 14 de junio de 1794 afirma que el lunes –16 de junio de 1794– se pondrán a pintar los azulejos de los dos pisos y que se cocerán en la primera hornada. Finalmente, Marcos Antonio envía una misiva el día 5 de agosto anunciando que los dos pisos han salido del horno muy bien y que en esa semana se enviarían a Madrid ³¹. Como es habitual en los encargos realizados por Disdier, antes de ser enviados los pavimentos a su lugar de destino, se exponen en la fábrica para ser admirados por las gentes de buen gusto: «[...] Los dos pisos que nuevamente me encargó V. E. han salido perfectamente buenos, a mi gusto, y de todos los inteligentes y señores de buen gusto que han venido a verles tanto por los dibujos como por la calidad de la obra [...]» ³²; incluso hay algún personaje que, por no poder asistir en un momento dado, ruega que no se envíe la obra hasta que le sea posible poder admirarla ³³.

Definitivamente, el día 7 de agosto, jueves, son enviadas las cuadrículas y las instrucciones para la colocación de los dos pavimentos. El carretero será Joseph Galindo, y según las instrucciones, para evitar los pagos de aduana en la entrada de Madrid, tiene que dirigirse directamente a la Alameda de Osuna para efectuar la entrega. Los dos pavimentos van acondicionados para el transporte en 28 sarrias y dos “caxitas” [sic] de madera. Las sarrias van numeradas de 1 a 14 y señaladas con la letra C (Fig. 7) que correspondería al pavimento ochavado de 712 azulejos, y con la letra D (Fig. 6) las sarrias numeradas de 1 a 14 correspondientes a los 744 azulejos del pavimento redondo.

De esta manera, la entrega está prevista para el día 17 de agosto por la mañana, y las instrucciones se envían detalladas para que al desembalar el transporte se haga en el orden preciso para no errar en su asentamiento. Sin embargo, no todo está resuelto, porque algunos azulejos han salido defectuosos en la cocción y durante el viaje algunas piezas se han roto. Para reponer las piezas, Disdier sugiere que se coloquen de manera provisional mientras él procede a realizar los nuevos azulejos para sustituir los defectuosos. Para ello necesita el dibujo exacto en papel con las uniones y a tamaño real, para que el pintor se ajuste lo máximo posible. El arquitecto de la casa, Mateo de Medina sería el encargado de rehacer los dibujos sobre papel, aunque al final, calculan la posibilidad y se deciden por enviar los fragmentos de los azulejos rotos a València, ya que, al parecer, hay algunas piezas muy estropeadas.

La cuenta de los dos pavimentos asciende a 6.480 reales de vellón, o bien, su equivalencia valenciana en pesos serían 430, 6, 3, como muestra la transcripción de la cuenta o factura, presentada con la firma de Marcos Antonio Disdier, y fechada en València el día 9 de agosto de 1794 ³⁴:

«La Exma. Sra. Condesa Duquesa de Benavente
 Debe por la obra remitida por Joseph Galindo en 28 sarrias
 de esparto y dos cajoncitos, marcada la primera **C** nº 1 a 15 y la otra **D**
 nº 1 a 15 que todo pesó 140 arrobas a 8 Rv la arroba
 1456 azulejos de número.....a 3 rv17m.....Rv 5096...,
 Por 28 sarrias de esparto, cuerda, paja, embalar, etc., a 8 Rv....224...,
 por los dos cajoncitos, paja y embalar.....37...,
 por la guía3...,
 por 140 arrobas porte hasta la villa de la Alameda, a 8 Rv.....1120...,

 Rv 6480...,
 =====
 Son Pesos 430, 6 s, 3»

Marcos Antonio tiene al cobro la cuenta de los dos pavimentos el día 6 de septiembre de 1794, un poco antes de salir unos días de vacaciones a Jarafuel y Zarra (València), para cazar en tierras de los duques de Osuna y a quienes solicita un salvoconducto.

Disdier es exquisito en sus relaciones comerciales y por ello, envía el doble de piezas de las necesarias «[...] por si por casualidad se desgraciasen los de un cajón, sirvan los del otro...

El día 7 de octubre se pone de nuevo al trabajo para rehacer los azulejos que salieron mal y los que se rompieron, y anuncia que no va a cobrar por estar agradecido a los duques de Osuna por el buen trato recibido en sus tierras de Jarafuel durante los días de vacaciones que allí ha pasado.

Definitivamente, los azulejos rehechos salen para Madrid el día 23 de octubre con el arriero Thomas Mateu de Chiva (València) ³⁵. Disdier es exquisito en sus relaciones comerciales y por ello, envía el doble de piezas de las necesarias «[...] por si por casualidad se desgraciasen los de un cajón, sirvan los del otro corriendo de su cuenta el pagar el porte y lo demás que ocurra» ³⁶.

PAVIMENTO 4

En el año 1795, Disdier trabaja en sus mejores pavimentos y es conocido, al menos, entre los personajes de la élite valenciana y madrileña. El cuarto pavimento que se le encarga para el palacio de la Alameda de Osuna se trabaja más rápido que los anteriores, y Disdier envía los diseños y las cuadrículas de las piezas que componen la obra el cuatro de marzo de dicho año, como en las ocasiones anteriores. Dos meses más tarde, el 9 de junio, el director de la fábrica de azulejos, le anuncia a la condesa-duquesa que ya tiene la pieza pintada, y calcula cocerla y tenerla acabada a lo largo del mes de junio. De esta manera, la condesa puede esperar tener el pavimento a principios del mes de julio de 1795.

Sin embargo, en la fábrica de Disdier se han fabricado los azulejos de este pavimento con el barro de la obra fina de Manises y Alcora, lo cual ha causado que los azulejos se alabeen a causa de la cocción ³⁷, y Marcos Antonio pretende repetir las piezas. Este dato confirma la intención de Disdier de ir perfeccionando su manufactura, que es centro de atención de numerosos personajes. «[...] quantos la han visto dicen que por el término no han visto nada igual, expresando que lo que se advertía de estar algo tumbados los azulejos, no era defecto tan reparable como a mí me parecía» ³⁸. María Josefa Pimentel confía en la obra de Disdier y ya tiene necesidad de recibir los azulejos y acabar la obra: «Disponga Vm remítamelos inmediatamente respecto a que opinando los demás sujetos que los han visto noten defecto sustancial podrá acaso proceder el repaso de Vm de su delicadeza y deseo de tanta perfección en todo [...] espero no se detenga Vm en hacer otro igual como lo ha pensado [...] se ha de concluir [...] y remitir este nuevo piso» ³⁹.

No disponemos de imagen alguna de este pavimento, ni tampoco de datos sobre su situación en el palacio de El Capricho. Sin embargo, podemos relacionarlo con el pavimento que el 5 de agosto de 1795 Disdier está fabricando para una capilla de los padres Bethlemitas de la Habana y recibe la inspección de la Sociedad de Amigos del País y de la Real Academia de San Carlos de València ⁴⁰.

Este pavimento preparado para enviar a la Habana y que «[...] es de figura cuadrilonga [...] está pintado por el estilo de las galerías de Rafael de Urbino», y sólo se conoce de él su descripción en la *Gaceta de Madrid* de 1795 ⁴¹. Los comisionados Benito Feliu de San Pedro y Vicente de Carros quedan gratamente sorprendidos y son elocuentes sus afirmaciones tras la inspección a la casa-fábrica de Disdier ⁴². Sin duda, la aplicación de dichos diseños constituye una novedad en el panorama azulejero valenciano que procedería directamente de la influencia de la condesa-duquesa de Benavente y sus aficiones arqueológicas. Entre otros aspectos, cabe citar que adquirió «[...] los grabados de las Loggie de Rafael en el Vaticano realizados por Giovanni Volpato que decoraban la sala de compañía o tertulia, y que habían sido adquiridas [en 1790] en la almoneda del infante Don Gabriel [...]», fallecido en 1788 ⁴³.

Disdier está tan satisfecho con su trabajo en azulejos que los describe mencionando «[...] la blancura del barniz, brillantez, limpieza, viveza de colores, bien pintado [...]» como características de su encargo número cuatro para la Casa de Osuna ⁴⁴ en julio de 1795.

PAVIMENTO 5

El pavimento de azulejos que ocupaba una parte del suelo del comedor del palacio El Capricho al parecer se conserva y se trata de una representación de la batalla de Issos ⁴⁵, siguiendo la imagen del mosaico perteneciente a la colección del Museo Arqueológico de Nápoles ⁴⁶.

La Casa del Fauno de la ciudad de Pompeya fue excavada entre los años de 1830-1832, y entre otras obras, se halló el mosaico que narra la batalla de Issos, fechado en torno al 100 a. C., y que constituye uno de los descubrimientos más importantes de la ciudad. “Representa una de las victoriosas batallas libradas por Alejandro Magno contra el rey persa Darío III en el año 333 a. C., durante su conquista en Asia. El mosaico adornaba el suelo de una exedra que se abría al peristilo de la casa. Alejandro aparece representado a la izquierda, cabalgando al frente de su caballería; Darío aparece sobre un carro a la derecha. En su derredor, los soldados están enfrascados en la batalla” ⁴⁷.

Una vez acabadas las obras del palacete, en 1798 la familia se traslada a Viena con motivo del nombramiento del duque de Osuna como embajador en dicha ciudad, en donde permanecieron durante dos años. Ya de vuelta a España, el duque fallece en 1807, y la condesa-duquesa de Benavente vivió dedicada a sus obras, a sus artistas, al mecenazgo y a la supervisión del futuro de sus hijos. Cuando el ejército de Napoleón entra en España, la duquesa se traslada a Cádiz, dejando su casa, que se convertiría en un cuartel general francés. Fue testigo de la Constitución de 1812, y no regresó a Madrid hasta finalizada la guerra de la Independencia para pasar sus últimos años intentando recuperar el esplendor de todo lo perdido. Quizás sea esta la fecha de fabricación del pavimento del comedor, ya que solo se pudo pintar esta batalla con posterioridad al descubrimiento del mosaico de Pompeya, y a través de una pintura o grabado de reproducción. En dicha época, hacia 1831, Disdier y su hija M^a Salvadora han fallecido, aunque la fábrica valenciana parece que continuó en manos de pintores de azulejos que habrían sido educados en la Academia de Bellas Artes de San Carlos, haciendo evolucionar la calidad de la pintura sobre azulejo ⁴⁸.

Los datos que podemos extraer de estos escritos sobre la fábrica valenciana de azulejos de Marcos Antonio Disdier Casanova, que es el centro principal de nuestra investigación, muestran a un industrial con capacidad técnica suficiente para adaptarse a los gustos coetáneos más exquisitos. Su carácter emprendedor y afable le exige paciencia y resolución en los momentos en que las obras se desgracian por la cocción o por el transporte. Afortunadamente, además de conservar los escritos de la correspondencia entre la duquesa de Osuna y Disdier, también se han conservado los dibujos y sus cuadrículas, realizados, seguramente, con una fidelidad al original, extraordinaria. Siempre nos faltarán respuestas a las preguntas que surgen del análisis de estas obras; sin embargo, los datos extraídos de estas conversaciones son imprescindibles para conocer unos trabajos cerámicos que pavimentaron las salas de un palacete donde se colgaron los cuadros encargados al gran pintor Francisco de Goya a finales del siglo XVIII ⁴⁹.

AGRADECIMIENTOS

Josep Antoni Cerdá Mellado, Abraham Rubio Celada y Enric Flors Ureña.

NOTAS

¹ GONZÁLEZ TERUEL, M., “Maria Salvadora Disdier i la fabricació de taulells a la València del XIX”, en *Llibre de la fira de Xàtiva 2018*, Xàtiva, Ajuntament de Xàtiva, pp. 90-93.

² PÉREZ GUILLÉN, I. V., *Cerámica arquitectónica valenciana. Los azulejos de serie*, Castellón, Diputació de Castelló, 1996, vol. I, p. 41.

³ Doña María Josefa de la Soledad de la Portería de Nazareth Petronila Faustina Alfonso Pimentel y Téllez Girón, Borja, condesa-duquesa de Benavente, duquesa de Béjar, de Plasencia, de Medina de Ríoseco, de Arcos, de Gandía, de Mandas y Villanueva, marquesa de Gibralfaró, de Lombay y de Zahara, condesa de Bailén, de Bañares, de Belalcázar, de Casares, de Jabalquinto, de Luna, de Mayorga y de Oliva.

⁴ Tomás Iriarte, Ramón de la Cruz, el torero Pedro Romero, Leandro Fernández de Moratín, Félix María Samaniego, José Cadalso, formaban parte de las tertulias literarias de la duquesa de Osuna. Agustín Esteve, o sobre todo Francisco de Goya, eran los pintores habituales de la casa. Para profesor de violín de los hijos de los duques de Osuna se eligió a Luigi Boccherini. Los arquitectos Manuel Machuca y Mateo de Medina construyeron el palacio del Capricho, a quien se añadieron los paisajistas franceses Jean Baptiste Mulot y Pedro Prévost, y se contrató a grandes genios de la escenografía como el milanés Tadey, entre otros personajes célebres de la ilustración madrileña.

⁵ Sobre esta residencia, EZQUERRA DEL BAYO, J., «La Alameda de Osuna», *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*, núm. IX, enero 1926, pp. 56-66; NAVASCUÉS PALACIO, P., «El Capricho (Alameda de Osuna)», en AÑÓN FELIU, C. (coord.), *Jardines clásicos madrileños*, Museo Municipal, Madrid, 1981, pp. 133-150; AÑÓN FELIU, C., «*El Capricho*» de la Alameda de Osuna. Madrid, Ed. Doce Calles-Fundación Caja de Madrid, 2001; y PEREZ HERNÁNDEZ, M.

I., «El ramal de El Capricho en la Alameda de Osuna. La presencia francesa en el jardín durante la Guerra de la Independencia», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, núm. 54, 2014, pp. 151-182.

⁶ Pueden apreciarse la planta del edificio consultando Google Maps.

⁷ Archivo Histórico de la Nobleza, Toledo (a partir de ahora, AHNOB), Osuna, cartas, caja 408, doc. 4 (L.S.), 7.

⁸ «[...] solo oficiales de barro me faltan seis, por haver tomado partido en el Real servicio que puedo asegurar con verdad que me veo en esta parte en el maior apuro [...]». Carta de Disdier a la condesa duquesa de 9 de agosto de 1794. AHNOB, Osuna, cartas, caja 408, docs. 4-10.

⁹ La expresión registra el uso del idioma castellano coloquial, lo cual contrastaría con la consideración habitual de Disdier como francés de origen, recordemos que nació en Xàtiva, València en 1735. Numerosas expresiones en las cartas de este encargo muestran las mismas características.

¹⁰ Carta de Disdier a la duquesa, València 1 de marzo de 1794. AHNOB, Osuna, cartas, caja 408, doc. 4-2.

¹¹ Carta escrita en València con fecha de 18 de enero de 1794. AHNOB, Osuna, cartas, caja 408, doc. 34. María Josefa Pimentel también ostentaba el título de XIV duquesa de Gandía.

¹² Es curiosa la importancia que se da al transportista de quien se aporta nombre y ciudad y, por el contrario, el pintor de la fábrica no merece citación alguna.

¹³ El mapa se refiere a un dibujo a escala del diseño, cuadrículado y numerado con la posición de cada azulejo, sin lo cual es muy difícil de colocar el pavimento.

¹⁴ Carta escrita en València escrita por Disdier y dirigida a la condesa con fecha de 28 de enero de 1794. AHNOB, Osuna, cartas, caja 408, doc. 34.

¹⁵ Cesta de esparto utilizada para el transporte de azulejos y transporte general, que se colocaba en el lomo de las caballerías. Por extensión, la sarria o la carga se erige en unidad de medida para calcular el precio de los materiales. PÉREZ GUILLÉN, I. V., *op. cit.*, 1996, pp. 38-39.

¹⁶ El viaje entre València y Madrid duraba aproximadamente ocho días en 1794.

¹⁷ Carta escrita en València por Disdier y dirigida a la condesa con fecha de 1 de marzo de 1794. AHNOB, Osuna, cartas, caja 408, doc. 4-2.

¹⁸ Suponemos que se refiere a la bebida que hoy es tradicional en Cuenca.

¹⁹ Carta escrita en Madrid por la condesa y dirigida a Disdier. AHNOB, Osuna, cartas, caja 408, doc. 4-37.

²⁰ Carta escrita en Madrid por Manuel de Cubas y dirigida a Disdier. AHNOB, Osuna, cartas, caja 408, doc. 4-79.

²¹ Carta escrita en València por Disdier, con fecha de 28 de mayo de 1794. AHNOB, Osuna, cartas, caja 408, doc. 104.

²² En ningún momento se utiliza la denominación de reales fábricas.

²³ Quizás el autor fuera Angel Tadey, el decorador milanés que realiza trabajos para la condesa y quien ayuda en lo concerniente a las medidas.

²⁴ Modelo decorativo procedente de Francia que se impuso a partir de la batalla de Fontenoy (1745). En la producción de Alcora (València), es un tema recurrente en platos y aguamaniles a partir de 1760. Véase TELESE I COMTE, A., «Un pot barceloní de temàtica bèl·lica possiblement vinculat amb la guerra de successió», *Butlletí informatiu de ceràmica*, núm. 108, 2013, pp. 32-42.

²⁵ Aproximadamente 21 cm.

²⁶ Aunque no cita expresamente el nombre del maestro, consideramos que podría ser Bernardo Espinalt, el autor de *Atlante Español* (1778), geógrafo y administrador principal de Correos de la Ciudad de València y su Reino hacia 1784.

²⁷ Carta escrita en València con fecha de 28 de mayo de 1794. AHNOB, Osuna, cartas, caja 408, doc. 104.

²⁸ Carta escrita en València con fecha de 20 de junio de 1794. AHNOB, Osuna, cartas, caja 408, doc. 102.

²⁹ Carta escrita en València con fecha de 14 de junio de 1794. AHNOB, Osuna, cartas, caja 408, doc. 94.

³⁰ Son las cuadrículas que conocemos custodiadas en el AHNOB, Osuna, cartas, caja 408, doc. 4-129 para el pavimento ochavado, e *idem*, doc. 4-117.

³¹ Calculamos al menos once días de cocción.

³² Carta escrita en València con fecha de 5 de agosto de 1794. AHNOB, Osuna, cartas, caja 408, doc. 113.

³³ Josep Ferrando, procurador general, y su hijo Juan Bautista Ferrando, auditor de guerra, se encuentran entre estas personas. Carta escrita en València con fecha de 5 de agosto de 1794. AHNOB, Osuna, cartas, caja 408, doc. 113.

³⁴ Original en a AHNOB, Osuna, cartas, caja 408, doc. 123.

³⁵ Carta escrita por Disdier en València con fecha de 23 de octubre de 1794. AHNOB, Osuna, cartas, caja 408, doc. 70.

³⁶ Carta escrita en València con fecha de 29 de octubre de 1794. AHNOB, Osuna, cartas, caja 408, doc. 69.

³⁷ «[...] movido por el celo que me anima de perfeccionar la obra y de servir a VE con el mayor esmero, determiné mandar se hiciese barro con el mismo cuidado y delicadeza y circunstancia que el barro que se hace para obra fina de Manises, la Alcora, y otras de semejante clase del expresado barro». Carta escrita en València, con fecha de 27 de junio de 1795. AHNOB, Osuna, cartas, caja 408, doc. 130.

³⁸ Carta escrita en València con fecha de 27 de junio de 1795. AHNOB, Osuna, cartas, caja 408, doc. 130.

³⁹ Carta fechada el 30 de junio de 1795. AHNOB, Osuna, cartas, caja 408, doc. 125.

⁴⁰ «Después de un prolixo examen [...]» se le condecora con «[...] el título de Socio de mérito en señal del aprecio que ha merecido su aplicación [...]» por parte de la Sociedad de Amigos del País. *Gaceta de Madrid*, núm. 75, de 18-09-1795, p. 985. Disponible en <https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE//1795/075/A00984-00985.pdf> [última consulta: 16-11-2020].

⁴¹ «[...] compuesto de 1377 baldosas de un palmo castellano en cuadro, [...] acompañale un friso de 722 baldosas del mismo tamaño, cuyas figuras principales representan a un Angel anunciando a los pastores el nacimiento de Jesucristo y el viaje de los Santos Reyes hacia Belén guiados por la estrella; vence además en los recuadros varios grupos de hermosos niños y algunos símbolos de las virtudes de María Santísima. La firmeza e igualdad del tiesto, la pureza y lustre de los barnices, la brillantez de los coloridos, las degradaciones oportunas del claroscuro, el buen gusto y delicadeza del dibujo, y la noble armonía de toda la obra, evidencian el apreciable mérito y la perfección sobresaliente que la hacen superior a quanto de este género se ha fabricado en estos tiempos. *Gaceta de Madrid*, núm. 75, de 18-09-1795, pp. 984-985. Disponible en <https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE//1795/075/A00984-00985.pdf> [última consulta: 16-11-2020].

⁴² *Informe de los comisionados Benito Feliu de San Pedro y Vicente de Carros, sobre la fábrica de azulejos de D. Marcos Antonio Disdier*, 1795. Archivo de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de València, caja 25, legajo II, signatura 4. Disponible en: <https://riunet.upv.es/handle/10251/19302> [última consulta: 16-11-2020].

⁴³ SIMAL LÓPEZ, M., «La corte de la duquesa de Osuna. Un ejemplo de mecenazgo ilustrado», PEREDA, R. y RODRÍGUEZ BERNIS, S. (eds.), *Afrancesados y anglófilos. Las relaciones con la Europa del progreso en el siglo XVIII*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2009, pág. 6. Publicación digital: https://www.accioncultural.es/es/actas_afrancesados_y_anglofilos_relaciones_europa_progreso_siglo_xviii [última consulta: 16-11-2020].

⁴⁴ Carta de Disdier escrita en València a la duquesa de Osuna el 27 de junio de 1795. AHNOB, Osuna, cartas, caja 408, doc. 130.

⁴⁵ Se puede apreciar una foto del pavimento con poca calidad en ABC, 28-9-2012.

⁴⁶ <https://www.museoarcheologiconapoli.it/it/sale-e-sezioni-espositive/mosaici/> [última consulta: 17-11-2020]

⁴⁷ BERRY, J., *Pompeya*, Madrid, Akal, 2009, p. 163. Podemos comprobar la fidelidad de los azulejos al relato a través de la foto anteriormente citada.

⁴⁸ PÉREZ GUILLÉN, I. V., *La pintura cerámica valenciana del siglo XVIII*, València, 1991, p. 64.

⁴⁹ Sobre la disposición de las pinturas del artista, véase PÉREZ HERNÁNDEZ, M. I., «Reconstrucción del emplazamiento de los cuadros realizados por Francisco de Goya para la Casa de campo de la Alameda de la condesa duquesa de Benavente». *AXA, Rev. De arte y arquitectura*, 2011.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABC, 8-9-2012.

AÑÓN FELIU, C., «El Capricho» de la Alameda de Osuna, Madrid, Ed. Doce Calles-Fund. Caja de Madrid, 2001.

BERRY, J., *Pompeya*, Madrid, Akal, 2009.

EZQUERRA DEL BAYO, J., «La Alameda de Osuna», *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*, núm. IX, enero 1926, pp. 56-66.

GONZÁLEZ TERUEL, M. y JORDÁ MANZANARO, J., «Dos obras azulejeras del primer obrador de Marcos Antonio Disdier (1778-1795)», *Butlletí informatiu de ceràmica*, núm. 101, 2010, pp. 42-51.

GONZÁLEZ TERUEL, M. y JORDÁ MANZANARO, J., «Algunos datos sobre Marcos A. Disdier», *Butlletí informatiu de ceràmica*, núm. 108, 2013, pp. 42-45.

GONZÁLEZ TERUEL, M. y JORDÁ MANZANARO, J., «De cànters, botiges, cassoles i plats... la ceràmica a Xàtiva», en *Llibre fira d'Agost 2016*. Xàtiva, Ajuntament de Xàtiva, 2016, pp. 86-94.

GONZÁLEZ TERUEL, «Maria Salvadora Disdier i la fabricació de taulells a la València del XIX», en *Llibre de la fira de Xàtiva 2018*, Xàtiva, Ajuntament de Xàtiva, pp. 90-93.

NAVASCUÉS PALACIO, P., «El Capricho (Alameda de Osuna)», en AÑÓN FELIU, C. (coord.), *Jardines clásicos madrileños*, Museo Municipal, Madrid, 1981, pp. 133-150.

PÉREZ GUILLÉN, I. V. *La pintura cerámica valenciana del siglo XVIII*. València, Ed. Alfons el Magnànim, 1991.

PÉREZ GUILLÉN, I. V., *Cerámica arquitectónica valenciana. Los azulejos de serie*, Castellón, Diputació de Castelló, 1996.

PEREZ HERNÁNDEZ, M. I., «El ramal de El Capricho en la Alameda de Osuna. La presencia francesa en el jardín durante la Guerra de la Independencia», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, núm. 54, 2014, pp. 151-182.

PÉREZ HERNÁNDEZ, M. I., «Reconstrucción del emplazamiento de los cuadros realizados por Francisco de Goya para la Casa de campo de la Alameda de la condesa duquesa de Benavente». *AXA, Rev. De arte y arquitectura*, 2011.

SIMAL LÓPEZ, M., «La corte de la duquesa de Osuna. Un ejemplo de mecenazgo ilustrado», PEREDA, R. y RODRÍGUEZ BERNIS, S. (eds.), *Afrancesados y anglófilos. Las relaciones con la Europa del progreso en el siglo XVIII*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2009. Publicación digital: https://www.accioncultural.es/es/actas_afrancesados_y_anglofilos_relaciones_europa_progreso_siglo_xviii [última consulta: 16-11-2020].

TELESE I COMTE, A., «Un pot barceloní de temàtica bèl·lica possiblement vinculat amb la guerra de successió», *Butlletí informatiu de ceràmica*, núm. 108, 2013, pp. 32-42.



Nº 7 • 2021
ISSN 2444-121X

JOYAS REALIZADAS POR GABRIEL LEMONNIER PARA LA REINA ISABEL II

Nuria Lázaró Milla

Doctora en Historia del Arte

-
- Fecha de recepción: 15-11-2020 - Fecha de aceptación: 31-12-2020
 - Pags. 105 - 132
 - <https://doi.org/10.46255/add.2021.7.101>

RESUMEN

Alexandre-Gabriel Lemonnier realizó entre 1850 y 1851 numerosas joyas para la reina española Isabel II. Entre ellas destacaron dos aderezos: uno de diamantes, esmeraldas y perlas con motivos vegetales y cintas, y el otro de diamantes y zafiros con florones heráldicos e inspiración medieval. Las joyas fueron presentadas en la Gran Exposición de Londres de 1851, siendo premiado Lemonnier con la Medalla del Consejo y alcanzando con ello el prestigio internacional. Documentos de archivo, catálogos oficiales, noticias de prensa y grabados permiten reconstruir la imagen, los detalles materiales y técnicos y la historia de estas joyas.

PALABRAS CLAVE: Joyas; joyería; aderezo; Lemonnier; Isabel II; Gran Exposición 1851.

JEWELS MADE BY GABRIEL LEMONNIER FOR THE QUEEN ISABELLA II

ABSTRAC

Between 1850 and 1851, Alexandre-Gabriel Lemonnier created many jewels for the Spanish Queen Isabella II. Among them, two sets stood out: one with diamonds, emeralds and pearls in the form of vegetal motifs and ribbons, and the other made of diamonds and sapphires with heraldic fleurons and medieval inspiration. The jewels were presented at the Great Exhibition of 1851 in London, where Lemonnier was awarded with the Council Medal and thereby he achieved international prestige. Archive documents, official catalogues, press news and engravings allow the reconstruction of the image, the material and technical details and the history of these jewels.

KEY WORDS: Jewels; jewellery; jewelry; set; Lemonnier; Isabella II; Great Exhibition 1851.

JOYAS REALIZADAS POR GABRIEL LEMONNIER PARA LA REINA ISABEL II

Nuria Lázaró Milla

Doctora en Historia del Arte

ALGUNOS DATOS BIOGRÁFICOS SOBRE LEMONNIER

Alexandre-Gabriel Lemonnier nació el 14 de mayo de 1808 en la localidad francesa de Ruan. Hijo natural de Thérèse-Louise-Antoinette Regnault (1787-1866), fue adoptado después de 1817 por el esposo de ésta, Louis-Augustin Lemonnier (1792-1875), ambos intérpretes y socios del Teatro de la Opéra-Comique de París. Por parte de madre, fue medio hermano del compositor Adrien-Louis-Victor Boïeldieu (1815-1883) ¹. En 1841 casó con una prima, Pauline-Jeanne-Simone Bousigues (1810-1845), unión de la que nació ² Georges-Louis-Augustin (1844-1870), teniente de infantería caído en la batalla de Wörth, acaecida al inicio de la guerra franco-prusiana. De sus segundas nupcias, contraídas en 1846 con Sophie Reygondo-Duchâtenet (1822-1880), nacieron Marguerite-Louise (1848-1904) y Charlotte-Louise-Isabelle (1857-1926). Marguerite lideró, entre las décadas de 1870 y 1890, un célebre salón frecuentado por la élite artística, cultural y social. Además, fue una de las primeras coleccionistas de pintura impresionista, especialmente de Renoir, quien inmortalizó a su familia en varias ocasiones, y junto a su esposo, el editor Georges Charpentier (1846-1905), reunió una interesante colección

de arte. Asimismo, en 1891 fundó la guardería de Porchefontaine, movida por el deseo de ayudar a madres solteras sin recursos y luchar contra la mortalidad infantil. Por su parte, Isabelle fue retratada por Édouard Manet repetidas veces entre 1879 y 1882; prueba de la estrecha relación entre maestro y modelo son, igualmente, las cartas acompañadas de delicadas acuarelas remitidas a la joven durante el verano de 1880. El nieto de Isabelle, Michel Robida (1909-1991), publicó en 1955 *Ces bourgeois de Paris. Trois siècles de chronique familiale, de 1675 à nos jours*, obra en la que recopila las vivencias de su ilustre bisabuelo ³.

Gabriel Lemonnier (**Fig. 1**) inició su andadura junto al joyero parisino Bury. Hacia 1850 se estableció de manera independiente, afincándose primero en el número 6 y poco después en el 25 de la place Vendôme, comercio que surtió tanto con piezas de fabricación propia como con alhajas ejecutadas para él por otros destacados artífices ⁴. Su premiada participación en la Gran Exposición de Londres de 1851, que será pormenorizadamente narrada en las siguientes páginas, supuso para él la consolidación profesional y la conquista del prestigio internacional. Por los éxitos cosechados en representación de la industria francesa, Luis Napoleón Bonaparte, a la sazón príncipe-presidente, le nombró su proveedor oficial, le investió caballero de la orden de la Legión de Honor e instaló para él un taller cuyos gastos sostenía su bolsillo particular. Para dirigirlo, Lemonnier contrató a P.-J. Maheu, reputado orfebre que había trabajado para las más distinguidas *maisons* de la ciudad del Sena.

Ya emperador, Napoleón III le designó joyero de la Corona en 1853. Ese año, el soberano celebró su enlace con la aristócrata española Eugenia de Montijo, ocasión para la cual Lemonnier recibió uno de los encargos más importantes de su trayectoria: realizar, con perlas y diamantes procedentes del desmonte de antiguas joyas de la Corona ⁵, un gran broche de pecho (que albergaba una afamada perla de más de 336 granos comprada en 1811 por Napoleón Bonaparte), una diadema (compuesta por 1.998 brillantes y 212 perlas) y una coronita (con más de 8 quilates de diamantes y 274 perlas). Las joyas de la Corona francesa fueron subastadas en 1887 por las autoridades de la III República ⁶, sobreviviendo hasta hoy la diadema, que en 1992 pasó a formar parte de los fondos del Museo del Louvre ⁷ (**Fig. 2**).

Dos años después, Luis Napoleón le encomendó la creación de las coronas imperiales con objeto de ser presentadas en la Exposición Universal de París de 1855, por las que Lemonnier obtuvo una medalla de plata y para las que contó con la colaboración de Maheu y de los hermanos Fannièrre. La del emperador fue deshecha en 1887 en el contexto del proceso de enajenación recién citado, mientras que la de la emperatriz le fue restituida en el exilio, exhibiéndose desde 1988 en el Museo del Louvre ⁸. De igual diseño que la masculina, aunque más pequeña y ligera de pedrería, está realizada en oro con engaste de 2.490 diamantes y 56 esmeraldas, y compuesta por una base sobre la que se elevan ocho águilas que alternan con hojas de laurel y palmetas, elementos que se reúnen en un globo rematado por cruz ⁹ (**Fig. 3**).



Figura 1

Léon Crémier et Cie.
Alexandre-Gabriel Lemonnier,
ca. 1860 (Photovintagefrance).

Figura 2

Gabriel Lemonnier. Diadema de la emperatriz Eugenia, realizada en plata, oro, diamantes y perlas, 1853 (París, Museo del Louvre. Foto: Jean-Pierre Dalbéra).



Figura 3

Gabriel Lemonnier. Corona de la emperatriz Eugenia, realizada en oro, diamantes y esmeraldas, 1855 (París, Museo del Louvre. Foto: Stéphane Maréchalle).



Figura 4

Louis-François Tronquoy para Gabriel Lemonnier. *Tabaquera*, realizada en oro, plata, esmalte y diamantes, ca. 1853 (colección particular. Foto: Sotheby's).



Figura 5

Israël Rouff para Gabriel Lemonnier. *Brazalete*, realizado en oro, esmalte, diamantes y perla, ca. 1852 (París, Museo de Artes Decorativas. Foto: Jean Tholance).

En paralelo a los magnos encargos, Lemonnier suministró al gobernante, asimismo, ricos objetos para servir como regalos institucionales. Fueron, principalmente, tabaqueras de oro y esmalte azul turquí guilloché, adornadas de roleos, que ostentaban su inicial coronada realzada de diamantes o su retrato en miniatura ¹⁰ (Fig. 4). También proveyó joyas, como el brazalete (con punzón de Israël Rouff) de oro parcialmente esmaltado en rojo, diamantes y perla que actualmente conserva el Museo de Artes Decorativas de París; alhaja entregada a Cécile Lavocat, condesa consorte de Guyot, en el transcurso de la visita oficial a Moulins en septiembre de 1852 ¹¹ (Fig. 5).

Al margen del mecenazgo napoleónico, Lemonnier poseyó una nutrida cartera de clientes. Entre los españoles, además de la reina Isabel II, cabe mencionar a Jacobo Fitz-James Stuart y Ventimiglia, XV duque de Alba, para quien realizó una espada con empuñadura ornamentada con flores de lis de brillantes sobre fondo de esmalte azul, pomo en forma de corona ducal, guarda recorrida por una sierpe de brillantes, cazoleta calada con las cifras del propietario cinceladas y engastadas de brillantes y vaina esmaltada con montura de brillantes, pieza que fue presentada en la Gran Exposición de Londres de 1851 ¹². En 1864, el maestro Oscar Massin confeccionó para Lemonnier una diadema destinada a Ángela Pérez de Barradas y Bernuy, duquesa consorte de Medinaceli, compuesta por cinco airones dispuestos sobre una base que imitaba una cinta anudada en la nuca, joya que fue íntegramente ejecutada en diamantes ¹³.

El advenimiento de la III República Francesa y la guerra franco-prusiana influyeron significativamente en el progresivo declive del negocio, que se trasladó al número 35 de la rue du Quatre-Septembre. Tras haber conocido la opulencia y la fama, Gabriel Lemonnier se vio obligado a trabajar como autónomo para un colega de oficio, hasta finalizar su carrera hacia 1878 o 1879. Pasó sus postreros años como paciente del hospital geriátrico de Sainte-Périne de París, donde falleció el 16 de julio de 1884 ¹⁴.

1850-1851

Gabriel Lemonnier suministró un considerable número de joyas a la reina española Isabel II, compras que se concentraron en los años 1850 y 1851, según atestigua la documentación conservada en el Archivo General de Palacio (Patrimonio Nacional, Madrid).

Los apuntes contables permiten saber, sin más detalle, que el 21 de octubre de 1850 el joyero presentó una factura que ascendía a 810.000 reales por un aderezo de esmeraldas, y el día 23 otra por valor de 32.700 reales. El 21 de marzo de 1851 firmó una cuenta por importe de 8.500 reales.

Por el contrario, se conserva íntegra la factura emitida el 15 de abril de 1851, que sumaba 1.332.598 reales por la realización de un aderezo de zafiros y diamantes talla brillante y rosa engastados en oro y plata, habiendo sido suministrada buena parte de la pedrería por la monarca. El conjunto se componía de una diadema con caída de cadenas (343.599 reales), para la que se usaron 2.068 brillantes, 641 rosas, 37 zafiros y 350 gramos de oro fino; un collar (166.580 reales), en el que se utilizaron 1.517 brillantes, 320 rosas, 12 zafiros y oro fino en gramos sin especificar; un gran peto o *corsage* para el pecho (230.221 reales), en el que se emplearon 3.442 brillantes, 434 rosas, 110 zafiros y 550 gramos de oro fino; dos espoletas o adornos para los hombros (385.234 reales), en las que se dispusieron 2.430 brillantes, 832 rosas, 34 zafiros y 320 gramos de oro fino; y un brazalete (146.848 reales), para el que se destinaron 939 brillantes, 261 rosas, 12 zafiros y 115 gramos de oro fino. Además, el tallado de los zafiros de la diadema, de la pareja de broches y de la pulsera tuvo un coste de 60.116 reales ¹⁵.

Posteriormente ese año, el 10 de octubre, Lemonnier vendió a doña Isabel tres botones de perlas blancas por 4.800 reales y un brazalete con la superficie cuajada de esmeraldas y diamantes talla rosa del mismo precio ¹⁶.

En lo que a los pagos se refiere, el 16 de octubre de 1851, el francés reclamaba que aún se le debían 1.579.398 reales de estas facturas. Ese mismo día, Agustín Armendáriz, intendente general de la Real Casa y Patrimonio, le informó de que la soberana había resuelto que se le remunerasen mensualmente 200.000 reales, a través de la persona que designara legalmente, hasta el reintegro completo, efectuándose el primer libramiento esa jornada. Los pormenores quedaron firmados el 24 de octubre ante el notario madrileño León Muñoz, haciéndose constar en la escritura la comunicación que se acaba de referir y el nombramiento del banquero Daniel Weisweiler como apoderado de Lemonnier en Madrid, a quien confería autorización para percibir los cobros, firmar los recibos y demandar, dado el caso, las cuotas. Los plazos se cumplieron escrupulosamente y el adeudo quedó saldado el 21 de mayo de 1852 ¹⁷.

LA GRAN EXPOSICIÓN DE 1851

Entre el 1 de mayo y el 11 de octubre de 1851, Londres acogió la Gran Exposición de los Trabajos de la Industria de Todas las Naciones, nombre con que se conoce a la primera exposición universal, concebida para mostrar los frutos del progreso humano y su ilimitada imaginación.

Con ocasión de tan magno evento, Gabriel Lemonnier pidió prestadas a Isabel II algunas de las joyas recién fabricadas para ser exhibidas como ejemplos de manufactura francesa. A este respecto, el periódico *La España*, en su edición de 13 de abril, informaba a sus lectores de que el artífice se encontraba en Madrid para recoger las alhajas, y que, a pesar de que la comisión británica había fijado como límite de recepción de objetos las 3 de la tarde del 5 de abril, había establecido, asimismo, un aplazamiento para el ingreso de algunos géneros especiales, como fue el caso ¹⁸.

La muestra de Lemonnier estuvo integrada por piezas magníficas, de elegante diseño y rico montaje, tanto como para llamar la atención de la mismísima reina Victoria ¹⁹ y despertar la atención del público hasta el punto de tener que ser custodiadas sus vitrinas por la policía debido al gentío que se reunía alrededor ²⁰. El interés artístico, técnico y material de las joyas se reflejó por medio de palabras e imágenes en catálogos oficiales, artículos de prensa y otro tipo de publicaciones, lo que por fortuna permite ampliar la exigua documentación de archivo ya transcrita.

**siendo cada flor “una maravilla”,
era difícil decantarse en su admiración por
“la ligereza, la elegancia o la sencillez de este
inimitable trabajo”...
de las joyas que lo integraban, las dos más destacadas
fueron el adorno para la cabeza y el broche de pecho**

Todas las miradas fueron acaparadas por el aderezo de la factura de 21 de octubre de 1850. Estaba compuesto por ornamento para la cabeza, collar, adorno para el escote, broche de pecho, pareja de espoletas y brazalete ²¹, los cuales representaban cintas, flores y amentos ²² de diamantes, hojas de esmeraldas y bellotas, brotes y anteras ²³ de perlas (Fig. 6 y 7). En palabras del corresponsal del periódico *El Correo de los Teatros*, lo que caracterizaba al conjunto era que en él temblaban las “flores de diamantes en sus delgados y atrevidos tallos, lanzando todos los fuegos del prisma al menor soplo que las agita y mueve”, y que siendo cada flor “una maravilla”, era difícil decantarse en su admiración por “la ligereza, la elegancia o la sencillez de este inimitable trabajo” ²⁴. Para el jurado, uno de los méritos residía en que demostraba:



Figura 6

Ornamento para la cabeza, collar y brazalete del aderezo de diamantes, esmeraldas y perlas de la reina Isabel II
(Official descriptive and illustrated catalogue of the Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations. Vol. III. Foreign states, Londres, Spicer brothers, 1851, p. 1194).

Figura 7

Broche de pecho, adorno para el escote y una de las espoletas del aderezo de diamantes, esmeraldas y perlas de la reina Isabel II
(Official descriptive and illustrated catalogue of the Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations. Vol. III. Foreign states, Londres, Spicer brothers, 1851, p. 1196).

“in the great harmony and simplicity of its arrangement, much adroitness on the part of its inventor in making use of a profusion of precious stones without allowing their immense number to mar the general effect” [en la gran armonía y simplicidad de su colocación, mucha destreza por parte de su inventor al hacer uso de una profusión de piedras preciosas sin permitir que su inmenso número estropee el efecto general] ²⁵.

De las joyas que lo integraban, las dos más destacadas fueron el adorno para la cabeza y el broche de pecho. Sobre el primero, *Le Palais de Cristal*, publicación especializada en el conocimiento y difusión de las artes decorativas expuestas en Londres, escribía:

“Dans cette coiffure, il y a jusqu’à 8,500 pierres montées, et ce travail a été terminé dans l’espace de six semaines.

Ordinairement, les joailliers trouvent une grande difficulté à lier ensemble, avec solidité et légèreté tout à la fois, les détails infinis de ces parures, dont chaque objet a une grande valeur et qui, pourtant, doivent répondre à leur distinction par la facilité de la disposition et la grâce aisée de l’agencement; or, ce problème si difficile, M. Lemonnier l’a résolu.

Les feuilles et boutons qui constituent cette coiffure féerique sont remuants, et ce sans le secours d’aucun ressort. La flexibilité tient aux tiges seulement.

On peut concevoir l’effet que doit produire aux lumières l’éclat des eaux de ces brillants qui s’agitent sur un beau front espagnol: c’est comme autant des cascades de flammes qui illuminent les tresses de cheveux d’une Andalouse, et nous signalons comme une hereuse pensée d’artiste cette liberté laissée aux brillants qui, loin d’emprisonner la tête sur laquelle ils se meuvent, traduisent et augmentent son animation et son éclat naturels.

[...]

Certes, il est difficile de donner à une coiffure qui se compose de tant de pierres et de détails or et argent, la légèreté de fleurs naturelles, et c’est là ce que M. Lemonnier a pu faire avec une grâce parfaite”.

[El tocado lleva montadas 8.500 piedras, trabajo que fue terminado en el espacio de seis semanas.

Generalmente, los joyeros encuentran enorme dificultad en aunar, con tanta solidez como ligereza, los infinitos detalles de estos aderezos, en los que cada objeto tiene gran valor y, por tanto, deben responder a esa distinción con facilidad y elegancia en su disposición; complicado problema que, no obstante, ha sido resuelto por el señor Lemonnier.

Las hojas y los capullos que forman este suntuoso tocado se mueven sin necesidad de ningún resorte; la flexibilidad viene dada solamente por los propios tallos.

Podemos imaginar el efecto que debe producir a la luz el centelleo de los brillantes vibrando sobre la frente de una bella española, como si fueran cascadas de llamas iluminando las trenzas de una andaluza. Señalamos como un feliz pensamiento de artista esta libertad dejada a los brillantes, los cuales, lejos de aprisionar la cabeza sobre la que se zarandean, traducen y aumentan su animación y fulgor naturales.

[...]

Ciertamente, es difícil conferir la ligereza de las flores a un tocado que se compone de tal pedrería y de tantos detalles en oro y plata, algo que el señor Lemonnier ha sabido ejecutar con una gracia perfecta] ²⁶.

Para *The Illustrated London News*, esta pieza era más hermosa y digna de ser considerada una verdadera obra de arte que cualquiera de las exhibidas por los joyeros británicos ²⁷, sorprendiendo al redactor la cuantía de las piedras y lo extraordinario del quilataje y la belleza de las esmeraldas ²⁸.

Si los ornamentos para el cabello y el escote, el collar y el brazalete trazaban una guirnalda, el broche de pecho tomaba el aspecto de:

“a bouquet consisting of diamonds in the form of flowers [...]. The flower buds are composed of pearls, and the leaves of emeralds, the whole set on springs so quiveringly tremulous that every movement presents them in a new and more beautiful point of view. So large are the emeralds, that, but for their intrinsic brilliancy, they might at a distance be mistaken for some new kind of enamel of peculiar beauty. The gathered stems of the flowers are apparently confined together by a ribbon of diamonds” [un ramo de flores de diamantes [...]. Los capullos están realizados con perlas y las hojas con esmeraldas. Está montado en tembladera, vibrando de tal manera que el menor movimiento produce una nueva y aún más hermosa visión. Las esmeraldas son de tal tamaño y tienen tanto brillo que, a cierta distancia, pueden ser fácilmente confundidas con algún novedoso esmalte de singular belleza. Los tallos están recogidos por un lazo de diamantes] ²⁹.

Por su parte, *Le Palais de Cristal* destacaba cómo Lemonnier había dotado al *bouquet* de un verismo sin igual gracias, precisamente, al empleo de las esmeraldas ³⁰.

Finalmente, el diseño de la pareja de espoletas difería algo del conjunto, estando constituida cada una por una cinta anudada de diamantes de la que pendían cinco tríos de flecos de diamantes, una perla aperada y una esmeralda de 55 quilates ³¹ en forma de lágrima.

Como curiosidad, antes de entregarlo a su regía propietaria en 1850, Lemonnier había presentado este aderezo en París, y teniendo en cuenta los elogios transcritos, no ha de extrañar que, entonces, el embajador de Nepal se interesara por adquirirlo ³².

En lo que respecta al aderezo de zafiros y diamantes de la factura de 15 de abril de 1851, fue calificado por el jurado de *“worthy of the talent of M. Lemonnier”* [digno del talento del señor Lemonnier] ³³. De inspiración heráldica y estética neomedieval era la corona; en ella, sobre un fino aro y una arquería de diamantes se erguían florones de las mismas piedras, apoyados sobre un zafiro y albergando otro en sus centros, los cuales alternaban con zafiros asentados y rematados por diamantes, intercalándose

Figura 8

Corona del aderezo de diamantes y zafiros de la reina Isabel II (The art journal illustrated catalogue of the industry of all nations, 1851, Londres, published for the proprietors by George Virtue, 1851, p. 323).



Figura 10

Broche de diamantes y perlas rosas de la reina Isabel II (The art journal illustrated catalogue of the industry of all nations, 1851, Londres, published for the proprietors by George Virtue, 1851, p. 323).

Figura 9

Peto del aderezo de diamantes y zafiros de la reina Isabel II (La Ilustración, 29 de mayo de 1852, p. 5).

en esta crestería los hilos colgantes, igualmente de diamantes (Fig. 8). El reportaje de *The Illustrated London News* permite saber que la corona se mostraba en la parte izquierda del exhibidor de Lemonnier, sobre una peana de terciopelo que aumentaba el esplendor de la joya. Además, a su parecer, estos zafiros, por su tamaño y brillo, eran, a excepción del engarzado en un broche por Hunt & Roskell, los ejemplos del mineral más sobresalientes de toda la exposición ³⁴.

De este conjunto también se mostraron en Londres el collar y el peto ³⁵, siendo el segundo repetidamente referido e ilustrado por los medios (Fig. 9). *Le Palais de Cristal* aclaraba a sus lectores que los florones, encargados de articular el diseño, estaban realizados en oro con vistas en plata, y que los centros, como parcialmente los colgantes, eran de zafiro ³⁶; mientras que *La Ilustración* insistía en el alto valor de la pedrería y en la elegancia y el mérito artístico, todos factores que hacían sobresalir a la alhaja ³⁷.

Por último, también era obra de Lemonnier y propiedad de Isabel II un broche de diamantes y perlas rosas figurando una margarita con adorno de hojas y de una decena de caídas a diferente altura ³⁸ (Fig. 10).

En definitiva, para el jurado, las cualidades que distinguían a las joyas de la reina de España eran “a very decided and elevated taste in the composition, an imposing aspect and great skill in giving effect to the materials” [un gusto muy decidido y elevado en la composición, un aspecto imponente y gran habilidad en dotar de efecto a los materiales], y con ellas Lemonnier había:

“thoroughly attained the end which should be kept in view in the execution of jewellery, to strike and gratify both the eye and the imagination. As a setter of stones he is excelled by many other jewellers; in the point of invention and decoration he stands unrivalled in the Exhibition” [logrado plenamente el propósito que ha de tenerse en cuenta en la ejecución de una joya, es decir, sorprender y gratificar por igual al ojo y a la imaginación. Aunque como engastador pueda ser superado por otros muchos joyeros, desde el punto de vista de la invención y la ornamentación no tiene rival en la Exposición] ³⁹.



Figura 11

Membrete de la factura fechada en 10 de agosto de 1852 (Madrid, Archivo General de Palacio, Administración General, legajo 907)

La exhibición de su buen hacer en Londres fue premiada con el más alto galardón, esto es, la Medalla de la Comisión ⁴⁰, honor que no tardó en imprimir, orgulloso, en el membrete de sus facturas (Fig. 11). A ello siguieron las distinciones en su país de origen, ya citadas, y el nombramiento, en 14 de septiembre de 1852, como caballero de la orden de Carlos III con grado de Cruz ⁴¹. Anteriormente, el 10 de abril de 1852, el director del periódico *El Heraldo* había publicado una carta a la que Lemonnier adjuntaba una letra de 400 reales para que los donase en su nombre a la construcción del Hospital de la Princesa, y en la que expresaba lo siguiente:

“He encontrado en España, y especialmente por parte de S. M. la reina, una acogida tan benévola, que me aprovecho de esta ocasión para manifestar mi gratitud tomando una pequeña parte en esa buena obra al frente de la cual se ha dignado colocarse S. M. misma” ⁴².

Que Lemonnier bautizara a su segunda hija, nacida en 1857, con el nombre de Isabelle fue, con seguridad, otro gesto de agradecimiento y homenaje hacia la soberana.

Retrocediendo en el discurso, que Isabel II estuviese representada ante el mundo por un joyero extranjero y que por ello sus creaciones alcanzasen éxito internacional, no debió de resultar de agrado para los artífices españoles. A modo de anécdota, se transcribe a continuación un artículo al respecto centrado en la figura de José Navarro, en el que el tono crítico e indignado es más que evidente:

“Habíamos oído asegurar que el acreditado diamantista don José Navarro, presentaría en la Exposición Universal de Londres algunas de sus ricas y elegantísimas producciones. Pero mejor informados, tenemos el disgusto de renunciar a la esperanza de que las obras de tan eminente artista disputen, en el primer bazar del mundo, la palma de la perfección a las aventajadas de su clase. Los que hayan tenido ocasión de admirar con nosotros la espada de brillantes y rubíes con esmeraldas que Su Majestad la reina ha regalado a su esposo, y las hermosísimas diademas y joyas de primor que el señor Navarro ha hecho para toda la Familia Real, y en las cuales lo precioso de la materia desaparece ante el mérito de la invención y lo acabado del trabajo, participarán sin duda de nuestro sentimiento. Mucho nos alegraríamos de ver representada una de las artes mejor entendidas en España, desde hace siglos, en aquel gran certamen de las industrias humanas, y más aún de verla representada por dechados de ingenio, de habilidad y de gusto como los que hemos visto de nuestro compatriota. Severos a veces, nos complacemos siempre en reconocer el mérito donde quiera que lo descubrimos. En las obras del señor Navarro no se nota solamente la ejercitada inteligencia del lapidario, ni la destreza del platero, como en la generalidad de las obras de joyería, en que se busca con preferencia la riqueza; nótese sí el talento del artista, el efecto del estudio de los grandes modelos, y la erudición prolija del anticuario. Al lado de las muestras de los mayores maestros franceses o ingleses, no hubieran hecho un papel desairado las de nuestro diamantista, como no lo hace más de un trabajo, de los que hemos visto, junto a los buenos de Cellini. El dibujo, la combinación de las piedras, la delicadeza de los detalles, la gracia, ligereza y consistencia de las obras del señor Navarro, nos hacen lamentar su falta entre las producciones de la industria española en la exposición de Londres” ⁴³.

DESPUÉS DE LONDRES

El Herald, en su edición de 12 de octubre de 1851, anunciaba que Lemonnier se encontraba en Madrid para devolver a Isabel II uno de los dos aderezos prestados ⁴⁴.

Un mes después, el 14 de noviembre, el joyero ponía en conocimiento de Agustín Armendáriz que el embajador de España en París había recibido una diadema que le tenía por destinatario, para que realizara en ella algún cambio o compostura, encargo que le había sido encomendado por la soberana personalmente la víspera de su partida de Madrid. Sin embargo, el diplomático no podía entregársela por no tener orden para ello, por lo que rogaba que el intendente dictara cuanto antes las instrucciones oportunas para evitar retrasar el cometido. Asimismo, recordaba que continuaba en su poder el otro aderezo expuesto en Londres, el cual no podía devolver sin que el embajador contara con las indicaciones pertinentes.

El 24 de noviembre, Armendáriz informaba a Lemonnier de que, ya advertido el embajador, podía recoger la diadema acreditándose con esa carta y, al mismo tiempo, entregar el aderezo para que se hiciera llegar a la capital española. Finalmente, el intercambio de cajas en la Embajada se efectuó a mediados del mes de diciembre. El día 30, Secretaría de Estado comunicaba al intendente la llegada del paquete, para que mandase a alguien a buscarlo. Adjuntaba a la nota la factura y una carta de Lemonnier en la que se detallaba el contenido, documentación no conservada en la actualidad. Al día siguiente, el intendente contestaba que había encargado a Miguel Calvo, oficial de la Intendencia, esa tarea ⁴⁵.

Sobre el devenir de estas joyas en los años posteriores, las noticias halladas son tan escasas como fragmentarias.

La cobertura que la prensa daba a los eventos de sociedad aporta valiosa información sobre los usos de indumentaria y alhajamiento de las damas más destacadas. Gracias a ello ha trascendido que, para asistir al concierto celebrado en el Palacio Real el 26 de marzo de 1851, doña Isabel utilizó “grandes lazos [de diamantes que] sostenían las mangas, de las que pendían esmeraldas de un tamaño extraordinario [sic]”, además de otras joyas, sobre un traje de “gasa lila, con rizados de cinta rosa e hileras de rosas formando delantal, mezcladas con flores de pedrerías” ⁴⁶. Al baile de carnaval ofrecido por su madre el 24 de febrero de 1854 en el Palacio de las Rejas, acudió luciendo “un aderezo magnífico de brillantes y esmeraldas” ⁴⁷.

En 1854 se renovó el espacio físico del Real Guardajoyas, reforma que llevó a cabo el especialista Vicente Enríquez. La actuación consistió en la construcción y embellecimiento de cinco cajones donde alojar las alhajas más importantes. La nota firmada por el estuchista en 23 de junio permite saber que en el tercer cajón se ubicaron el aderezo de diamantes y zafiros y varias piezas de esmeraldas y diamantes amarillos, cobrando 90 reales por madera y cartón, 360 reales por terciopelo azul turquí, 44 reales por gro color azul y 940 reales de mano de obra ⁴⁸.

El 13 de noviembre de 1855, Manuel de Diego y Elvira, ayudante del Real Guardajoyas desde el 19 de junio de ese año ⁴⁹, informaba a Intendencia General de que la reina había dispuesto el arreglo de algunas de sus joyas. Una de ellas era la corona de diamantes y zafiros, a la que le faltaban diez de los primeros. Como su sustitución podía suponer entre 700 y 800 reales, planteaba utilizar alguno de los que existían sueltos en pro de abaratar la operación, propuesta que fue bien acogida y autorizada el día 17 ⁵⁰.

Isabel de Borbón presidió el banquete celebrado en el Palacio Real el 26 de junio de 1858 para festejar la inauguración del Canal de Isabel II, vestida con un:

“traje de seda blanca con dos faldas guarnecidas con anchas cenefas bordadas, cuerpo también blanco guarnecido de encajes, prendidos los hombros y el pecho con un aderezo de esmeraldas y brillantes, llevando en la cabeza un adorno de flores y cintas verdes entrelazadas con brillantes” ⁵¹.

La corona de diamantes y zafiros volvió a ser reparada en 1860, intervención que costó 80 reales, según reflejó Manuel de Diego y Elvira en la cuenta por los trabajos acometidos entre los meses de febrero y mayo ⁵².

En octubre de 1863, Eugenia de Montijo visitó su país de origen, siendo alojada en el Palacio Real. El día 18, Isabel II recibió a su ilustre invitada vestida con un traje blanco de cola adornado con plumas y encajes, y luciendo el aderezo de diamantes y zafiros “que la cubría materialmente de piedras preciosas” ⁵³.

Poco después, Carlos Martínez Sevillano, ayudante del Real Guardajoyas desde el 9 de septiembre de 1862 ⁵⁴, remontó con 1.200 gemas la corona de diamantes y zafiros, tarea que ascendió a 11.500 reales, según hizo constar en una factura fechada en 15 de enero de 1864 ⁵⁵.

En la recepción que tuvo lugar el 24 de julio de 1864 en el Palacio de La Granja, la monarca apareció “admirablemente prendida: el aderezo de esmeraldas, perlas y brillantes era de un valor fabuloso y de esquisito [sic] gusto su vestido de color de rosa con volantes” ⁵⁶.

En 1865, José Casado del Alisal immortalizó con sus pinceles a la soberana, retrato en el que se distingue, prendiendo las bandas a la hombrera derecha, una de las espoletas gemelas del conjunto de diamantes, esmeraldas y perlas ⁵⁷ (**Fig. 12**).

Por otra parte, fuera del bienio 1850-1851, la siguiente adquisición hecha por doña Isabel a Lemonnier tuvo lugar el 27 de enero de 1852, consistiendo en una diadema que costó 223.508 reales. Meses después, el 10 de agosto, el joyero recordaba a Agustín Armendáriz que la factura aún estaba pendiente de cobro. El 11 de febrero de 1853, Intendencia trasladó a Contaduría la orden de la reina para que se le satisficiera la deuda a través de Tapia Calderón y Cía., banqueros que representaban en Madrid a Bischoffsheim Goldschmidt et Cie. de París, financiera a la que el diamantista había concedido poder, cumpliéndose así las instrucciones especificadas en una carta remitida a Intendencia el 11 de septiembre de 1852 ⁵⁸.



Figura 12 y detalle

José Casado del Alisal,
La reina Isabel II, 1865
(Madrid, Palacio Real.
Patrimonio Nacional).

La última factura de Lemonnier de la que se tiene constancia data de 3 de diciembre de 1860. Registra la compra de dos brazaletes, uno formado por cinco estrellas de esmeraldas y brillantes que podían lucirse independientemente como broches, por el que Isabel II pagó 8.150 francos, y el otro, calificado como “*artistique*” [artístico], realizado en platino, esmalte y diamantes talla rosa, que tuvo un precio de 2.900 francos ⁵⁹, constituyendo el empleo de platino toda una innovación técnica. A una de las pulseras perteneció el estuche que aún conserva Patrimonio Nacional, inventariado bajo el número 10139933. Con medidas 8 x 18 x 7,5 cm, se describe en la ficha de catalogación con forma de media luna y tapa en talud. Tiene alma de madera forrada al exterior con papel negro que imita piel y en el interior con raso y terciopelo color verde agua. En la base lleva la etiqueta “G. LEMONNIER JOAILLIER/DE LA COURONNE/ 25 Place Vendôme”. Se encuentra en buen estado de conservación, aunque presenta roces y suciedad.

EN EL EXILIO

Los acontecimientos revolucionarios de septiembre de 1868 obligaron a Isabel II a poner sus alhajas con destino al extranjero. Una vez fuera de las fronteras españolas, la práctica totalidad de su joyero se entregó el 1 de julio de 1872 al Banco de Inglaterra como garantía del préstamo de 40.000 libras esterlinas concedido por la financiera londinense Zulueta y Cía. ⁶⁰. Su secretario particular, el político y dramaturgo Tomás Rodríguez y Díaz Rubí, redactó un inventario como parte del protocolo de depósito, para el que tuvo como modelo una relación hecha en España en 1868. Sin embargo, no todas las joyas ejecutadas por Lemonnier de las que se ha dado noticia aparecen recogidas en él, lo que indica que antes del exilio algunas ya no integraban los fondos del Real Guardajoyas.

El documento sí refiere, en cambio, los “dos alfileres grandes, en un todo iguales, de brillantes, forma de lazo con dos esmeraldas y dos perlas”, tasados en 370.000 reales en 1868 y en 100.000 en 1872, y la “pulsera de oro grabado, con brillantes y esmeraldas montadas en oro; su diseño: una cinta de oro con dos fajas de brillantes, además cinco estrellas de brillantes con una esmeralda en el centro”, valorada en 18.000 reales tanto en 1868 como en 1872.

Igualmente, figura el aderezo de diamantes y zafiros engastados en oro y plata, aportando el inventario inéditos detalles que permiten imaginar la magnitud del conjunto:

La corona, descrita como “ducal”, estaba formada por “una bata, veintiocho cartones, catorce flores, y en los intermedios de cada flor un zafiro que une los cartones por medio de un tulipán de brillantes” ⁶¹.

El collar se componía de:

“siete piezas de cartones con una flor dividida en seis partes, tres montadas en oro y las otras tres en plata con dos hojas y engastes a los lados; además

cuelgan de dichas flores catorce hilos de chatones formando ondas, lleva un zafiro en el centro cada flor”.

Más complicado era el pormenor del *corsage* ⁶²:

“trece piezas, seis flores de igual diseño que las del collar con un zafiro en el centro, seis entrepiezas con un zafiro y dos hojas; de cada flor sale un colgante dividido en seis partes, siendo estos en número de cuatro; además de una flor á otra cuelgan dos hilos de chatones, siendo el total de estos el de doce [...] Del centro de estas [flores] salen cuatro hilos de chatones, al medio de estos hay dos flores de igual diseño que las anteriores y de cada una de estas pende un colgante dividido en seis partes; á la conclusión de los cuatro hilos, hay otra flor igual a las demás, y de esta salen dos colgantes pequeños y otro más grande en el centro, igual a los de arriba dichos”.

la corona fue valorada en 520.000 reales en 1868 y en 180.000 en 1872, la pulsera en 120.000 reales en 1868 y en 65.000 en 1872, y el collar, el peto y las espoletas se apreciaron juntos en 1.880.000 reales en 1868 y en 545.000 en 1872

Las dos hombreras tenían “una flor en el centro saliendo de esta dos campanillas y varias hojas, de las que cuelgan tres colgantes grandes de brillantes y zafiros y otros dos más pequeños; siendo unido todo esto por tres hilos de chatones de brillantes”.

Por último, el brazalete consistía en una “bata de brillantes, cartones, cinco flores con un zafiro en el centro de cada una, y para unir los cartones otro zafiro; además seis colgantes de engastes”.

En lo que respecta a sus tasaciones, la corona fue valorada en 520.000 reales en 1868 y en 180.000 en 1872, la pulsera en 120.000 reales en 1868 y en 65.000 en 1872, y el collar, el peto y las espoletas se apreciaron juntos en 1.880.000 reales en 1868 y en 545.000 en 1872.

El inventario de Tomás Rodríguez y Díaz Rubí fue ampliado, corregido y ratificado por doña Isabel en París el 30 de noviembre de 1874. Al margen se hizo constar que faltaban dos brillantes en la corona, cuatro en el brazalete, tres en una hombrera, uno en la otra y un zafiro pequeño en el *corsage*. Asimismo, estaban separados, por haberse roto, el último colgante del peto y una pieza perteneciente a una de las espoletas ⁶³.

En 1875 las joyas regresaron a manos de su propietaria ⁶⁴, quedando en el Palacio de Castilla de París bajo la custodia de Manuel Congosto, diamantista a su servicio desde 1862 ⁶⁵. Por su relevancia, es altamente probable que el par de hombreras y el aderezo

de diamantes y zafiros fueran integrantes del conjunto de alhajas que, el 8 de abril de 1876, se consignó en el Banco de Francia para garantizar las pensiones que, la ya entonces reina madre, estaba obligada a abonar a su esposo e hijos ⁶⁶.

Los acuciantes problemas económicos de doña Isabel propiciaron que pusiera en venta gran número de sus joyas, muchas de ellas de la máxima importancia. La subasta tuvo lugar en el verano de 1878 ⁶⁷ en el Hôtel Drouot, sito en la capital francesa, y fue precedida de un catálogo editado por los encargados de la almoneda, los expertos Guidou y Dubourg, quienes contaron con el asesoramiento de los joyeros Dumoret y Lamarche-Vinit.

Los lotes 18 y 19 fueron las espoletas con *“nœud et aiguillettes en brillants, montés en or et argent, ornée d’une poire perle et d’une pendeloque grosse émeraude taillée”* [nudo y agujetas de brillantes montados en oro y plata, con adorno de perla perilla y colgante de gran esmeralda tallada], pesando una 54 quilates y 50 la otra. El lote 57 fue el *“bracelet or mat gravé, composé de deux bandes de brillants, six étoiles émeraudes et brillants”* [brazalete de oro mate grabado con dos bandas de brillantes y seis estrellas de esmeraldas y brillantes]. Los tres lotes formaban parte de la primera serie de venta, celebrada entre el 1 y el 6 de julio, previa exposición privada y pública los días 29 y 30 de junio, respectivamente.

El aderezo de diamantes y zafiros constituyó el lote 204 de la tercera serie de venta, realizada entre el 29 de julio y el 3 de agosto y antecedida por las recién mencionadas exhibiciones los días 27 y 28 de julio. El conjunto fue calificado de *“grande et riche”* [grande y rico], razón por la cual una nota al pie advertía de que las joyas podrían adquirirse de manera independiente. Las alhajas se describieron de la siguiente manera:

“Couronne ducale, formée d’un bandeau et arceaux en brillants et saphirs surmontés de quatorze fleurons brillants, avec saphir au centre, et de quatorze entredeux, saphir et brillants” [corona ducal, con faja y arcos de brillantes y zafiros sobre los que se alza una crestería formada por catorce florones de brillantes con un zafiro en los centros y por catorce entrepiezas de un zafiro y brillantes].

“Collier, formé de six fleurons brillants, avec saphir au centre, et entredeux chaînettes de brillants, formant guirlandes” [collar, compuesto por seis florones de brillantes con un zafiro en los centros, unidos por cadenas de brillantes que crean festones].

“Grand ornement de corsage, formé de dix fleurons en brillants, avec saphir au centre; entredeux saphirs et brillants; de chaque fleuron s’échappent des guirlandes et pendants formés de saphirs et brillants” [gran ornamento para el pecho, consta de diez florones de brillantes con un zafiro en los centros y entrepiezas de zafiros y brillantes. De cada flor caen guirnalda y colgantes de zafiros y brillantes].

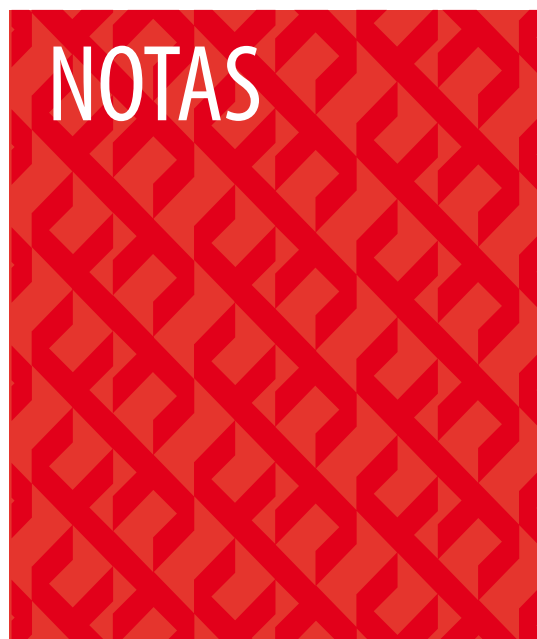
“Broche épaulette, formée d’un fleuron brillants orné d’un saphir au centre, avec guirlandes, pendants et ornements en saphirs et brillants” [espoleta, formada por un florón de brillantes con un zafiro en el medio y festones, colgantes y adornos de zafiros y brillantes].

“Une autre broche épaulette, même modèle” [otra espoleta, igual a la anterior].

“Bracelet, formé d’un cercle, anneaux et chaînettes en brillants, surmontés de six fleurons brillants, ornés chacun d’un saphir au centre, avec entredeux de gros saphirs” [brazalete, compuesto por círculo, anillos y cadenas de brillantes, sobre los que se encuentran seis florones de brillantes con un zafiro en los centros y entrepiezas de grandes zafiros].

“Monture or et argent” [engastes en oro y plata] ⁶⁸.

La singular procedencia de las joyas y la excepcional valía de sus materiales propiciaron que las pujas se dividieran entre los joyeros más afamados y los bolsillos más pudientes. Desafortunadamente, de las alhajas estudiadas en estas páginas no se han hallado noticias ni sobre los remates y sus adjudicatarios ni sobre su devenir posterior.



¹ Quien, a su vez, dedicó a Isabel II su *Messe solennelle*, de cuya partitura existe copia en la Real Biblioteca (signatura: Mus. 1133).

² Únicamente se recogen los hijos que alcanzaron edad adulta.

³ Los lazos familiares y las fechas de nacimiento, muerte y matrimonio se han extraído del portal especializado en genealogía www.geneanet.org

⁴ Como, por ejemplo, esta *châtelaine* con reloj saboneta en oro, plata, esmalte y diamantes, realizada hacia 1878 por Falize, pero comercializada por Lemonnier: <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2006/magnificent-jewels-n08254/lot.245.html?locale=en> [última consulta: 25 de agosto de 2020]

También podría ser el caso de este brazalete en oro, diamantes y perlas fechable hacia 1860, sin marca de autor, pero acompañado de caja estampada "G. LEMONNIER": <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2014/fine-jewels-l14050/lot.8.html> [última consulta: 25 de agosto de 2020]

⁵ Paralelamente, a François Kramer se encomendó la ejecución de dos broches para el pecho y otros dos para los hombros con parte de esos mismos materiales.

⁶ BERTHAUD, M., *Recueil. Diamants, perles et pierreries provenant de la collection dite des bijoux de la Couronne*, París, s. d., 1887, pp. 7 y 20. KOCH, M. (ed.), *The Belle Époque of French jewellery, 1850-1910*, Londres, Thomas Heneage, 1991, pp. 178 y 181. MINISTÈRE DES FINANCES, *Diamants, perles et pierreries provenant de la collection dite des bijoux de la Couronne*, París, Imprimerie Nationale, 1887, p. 16. MOREL, B., *Les bijoux de la Couronne de France*, París, Albin Michel, 1988, pp. 343-344, 380.

⁷ La ficha de la pieza puede verse en: <https://www.amisdulouvre.fr/acquisitions/diademe-imperatrice-eugenie> [última consulta: 3 de septiembre de 2020]. Más imágenes pueden verse en: https://art.rmngp.fr/en/library/artworks/alexandre-gabriel-lemonnier/diademe-de-l-imperatrice-eugenie_joailleerie_joailleerie_diamant_argent-metal_or-metal_perle-materiau_1853 [última consulta: 3 de septiembre de 2020]

⁸ La ficha de la pieza puede verse en: <https://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/empress-eugenie-s-crown> [última consulta: 3 de septiembre de 2020]. Más imágenes pueden verse en: https://art.rmngp.fr/en/library/artworks/alexandre-gabriel-lemonnier/couronne-de-l-imperatrice-eugenie_joailleerie_cuir-matiere_joailleerie_or-metal_diamant_emeraude_1855 [última consulta: 3 de septiembre de 2020]

⁹ MOREL, B., *ob. cit.*, pp. 335-338, 365-366 y 385.

¹⁰ Algunas han sido subastadas en las dos últimas décadas por Christie's y Sotheby's:

<https://www.christies.com/lotfinder/lot/an-imperial-french-parcel-enamelled-gold-presentation-snuff--5322443-details.aspx?from=searchresults&intObjectID=5322443> [última consulta: 25 de agosto de 2020]

<https://www.christies.com/lotfinder/lot/a-jewelled-enamelled-four-colour-gold-napoleon-iii-5003316-details.aspx?from=searchresults&intObjectID=5003316> [última consulta: 25 de agosto de 2020]

<https://www.christies.com/lotfinder/lot/a-continental-gold-enamel-and-gem-set-snuff-4980194-details.aspx?from=searchresults&intObjectID=4980194> [última consulta: 25 de agosto de 2020]

<https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2018/importante-orfevrie-europeenne-boites-objets-vitrine-pf1802/lot.14.html?locale=en> [última consulta: 25 de agosto de 2020]

<https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2004/empire-sale-furniture-works-of-art-paintings-books-and-manuscripts-pf4017/lot.24.html?locale=en> [última consulta: 25 de agosto de 2020]

<https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2003/fine-silver-vertu-l03768/lot.46.html?locale=en> [última consulta: 25 de agosto de 2020]

<https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2013/orfevrie-europeenne-boites-or-objets-vitrine/lot.57.html?locale=en> [última consulta: 25 de agosto de 2020]

¹¹ Información facilitada por Isabelle Fournel, documentalista de los fondos de joyería del Museo de Artes Decorativas de París. La ficha de la pieza puede verse en: <http://collections.lesartsdecoratifs.fr/bracelet> [última consulta: 25 de agosto de 2020]

¹² *Le Palais de Cristal*, 16 de agosto de 1851, pp. 232-233.

¹³ VEVER, H., *La bijouterie française au XIX^e siècle, 1800-1900. Vol. II: Le Second Empire, 1850-1870*, París, H. Floury, 1908, pp. 220-224.

¹⁴ LUCAS, I., "Lemonnier (Alexandre-Gabriel)", en DE CERVAIL, M. (dir.), *Dictionnaire international du bijou*, París, Éditions du Regard, 1998, p. 335. VEVER, H., *ob. cit.*, pp. 14, 16, 18, 20, 216, 315.

¹⁵ Un resumen de la factura ya fue publicado por ARANDA HUETE, A., “Panorama de la joyería española durante el reinado de Isabel II”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, núm. 68, 1997, p. 16.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Archivo General de Palacio (AGP), Administración General, leg. 907.

¹⁸ *La España*, 13 de abril de 1851, p. 1.

¹⁹ *El Clamor Público*, 24 de mayo de 1851, p. 3.

²⁰ *La Época*, 3 de junio de 1851, p. 3. *The Illustrated London News*, 6 de septiembre de 1851, p. 291.

²¹ DE LUYNES, A., “Class XXIII. Report on works in precious metals, jewellery, articles of virtue, &c.”, en VV. AA., *Exhibition of the Works of Industry of All Nations. Reports by the juries on the subjects in the thirty classes into which the exhibition was divided*, Londres, William Clowes & Sons, 1852, p. 515.

²² Inflorescencia racimosa, generalmente colgante, compuesta por flores simples de un mismo sexo.

²³ Parte terminal del estambre de las flores en donde se produce y almacena el polen.

²⁴ *Correo de los Teatros*, 30 de noviembre de 1851, p. 3.

²⁵ DE LUYNES, A., *ob. cit.*, p. 515.

²⁶ *Le Palais de Cristal*, 16 de agosto de 1851, p. 229.

²⁷ *The Illustrated London News*, 24 de mayo de 1851, p. 455.

²⁸ *The Illustrated London News*, 6 de septiembre de 1851, p. 291.

²⁹ *Ibid.* El mismo medio, en su edición de 24 de mayo de 1851, p. 455, había confundido las esmeraldas con esmalte verde.

³⁰ *Le Palais de Cristal*, 16 de agosto de 1851, p. 229.

³¹ VEVER, H., *ob. cit.*, p. 15.

³² *La España*, 5 de octubre de 1850, p. 1.

³³ DE LUYNES, A., *ob. cit.*, p. 515.

³⁴ *The Illustrated London News*, 6 de septiembre de 1851, p. 291.

³⁵ DE LUYNES, A., *ob. cit.*, p. 515.

³⁶ *Le Palais de Cristal*, 16 de agosto de 1851, p. 229.

³⁷ *La Ilustración*, 29 de mayo de 1852, p. 8.

³⁸ *The Illustrated London News*, 6 de septiembre de 1851, p. 291. *The art journal illustrated catalogue. The industry of all nations, 1851*, Londres, published for the proprietors by George Virtue, 1851, p. 323.

³⁹ DE LUYNES, A., *ob. cit.*, p. 515.

⁴⁰ *The Illustrated London News*, 18 de octubre de 1851, p. 511: “Class XXIII. Working in precious metals, and in their imitation, jewellery, and all articles of virtue and luxury, not included in the other classes. Council Medal. Lemonnier, G., France, Queen of Spain’s jewels” (Categoría XXIII. Trabajos en metales preciosos y sus imitaciones, joyería y todo tipo de objetos de coleccionismo y lujo no incluidos en otras categorías. Medalla de la Comisión. Lemonnier, G., Francia, joyas de la reina de España).

⁴¹ Archivo Histórico Nacional (AHN), Ministerio de Exteriores, Condecoraciones, leg. 175.

⁴² *El Heraldo*, 10 de abril de 1852, p. 3.

⁴³ *El Clamor Público*, 20 de abril de 1851, p. 3.

⁴⁴ *El Heraldo*, 12 de octubre de 1851, p. 4.

⁴⁵ AGP, Administración General, leg. 907.

⁴⁶ *El Heraldo*, 28 de marzo de 1851, p. 3.

⁴⁷ *La España*, 28 de febrero de 1854, p. 1.

⁴⁸ AGP, Administración General, leg. 907.

⁴⁹ AGP, Personal, caja 16851, exp. 28.

⁵⁰ AGP, Administración General, leg. 907.

⁵¹ *La España*, 29 de junio de 1858, p. 3.

⁵² AGP, Administración General, leg. 5263, exp. 8.

⁵³ *La Correspondencia de España*, 20 de octubre de 1863, p. 2.

⁵⁴ AGP, Personal, caja 646, exp. 23.

⁵⁵ AGP, Administración General, leg. 5263, exp. 9.

⁵⁶ *La Época*, 25 de julio de 1864, p. 2.

⁵⁷ Las otras joyas pintadas por Casado del Alisal formaban parte del conjunto de esmeraldas y diamantes compuesto en 1862 por Félix Samper: LÁZARO MILLA, N., “El aderezo de diamantes y esmeraldas realizado por Félix Samper para la reina Isabel II”, *Potestas*, núm. 16, 2020, pp. 119-136.

⁵⁸ AGP, Administración General, leg. 907.

⁵⁹ AGP, Administración General, leg. 5263, exp. 8. La factura ya fue publicada por ARANDA HUETE, A., *ob. cit.*, p. 16.

⁶⁰ Biblioteca de la Real Academia de la Historia, 9/6963, leg. XXIV, núm. 27.

⁶¹ Advuértase la desaparición de las cadenas a modo de caídas de diamantes.

⁶² En el inventario está erróneamente referido como cinturón.

⁶³ AHN, Diversos, Colecciones, Diplomática, leg. 292, exp. 5.

⁶⁴ AGP, Administración General, leg. 1160, exp. 1.

⁶⁵ AGP, Personal, caja 16800, exp. 38.

⁶⁶ AGP, Reinados, Alfonso XII, caja 25019, exp. 12.

⁶⁷ LÁZARO MILLA, N., “Algunas consideraciones acerca de la venta de joyas de Isabel II en 1878”, en HERRADÓN FIGUEROA, M. A. (ed.), *Actas del II Congreso Europeo de Joyería. Vestir las joyas. Modas y modelos*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2015, pp. 117-127.

⁶⁸ DUBOURG, GUIDOU, DUMORET y LAMARCHE-VINIT, *Catalogue des diamants anciens, émeraudes, saphirs, rubis, perles, camées, appartenant à S. M. la reine Isabelle de Bourbon*, París, Renou, Maulde et Cock, imprimeurs de la compagnie des commissaires-priseurs, 1878, pp. 2, 6, 12 y 34.



ARANDA HUETE, A., “Panorama de la joyería española durante el reinado de Isabel II”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, núm. 68, 1997, pp. 5-24.

BERTHAUD, M., *Recueil. Diamants, perles et pierreries provenant de la collection dite des joyaux de la Couronne*, París, s. d., 1887.

DE LUYNES, A., “Class XXIII. Report on works in precious metals, jewellery, articles of virtue, &c.”, en VV. AA., *Exhibition of the Works of Industry of All Nations. Reports by the juries on the subjects in the thirty classes into which the exhibition was divided*, Londres, William Clowes & Sons, 1852.

DUBOURG, GUIDOU, DUMORET y LAMARCHE-VINIT, *Catalogue des diamants anciens, émeraudes, saphirs, rubis, perles, camées, appartenant à S. M. la reine Isabelle de Bourbon*, París, Renou, Maulde et Cock, imprimeurs de la compagnie des commissaires-priseurs, 1878.

KOCH, M. (ed.), *The Belle Époque of French jewellery, 1850-1910*, Londres, Thomas Heneage, 1991.

LÁZARO MILLA, N., “Algunas consideraciones acerca de la venta de joyas de Isabel II en 1878”, en HERRADÓN FIGUEROA, M. A. (ed.), *Actas del II Congreso Europeo de Joyería. Vestir las joyas. Modas y modelos*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2015, pp. 117-127.

LÁZARO MILLA, N., “El aderezo de diamantes y esmeraldas realizado por Félix Samper para la reina Isabel II”, *Potestas*, núm. 16, 2020, pp. 119-136.

LUCAS, I., “Lemonnier (Alexandre-Gabriel)”, en DE CERVAIL, M. (dir.), *Dictionnaire international du bijou*, París, Éditions du Regard, 1998.

MINISTÈRE DES FINANCES, *Diamants, perles et pierreries provenant de la collection dite des joyaux de la Couronne*, París, Imprimerie Nationale, 1887.

MOREL, B., *Les joyaux de la Couronne de France*, París, Albin Michel, 1988.

Official descriptive and illustrated catalogue of the Great Exhibition of the works of industry of all nations. Vol. III. Foreign states, Londres, Spicer Brothers, 1851.

The art journal illustrated catalogue. The industry of all nations, 1851, Londres, published for the proprietors by George Virtue, 1851.

VEVER, H., *La bijouterie française au XIXe siècle, 1800-1900. Vol. II: Le Second Empire, 1850-1870*, París, H. Floury, 1908.



Nº 7 • 2021
ISSN 2444-121X

DOMINGO GALTÉS GABARRÓ Y FORTUNATO GALTÉS RIBERA, PLATEROS BARCELONESES DEL SIGLO XIX

Francisco Javier Montalvo Martín
Universidad de Alcalá

• Fecha de recepción: 01-07-2020 - Fecha de aceptación: 26-03-2021 • Pags. 135 - 160
• <https://doi.org/10.46255/add.2021.7.95>

RESUMEN

Este trabajo se centra en el estudio biográfico y profesional de los plateros barceloneses Domingo Galtés Gabarró y su hijo Fortunato Galtés Ribera. Del primero se conocían algunas obras y su marca personal, pero se ignoraba su segundo apellido y la fecha de su muerte; además se incorpora por primera vez una docena de obras a su catálogo. Del segundo no se tenía información alguna hasta ahora, en que damos a conocer su existencia, actividad artística y marca personal.

PALABRAS CLAVE: Platería; Barcelona; siglo XIX; Domingo Galtés; Fortunato Galtés; marcas; catálogo.

DOMINGO GALTÉS GABARRÓ AND FORTUNATO GALTÉS RIBERA, BARCELONIAN SILVERSMITHS OF THE 19TH CENTURY

ABSTRAC

This work focuses on the biographical and professional research of Barcelonian silversmiths Domingo Galtés Gabarró and his son Fortunato Galtés Ribera. Some works and his personal mark were already known about the first one, while his second surname and the date of his death had remained ignored until now. Furthermore, a dozen works were added to his catalogue for the first time. Regarding the second one, the son, there was no information published up to now, when we disclose his existence, artistic activity and personal mark.

KEY WORDS: Silversmithing; Barcelona; 19th century; Domingo Galtés; Fortunato Galtés; marks; catalogue.

DOMINGO GALTÉS GABARRÓ Y FORTUNATO GALTÉS RIBERA, PLATEROS BARCELONESES DEL SIGLO XIX¹

Francisco Javier Montalvo Martín

Universidad de Alcalá

TRAYECTORIA BIOGRÁFICA Y PROFESIONAL

Aunque en el 2005 se propuso la posibilidad de que en el tercer cuarto del siglo XIX hubo en Barcelona dos plateros llamados Domingo Galtés, quizás padre e hijo, estamos convencidos de que solamente existió uno con el nombre de Domingo Galtés Gabarró y otro con el de Fortunato Galtés Ribera, hijo del anterior, como lo demostraremos más adelante ².

Domingo Galtés Gabarró nació en Igualada (Barcelona) en 1801 o 1802, como se deduce de su partida de defunción. Se examinó y aprobó como maestro platero en Barcelona el 26 de febrero de 1829, por la villa de Igualada, realizando una sortija compuesta por aro circular con tres perlitas juntas en la zona alta ³.

Fue platero y diamantista. Estuvo casado con Josefa Ribera Castells, con quien vivió probablemente unos años en Igualada, pues entre 1837 y 1838 nació en dicha población su hijo Fortunato, que también fue platero. Es probable que residiera allí algunos años más, pues no aparece entre los plateros establecidos en Barcelona en 1842, como se puede comprobar en la *Guía de forasteros en Barcelona* de dicho año ⁴.

Al menos desde el 28 de julio de 1847 hasta 1857 residió en el número 20 de la calle de la Platería de Barcelona, en donde tenía la vivienda; mientras que la tienda y el obrador estaban en los números 31 y 32 de la susodicha calle de la Platería ⁵.

En 1857 trasladó su casa y obrador al número 3 de la calle Aymerich, en donde estuvo hasta su muerte, acaecida a las 3 de la mañana del 18 de marzo de 1864, como consecuencia de una enfermedad degenerativa del estómago, habiendo otorgado testamento ⁶.

Su hijo, Fortunato Galtés Ribera, nació asimismo en Igualada, en 1837 o 1838, como se deduce de su partida de matrimonio ⁷. Casó el 30 de junio de 1860 con Rita Font Torras en la parroquia de San Justo de Barcelona. Fruto de este matrimonio tuvieron una niña llamada Carolina Josefa Fortunata, que nació el 1 de junio de 1861 en el número 3 de la calle Aymerich de Barcelona, siendo bautizada en dicha parroquia el día 6 del mismo mes y año ⁸. Por tanto, es probable que padre e hijo compartieran al menos por entonces casa y taller. Ignoramos la fecha exacta del fallecimiento de Fortunato, pero tuvo que ser posterior a 1880, pues hemos consultado los libros de Difuntos del Registro Civil de Barcelona desde 1836 hasta 1880 y no aparece su partida de defunción.

la marca de Domingo, su primer apellido: GALTÉS ...todas sus obras conservadas están contrastadas por el cónsul marcador BYR.

Como artífices usaron marcas diferentes, pues la de Domingo, que es siempre la misma, representa su primer apellido completo, con letras capitales, dispuesto en una sola línea dentro de un marco rectangular: GALTÉS; mientras que la de Fortunato, reproduce también su primer apellido en letras capitales dispuesto en una sola línea, pero incompleto, pues omite la E y la S, y coloca un punto después de la T: GALT·.

Domingo Galtés participó en la Exposición Industrial y Artística de Barcelona de 1860, inaugurada por la reina Isabel II el 3 de octubre de 1860, que tuvo lugar en un Pabellón de tipo rectangular, hecho para la ocasión, en un terreno llamado Campo de Marte, situado entre el Paseo de San Juan y la Ciudadela de Barcelona; medía 131 x 60 metros, con muros de ladrillo en la zona inferior y grandes ventanales en la superior. La sección de platería estaba situada en la zona central del lado sur, en donde se expusieron piezas de los plateros José Ignacio Miró, José Artigas, Miguel Recoder, Juan Suñol, José Masriera, Antonio Rosell, José Pomar, Ramón Oñós, Francisco de Asís Carreras y Domingo Galtés. Este último expuso numerosas piezas en la sección de Platería y Joyería, como dijeron varios autores, entre los que destaca Francisco J. Orellana, cuando hizo el catálogo de las mismas: “escribanías de diferentes dibujos y formas; candelabros elegantísimos; candeleros, petacas, palilleros, copillas para fuego, azafates, bandejas, palanganas y jarros; cálices de varias formas, blancos y dorados; y un juego de paneras imitando a las que vienen del extranjero, cuyos troqueles son hechos en la misma casa. Entre las piezas de más mérito, descollaba una escribanía representando la caza del león, con muy bellas figuras de árabes; todo ello vaciado y cincelado perfectamente” ⁹.

También mencionaron la participación de Domingo Galtés en dicho evento Nicolás Tous Miralpeix y Francisco Amorós, cuando colocaron y redactaron todas las piezas de la primera sección, entre las que estaban incluidas en la clase VII las de plata de los diez plateros mencionados antes, incluido Galtés. En esta ocasión se citan, como obras suyas, “siete escribanías con figuras y labores; cuatro canastillas; cuatro cálices; ocho pares de candeleros, de variado número de luces; dos jarros con sus palanganas; bandejas, objetos de iglesia, coronas y variedad de artefactos de plata” ¹⁰.

La prensa local también se hizo eco de dicha exposición y de las numerosas obras de plata expuestas, realizadas por diferentes artífices. En el caso de Domingo Galtés simplificó diciendo que presentó una colección variada de piezas, entre las que destacaba una escribanía que mostraba la caza del león” ¹¹.

Por su parte, el escritor y periodista Manuel Ossorio y Bernard indicó en 1868, cuatro años después del fallecimiento de Domingo Galtés, que como platero y cincelador, residente en Barcelona, había participado en la susodicha Exposición Industrial y Artística de la ciudad condal de 1860 ¹².

En cualquier caso, Domingo presentó, en la mencionada exposición de 1860, numerosos objetos de uso doméstico, pero también algunos de tipo religioso. Entre los primeros, destacaban las siete escribanías, sobresaliendo la que representaba la caza del león, sobre todo por su abundante figuración humana; también expuso muchas piezas de iluminación, en total ocho parejas, entre candeleros y candelabros; así como varias copillas para el fuego que suponemos se refiere a braserillos de mesa o chofetas. En cambio, entre las de carácter religioso, mostró cuatro cálices de diferentes formas y acabados; así como algunas coronas y otros objetos de iglesia que no se especifican. En este orden de cosas, podemos afirmar que entre las obras civiles conservadas abundan las parejas de candelabros y de candeleros; mientras que en las de tipo religioso las más frecuentes son los cálices y los juegos de vinajeras, como veremos más adelante.

En enero de 1861 fue comisionado, junto a José Boler y Jaime Tusquellas, por el Colegio de Plateros de Barcelona para algunos asuntos financieros de dicha entidad ¹³. En 1863 seguía teniendo la fábrica de joyería y platería en el número 3 de la calle Aymerich de Barcelona, en donde realizó gran variedad de piezas de plata de uso doméstico y toda clase de objetos de iglesia, hasta su muerte en marzo de 1864 ¹⁴. Su viuda, Josefa Ribera Castells, falleció el 20 de febrero de 1891, tal y como consta en una nota de defunción del periódico *La Vanguardia* de Barcelona ¹⁵.

Hasta hoy han llegado al menos veintisiete obras realizadas por Domingo Galtés, entre 1858 y 1864, de las que solamente conocemos la fecha exacta del juego de altar compuesto por cáliz, vinajeras, salvilla y campanilla que se encuentra en la catedral de Coria, donado en 1858 por el obispo cauriense Antonio María Sánchez Cid y Carrascal, fallecido en ese mismo año, que fue ampliamente estudiado por el profesor García Mogollón ¹⁶. Del resto tan sólo sabemos que fueron labradas en dicho período porque

todas presentan la marca del cónsul marcador BYR., quien desarrolló su actividad entre 1858 y 1878, pero ya dijimos que Domingo falleció el 18 de marzo de 1864 ¹⁷. No obstante, durante esta etapa hizo muchas piezas, como quedó reflejado en la Exposición Industrial y Artística de Barcelona de 1860.

Se conservan, a partes iguales, obras de tipo religioso y de uso doméstico. Entre las primeras abundan los cálices, con ocho ejemplares, uno de los cuales forma parte del citado juego de altar de la catedral de Coria, formado por copa acampanada, nudo de jarrón y pie circular, que destaca por su exuberante decoración relevada, especialmente la de la rosa y el pie con motivos pasionarios, que combina con amatistas y topacios; así como por estar dorado y presentar la inscripción con el año de 1858 y el donante don Antonio María Sánchez Cid ¹⁸.

El cáliz de la iglesia de San Miguel de Jerez de la Frontera, de copa acampanada, nudo periforme invertido y pie circular, sobresale por la decoración relevada de motivos de la Pasión de Cristo, que van desde la rosa hasta el pie ¹⁹. En el ejemplar de la iglesia de Santa Cruz de Valencia se aprecian evidentes parecidos con el anterior de Jerez, tan sólo algunos detalles ornamentales del pie los diferencia ²⁰. La iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de Carcaixent cuenta con dos cálices realizados por Domingo Galtés, muy diferentes entre ellos. Uno es similar a los ejemplares precedentes de Jerez y de Valencia, y aunque presenta una inscripción con la fecha de 25 de septiembre de 1870, alusiva al día de la ordenación sacerdotal de don José María Navarro Darax (1845-1925), natural de dicha población, debió de ponerse en 1919, cuando el mencionado prelado fue elegido deán de la catedral de Valencia ²¹. En cambio el otro, que recuerda a modelos franceses, está formado por copa casi cilíndrica; rosa decorada con tres medallones ovales que contienen los bustos de Cristo, la Virgen y san Juan, respectivamente, rodeados por motivos vegetales; el vástago está ocupado por tres hornacinas que albergan las figuras de cuerpo entero de la Fe, Esperanza y Caridad; y pie mixtilíneo, de elevado zócalo y decoración relevada de la Natividad, la Huida a Egipto y el Lavatorio de pies ²². De los cálices conservados en la iglesia del Santo Ángel de Sevilla ²³; parroquia de Santa María Magdalena de Jaén ²⁴; y catedral de Cuenca ²⁵, desconocemos la forma exacta.

Son cinco los juegos de vinajeras que han llegado hasta nuestros días. El de la catedral cauriense, que forma conjunto con el susodicho cáliz de 1858 y conserva también la campanilla, destaca por la rica decoración relevada de todos sus elementos, con la presencia de dos medallones circulares en la orilla de la salvilla que representan a la Sagrada Familia con san Juanito y la Negación de san Pedro; también sobresale la campanilla, cuyo mango está ocupado íntegramente por la figura de la Fe, el pedestal en el que apoya, y la inscripción que hay a su alrededor, con la fecha y el donante. Más sencillos son los ejemplares de la iglesia parroquial de Mianos (Zaragoza), que cuenta asimismo con campanilla, pero carece de cáliz ²⁶. Por otro lado, el de la iglesia parroquial de Monreal del Campo (Teruel) ²⁷ y el de catedral de Cádiz ²⁸ están compuestos solamente por salvilla y jarritas; mientras desconocemos cuántos elementos componen el de colección privada ²⁹.



Figura 1

Domingo Galtés Gabarró. *Naveta*, c1858-1864. Colección H. M., Madrid.

La única naveta conocida, que se encuentra en la colección H. M. de Madrid, es de cuerpo semiovoido y perfil sinuoso con decoración de veintiséis gallones de diferentes tamaños (Fig. 1). Una pequeña elevación, a modo de puente, separa la popa de la proa. Ésta, que tiene tapa con charnela, se adorna con motivos vegetales grabados a base de rosetas y grandes cartones; mientras la parte superior de la popa se decora con cartones vegetales grabados similares a los anteriores. El vástago está formado por un cuello cóncavo con estrías. Pie circular compuesto por un primer cuerpo de perfil convexo con dieciséis gallones y peana cilíndrica ³⁰.

Entre las piezas de uso doméstico hay una bandeja, un braserillo de mesa, un centro de mesa, un candelero suelto, tres pares de candeleros y siete parejas de candelabros.

La bandeja, que se encuentra en la basílica de Nuestra Señora del Puy en Estella, es de tipo rectangular, con orilla elevada se adorna con diversos motivos vegetales, en alternancia con cartelas y grandes óvalos ³¹.



Figura 2

Domingo Galtés Gabarró.
Braserillo de mesa,
1858-1864.
Colección M. M., Madrid.



Figura 3

Domingo Galtés Gabarró. Centro de mesa,
1858-1864. Comercio de antigüedades.



Figura 4

Domingo Galtés Gabarró. Candelero,
1858-1864. Colección Jaume Tresserras Graupera,
Girona.



El braserillo de mesa, que se halla en la colección M. M. de Madrid, quizás responda al modelo de copillas para fuego que se menciona entre las piezas que expuso en Barcelona en 1860 (Fig. 2). Está compuesto por un cuenco acampanado invertido de cuatro hojas de acanto; vástago de cartón vegetal en ese con flor saliente de cuatro pétalos, dispuesta en horizontal; y una pequeña pieza semiesférica de hojas de acanto sobrepuesta que da paso al arranque del pie; este es de tipo circular y recortado, formado por cuatro hojas similares a las anteriores y dos asas laterales de cartón vegetal en ese³². Aunque existen ejemplares desde el siglo XVI, el braserillo de mesa, más conocido por el galicismo de chofeta, se puso de moda en la platería hispana durante el siglo XIX. Se empleaba para calentarse las manos y quemar hierbas aromáticas con el fin de perfumar el ambiente. Este es un ejemplar muy original que destaca por el cuenco en forma de flor abierta, el vástago de tronco rugoso en ese con saliente floral y el pie de grandes hojas de acanto con asas de cartones vegetales, que responde al gusto romántico propio del tercer cuarto del siglo XIX.

En el comercio barcelonés se subastó en octubre de 2010 una pieza que figuraba como escribanía, aunque no estamos seguros de que sea tal, sino un centro de mesa (Fig. 3). En cualquier caso, está compuesta por tabla de tipo ovalado y perfil mixtilíneo con decoración relevada de cartones en ce, rosetas y otros motivos vegetales en la

falda y plataforma superior lisa. En el centro, sobre pedestal troncocónico gallonado, se levantan las figuras de dos niños que sostienen conjuntamente un cuerpo campaniforme invertido con gallones y roleos vegetales en el borde. En los extremos dos elementos campaniformes con gallones en la zona alta en las que descansan sendos erotes que portan un candelero con platillo circular. Si fuera una escribanía, tanto el tintero como la salvadera, quedan ocultos en el interior de la tabla³³.

El candelero suelto, que se encuentra en la colección de Jaume Tresserras Graupera de Girona, está formado por mechero de tipo bulboso con platillo convexo decorado con cartones en ese y hojas esquemáticas; astil de tipo abalaustrado con grandes óvalos que encierran rosetas con tallo en la parte alta y gallones en la inferior; el pie circular está compuesto por un cuerpo campaniforme con grupos de rosetas grabadas, separadas por estrías, sigue otro de perfil convexo muy moldurado, y termina en peana cilíndrica saliente (Fig. 4)³⁴.

De las tres parejas de candeleros que han llegado hasta nosotros, dos son muy similares entre sí, con leves diferencias en el peso, las medidas y algún adorno del pie. En cambio, la tercera es completamente distinta a las dos anteriores, pues coloca la figura de un hombre adulto de aspecto oriental en el vástago.



Figura 5

Domingo Galtés Gabarró. Pareja de candeleros, 1858-1864. Comercio de antigüedades.



Figura 6

Domingo Galtés Gabarró. Pareja de candeleros, 1858-1864. Comercio de antigüedades.



Figura 7

Domingo Galtés Gabarró. Pareja de candelabros, 1858-1864. Comercio de antigüedades.



Los ejemplares, que se parecen entre sí, han pasado por el comercio de antigüedades en los últimos años (Fig. 5). Ambas parejas están formadas por mechero de tipo bulboso con platillo convexo de perfil sinuoso decorado con cartones en ce y ese. Un toro da paso al astil de tipo abalaustrado con estrías en la zona superior y hojas en la inferior. Pie circular que comienza con un cuerpo campaniforme con estrías y hojas de acanto; seguido de otro de perfil convexo con pequeños círculos y óvalos rehundidos, en alternancia; y termina en peana cilíndrica saliente³⁵.

Por su parte, la pareja que se diferencia de las anteriores, está formada por mechero de jarrón con platillo circular a modo de flor abierta sobre tallo sinuoso. Vástago compuesto por la figura de un hombre vestido a la moda oriental con sombrero cónico, casaca con amplias mangas colgantes, túnica talar, calzas y zapatos puntiagudos, sobre pedestal troncocónico invertido, escocia y grueso toro. Pie acampanado con decoración geométrica a base de arcos, círculos, óvalos y mallas reticuladas, que apoya sobre cuatro patas de festón sobre voluta (Fig. 6)³⁶.

De las siete parejas de candelabros, tan sólo una es de tres luces, el resto de cinco. La de tres luces, que se vendió en el comercio barcelonés en diciembre de 2013, está formada por mechero bulboso con platillo circular; por debajo, una guirnalda que apoya en un cuerpo troncocónico invertido del que parten dos brazos de cartones de doble ese, decorados

con motivos vegetales y perlitas, que rematan en sendos mecheros idénticos al central. El astil arranca con una arandela de hojas de acanto que da paso al vástago abalaustrado con estrías en la zona superior y hojas en la inferior; y pie circular que comienza con un cuerpo campaniforme gallonado; seguido de otro de perfil convexo entre molduras; para terminar en peana cilíndrica sobre cuatro pies de florón con espejo ovalado en su zona central (Fig. 7)³⁷.

Respecto a los seis pares de candelabros restantes, dos no tienen figuración alguna, pero los otros cuatro muestran interesantes estatuillas en el vástago.

La pareja que se subastó en Madrid en octubre de 2016 presenta mechero bulboso con remate de flamero; por debajo, una arandela de hojas y un estrecho cuello cóncavo que descansa en cuerpo acampanado del que salen cuatro brazos de cartelas en ese, a la manera de cornucopias que rematan en mecheros similares al central, pero sin el flamero. El astil arranca con un cuerpo esférico, sigue una arandela de hojas de acanto que da paso a dos elementos ovoides superpuestos, que descansan en otro campaniforme gallonado; y un pequeño cuello cóncavo que da paso al pie. Este, de planta polilobulada, con cuatro lóbulos semicirculares grandes que alternan con otros tantos más pequeños, comienza con un cuerpo campaniforme gallonado y termina en otro decorado con cartones vegetales en ce que encierra medallones ovales en la superficie, dejando libre los lóbulos³⁸.

El otro par que no presenta figuras, pasó por el comercio de antigüedades en octubre de 2017. Está compuesto por mechero bulboso sobre platillo circular adornado con hojas; por debajo, un alargado cuello con pedestal troncocónico invertido y estriado que da paso a un cuerpo acampanado con gallones del que salen cuatro brazos de cartelas en ese, a la manera de cornucopias que rematan en mecheros idénticos al central. El astil lo forman varios cuerpos bulbosos de diferentes tamaños. El pie circular comienza con un cuerpo campaniforme con gallones rehundidos arriba y espejos ovales abajo; seguido de otro de perfil convexo con lengüetas; para terminar en peana cilíndrica sobre cuatro patas de cartones vegetales con espejo ovalado en su zona central³⁹.

De entre las cuatro parejas de candelabros que tienen figuras humanas en sus vástagos, empezaremos por la que se subastó en Madrid en marzo de 2015. Consta de mechero de jarroncillo con platillo circular sobre cuello moldurado que descansa en cuerpo acampanado del que salen cuatro brazos de cartones vegetales en ese que rematan en mecheros idénticos al central. El astil se inicia con un cuerpo periforme sobre una cornucopia sostenida por sendas estatuas de hombre y mujer. La figura varonil es la de un paje tocado con sombrero con pluma y vestido con camisa de mangas cortas y abombadas; túnica corta; y botines. La figura femenina es la de una doncella que tiene el cabello recogido, y viste túnica talar con flecos en el escote y en la zona inferior. Ambas estatuas se levantan sobre pedestal de tipo acampanado invertido. El pie es de planta circular, formado por un gran cuerpo troncocónico, seguido de otro de perfil convexo, para terminar en peana cilíndrica que apoya sobre cuatro pies compuestos por diversos motivos vegetales que encierran un espejo ovalado (Fig. 8)⁴⁰.

La siguiente pareja con figuras, que se vendió en Barcelona en octubre de 2017, presenta evidentes parecidos con la anterior, e incluso las estatuas de doncella y paje del vástago son idénticas. Las mayores diferencias se encuentran en los pies, pues, aunque ambos son de planta circular, en este caso, el borde es sinuoso; además, el primer cuerpo es acampanado con cuatro grandes lengüetas que alternan con grandes hojas de acanto; seguido de otro de perfil convexo, seccionado en cuatro partes que se adornan con racimos de uvas y hojas de vid grabados; y apoya en cuatro patas de cartones vegetales en ce que alternan con sendas rosetas de cinco pétalos en el borde ondulado. En cambio, los brazos con sus mecheros y la pieza de la que salen; así como el pedestal en el apoyan las estatuas, guardan ciertos parecidos con los anteriores⁴¹.

Otra de las parejas con estatuas en el vástago es la que se vendió en Madrid en mayo de 2018. Está formada por mechero de jarroncillo sobre platillo a modo de flor abierta que descansa en base cilíndrica; por debajo, un cuerpo acampanado del que salen cuatro brazos de cartones vegetales en ese pronunciada, que rematan en mecheros similares al central. El astil comienza con un cuerpo periforme sobre una cornucopia



Figura 8

Domingo Galtés Gabarró.
Pareja de candelabros,
1858-1864. Comercio de antigüedades.

sostenida por sendas estatuas de hombres vestidos con túnica corta y con las piernas separadas, que descansan sobre pedestal de tipo periforme invertido. El pie es de planta circular, formado por un gran cuerpo acampanado con gallones, seguido de otro de perfil convexo con espejos ovales, para terminar en peana cilíndrica que apoya sobre cuatro grandes patas compuestas por diversos motivos vegetales⁴².

La última pareja, con estatuas en el vástago, también ha pasado por el comercio barcelonés, en este caso en mayo de 2017. Se trata de una obra muy original formada por mechero cilíndrico con platillo circular que descansa en pequeña base troncocónica de la que salen dos brazos sinuosos terminados en volutas de las que emergen otros dos brazos en ese más cortos, que rematan en mecheros idénticos al central. A media altura de los brazos largos surgen dos ramales que son sujetados por las manos de las estatuas de un varón y una mujer de aspecto oriental. El hombre es de rostro ovalado, con grandes ojos rasgados; tocado con un sombrero puntiagudo; viste camisa ajustada con flecos, amplio cuello y mangas cortas y anchas; cinturón sogueado que anuda en su costado izquierdo; pantalón bombacho hasta las rodillas; calzado con sandalias; flexiona la pierna derecha que apoya en un pedestal campaniforme con gallones; y se adorna con brazaletes y tobilleras. La mujer también viste camisa ceñida con flecos, mangas anchas, y cinturón de tela; pantalones semejantes a los del varón; y calza zapatos puntiagudos; flexiona su pierna izquierda que apoya sobre pedestal idéntico al anterior; se adorna asimismo con brazaletes y tobilleras. El pie, de planta circular, está formado por un gran cuerpo acampanado con festones colgantes en la zona alta; estrías en la intermedia; y cuatro patas de bola aplastada sujetas al cuerpo por medio de sendas cartelas vegetales en ese⁴³.



Figura 9

Fortunato Galtés Ribera.
Braserillo de mesa,
1858-1878.
Colección M. M., Madrid.



Por ahora la única obra que conocemos de Fortunato Galtés Ribera, es un braserillo de mesa semejante al anterior de su padre, que también se halla en la colección M. M. de Madrid [Fig. 9]. Como aquél está formado por cuenco acampanado invertido y pie circular campaniforme, pero sustituye las hojas de acanto por gallones rehundidos. Además, este ejemplar apoya sobre cuatro patas de cartones vegetales en ce. En cambio, el vástago y las asas del pie son similares, por lo que es probable que se fijara en un modelo que había realizado su padre, quizás con frecuencia ⁴⁴.

MARCO CRONOLÓGICO

El periodo de actividad profesional de Domingo Galtés Gabarró abarca desde el 26 de febrero de 1829, fecha de su aprobación como maestro platero, hasta su muerte acaecida el 18 de marzo de 1864. No obstante, todas sus obras conservadas están contrastadas por el cónsul marcador BYR., quien actuó como tal entre 1858 y 1878, por tanto, fueron realizadas en el breve período que va desde 1858 a 1864. Sin embargo, tan solo conocemos la fecha exacta de 1858 del juego de vinajeras con campanilla y cáliz de la catedral de Coria. En cualquier caso, debió de ser un artífice muy prolífico en el mencionado período, como lo demuestra las numerosas obras que presentó en la Exposición Industrial y Artística de Barcelona de 1860, anteriormente mencionadas.

Como la única obra conocida de Fortunato Galtés Ribera es el mencionado braserillo de mesa que presenta la marca del cónsul marcador BYR., quien actuó como tal entre 1858 y 1878, es la mejor referencia cronológica que tenemos por ahora. Quizás podríamos retrasar la fecha de inicio a después de 1864, ya que es probable que trabajara en el taller de su padre, hasta la muerte de éste.

TIPOLOGÍA

Domingo Galtés hizo indistintamente obras de uso religioso y de tipo civil. Además, se da la circunstancia, de que entre las piezas que han llegado hasta nosotros, la mitad son de carácter religioso, y la otra, de uso doméstico.

El conjunto de los ocho cálices conservados presenta formas variadas y abundante decoración relevada, pero predomina el modelo de copa acampanada de labio abierto; subcopa bulbosa; nudo de jarrón con grueso toro; y pie circular de alto zócalo liso y superficie convexa abombada. En la decoración combinan sabiamente los motivos vegetales y geométricos con abundante figuración, sobre todo de temática pasionaria, para destacar los aspectos devocionales propios de los vasos sagrados.

En cuanto a las vinajeras, las jarritas suelen ser de tipo periforme con adorno central relevado de motivos vegetales y pasionarios; pico saliente; tapa sinuosa; pie circular de alto zócalo y superficie convexa abombada; y asas de cartones en ese. Las salvillas son ovaladas de borde ondulado y elevada orilla decorada profusamente con motivos vegetales y figurativos. Entre las campanillas destaca la de la catedral de Coria, por su mango antropomorfo y falda recorrida por abundante decoración relevada de espejos, cartones en ce y diversos motivos vegetales.

La única naveta conocida de Domingo reproduce un modelo sencillo, pero original en sus formas alargadas y decoración de gallones y estrías que recorren todo el casco, vástago y pie.

También hizo coronas y otros objetos de iglesia, como aparece en el catálogo de las piezas que expuso en la Exposición de Barcelona de 1860, aunque no hayan llegado hasta hoy.

Entre las piezas de uso doméstico destacan las siete parejas de candelabros, los tres pares de candeleros, un candelero suelto, una bandeja, una chofeta, y un centro de mesa, pero nos consta que también hizo azafates, palilleros, petacas, juegos de paneras, jarros y palanganas, entre otras.

Aunque entre las siete parejas de candelabros se pueden encontrar algunos puntos en común en los mecheros, brazos y pies, resultan más interesantes las diferencias, especialmente en lo que afecta a los vástagos.

La primera pareja estudiada tiene solamente tres mecheros y carece de decoración figurada, por lo demás, sigue un modelo común de la platería barcelonesa del tercer cuarto del siglo XIX formado por mecheros bulbosos, vástago abalaustrado y pie campaniforme. Las dos parejas siguientes presentan cinco mecheros, pero en líneas generales se parecen a la anterior. En cambio, las cuatro parejas restantes tienen asimismo cinco mecheros, pero destacan por la presencia de figuras humanas en sus vástagos. En las dos primeras, las estatuas son las de una doncella y un paje, respectivamente; en la tercera las esculturas representan a sendos varones con las piernas abiertas y vestidos con túnica corta; mientras que en la cuarta las estatuas vuelven a representar a un hombre y una mujer, pero vestidos a la moda oriental.

El candelero suelto y las dos primeras parejas de candeleros se parecen mucho entre sí, caracterizándose por tener mechero bulboso con platillo circular de perfil convexo, vástago abalaustrado y pie acampanado, pero sin patas. Sin embargo, la tercera es diferente, ya que en el vástago aparece la estatua de un hombre vestido a la moda oriental, y el pie descansa sobre cuatro patas vegetales sobre voluta. La figura del varón oriental aparece con frecuencia en la platería barcelonesa de la época, como se puede apreciar en algunas palmatorias del Maestro del Pavo Real y de Nicolás Rosell que conocemos de colecciones privadas.

Respecto a la bandeja es un modelo común de la platería de la ciudad condal del tercer cuarto del siglo XIX, semejante a las salvillas de los juegos de vinajeras anteriores, que se caracteriza por la forma ovalada con el borde ondulado, la orilla elevada y abundante decoración relevada.

El centro de mesa, resulta muy original, pues, aunque el tipo de soporte es bastante común en la platería barcelonesa del momento, el resto de las piezas con las estatuillas de erotes que sostienen el cuenco central, y candeleros en los laterales, la convierten en una obra especial.

El modelo de braserillo de mesa que hizo Domingo Galtés es muy original en su diseño. Está formado por cuenco campaniforme invertido, vástago ondulado en ese y pie circular. Probablemente fue codificado por él y sirvió de inspiración para el que realizó su hijo Fortunato. Las diferencias entre ambos se hallan en lo ornamental, pues mientras en el del padre las hojas de acanto del cuenco y del pie son las protagonistas, en el del hijo lo son los gallones rehundidos.

ESTILO

La tendencia de este platero a mezclar en sus obras figuras de bulto redondo, con motivos vegetales relevados, y a dejar algunas superficies lisas, demuestran un claro interés por el romanticismo propio de la época, con algún ligero recuerdo por el pasado clasicista, como se puede apreciar en las molduras perladas del vástago del cáliz de Coria; en los óvalos y círculos del pie del cáliz de la iglesia de Santa Cruz de Valencia, y en los pies de varios candeleros y candelabros; y en las hojas de acanto del vástago de algunos candeleros y candelabros y en el pie del primer cáliz de la iglesia de la Asunción de Carcaixent.

ASPECTOS TÉCNICOS

Domingo Galtés puso en práctica muchas de las técnicas propias del trabajo de platería, como el moldeado, el grabado, el fundido, el estampado, el torneado y el relevado.

El moldeado se observa en las salvillas de las vinajeras de la catedral de Coria, iglesia parroquial de Mianos, catedral de Cádiz e iglesia de Monreal del Campo; así como en la bandeja de la basílica de Nuestra Señora del Puy de Estella.

Empleó el grabado en algunas ocasiones, como en el pie del cáliz de Coria, en la zona superior de la naveta, en el astil y pie del candelero suelto y en los pies de las dos parejas de candelabros que tienen en sus vástagos las estatuas de sendas doncellas y pajes.

***la técnica más usada fue el relevado a cincel,
la puso en práctica en
todas las obras suyas conservadas***

La técnica del fundido se puede ver principalmente en las numerosas figuras que hizo para muchas obras, como la estatua de la Fe del mango de la campanilla de Coria; las figuras de las Virtudes Teologales del vástago de uno de los cálices de Carcaixent; las ocho esculturas de los vástagos de los cuatro últimos pares de candelabros, y las cuatro estatuillas de erotes del centro de mesa.

Apenas hace uso de la técnica del estampado, pues sólo se puede ver en alguna de las molduras perladas del vástago del cáliz de la catedral de Coria y en el pie de tercera pareja de candelabros.

El torneado es una de las técnicas que más utilizó, como se puede observar en todos los cálices, vinajeras, campanillas, candeleros y candelabros; así como en el centro de mesa. Excepcionalmente no la aplicó en la naveta, la bandeja y el braserillo de mesa.

Pero la técnica más usada, sin duda, fue el relevado a cincel, pues la puso en práctica en todas las obras suyas conservadas: cálices, juegos de vinajeras, naveta, bandeja, centro de mesa, braserillo, candeleros y candelabros.

CONCLUSIONES

De las veintisiete obras que se conservan de Domingo Galtés, trece son de tipo religioso y se han dado a conocer anteriormente; en cambio, las restantes son de uso doméstico y todas, excepto la bandeja de la basílica de Nuestra Señora del Puy de Estella, son inéditas.

Salvo la naveta y un juego de vinajeras, que se encuentran en colecciones privadas, el resto de las religiosas se halla en diferentes templos. En cambio, entre las civiles, excepto la bandeja de Estella, el candelero de la colección Jaume Tresserras Graupera de Girona y el braserillo de la colección M. M. de Madrid, las demás han pasado por el comercio de antigüedades en los últimos años, por lo que ignoramos su paradero actual, aunque suponemos, que se encontrarán en colecciones privadas, ya que no nos consta que se custodien en instituciones públicas.

Concluimos este trabajo destacando el hecho de dar a conocer por primera vez el segundo apellido de Domingo Galtés Gabarró; la existencia de su hijo Fortunato Galtés Ribera, con su marca personal; y el establecimiento de la primera semblanza biográfica de ambos, pues tan sólo se conocían algunos datos sueltos de la actividad profesional de Domingo y ninguno de Fortunato.

También queremos resaltar la incorporación de más de una docena de obras nuevas al catálogo de Domingo, tales como el braserillo; el centro de mesa; el candelero suelto; las tres parejas de candeleros y las siete parejas de candelabros, así como otro braserillo de la colección M. M. de Madrid, como única obra de Fortunato.

NOTAS

¹ Este trabajo se ha realizado en el seno del proyecto de investigación PGC2018-094432-B-I00 *El artista en el ámbito académico madrileño (1759-1833): su formación, producción artística y clientela* (MCI/AEI/FEDER, UE), del que forma parte el autor de este artículo.

² COTS MORATÓ, F. de P. y LÓPEZ CATALÁ, E., “La platería en la iglesia parroquial de Santa Cruz de Valencia” en RIVAS CARMONA, J. (coord.) *Estudios de Platería. San Eloy 2005*, Murcia, Universidad de Murcia, 2005, p. 122. Aunque los autores indicaron que un Domingo Galtés, quizás el padre, se examinó en Barcelona en 1829 y otro, probablemente el hijo, participó con varias obras en la Exposición de Barcelona de 1880, en realidad se trata del mismo platero que participó con muchas piezas, pero en la Exposición Industrial y Artística de Productos del Principado de Cataluña de Barcelona en 1860. En realidad, no existió tal Exposición de Barcelona de 1880.

³ “*Me a fet en obra Domingo Galtés vuy dia 26 / Fabre de 1829. Aprobat per la vila / de Ygualada*”. Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, Llibre de Passanties, Vol. VII (1816-1833), fol. 1883, disponible en: <http://w151.bcn.cat/opac/doc?q=%28+%2Bllibre+%2Bde+%2Bpassanties.+%2BVol.+%2BVII+%29+&start=0&rows=1&sort=fecha%20asc> [última consulta 29 de junio de 2020]

⁴ SAURÍ, M., *Guía de forasteros en Barcelona, judicial, gubernativa, administrativa, comercial, artística y fabril: dividida en dos partes*. Barcelona, 1842, segunda parte, pp. 20 y 46-47. Aunque entre los comerciantes y comisionistas aparece un Domingo Galtés residiendo en la calle Tres Voltas, opinamos que no se trata de nuestro artífice, pues no figura en la lista de los 66 plateros que se mencionan.

⁵ SAURÍ, M. y MATAS, J., *Manual Histórico-topográfico, Estadístico y Administrativo, o sea, Guía General de Barcelona dedicado a la Junta de Fábricas de Cataluña*, Barcelona, 1849, p. 247. Aparece citado dos veces, una como comerciante de joyería, ubicado en el nº 20 de la calle Platería; y otra como platero, con tienda y fábrica de toda clase de joyería y platería, con sede en los números 31 y 32 de la citada calle de Platería. Hay que tener en cuenta que en este libro lo que interesaba era destacar las direcciones de las calles, casas y número donde se hallaban los comercios, almacenes, etc., en 1849.

⁶ “El día 18 de marzo de mil ochocientos sesenta y cuatro y hora de las 3 de la mañana ha fallecido de enfermedad una degeneración del estómago D. Domingo Galtés y Gabarro de 62 años de edad, natural de Ygualada de estado casado con Josefa Ribera y profesión platero, habitante en la calle Aymerich, núm. 3 piso 1; habiendo otorgado testamento en poder del Notario D. (sic) Corominas. Es hijo de Jayme, natural de Ygualada, de profesión y de D^a Ygnacia, natural de Ygualada y ha sido enterrado en el cementerio general de esta ciudad en 18 de marzo del indicado año. El oficial encargado R. Carrança (firmado y rubricado)”. Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona (AMCB), Registro civil de Barcelona (RCB), Difuntos 1864, Libro 2^o, fol. 40, nº 1749 disponible en: <http://w151.bcn.cat/opac/doc?q=%28+%2Bdefuncions+%2B1864+%29+&start=3&rows=1&sort=fecha%20asc> [última consulta: 30 de junio de 2020].

⁷ “Pasaron a contraer matrimonio a la parroquia de San Justo D. Fortunato Galtés, natural de Ygualada de edad veinte y dos años, su estado soltero, de profesión platero, habitante en la calle Aymerich, 3-7 con D^a Rita Font, natural de Barcelona, de edad treinta/veinte y tres años (sic), su estado, soltera, habitante en la calle de la Puerta Nueva, 16-1, pasan a vivir a la calle Aymerich, 3-7. Padres del contrayente, D. Domingo y D^a Josefa Ribera. Padres de la contrayente, D. Pablo y D^a Manuela Torras. Barcelona 30 de junio de 1860. Se celebra el Sacramento del matrimonio en la Parroquia de San Justo el día 30 de junio de este año. D. Fortunato Galtés con D^a Rita Font. El Oficial del Registro civil (firmado y rubricado R. Carrança)”. AMCB, RCB, Matrimonios 1860, fol. 198, nº 789, disponible en: <http://w151.bcn.cat/opac/doc?q=%28+%2BMatrimonis+%2B1860+%29+&start=3&rows=1&sort=fecha%20asc> [última consulta: 30 de junio de 2020].

⁸ “El día 1 de junio de 1861 y hora de las 5 de la mañana nació una niña en la calle Aymerich num. 3 piso 1 [...] hija de Fortunato Galtés, natural de Ygualada, platero... y de Rita Font, natural de Barna. Abuelos paternos: D. Domingo y D^a Josefa Ribera. Abuelos maternos D. Pablo y D^a Manuela Torras. Ha sido bautizada en la parroquia de S. Justo el día 6 de junio de este año con los nombres de Carolina Josefa Fortunata [...]”. AMCB, RCB, Nacidos 1861, Libro 2^o, fol. 305 nº 2505, disponible en: <http://w151.bcn.cat/opac/doc?q=%28+%2BNaixements+%2B1861+%29+&start=4&rows=1&sort=fecha%20asc> [última consulta: 30 de junio de 2020].

⁹ ORELLANA, F. J., *Reseña completa, descriptiva y crítica de productos del principado de Cataluña, improvisada en Barcelona para obsequiar a S. M. la reina doña Isabel II y a su real familia con motivo de su venida a esta ciudad*. Barcelona, Establecimiento tipográfico de Jaime Jepús, 1860, pp. 16-18 y 152-154, nº 95.

¹⁰ “La colocación de artefactos y la redacción de la sección 1^a del presente Catálogo han corrido a cargo de los SS. D. Nicolás Tous y Miralpeix y D. Francisco Amorós. Primera Sección. Clase 7^a: Elaboración del oro y de la plata, que comprende las artes del batidor, platero y diamantista”. Por otra parte, indica que Domingo Galtés residía en la calle Platería, nº 22. AA.VV., *Catálogo de la Exposición Industrial y Artística de productos del principado de Cataluña*,

improvisada en obsequiar a SS. MM. Y AA. con motivo de su venida a Barcelona. Barcelona, Establecimiento tipográfico de Narciso Ramírez, 1860, pp. 5 y 16-17, nº 81.

¹¹ “Ha presentado una variada colección de objetos de plata, entre los que merece citarse una escribanía en la que está figurada la caza del león”. ARCA. *Diario de Barcelona de avisos y noticias*, 13-10-1860, pp. 9453-9454, disponible en: https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1143975 [última consulta: 30 de junio de 2020].

¹² OSSORIO Y BERNARD, M., *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. Madrid, Imprenta a cargo de Ramon Moreno, 1868. Vol. I, p. 264.

¹³ Agradezco esta información y otras aportaciones a Jaume Tresserras Graupera de Girona.

¹⁴ MARTY CABALLERO, L., *Anuario general del comercio, de la industria y de las profesiones de la magistratura y de la administración*. Madrid, Imp. Oficinas del Anuario, 1863, pp. 145, 245, 618, 890 y 903. También hacía algunas cosas en oro y compraba diamantes, perlas y toda clase de pedrería fina.

¹⁵ “Por el alma de doña Josefa Ribera Castells, viuda de Galtés y Gabarró, se celebrarán (los funerales) mañana a las diez en la iglesia de Santa Ana.”. *La Vanguardia*, Barcelona, 20-2-1891, p. 1, disponible en: <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1891/02/20/pagina-1/33420718/pdf.html> [última consulta: 30 de junio de 2020].

¹⁶ GARCÍA MOGOLLÓN, F. J., “Aportaciones a la orfebrería de la diócesis de Coria en el siglo XIX”, en *El arte del siglo XIX. II Congreso Nacional de Historia del Arte. Valladolid, 11-14 de diciembre de 1978*, Valladolid, Comité Español de Historia del Arte, 1978, pp. 241-244; *Idem*, *La orfebrería religiosa de la diócesis de Coria (siglos XIII-XIX)*. Cáceres, 1987, pp. 354-355, 379, 386-387, 493-494, 503-504, 648-650 y 1482; figs. 327 (cáliz), 332 (vinajeras, salvilla y campanilla); *Idem*, “La Platería en Extremadura en el tránsito del siglo XIX al XX”, *Revista de estudios extremeños*, vol. 54, nº 3, 1998, p. 954; fig. 26-27.

¹⁷ Tradicionalmente se viene atribuyendo estas siglas al platero barcelonés Juan Baxeras Rosales, pero no se ha podido demostrar documentalmente. Respecto a la figura del cónsul marcador, era el encargado de comprobar la ley de las piezas de plata que se realizaban en la ciudad de Barcelona, lo que en otros centros plateros hispanos se denominaba solamente marcador.

¹⁸ Plata torneada, repujada, cincelada, grabada y dorada. 28,5 cm de altura, 16,6 cm de diámetro de pie y 9,2 cm de diámetro de la copa. Marcas en el zócalo del pie: escudo ovalado cuartelado, coronado y sobre palmas cruzadas, BYR., y GALTES. Inscripción en la superficie convexa del pie: “LEGADO A ESTA STA YGLESLIA DE CORIA DE SU OBISPO EL ILLMO SR DON ANTONIO MARIA SANCHEZ CID 1858”.

¹⁹ NIEVA SOTO, P., *Plata y plateros en la iglesia de San Miguel de Jerez*. Jerez, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1988, pp. 207-208, fig. 72. Plata torneada, relevada y cincelada. 28 cm de altura, 14 cm de diámetro de pie y 8,8 cm de diámetro de la copa. Marcas en el zócalo del pie: escudo ovalado cuartelado, coronado y sobre palmas cruzadas, BYR., y GALTES.

²⁰ COTS MORATÓ, F. de P. y LÓPEZ CATALÁ, E., *ob. cit.*, 2005, p. 122. Plata torneada, repujada y cincelada. 25,1 cm de altura, 13,6 cm de diámetro de pie y 7,7 cm de diámetro de la copa. Marcas en el zócalo del pie: escudo ovalado cuartelado, coronado y sobre palmas cruzadas, BYR., y GALTES.

²¹ FERRI CHULIO, A., *La platería valentina*. Valencia, 1992, pp. 44 y 135. Plata torneada, repujada, cincelada, troquelada y dorada. 30 cm de altura y 15,3 cm de diámetro de pie. Marcas en el zócalo del pie: escudo ovalado cuartelado, coronado y sobre palmas cruzadas, BYR., y GALTES. Inscripción en el pie: “CALICEM MISSAE PRIMAE (25.9.1870) B.M.V. AD AQUAS VIVAS DICAT JOSEPH M. NAVARRO DARAS VALENTIAE DECANUS”.

²² *Ibidem*, pp. 45 y 141. Plata fundida, torneada, relevada y dorada. 38 cm de altura y 16,3 cm de diagonal de la base. Marcas en el zócalo del pie: escudo ovalado cuartelado, coronado y sobre palmas cruzadas, BYR., y GALTES.

²³ SANZ SERRANO, M. J., *La orfebrería sevillana del barroco*. Sevilla, Diputación Provincial, 1977, Vol. II, pp. 80 y 122. La autora no identificó las marcas, por lo que supuso que era una obra granadina, al confundir la marca de localidad de Barcelona con una granada.

²⁴ GALERA ANDREU, P. A., LÓPEZ PÉREZ, M. y ULIERTE VÁZQUEZ, M. L. de, *Catálogo Monumental de la ciudad de Jaén y su término*. Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, p. 173.

²⁵ NIEVA SOTO, P., *ob. cit.*, p. 267, nº 3.

²⁶ ABBAD RIOS, F., *Catálogo Monumental de Zaragoza*. Madrid, 1957, p. 683, fig. 1695. El autor no identificó las marcas.

²⁷ ESTERAS MARTÍN, C., *Orfebrería de Teruel y su provincia. Siglos XIII al XX*. Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1980, Vol. II, pp. 11, 86 y 316; cat. 449. La autora no identificó las marcas, indicando que era una obra neoclásica granadina de Caltes.

²⁸ MORENO PUPPO, M., *La orfebrería religiosa del siglo XVIII en la diócesis de Cádiz*. Cádiz, Diputación Provincial, 1986, Vol. II, p. 117, nº 437. El autor no identificó correctamente las marcas de localidad y cónsul marcador.

²⁹ FERNÁNDEZ, A., MUNOA, R. y RABASCO, J., *Enciclopedia de la plata española y virreinal americana*. Madrid, 1984, p. 110, nº 122, solamente indica vinajeras.

³⁰ NIEVA SOTO, P., *ob. cit.*, p. 267, nº 5. Plata fundida, repujada, cincelada y grabada. 12,5 cm de altura, 20 cm de anchura, 9 cm de fondo y 7,5 cm de diámetro de pie. Pesa 266 gramos. Marcas en el zócalo del pie: escudo ovalado cuartelado, coronado y sobre palmas cruzadas, BYR., y GALTES. Burilada ancha y en dientes de sierra en el interior del pie.

³¹ GARCÍA GAINZA, M. C. y otros, *Catálogo Monumental de Navarra, II. Merindad de Estella*. Pamplona, Príncipe de Viana, 1982, p. 530. Mide 20 x 16 cm.

³² Plata fundida, moldeada y cincelada. 13,5 cm de altura; 17,5 cm de anchura; 11,2 cm de diámetro de pie; y 8 x 8,5 cm de boca. Pesa 171 gramos. Marcas en una de las asas laterales: escudo ovalado cuartelado, coronado y sobre palmas cruzadas, un tanto frustra, BYR., y .ALTES.

³³ Subastas Balclis. Barcelona. 27-10-2010; lote nº 544. Plata fundida, repujada y cincelada: 20 x 27 cm. Pesa 900 gramos. Marcas en el reverso de la tabla: escudo ovalado cuartelado, coronado y sobre palmas cruzadas, BYR., y GALTES. Se remató en 550 €.

³⁴ Plata fundida, torneada, cincelada y grabada. 23,5 cm de altura, 12 cm de diámetro del pie y 6,5 cm de diámetro del mechero. Pesa 170 gramos. Marcas en el zócalo del pie: escudo ovalado cuartelado, coronado y sobre palmas cruzadas, BYR., y GALTES.

³⁵ Subastas Balclis. Barcelona. 26-10-2016, lote nº 987. Plata fundida, torneada y cincelada. 27,5 cm de altura y 12,5 de diámetro del pie. Pesa 520 gramos. Marcas en el zócalo del pie: escudo ovalado cuartelado, coronado y sobre palmas cruzadas, BYR., y GALTES. Subastas Segre. Madrid. 23-5-2018, lote nº 754. Plata fundida, torneada y cincelada. 28 cm de altura y 12,5 de diámetro del pie. Pesa 548 gramos. Marcas en el zócalo del pie: escudo ovalado cuartelado, coronado y sobre palmas cruzadas, BYR., y GALTES.

³⁶ Subastas Fernando Durán. Madrid. 31-10-2017, lote nº 447. Plata fundida, torneada, repujada y cincelada. 35 cm de altura. Pesa 900 gramos. Marcas en el zócalo del pie: escudo ovalado cuartelado, coronado y sobre palmas cruzadas, BYR., y GALTES.

³⁷ Subastas Balclis. Barcelona. 17-12-2013, lote nº 832 B. Plata fundida, torneada y cincelada. 45,5 cm de altura. Pesa 1100 gramos. Marcas en el zócalo del pie: escudo ovalado cuartelado, coronado y sobre palmas cruzadas, BYR., y GALTES. Se remató en 750 €.

³⁸ Subastas Imperio. Madrid. 15-10-2016, lote nº 166910. Plata fundida, torneada y cincelada. 59,5 cm de altura. Pesa 2402 gramos. Marcas en el pie: escudo ovalado cuartelado, coronado y sobre palmas cruzadas, BYR., y GALTES. Se remató en 700 €.

³⁹ Catawiki. 27-10-2017, lote nº 14158899. Plata fundida, torneada y cincelada. 58 cm de altura. Pesa 3395 gramos. Marcas en el pie: escudo ovalado cuartelado, coronado y sobre palmas cruzadas, BYR., y GALTES.

⁴⁰ Alcalá Subastas. Madrid. 5-3-2015, lote nº 709. Plata fundida, torneada y cincelada. 60 cm de altura. Marcas en el pie: escudo ovalado cuartelado, coronado y sobre palmas cruzadas, BYR., y GALTES.

⁴¹ Subastas Balclis. Barcelona. 25-10-2017, lote nº 1137. Plata fundida, torneada, cincelada y grabada. 68 cm de altura. Pesa 3340 gramos. Marcas en el pie: escudo ovalado cuartelado, coronado y sobre palmas cruzadas, BYR., y GALTES. Se remató en 1.500 €.

⁴² Subastas Segre. Madrid. 23-5-2018; lote nº 683. Plata fundida, torneada y cincelada. 61 cm de altura. Pesa 2616 gramos. Marcas en el pie: escudo ovalado cuartelado, coronado y sobre palmas cruzadas, BYR., y GALTES. Se remató en 2.800 €.

⁴³ Subastas Balclis. Barcelona. 31-5-2017, lote nº 1019. Plata fundida, torneada y cincelada. 60,5 cm de altura. Pesa 1840 gramos. Marcas en el pie: escudo ovalado cuartelado, coronado y sobre palmas cruzadas, BYR., y GALTES.

⁴⁴ Plata fundida, moldeada y cincelada. 17,2 cm de altura; 19 cm de anchura; 11,1 cm de diámetro de pie; y 8,6 cm de diámetro de boca. Pesa 295 gramos. Marcas en el zócalo del pie: escudo ovalado cuartelado, coronado y sobre palmas cruzadas, BYR., y GALT.



ABBAD RIOS, F., *Catálogo Monumental de Zaragoza*. Madrid, 1957.

COTS MORATÓ, F. de P. y LÓPEZ CATALÁ, E., “La platería en la iglesia parroquial de Santa Cruz de Valencia” en RIVAS CARMONA, J. (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2005*, Murcia, Universidad de Murcia, 2005, pp. 109-124.

ESTERAS MARTÍN, C., *Orfebrería de Teruel y su provincia. Siglos XIII al XX*. Teruel, 1980. Instituto de Estudios Turolenses.

FERNÁNDEZ, A., MUNOA, R. y RABASCO, J., *Enciclopedia de la plata española y virreinal americana*. Madrid, 1984.

FERRI CHULIO, A., *La platería valentina*. Valencia, 1992.

GALERA ANDREU, P. A., LÓPEZ PÉREZ, M. y ULIERTE VÁZQUEZ, M. L. de, *Catálogo Monumental de la ciudad de Jaén y su término*. Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, 1985.

GARCÍA GAINZA, M. C. y otros, *Catálogo Monumental de Navarra, II. Merindad de Estella*. Pamplona, Príncipe de Viana, 1982.

GARCÍA MOGOLLÓN, F. J., “Aportaciones a la orfebrería de la diócesis de Coria en el siglo XIX”, en *El arte del siglo XIX. II Congreso Nacional de Historia del Arte. Valladolid, 11-14 de diciembre de 1978*, Valladolid, Comité Español de Historia del Arte, 1978, pp. 241-244.

GARCÍA MOGOLLÓN, F. J., *La orfebrería religiosa de la diócesis de Coria (siglos XIII-XIX)*. Cáceres, 1987.

GARCÍA MOGOLLÓN, F. J., “La Platería en Extremadura en el tránsito del siglo XIX al XX”, *Revista de estudios extremeños*, Vol. 54, nº 3, 1998, pp. 941-972.

MORENO PUPPO, M., *La orfebrería religiosa del siglo XVIII en la diócesis de Cádiz*. Cádiz, Diputación Provincial, 1986.

NIEVA SOTO, P., *Plata y plateros en la iglesia de San Miguel de Jerez*. Jerez, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1988.

SANZ SERRANO, M. J., *La orfebrería sevillana del barroco*. Sevilla, Diputación Provincial, 1977.



Nº 7 • 2021
ISSN 2444-121X

GABRIEL FERNÁNDEZ DE MADRIGAL: SECRETARIO DEL REY, REGIDOR MUNICIPAL Y PATRONO DE SANTA ISABEL LA REAL DE MADRID. NUEVOS DATOS EN TORNO AL *ESCAPARATE DE FIGURAS DE CERA* *DE LA VIDA DE LA VIRGEN* DEL MUSEO NACIONAL DE ARTES DECORATIVAS.

Roberto Muñoz Martín
Patrimonio Nacional

• Fecha de recepción: 18-10-2020 - Fecha de aceptación: 18-12-2020 • Pags. 163 - 181
• <https://doi.org/10.46255/add.2021.7.99>

RESUMEN

A través del testamento de un gentilhombre de la Villa de Madrid, se dan noticia de una serie de legados y obras pías realizadas al convento de Santa Isabel la Real de dicha ciudad, de las que se cree que tan solo una se conserva, un mueble expositor con escenas de la vida de la Virgen, hechas en cera y localizado en el Museo Nacional de Artes Decorativas. La descripción de este objeto en el legado testamentario del secretario, así como en documentos del convento, posibilita el conocimiento de esta pieza, atendiendo a su origen cortesano y su destino monacal.

PALABRAS CLAVE: monasterio; convento; barroco; mueble; escaparate; cera; Santa Isabel; palacio; testamento.

GABRIEL FERNÁNDEZ DE MADRIGAL: SECRETARY OF KING, MUNICIPAL COUNCILOR AND PATRON IN SANTA ISABEL LA REAL OF MADRID. NEW DATA ON THE SHOWCASE OF WAX FIGURES OF THE LIFE OF VIRGIN IN NATIONAL MUSEUM OF DECORATIVE ARTS.

ABSTRAC

Through the will of a gentleman of the Villa de Madrid, news of a series of legacies and pious works made to the convent of Santa Isabel la Real in said city is reported, of which it is believed that only one of the exhibitor furniture is preserved with scenes from the life of the Virgin, made in wax and located in the National Museum of Decorative Arts. The description of this object in the secretary's testamentary legacy, as well as in convent documents, makes it possible to know this piece, taking into account its court origin and monastic destiny.

KEY WORDS: monastery; convent; baroque; furniture; display; wax; Santa Isabel; palace; will.



Escaparate de figuras de cera de la Vida de la Virgen,
detalles de *Desposorios*, *La Anunciación*, *La Visitación*,
Nacimiento de Cristo, *La Adoración de los Magos*, *Huida a Egipto*. 1670-1700.
Museo Nacional Artes Decorativas, Madrid, CE03348.
© Museo Nacional Artes Decorativas.

GABRIEL FERNÁNDEZ DE MADRIGAL: SECRETARIO DEL REY, REGIDOR MUNICIPAL Y PATRONO DE SANTA ISABEL LA REAL DE MADRID. NUEVOS DATOS EN TORNO AL *ESCAPARATE DE FIGURAS DE CERA DE LA VIDA DE LA VIRGEN* DEL MUSEO NACIONAL DE ARTES DECORATIVAS.

Roberto Muñoz Martín
Patrimonio Nacional

El 3 de abril de 1705 se abrió el testamento de Gabriel Fernández de Madrigal en la Villa y Corte de Madrid ¹. Su última voluntad es un interesante testimonio documental para conocer la vida pública y privada de un personaje del que se conoce bien poco, pero que estuvo muy vinculado con la monarquía, tanto en algunos de sus encargos artísticos y culturales, como en muchos de los principales actos sociales y representativos de la capital durante los siglos XVII y XVIII. De origen hidalgo, y muy ligado a la Corte, su fortuna se repartió entre amigos, conocidos e instituciones de caridad y/o religiosas. Su extenso patrimonio no recayó en descendientes directos, puesto que no había tenido hijos dentro ni fuera de su matrimonio con doña Agustina Eugenia de Jaén, fallecida en 1700 ². De entre todas las personas u organismos legados, la que recibió la partida más ventajosa fue el Real Patronato de Santa Isabel de Madrid ³.

Don Gabriel Fernández de Madrigal nació en 1626 en Madrid, en el seno de una familia hidalga. Su árbol genealógico se conoce a la perfección, al menos sus ascendientes más directos, gracias al expediente que se redactó con motivo de su petición, y posterior concesión, del título de Caballero de la Orden de Santiago, iniciado en el año 1663. En este protocolo se notifica que era hijo del licenciado don Lucas Fernández de Madrigal, fiscal de la Junta del Almirantazgo y Doña Feliciana de Párraga ⁴. También se aportaban datos sobre sus abuelos paternos y maternos, pertenecientes a familias linajudas de la Villa y con estrechas vinculaciones con la Corte. De hecho, su abuelo paterno había sido secretario de su Majestad y oficial mayor de la secretaria de la Real Comisión de las Indias de la parte de Nueva España ⁵.

Sus abuelos por parte de madre provenían del linaje de la conocida familia Párraga ⁶. Como dato curioso, don Pedro Calderón de la Barca, testigo del proceso ya referido, afirmaba conocer a los abuelos de Gabriel Fernández de Madrigal que “convienen sus casas propias a espaldas del convento de las monjas del duque de Uceda, en la parroquia de Santa María, donde tienen capilla, entierro y antigüedad” ⁷. Dicha capilla, ubicada en la antigua iglesia de Santa María de la Almudena, en la calle Mayor, fue testimonio de la relevancia y nobleza de esta familia, que decía haber luchado al lado de los Reyes Católicos ⁸. Aunque de la capilla no se ha encontrado de momento ningún documento gráfico, en el Museo Arqueológico Nacional se conserva una lápida funeraria de Diego Párraga, fundador de la estirpe ⁹. Esta lauda sepulcral, firmada por su autor (Maestro Gonzalo) y fechada en 1487 ¹⁰, testimonia la importancia de esta familia de la que, Fernández de Madrigal y su mujer, eran legítimos descendientes ¹¹. (Fig. 1)

Aparte de estos lazos de parentesco con la nobleza y aristocracia de la corte madrileña, así como relaciones con personajes de la sociedad y la cultura del momento, este gentilhombre desarrolló una destacada labor administrativa en Palacio, durante los reinados de Felipe IV y Carlos II, ocupando la función de Regidor Municipal de Madrid con el título honorífico de “secretario real” ¹². Entre otros oficios, en la temporada del Corpus de 1664, fue uno de los dos comisarios encargados de sendos Autos Sacramentales que se representaron en la ciudad de Madrid ¹³. El principal cometido de los responsables de los autos sacramentales se centraba en la contratación de las compañías de actores y de todo lo necesario para preparar los escenarios, así como la construcción de gradas y palcos para su representación ante los reyes en la Plaza del Palacio ¹⁴.

Como se puede comprobar, sus relaciones con el ámbito de la Corte, hicieron que estuviera a cargo también de la coordinación de obras de patronazgo regio en la Villa. Una de ellas llegó por orden de Felipe IV, cuando es nombrado por el rey para gestionar la “superintendencia de la obra y fábrica de la dicha Yglesia y convento” ¹⁵. Este lugar no era otro que Santa Isabel la Real de Madrid. (Fig. 2) En él procuró “cumplir el encargo con particular gusto mío” ¹⁶. La implicación del funcionario debió ser notable, actuando casi como lo que podríamos considerar un maestro de obras, consiguiendo materiales de calidad para la fábrica. Esta construcción se dilató tanto en el tiempo, que posibilitó que el secretario real terminara entablando una cordial relación con la comunidad religiosa. Este hecho posibilitó que, durante ese tiempo y posteriormente, tanto él como su esposa ofrecieran de forma sistemática bienes y obras pías para el ornato del templo y sustento de la comunidad ¹⁷.



Figura 1

Maestro Gonzalo,
Lápida sepulcral de Diego Párraga. 1487.
Museo Arqueológico Nacional, Madrid, CE50289.
© Museo Arqueológico Nacional.

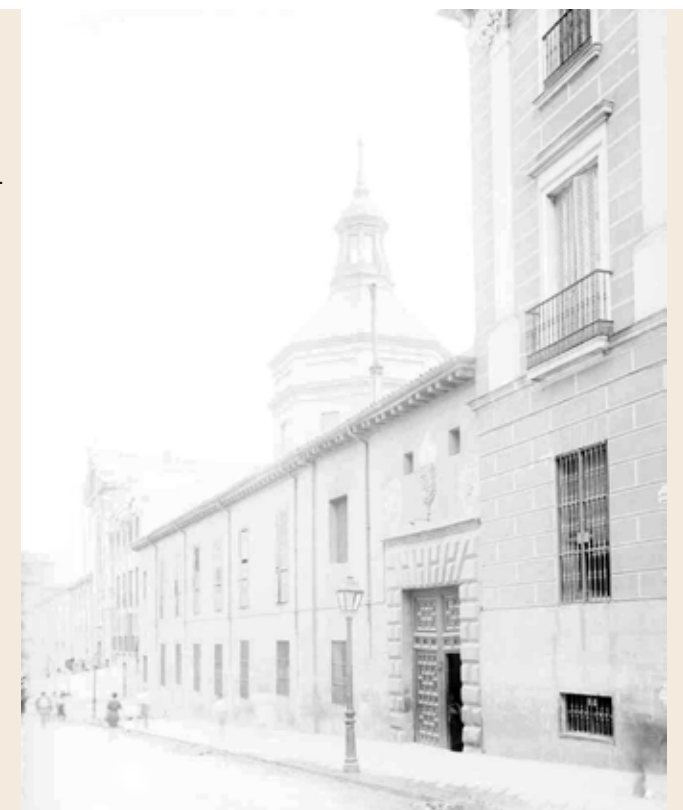


Figura 2

Joaquín Ruiz Vernacci,
Vista exterior del convento
de Santa Isabel 1945. Madrid,
Instituto del Patrimonio
Cultural de España,
MCD, núm. inv. VN-16274.

Una de las razones por las que su vínculo con este cenobio fue tan intenso, es que en él se encontraban dos hermanas suyas, sor Balthasara de los Reyes y María del Espíritu Santo ¹⁸. Ambas aportaron una buena dote al convento por parte de su hermano y se beneficiaron de “una pensión muy crecida” ¹⁹. Pero, no solo ellas se vieron ayudadas con aportes económicos. Según se lee en la *Historia Manuscrita* (1559-1921) ²⁰, el secretario había fundado en vida “capellanías, y [la asignación de] una renta anual para celebrar con gran magnificencia la octava del Santo Sacramento; todavía hoy se conservan en el depósito las escrituras y documentos de estas fundaciones, aunque las rentas desaparecieron en el siglo XIX” ²¹.

Además de todo esto, “construyó por su cuenta el altar del santísimo Cristo” (una réplica del Cristo de San Ginés de Madrid) y además hay escrita memoria de las siguientes donaciones. Para el día de la inauguración de la iglesia, año 1665, regaló dos figuras de bronce con candelabros de plata en la mano y peana de ébano guarnecido de plata para el adorno del tabernáculo. En 1701, un juego de vinagrera de plata dorada y cuatro jarritas de plata con ramos finísimos; y dos preciosos cuadros para los lados del presbiterio, uno del Santo Nacimiento y el otro de Jacob que persisten en la actualidad en el mismo sitio. En 1702 un Nacimiento de coral bronce y plata con su urna de cristal y mesa de damasco carmesí que también existe y seis figuras de plata con sus peanas de lo mismo y siete ramos en las manos, cañones y arandelas todo de plata” ²².

Respecto a estos regalos, del *Nacimiento* de coral no se tiene constancia documental, pero por las descripciones, podría ser muy parecido al que donó Felipe II al convento de las Descalzas Reales de Madrid y que, a su vez, fue un regalo de la ciudad de Trápani al monarca ²³. Los dos cuadros del presbiterio sí que llegaron a documentarse por medio de una fotografía antigua que se conserva en la Fototeca del Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE). Aunque no se ven ambas pinturas de forma clara y frontal, sí que se intuyen los rasgos característicos para que se identifiquen ambas obras como copias de los lienzos de Velázquez *La túnica de José*, conservada actualmente en el monasterio de San Lorenzo de El Escorial, y el *Nacimiento de Cristo*, considerado en ese momento de Ribera, cuyo original se encuentra en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando ²⁴.

Todos estos regalos, entregados en vida por el matrimonio, hicieron que las monjas estuvieran muy agradecidas e intentaran conceder algún tipo de privilegio a los esposos, en la medida de sus posibilidades. Una de estas muestras, quizá la más importante, tuvo lugar tras el fallecimiento de doña Agustina Eugenia el 20 de agosto de 1700. La comunidad, agradecida, obtuvo licencia del Patriarca de las Indias Occidentales y la jurisdicción palatina en los Reales Patronatos del Buen Suceso y de Santa Isabel de Madrid, don Carlos de Borja, para inhumar su cadáver en las mismas bóvedas donde se enterraban las religiosas.

Por todos estos motivos, no es raro que de las importantes posesiones que tenía el secretario en el momento de su muerte, algunas de las más destacadas fueran a



Figura 3

Casa Moreno, Interior iglesia de Santa Isabel de Madrid. 1926. Madrid, Instituto del Patrimonio Cultural de España, MCD, núm. inv., 04837_C.

parar al convento madrileño. Esto se evidencia en el testamento realizado en 1703. En dicho documento, aparte del dinero destinado a misas por el alma del matrimonio, se entregan dos presentes a las monjas. El primero sería el de “trece pinturas, del Salvador y sus doce Apóstoles, en lienzo con sus marcos dorados originales de Joseph de Rivera llamado el Españolito, de cuya mano es también la imagen de la Concepción que está en el altar mayor de la iglesia, para que, a disposición de la señora priora, se coloquen en ella, o en la parte interior del convento que le pareciere” ²⁵.

Estos cuadros considerados una obra de estima y calidad, fueron mencionados en varias descripciones del templo. Destaca el célebre escritor Antonio Ponz en cuyo *Viage de España*, explica que “del mismo célebre pintor es un Apostolado de medio cuerpo alrededor de la iglesia [...] en las paredes del presbiterio hay una copia del cuadro de Velázquez en el Escorial, que representa a los hijos de Jacob, y otra del nacimiento del señor del Españolito, que está en el mismo Escorial” ²⁶. (Fig. 3)

La fortuna de estos cuadros fue bastante incierta un siglo después de entrar en el convento. Con la llegada de las tropas napoleónicas en la Guerra de la Independencia, entre 1807 y 1808, Santa Isabel se convirtió en hospital de mujeres, utilizándose la iglesia como dependencias de dicho centro. Ante estos hechos y los consiguientes destrozos que sufrió la basílica, la priora determinó recoger las pinturas que se encontraban tanto en la en la iglesia como en el convento y guardarlas “en casas de personas conocidas y por entonces parecía no se perderían”²⁷. Sin embargo, este Apostolado y otras veinte pinturas más no volvieron, perdiéndose su pista y sin dejar constancia fidedigna de cómo eran dichas obras²⁸. Se han querido relacionar a veces con el grupo que se encuentra en el Museo del Prado y que perteneció a Carlos IV, pero las fechas son dispares²⁹.

El segundo gran legado al convento, según lo dispuesto en el testamento sería lo siguiente: “Mando a la madre sor Balthasara de los Reyes, mi hermana religiosa en el dicho Real Convento, un escaparate prolongado de ébano guarnecido de bronce de casi dos varas de largo, en que están de figuras pequeñas de cera los sucesos del Santo Nacimiento de Nuestro Salvador, de su Circuncisión y Adoración de los Santos Reyes, y los Desposorios, Encarnación del Hijo de Dios y de la Visitación de Nuestra Señora María, con sus cristales de medio punto, y debajo algunos de los misterios de la Sagrada Pasión del Niño Redentor y diferentes reliquias de santos en la orla, en muestra de la mayor voluntad y cariño con que siempre nos hemos correspondido”³⁰.

pasamos de un mueble utilizado en un contexto nobiliario y cortesano, de devoción privada, que podría considerarse una pieza decorativa, cercana a los típicos muebles expositores de bujerías del siglo XVII, a una pieza con un sentido sacro y utilizado como elemento pedagógico.

Del extracto se deduce, por un lado, la muerte de una de las hermanas del secretario real, y por otro, la entrega a su otro familiar de un mueble realizado con materiales nobles, el cual quedó registrado en varios escritos del convento. En una de estas menciones, comentan que conservaban “Un Nacimiento con las figuras de cera, marcos de ébano y bronce con vidrieras de cristal y reliquias en los huecos, es una obra de arte y se expone en el coro anualmente en las fiestas de Navidad”³¹. La singularidad de la pieza y su calidad material y didáctica eran suficientes reclamos para que la obra fuera sacada de la clausura todos los años y expuesta tras la reja del coro para que los fieles pudieran verla en fechas tan señaladas.

De este modo, pasamos de un mueble utilizado en un contexto nobiliario y cortesano, de devoción privada, que podría considerarse una pieza decorativa, cercana



Figura 4

Escaparate de figuras de cera de la Vida de la Virgen, incluido en ESCRIVÁ DE ROMANÍ, M., (Conde de Casal), “Obras de arte existentes en los conventos madrileños con anterioridad a la última revolución”, Arte Español, 2º cuatrimestre, T. XXI, 1952-53, p. 48.

a los típicos muebles expositores de bujerías del siglo XVII, a una pieza con un sentido sacro y utilizado como elemento pedagógico. Esta revalorización no solo se verá en las referencias ya comentadas, sino que protagonizará otros ejemplos, como el reportaje fotográfico de Santa Isabel que se publicó en 1952 en la revista *Arte Español*. Entre todas las instantáneas, tomadas en 1926 para documentar lo que se encontraba en las clausuras de la capital, se encontraba el escaparate³². Estas fotos son esenciales no sólo para conocer cómo era el mueble antes de su ingreso en el Museo Nacional de Artes Decorativas (en adelante MNAD), sino también para saber qué atesoraba el convento de Santa Isabel antes de su incendio. (Fig. 4)



Figura 5

Escaparate de figuras de cera de la Vida de la Virgen,
1670-1700, CE03348, Madrid, Museo Nacional Artes Decorativas.
© Museo Nacional Artes Decorativas.

Un examen concienzudo de la descripción realizada en el testamento, de las fotos antiguas y del estado actual de la pieza, reveló pérdidas sustanciales en las escenas del escaparate, en especial en su piso inferior, donde se narraban episodios de la vida de Jesús. En la actualidad, solo se conserva el momento central del Prendimiento de Cristo, pero en la instantánea se observan otras escenas que desaparecieron en la Guerra Civil, como la Santa Cena. Cuando el artículo se publicó, en 1952, el mueble llevaba un año entre los fondos del MNAD ³³. También se aprecia que el escaparate tenía unas patas o mesa que actualmente ya no conserva y que aportaban ligereza al conjunto. (Fig. 5)

El arte de la cera es muy antiguo y conocido en la península. Sin embargo, su fragilidad, ha hecho que se hayan perdido la mayoría de piezas ³⁴. En el siglo XVI la técnica de la creación en cera se extendió desde Italia a Alemania, Francia, España o Países Bajos, haciéndose su uso casi imprescindible en la imaginería religiosa del siglo XVII. En este siglo, el principal taller fue Nápoles, que exportaba al resto de Europa, como también hará un siglo después lo propio con los nacimientos o belenes. Debido al continuo intercambio y alianzas político-dinásticas entre España y Nápoles, tanto la moda del arte en cera como de los belenes se extenderán con rapidez, formando parte de las tradiciones artísticas, religiosas y culturales de ambas regiones ³⁵.

La escultura de cera en España entre los siglos XVI al XVIII tiene un carácter eminentemente religioso y fue, en términos generales, bien valorada. Avanzado ya el siglo XVII, se produce una novedad proveniente de Italia, y se representaron escenificaciones a pequeña escala (denominadas también como *Teatrinos*). La convivencia de piezas



Figura 6

Escaparate de figuras de cera de la Vida de la Virgen,
detalle de *La Visitación*. 1670-1700.
Museo Nacional Artes Decorativas, Madrid, CE03348.
© Museo Nacional Artes Decorativas.

importadas con otras realizadas por artistas españoles formados en ceroplastia, produjo un alto grado de virtuosismo, con ejemplos nacionales muy interesantes como los del escultor cordobés Pablo de Céspedes o los gemelos granadinos Jerónimo Francisco y Miguel Jerónimo García ³⁶. Según Palomino, el pionero de la ceroplastia en España será el zaragozano Juan de Revenga, cuyo relevo lo tomará el madrileño Eugenio Gutiérrez de Torices López (c.1634-1709), quien creó una nutrida escuela, de la que destaca José Calleja ³⁷.

Aunque en ninguna de la documentación consultada se hace mención al autor de la obra, esta se atribuye a Eugenio Gutiérrez de Torices, fechándose en torno a 1670-1700. Mientras que la fecha está generalmente aceptada y concuerda con los datos aportados en este artículo, la autoría suele ponerse en interrogante. Adscribir esta pieza al religioso madrileño aportaría mayor relevancia al escaparate, tanto por la gran fama que alcanzó el escultor en cera “de peregrino ingenio”, entre finales del siglo XVII y primeros años del XVIII, como por la gran calidad de las obras que han quedado de su mano ³⁸. El reconocimiento que tuvo el ceroplasta de la Orden de Nuestra Señora de la Merced Descalza fue tal, que incluso se le designó como uno de los mejores artífices españoles, realizando escaparates para el rey, sus cortesanos y algunos de los centros religiosos más importantes del momento ³⁹. (Fig. 6)

Como mencionamos, dicha autoría no está por lo general aceptada, argumentando la falta de calidad de algunas figuras de este escaparate en comparación con otras obras firmadas por el fraile mercedario, como, por ejemplo, el expositor *Fundación de*



Figura 7

Escaparate de figuras de cera de la Vida de la Virgen, detalle de *La Adoración de los Magos*. 1670-1700. Museo Nacional Artes Decorativas, Madrid, CE03348. © Museo Nacional Artes Decorativas.

la Orden de la Merced, del convento de las Descalzas Reales de Valladolid, el conocido como *Iglesia de San Eutropio* en El Espinar, Segovia, o el más cercano, por compartir sala en el MNAD, *Huida a Egipto*, del que se encontró un papel firmado por el artista en su interior ⁴⁰.

El segundo aspecto que pone en duda la paternidad de la pieza es la representación de las figuras con abundantes postizos de pelo o vestidos realizados con telas, en lugar de trajes de cera, características que lo alejan de la forma de crear del maestro ⁴¹. Palomino menciona en su *Museo Pictórico* que el fraile tuvo “muchos discípulos” ⁴². Uno de ellos fue José Calleja, cuyas obras *San Antonio de Padua* y *Santa Teresa de Jesús*, fechados en 1692 y conservados en el Convento de la Encarnación de Madrid, presentan rasgos tan similares a los de Torices, como los detalles anecdóticos de las dos estancias, que muchas veces han llegado a confundirse ⁴³. El escaparate tratado tampoco se acercaría a la forma de trabajar de este maestro, por lo que se debería seguir buscando dentro de la nómina de discípulos.

La obra, sea de Torices o de algún discípulo, es interesante pues posee detalles de calidad, así como apreciaciones estilísticas, como los postizos, que responden a modas tardías, cercanas al rococó ⁴⁴. Por ejemplo, la escena de la *Natividad*, cuyo paisaje recuerda obras del escultor madrileño, como el *San Jerónimo Penitente* del convento de San Antonio de Ávila, o la escena de la *Adoración de los Magos*, donde los personajes se representan en un marco definido por un simple dintel sostenido por dos columnas dóricas estriadas. (Fig. 7) Junto a estos detalles, resalta la decoración de



Figura 8

Escaparate de figuras de cera de la Vida de la Virgen, detalle de *La Anunciación*. 1670-1700. Museo Nacional Artes Decorativas, Madrid, CE03348. © Museo Nacional Artes Decorativas.

los interiores palaciegos, evidentes en la *Encarnación*, recreada en una habitación con un gran ventanal al fondo, balaustrada y paisaje. (Fig. 8) En su interior, entre detalles cotidianos como el del gato, el ornato se basa en espejos de marco negro y dorado que recrean una estancia refinada, rica, con un sentido palaciego, ofreciendo casi una relación especular con su primer destino ⁴⁵. Esa relación y simbiosis entre lo divino y lo humano, así de su intención de hacerlo sencillo y cotidiano dentro de un ambiente palaciego, queda plasmado en esta obra, único testimonio de los bienes donados por Gabriel Fernández de Madrigal.

La pieza legada, como el resto del conjunto, ejemplifica los gustos coleccionistas de una figura muy ligada a la Corte y con relaciones en entornos de producción distinguidos. Por ello, esta obra de arte, como el resto que se guardaban en su casa, estaba hecha con materiales de primera calidad: maderas exóticas, bronce, telas de seda o incluso, pequeñas reliquias. Este hecho, referenciado en la documentación, pone de manifiesto dos aspectos clave. Por un lado, cómo un objeto caro, de lujo, es utilizado para perpetuar la memoria de quien lo entregó, aunque en este caso, haya sido olvidado en parte. Por el otro, como la documentación es la base para identificar estas piezas dispersas o desaparecidas, así como para ayudar en la creación de un discurso que supla lagunas historiográficas. El resultado es el correcto estudio de esta obra que el MNAD conserva y muestra a todos en sus salas, en condiciones óptimas y abriendo la posibilidad de conocer mejor un legado que en un futuro podría dar sorpresas.

NOTAS

¹ Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (en adelante AHPM), Protocolo Notarial de Francisco Lázaro Mayoral, protocolo 13.979, fols. 223 r-243 v.

² Archivo de Santa Isabel, Madrid (en adelante ASI), *Historia Manuscrita (1559-1921)*, fol. 203.

³ Este convento de clausura, de Agustinas Recoletas, situado en la calle del mismo nombre, sigue teniendo culto, así como una comunidad de religiosas que cuidan dicho recinto, preservando parte del importante legado que se llegó a atesorar. A pesar de las pérdidas que ha sufrido esta institución a lo largo de los años, parte de su patrimonio ha llegado a la actualidad, bien en las propias dependencias del convento, custodiado en la actualidad por Patrimonio Nacional, bien en algún museo o colección particular.

⁴ Archivo Histórico Nacional (en adelante AHN), Órdenes militares (OM), CABALLEROS SANTIAGO, exp. 2.975.

⁵ GAUDIN, G., *El imperio de papel de Juan Díez de la Calle. Pensar y gobernar el Nuevo Mundo en el siglo XVII*, México, El colegio de Michoacán, 2017, p. 69.

⁶ PORRAS ARBOLEDAS, P. A., *Francisco Ramírez de Madrid. Primer madrileño al servicio de los Reyes Católicos*, Madrid, Comunidad de Madrid, 1996, p. 98.

⁷ AHN, OM, CABALLEROS SANTIAGO, exp. 2.975, fols. 14-15.

⁸ *Ibidem*, fol. 128.

⁹ FRANCO MATA, A., *Catálogo de la escultura gótica. Museo Arqueológico Nacional*. Madrid, Ministerio de Cultura, pp. 129-130.

¹⁰ En la ficha de Cer.es (<http://ceres.mcu.es/pages/Main>) está descrito el epitafio sepulcral completo. Número de inventario 50269 (última consulta: 4-10-2020).

¹¹ AHN, OM, CABALLEROS SANTIAGO, exp. 2.975.

¹² *Capitoli ed Ordinazioni della Felice, e Fedelissima Città di Palermo*. Parte IV. 1760, p. 284.

¹³ RUANO DE LA HAZA, J. M., GAVELA, D. y MARTÍN, R., *La inmunidad del sagrado*, Pamplona, Universidad de Navarra, 1997, p. 7.

¹⁴ *Ibidem*, p. 19.

¹⁵ AHPM, Protocolo Notarial de Francisco Lázaro Mayoral, protocolo 13.979, fol. 230 r.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ La construcción se alargó veinticinco años y aunque el secretario no estaba dedicado a tiempo completo, el nombrar este aspecto de su vida profesional con vehemencia en el testamento deja claro que fue una empresa que concluyó en algo personal.

¹⁸ ASI, *Historia Manuscrita (1559-1921)*, fol. 76.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ La *Historia Manuscrita (1559-1921)* Apuntes sacados de los originales que se conservaban en el archivo de este monasterio y puestos en Orden para sujetar a censura y corrección, es una recopilación de documentos de diversa cronología del monasterio de Santa Isabel escritos por sor María de la Consolación Lamela en 1921. Al desaparecer el archivo original, es el único testimonio que narra los avatares sucedidos en la fundación y que dejó constancia de las obras de arte que se guardaban en el convento antes de 1936. Se conserva en el archivo de Santa Isabel y agradezco a Leticia Sánchez Hernández las facilidades que me ha brindado para consultar dicho documento.

²¹ ASI, *Historia Manuscrita (1559-1921)*, fol. 76. Parece que se trata de una transcripción selectiva de documentos originales que se guardaban en el convento y que fueron destruidos en 1936.

²² *Ibidem*.

²³ SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, L., *Las Descalzas y las Encarnación (dos clausuras de Madrid)*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1999, p. 55. Elías Tormo llegó a verlo en 1917 y lo describe como “un extraño y grandecito Nacimiento bajo urna de cristal: de metal cobrizo las mesas, de verdes hojitas todo revestido y siendo las figuritas (muchas) talladas escultóricamente en coral”. TORMO Y MONZÓ, E., “Visitando lo no visitable, II. Santa Isabel (en la clausura de Santa Isabel)”, *Boletín de la Sociedad española de excursiones*, vol. XXV, 1^{er} trimestre, 1917, pp. 189-190.

²⁴ Inv. 496. La pintura actualmente no se adscribe a la autoría de Ribera sino a un seguidor suyo, Giovanni Do [<https://www.academiacolectaciones.com/pinturas/inventario.php?id=0496>] (consultado 4-10-2020)]. Sin embargo, en la imagen mencionada del IPCE puede verse parte de la composición y alguno de los personajes de esta pintura, que perteneció a la Colección Real y después a Godoy, cuya colección se incautó en 1816 con destino a la Academia.

²⁵ AHPM, Protocolo Notarial de Francisco Lázaro Mayoral, protocolo 13.979, fol. 230 r.

²⁶ PONZ PIQUER, A., *Viage de España, ó Cartas, en que se da noticia de las cosas más apreciables, y dignas de saberse que hay en ella*, Vol. V, Madrid, 1787, p. 59. Reproducimos la cita completa, ya que también se mencionan las dos pinturas que donó Gabriel Fernández de Madrigal en vida.

²⁷ ASI, *Historia Manuscrita (1559-1921)*, fol. 76.

²⁸ Según la *Historia Manuscrita*, se conservan unos dibujos de cómo eran estas pinturas en la Real Academia de la Historia, pero hasta la fecha no han sido localizados.

²⁹ Según los inventarios de Carlos IV, el apostolado fue comprado y colocado en la Casita del Príncipe de El Escorial en 1779 y los cuadros de Santa Isabel desaparecieron hacia 1807, con motivo de la Guerra de la Independencia. Los cuadros, tanto el Apostolado como las dos grandes composiciones del presbiterio, constan como faltantes en un inventario de 1810 realizado con motivo de seleccionar las mejores obras de Santa Isabel que debían reunirse y enviarse de regalo a Napoleón como representaciones de la Escuela Española. TORMO Y MONZÓ, E., *El arte en España. Ribera en el Museo del Prado*, Barcelona, H. de J. Thomas, 1927, p. 22.

³⁰ AHPM, Protocolo Notarial de Francisco Lázaro Mayoral, protocolo 13.979, fol. 230 r.

³¹ ASI, *Historia Manuscrita (1559-1921)*, fols. 147-148.

³² ESCRIVÁ DE ROMANÍ, M., (Conde de Casal), "Obras de arte existentes en los conventos madrileños con anterioridad a la última revolución", *Arte Español*, 2º cuatrimestre, T. XXI, 1952-53, p. 37.

³³ *Ibidem*, 40.

³⁴ ESTELLA MARCOS, M., "Obras maestras inéditas del arte de la cera en España". *Goya*, núm. 237, 1993, p. 149.

³⁵ TRAVIESO ALONSO, J. M., "Ceroplastia: II. La escultura de cera en España", *Revista Atticus*, núm. 32, 2016, p. 11.

³⁶ SÁNCHEZ RIVERA, J. A., "Esculturas y escultores granadinos en el Madrid del seiscientos: presencia e influencia", en PEINADO GUZMÁN, J. A. y RODRÍGUEZ MIRANDA, M. A., (coords.), *Lecciones barrocas: "aunando miradas"*, Córdoba, Asociación "Hurtado Izquierdo", 2015, pp. 246-247.

³⁷ PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A., *El museo pictórico, y escala óptica. Práctica de la pintura, en que se trata del modo de pintar a el óleo, temple y fresco, con la resolución de todas las dudas que en su manipulación pueden ocurrir*, Madrid, 1798, p. 672.

³⁸ Sobre su figura, véase la biografía incluida en el *Diccionario Biográfico* editado por la Real Academia de la Historia, redactada por Fernando Rodríguez de la Torre [<http://dbe.rah.es/biografias/39245/eugenio-gutierrez-de-torices-lopez> (última consulta: 5/10/2020)].

³⁹ SIGÜENZA MARTÍN, R., "Escultura en cera, el barroco y Santa Teresa de Jesús", en CAMPOS, F. J. (coord.) *Santa Teresa y el mundo teresiano del Barroco*, Madrid, Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 2015, p. 702.

⁴⁰ La pieza tiene el número de inventario CE27993 y su ficha, realizada por Margarita M.

Estella, se puede consultar el <http://ceres.mcu.es/pages/Main>.

⁴¹ SIMAL LÓPEZ, M., "Lo que la colección esconde. Objetos de cera en las colecciones del MNAD", *Estrado*, núm. 5, p. 40.

⁴² PALOMINO DE CASTRO, A., *ob. cit.*, p. 672.

⁴³ ESTELLA MARCOS, M., "Obras maestras inéditas del arte de la cera en España". *Goya*, núm. 237, 1993, p. 156.

⁴⁴ URREA FERNÁNDEZ, J., "Apuntes para el estudio de la escultura en cera en España", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Tomo 45, 1979, p. 494.

⁴⁵ ARBETETA MIRA, L., «Espacio privado: la casa de Calderón. "Museo discreto"», *Calderón de la Barca y la España del Barroco*, Madrid, p. 73.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARBETETA MIRA, L., «Espacio privado: la casa de Calderón. “Museo discreto”», en CHECA, F. y DÍEZ, J. M., (coms.), *Calderón de la Barca y la España del Barroco*, Madrid, Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2000, pp. 77-80.

Capitoli ed Ordinazioni della Felice, e Fedelissima Città di Palermo. Parte IV, Palermo, Santi Appostoli, 1760.

ESCRIVÁ DE ROMANÍ, M., (Conde de Casal), “Obras de arte existentes en los conventos madrileños con anterioridad a la última revolución”, *Arte Español*, 2º cuatrimestre, T. XXI, 1952-53, pp. 37-56.

ESTELLA MARCOS, M., “Obras maestras inéditas del arte de la cera en España”, *Goya*, núm. 237, 1993, pp. 149-160.

FRANCO MATA, A., *Catálogo de la escultura gótica. Museo Arqueológico Nacional*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1980.

GAUDIN, G., *El imperio de papel de Juan Díez de la Calle. Pensar y gobernar el Nuevo Mundo en el siglo XVII*, México, El colegio de Michoacán, 2017.

PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A., *El museo pictórico, y escala óptica. Práctica de la pintura, en que se trata del modo de pintar a el óleo, temple y fresco, con la resolución de todas las dudas que en su manipulación pueden ocurrir*, Tomo segundo, Madrid, Lucas Antonio Bedmar, 1798.

PONZ PIQUER, A., *Viage de España, ó Cartas, en que se da noticia de las cosas más apreciables, y dignas de saberse que hay en ella*, Vol. V, Madrid, viuda de D. Joaquín Ibarra, 1787.

PORRAS ARBOLEDAS, P. A., *Francisco Ramírez de Madrid. Primer madrileño al servicio de los Reyes Católicos*, Madrid, Comunidad de Madrid, 1996.

RUANO DE LA HAZA, J. M., GAVELA, D. y MARTÍN, R., *La inmunidad del sagrado*, Pamplona, Universidad de Navarra, 1997.

SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, L., *Las Descalzas y las Encarnación (dos clausuras de Madrid)*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1999.

SÁNCHEZ RIVERA, J. A., “Esculturas y escultores granadinos en el Madrid del seiscientos: presencia e influencia”, en PEINADO GUZMÁN, J. A. y RODRÍGUEZ MIRANDA, M. A., (coords.), *Lecciones barrocas: “aunando miradas”*, Córdoba, Asociación “Hurtado Izquierdo”, 2015.

SIGÜENZA MARTÍN, R., “Escultura en cera, el barroco y Santa Teresa de Jesús”, en CAMPOS, F. J. (coord.) *Santa Teresa y el mundo teresiano del Barroco*, Madrid, Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 2015, pp. 695-710.

SIMAL LÓPEZ, M., “Lo que la colección esconde. Objetos de cera en las colecciones del MNAD”, *Estrado, Boletín del MNAD*, núm. 5, abril-junio 2009, pp. 39-41.

TRAVIESO ALONSO, J. M., “Ceroplastia: II. la escultura de cera en España”, *Revista Atticus*, núm. 32, 2016, pp. 9-20.

TORMO Y MONZÓ, E., “Visitando lo no visitable, II. Santa Isabel (en la clausura de Santa Isabel)”, *Boletín de la Sociedad española de excursiones*, vol. XXV, 1º trimestre, 1917, pp. 187-194.”

TORMO Y MONZÓ, E., *El arte en España. Ribera en el Museo del Prado*, Barcelona, H. de J. Thomas, 1927.

URREA FERNÁNDEZ, J., “Apuntes para el estudio de la escultura en cera en España”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Tomo 45, 1979, pp. 488-495.



Nº 7 • 2021
ISSN 2444-121X

A TRAVÉS DE LA VENTANA: LAS VIDRIERAS DE LAS PRAIRIE HOUSES TEMPRANAS DE F. LLOYD WRIGHT. LA CASA STEFFENS, UN TESTIMONIO EN EL CORAZÓN DE MADRID

Sheila Reinoso Blázquez
Museo Naval de Ferrol

• Fecha de recepción: 18-09-2020 - Fecha de aceptación: 18-02-2021 • Pags. 183 - 205
• <https://doi.org/10.46255/add.2021.7.97>

RESUMEN

El presente artículo se organiza en tres apartados. El primero hace un recorrido por la arquitectura doméstica de Wright desde 1893 hasta 1909, deteniéndose en los aspectos teóricos y simbólicos de las Prairie Houses para la nueva sociedad norteamericana. El segundo introduce la opinión de Wright sobre el uso de la industrialización en las artes aplicadas, especialmente en las vidrieras de las viviendas tempranas. El trabajo finaliza con un estudio de la Steffens House a través de sus vidrieras que, a pesar de ser considerada como una obra menor, condensa todas las características propias del Wright diseñador de la primera etapa.

PALABRAS CLAVE: Frank Lloyd Wright; vidrieras; arquitectura; casas de la pradera.

THROUGH THE WINDOW: THE STAINED-GLASS WINDOWS OF THE EARLY F. LLOYD WRIGHT'S PRAIRIE HOUSES. THE STEFFENS HOUSE, A TESTIMONY IN THE HEART OF MADRID.

ABSTRAC

This article is organized into three sections. The first section takes a tour of Wright's domestic architecture from 1893 to 1909, highlighting aspects of the theory and symbology of the Prairie Houses for the new North American society. The second section outlines Wright's point of view about the industrialization of applied arts, especially as seen in the stained-glass windows of the early houses. The article ends with a study of the stained-glass windows of Steffens House, even though it was considered a minor work, it condenses all the characteristics of Wright's design from the early stages.

KEY WORDS: Frank Lloyd Wright; stained glass art; architecture; prairie houses.

A TRAVÉS DE LA VENTANA: LAS VIDRIERAS DE LAS *PRAIRIE HOUSES* TEMPRANAS DE F. LLOYD WRIGHT. LA CASA STEFFENS, UN TESTIMONIO EN EL CORAZÓN DE MADRID

Sheila Reinoso Blázquez

Museo Naval de Ferrol

1. WRIGHT HASTA 1909. LECCIONES DE ARQUITECTURA EN LA PRADERA.

Sin duda, Frank Lloyd Wright fue uno de los arquitectos imprescindibles del siglo XX y, en concreto, un especial reformador de las ideas arquitectónicas imperantes hasta la fecha. Su estilo, de marcada modernidad, se aplica con éxito a la cotidianidad de la vivienda, posibilitando una evolución de los espacios y valiéndose del diseño de interiores como vehículo uniformador. Amante de la naturaleza y de las bondades de la tecnología por igual, Wright desarrolló a lo largo de su vida una prolija obra con soluciones personalizadas para cada cliente y un aprovechamiento total de los recursos y posibilidades.

Antes del éxito meteórico de Wright se venían sucediendo una serie de rupturas que terminarían por configurar el marco de la arquitectura moderna, allanando el camino a los arquitectos de las generaciones posteriores. Fue en Reino Unido donde primero floreció este cambio de perspectiva. El impulso de la Revolución Industrial

y el nuevo urbanismo, obligaron a los arquitectos a la búsqueda de un estilo que representara los ideales del momento. Sin embargo, a medida que la industrialización salvaje avanzaba, algunas voces se alzaron contra el alienamiento y degradación en las cualidades arquitectónicas. Es el momento, por un lado, de las grandes teorías acerca de la restauración y, por otro, de la investigación en los nuevos materiales. Gracias a la tecnología como el vidrio plano, el hierro fundido y el hormigón armado, que los arquitectos más vanguardistas no dudaron en utilizar ¹. Del mismo modo, la idea de funcionalidad y versatilidad de espacios sirvieron como acicate para un diseño más libre, alejado de convencionalismos. Para esto se adopta, cada vez más, la simplicidad de las formas geométricas. Los estilos arquitectónicos del momento, desde el academicismo imperante hasta los regionalismos historicistas, suponen un cierto desinterés para los arquitectos de vanguardia, que buscan expresar sus ideas con mayor libertad. Una de estas tendencias se personifica en el *Art Nouveau* surgido en 1890, de donde Wright toma algunas doctrinas, especialmente de la corriente más geométrica encabezada por Charles Rennie Mackintosh (1868-1928) y su famosa Escuela de Arte (1909).

Con la misma rapidez con la que había surgido el *Art Nouveau* y sus correlaciones europeas, el movimiento cae en decadencia. En solo diez años se pasa de la idea de una arquitectura sorprendente e innovadora a una artificiosa, insufriblemente decorativa e inadaptada a las demandas de una sociedad en continua expansión. Aunque no puede negarse su influencia, puesto que «después [...] las cosas no podían ser nuevamente las mismas» ². Es en este *impasse* de tiempo cuando Wright desarrolla sus más paradigmáticos ejemplos de arquitectura doméstica: a medio camino entre lo aprendido del movimiento *Arts & Crafts* y el funcionalismo típico de la arquitectura norteamericana de finales del siglo XIX ³, incluyendo los sucedáneos derivados de la arquitectura colonial ⁴ para viviendas.

La obra de Wright se caracteriza por una concepción innovadora de los espacios y su versátil habitabilidad, aparece como la anhelada solución de la problemática búsqueda arquitectónica de un estilo «marcadamente moderno y unificador» ⁵ o cómo él mismo decía «una declaración de amor hacia el espíritu de esa ley y ese orden» ⁶. Su arquitectura se desarrolla a partir de planos de abstracción geométrica axial integrados en el medio natural.

Wright comenzó a trabajar con Sullivan en 1897, a los 18 años, haciéndole partícipe de sus criterios arquitectónicos, en los que la función del espacio y la economía de las formas destacaban por encima de otros conceptos ⁷ [Fig. 1]. Fueron cinco los años en los que Wright estuvo aprendiendo y trabajando con Sullivan hasta su despido, provocado por aceptar proyectos de forma independiente. Acto seguido se establecería en solitario con la ayuda de Cecil Corwin y después de casarse, se instalaría en *Oak Park*, en Chicago, donde construyó su vivienda familiar. Era una obra sencilla, con grandes ventanales y materiales tradicionales como la madera y el ladrillo pero que ya apuntaba maneras respecto al tipo de obra que proyectaría en la siguiente década. El estilo predominante

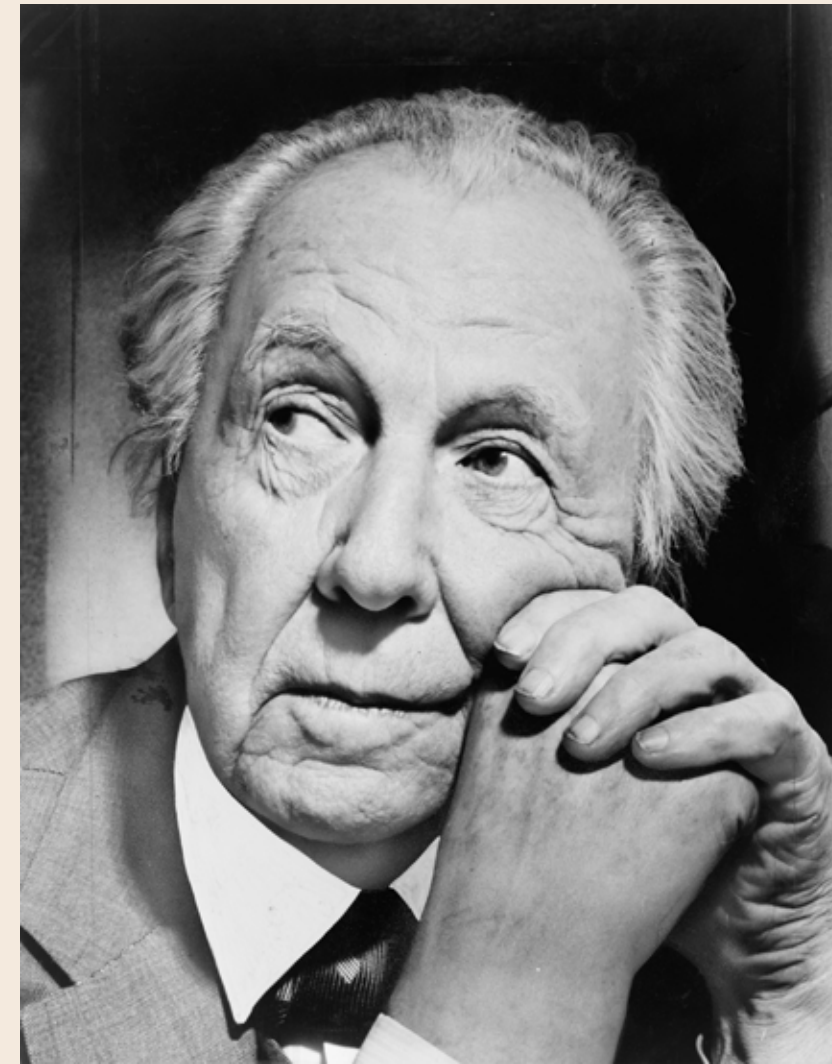


Figura 1

Frank Lloyd Wright. 1954.,
Colección «New York World-Telegram and Sun».
Biblioteca del Congreso (Washington D. C.).

de sus viviendas tempranas estaba caracterizado por el diálogo con la naturaleza y la funcionalidad dentro del *Shingle Style* asociado al gusto Reina Ana y su evolución a formas más geométricas y poliédricas. Estas viviendas contienen una ingeniosa solución mediante ejes contrapuestos y planos horizontales, aportando versatilidad y continuidad a las estancias. Son característicos también los amplios balcones abiertos al exterior y los prominentes aleros que acentúan la horizontalidad del conjunto. Los aleros tenían una doble función: por un lado, aportaban un sentido de protección al interior, y por otro, contribuían a la luminosidad gracias a la sucesión de ventanales, a veces mediante un muro-cortina que aportaba una continuidad entre los espacios interiores y exteriores, además de volumetría y sutiles juegos lumínicos. El uso de materiales tecnológicos como el hormigón armado es muy común en sus diseños; de hecho, él mismo ensalza sus múltiples cualidades y su calidad en su autobiografía ⁸, sin por ello marginar otros más tradicionales como el ladrillo, la piedra, la madera o el hierro. Destaca también la intrínseca relación con la naturaleza, que es a la vez medio receptor y fuente de inspiración ⁹. Es posible que la condensación y simplificación de todas estas ideas, pueda entenderse por el manifiesto interés que Wright siempre había tenido por la arquitectura tradicional japonesa, donde destacaba la diafanidad de espacios, la horizontalidad y la relación espiritual con la naturaleza. De hecho, visitó ese país en 1905 al que volvió años más tarde para construir el espectacular Hotel Imperial en 1914.

En cuanto a sus viviendas particulares, Treiber las divide categóricamente en aquellas compuestas por una sucesión de pabellones interconectados, como en la *Willits House* (1901), y aquellas estructuradas mediante figuras geométricas compactas que se extienden en el plano a modo de cruz griega irregular, como la *Coonley House* (1908).

Llama la atención también encontrar en su obra algunas características morales sobre lo que debe ser un buen hogar. Para Wright la familia es como la piedra angular de la sociedad norteamericana y por tanto su morada; un templo a la dignidad, honestidad y nobleza que esta representa.

La primera de estas características viviendas es la construida en 1893, la *Winslow House*, en Chicago. Que contaba ya con algunas propiedades prototípicas de las *Prairie Houses*, si bien en un grado menor. Destaca su sobriedad y elegancia. A pesar de su simpleza, el juego cromático de los dos tipos de ladrillo favorece la volumetría de los elementos formales, aportando vitalidad y ritmo, mientras que el imponente tejado trapezoidal contribuye a la horizontalidad del conjunto.

publicó un diseño llamado «Una casa en la ciudad de la pradera», que pretendía articularse como un dogma a seguir en el planteamiento e intencionalidad de sus viviendas particulares. Gracias a este diseño su serie de Chicago se conocería como las “Prairie Houses”.

A este encargo pronto le sucedieron otros. Sus clientes se contaban entre los nuevos empresarios más adinerados de Chicago, una ciudad en continuo crecimiento, por lo que no es de extrañar que sus proyectos se contaran por decenas en esos primeros años.

Su siguiente obra importante es la *Isidore Heller House* de 1897 en Chicago. Su planta se extiende axialmente en forma de pabellones donde se aprecia el gusto japonés en el tratamiento de los espacios interiores y en la continuidad longitudinal de sus aleros. Las estancias principales se estructuran alrededor de un recibidor que a su vez contiene las escaleras que ascienden al piso superior. La chimenea también tiene un lugar predominante en el cuarto principal pero aún no llega a ser el centro axial de la composición, como ocurrirá en otros de sus proyectos.

Poco después, en 1901, publicó un diseño llamado «Una casa en la ciudad de la pradera»¹⁰, que pretendía articularse como un dogma a seguir en el planteamiento e intencionalidad de sus viviendas particulares. Fue gracias a este diseño por lo que su serie de Chicago se conocería como las *Prairie Houses* en los años sucesivos. Posteriormente, en 1931, y visto el éxito de sus viviendas, escribió un pequeño artículo donde sintetizaba los principios del diseño de estos proyectos, *The Cradboard House*.¹¹ En 1902 recibe el

encargo de realizar otra vivienda, la *Ward Willits House*, situada en Illinois. Es una de las primeras obras de pleno derecho de las *Prairie Houses*. Su planta, emulando una cruz griega irregular, se articula a partir de distintos ejes, unos primarios y otros secundarios, en torno a los cuales se van organizando las estancias, aportando una cierta vitalidad y movimiento al conjunto. En la parte frontal coloca una sucesión de pilares para abrir hileras de ventanales al exterior. Especial atención merecen los bajos tejados, casi sin inclinación, pero con un prominente voladizo. La parte central de la vivienda está reservada para la sala de estar, donde la chimenea, ahora sí, se coloca en el eje. Como se ha podido observar en las casas de Wright la chimenea se encuentra en un lugar privilegiado, central, otorgándole un carácter casi místico. Es el hogar, en su acepción de chimenea, como núcleo de la familia moralmente honesta¹². En esta vivienda las estancias se abren hacia distintos porches cubiertos. Todos los elementos derivan de formas geométricas simples que se hallan implícitas hasta en los detalles más superfluos de la arquitectura.

Otra de sus obras más interesantes e ingeniosas de esta primera etapa (junto con la *Dana - Thomas House*) es la *Robie House*, construida en 1908. Situada en Chicago, se presenta como una de las viviendas paradigmáticas de la obra de arte total. El futuro propietario le exigió ciertas particularidades, como que construyera una sala de billar, un salón de juegos para los niños y un ala para el servicio. El proyecto de esta casa se desarrolla en dos alturas. La planta se inscribe en dos ejes longitudinales contundentes, sin módulos transversales, uno primario y otro secundario. En el primero se ubican las habitaciones principales y en el segundo las auxiliares y las del servicio. Llama la atención la uniformidad de las estancias principales y la continuidad de las mismas, agravada por una sucesión de ventanales que aligeran el muro. Ambos lados se rematan mediante un mirador de forma triangular donde confluye, en su vértice, el eje principal. El tejado, una vez más, tiene muy poca altura y unos aleros prominentes que contribuyen a la sobriedad. Todos los elementos constructivos responden a esta medida principal y también los decorativos, como se explicará más adelante.

Aunque en la primera etapa de Wright la mayoría de sus proyectos respondían a viviendas privadas, también podemos encontrar otros encargos públicos que son continuadores de los mismos principios ideológicos: el edificio de oficinas de la empresa *Larkin Administration Building*, realizado en 1904 en Buffalo, y el *Unity Temple* de Oak Park, en Illinois, encargado en 1906.

Como último ejemplo, se explica en detalle en el último punto de este estudio la *Steffens House*, una de las últimas viviendas de la primera etapa, edificada en 1909 y de la que el Museo Nacional de Artes Decorativas ha recuperado dos vidrieras. Meses después, Wright abandonaría a su mujer y emprendería un viaje a Europa que duraría dos años. Esta radical ruptura es explicada en su autobiografía¹³ y supuso la reinención y madurez del arquitecto.

Frank Lloyd Wright fallece el 9 de abril de 1959 en Phoenix, con 92 años.

2. LAS ARTES DECORATIVAS, LA MÁQUINA Y EL VIDRIO.

No se puede entender al Wright -diseñador de interiores- sin la figura de William Morris (1834-1896), uno de los impulsores del movimiento *Arts & Crafts*. Wright fue uno de los defensores y reformadores de la ornamentación de interiores a los que aplicaba el discurso moral que Morris había formulado. Hay que citar también a otros pioneros en el ámbito de la arquitectura, como Henry Van de Velde (1863-1957) que diseñó los muebles de su vivienda en Uccle en 1895, o Charles F. A. Voysey (1857-1941), que fue un arquitecto británico popular por sus proyectos de mobiliario, papel pintado y telas estampadas. También es fundamental la obra de A. H. Mackmurdo (1851-1942), que destaca por la difusión de las artes decorativas en Europa con la creación de la revista *The Hobby House*, en 1884, además de otras iniciativas de difusión, como el papel de Hermann Muthesius, en la divulgación de la arquitectura particular inglesa.

Como país de cultura anglosajona, Estados Unidos pronto se suma a los avances británicos, siendo Wright un privilegiado nexo de unión entre el antiguo y nuevo continente. Visita las exposiciones universales de Chicago (1893) y S. Luis (1904), donde admira los avances de la industrialización aplicada a las artes decorativas.

Wright creó un lenguaje netamente personal basado en el uso de los nuevos materiales tecnológicos y rechazando la normalización academicista. Abogaba por el uso de la industrialización, siempre y cuando, no se estandarizara la producción ni se perdiera calidad. Estas consideraciones le llevaron a ejercer de diseñador de los accesorios de algunas de sus viviendas particulares, ya que perseguía una uniformidad de estilo cercana a la idea romántica de obra de arte total. Por ello, no solo proyectaba las líneas formales, sobrias y simplificadas de los componentes arquitectónicos, sino que también creaba, basándose en una unidad de medida general y ponderada, las distintas piezas de ajuar de la vivienda ¹⁶.

Wright trató con Charles Robert Ashbee en 1900 ¹⁷, que había visitado Estados Unidos en varias ocasiones, por lo que no es de extrañar que conociera sus ideas sobre la ornamentación que, aunque divergentes en algunos puntos, guardaban una cierta correlación en el fondo, defendiendo la integridad de los materiales y la simplificación. Además, es posible que se diera una puntual colaboración entre los dos según los diarios del propio Ashbee ¹⁸. También se conoce la admiración de Wright por la obra de Owen Jones (1806-1874), *La Gramática del Ornamento*, puesto que, según su autobiografía, se la da a conocer a Sullivan en 1888 ¹⁹. Sin embargo, no se sabe con certeza si era conocedor de otras publicaciones como la *Histoire de l'habitation Humaine* y el *Dictionnaire Raisonné* de Viollet-le-Duc, o la publicación alemana *Deutsche Kunts und Dekoration* editada por A. Koch. Hanks afirma que sí toma modelos para sus primeras vidrieras del catálogo *Kunts Verglasungen* de H. Carot, publicado en 1886 ²⁰. En Estados Unidos, además, se publicaban distintas revistas sobre arquitectura e interiorismo que muy probablemente Wright conociera, puesto que eran de uso común en la profesión, y donde se recopilaban tanto diseños americanos como europeos en

una correlatividad continua. En 1901 comenzó a publicarse en California la revista *The Craftsman* ²¹, editada por Gustav Stickley (1858-1942), que trataba distintos diseños de viviendas particulares donde la artesanía era la protagonista.

Como resultado de todo este interés, Wright escribe su ensayo *The Arts & Crafts of the Machine* para una conferencia en la Sociedad *Arts & Crafts* en el Hull House de Chicago en 1901. En él reflexiona sobre los beneficios de la industrialización y su compatibilización con la creación artística. El hito de su tiempo es la máquina. Critica el historicismo de la arquitectura y la ornamentación norteamericana del momento. En el texto, expone la importancia de la esquematización y cómo, a partir de la simplicidad, se puede llegar a la esencia del elemento a representar. Alienta a los artistas que no se separen de la máquina a la hora de crear, puesto que esta supone una «simplificación maravillosa» de los procesos.

**esa mecanización le permitió reducir
a su forma más primigenia los elementos básicos
de la naturaleza, puesto que todos se derivan
de la geometría básica**

Wright comienza a utilizar la industrialización en sus diseños de ornamentos desde sus proyectos más tempranos. En las *Prairie Houses* esa mecanización le permitió reducir a su forma más primigenia los elementos básicos de la naturaleza, puesto que todos se derivan de la geometría básica, poniendo en valor la propia honestidad de los materiales desnudos.

Uno de los primeros ejemplos de este decorativismo lo encontramos en la *Alison W. Harlan House* en Chicago, fechada en 1892, donde introduce elementos, si bien aún un poco torpes, de esquematización vegetal directamente inspirados en Jones. En la *Ward Willits House* de 1902 también ocurre lo mismo, el mobiliario y otros detalles decorativos se han diseñado a escala. Todos los elementos, como la rejería, los parteluces, el mobiliario, entre otros, se perciben como variaciones de los mismos modelos geométricos. Algo similar ocurre en su *Robie House* de 1908, donde Wright desplegó todo su ingenio para la creación de una obra de arte integral. En cuanto al diseño de interiores, elaboró todos los detalles de la vivienda, con especial acento en el mobiliario, vidriería y cerrajería. Trabajó en muchas ocasiones con artesanos del mueble de origen europeo y en Milwaukee (Wisconsin), estuvo colaborando de manera estrecha con la firma de decoración *Niedecken-Walbridge* fundada en 1907 por George Mann Niedecken (1878-1945). Sus contribuciones más importantes se encuentran en la *Robie House*, *Dana House* o *Coonley House*, entre otras veinte más. Incluso su afán normalizador de los elementos más cotidianos de la casa, como la mantelería, fue diseñada y encargada a la empresa textil *F. Schumacher & Company*, fundada en 1889 y que colaboró con Wright en varias ocasiones. La cerrajería, por su parte, estuvo a cargo de la casa *South Halsted Iron Works*.



Figura 2

Gilman Lane. Steffens House. 1930.
Cortesía de la Biblioteca Pública de Oak Park.

En lo relativo a las vidrieras de esta primera etapa, Wright se implica de forma integral en su diseño. La vidriera, además, tenía un matiz espiritual que Wright reaprovecha para sus propias ideas acerca de la vivienda y del espacio privado-público. Las vidrieras de Wright se caracterizan por ser extensiones en vidrio de la linealidad y proporción del resto de la vivienda. En esta primera etapa de las *Prairie Houses*, se van a componer a partir de juegos de líneas longitudinales y transversales con un alto sentido de limpieza y simplificación industrial. Además, el empleo del cromatismo apunta hacia el mismo concepto, puesto que Wright restringe la paleta a varios tonos cálidos para los elementos a destacar, dejando el resto del lienzo vítreo en un traslúcido incoloro. Las vidrieras de esta primera etapa no serán tan complejas como en la madurez del arquitecto, aunque los modelos se repetirán y multiplicarán, siempre teniendo la naturaleza como fuente de inspiración. No obstante, es llamativa la correspondencia oriental materializada en las vidrieras. Los paneles, en muchos casos, recuerdan a los famosos *shoji* y al tratamiento plano de las tintas y los perfiles de los *ukiyo-e*, en consonancia con el resto del espacio diáfano. Aunque es evidente que las vidrieras de la primera etapa también parten de lo aprendido con Sullivan, que presentaba sus diseños con un equilibrio medido y geométrico ²² [Fig. 2].

Las compañías que colaboraron para la manufactura de vidrieras en sus proyectos fueron diversas. Frank Linden (1859-1934), funda en 1890 en Chicago su empresa conocida como *Linden Glass Company*, que realizó los encargos para distintas casas del arquitecto de la primera etapa, como en la *Robie House* o *Dana House* ²³. Otra empresa colaboradora fue la manufactura *Giannini&Hilgart. Chicago Metallic Corporation* que se encargó de alguna de sus estructuras metálicas, puesto que desarrolló nuevos sistemas de anclaje para las losetas vítreas empleando el zinc, el cobre o el latón en vez del plomo. Así mismo, en 1897 se desarrolló un método electrolítico para los perfiles metálicos de las vidrieras. Esta innovación fue descubierta por la *Luxfer Prism Company* e implementó los sistemas de anclaje de las losetas vítreas, que solo contaban con las tradicionales propiedades del plomo ²⁴. Por otro lado, en muchas ocasiones el cristal empleado procedía de la empresa *Kokomo Opalescent Glass Company*.

Según la sociedad Frank Lloyd Wright Trust de Chicago, hasta 1923 Wright diseñó un total de 97 conjuntos de vidrieras de sus propios proyectos con más de 4.000 dibujos originales ²⁵. De la primera etapa de las *Prairie Houses* hasta 1909, se destacan múltiples ejemplos, no obstante, se realizará un repaso por los estilos más característicos, citando algunas de las viviendas más interesantes hasta el proyecto de la *Steffens House*.

La *Winslow House* (1893) es una de las primeras edificaciones particulares con un amplio conjunto de vidrieras, destacando especialmente el muro-cortina del comedor, que contiene un mirador semicircular estableciendo una relación más cercana entre el interior y el exterior del hogar. Wright se decanta aquí por unas vidrieras sencillas sin colorear, aunque con profusa ornamentación, y con un sentido de diálogo entre el exterior natural y el espacio destinado a la vida cotidiana. Ya se ha comentado el fuerte arraigo moralista de Wright a la hora de materializar sus diseños, buscando una nueva forma de vida honesta para la familia estadounidense. Al igual que en sus paneles de terracota (que se encuentran diseminados por la fachada de la edificación), Wright realiza un diseño basado en la esquematización de los elementos naturales inspirado en modelos clásicos dentro del estilo colonial y la arquitectura regionalista. Tanto en las terracotas de los paramentos como en las vidrieras hay un evidente sentido de seriación. Las vidrieras del mirador se organizan en dos niveles formales: por un lado, un marco perimetral con una intrincada decoración de inspiración vegetal y esquemática ²⁶ y que también puede relacionarse con el estilo de mobiliario Reina Ana. Está realizado con plomo, pero algunas de las losetas más pequeñas van encajadas por compresión. Por otro, un espacio central cubierto por un vidrio transparente sin interrupciones que interpela al espectador a mirar más allá de los confines de su comodidad para contemplar la naturaleza circundante, en lo que Wright definía como *light screens* ²⁷. Modelos de igual sencillez se repiten en la *Warren McArthur House* de 1893 o en la *George Blossom House* de 1893.

El siguiente conjunto de vidrieras más destacado y donde ya comienzan a verse algunos rasgos característicos de Wright es aquel proyectado para la vivienda de *Isidore*

Heller, de 1897. Wright adopta una vertiente más geométrica, afín a los arquitectos modernistas del círculo de Glasgow y Viena. Esta vivienda parece trascender la horizontalidad propia de las *Prairie Houses*, lo que se traduce en una residencia al estilo templo ²⁸. El conjunto de vidrieras es elevando puesto que se alojan en los espacios públicos y privados. No obstante, todos los modelos son similares y se caracterizan de nuevo por la reflexión conceptual de interconexión entre el interior y el exterior, lo privado y lo público, y el orden que representa este respecto al mundo exterior. Para ello, la vidriera no solo matiza la luz, (esta vez y a diferencia del ejemplo anterior, los paneles sí se encuentran coloreados) sino que vuelve a repetir la estructura formal, desarrollando una decoración perimetral muy reiterativa para después dejar un espacio desnudo en el centro.

Wright diseña unos paneles vítreos geométricos que recuerdan al arte musivo donde introduce como motivos recurrentes el círculo y el cuadrado

Otra vivienda, la *Ward Willits House* edificada en 1902, puede considerarse una obra de madurez respecto a las *Prairie Houses*, ya que en ella se manifiestan todos los elementos propios de esta etapa. Es una obra de especial interés para las artes decorativas y mucho más implicada con la idea de obra de arte total ²⁹. El conjunto de vidrieras sigue siendo extenso. Los elementos formales van en consonancia con modelos estilizados del mobiliario y la geometrización se multiplica. En estas vidrieras Wright parece superar la reflexión acerca del concepto de ventana como conector, desplazando las áreas lisas a los extremos o desdibujando el marco periférico. Introduce en el comedor principal una claraboya con seis secciones de vidrieras que repiten el mismo modelo: un juego geométrico longitudinal formado por cuadrados y rectángulos de proporción variable muy equilibrados entre sí y donde se inscriben unas formaciones básicas en espiga que remiten directamente a las características vidrieras de guirnalda de su madurez. El cromatismo es limitado, con una especial frecuencia de los tonos cálidos y, en algunos casos, las losetas vítreas no se encuentran delimitadas por perfiles metálicos, sino que van colocadas mediante compresión. Por su parte, las ventanas de la estancia están decoradas con vidrieras muy sencillas que contienen una breve referencia perimetral apenas destacada.

Otro de sus grandes conjuntos de madurez son las vidrieras diseñadas para la *Robie House* de 1908. En ellas Wright desarrolla un diseño más complejo y definitorio ³⁰. El salón principal está cuajado de ellas. Se desarrollan, esta vez, a partir de formas geométricas romboidales donde destacan, a modo de marco perimétrico, dos guirnalda en espiga, que caen verticalmente. Estos elementos también han sido llamados por la historiografía como *curtain designs* ³¹ y se habían empleado en su célebre *Dana House* de 1904. La inspiración de los mismos parece provenir de la naturaleza. El

cromatismo, de nuevo, es limitado con especial protagonismo de los tonos cálidos. Los diseños se recrean una y otra vez por toda la casa, incluyendo las puertas interiores y variando en proporción dependiendo de las características de su soporte y el lugar asignado de la vivienda. Algunas de las vidrieras son más opacas, como por ejemplo aquellas que cubren las puertas de los vestíbulos, y otras dejan pasar más claridad, como las del salón principal. Con certeza, por razones de funcionalidad. Algo similar ocurre en las vidrieras de la *Coonley House* de 1908, donde un diseño innovador se establece como modelo identificativo del arquitecto. En el conjunto de vidrieras, llama la atención su variedad y divergencia puesto que encontramos dos modelos formales muy diferenciados. Por un lado, en las estancias más nobles, como en el salón y el comedor de la primera planta, las vidrieras presentan gran sencillez. Alojadas en un muro - cortina a modo de mirador, retoman esta vez el conocido papel de conector respecto al medio. La *Coonley House* es una vivienda, donde tanto el entorno vegetal como el estanque, juegan un papel contemplativo y estructural a partes iguales. Las vidrieras se desarrollan a partir de un juego de cenefas perimetrales geométricas que se sugieren de forma sencilla con las líneas del emplomado y con pequeños toques de color y vidrios opalescentes en las geometrías básicas. Son una nueva forma que no persigue matizar la luz sino invitar al espectador a contemplar aquello que encierra y sobre lo que ya se había visto en ejemplos anteriores. Estas vidrieras se repiten de forma seriada en las estancias de la primera planta, tanto en ventanales como en las claraboyas. Si bien estas últimas, formulan diseños más esquemáticos. Por otro lado, hay otro modelo muy diferente de vidriera mucho más lúdica ³². Wright diseña unos paneles vítreos geométricos que recuerdan al arte musivo donde introduce como motivos recurrentes el círculo y el cuadrado, con un cromatismo exclusivamente primario. El resultado es una sinfonía de formas y colores muy equilibrados que atraen la vista hacia sí y que son comparados de forma habitual con el confeti y los globos ³³. Son vidrieras realizadas en zinc, potenciando así la linealidad y facilitando unos perfiles más estrechos, algo que repetirá en ejemplos posteriores.

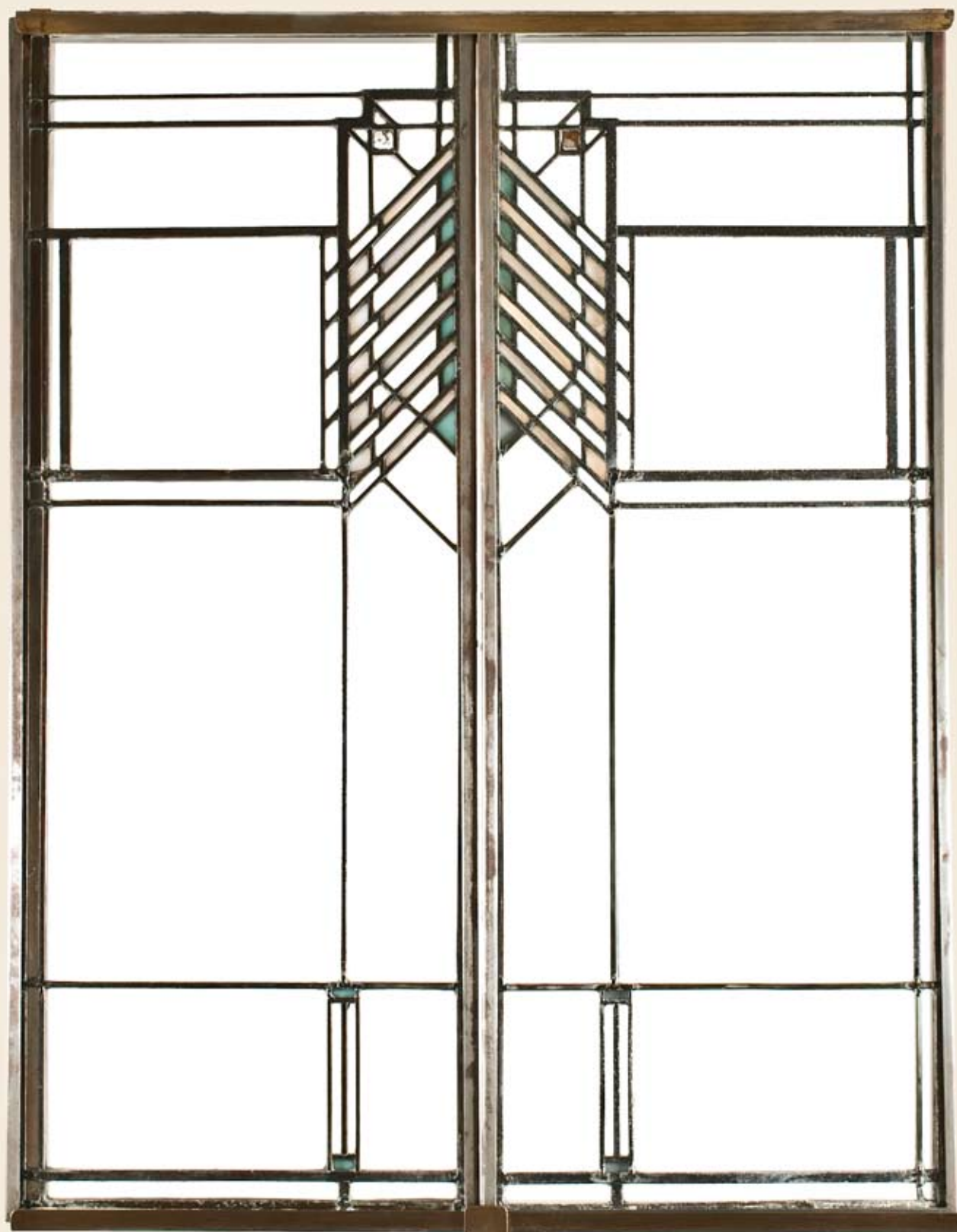


Figura 3

Vidriera diseñada por Frank Lloyd Wright para la Steffens House.
CE25728 - CE25729 Museo Nacional de Artes Decorativas (Madrid).
Autor: Lucía Morate Benito.

3. LAS VIDRIERAS DE LA CASA STEFFENS: UN TESTIMONIO AL ALCANCE

Hay una escasez de bibliografía publicada con respecto a esta vivienda. Sin duda se debe, en última estancia, al desafortunado derribo de la misma y de forma más claramente, a que esta casa estaba dentro de las consideradas «menores». No obstante, esta obra aparece citada, y expuesta su planta, en el *Frank Lloyd Wright: Ausgeführte Bauten* publicado por Wasmuth en Berlín en 1911³⁴. También aparece analizada en el libro con textos de Bruce B. Pfeiffer *Frank Lloyd Wright. Monograph 1907-1913* o en el de Lind *Lost Wright*. Sin embargo, actualmente se llevan a cabo distintos estudios sobre las obras de Wright por instituciones americanas como el *Frank Lloyd Wright Foundation*, *Frank Lloyd Wright Preservation Trust* o el *Frank Lloyd Wright Building Conservance*, entre otros que han publicado sus estudios en la web. Merece especial mención el trabajo de Douglas M. Steiner³⁵ [Fig. 3].

La casa de Oscar Steffens data de 1909 y se situaba en el 7631 de Sheridan Road con Rogers Avenue en Chicago, Illinois. Se trata de una versión económica de las *Prairie Houses*, del estilo de la *Isabel Roberts House* de 1908, *Baker* de 1909 o *Davison* de 1908³⁶. Aunque se ubica muy cerca del lago Michigan, el proyecto no responde al de una vivienda abierta al mismo, sino que parece darle la espalda. Solo unos tramos de ventanas del dormitorio principal se sitúan en su dirección. Parece que la propiedad del terreno fue comprada por la mujer de Oscar M. Steffens, un joven hombre de negocios que se dedicaba a la venta de materiales de construcción con la empresa *The Illinois Granite Brick Co.* Sin embargo, solo tres años después fue vendida a *Otto C. Bach*, un emigrante alemán afincado en Chicago que hizo fortuna con la empresa de sus padres, *The William Bach and Sons Co.* Después de casi dos décadas ocupando la vivienda y tras la muerte del propietario, su esposa la puso en alquiler. El *King's Arms Restaurant* tomó el relevo con la consiguiente degradación de la vivienda. Finalmente, el hijo beneficiario del testamento de la pareja la vendió en 1963 al *O. W. Hollel Enterprises*, que tres meses después demolió la vivienda.

La casa se situaba en lo alto de una pequeña ondulación del terrero y se organiza mediante el sistema de cruz griega irregular, con la adhesión de algunas estancias auxiliares en su eje vertical. Se dividía en dos alturas. En la planta baja, tienen una especial relevancia el comedor situado en el ala derecha (sur), y el cuarto de estar. En este se sitúa la chimenea colocada justo en el punto neurálgico, como normalmente hacía Wright. De hecho, en el alzado, es el conducto de salida de humo lo que sobresale de la purista horizontalidad del conjunto, si bien, el aspecto sólido y compacto está en concomitancia con el resto de la vivienda. Esta chimenea sigue el modelo de otros proyectos, como el de la casa de Isabel Roberts. El hogar se inscribe en un rectángulo de gran tamaño en sección y su forma en planta es trapezoidal. El aspecto robusto lo aporta su gran frontón, realizado mediante hileras de ladrillo rojizo de tipo romano acompañado de una basa y dintel de piedra.

También se abre un gran porche en la parte izquierda y otras salas auxiliares, como la cocina, la lavandería y el cuarto de calderas.

La planta superior parece más constreñida, pero una sucesión de ventanas, a modo de muro-cortina, minimizan esta sensación. En ella destaca el segundo cuarto de estar, abierto a una terraza, y las tres habitaciones articuladas a partir de un pasillo-hall, una de ellas con una pequeña chimenea. Esta planta se completa con un baño y una habitación para el servicio. En cuanto a los materiales de acabado, la vivienda se enfoscó en un tono claro, en contraste con los aleros de madera oscura.

Por lo demás, el aspecto exterior se asemeja a otras *Prairie Houses*, grandes cornisas que favorecen la horizontalidad, juego de volúmenes que aportan un cierto movimiento al conjunto y grandes dosis de abstracción geométrica.

Un elemento testimonial de la vivienda lo encontramos en sus vidrieras, dos de ellas conservadas en una colección pública española: el Museo Nacional de Artes Decorativas. Se adquirieron en el año 2000 mediante dación en pago de Afinsa Bienes Tangibles S.A., perteneciente a la colección de Torsten Bröhan.

En la casa Steffens se encuentran un total de seis modelos diferentes de vidrieras que se ajustan a las necesidades de cada vano. Las más grandes son aquellas que corresponden al mirador del cuarto de estar de la planta baja y las más pequeñas, son las cuadrangulares que conforman el claristorio de ese mismo mirador. La mayoría de estos vanos se abrían al exterior mediante ventanas de madera a dos batientes, donde se alojaba cada sección de vidrieras. Tomadas de manera independiente formarían un diseño desequilibrado hacia un lado, pero estaban pensadas en conjunto, por lo que el peso compositivo aparece centrado y simétrico. Se han realizado, como un elevado número de vidrieras de Wright, con vidrio transparente, opalescente y zinc en vez de plomo. El uso de zinc, en este caso, se debe a su resistencia y a que era capaz de aguantar más peso sin doblarse. En la misma vidriera se localizan tres diferentes tipos de perfiles metálicos según la anchura: de 1 cm a 0,5 cm. Tiene pequeñas pinceladas cromáticas gracias al empleo de vidrio coloreado en masa en el motivo de galón o chevrón. Originariamente contaba con tres tonos: rojo oscuro, esmeralda y blanco opalescente.

No se conoce la manufactura de las mismas, pero estando la vivienda en Chicago y contando con perfiles en zinc, puede especularse con que fueron realizadas por la *Linden Glass Company*, aunque por el momento no contamos con esa información. En las vidrieras del Museo Nacional de Artes Decorativas, encontramos distintos grosores de listones de zinc dividiendo los tramos vítreos y aportando un cierto dinamismo, no hallando evidencias de losetas colocadas mediante compresión, otra de las técnicas utilizadas por el arquitecto.

No se conoce la ubicación exacta de las dos ventanas, aunque podrían haber formado parte de aquellas del comedor de la parte oeste de la vivienda, donde había un total de ocho. Tienen las siguientes medidas: 109 cm de alto por 86 cm de ancho. En cuanto al estilo estas vidrieras siguen los modelos prototípicos de Wright: uso de vidrios transparentes y ligera paleta cromática al servicio de la línea y la forma. Los motivos

geométricos se repiten en intrincadas sucesiones rectilíneas. Este tipo de decoración geométrica está perfectamente ponderada y los pesos de la composición equilibrados con respecto al conjunto de la vivienda. Los modelos se inspiran en la naturaleza, a partir de la abstracción y la geometría. Son habituales las guirnaldas, la planta glicina o lo que se ha dado en llamar «motivos del árbol», que Wright repite en muchos de sus proyectos.

Como ya se ha visto, son vidrieras con una composición muy equilibrada, donde la linealidad, la forma y el color se han sopesado en gran medida para conformar un conjunto de sobriedad sin renunciar al diseño. Las vidrieras de la casa Steffens son un testimonio inmejorable de la capacidad de Wright como diseñador y un resumen certero de la mentalidad del arquitecto y su idea de obra de arte total.

NOTAS

¹ El hormigón armado es el descubrimiento del momento. Fue desarrollado por Ernest Ransome en América y François Hennebique en Francia en torno a 1870. En cuanto al hierro fundido aplicado, destaca el movimiento conocido como «Arquitectura del hierro», que se venía empleando en Europa desde mediados del siglo XIX. CURTIS JR., W., *La Arquitectura Moderna desde 1900*. Madrid, Ed. Herman Blume, 1986, p. 39.

² HERNANDO CARRASCO. 1997: 39.

³ A destacar sus imponentes rascacielos como aquellos de la firma Burnham & Root (John Wellborn Root, Daniel Hudson Burnham), creadores del Montauk Block (1892) o el Reliance Building (1894) ambos en Chicago. Aunque el maestro de este tipo de edificaciones fue, sin ninguna duda, Louis Sullivan (1856-1924). Pasó a ser colaborador de Dankmar Alder (1844-1900) formando la firma Sullivan&Alder. Admirador de Viollet-le-Duc, realiza proyectos mediante el uso de grandes dosis de abstracción de modelos históricos y una ornamentación esquemática. Con su máxima «la forma sigue a la función» crea edificios como el Auditorium de Chicago 1887 o el Wainwright Buiding de 1890. KOSTOF, S., *Historia de la Arquitectura*, Madrid, Alianza Forma, 1985, vol. 3, pp. 1190 y siguientes.

⁴ Aparecen estilos como el Bracketed, Stick Style o el Shingle Style que tienen un carácter ecléctico y que son fácilmente reconocibles por el uso de ripias de madera en el revestimiento del muro. Arquitectos como H. H. Richardson en su Stoughton House de 1882 (McKim), Mead & White con la W. G. Low House (1887) emplean este modelo.

⁵ BENEVOLO, L., *Historia de la Arquitectura Moderna*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili SA., 2002, p. 245.

⁶ CURTIS JR, C., *ob. cit.*, p. 75.

⁷ Wright no compartía, sin embargo, el interés en los primeros rascacielos que el tildaba de «estratagema mecánica» para aprovechar el espacio sin tener consideración con la proporción. BENEVOLO, L., *ob. cit.*, p. 246.

⁸ Aquí explica sus posibilidades y plasticidad. También su uso integral en el Unity Temple. LLOYD WRIGHT, F., *Autobiografía*, Madrid, El Croquis Editorial, 1998, pp. 183-184.

⁹ Sobre la proyección de Taliesin I: «De niño había aprendido a conocer la topografía de la región en cada una de sus líneas y rasgos. Para mí, su silueta es la forma de las colinas, la textura y el material que se adhiere a ellas, el aspecto de todo aquello vestido de suave verde, o cubierto por la nieve, o por el brillo del verano, o bajo el glorioso esplendor del otoño. [...] Para mí era impensable, intolerable, que cualquier casa fuera puesta encima de aquella amada colina. [...] Colina y casa debían vivir juntas, felizmente la una con la otra». *Ibidem*, pp. 205-206.

¹⁰ Publicado en febrero en el *Ladies' Home Journal*, 1901. CURTIS JR, C., *ob. cit.*, p. 79.

¹¹ En su autobiografía Wright incluye un total de nueve puntos donde establece los conceptos básicos de su arquitectura de viviendas particulares, haciendo referencia a los espacios diáfanos y la simplicidad y a la proporcionalidad de todas las medidas a las del ser humano. LLOYD WRIGHT, F., *El futuro de la arquitectura*, Barcelona, Ed. Poseidón. 1978, pp. 120 y siguientes.

¹² En su autobiografía, Wright habla sobre la importancia de la chimenea, poniendo como ejemplo aquella que construyó para la Winslow House: «En lugar de finas chimeneas de ladrillo [...] yo sólo veía la necesidad de una chimenea. [...] la chimenea integral se convirtió en una parte importante del edificio». LLOYD WRIGHT, F., *ob. cit.*, 1998, p. 177.

¹³ «Esta fase absorbente, agotadora, de mi experiencia como arquitecto concluirá hacia 1909. [...] Porque no sabía lo que quería, quise irme. ¿Por qué no partir hacia Alemania y preparar el material para la Monografía *Wasmuth?*». LLOYD WRIGHT, F., *ob. cit.*, 1998, p. 199.

¹⁴ William Morris se había sentido muy decepcionado con los aspectos sociales brotados de la revolución industrial, como la decadencia de las ciudades y la paulatina carencia de valores. Por eso, defendía que un nuevo orden sería posible mediante la búsqueda de la moral sincera en la arquitectura, la artesanía, los oficios y el descubrimiento de los elementos cotidianos más básicos como piezas con un cierto carácter estético y artístico. CURTIS JR, C., *ob. cit.*, p. 48.

¹⁵ Embajador alemán en Londres, estudió la vivienda inglesa, cristalizando sus investigaciones en la obra *Das Englische Haus* de 1902. *Ibidem*, p. 56.

¹⁶ Extraído de su autobiografía: «Tomando como referencia un ser humano de mi escala, rebajé toda la altura interior de la casa para adecuarla a una altura normal, o sea cinco pies y ocho pulgadas y media de altura (1,74 metros). Esa es mi estatura. No confiaba en ninguna otra escala que la del ser humano». LLOYD WRIGHT, F., *ob. cit.*, 1998, p. 177.

¹⁷ *Idem*, p. 198.

¹⁸ HANKS, D. H., «Diseños Decorativos de Frank Lloyd Wright y sus Contemporáneos Europeos», en De Long (coord.). *Frank Lloyd Wright y la ciudad viviente*, Valencia, Ed. Vitra Design Museum, 2000, p. 303.

¹⁹ Lo cierto es que Hitchcock propone que Sullivan ya conocía este libro mucho antes y que su ornamentación se asemeja a las distintas soluciones del *Art Nouveau* europeo mediante

una estilización y simplificación de las formas. HITCHCOCK, H. R., *Arquitectura de los siglos XIX y XX*, Madrid, Cátedra. Madrid, 1968, p. 363.

²⁰ HANKS, D. H., *ob. cit.*, p. 297.

²¹ Revista dedicada al movimiento *Arts & Crafts*, para su divulgación y promoción, con especial atención al mobiliario y la arquitectura de viviendas particulares. CURTIS JR, C., *ob. cit.*, p. 56.

²² Sullivan basaba sus modelos en la naturaleza aplicando un carácter geométrico y jugando con la simetría, como ocurre en los paneles de vidrieras del *Auditorium Building* de 1886 y en *Mercants National Bank* de 1913. HEINZ. 2000: 30.

²³ HANKS, D. H., *ob. cit.*, p. 308.

²⁴ Este sistema se caracteriza por el uso de cobre y zinc en vez de plomo para construir las estructuras metálicas de la vidriera. Sobre una lámina de cobre se aplicaba un baño de zinc gracias a la electrolisis, posibilitando mayor durabilidad del material y modificando el cromatismo. HANKS, D. H., *ob. cit.*, p. 296.

²⁵ Según el estudio de Julie L. Sloan, quizás la publicación más exhaustiva sobre las vidrieras de Wright. La referencia bibliográfica es la siguiente: SLOAN, J. 2001. *Light Screens. The Complete Leaded Glass Windows of Frank Lloyd Wright*. New York Rizzoli International Publications Inc.

²⁶ Los modelos utilizados tienen algunas características de la decoración morisca (PLATE XXXIX) y bizantina (PLATE I) de Owen Jones. Este tipo de vidrieras son habituales en las viviendas del siglo XIX, aún alejadas del concepto de la *Prairie House* cuyo origen puede localizarse en la *Blossom House* realizada en 1893. HEINZ. 2000: 10.

²⁷ Un término que utiliza de manera indistinta para referirse a la modificación de la receptación de la luz. HEINZ, T. 2000: 7.

²⁸ Formalmente es similar a una de sus edificaciones religiosas más importantes de su primera etapa, *The Unity Temple*, edificado entre 1905 y 1908. La decoración interior está especialmente geometrizada y sus vidrieras son una evolución más abstracta de aquellas de la *Isidore Heller House*.

²⁹ En esta vivienda el diseño de los espacios interiores está especialmente cuidado. Destaca por encima de todo el diseño de las sillas que recuerdan a aquellas realizadas por Charles Mackintosh en su etapa temprana. Este mobiliario, elegantemente estilizado se establece como una reinterpretación de los diseños proyectados por *The Century Guild of Artist*, pero simplificándolo al máximo para llegar hasta su esencia, como ya había afirmado Wright en su ensayo *The Art of the Machine* y como ya había experimentado Michael Thonet medio siglo antes. NOBLET. 1974: 18 y ss.

³⁰ En la primera etapa de las *Prairie Houses*, Wright colaboró mucho con el estudio Giannini & Hilgard de Chicago para la manufactura de las mismas. HEINZ. 2000: 19.

³¹ VVAA. 1927: 142 y ss.

³² Wright añade un nuevo pabellón en 1912, puesto que la familia requiere de un lugar para educar a su hija y a otros niños, creándose *The Avery Coonley School Playhouse*, como escuela infantil.

³³ HEINZ. 2000: 152.

³⁴ Obra que dio a conocer los proyectos de Frank Lloyd Wright en Europa y que contó con gran popularidad y reconocimiento entre los arquitectos europeos. Con respecto a la Steffens House, se publicó la planta baja y una fotografía de la vivienda.

³⁵ De la web The Wright Library: <http://www.steinerag.com/flw/Artifact%20Pages/Steffens.htm#AB1911> [Última consulta: 01/2020].

³⁶ CARPENTER MANSON, G., *Frank Lloyd Wright to 1910. The first golden age*. Nueva York, Ed. Reinhold Publishing Corporation, 1958, p. 20.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

LLOYD WRIGHT, F., *El futuro de la arquitectura*, Barcelona, Ed. Poseidón. 1978.

LLOYD WRIGHT, F., «The Arts & Crafts of the Machine», en *Brush and Pencil*, vol. 8, núm. 2, 1901, pp. 77-81, 83-85, 87-90.

NOBLET, J., *Design: introduction à l'histoire de l'évolution des formes industrielles de 1820 à aujourd'hui*, París, Editions Stock, 1974.

TAFURI, M. y DAL CO, F., *Arquitectura Contemporánea 1*, Madrid, Aguilar, 1989.

TREIBER, D., *Frank Lloyd Wright*, Madrid, Akal, 1996.

VV.AA., *Glass. History, manufacture and Its Universal Application*, Pittsburgh, Ed. Pittsburgh Plate Glass Company, 1927.

BENEVOLO, L., *Historia de la Arquitectura Moderna*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili SA., 2002.

CARPENTER MANSON, G., *Frank Lloyd Wright to 1910. The first golden age*. Nueva York, Ed. Reinhold Publishing Corporation, 1958.

CURTIS JR., W., *La Arquitectura Moderna desde 1900*. Madrid, Ed. Herman Blume, 1986.

HANKS, D. H., «Diseños Decorativos de Frank Lloyd Wright y sus Contemporáneos Europeos», en De Long (coord.). *Frank Lloyd Wright y la ciudad viviente*, Valencia, Ed. Vitra Design Museum, 2000, pp. 294-311.

HEINZ, T. A., *Frank Lloyd Wright's Stained Glass & Lightscreens*, Salt Lake City, Ed. Gibss Smith, 2000.

HERNANDO CARRASCO, J. "Arquitectura y Urbanismo del Siglo XIX" en RAMIREZ, J.A. (dir.), *Historia del Arte. El Mundo Contemporáneo*, Madrid, Alianza Editorial, 1997, pp. 1-54.

HITCHCOCK, H. R., *Arquitectura de los siglos XIX y XX*, Madrid, Cátedra 1968.

KOSTOF, S., *Historia de la Arquitectura*, Madrid, Alianza Forma, 1985, vol. 3.

LLOYD WRIGHT, F., *Autobiografía*, Madrid, El Croquis Editorial, 1998.



Nº 7 • 2021
ISSN 2444-121X

LOS DISEÑOS DE LOS ENCAJES DE BLONDA DE LAS EMPRESAS DE BARCELONA DE FINALES DEL XVIII AL PRIMER CUARTO DEL SIGLO XX

Neus Ribas San Emeterio
Museo de Arenys de Mar

• Fecha de recepción: 27-10-2020 - Fecha de aceptación: 25-01-2021 • Pags. 207 - 230
• <https://doi.org/10.46255/add.2021.7.98>

RESUMEN

La evolución de los encajes y la importancia de las industrias autóctonas en diversos países europeos han sido ampliamente tratadas por diversos historiadores. Pero en el caso español existe un importante desconocimiento sobre la evolución de los encajes a pesar de la importancia de las industrias artesanas situadas en Barcelona en el siglo XIX que desarrollaron no sólo una importante actividad económica sino un destacado trabajo creativo especialmente en los encajes de blondas destinadas a las mantillas.

PALABRAS CLAVE: encajes, blonda, mantilla, Barcelona, artes decorativas.

THE BLONDA LACE DESIGNS FROM BARCELONA COMPANIES FROM THE BEGINNINGS 19th TO THE FIRST QUARTER OF THE 20th CENTURY

ABSTRAC

The lace evolution and the importance of native industries in European countries have been widely discussed by historians. But in the Spanish case, there is a significant lack of knowledge about the lace evolution despite the importance of the artisan industries located in Barcelona at 19th century, which developed not only an important economic activity but also an outstanding creative work, especially in the blonde lace for mantillas.

KEY WORDS: lace, blonde, mantilla, Barcelona, craft arts.

LOS DISEÑOS DE LOS ENCAJES DE BLONDA DE LAS EMPRESAS DE BARCELONA DE FINALES DEL XVIII AL PRIMER CUARTO DEL SIGLO XX

Neus Ribas San Emeterio

Museo de Arenys de Mar

LOS ENCAJES, ARTES DECORATIVAS SIN NOMBRE

Los encajes artesanos tanto los realizados con bolillos como aguja es una de las artes decorativas que se caracterizan por su carácter anónimo. A diferencia de otras disciplinas como la cerámica, el vidrio, etc., los encajes a pesar de la complejidad en su elaboración y su consideración de arte de lujo apenas han conservado los nombres de los diseñadores y por supuesto mucho menos el de las encajeras que los realizaban. Probablemente su vinculación al ámbito de la moda y la indumentaria, disciplinas consideradas menores, ha hecho que apenas se conserven los nombres de diseñadores o autores de estas piezas. Además, la similitud entre los diseños de los encajes hace muy difícil reconocer las autorías de las distintas piezas (Fig. 1).

En este artículo se analizan la evolución de diseños de encajes en piezas destinadas al mercado de lujo realizadas en blanca entre el primer cuarto del siglo XIX y la primera mitad del XX a través de una pieza característica de la indumentaria español: la mantilla. A partir de las colecciones que se conservan en el Museo Marès del Encaje de Arenys de Mar, la información de archivos y hemerotecas y el análisis de determinados grabados de moda y obras pictóricas, podemos construir una historia de los encajes en las piezas de lujo realizados por empresas de encajes artesanos de Barcelona.

Figura 1

Cartel de la Casa Fiter, 1900.
Museo de Arenys de Mar,
núm. reg. 1.600.



LA IMPORTANCIA DEL ENCAJE EN LA INDUMENTARIA DEL SIGLO XIX Y PRIMER CUARTO DEL XX

La revolución industrial transformó radicalmente la moda en el siglo XIX, una producción más rápida de tejidos permitió que los cambios en la moda se produjeran con mayor agilidad. La burguesía, la clase dominante en este periodo, pasó a dictar las normas sobre la moda que se inspiraba en el estilo aristocrático. La indumentaria femenina desde el primer cuarto del siglo XIX hasta el primer cuarto del XX se caracterizó por la abundancia de elementos que decoraban los vestidos: bordados, pasamanería y por supuesto encajes en volantes, cuellos, puños, etc., piezas que también se aplicaban en complementos como abanicos, chales o sombrillas y, en el caso español, en una pieza original de la indumentaria de este país: la mantilla.

La mantilla es un velo que cubre la cabeza y una gran parte del cuerpo de la mujer. No existe un consenso respecto a su origen que algunos sitúan en el siglo XVII, pero es a partir de la segunda mitad del XVIII cuando adquiere protagonismo vinculada al fenómeno del “majismo”, que adoptó la aristocracia española para diferenciarse de la indumentaria de influencia francesa. Es en esta época cuando el encaje se convierte en la técnica más utilizada para la realización de estas piezas que también se combinaba con bordados y otro tipo de adornos. A lo largo del siglo XIX la mantilla se convirtió en una pieza esencial en la indumentaria femenina española, a diferencia del resto de Europa donde las mujeres solían llevar sombrero y un pequeño velo. En España en ocasiones se utilizaba junto con el sombrero y era una pieza común en ceremonias religiosas o actos sociales entre 1870-1890, como podemos ver en publicaciones como *La Moda Elegante*¹, donde presentan diversas mantillas para ir al teatro como reproducimos en la imagen (Fig. 2), conciertos, etc. En el primer cuarto del siglo XX, las mantillas mantienen el protagonismo en la indumentaria y más allá del ámbito cotidiano adquieren un valor estético, como se puede apreciar en la cantidad de retratos que pintores como Zuloaga, Beltrán Masses o Anselmo Nieto realizaron de mujeres con mantillas.

Las piezas más exquisitas para mantillas se realizaban con la técnica de la blonda o el chantilly. Las dos técnicas son de origen francés y se caracterizan por el uso de materiales nobles, la seda. En el caso de las piezas españolas el tejido se realiza con dos tipos de seda: la seda granadina de color mate que se utiliza para realizar el fondo de tul y la seda lisa con más brillo para los diseños. Los trabajos de blonda se realizan con bolillos en tiras de aproximadamente 10 cm que luego se unen con el punto de *racrot* para componer las piezas y se caracterizan por el fondo de tul hexagonal sobre el que se distribuían los motivos principalmente florales, pero en las piezas realizadas en España también se desarrollaron otros diseños de carácter abstracto con rocallas y formas geométricas inspirados en los diseños del rococó. En la blonda los motivos que destacan sobre el fondo de tul se realizan con el denominado punto zurcido, de trazo o entero. Los motivos realizados con el punto de trazo se combinan en ocasiones con el punto de rosa o filigrana. Una variedad de la blonda es la que combina el punto zurcido con otro más ligero denominado punto de gasilla o medio



Figura 2

La Moda Elegante, 6 de febrero de 1879.
Biblioteca Nacional de España.

punto, este tipo de blondas que reciben el nombre de blonda de dos tonos se realizaban en Cataluña y presentan unos magníficos efectos de claroscuro.

La blonda surgió en el norte de Francia, en el área de Normandía y recibió este nombre por color amarillento de la seda con la que se realizaba, *blonde*. Este tipo de encaje fue muy popular en toda Europa desde la segunda mitad del XVIII y hasta la mitad del XIX, cuando la masiva introducción de piezas industriales que imitaban con mucha habilidad la blonda y el chantilly se fueron introduciendo y democratizando el uso de los encajes entre las clases medias. En España en cambio, el uso de las mantillas mantuvo la popularidad de los encajes artesanos en este tipo de piezas y muchas empresas francesas se dedicaron a producirlas para el mercado español y recibían el nombre de *blondes mates* como explica Bury Palliser en *History of Lace*, uno de los primeros trabajos sobre la historia del encaje en Europa².

“About 1827, Madame Carpentier caused silk blonde again from French consumption, the fabric having died out. Two years later she was succeeded by M. Auguste Lefebure, by the making of “blondes mates” for exportation was introduced which such success, that Caen, who had applied herself wholly to this manufacture, almost gave up the competition. Mantilla (Spanish, Havanese, and Mexican), in large quantities was exported to Spain, Mexico, and the Southern Seas, and were superior to those made in Catalonia”.

LAS PRINCIPALES EMPRESAS DE ENCAJES ARTESANAS DE BARCELONA

A través de los archivos y las hemerotecas podemos conocer los nombres de las principales casas de encajes artesanas de Barcelona que elaboraron piezas para las clases altas y para la corte española. La ciudad se convirtió el centro donde convergía todo el negocio de las piezas de blonda que se realizaban para la indumentaria femenina de las clases altas propiciando la aparición de una serie de empresas de encajes artesanos especializados en piezas de lujo, compitiendo con el segundo centro en importancia en España situado en la ciudad de Almagro.

se decía que los encajes blancos se realizaban en la comarca del Maresme, mientras que en el área del Baix Llobregat se hacían encajes de negros: blondas y chantilly

Tradicionalmente, en la fabricación artesanal de los encajes en Cataluña se ha hablado de una especialización según el territorio ³, una división que responde a dos áreas de Cataluña: Barcelona como gran centro comercial donde se establecieron las principales empresas de encajes artesanos y los alrededores de la ciudad –L’Hospitalet de Llobregat, Sant Boi de Llobregat, Sant Feliu de Llobregat, San Climent, Martorelles– donde se encontrarían las encajeras que realizaban los encajes para estas empresas. La segunda zona era la comarca del Maresme, área costera al norte de Barcelona. Esta división, curiosamente, tiene características cromáticas, ya que se decía que los encajes blancos se realizaban en la comarca del Maresme, mientras que en el área del Baix Llobregat se hacían encajes de negros: blondas y chantilly (Fig. 3).

Las empresas que se dedicaban al negocio del encaje artesano se dividían en dos grupos: blondistas y encajeros. El primer grupo correspondía a los empresarios de encajes especializados en piezas más lujosas para mantillas, chales o grandes piezas para vestidos. Según Adelaida Ferrer ⁴, con la llegada de los Borbones en el siglo XVIII, los encajes imitaban los modelos franceses y mayoritariamente se realizaban en Cataluña especialmente destinados al mercado del lujo.

Tras la Guerra de la Independencia, el negocio del encaje artesano prosperó en Barcelona donde se instalaron empresas que realizaban productos destinados al mercado americano, para la alta burguesía y la corte madrileña: Canela, Rivera, Margarit, Company y Cabañeras, son la primera generación de fabricantes de encajes, a la que posteriormente se incorporaron Fiter, Jaume Vives y Magí Mora. A mediados del siglo, se fundó la empresa Company i Volart que evolucionó a la industrialización y con el nombre de Casa Volart mantiene su actividad. Las empresas Margarit, Fiter y Vives ⁵, que son las que analizaremos seguidamente, presentan unas características comunes ya que fueron proveedoras de la corte ⁶ y participaron en diversas exposiciones internacionales (Fig. 4).



Figura 3

Encajera en Arenys de Mar, h. 1950. Museo De Arenys de Mar. Falta núm. inventario. (corresponde probablemente a una fotografía para una postal facilitada por un particular pero se desconoce el autor y la procedencia)

Figura 4

Imagen promocional de la Casa Vives.
Fondo Archivo Familiar.



JOSEP MARGARIT I LLEONART

Las primeras referencias de Josep Margarit las encontramos en 1827 cuando recibe una medalla de bronce en la exposición celebrada en Madrid, su residencia se encontraba en Martorell, aunque pronto se trasladó a Barcelona. Al margen de su actividad como blondista, también fue accionista fundador del diario *El Español* y del primer ferrocarril que se construyó en España, la línea de Mataró en Barcelona. En 1844 fue nombrado fabricante de cámara de la reina Isabel II⁷, realizando diversos trabajos tanto para ella como para su hermana la infanta Luisa Fernanda. En 1850 realizó un vestido para Isabel II, que apareció detalladamente descrito en diversos diarios de la época.

“Digno de la augusta señora quien va destinado, y de la acreditada fábrica que lo presenta es un magnífico traje completo de encaje negro compuesto de falda, cuerpo, berta, mangas y adorno de lo mismo para la cabeza, que S. M. la Reina tuvo a bien encargar al proveedor de su real casa, el fabricante de blondas D. José Margarit y Lleonart. Destinábale nuestra graciosa soberana para estrenarlo después de su alumbramiento; pero la infausta muerte del príncipe de Asturias, ha hecho retardar su envío hasta el día de ayer. Forma la falda que es lisa, una cenefa en que están interpolados escudos con el león de España en el fondo, partiendo el ramaje hacia la cintura y entrelazándose con unas cintas, cuyo remate se halla sostenido por aves del Paraíso; y el mismo orden de dibujo se observa rigurosamente en el cuerpo, en las bocamangas de hechura de manga perdida, en la barba y en la berta, cuyos dibujos están formados por flores y ramajes en que compiten el capricho con el gusto. La diversidad de calados y la admirable igualdad del tejido realzan el mérito de este trabajo que nada deja que envidiar a los mejores encajes negros de Bruselas; pero escede a todo el plumaje de las aves del Paraíso, tan delicadamente trabajado que la imaginación se figura verlo mover suavemente mecido por el séfiro. Las graciosas posiciones de estas aves, así como las grandes flores que parecen quieren aquellas libar conspicuo, completan la originalidad y el buen gusto del dibujo. No dudamos que este trabajo que sella la reputación de la fábrica del Sr. Margarit, merecerá la aprobación de S.M.”⁸.

En 1851, recibió el encargo de la infanta Luisa Fernanda de realizar un vestido de blonda para la reina Victoria de Inglaterra. La casa participó en la exposición de Londres de 1851 junto a la casa Fiter; según los diarios de la época, la propia reina Victoria compró productos de esta empresa. En 1867 todos los productos presentados en la exposición de París fueron vendidos en el mercado inglés, en 1877 ya en manos de viuda de Margarit recibió el encargo de suministrar los encajes para la boda de Alfonso XII con María de las Mercedes de Orleans. La falta de referencias en la prensa a partir de 1880 hace suponer que la Casa Margarit dejó de trabajar a partir de estas fechas.

Margarit es probablemente uno de los primeros empresarios catalanes que imitaban los modelos franceses, porque sus piezas se comparaban a las que se realizaban en Normandía. Desgraciadamente no se conservan trabajos atribuidos a este empresario. Una de las características de la Casa Margarit era la producción propia de la seda que realizaba en la finca que tenía en Castellví de Rosanes y que facilitaba a encajeras de L'Hospitalet y El Masnou que eran las que principalmente trabajaban para esta empresa.

LA CASA FITER

La segunda empresa en importancia en Cataluña fue la Casa Fiter, fundada en 1845 por Josep Fiter i Ayné, a su muerte en 1873 pasó a sus hijos Josep y Pedro Fiter, hasta la muerte del primero en 1876 cuando el negocio pasó a manos de su viuda Antonia Inglés y Pere Fiter. En 1888 el negocio está en manos de Antonia Inglés y su hijo Josep Fiter i Inglés. La viuda, era el socio con mayor capital debido a la reinversión de los beneficios y se encargaba de la costura de las piezas y los contactos con las encajeras mientras el hijo se dedicaba a la realización de dibujos y la compra de la materia prima. En 1915 a la muerte de Josep Fiter finalizó la actividad de la empresa.

Fiter i Inglés fue un miembro destacado del movimiento de la *Renaixença* catalana dedicado a la recuperación de la cultura catalana e impulsor de diversos estudios históricos. Mecenaz y persona de gran cultura escribió diversos trabajos históricos, impartió conferencias sobre diversos temas, entre ellos sobre la historia de los encajes⁹ y fue fundador de diversas instituciones, la más destacada el Centre Excursionista de Catalunya dedicada a través de la realización de rutas y visitas a la recuperación y revalorización del patrimonio histórico y natural.

***la misma casa
realizaba los diseños de sus productos
siguiendo un repertorio estético de estilo isabelino
que no se modificó a lo largo de los años
de producción de la empresa.***

La Casa Fiter se especializó en productos de lujo: trabajos de blondas y chantilly. La seda procedía de Valencia y trabajaba con encajeras de diferentes poblaciones próximas a Barcelona. La tienda se encontraba en la plaza Real, 1 de Barcelona; la misma casa realizaba los diseños de sus productos siguiendo un repertorio estético de estilo isabelino que no se modificó a lo largo de los años de producción de la empresa. Para Joan Miquel Llodrà, Fiter “continuó disfrutando del favor de buena parte de la clientela tradicional, de por sí de gustos mucho más conservadores”¹⁰.

El prestigio de la Casa Fiter le permitió participar en varias exposiciones internacionales donde obtuvo premios y condecoraciones. En la exposición de Londres de 1851 presentó un vestido de blonda; en 1889 en la exposición de París, Fiter únicamente presentó diseños para encajes. Ese mismo año en una exposición que se celebró en Barcelona la casa Fiter presentaba varios trabajos de blonda y chantilly.

“En blonda blanca exhibía la casa Fiter una toca de gusto marcadamente español, y una linda corbata; en encaje de Chantilly negro unos finísimos volantes semejando los pliegues de diminuto punto, –unos hermosos adornos de igual dibujo y, un velo toalla de trabajo exquisito; en Chantilly de hilo blanco un precioso volante,

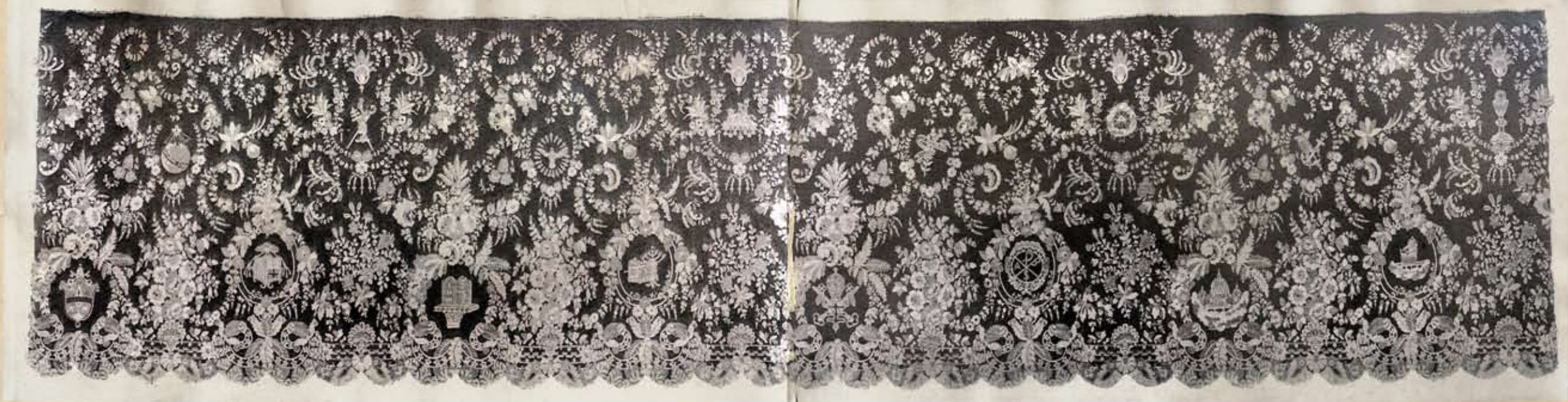


Figura 5

Fotografía del Alba para el Papa León XII,
Museo de Arenys de Mar, núm. reg. 3.600.

verdadero trabajo de arte por los detalles y finura del tul y del ramaje, y finalmente unos bolillos destinados al culto sagrado y a la magistratura, con emblemas, tejidos a dos tonos de hilo que producían verdadero relieve”¹¹.

En 1877 la casa Fiter realizó un alba para el papa León XIII que se presentó en *La Exposición Vaticana* celebrada en Roma en 1888 para conmemorar las bodas de oro de la primera misa del pontífice. El alba realizada por la casa Fiter (**Fig. 5**) era una blonda de dos tonos de color blanco que presentaba una bella composición a partir de elementos florales y emblemas o escudos con imágenes referentes a la Iglesia Católica. Según informaba la prensa de la época, fue realizada por encajeras del Maresme¹². En 1878, para la celebración de la boda del rey Alfonso XII con la infanta María Mercedes, se le encargaron los volantes para vestido y mantillas de blonda para la futura reina. En 1893, La Cámara de Comercio Española de Gibraltar encargó un velo de blonda para la

duquesa de York, la futura reina de Gran Bretaña. En 1900 la prensa publicó que la casa Fiter había realizado una mantilla de blonda blanca, otra negra y un volante de chantilly para la princesa de Asturias, hermana de Alfonso XIII¹³.

Conocemos otras piezas autenticadas de la Casa Fiter a través de exposiciones donde se han podido contemplar o en alguna publicación¹⁴. En 1918 diversas asociaciones artísticas de Barcelona organizaron una exposición de arte en el desaparecido Palau de Belles Arts. El Foment de las Arts Decorativas de Barcelona organizó una sección dedicada a los trabajos de encajes con diversas empresas del sector y coleccionistas, entre los expositores se mostraban encajes de la casa Fiter, concretamente una blonda policromada que se conserva en el Museu del Disseny de Barcelona¹⁵, según consta en el catálogo de la exposición, la pieza fue realizada por Fiter i Ayné hacia 1825¹⁶.

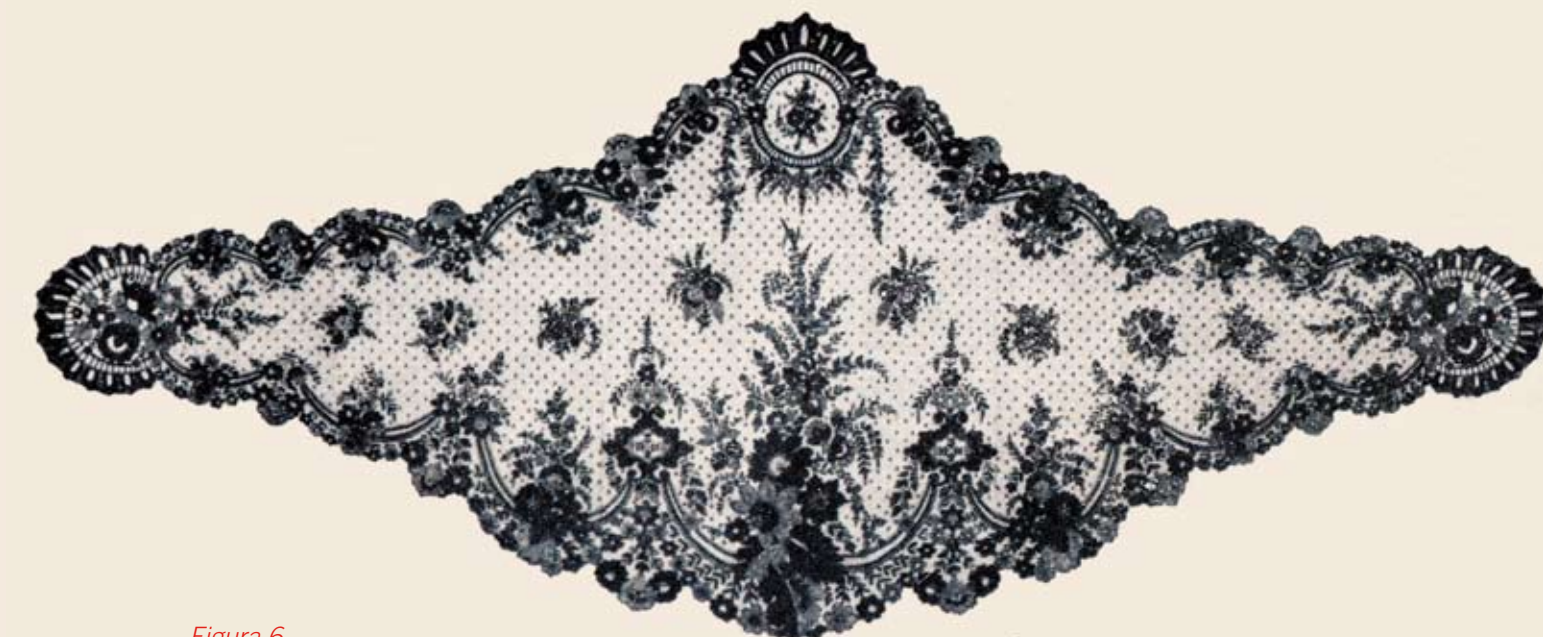


Figura 6

Reproducción de la mantilla de la Casa Fiter,
Catálogo El Encaje De La Seda.

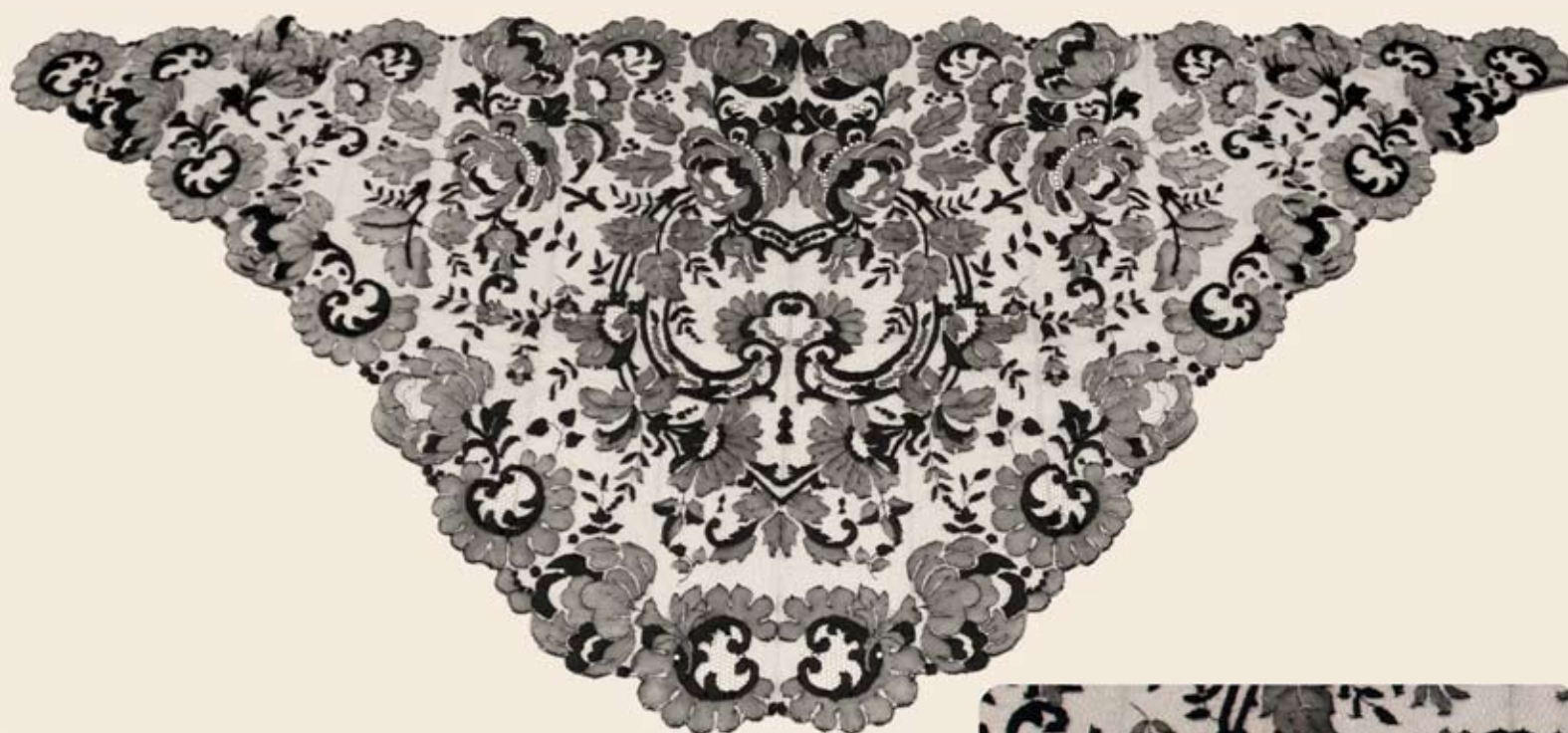


Figura 7 y detalle

Mantilla de la Casa Vives para la Reina Fabiola,
Museo de Arenys de Mar, núm. reg. 598 (2).

En 1960 en una exposición organizada por el Colegio del Arte Mayor de la Seda de Barcelona, se expuso otra mantilla diseñada por J. Fiter (Fig. 6). Se trata de una mantilla de forma romboidal con un diseño asimétrico con un gran ramo de flores y pequeños ramos que van disminuyendo de tamaño hacia las esquinas de la pieza. En la parte superior tres pequeñas flores dentro de un círculo. Las flores se combinan con hojas de palma en un trabajo claramente de influencia francesa.

LA CASA VIVES

La donación por parte de los descendientes de la empresa Vives al Museo de Arenys de Mar de su colección de encajes en 1985 permite conocer algunas de las piezas realizadas por esta empresa y analizar la evolución de los diseños para blondas a partir de piezas autenticadas. Jaume Vives probablemente inició el negocio en 1855, en esta fecha compró una máquina Leavers para realizar encaje mecánico y sabemos que produjo algunas piezas industriales, tal como consta en el *Anuario General del Comercio, la Industria y de las Profesiones* de 1863, pero la empresa fue más conocida por sus trabajos de encaje artesano. Participó en diversas exposiciones como la celebrada en 1871 en la Universidad de Barcelona, en la Exposición Universal de Barcelona 1888 obtuvo una medalla de bronce y en la exposición de Chicago de 1893 participó junto a Margarit y Fiter. A principios del siglo XX, el negocio pasó a manos de su hijo Ricard Vives, que murió accidentalmente en 1913. La generación siguiente, con el nombre de Hijos de Rosendo Vives, mantuvo la tradición familiar. Acabada la Guerra Civil, el taller se encontraba en la calle Ferran esquina con el Pas de l'Enseyança, donde según la familia se preparaban los muestrarios y se montaban las piezas. Las encajeras eran principalmente de Sant Vicenç de Montalt en el Maresme, donde la familia tenía la casa de veraneo. El descenso de ventas y la pérdida de interés por los encajes artesanos desembocaron en el cierre del negocio en los años 60 del siglo XX.

En 1906 la Casa Vives realizó diversas piezas para la reina Victoria Eugenia: una mantilla de blonda, una de chantilly y una madrileña negra ¹⁷. Entre las piezas donadas por los herederos de Hijos de Rosendo Vives también se han localizado trabajos realizados en Francia y Bélgica, probablemente la empresa también se dedicaba a importar piezas de estos países para ser vendidos en el mercado español. El último encargo de importancia se realizó en 1959, cuando la Casa Vives realizó una magnífica mantilla de blonda de dos tonos para la reina Fabiola de Bélgica. Se realizaron dos piezas, una que se regaló a la reina y otra que conservó la familia hasta que en 1988 la donaron junto a otras piezas al Museo de Arenys de Mar. La calidad de esta pieza se puede observar en la imagen (Fig. 7); se trata de una mantilla triangular de seda negra donde destacan grupos de grandes rosas encaradas que se van distribuyendo sobre el fondo de tul.

LA EVOLUCIÓN DE LOS DISEÑOS DE ENCAJES DE BLONDA Y CHANTILLY

Las primeras descripciones sobre la calidad artística de los encajes de blonda catalanes las encontramos en la conferencia realizada por José Fiter i Inglés el 31 de enero de 1881 en la sede del Foment de la Producción Española en Barcelona, donde afirmaba:

“La blonda española en su gusto artístico puede clasificarse en dos clases: el dibujo enramado, que forma un enlace de troncos en el fondo, y el de flor suelta, denominado de castañuela, por el tamaño de la onda, que les distingue. En la clase más rica se combina, según he dicho, el encaje Chantilly, sobre cuyo resalta el brillante trabajo de la blonda”¹⁸.

Como hemos señalado en los inicios de este artículo, el carácter anónimo de la mayoría de las piezas dificulta poder reconocer el periodo en el que se fueron realizando los encajes. A través de las piezas identificadas o por las imágenes de fotografías y cuadros podemos establecer la evolución de los diseños de las blondas del periodo que estamos estudiando. Otro aspecto que nos ayuda a precisar la cronología de los encajes de blonda es la tipología de las mantillas. Desde finales del siglo XVIII y hasta la segunda mitad del XIX se popularizaron las denominadas mantilla de cazuela, de casco y de terno, mantillas de grandes dimensiones que tienen un plafón central de forma ovalada que puede ser de encaje o bordado y grandes volantes alrededor de esta pieza. Con este tipo de mantillas las mujeres prácticamente envolvían el cuerpo, ya que colocaban el tejido ovalado sobre los hombros, una parte de los volantes tapaba o rodeaba el rostro y la más ancha caía sobre las espaldas como la que se muestra en la imagen (Fig. 8). A partir del último cuarto del XIX y primeros años del siglo XX, la estructura de la mantilla se simplificó a piezas de forma rectangular, la denominada mantilla de toalla que generalmente se coloca con la teja o peineta. Otro modelo es la mantilla de forma triangular, algunas de ellas con un volante en la parte inferior que algunos autores las catalogan como madrileñas.

Se conservan pocas piezas realizadas a finales del siglo XVIII o que se puedan atribuir a este periodo, pero si tenemos en cuenta los diseños característicos de los encajes de esta época que podemos observar en las láminas o cuadros de la época, podemos considerar que predominan los elementos estilizados, que en muchos casos se extienden sobre el tul siguiendo los patrones del rococó, y también flores aisladas o en pequeños grupos. En la estampa *Petimetra con basquiña de red y mantilla transparente, de Madrid* que se conserva en el Museo del Prado (Fig. 9), se puede observar esta distribución de flores aisladas sobre el fondo de tul.

Con el cambio de siglo y hasta el primer cuarto del siglo XIX el denominado estilo imperio también tuvo su aplicación en los encajes. En este periodo los encajes se caracterizan por la ligereza de las piezas con predominio del tul sobre el que aparecen grupos de flores distribuidas generalmente en la base de la pieza mientras que el resto suele presentar pequeños motivos que se distribuyen como salpicados sobre el tul. En los bordes suelen aparecer pequeñas flores simplificadas que están festoneadas a la pieza.



Figura 8



Figura 9

Antonio Rodríguez (Dibujante) y
Manuel Albuérne (Grabador).
*Petimetra con basquiña de red
y mantilla transparente, de Madrid, 1801.*
Museo Nacional del Prado, G-5710/008.

A medida que avanza el siglo, los diseños se hacen cada vez más naturalistas inspirados en el estilo romántico y los elementos florales van adquiriendo mayor protagonismo. Entre 1830 y 1850 siguen predominando los elementos florales, pero estos cada vez son más realistas. Una buena muestra de este tipo de diseños lo encontramos en el retrato de María Cristina de Borbón, reina de España, obra de Vicente López conservado en el Museo Nacional del Prado, donde luce una mantilla de color blanco en la que se pueden apreciar claramente estos diseños¹⁹.

En la Francia del Segundo Imperio (1852-1870) la influencia de la emperatriz Eugenia de Montijo fue decisiva en la moda de toda Europa. Su predilección por los encajes especialmente de color negro impulso una serie de negocios dedicados a la producción de este tipo de piezas que se realizaban principalmente en blonda y chantilly. Las piezas



Figura 10

Mantilla de blonda de dos tonos.
Museo de Arenys De Mar, núm. reg. 543

más valoradas en este periodo son las blondas de Bayeux, (Normandía)²⁰. Es en este periodo cuando se abandonan los chales de cachemir del primer cuarto del siglo XX y se imponen los de encajes en negro, que las mujeres llevaban sobre los vestidos con crinolinas. Los diseños presentan composiciones monumentales de carácter armónico, grandes jardines que llenan las piezas con ramos de flores y hojas estilizadas de acanto y palmas de estilo naturalista que, en algunas ocasiones, se combinan con elementos arquitectónicos y detalles decorativos.

Las empresas de encaje artesanas catalanas se inspiraron en estos modelos franceses para realizar mantillas rectangulares con composiciones florales muy densas que suelen presentar una distribución asimétrica con una mitad más decorada mientras que la otra presenta unos diseños más ligeros. Un ejemplo de este tipo de encajes es la mantilla del Museo de Arenys de Mar con el número de registro 543 que reproducimos en la imagen (**Fig. 10**), propiedad de una familia catalana, donde se puede observar como una mitad de la mantilla está más decorada que la otra. Una segunda característica es la combinación del punto zurcido y el punto de gasa creando efectos de claroscuro de la blonda de dos tonos. El diseño combina elementos florales con otros de carácter geométricos, como el caracol lobulado que alterna con las flores.



Figura 11

Mantilla de blonda.
Museo de Arenys De Mar, núm. reg. 243

Junto a estas piezas de estilo naturalista, en España aparecen otro tipo de diseños de estilo abstracto con elementos geométricos, como la mantilla que se puede ver en la imagen (**Fig. 11**), que había sido propiedad de Clarisa Roig Capella²¹ y que podemos situar en los años 1860-1870. Se trata de una mantilla de color negro y de forma ligeramente triangular. Formada por un cuerpo central y un volante en la parte inferior, presenta un dibujo de líneas abstractas con algún elemento figurativo: una franja presenta medallón con un lazo y en el interior un pájaro; la segunda franja presenta diseños lobulares encarados en forma de lágrima y la tercera un medallón con una hoja de palma en el interior. Algunos autores consideran que este tipo de diseños se inspiraban en los motivos del estilo plateresco o andalusí, pero también podemos ver en estos dibujos una recuperación de los diseños del periodo rococó, pero en composiciones más densas como las que podemos encontrar en encajes de fondo de tul pero realizados en algodón como son los encajes de Buckinghamshire, el *Pottenkanten* holandés o el *ret fi* catalán o encaje de Arenys²². Para simplificar el trabajo de las encajeras, muchas de las mantillas de este estilo abandonaron los volantes festoneados por otros en línea recta.

Con el cambio de siglo los diseños se fueron aligerando y el tul ganó de nuevo en protagonismo, los motivos florales vuelven a conjuntos aislados sobre un fondo de tul más extenso y en composiciones más simétricas que se mantuvieron hasta mediados del siglo.

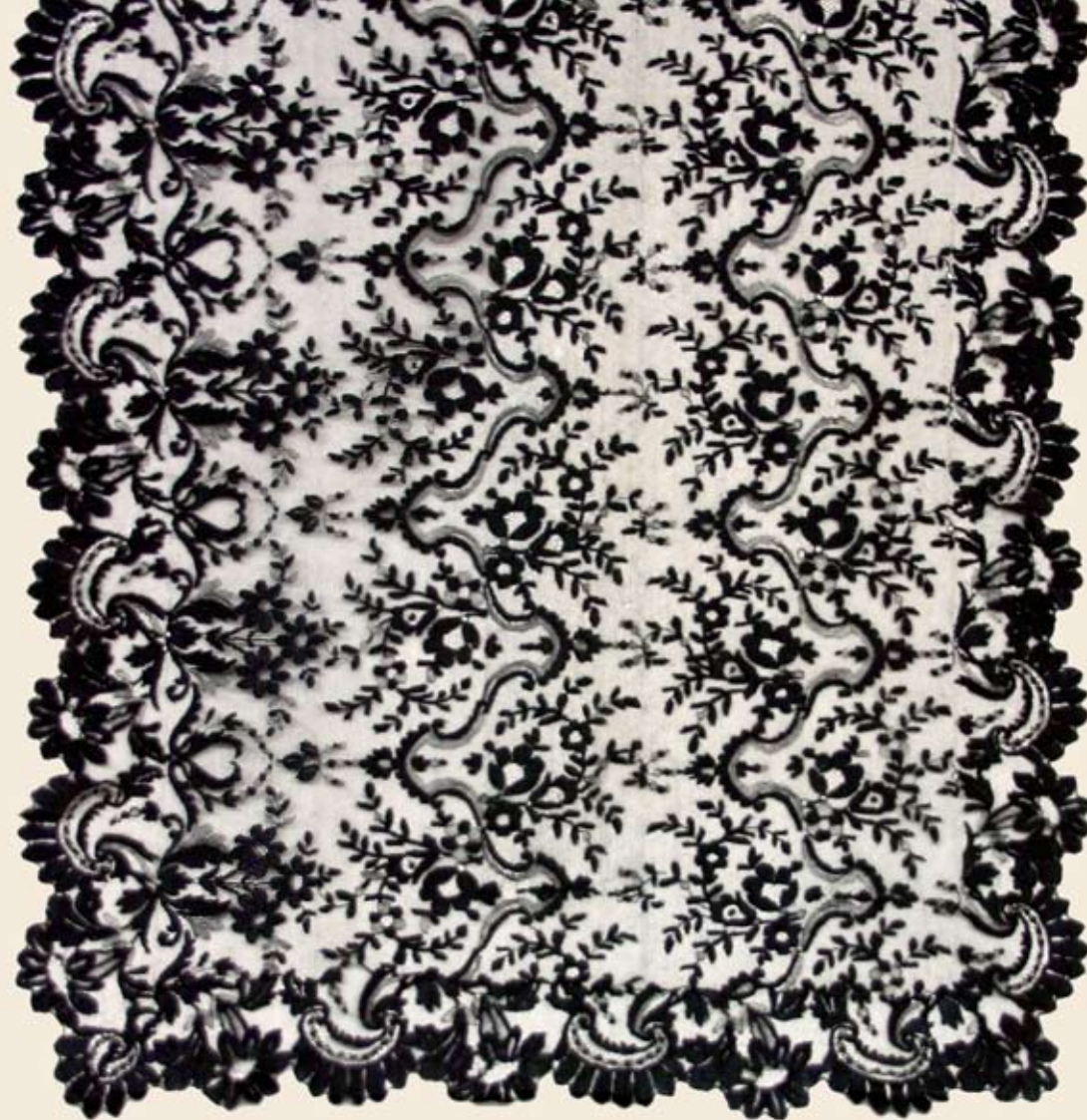


Figura 12

Mantilla diseñada por Riquer para la reina Victoria Eugenia.
Museo de Arenys de Mar, núm. reg. 2552

Un ejemplo de este tipo de diseño lo encontramos en una mantilla que se conserva en el Museo de Arenys de Mar diseñada por Alexandre de Riquer en 1906, un regalo de un grupo de monárquicos catalanes para la reina Victoria Eugenia²³. Se realizaron dos piezas, una se conserva en Patrimonio Nacional y la segunda quedó en manos de la familia de Riquer y fue donada al Museo por su heredera. Sabemos que la mantilla fue realizada en Barcelona probablemente por la Casa Fiter, la Casa Vives o la Casa de Magí Mora, que eran las empresas más importantes de encajes artesanos en aquellos años.

Se trata de una mantilla de seda negra de dos tonos (Fig. 12), en la que se combina el punto de trapo o zurcido con el punto de gasilla para ofrecer una aspecto de claroscuro. La pieza abandona los diseños más densos de los años 1860-1880 por una composición más regular en tiras que forman una secuencia de agrupaciones de flores y hojas en líneas de dos tonos, formando recipientes donde reposan las flores. Riquer mantiene una franja de la mantilla diferenciada del resto, el volante combina una rosa con un diseño de “castañuela”.

Aunque las empresas de encajes artesanos mantuvieron una cierta actividad hasta los años 60 del siglo XX, podemos asegurar que las blondas artesanas fueron desapareciendo gradualmente durante el primer cuarto de dicha centuria. La mayoría de mantillas que se realizaron a partir de este periodo eran mayoritariamente industriales o, en el caso de las artesanas, mayoritariamente imitando los encajes de Le Puy, que se caracterizaban por los fondos trenzados más económicos y fáciles de realizar, o técnicas mixtas como la blonda bordana, que consistía en el bordado sobre un tul mecánico. Algunas empresas como la Casa Vives u otras situadas en otros centros encajeros catalanes siguieron realizando algunas piezas en blonda²⁴, pero rápidamente fueron desapareciendo.

CONCLUSIONES

Mucha bibliografía europea dedicada a la historia del encaje ha destacado la presencia de las blondas francesas o realizadas en Bélgica en el mercado español a lo largo del siglo XIX, ocultando la importancia de la fabricación de las blondas de los centros de Almagro y Barcelona donde se realizaban piezas de gran calidad. A pesar de las dificultades que plantean el anonimato de muchas piezas, a través de una revisión de las fuentes escritas y sobre todo del análisis de las piezas conservadas podemos elaborar una historia del encaje en España que nos permita situarlo al nivel de otros encajes europeos.

NOTAS

¹ *La Moda Elegante, periódico de las familias* fue una publicación sobre moda que apareció en Cádiz en 1842 y se mantuvo durante veinte años. A partir de 1868 la edición se trasladó a Madrid. Se trata de una de las publicaciones “femeninas” más duraderas ya que se mantuvo en activo hasta 1827.

² Entre los últimos trabajos sobre la evolución de los encajes hemos de destacar los estudios de TOOMER H., *Antique Lace: Identifying types and techniques*, Surrey, A Schiffer Publishing Ltd., 2001.

³ Los datos de las mujeres que se dedicaban a la realización de encajes a mediados del siglo XIX se cuantifican en unas 30.000 encajeras distribuidas entre el área costera entre Lloret de Mar y Vilanova i la Geltrú. Sobre este tema, SOLÀ I PARERA, A., “Les puntaires del Baix Llobregat. Primeres notes per a un estudi socioeconòmic”, en BORDERÍAS, C. y BENGOCHEA, S. (eds.), *Les dones i la història al Baix Llobregat*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2002.

⁴ Adelaida Ferré Gomis (1881-1955) fue una encajera, maestra e historiadora catalana, también conocida como Adelaida Ferré Ruiz de Narváez. En los diversos artículos que publico demuestra un gran conocimiento de la historia y la realidad del encaje tanto en Cataluña como del resto de Europa.

⁵ En el *Anuario General del Comercio de las Industrias y las Profesiones de 1863* aparece una relación de 9 “fabricantes de blondas”: Clavé y Fabra, Salvador Santacana, José Antonio Cabañeras, Dotres, Clavé y Fabra, Magin Mora, Jaume Vives, José Fiter, José Margarit y Cammany y Volart.

⁶ La distinción comercial de “Proveedores de la Casa Real” se remonta a 1614, cuando se concede la primera autorización. Durante el reinado de Isabel II se concedieron 83 títulos,

precisamente tres de las empresas; 142 durante el reinado de Alfonso XII, 96 durante la regencia de la reina María Cristina y 66 durante el reinado de Alfonso XIII. Estos títulos eran considerados un privilegio y una forma de conceder el reconocimiento a una empresa, ya que se incorporaba el escudo real en la publicidad y las facturas.

⁷ Lorena Robredo García, conservadora de Patrimonio Nacional, me ha facilitado información encontrada en los expedientes sobre J. Margarit y Lleó: “REAL CASA, AÑO 1844. D. JOSÉ MARGARIT Y LLEÓ. Fabricante de blondas de la Real Cámara. Por Real Orden del 12 de septiembre de 1844 se dignó S. M. (su majestad) conceder el título de fabricante de blondas de su Real Cámara con el uso del escudo de las Reales Armas y demás prerrogativas que son anexas a esta Real Gracia a D. José Margarit y Lleó, comerciante y fabricante de blondas en la ciudad de Barcelona. Por Real Orden de 30 de septiembre de 1844 se sirvió S.M. mandar que preste este interesado el juramento que previene la ordenanza general de la Real Casa en manos del encargado de la Baylia General del Real Patrimonio de Cataluña a quien su majestad autoriza para que le reciba debiendo satisfacer previamente en la citada Baylia por ración de la media anata de la gracia recibida 400 reales de vellón”.

⁸ *Diario de Barcelona de avisos y noticias*, sábado 28 de setiembre de 1850, núm. 271, p. 5.096.

⁹ Se conservan publicadas dos conferencias realizadas por Josep Fiter i Inglès realizadas el 24 de enero y el 31 de enero de 1881 en el Fomento de la Producción Española de Barcelona.

¹⁰ LLODRÀ NOGUERAS, J. M., “5.8. Les puntes al coixí a la Catalunya modernista, a la recerca d'Europa i la modernitat”, en BOSCH, L. y FREIXA, M. (coords.), *cDf International Congress proceedings: actas, Barcelona 2013*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2017.

¹¹ *La Vanguardia*, 28 de enero de 1889, año IX, número 678.

¹² En una visita al Sagrario Apostólico del Vaticano no pudimos localizar el alba, pero pudimos ver otros trabajos realizados para la exposición de 1888. Sobre este tema, véase LLODRÀ NOGUERAS J. M. y RIBAS, N., “Encajes para León XIII, Un tesoro del Sagrario Apostólico”, *Datatèxtil*, núm, 25, 2011, pp. 38-57.

¹³ *La Dinastía, diario político, literario, mercantil y de avisos*, 31 de diciembre de 1900, Año XVIII, núm. 6.562.

¹⁴ Pilar Huguet i Creixells autora del libro *Historia y técnica del encaje* publica en el libro una imagen de un fragmento de mantilla de la Casa Fiter que describe como dibujos modernos de la casa.

¹⁵ Es un tejido de blonda policromada de Josep Fiter i Ayné. Barcelona, h. 1825. Se trata de una blonda de seda realizada con bolillos que fue comprada a Paulina Comenge en 1929, como se puede ver en la descripción de la pieza en el catálogo online del Museu del Disseny de Barcelona: <http://cataleg.museudeldisseny.cat/fitxa/mtib/H298517/?lang=es&pdf=1> [última consulta: 27 de octubre de 2020].

¹⁶ *Exposició d'Art, Catàleg Oficial. Secció del Foment de les Arts Decoratives, 1918. Palau de Belles Arts, Barcelona*.

¹⁷ Pasalodos, en *El traje como reflejo de lo femenino. Evolución y significado. Madrid 1898-1915*, presenta información a través de las facturas que se conservan de los encajes que adquirió la Casa Real.

¹⁸ FITER I INGLÉS, J., *La Fabricación de los encajes: su historia, su porvenir: conferencias dadas en el Fomento de la Producción Española los días 24 y 31 de enero de 1881*, Barcelona, Establ. Tip. de L. Domenech, 1881.

¹⁹ Vicente López, *María Cristina de Borbón, reina de España*, 1830. Museo Nacional del Prado, P-865. Sobre esta obra, véase la ficha incluida en el catálogo web: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/maria-cristina-de-borbon-reina-de-espaa/8621c7e8-daa0-42d0-ab97-ab37b4f5440a> [última consulta: 25 de octubre de 2020].

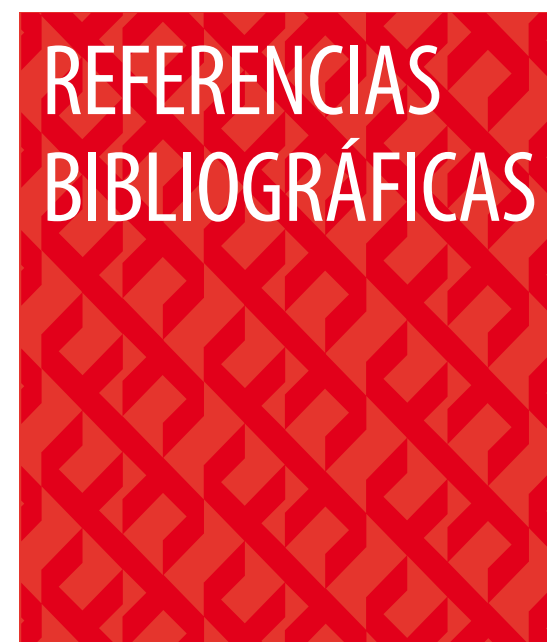
²⁰ Una de las empresas más importantes de Bayeux fue la de Augustin-René Lefébure (1798-1869), que diseñó los principales trabajos de blonda durante el Segundo Imperio para la corte francesa. Su hijo fue autor de un libro dedicado a la historia del encaje donde afirmaba: “Barcelona y Bayeux son los grandes centros de producción de las hermosas mantillas”. LEFEBURE, E., *El bordado y los encajes*, Madrid, La España Editorial, 1887.

²¹ Clarissa Roig Capella fue la mujer de Pere Garriga Nogués, fundador de la banca Garriga-Nogués en 1866.

²² Sobre este tipo de encaje se ha editado recientemente el catálogo de la exposición *Un mar de tul, el ret fi o encaje de Arenys*, Ayuntamiento de Arenys de Mar, 2020.

²³ Riquer también diseñó otra pieza de encaje para la reina Victoria Eugenia: se trata de un pañuelo de boda regalo del Institut Agrícola Sant Isidre de Barcelona y que fue confeccionado por la Casa Castells de Arenys de Mar. El diseño y los patrones se conservan en la colección del Museo y se puede ver el catálogo online del museo, <https://museu.arenysdemar.cat/ca/col.leccio/puntes-i-teixits/projecte-9> [última consulta: 25 de octubre de 2020].

²⁴ En el Museo de Arenys de Mar se conservan muestrarios de la empresa Hijos de Rosa Muñoz de encajes artesanos de los años 1910-1920 donde se pueden ver diferentes modelos de blondas artesanas y un papel con los precios de los diferentes modelos.



AA.VV., *El encaje de seda, exposición organizada por el Colegio del Arte Mayor de la Seda de Barcelona*, Barcelona, Filograf, Instituto de Arte Gráfico, 1960.

AA.VV., *Exposició d'art: Secció del Foment de les Arts Decoratives: catàleg il·lustrat*, Barcelona, Oliva de Vilanova (Impremta), 1918.

BAROJA DE CARO, C., *El encaje en España*, Madrid, Editorial Labor, S.A., 1933.

FERRE, A. “Punta al boixet”, *Arts i Bells Oficis*, 1928, pp. 113-118.

FITER I INGLÉS, J., *La Fabricación de los encajes: su historia, su porvenir: conferencias dadas en el Fomento de la Producción Española los días 24 y 31 de enero de 1881*, Barcelona, Establ. Tip. de L. Domenech, 1881.

HUGUET, P., *Historia y técnica del encaje*, Madrid, Imprenta Renacimiento, 1914.

LEFEBURE, E., *El bordado y los encajes*, Madrid, La España Editorial, 1887.

LLODRÀ NOGUERAS J. M. y RIBAS, N., “Encajes para León XIII, Un tesoro del Sagrario Apostólico”, *Datatèxtil*, núm, 25, 2011, pp. 38-57.

LLODRÀ NOGUERAS, J. M., “5.8. Les puntes al coixí a la Catalunya modernista, a la recerca d’Europa i la modernitat”, en BOSCH, L. y FREIXA, M. (coords.), *cDf International Congress proceedings: actas, Barcelona 2013*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2017.

TOOMER H., *Antique Lace: Identifying types and techniques*, Surrey, A Schiffer Publishing Ltd., 2001.

PALLISER, B. *History of lace*, Londres, Sampson Low, Son & Marston, 1865.

PASALODOS SALGADO, M., [*El traje como reflejo de lo femenino: evolución y significado: Madrid 1898-1915*](#), Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2004.

SOLÀ I PARERA, A., “Les puntaires del Baix Llobregat. Primeres notes per a un estudi socioeconòmic”, en BORDERÍAS, C. y BENGOCHEA, S. (eds.), *Les dones i la història al Baix Llobregat*, Barcelona, Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 2002.



Nº 7 • 2021
ISSN 2444-121X

VUELTA A LA VIDA DE OBJETOS OLVIDADOS. PUESTA EN VALOR DE LOS MOLDES HISTÓRICOS ATESORADOS EN LA REAL FÁBRICA DE CRISTALES DE LA GRANJA COMO GENERADORES DE HISTORIA

Susana Sancho Céspedes

Universidad Rey Juan Carlos de Madrid

-
- Fecha de recepción: 30-10-2020 - Fecha de aceptación: 19-12-2020
 - Pags. 233 - 250
 - <https://doi.org/10.46255/add.2021.7.100>

RESUMEN

Si la expresión “romper el molde” significa ser irrepetible, único, en la industria significa dar un paso atrás, perder la industrialización, perder la fabricación seriada, la replicación. Una replicación que la humanidad ha buscado, dentro de la evolución de sus herramientas. Es con la irrupción de la industria, donde encontramos un cambio de paradigma: proteger aquello que produce objetos protegidos.

Una necesaria reflexión sobre el valor fabril, a partir del legado industrial procedente de fábricas de vidrio españolas cerradas a lo largo de todo el SXX. Es en la colección de moldes de la Real Fábrica de Cristales de la Granja de San Ildefonso, es donde se recogen estos testigos de la más exquisita combinación de oficio e industria, la unión del diseño industrial y el arte. Se plantea la puesta en valor del molde como patrimonio y generador de patrimonio.

PALABRAS CLAVE: Molde; Patrimonio histórico industrial; historia del diseño; diseño de producto; arqueología industrial; industria del vidrio; Real Fábrica de Cristales de La Granja.

BACK TO LIFE OF FORGOTTEN OBJECTS. ENHANCEMENT OF THE HISTORICAL MOLDS STORED IN THE ROYAL CRYSTAL FACTORY OF LA GRANJA AS GENERATORS OF HISTORY

ABSTRAC

As the saying goes “break the mould” means being unique, one-of-a-kind. Industrially means to take a step back, losing replication and mass production. Humanity has sought the replication of tools, as witnesses of social evolution. Industry it’s a game changer, a new paradigm: to protect what produces protected objects.

A valuable consideration about manufacturing, from the industrial legacy of glass closed factories across Spain. Achieved by the royal glass factory, called Real Fábrica de Cristales de la Granja de San Ildefonso, in a large collection of original glass moulds. Merging design, crafts, industry, and art. Raising mould’s value proposition as industrial heritage and historic heritage producer.

KEY WORDS: mould, industrial heritage, history of design, product design, industrial archeology, glass industry, Royal Glass Factory of La Granja.



Figura 1

Acceso a la Bóveda Global de Semillas de Svalbard.
The Svalbard Global Seed Vault. Global Crop Diversity Trust.

VUELTA A LA VIDA DE OBJETOS OLVIDADOS. PUESTA EN VALOR DE LOS MOLDES HISTÓRICOS ATESORADOS EN LA REAL FÁBRICA DE CRISTALES DE LA GRANJA COMO GENERADORES DE HISTORIA

Susana Sancho Céspedes
Universidad Rey Juan Carlos de Madrid

Corre el año 2008, entre los paralelos 74º y 81º norte, meridianos 10º a 35º. En la parte más septentrional del Reino de Noruega, se encuentra el archipiélago Svalbard. La fría precisión de los números no contrasta con el gélido permafrost. Es, en la definición del Norte, el puro Norte, 1.300 kilómetros más allá del Círculo Polar Ártico. Es donde una suerte de arca para la humanidad moderna se transforma en un hormigonado búnker y desde donde se lucha contra el propio destino de la tierra, volviendo a su propio interior.

Allí se atesora el almacenamiento más grande del mundo de probablemente, las cosas más pequeñas y productivas que podamos encontrar en él: las semillas. Hablamos de Svalbard Global Seed Vault. (Fig. 1) Variedades de semillas de todo el mundo descansan, esperando su momento, su destino en forma de utilidad, en el interior de una bóveda de sólida y fría roca. Es irónico, protegerse de la tierra huyendo hacia su propio interior. Proteger el huevo, olvidar la gallina.

A mayores, el ambiente es seco. El tránsito en una instalación subterránea, excavada a 130 metros de profundidad, se siente más largo según nuestra bulliciosa realidad torna en un silencio estanco e impermeable. Fenómenos como la actividad volcánica, los terremotos y la radiación, son mitos, no llegan. La teoría es que ni se harían presentes.

Proyectado por el arquitecto Carly Fowler como un volumen minimalista de cemento, permanecen en él congeladas semillas de calabaza tostadora, depositada por la Nación Cherokee de los EE. UU., la “madre del trigo”, depositado por la Universidad de Haifa de Israel, así como la papa depositada por el Centro Internacional de la Papa (CIP) de Perú. Acompañan a variedades de guisante de mariposa, trébol, sorgo y frijoles, depositados por el Centro Internacional de Agricultura Tropical (CIAT). Tres especies de arroz nativo, incluyendo dos salvajes, donados por la Universidad de Costa Rica, y así hasta 1.050.000 variedades de cultivos de 5.000 especies. Lo que es lo mismo, dos quintas partes del total de variedades de cultivo estimadas que existen en el mundo.

Según afirma Hannes Dempewolf, científico y director de iniciativas globales de Crop Trust, “la destrucción de la naturaleza significa la pérdida de la diversidad, ante la posibilidad de hacer frente a los cambios climáticos y las plagas, como base esencial para la producción de alimentos”¹.

El gobierno noruego, el Fondo Mundial para la Diversidad de Cultivos y el Banco Genético Nórdico han impulsado este proyecto con una vida útil infinita, con decenas de millones invertidos por el gobierno noruego para preservar la biodiversidad terrestre.

Su misión: preservar, asegurar la salvaguarda de las semillas para el futuro, ante la posibilidad de generar un apocalipsis con la extinción de la naturaleza y la pérdida de las “piezas máster”, las piezas originales, los cultivos alimentarios esenciales, que se disolverían en un apoteósico final.

¿PARA QUÉ SIRVE UNA MASTERPIECE?

En la manufactura de objetos cotidianos, el coste de la pieza final viene dado por una cada vez más compleja ecuación de costes. La pieza maestra, el original, será el resultado de un proceso de diseño, será el origen de todas las sucesivas mejoras, cambios o versiones, llamadas también iteraciones. De esta pieza se generará el resto y es donde, estrictamente hablando de la fase de producción, el tiempo que tarda un producto en hacerse, y el coste de la materia prima del que está hecho, son los factores más decisivos. La inversión previa en útiles que reduzcan su coste final, lograr reducir los tiempos y la optimización de estas materias primas, son decisivas, en cuanto a la rentabilidad del producto y al tiempo de retorno de la inversión, sin embargo implica una fase previa de diseño de utillajes, donde los moldes son los responsables habitualmente de la mayor parte de la inversión. Es en esta fase donde se genera el gran nodo: reducir la calidad del material favorece un retorno más rápido con la repercusión directa sobre la vida útil de lo producido. Esto introduce el concepto de obsolescencia programada que es sólo el más polémico de los términos, distinguiéndose en esa familia varios e interesantes tipos de obsolescencia.

Al ser la obsolescencia estética (referente a estilos y modas) eventualmente más efímera que aquella que se programa, hoy son las prestaciones de un producto lo que provoca e invita, en la consumista vida actual, al cambio justificado. Incorporando nuevas funciones, un producto brilla como nuevo ante la competencia, ante su predecesor y ante el público. El cerebro humano ama lo nuevo, afana de manera caprichosa la novedad. De ahí el consumo rápido, favorecido por el bajo coste, redundando en una obsolescencia de desgaste, basada en baja calidad, afectando al ciclo de vida de los productos y alimentada por la dificultad para encontrar repuestos: puede ser más rentable comprar un teléfono entero que cambiar al usado la batería, si esta no está descatalogada.

En el diseño de productos, cuando la casualidad mueve la balanza del interés en la dirección del poderoso, es cuando deja de ser casualidad. Siempre que resida un interés suele ser síntoma de *dark pattern*, patrones oscuros creados para generar un resultado fruto de un interés parcial y convenientemente disueltos en el conocido uso de cualquier medio para un fin.

Es en la edad moderna cuando, además, puede detectarse una obsolescencia de tipo historicista, cultural y aún no tipificada, una obsolescencia basada en la estética, la confluencia del consumismo y la falta de cultura que generan lucrativas reinterpretaciones, lo *vintage*: los discos de vinilo, las casetes..., si algo define la sociedad del consumo es la música. Su repercusión atañe a los objetos, esa música será reproducida por artefactos de tipologías tan olvidadas como desconocidas por los jóvenes, los mismos que desconocen cómo marcar en un teléfono con dial circular. Sin embargo, su excitación en el descubrimiento de algo nuevo, cotidiano para otras generaciones, estimula el consumo. No es otra cosa que el producto resultante de una pieza maestra. Una vuelta a la vida desde un objeto olvidado.

Es en esos objetos olvidados, donde puede reconocerse el valor objetivo de una pieza con una referencia aceptada: las *masterpieces*. Son la única forma de poder cuestionar, con base en una referencia validada, las decisiones por tomar, en presente, respecto a los productos pasados o futuros. Lo producido, por producir y el retorno de la inversión en utillajes, moldes, etc.

Siguiendo con el símil tomado prestado de la matricería, para poner en valor la importancia de la pieza original, el ejemplo ilustrativo del “Arca de Noé” para la conservación de la biodiversidad damos paso al paradigma de la industria de los vehículos clásicos.

¿Dónde está el valor de los vehículos antiguos-clásicos? En que no son frecuentes y en cierta manera, son únicos porque no se fabrican en serie. Su valor reside en su escasez, en las unidades que soportan el paso del tiempo y su estado de conservación, en la dignidad con la que cada elemento ha soportado este viaje temporal. Su valor reside en la escasez o inexistencia de repuestos, que los hace especiales ante la amenaza de extinción por el óxido, los roedores, los líquidos corrosivos, la natural descomposición y la tendencia de todo elemento mecánico a dejar de funcionar.

Esta vez el viaje es a lo profundo de la selva de Paraguay en 2012, cuando aconteció el descubrimiento de unos almacenes abandonados llenos de piezas de repuesto originales para los coches de presidencia ². Este es el caso de las *Volkswagen Classic Parts* encontradas en un antiguo granero y enviadas de nuevo a Alemania, logrando así alargar la vida útil de los vehículos clásicos de Volkswagen que aún están en circulación.

De igual manera, en 2018 vio la luz la colección del fallecido Larry Schroll. Un aficionado a los coches de Pennsylvania (EE.UU.) que dejó una de las mejores colecciones de coches históricos norteamericanos jamás encontrada en un garaje. Junto a la colección, se hallaron salpicaderos, llantas, piezas de recambio, repuestos y componentes para restaurar esos modelos, perfectamente conservados a resguardo durante los últimos 30 años. En su colección se incluyen prácticamente, todos los coches importantes de Ford de los años 30 para satisfacción de restauradores y coleccionistas amantes del universo del motor.

En el mundo del automóvil, coexisten diferentes políticas de piezas según las marcas: Rolls Royce y Mercedes almacenan piezas de hace más de 100 años y mantienen repuestos desde su fundación, por esta razón un coche clásico Mercedes es más frecuente que, por ejemplo, un Hispano Suiza. Esta marca española de automóviles de renombre fundada en Barcelona en 1904 por Damián Mateu y Marc Birkigt que dejó de fabricar en 1953, actualmente ya no existen los moldes para fabricar las piezas de repuesto, por lo que el valor de un Hispano Suiza se encuentra lejos incluso de bolsillos pudientes.

Resulta sorprendente la importancia de la supervivencia de los originales en todos los ámbitos del día a día siendo, dentro de la evolución de la sociedad, el ámbito del hogar donde la definición del estilo de vida es más evidente: elementos, herramientas o accesorios que definen épocas, usos concretos, recuerdos o tecnologías.

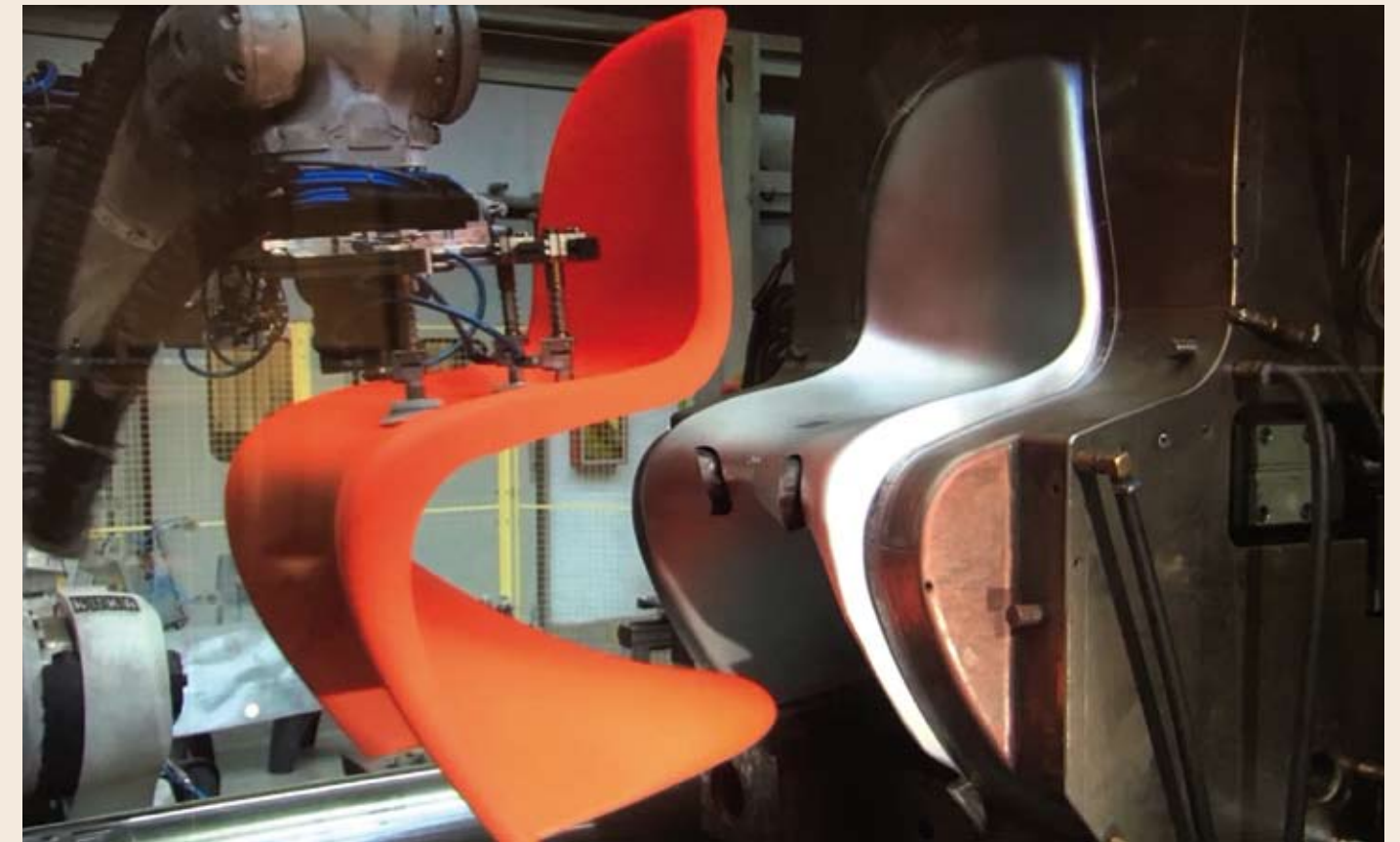


Figura 2

Proceso diseño silla PANTON de Verner Panton. GVolumen 2018.

Es observando la industria del mueble, donde esos testigos silenciosos de vidas privadas dejan un valioso testimonio de la combinación industria, moda e historia. Gran ejemplo y caso singular digno de un detallado examen, es Verner Panton arquitecto y diseñador que formó parte del grupo de diseñadores daneses que rompieron con la tradición escandinava de la producción de muebles artesanales en madera junto con Poul Kjaerholm y Arne Jacobsen, en cuyo estudio de arquitectura trabajó.

Verner Panton estaba fascinado por las posibilidades ofrecidas por las nuevas tecnologías de posguerra y los plásticos, los cuales, debido a su falta de estructura, no limitan el diseño a ninguna forma particular y pueden generar productos de bajo coste. A finales de los años cincuenta, junto con Dansk Acrílico Teknik, desarrolló el prototipo de la Panton chair en fibra de vidrio y lo exhibió en la Mobilia-Club en Eriksholm, cerca de Elsinor, con la esperanza de encontrar un fabricante adecuado para producir su idea de crear una silla de plástico moldeable sin juntas. Tras años de experimentación, finalmente Verner Panton pudo producir los primeros prototipos de fibra de vidrio reforzada con poliéster (*fiberglass*) en 1967 con la editora de muebles suiza, Vitra.

Sin embargo, el deseo de hacer la Panton Chair apilable siguió retrasando su producción ya que el espesor del material comprometía su estabilidad. La versión final se realizó en espuma rígida de poliuretano Baydur de muy alta densidad, producido por la empresa Bayer.

Entró así en producción seriada durante 1968 en Vitra, la Panton Chair (**Fig. 2**) convirtiéndose en el primer producto en plástico desarrollado por Vitra en la colección de Herman Miller.

Los problemas de salud en el trabajo asociados a la proyección de fibra de vidrio y resinas de poliéster, además de la imposibilidad de su reciclaje, provocaron que su producción fuera intermitente, llegando a detenerse a principios de los años noventa.

Solo a partir de 1999 fue posible fabricarla respetando fielmente la idea original gracias a los moldes de inyección de plástico utilizando polipropileno, un material totalmente reciclable, muy resistente. Este hecho provocó que fuera la primera silla en el mundo que se fabricó a partir de una pieza de plástico moldeado, destacando la importancia de la *masterpiece*, en este caso el molde como generador de este fragmento de historia del diseño.

La inversión en moldes, con el riesgo que conlleva el coste de producción del molde, suponía la reducción en el coste de producción de cada pieza. Gracias al uso del molde se pasa a una producción masiva que sin embargo genera la exclusividad de un producto histórico, referente del diseño y con una gran historia por contar. Así, una pequeña oferta y una igualmente pequeña demanda, siempre suponen una inversión arriesgada en moldes, demorando el retorno de toda la inversión.

Se puede seguir exponiendo el valor de la *masterpiece* hablando de pintura, escultura, música, fotografía analógica, incluso cine... Inesperadamente, es en el vidrio, en España, donde nos encontramos con una singular “Arca de Noé” de *masterpieces*: La Real Fábrica de Cristales de La Granja.

La Real Fábrica de Cristales de La Granja es una fábrica de vidrio de gran importancia histórico-monumental, que en la actualidad alberga la Fundación Centro Nacional del Vidrio.

Situada en el Centro de la Península Ibérica, al sur de la provincia de Segovia, se conforma este rincón privilegiado de la Vertiente Norte de la Sierra de Guadarrama, Reserva de la Biosfera desde el año 2013.

El objetivo inicial de la Real Fábrica no era otro que disminuir las importaciones, y por tanto los costes de las piezas de cristalería de lujo

La Real Fábrica de Cristales de La Granja, queda ubicada así al abrigo de las laderas tapizadas por los pinares, robledales y encinares, bosques de gran relevancia y trascendencia, para el desarrollo de la actividad vidriera, que se adapta a condiciones climáticas extremas, y constituye un gran reservorio para este oficio.

La industria vidriera, ha dejado su huella en el paisaje, aprovechando los recursos naturales, siendo así partícipe de definir la identidad del territorio y su cultura. También se puede afirmar que la presencia de los reyes en el territorio es un elemento importante en la configuración actual de este paraje, que modifica la forma e intensidad de utilización de los



Figura 3

Anton van der Wyngaerde, *Palacio de Valsaín en 1562*. Biblioteca Nacional, Viena.

recursos naturales en los Montes de Valsaín, contribuyendo a una mejor conservación del territorio y, por otro lado, desarrollando un magnífico patrimonio histórico-artístico.

De la privilegiada situación natural de El Casar del Pollo, original denominación del lugar, ya se percató el rey Enrique III, que mandaría levantar allí una ermita y un primitivo pabellón de caza: La Casa del Bosque. Desde La Edad Media, la vertiente septentrional de la Sierra de Guadarrama fue lugar de caza reservado para los Reyes de Castilla, muy frecuentado por éstos, dada la riqueza cinegética de la zona y su proximidad a la ciudad de Segovia. Este pabellón de caza reconvertido a palacio que llegó a formar parte de las residencias palaciegas de [Felipe II](#), actualmente se halla en ruinas, afectado por un devastador incendio a finales del siglo XVII. No obstante, detenta el privilegio de ser el primer palacio de todos los [Reales Sitios](#) (Fig. 3)

Donado posteriormente al monasterio segoviano de El Parral, sus monjes jerónimos devotos de San Ildefonso edificaron allí una granja, por lo que el lugar terminó denominándose La Granja de San Ildefonso.

“En lo que hoy es el Real Sitio de la Granja, la Casa de Borbón se instala en el trono de España con Felipe de Anjou a la cabeza (Felipe V), a quien se debe la construcción del Palacio Real de San Ildefonso en 1721. En su construcción participaron cerca de cinco mil operarios, que se asentaron en su entorno, dando origen a la actual población. Generando un núcleo urbano creciente, en la proporción en la que el propio palacio avanzaba en esa construcción, actividad a la que se incorporaban labores de mantenimiento, provisiones y diversos servicios. El Real Sitio de La Granja de San Ildefonso fue declarado Conjunto de Interés Histórico Artístico en 1983”³.

El objetivo inicial de la Real Fábrica no era otro que disminuir las importaciones, y por tanto los costes de las piezas de cristalería de lujo, a la vez que se protegía la manufactura nacional. Bajo el apoyo de la Corona se establece en 1726, en el primer horno de vidrio plano construido en una barraca, el maestro vidriero procedente de la abandonada fábrica de vidrios de Nuevo Baztán, Ventura Sit, que mediante el tradicional método de soplado con caña comenzó a producir, espejos, ventanas y cerramiento de huecos ⁴.

Pero no fue hasta 1770, durante el reinado de Carlos III, tras el último incendio sufrido en la antigua fábrica de vidrio plano La Calandria, cuando se comenzó la construcción extramuros del actual edificio, obra del arquitecto don Jose Díaz de Gamones y Esteban, de donde salieron importantes piezas que se exportarían por toda Europa, compitiendo con las más importantes fábricas del momento.

Es el reformismo Borbónico el contexto en el que se sitúa el nacimiento de la Real Fábrica de Cristales. El siglo de las Luces, la Ilustración, es un movimiento cultural e intelectual europeo que se desarrolló desde mediados del s XVIII, prolongándose hasta los primeros años del siglo XIX en algunos países. El objetivo era construir un mundo mejor, progresar en el conocimiento humano, en una época en la que se acabaría alcanzando altas cotas de influencia en aspectos económicos, científicos, sociales y políticos.

La burguesía y la aristocracia apoyaban el movimiento, sin embargo, en España el movimiento ilustrado fue difundido por determinadas élites, que defendieron los principios del progreso mientras la Corona estaba dispuesta a impulsar el progreso, pero sin alterar el orden social y político establecido. Sus avances se centrarían en la agricultura, las artes y el comercio con el principal objetivo de engrandecer su territorio y fortalecer su autoridad.

En este ambiente de modernidad surgen las manufacturas reales, conocidas en España como las Reales Fábricas, en una campaña de innovación y producción industrial impulsada por una política económica mercantilista, rompiendo con la falta de fomento industrial de la época de los Austrias. Ante la necesidad de perfiles profesionales especializados para abastecer estas primeras fábricas de producción en serie, Carlos III crea la primera escuela de diseñadores del mundo y logra así fomentar la calidad del proceso en la asimilación de la destreza artesanal y alcanza una producción más asequible gracias a la reproducción seriada que abarata los costes y aumenta la producción ⁵.

El objetivo era, básicamente y cómo se denominaría actualmente, una suerte de economía proteccionista: producción nacional, reducción de aranceles y control de la demanda, empleando, de base, la propia demanda de la Corona.

Conceptualmente, las Reales Fábricas activaban las zonas, generando empleo directo, indirecto y formando en oficios artesanales a los jóvenes. De este modo la artesanía se podía transmitir dentro de una familia, de padres a hijos, lo que favorecía una cierta innovación, mantenimiento de la tradición y formación en artes y oficios. Se trataba de bienes de lujo, además de la Casa Real, entre sus clientes finales se



Figura 4
Vista panorámica de La Real Fábrica de Cristales desde su cara norte.
Susana Sancho 2016.

encontraba la Iglesia, la nobleza o la alta burguesía. Se equipaban los palacios con productos variopintos, entre los que destacaban las porcelanas de la Real Fábrica de Porcelana del Buen Retiro, los tapices de Santa Bárbara, la artillería de la Cavada y la propia Fábrica de Cristales. Todas estaban financiadas por la Corona, captando talento extranjero y adquiriendo tecnologías propias de la industrial de la época.

En concreto, en la Real Fábrica de Cristales de la Granja, se emplearon máquinas hidráulicas, accionadas por grandes norias giratorias, que daban movimiento a telares de pulidores y raspadores que desbastaban las lunas de vidrio. Máquinas que agilizaban los acabados de las piezas, ajustando tapones, quitando puntiles o realizando roscas, situando la fábrica a la altura de los países vidrieros más avanzados del momento.

La Real Fábrica alcanzó su esplendor durante los reinados de Carlos III y Carlos IV (1759-1808). En esta época, la Real Fábrica disponía de privilegios reales pasando a tener el monopolio de la venta de vidrios en Madrid y los Reales Sitios. La producción se detiene durante la Guerra de la Independencia 1808-1814. En 1815, Fernando VII decide de nuevo empezar con la producción de vidrio.

La Real Fábrica cerraría en 1833, tras la muerte del soberano y los edificios serán alquilados a particulares entre 1833 y 1911 para diferentes usos. En 1911 se establece la Sociedad Cooperativa Obrera Esperanza, que arrienda los edificios para empezar a fabricar de nuevo vidrio plano.

Se cesa la producción de lana de vidrio ya en 1963 quedando el edificio sin uso, y en total abandono hasta 1982, año en el que se constituye la fundación pública: Fundación Centro Nacional del Vidrio, que inicia las obras de restauración y revitalización. Las actividades de la fábrica rehabilitada son la promoción, desarrollo, enseñanza, investigación y difusión de la artesanía e historia del vidrio junto a la realización de actividades culturales y científicas relacionadas con la técnica y el arte del vidrio ⁶. (Fig. 4)



Figuras 6 y 7

*Estanterías con moldes, almacén Real Fabrica de Cristales de La Granja.
Susana Sancho 2017.*

< Figura 5

*Molde de prensa y positivo en vidrio,
de frutero de la fábrica La Industria y Laviada.
Museo Tecnológico del Vidrio, Real Fabrica de Cristales de La Granja.
Susana Sancho 2018.*

Es en 1988 tras constituirse la Fundación Centro Nacional del Vidrio en 1982, cuando se inaugura la rehabilitación del histórico edificio, que fue declarado posteriormente Bien de Interés Cultural por la Junta de Castilla y León en 1997, ya que representa uno de los escasos exponentes de arquitectura industrial europea de carácter regio, conservado en la actualidad. Esta Fundación nace integrada por una Junta de Fundadores segovianos y crea un Patronato integrador para decidir su correcto funcionamiento. Patrimonio Nacional, que autoriza el uso del edificio, forma parte de este Patronato.

Con el fin de mostrar la labor de recuperación del inmueble, que se había generado desde 1981, se organizó la exposición Vidrio de La Granja en 1988. Con esta iniciativa se pretendía mostrar los diferentes procesos en la manufacturación del vidrio desde su mismo origen a través de las materias primas utilizadas, de los recursos energéticos necesarios y de su evolución aparte del diverso instrumental tecnológico utilizado para darle forma y la acción creativo-artística en la elaboración del vidrio hasta el producto final ⁷.

Es en este momento de configuración de la Fundación Centro Nacional del Vidrio, cuando el entonces Director Técnico del Centro Nacional del Vidrio, don Celestino

López, llegado desde la recién cerrada fábrica de vidrio asturiana Inlasa, cuando se hace eco de la necesidad de recuperar y preservar una muestra del diseño del vidrio de España del siglo XX: los moldes de las fábricas que estaban cerrando por todo el territorio nacional y que habían utilizado la técnica de vidrio soplado con caña con la ayuda de un molde.

Junto al Ministerio de Cultura, y el propio Ayuntamiento de La Granja, la Fundación Nacional del Vidrio comienza a hacer acopio en sus instalaciones de este instrumental tecnológico, llegado de todos los rincones de España: los moldes objeto de nuestro interés.

La primera fábrica de la que llegaron sus moldes a las instalaciones de la Real Fábrica de Cristales fue La Industria y Laviada, **(Fig. 5)** de los que se expusieron parte en la muestra de inauguración de 1988 y los restantes se almacenaron en cajones de hierro. Terminada la exposición fueron limpiados y clasificados. La recién inaugurada Escuela del Vidrio, organizó en los años 90 campos de trabajo en verano para colaborar en este proceso de limpieza, almacenaje y colocación de la colección de forma óptima y ordenada: En estanterías, los moldes de soplado girado y centrifugadora, y acopiados en palés los de prensa, para facilitar su manipulación al ser muy pesados. **(Figs. 6 y 7)**



La Industria, fundada en 1844, denominada entonces Cifuentes Pola y Cia, que se dedicaba a la fabricación de vidrio plano, vidrio hueco y botellas era la fábrica de vidrio con más solera de Gijón (Figs. 8 y 9) y sus orígenes se remontan a un horno para hacer botellas construido por José Pintado en 1829. Elaboraba botellas para sidra y objetos de regalos en loza, porcelana y cristal. Al inicio del siglo XX se convierte en La Industria S.A. y en sus últimos años se fusionó con Laviada S.A y pasó a llamarse Inalsa empresa que cerraría definitivamente sus puertas el 23 de febrero de 1983.

A partir de entonces siguieron entrando moldes de otras fábricas llegados desde todo el territorio nacional:

- La Fábrica de vidrio Trinidad, enclavada en la avenida de Miraflores, Sevilla. La historia de esta fábrica es parte de la historia de Sevilla durante el siglo XX. Fue fundada en 1902 por Don Luis Rodríguez Casos. Su construcción constituye uno de los escasos ejemplos de gran industria de nueva planta de la ciudad de Sevilla. Cerró sus puertas en 1999.
- Juan Giralt Laporta, fábrica de cristal y porcelana, decoradas y sin decorar, fundada en 1900 en Cornellá del Llobregat, con sucursal en Madrid. Estaba dedicado a la fabricación de envases, utensilios y todo tipo de aparatos de farmacia, química, física, toxicología, droguería, perfumería, confitería y botillería. Cerrada en 1957.
- La Fábrica de cristal y vidrio de Santa Lucía, 1834-1908 de Cartagena. Especializada en cristal y vidrio blanco tallado durante el periodo de la Restauración. Fábrica pionera, hasta su incorporación, en 1908, en la Unión Vidriera de España. Conocida como Fábrica Valarino, llegó a ser una de las principales empresas del sector en la segunda mitad del siglo XIX, atravesando su mayor esplendor con la gestión empresarial de su segundo director, Joaquín Togores, durante la década de 1890 ⁸.
- Vidrecor, Union Vidriera Española, fundada en 1897, en Cornellá de Llobregat por la familia Vila de la Riba, estaba dedicada principalmente a la fabricación de vidrio hueco: vasos, elementos de mesa y envases. En 1905 se unieron 10 empresas del vidrio hueco que cerraron en 1955. Reconvertida, los propietarios convirtieron la primitiva Unión Vidriera en una sociedad anónima que adoptó el nombre de ELSA, que cerró finalmente en 1983.
- Vidrilux, Sociedad Cooperativa, fundada por 73 socios en 1969 cerró en 1983. Situada en el sitio “del Toledano” en la barriada de Vallecas de Madrid, salió en pública subasta el 18 de enero de 1983.
- Barcelonesa del vidrio, en Pueblo Nuevo, Barcelona, liquidó la cooperativa en 1992.
- Badalona SA, El Cristall, dedicada a la iluminación pública, fundada por Artur Farrés y Cia en 1897.

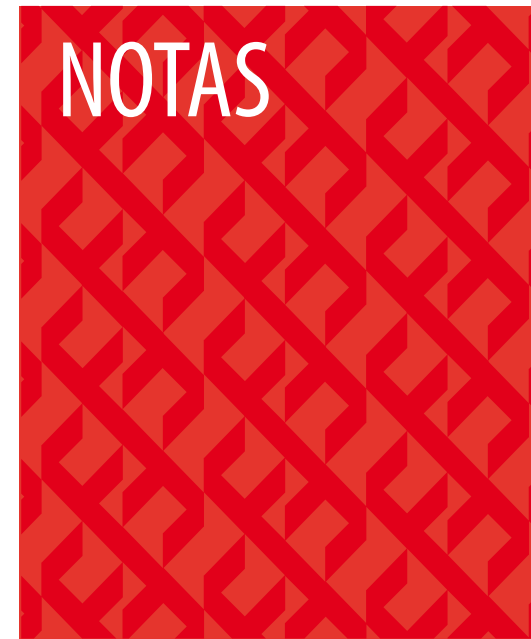
< Figuras 8 y 9

Reproducción facsimilar del Álbum de los productos de la fábrica de vidrios huecos, blancos y de color de Cifuentes y Pola, Gijón 1898, reproducidas en el libro *Arte e Industria en Gijón, (1844-1912)* La fábrica de vidrios de Cifuentes, Pola y Cia, pp. 153, 155, 157 y 209.

De este modo, se estima que aproximadamente hayan llegado hasta unos 6.000 moldes de diferente naturaleza, procedencia y antigüedad.

Es un número que no se puede concretar, ya que existe la necesidad de documentar este olvidado legado histórico, aún por estudiar, ordenar y catalogar: ponerlo en valor y asegurar su correcta conservación, logrando preservar y transferir a futuras generaciones esta parte de nuestro patrimonio histórico a través de la creación de una potencial *moldeteca*, única en el mundo, donde el molde es patrimonio, y genera patrimonio. Es conocimiento producido, literalmente, sobre la historia industrial del vidrio en España en los siglos XIX y XX.

Los moldes están realizados en hierro, calcular su valor en material es simple. Saber su valor, asociado al peso, resulta sencillo. Sin alejarnos de lo tangible, incluso una vez acondicionados siguen siendo funcionales, productivos. Son una máquina del tiempo, produciendo en el presente una reproducción del pasado, una foto fija del estilo de vida, de las costumbres, la tradición y el oficio. Son un valor intangible en la materia del testimonio.



¹ CARRINGTON, D., “La bóveda de semillas del Ártico recién impermeabilizada alcanza 1 millón de muestras”, *The Guardian*, 24 de febrero de 2020.

² “[...] Cuando el presidente de Paraguay elige un automóvil nuevo, el fabricante tiene la libertad de proporcionar diez unidades de repuesto de cada pieza, por lo tanto, en caso de que el vehículo sufra una avería o tenga un accidente, siempre pueda ser reparado [...]”. ANDYVWH, “Paraguay Reveals Its Private Parts”. <https://blog.heritagepartscentre.com/blog/2012/04/10/paraguay-reveals-its-private-parts> [última consulta: 10 abril 2012].

³ https://pueblos.elnortedecastilla.es/segovia/tierras_de_segovia/real_sitio_de_la_granja_de_san_ildefonso/datos.html © EL NORTE DE CASTILLA S.A. [Pueblos de Segovia](https://pueblos.de.segovia). Real Sitio de la Granja de San Ildefonso.

⁴ Sobre este tema, PASTOR REY DE VIÑAS, P., *Historia de la Real Fábrica de Cristales de San Ildefonso durante la época de la Ilustración (1727-1810)*, Madrid, Fundación Centro Nacional del Vidrio, 1994.

⁵ GARCÍA GARRIDO, S., “Diseño como disciplina: concepto, evolución y ámbito contemporáneo”, *I+Diseño*, vol. 14, 2019, pp. 241 y 246.

⁶ Web de la Real Fábrica de Cristales de La Granja, Quienes somos, Historia [<http://www.realfabricadecristales.es/es/informacion/historia>]

⁷ FERNÁNDEZ TALAVERA, B., *Arte y artesanía del vidrio en Segovia. La Real Fábrica de Cristales de La Granja*, Madrid, Fundación EOI, 2015, p. 129 [libro digital: Disponible en <https://www.eoi.es/es/savia/publicaciones/21119/arte-y-artesanía-del-vidrio-en-segovia>].

⁸ MARTÍNEZ CARRIÓN, J.M., “La fábrica de cristal y vidrio de Santa Lucía (Cartagena) y el sector del vidrio español (1834-1908)”, *Boletín de la Sociedad Española de Cerámica y Vidrio*, vol. 41, núm. 3, 2002, p. 294.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDYVWH, "Paraguay Reveals Its Private Parts". <https://blog.heritagepartscentre.com/blog/2012/04/10/paraguay-reveals-its-private-parts> [última consulta: 10 abril 2012].

CARRINGTON, D., "La bóveda de semillas del Ártico recién impermeabilizada alcanza 1 millón de muestras", *The Guardian*, 24 de febrero de 2020.

FERNÁNDEZ TALAVERA, B., *Arte y artesanía del vidrio en Segovia. La Real Fábrica de Cristales de La Granja*, Madrid, Fundación EOI, 2015, p. 129 [libro digital: Disponible en <https://www.eoi.es/es/savia/publicaciones/21119/arte-y-artesanía-del-vidrio-en-segovia>].

GARCÍA GARRIDO, S., "Diseño como disciplina: concepto, evolución y ámbito contemporáneo", *I+Diseño*, vol. 14, 2019, pp. 241-254.

MARTÍNEZ CARRIÓN, J.M., "La fábrica de cristal y vidrio de Santa Lucía (Cartagena) y el sector del vidrio español (1834-1908)", *Boletín de la Sociedad Española de Cerámica y Vidrio*, vol. 41, núm. 3, 2002, pp. 293-304.

PASTOR REY DE VIÑAS, P., *Historia de la Real Fábrica de Cristales de San Ildefonso durante la época de la Ilustración (1727-1810)*, Madrid, Fundación Centro Nacional del Vidrio, 1994.

RESEÑAS

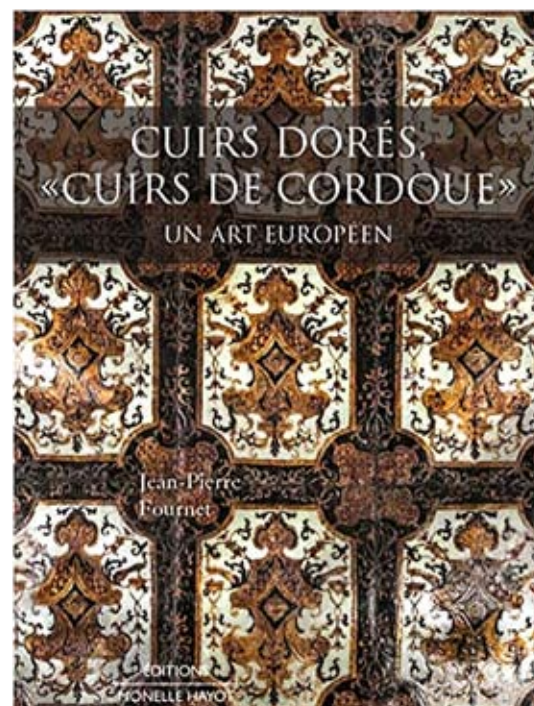
Cuir Dorés, «Cuir de Cordoue». Un art européen. J. P. Fournet **254**
Félix de la Fuente Andrés

De Flandes a Extremadura. Humanismo y naturaleza en los tapices de Badajoz. **259**
Ignacio López Guillamón y César Chaparro Gómez (eds.)
Mercedes Simal López

La decoración ideada por François Gognard para los apartamentos de la duquesa de Alba en el palacio de Buenavista. Concha Herrero Carretero, Álvaro Molina y Jesusa Vega **264**
Mercedes Simal López

Arquitectura do lume en Compostela. Yago Bonet Correa **267**
Pedro López Gómez

Pedro Miralles. Diseño y Emoción. El legado de una década (1983-1993). Pilar Mellado Lluch **270**
Santiago Sáenz Samaniego



Cuir Dorés, «Cuir de Cordoue».
Un art européen.

J. P. Fournet

Saint-Remy-en-l'Eau, Éditions Monelle Hayot,
2019. 388 páginas
ISBN: 979-10-96561-04-9.

Félix de la Fuente Andrés

Museo Nacional de Artes Decorativas

Esta obra constituye una puesta al día de los conocimientos sobre el guadamecí, una aplicación artística tan admirada como desconocida. Supone la culminación de la tradición historiográfica francesa, iniciada por Davillier en 1878 (DAVILLIER, Ch., *Nottes sur les cuirs de Cordoue, guadamaciles d'Espagne*, Paris, 1878 [Trad. Claudio Girbal, E., Gerona, 1879]), ampliada ahora al ámbito europeo, como se explicita desde el propio enunciado.

Para comenzar, una precisión terminológica. En la mayoría de las lenguas europeas, este tipo de trabajo se denomina “piel o cuero dorado” (*cuir doré*, *cuoi d'oro*, *giltleather*, *goudleer*), o “tapiz de piel” (*Ledertapeten*). Sólo las lenguas romances ibéricas, con ligeras variantes, disponen de un término específico: guadamecí. Respecto al concepto “*Cuir de Cordoue*” (nótese que en el título va entrecorillado), es un galicismo que equivale a “cuero artístico”, y que en ningún caso se puede identificar con nuestro término cordobán (materia prima); su análisis nos alejaría del objeto de esta presentación.

La técnica del guadamecí tuvo su origen en la Edad Media en el ámbito hispanomusulmán. La producción vivió su apogeo en España entre finales del siglo XIV y el primer tercio del XVII; de aquí se expandió por Europa Occidental, y entre los siglos XVI y XVIII se convirtió en un lenguaje común, sinónimo de lujo y buen tono. Su principal utilidad era el revestimiento mural de interiores a modo de tapicerías o colgaduras, así como de mobiliario civil y de equipamiento litúrgico.

El autor posee una sólida trayectoria como investigador, como demuestra su tesis *Les cuirs dorés anciens en France* (Ecole du Louvre, París, 2004, 11 t., 1739 p. [Consultable en la biblioteca de L'Ecole du Louvre (París), en la Biblioteca Fornay (París), y en la Biblioteca del Centre de Recherche sur la Conservation des Collections (CRCC), 36 rue Geoffroy-Saint-Hilaire, 75005, París]). Médico de profesión, en un momento determinado decidió encauzar su interés por el arte cursando la diplomatura de la Escuela del Louvre de París. Bajo el consejo de su director de tesis, Daniel Alcouffe, se fijó el objetivo de seleccionar un sujeto significativo, pero poco conocido por la Historia del Arte, centrándose en los “Cueros dorados”. En primer lugar, emprendió el monumental proyecto de catalogar los ejemplares conservados en Francia, que le llevó a la redacción de una monografía y a la preparación de la presente obra.

Conocí a Jean-Pierre Fournet en la Reunión del Grupo Cuero del ICOM-CC en Vic el año 2000 (cuyas actas se publicaron cuatro años después: *La piel, material de revestimiento. Actas de la Reunión Intermedia del Grupo Cuero de ICOM-CC*, 18-20 de octubre de 2000, Vic : Museu de l'Art de la Pell, 2004), cuando preparaba su proyecto de final de estudios. A los pocos meses volvió al *Museu de l'Art de la Pell* con el fin de revisar las colecciones y encontrar analogías y referencias para su catálogo. Desde entonces hemos mantenido una estrecha relación en el seno del mencionado Grupo del ICOM, a través de congresos y seminarios, publicaciones, viajes de trabajo y proyectos de investigación.

Jean-Pierre Fournet tiene el mérito de haber rehabilitado el estudio de los “Cueros dorados”. Gracias a su humanidad y su generosidad ejerce de manera natural un magisterio que, sin duda, ha contribuido a la formación de un grupo investigadores, antes dispersos por Europa.

Actualmente colabora en un proyecto de investigación del CRC para la identificación de la procedencia de los guadamecís [*Centre de Recherche sur la Conservation*, CNRS, Ministerio de Cultura de Francia, y MNHN (Muséum National d'Histoire Naturelle de París)]. Hasta ahora, la identificación de los ejemplares, su procedencia y cronología, se basaba fundamentalmente en criterios estilísticos y especulativos. El proyecto pretende establecer patrones para la determinación de la procedencia geográfica del soporte de piel, a través del estudio de la especie animal y del tipo de curtido, utilizando la metodología de análisis proteómico, que requieren la toma de muestras ínfimas, siempre del lado “carne”, y que por tanto no afectan ni a la película pictórica ni a la integridad de la obra. De manera complementaria, este proyecto pretende establecer las características de las hojas de plata a fin de conocer su composición, su talla y su posible deterioro, aspecto fundamental para diseñar estrategias de conservación.

El Museo Nacional de Artes Decorativas es el único centro español que participa en este proyecto, aportando muestras para los análisis de una serie de piezas bien documentadas. Desgraciadamente, otros museos como el Episcopal de Vic o el de l'Art de la Pell, ambos en Vic, no han respondido a la convocatoria.

El libro *Cuir Dorés, «Cuir de Cordoue»*. Un art européen, se articula en seis capítulos:

El primero trata de las técnicas de fabricación de los cueros dorados, asunto fundamental para la correcta caracterización de estas producciones, de su cronología y su zona de procedencia. Para ello realiza una recopilación de las fuentes documentales, desde la Edad Media hasta la Ilustración. Describe con figuras el proceso de fabricación, y trata sobre los medios de comercialización y conservación en su época. En el proceso, diferencia los dos métodos fundamentales para el traspaso de los motivos ornamentales: la estampación en plano y en relieve. El primero es el que siguió desde los orígenes hasta el primer tercio del siglo XVII, y fue el utilizado en la manufactura del guadamecí español.

El segundo capítulo está dedicado a indagar en “Los orígenes de los Cueros Dorados: los Cueros Dorados en España”. Comienza con la cuestión historiográfica del origen del guadamecí y la supuesta influencia árabe, así como la terminología y la etimología, demostrando un amplio conocimiento de las fuentes y la bibliografía. Aborda después la larga historia de los guadamecís en España, desde la Edad Media hasta la decadencia de los gremios a lo largo del siglo XVII. También trata sobre los principales tipos, los usos diversos, el sistema de producción gremial y sus ordenanzas y, por último, sobre las técnicas decorativas y la evolución de los estilos sobre los cueros artísticos.

El capítulo tercero versa sobre “Los Cueros Dorados fuera de España”. Comienza analizando cómo el prestigio del guadamecí español y la exportación a las cortes europeas, a finales de la Edad Media, abrió el paso a la imitación y a la creación de talleres autónomos en diversos países, dedicando apartados específicos a cada uno de ellos. Italia, con diferentes centros documentados desde el siglo XVI, cuyas producciones tempranas son difíciles de diferenciar de las españolas, y que adquieren características propias a lo largo de los siglos XVII y XVIII. Los Países Bajos del Norte, que a partir del conflicto y la separación de la monarquía hispánica desarrollan pujantes talleres, que se hacen con el mercado gracias a la renovación de los procesos de producción, como la aplicación de la técnica de la estampación en relieve, y la introducción de nuevos lenguajes ornamentales, llegando incluso a desbancar a España como principal centro productor. Los Países Bajos del Sur, con talleres en Bruselas, Amberes y Malinas, estuvieron inicialmente más vinculados a la tradición hispánica, especializándose en tapicerías y colgaduras de piel de carácter figurativo, y evolucionando a lo largo del siglo XVII hacia procesos de producción seriada de frontales de altar y piezas de ajuar litúrgico. Inglaterra pareció durante mucho tiempo ajena a esta producción, aunque se ha podido documentar en el siglo XVII, si bien de manera subsidiaria de los Países Bajos; en el siglo XVIII se desarrolla una pujante industria de cueros dorados, especializada en la producción de biombos y tapicerías con temática de chinerías y la imitación de lacas, muy demandadas por los mercados de la época. Por lo demás, el revestimiento de paredes con Cueros Dorados fue una tendencia que se extendió por toda Europa, y su producción se desarrolló con más o menos éxito en otros países (Portugal, Alemania, Austria, Suecia y otras regiones del mar Báltico).

Los Cueros Dorados en Francia tienen un apartado específico en el capítulo tercero. Sin duda constituye el asunto en que el autor está especializado y que aborda con mayor pertinencia. Ofrece un estudio riguroso sobre su evolución histórica, aportando un sólido aparato documental y numerosos ejemplos. Aunque pudo existir algún taller en el XVI, su auge se produjo en los siglos XVII y XVIII, con talleres en París, Rouen, Lille, Aix-en-Provence, Lyon, Marsella, y Aviñón. Especialmente en esta ciudad ha localizado la documentación y el catálogo del taller de Raimon Boissier, que ha permitido identificar sus producciones. A finales del siglo XVII y principios del XVIII aparecieron diseños ornamentales autónomos, como los de Nicolás Langlois y Daniel Marot; tuvieron aplicación a todo tipo de producciones, como la textil o los cueros, y gozaron de una amplia difusión en toda Europa. El caso de Francia, en fin, ilustra el proceso de cambio del gusto en la decoración de interiores. A lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII se fueron imponiendo las telas y los papeles pintados, cuyos procesos de producción permitieron abaratar los costes, favoreciendo la renovación de los revestimientos murales que la moda exigía. Poco a poco los cueros cayeron en el olvido, de forma que en el primer tercio del siglo XIX se consideraban un material exótico cargado de romanticismo, propio de épocas pretéritas, del cual la técnica y la memoria se habían perdido.

El capítulo cuarto, “La conservación y la restauración de los Cueros Dorados”, está redactado en colaboración con Céline Bonnot-Diconne [pensionada de Villa Medici, y titular de 2CRC, uno de los pocos centros privados dedicados en exclusiva a la conservación y restauración de la piel (www.2-crc.com)]. En primer lugar, establecen los principales problemas de conservación, tanto de la piel -material orgánico- como de sus materiales asociados. Realizan una breve reseña de la evolución de los criterios de conservación e intervención, y los centros de restauración y los proyectos de investigación que se han desarrollado en los últimos años. A continuación, tratan de los principios y las etapas en el proceso de la restauración: documentación del estado; investigaciones físico-químicas; desmontaje; protección de la película pictórica; limpieza; flexibilización y conformación del soporte; relleno de lagunas, forrado de desgarros y refuerzo del cuero; reintegración; ensamblaje de piezas; reinstalación de tapices y paneles. Finalizan con un práctico repertorio de consejos para la adecuada conservación.

El capítulo quinto, “Cueros Dorados de ayer y de hoy”, supone un ejercicio de actualización. No es frecuente, en una obra dedicada monográficamente a una materia con tanto peso histórico, tratar de la creación en el presente. Este capítulo cubre el período desde el abandono de las producciones en el siglo XVIII, pasando por la recuperación del historicismo y el eclecticismo a finales del siglo XIX, hasta las producciones actuales, destinadas a una clientela exclusiva y minoritaria. Se descubre el potencial de las nuevas tecnologías, al que dedica un apartado, así como al utillaje utilizado para la aplicación de los relieves, la policromía y otros efectos. Por último, trata sobre las tendencias estéticas actuales, que van desde la réplica de modelos históricos, hasta diseños específicos.

El sexto capítulo, como conclusión del trabajo, se dedica a resumir la evolución histórica del guadamecí. Desglosa las principales aportaciones del estudio, entre ellas las estrechas relaciones entre los temas aplicados en cada época a los cueros y a los tejidos ricos. A partir de finales del siglo XVII las producciones se desarrollan a partir de diseños autónomos aplicados a la decoración de interiores (tejidos, estucos, plafones de madera, azulejería, etc.), sobre todo en los Países Bajos. Otra aportación interesante es la identificación de los talleres y los temas de ciertos especímenes hasta ahora anónimos como, por ejemplo, los de Aviñón, el valle del Ródano o Venecia, en el siglo XVIII.

Quedan, de todos modos, importantes enigmas por resolver, como el origen de la técnica y su consolidación como objeto de decoración de interiores a gran escala, el inicio de las producciones europeas, y la causa del declive de los talleres hispánicos, para lo cual se debe profundizar sobre las fuentes documentales y el análisis de las colecciones de los museos.

Como colofón, se incluye un apartado de notas y varios anexos: glosario; repertorio comentado de fuentes bibliográficas antiguas sobre la fabricación de los cueros dorados; repertorio comentado sobre bibliografía reciente, clasificado por países; bibliografía general, diferenciando entre obras generales, actas y coloquios, y exposiciones; y por último, una relación de museos y colecciones públicas de Francia que conservan cueros dorados antiguos.

En definitiva, estamos ante una puesta al día tan oportuna como necesaria, realizada bajo una perspectiva europea, con una metodología y un rigor impecables, una prosa amena, generosa ilustración y unas herramientas tan útiles como bien organizadas. Sin duda podemos calificarla como una obra de referencia imprescindible para el conocimiento de las aplicaciones artísticas de la piel. Además, supone un modelo para la labor que aún nos queda por hacer en España, cuna del guadamecí.

Félix de la Fuente Andrés



De Flandes a Extremadura. Humanismo y naturaleza en los tapices de Badajoz.

I. López Guillamón y C. Chaparro Gómez (eds.)

Badajoz, Fundación Academia Europea e Iberoamericana de Yuste, 2020, 403 páginas
ISBN: 978-84-948078-9-3.

(Edición digital: <https://www.fundacionyuste.org/wp-content/uploads/2020/03/De-Flandes-a-Extremadura.pdf>)

Mercedes Simal López

Universidad de Jaén

Esta obra reúne las ponencias y anejos presentados en el *Encuentro Internacional De Flandes a Extremadura: Humanismo y Naturaleza en los tapices de Badajoz*, celebrado entre los días 21 y 22 de febrero de 2019 en la ciudad de Badajoz.

Publicada en formato digital, es el resultado del trabajo y mecenazgo de distintos organismos e instituciones de la ciudad de Badajoz relacionados con el arte en general y con las tapicerías en particular, como la Fundación Academia Europea e Iberoamericana de Yuste, junto con la Facultad de Ciencias y Rectorado de la Universidad de Extremadura, el Colegio Oficial de Farmacéuticos, el Excmo. Ayuntamiento de Badajoz y la Archidiócesis de Mérida-Badajoz.

La idea partió de Ignacio López Guillamón y César Chaparro Gómez, quienes al estudiar la colección de tapices de la catedral pacense decidieron organizar un congreso internacional de especialistas en tapices, para lo que implicaron a representantes de distintas universidades, museos e investigadores independientes especializados en la tapicería histórica, con el objetivo de que debatieron sobre las últimas investigaciones de este campo.

El Encuentro supuso un intenso intercambio de conocimientos sobre tapices flamencos y franceses de la Edad Moderna, cuyos resultados se han plasmado en la presente monografía.

La publicación comienza con dos textos introductorios que recogen las conferencias inaugurales del congreso y que plantean las líneas maestras del encuentro. La primera consiste en una reflexión sobre los tapices de la Catedral por Juan Carlos Moreno Piñero (Director de la Fundación Academia Europea e Iberoamericana de Yuste). Asimismo, el texto de César Chaparro (Universidad Extremadura) contextualiza los tapices de la catedral pacense en el marco del humanismo renacentista, la mitología y la emblemática, analizando con detalle la figura de Penélope -que sirven de pauta referencial en los tapices de la catedral de Badajoz- en la emblemática.

A continuación, los artículos presentados por los investigadores invitados al encuentro se dividen en cuatro bloques temáticos, a los que se suma una adenda.

El primero está dedicado al “Registro del conocimiento en los tapices del Renacimiento”. Este bloque comienza con un artículo escrito por Margarita García Calvo, Doctora en Historia del Arte, que presenta un estudio actualizado y sólidamente documentado de los conocidos como “Tapices de Pastrana”: seis tapices en los que están representadas las conquistas africanas del rey Alfonso V de Portugal (1432-1481), tejidos a partir de 1471 en alguno de los talleres activos en los principales centros manufactureros flamencos. Asimismo, su trabajo incluye un análisis crítico de las escenas representadas en dos de ellos y un estudio comparativo con otros tapices flamencos de semejante tema y estilo.

Le sigue el artículo de Pilar Bosqued. (Académica correspondiente de la Real Academia de Medicina de Zaragoza), en el que la autora aplica sus extensos conocimientos de botánica al estudio de los paños flamencos, mostrando el conocimiento que se tenía en la época de las especies vegetales, incluidas las nuevas procedentes de América. Los paños de finales del siglo XV exhiben plantas estilizadas, con falta de realismo, flores aisladas en primera línea o diseminadas por el campo que contribuyen a la intención de crear un paisaje, pero que no representan un paisaje real, mientras que a partir de comienzos del siglo XVI la naturaleza se plasma con un gran realismo.

El segundo bloque está dedicado a la “Creatividad artística y el mecenazgo en el Renacimiento” y comienza con un artículo de Elena Vázquez Dueñas (Universidad Complutense de Madrid), dedicado a los cuatro tapices flamencos realizados a partir de pinturas de El Bosco (h.1450-1516) conservados actualmente en el Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial, comparándolos con pinturas, dibujos y grabados de este artista y de uno de sus mejores discípulos, Pieter Brueghel el Viejo (h. 1525-1569).

El siguiente trabajo de este bloque temático se debe al profesor y académico José Matesanz del Barrio. (Universidad de Burgos), quien analiza como durante la Edad Moderna la nobleza civil y eclesiástica castellana reunió un importante ajuar mueble flamenco, debido entre otras causas al importante flujo comercial existente entre el antiguo Reino de Castilla y Flandes desde el siglo XV, y por supuesto a la unión dinástica en los inicios del siglo XVI. Además, su trabajo también estudia los principales conjuntos de tapices que

perduraron en las ciudades castellano-leonesas, estableciendo relaciones con otras obras conservadas en museos internacionales que comparten una historia común.

Este bloque concluye con el artículo Victoria Ramírez Ruiz (UNIR-Museo Nacional Artes Decorativas), referente indiscutible en el estudio de las tapicerías de la nobleza española en la Edad Moderna, en el que analiza en profundidad la dispersión que se produjo durante los últimos años del siglo XIX de las principales colecciones de tapices propiedad de la nobleza española. Partiendo de las grandes colecciones nobiliarias de tapices flamencos de los siglos XVI y XVII, Ramírez estudia el devenir que tuvieron estas colecciones textiles a lo largo de los siguientes cuatro siglos y cómo el hecho de vincular las principales obras a los bienes familiares no vendibles permitió que muchas de esos conjuntos de tapices llegaran unidos hasta el siglo XIX. El cambio de gustos estéticos y de la legislación sobre los bienes vinculados, unido a la enorme riqueza de los empresarios norteamericanos y europeos -deseosos de adquirir tapicerías antiguas- fueron la combinación perfecta para que, desde los últimos años del siglo XIX hasta el primer tercio del XX, se produjera la dispersión de gran parte de los tapices más valiosos que hasta entonces habían estado en manos de la nobleza, bien por estar tejidos con hilos de plata y oro o por haber sido tejidos por los principales maestros del Arte del Tapiz de Flandes durante los siglos XVI y XVII. Esto ha determinado que tales tapices estén hoy en los grandes museos nacionales del Reino Unido, Estados Unidos o Francia, así como en importantes instituciones y bancos españoles.

El bloque dedicado a la “Museografía para disfrutar el arte” cuenta con las aportaciones de las responsables de dos de las más importantes colecciones de tapices antiguos del mundo. Maria Taboga (Restauradora del Centro Operativo Manutenzione e Restauro Arazzi, del Segretariato Generale della Presidenza della Repubblica, Italia) expone en su texto las modernas técnicas de restauración que actualmente se aplican a los tapices del siglo XVI que forman parte de la colección del Quirinal, las teorías subyacentes a este tipo de intervenciones y el fin que quieren alcanzar. Para ello, presenta el estudio de un caso particular: la serie *Pérgolas con escenas mitológicas* de Margarita de Habsburgo, que tras formar parte de las colecciones Farnesio y Borbón, finalmente fue depositada en el Palacio del Quirinale en Roma después de 1870.

Asimismo, Concha Herrero Carretero (Patrimonio Nacional) expone en su texto una reflexión sobre los tapices que integran las colecciones de Patrimonio Nacional y las distintas propuestas de musealización y conservación de estas piezas, llevadas a cabo desde finales del siglo XIX hasta el actual proyecto del Museo de las Colecciones Reales.

Por último, el cuarto bloque está dedicado al tema de “El tapiz como fedatario visual, cultural y artístico” y comienza con la aportación del profesor Guy Delmarcel, (Universidad de Lovaina), máxima autoridad en el estudio de las tapicerías flamencas y maestro de varias generaciones de estudiosos de este campo. En su trabajo, magníficamente ilustrado, el profesor Delmarcel profundiza en el estudio de los tapices de la catedral de Badajoz, comparándolos con otras series paralelas tejidas por Philippe

van der Cammen en Enghien en la segunda mitad del siglo XVI y contextualizándolos como una serie de Galerías y jardines y relacionándolos con tres tapices pertenecientes a una segunda edición de estos tapices de Badajoz.

Sigue a este artículo el del profesor Nello Forti Grazzini (Universidad de Milán), que presenta el estudio de una serie de la “Historias de Vertumno y Pomona” que inaugura el género de tapices “de jardines y galerías” (precedente en este sentido, por lo tanto, de la de Badajoz).

Cierra el bloque el trabajo del profesor Miguel Ángel Zalama (Universidad de Valladolid) sobre “Tapices y pinturas: el debate entre artesanía y arte”. Su texto reflexiona sobre la relación histórica entre pintura y tapicería, en el que analiza la evolución del valor socioeconómico con el que el Arte del Tapiz fue percibido por la sociedad desde la Baja Edad Media, la Edad Moderna y en el Siglo de la Ilustración; y señala cómo el asentamiento de la teoría del Arte de Giorgio Vasari y el proceso mismo de creación del tapiz -con la repetición mecánica de modelos de éxito, frente a la singularidad de la pintura- contribuyeron al declive valorativo de esta manifestación artística, que llegaron a ser denominadas por Aby Warburg como “fósiles de la cultura de la aristocracia”.

Esta publicación concluye con una Adenda formada por cuatro artículos de investigadores participantes en el este congreso.

El primero, escrito por Ignacio López Guillamón (Universidad de Extremadura) que lleva por título “Investigar y difundir el conocimiento sobre el arte del tapiz”, aborda los canales actuales de presentación de las investigaciones sobre tapices antiguos a través de la Cultura de la Ciencia Abierta. López Guillamón indica como, bajo los impulsos de la Unión Europea o la UNESCO, se han creado algunos de los sitios webs más relevantes con los que se comunican los diferentes expertos en tapices de Europa o Estados Unidos y hace un interesante recorrido por los principales centros de investigación y repertorios digitales útiles para el estudio de tapices históricos, analizando además sus pros y sus contras y proponiendo una serie de mejoras para aumentar la visibilidad del Arte del tapiz en España.

En el segundo, “Tapices de los condes de Superunda”, Margarita García Calvo da a conocer una colección de tapices de procedencia mayoritariamente flamenca, tejidos en los siglos de mayor prosperidad de la tapicería, XVI y XVII, en donde una parte considerable de ellos responden a las características de la producción de Audenarde, que ya desde el siglo XVI se convirtió en el segundo gran centro de la tapicería después de Bruselas. La autora analiza con la colección, compuesta por diez tapices, cuatro fragmentos de tapiz y mobiliario tapizado. Los tapices, que pertenecieron a los condes de Superunda y pasaron posteriormente a ser propiedad del pintor italiano Guido Caprotti, cuyos herederos los donaron al Ayuntamiento de Ávila.

El tercer artículo de esta Adenda ha sido escrito por Pilar Bosqued y versa sobre “Los Jardines de Pomona en los tapices de Vertumno y Pomona del siglo XVI de Patrimonio Nacional de España y Kunsthistorisches Museum de Viena”. En este trabajo analiza todos

los elementos arquitectónicos, botánicos y de utillaje de jardinería que figuran en los tapices de la Historia de Vertumno y Pomona, a partir de dos conjuntos conservados en Patrimonio Nacional de España y en el Kunsthistorisches Museum (Viena), realizando una revisión crítica sobre sus autores, diseños y sobre el tema, inspirado en Ovidio.

La publicación concluye con el artículo de Victoria Ramírez Ruiz dedicado a “Los tapices de Las Indias en las colecciones de la nobleza”. La carencia de tapices franceses en las colecciones de la nobleza española y la importancia de las series de las Indias han dado lugar a que, por primera vez se analicen tres conjuntos de esta temática en relación con la nobleza española, que en la actualidad forman parte de las colecciones del marquesado de Viana, el ducado de Alba y Ramón Perellós y Rocafull, Maestre de la Orden de Malta, conservados respectivamente en las ciudades de Córdoba, Madrid y La Vallete (Malta). La autora también estudia la génesis iconográfica y la hechura de un conjunto de tapices, conocido como “Las Indias”. Su iconografía se debe a la obra gráfica que Albert van der Eckhout diseñó entre 1633 y 1644 sobre la Historia Natural del Noreste de América del sur en poder de Holanda. La primera edición se hizo en 1687, en la Manufacture des Gobelins y alcanzó gran éxito al ser utilizada como regalo diplomático por parte de la Corona de Francia. Los datos, interpretaciones y las ilustraciones de estos tapices franceses de la Manufacture des Gobelins evidencian la evolución del gusto estético desde unos primeros tapices, que presentan la originalidad de la Historia Natural de parte de América del Sur. A partir de 1735, el desgaste de los cartones llevó a Alexandre-François Desportes a recrear el primer modelo. Mientras que los tapices de las últimas ediciones muestran el gusto por lo exótico y el refinamiento formal del siglo XVIII.

Mercedes Simal López



Mercedes Simal López

Universidad de Jaén

Si bien a lo largo del siglo XVIII Madrid contó con importantes palacios y residencias nobiliarias cuyos interiores fueron refinadamente decorados con las novedades y modas procedentes especialmente de Francia, de acuerdo con los nuevos planteamientos basados en el confort, la sociabilidad, la apariencia y el lujo ilustrado, son muy escasos los vestigios que han llegado hasta nuestros días, salvo algunas residencias vinculadas a la familia real.

Esta carencia se ve en parte gratamente solventada con la monografía realizada por Concha Herrero, Álvaro Molina y Jesusa Vega, quienes con enorme tesón han logrado reconstruir, de forma documental y visual, tras casi diez años de estudio, uno de los proyectos más emblemáticos y cosmopolitas de la época, que pone de manifiesto la importancia que cobró el adorno de interiores a lo largo del siglo XVIII en España: el proyecto para la decoración de los apartamentos de verano de la duquesa de Alba en el palacio de Buenavista en Madrid (actual Cuartel General del Ejército de Tierra).

El responsable de dicha tarea fue el artista, adornista y comerciante de sedas François Grogard (Lyon, 1748–Fontenay-sous-Bois, 1823), que pasó una estancia en España durante los años finales de la centuria ilustrada y que concibió la decoración de las diez salas del cuarto de verano de la duquesa de Alba como un ameno recorrido por la historia de las artes y de la arquitectura: desde el origen de los tiempos, en el que el ser humano hacía de la naturaleza su propio refugio doméstico y espiritual; pasando por Egipto, los “antiguos monumentos de arquitectura de Grecia e Italia” y las “formas simples y ligeras de la arquitectura etrusca”; a las “formas fantásticas y caprichosas” de las salas dedicadas a Persia, Japón y China; sin olvidar un espacio dedicado al estilo gótico.

Aunque durante su vida Grogard fue hombre conocido y reconocido, con el paso del tiempo su memoria había quedado prácticamente en el olvido, tanto en España como en Francia. Hasta hace pocos años, su nombre apenas había tenido relevancia en los estudios dedicados a la producción textil, en los que la importancia de Jean-Démosthène Dugourc le había ido privando progresivamente incluso de su propia obra, un proceso cuyo devenir cambió por completo con el angular estudio de Chantal Gastinel-Coural «À propos du Palais d’Albe. Du nouveau sur des ornemanistes français de la fin du 18e», publicado en la revista *L’Estampille. L’objet d’Art*, en 1990. Esta investigación de referencia unía la descripción que Grogard había dejado en sus dos opúsculos –*À Son Excellence Madame la duchesse d’Albe. Songe à réaliser dans la décoration de son palais*, fechado el 10 de julio de 1790; y un conjunto de cartas bajo el título *Extrait d’un Voyage Pittoresque en Espagne, en 1788, 1789 et 1790. Description d’une partie des appartements du palais de Son Excellence, Monsieur le duc d’Albe, à Madrid*, datadas entre el 1 de agosto y el 30 de octubre de 1790, si bien fue impreso en Bayona en 1792– con los dibujos hasta entonces inéditos que ilustraban el relato.

Asimismo, la implicación de Grogard en las manufacturas y comercialización de las sedas de Lyon por su relación con Camille Pernon, sedero lionés cuya compañía alcanzó enorme prestigio internacional, tampoco ha sido debidamente valorada. De esta actividad se conserva en la actualidad en la Biblioteca Municipal de Lyon un epistolario formado por 74 cartas autógrafas que, a pesar de su enorme interés, hasta ahora no había sido valorado en su conjunto como fuente excepcional para el conocimiento de la sociabilidad y las relaciones comerciales de la época, como han puesto en evidencia las relevantes investigaciones llevadas a cabo por Lesley Miller y Pilar Benito sobre la industria sedera y su comercialización en Europa durante la segunda mitad del siglo ilustrado, en la que la corte madrileña tuvo un papel protagonista en materia de consumo.

Con esta monografía Concha Herrero, Álvaro Molina y Jesusa Vega han dado un paso más, analizando la figura de Grogard en su contexto y el importante papel que jugó como adornista en la corte española en calidad de comisionado de la manufactura lionesa de Camille Pernon y su labor de mediador entre Lyon y las principales cortes europeas, gracias a la publicación de su epistolario y su correspondencia como embajador del gusto lionés en la corte madrileña durante los reinados de Carlos III y Carlos IV, así como el estudio y traducción al español de los proyectos decorativos concebidos para la duquesa de Alba en Madrid y los documentos visuales que se han conservado al respecto.

El libro, cuidadosamente editado, se organiza en dos grandes bloques. El primero, formado por tres ensayos, está dedicado al estudio de la figura de François Grogard, su proyecto para el adorno del apartamento de verano del palacio de Buenavista de los duques de Alba, y al contexto del gusto y la decoración de interiores del Madrid de aquella época, reconstruido a través del análisis de la prensa –en especial en el *Diario de Madrid*–, que permite conocer importantes datos relativos a tendencias, precios,

etc. En la segunda parte se transcriben y traducen los dos citados opúsculos que Grogard publicó entre 1790 y 1792 con el fin de hacerse con el favor de los duques de Alba, acompañados de los dibujos que se han localizado hasta ahora relacionados con el proyecto, dispersos en distintas colecciones públicas (desde el Museo Nacional de Artes Decorativas y la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid, pasando por el Museo de Artes Decorativas de París y el Musée des Tissus et des Arts décoratifs de Lyon o el Victoria and Albert Museum de Londres) y privadas, que facilitan enormemente la lectura y comprensión del texto; así como su epistolario comercial, que por primera vez se transcribe de forma íntegra y cuidadosamente anotado.

Los autores han incluido, a modo de colofón, un glosario histórico de términos textiles que recoge la nomenclatura más significativa empleada por Grogard, así como un completo listado de las fuentes y la bibliografía utilizada y un exhaustivo índice de nombres y lugares, que sin duda hacen de este libro -publicado en acceso abierto (<https://books.openedition.org/evz/10582?lang=es>)- una herramienta imprescindible para el conocimiento e interpretación de la decoración y el adorno de interiores y de la cultura visual y material de finales del siglo XVIII en España.

Mercedes Simal López



Arquitectura do lume en Compostela.

Yago Bonet Correa

Brión, Editorial Guiverny, S.L., 2020. 163 páginas
ISBN: 978-84-945592-4-2.

Pedro López Gómez

Fundación Olga Gallego

El libro que llega a mis manos, editado por Belén Fortes, está formado por un texto, de la autoría del arquitecto Yago Bonet Correa, acompañado de una parte gráfica que se debe a Sergio Portela.

Merece una reflexión la relación que se ha establecido entre imagen y texto. Lo que debiera haber sido un apoyo al trabajo de investigación sobre estos elementos arquitectónicos, se ha desarrollado de tal manera que ha sido el texto el que viene a explicitar parte de las imágenes representadas, y digo partes pues no todas responden a la reproducción de chimeneas, por dentro o fuera de los edificios, convirtiéndose en una representación de la ciudad de Santiago, más allá del tema y título del libro.

A mi entender, lo más valioso del libro es la investigación que nos ofrece Yago Bonet sobre la *arquitectura do lume* desde sus inicios reconocibles en las pallozas y su evolución posterior, a lo largo de once enjundiosos capítulos.

El texto viene precedido por un afectuoso prefacio del también arquitecto Iago Seara Morales, quien hace varias significativas referencias: a un anterior libro de Yago Bonet *La arquitectura del humo* (Edicións do Castro, 1994), germen del actual; al italiano Aldo Rossi, amigo e inspirador de un grupo rupturista —en su momento— de arquitectos gallegos; y al método de contar las unidades familiares, en el Catastro de Ensenada,

“en función de tantos fumes como hay nun lugar, aldea e/ou parroquia”, tan conocido por los archiveros e investigadores del siglo XVIII.

El texto constituye una erudita aproximación al origen de la chimenea en el mundo antiguo, que originaría las *halls reales* o señoriales y a las pallozas del Cebreiro, en el camino de Santiago, que en ambos casos responden a la ubicación del fuego en el centro del hogar, sin chimenea, y en donde la evacuación del humo se realizaría, mediante un agujero en el techo, en las primeras, o a través de los tejados, en las segundas, sin orificio especial para su salida, como debía ser en las casas de la antigua ciudad de Santiago, de *fumantia tecta*, en su mayoría de madera.

Se nos señala la chimenea del palacio de Gelmírez, en Santiago, como el ejemplar más antiguo que nos ha llegado de chimenea medieval (s. XII). y sería el testimonio de un cruce de influencias, de los métodos constructivos locales con los importados por el séquito de Raimundo de Borgoña, marido de doña Urraca, hija de Alfonso VI, de su país de origen, como la chimenea tipo *caminee*, con un amplio espacio para la recogida del humo, en forma de baldaquino, y de donde sale el cañón directamente al exterior.

Este esquema evolucionará gracias a José Vega y Verdugo, fabriquero que fue de la catedral santiaguesa, y sobre todo de su discípulo, el gran arquitecto barroco Domingo Antonio de Andrade, que marca el punto álgido de las chimeneas santiaguesas, y su gran tamaño, que responde no tanto a la riqueza –que también– de los dueños de sus palacios o conventos, sino a la topografía del lugar y a la meteorología de la zona. La cuenca hidrográfica del Sar, desciende suavemente hacia la ría de Arousa, y forma morfológicamente un embudo que conduce las nubes bajas hasta Compostela, sobre la que se detienen. Y la meteorología, sometida al anticiclón de las Azores, tiene un alto índice pluviométrico, por acumulación de nubes bajas.

El buen funcionamiento de las chimeneas dependía de sus capuchas, los grandes cajones de piedra al exterior. Las chimeneas forman parte de la estructura de los edificios. Al interior, la campana y el fogón, y al exterior, sobre el tejado, el cañón y cajón superior, que es la imagen visible que caracteriza los tejados compostelanos. En el interior, el cajón funciona como una cámara de inducción, que toma aire de embocaduras por debajo del borde, que se estrecha por dentro del cañón de tiro, provocando una corriente inducida.

Los arquitectos compostelanos, conocedores de la música y del funcionamiento de los instrumentos de viento, –especialmente de los órganos catedralicios, apuntamos nosotros– sabían que las corrientes de aire, forzadas por los fuelles, y las diferencias de temperatura, mueven el aire y avivan el fuego.

Los tejados de la ciudad se cubrirán de la parte superior de estas chimeneas, que se estrechan por dentro, provocando una corriente inducida, respondiendo al “efecto Venturi”, según demostró el eminente físico italiano para todos los fluidos, que al estrechar su conducto de salida aumentaban su velocidad de evacuación. Funcionarán

estas chimeneas hasta mediados del siglo XX, en que nuevas energías, proporcionadas por gas y electricidad, substituirán a la leña. Esos grandes cajones se convertirán en un elemento característico de la arquitectura y del paisaje compostelano.

En cuanto a las 60 fotografías, a color, de una potente belleza, de la autoría de Sergio Portela, van acompañadas de un mapa urbano de su ubicación. Nos enseñan tanto interiores como exteriores de la catedral, de conventos, monasterios, pazos y casas señoriales y patricias. Sus cocinas, comedores y salones, se nos muestran iluminados y calentados por hermosos fuegos dentro de las amplias campanas de las chimeneas, cuyos remates se vislumbran en fachadas y tejados desde plazas, calles, jardines y callejones de la ciudad en que han sido tomadas las instantáneas.

Este despliegue fotográfico es tan impactante que debilita, sometiéndolo, el mensaje textual, en favor del iconográfico; de hecho, queda fagocitado en favor del visual, en un ejercicio de prestidigitación poco frecuente. De alguna manera, la imagen traiciona al texto, subordinándolo y apropiándose de su mensaje.

Lo que pudo ser un libro de investigación arquitectónica, ilustrado, se ha transformado en un libro de recuerdos fotográficos de la ciudad compostelana, banalizando su contenido informativo. Sospechamos que no fue ajeno el haber sido editado al amparo del “Fondo de Proxectos Culturais Xacobeos 2021”. De cualquier forma, es un libro excelente.

Pedro López Gómez



**Pedro Miralles. Diseño y Emoción.
El legado de una década (1983-1993).**

Pilar Mellado Lluch

Getafe (Madrid), Experimenta Editorial, 2018.

346 páginas

ISBN: 978-8493938390.

Santiago Sáenz Samaniego

Real Academia de la Historia

Esta publicación es el resultado de la tesis doctoral, defendida en la Universidad Politécnica de Valencia, de la ingeniera industrial Pilar Mellado sobre la figura del diseñador Pedro Miralles.

A lo largo de 335 páginas se expone la vida y la obra de Pedro Miralles Claver (1955-1993), unos de los más importantes diseñadores industriales españoles de la década de los ochenta. Se le rinde un merecidísimo tributo con esta publicación que vio la luz coincidiendo con el 25 aniversario de su desaparición.

La labor profesional de Miralles comienza en Valencia, una ciudad que, junto con la Barcelona preolímpica, epicentro del diseño, el Madrid de la movida, Vigo o Sevilla, aúnan la energía creativa de los años ochenta en España. Su vida transcurrió inmersa en el ambiente creativo, turbulento y *underground* de la movida; sin embargo, en sus diseños lo que se refleja es un esquema de trabajo mucho más reposado, reflexivo y culto frente a otros colegas cuyos procesos creativos fueron más impulsivos, como sucedió en el caso de su paisano Mariscal. El poso de su formación académica, su inquietud cultural y su buen hacer marcaron una radical diferencia con muchos de sus contemporáneos. Así, frente a propuestas imperantes como eran las que marcaba movimiento postmoderno, en pleno auge, con realizaciones donde se materializaba lo *Kitsch*, el desparpajo, la transgresión o, incluso, el humor; en el trabajo de Miralles

existe una vuelta a la elegancia del Art Decó, al proyecto sobre el tablero, al preciosismo de lo útil y todo ello actualizado con unos acabados *High Tech*. En sus realizaciones se defiende el valor del producto artesanal y de los acabados pulcros, frente a la determinación gestual postmoderna. Como reverso a la transgresión visual y usual de muchos contemporáneos, sus diseños no están carentes de una poética que viene marcada por la sencillez de sus líneas, la gracia en las mezclas de materiales, el buen hacer de sus acabados y la finalidad utilitaria de sus piezas. Por todo esto, frente a muchos colegas de profesión que no pueden ser revisitados más allá del contexto de la Movida, su obra no es pasajera o fútil. La atemporalidad puede reseñarse como la definición o razonamiento para la mayoría de sus creaciones.

La biografía académica de Pedro Miralles comienza con sus estudios de arquitectura, primero en su ciudad natal, Valencia, formación que continuó y finalizó en el Madrid de los primeros ochenta, lo que le permitió zambullirse en la efervescencia de la recién inaugura "Movida". Desde sus comienzos, su profesión de arquitecto fue paralela a su vocación de diseñador. En la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid tuvo como profesores a Sainz de Oiza o Rafael Moneo, que dejaron una impronta destacable en su trayectoria. Sin salirse del contexto académico, aunque ya fuera de la Universidad su círculo de relaciones se nutre con artistas como Guillermo Pérez Villalta o con los colegas Sigfrido Martín Begué o Antón Capitel. Con algunos de ellos coincidió en el grupo "La Logia" cuyo epicentro era el mítico Bar Chicote, que diseñara Gutiérrez Soto, local que dejó muchos ecos en su producción. Así, junto a Miralles, orbitaron en esta hornada Álvaro Soto, Pedro Feduchi, Luis Maroto o Luis Moreno Mansilla. El año 1980 es clave para todo este grupo ya que coincide con la exposición "Arquitecturas Modernas", comisariada por Capitel, y que significó el pistoletazo de salida para muchas de las carreras profesionales de todo este colectivo, a medio camino entre la práctica arquitectónica y el diseño.

Fuera de este ambiente erudito, en un entorno más vital contactó y trabajo con Pedro Almodóvar en *Pepi, Luci y Boom y otras chicas del montón*, o con Alaska o Ouka Leele; tres de los personajes más referenciados para hablar de este momento.

Sus primeras incursiones como creativo se dieron en el mundo de la moda y comenzaron con Francis Montesinos, en sus años valencianos y, luego ya en Madrid, con Jesús del Pozo. Un par de años duró su aventura con la moda. En este campo tuvo cierta relación con Sybilla y Agatha Ruiz de la Prada, cuyas trayectorias comenzaban a despuntar también.

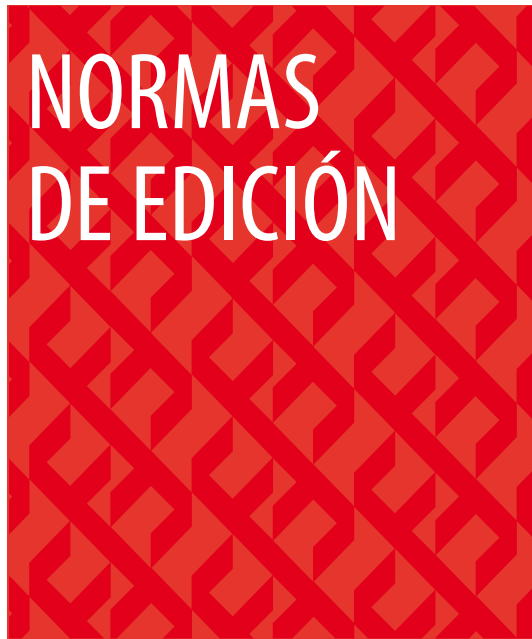
Otro año importante en su biografía es 1987 en el que gana una beca para acudir a la Domus Academy de Milán donde realizó un Máster de Diseño. Allí tuvo profesores tan relevantes como Gaetano Pesce, Andrea Branzi, Ettore Sottsass o Bruno Munari, su favorito. Todo este grupo de docentes formaban parte de los gurús del diseño mundial que, junto a nombres como Aldo Rossi, Robert Venturi, Philipp Johnson, el Grupo Alchimia o Michael Graves, todos ellos representantes del movimiento Postmoderno,

contestaron al racionalismo dominante creando un nuevo lenguaje ecléctico, con escala desvirtuada del clasicismo y formas complejas que coqueteaban con la ironía o el amaneramiento. Otro de los profesores que tuvo en su año en Milán fue el diseñador francés Philippe Starck, creador omnipresente en las décadas de los ochenta y noventa, con el que trabajó durante 1988.

Estructurando su producción en tres etapas: *Nuevas manufacturas* (1983-1986), *Proyección nacional e internacional* (1986-1988) y *Diseño personal* (1988-1993), Pilar Mellado organiza y contextualiza la labor creativa de Miralles combinando la biografía con las realizaciones. Posteriormente, a modo de catálogo razonado, recorre cronológicamente las 29 creaciones, con sus diversas variantes y versiones, por las que es reconocido el universo de Miralles; aportando documentada información de diseños previos, prototipos, interpretaciones y variaciones, así como de aspectos de fabricación y producción. En este prolijo y completo recorrido por su trabajo no podemos dejar pasar por alto la emoción de volver a reencontrarnos con icónicas piezas como el biombo *Voyeur*, las lámparas *Olímpica* o *Egipcia*, el sillón *115*, el taburete *Dry Martini*, la camarera *Veloz*, el escritorio *Compás* o las mesas nido *Andrews Sisters*; algunos de los cuales se han convertido en “clásicos”.

Su brusca desaparición, justo cuando su trabajo era unánimemente respetado, esperado y estimado, nos privó de una de las carreras más preclaras del diseño español contemporáneo.

Santiago Sáenz Samaniego



Envío de originales, normas de edición, y proceso de revisión de originales.

- La revista publicará artículos en español, inglés, francés, portugués o italiano.
- Los trabajos se enviarán al correo electrónico de la secretaría de la revista (secretaria@ademasderevista.com).
- Los trabajos que se envíen a la revista han de ser originales, inéditos, y no sometidos en el momento de su envío, ni durante los tres meses subsiguientes, a su evaluación o consideración en ninguna otra revista o publicación.
- Los trabajos irán precedidos del título del trabajo, el nombre del autor o autores, su dirección postal, teléfono y correo electrónico, así como su situación académica o profesional. También se hará constar la fecha de envío a la revista, y un breve resumen del contenido del trabajo, con una extensión máxima de 10 líneas, en español y en inglés, seguido de las correspondientes palabras clave y el título también en inglés. Asimismo, al final del texto deberá incluirse un listado con la bibliografía utilizada.
- Los originales no tengan una extensión superior a 7.500 palabras, incluidas las notas a pie de página, y se entregarán en fuente Times New Roman, cuerpo 12 para el texto, y 10 para las notas.
- Se admitirán hasta quince imágenes por artículo (fotografías, tablas o gráficos), que deberán ser entregadas en soporte informático. Las fotografías deberán tener una resolución de 300 ppp, y estar libres de derechos, ya que los autores son responsables de la gestión de los derechos de reproducción que puedan pesar sobre las ilustraciones. Las tablas deberán tener un formato .doc o .xls. Todas las imágenes irán numeradas y convenientemente rotuladas. Y se facilitará un listado en el que figurarán los pies de foto correspondientes a cada una de ellas (autor, título, objeto, fecha, institución/localización donde se conserva).

- Las notas deberán ir numeradas correlativamente, en caracteres arábigos, voladas sobre el texto, e insertas a pie de página.
- Los textos citados serán entrecomillados.
- Las palabras sueltas y textos escritos en otra lengua aparecerán en cursiva, incluidas las abreviaturas en latín.
- Las referencias bibliográficas se citarán según los siguientes criterios:

Libros: FERRANDIS TORRES, J., *Alfombras antiguas españolas*, Madrid, Publicaciones de la Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Madrid, 1941.

Obras colectivas: RAMÍREZ RUIZ, V. y CABRERA LAFUENTE, A., "Tapiz Dios Padre con Tetramorfos (conocido como *La visión de Ezequiel*)", en VILLALBA SALVADOR, M. (coord.), *Viaje a través de las artes decorativas y el diseño. Siete siglos de historia y cultura artística*, Madrid, Asociación de Amigos del Museo Nacional de Artes Decorativas, 2012, p. 23.

Artículos de revista: JUNQUERA, P., "Las aventuras de Telémaco. Tres series de tapices del Patrimonio Nacional", *Reales Sitios*, núm. 52, 1977, pp. 45-56.

Catálogo de exposición: RODRÍGUEZ BERNIS, S. y PEREDA, R. (coms.), *El Quijote en sus trajes*, Madrid, Ministerio de Cultura, 2005.

- Las referencias a documentos de archivo se harán del siguiente modo, permitiéndose en casos puntuales ligeras variaciones: título del documento, fecha. Archivo en el que conserva, caja o protocolo, y número de páginas o folios.
- El uso de hipervínculos se restringirá a portales y recursos consolidados y se indicará la fecha de la última consulta.
- Los trabajos enviados serán examinados por el comité editorial, con el objetivo de que se adapten a los contenidos y objetivos de la revista. Una vez aceptados, se someterán al dictamen de especialistas externos, por el sistema de pares ciegos, para que emitan un informe que avale su calidad. Tras el dictamen, el comité editorial decidirá su publicación, o no.
- Se admitirán originales hasta el 30 de octubre. La secretaría de la revista acusará recibo de los trabajos a su recepción.
- La resolución que adopte el comité editorial será notificada a los autores antes del 15 de noviembre.
- Los autores dispondrán de pruebas para su corrección, comprometiéndose a devolverlas corregidas en un plazo no superior a 15 días. Los cambios se limitarán fundamentalmente a erratas o a cambios de tipo gramatical. No se admitirán variaciones que alteren de forma significativa el ajuste tipográfico.
- La revista publicará reseñas de aquellos libros que lleguen como donación, y sean seleccionados por el consejo editorial.

**DIRECTORES:**

- **Sofía Rodríguez Bernis**
(Museo Nacional de Artes Decorativas) y
- **Victoria Ramírez Ruiz**
(Asociación de Amigos del Museo Nacional de Artes Decorativas – Universidad Internacional de la Rioja)

EDITOR JEFE:

Mercedes Simal López
(Asociación de Amigos del Museo Nacional de Artes Decorativas - Universidad de Jaén)

SECRETARÍA DE EDICIÓN:

Raquel Salvado Bartolomé (Universidad Carlos III de Madrid)

MIEMBROS DEL COMITÉ EDITORIAL:

Coordinación: María Villalba Salvador
(Asociación de Amigos del Museo Nacional de Artes Decorativas - Universidad Autónoma de Madrid)

María Agúndez Lería (Ministerio de Cultura y Deporte)

Ana Cabrera Lafuente (Instituto del Patrimonio Cultural de España)

Félix de la Fuente Andrés (Museo Nacional de Artes Decorativas)

Raquel Pelta Resano (Universidad de Barcelona)

Almudena Pérez de Tudela (Patrimonio Nacional)

Abraham Rubio Celada (Real Academia de la Historia - Fundación Marqués de Castrillón)

María Dolores Vila Tejero (Asociación de Amigos del Museo Nacional de Artes Decorativas)

Francisco Javier Montalvo Martín (Universidad de Alcalá)

MIEMBROS DEL COMITÉ CIENTÍFICO

Isabel Campi (Docente, especialista en historia del diseño industrial)

Enrico Colle (Museo Stibbert, Florencia)

Margaret Connors-McQuade (Hispanic Society, Nueva York)

Emilio Gil (Asociación Profesional de Diseñadores de España)

Carlos González-Barandiarán (Ministerio de Cultura y Deporte)

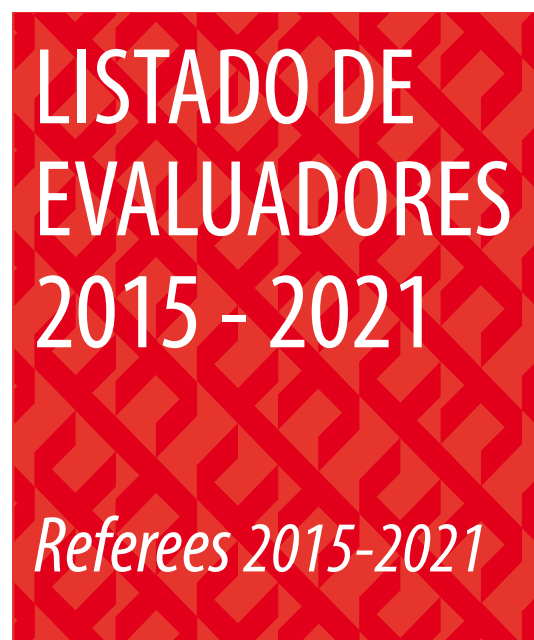
María Herráez (Universidad de León. Comité Español de Historia del Arte (CEHA))

Lesley Miller (Victoria & Albert Museum, Londres)

M^a Ángeles Pérez Samper (Universidad de Barcelona - Fundación Española de Historia Moderna)

Guillermo Perinat y Escrivá de Romaní, Conde de Casal (Asociación de Amigos de los Castillos)

Álvaro Soler del Campo (Patrimonio Nacional)



El equipo editorial de **Además de. Revista online de artes decorativas y diseño** agradece a todos los revisores sus valiosos comentarios a los artículos de la revista //

The Editorial Team of Además de. Revista online de artes decorativas y diseño thanks to all the referees who provide essential comments on the submitted papers.

María Paz Aguilo Alonso. CSIC, España

María Agúndez Lería. Ministerio de Cultura, España

Javier Alonso Benito. Universidad Internacional de la Rioja, España

Rosario Anguita Herrador. Universidad de Jaén, España

Amelia Aranda. Patrimonio Nacional, España

Laura Arias Serrano. Universidad Complutense de Madrid, España

Ángel Aterido Fernández. Universidad Complutense de Madrid, España

Aurelio A. Barrón García. Universidad de Cantabria, España

Pilar Cabañas Moreno. Universidad Complutense de Madrid, España

Josep Antoni Cerdà i Mellado. Associació Catalana de Ceràmica (Barcelona), España

Jaume Coll Conesa. Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí (Valencia), España

José Manuel Cruz Valdovinos. Universidad Complutense de Madrid, España

Guy Delmarcel, KULeuven. Universidad Católica de Lovaina, Bélgica.

Javier Fernández Verdes. Asociación Diseñadores de Madrid y Fundación Diseño Madrid, DIMAD, España

Pedro Flor. Universidad de Lisboa, Portugal

Ángela Franco Mata. Museo Arqueológico Nacional, España

Félix de la Fuente. Museo Nacional de Artes Decorativas, España

Margarita García Calvo. Investigadora independiente, España

María Pía García Timón. Instituto del Patrimonio Histórico Español, España

Cristina Giménez Raurell. Museo Cerralbo, España

Carlos González-Barandiaran y de Muller. Ministerio de Cultura, España

Miguel Hermoso Cuesta. Universidad Complutense de Madrid, España

Soledad Hernández de la Rosa. Asociación Diseñadores de Madrid y Fundación Diseño Madrid, DIMAD, España

M^a Antonia Herradón Figueroa. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, España

María Victoria Herráez Ortega. Universidad de León, España

Yayoi Kawamura. Universidad de Oviedo, España.

Cinta Krahe Noblet. Universidad de Alcalá, España

Francisco Javier Montalvo Martín. Universidad de Alcalá, España

Carolina Naya Franco. Universidad de Zaragoza, España

Cristina Partearroyo Lacaba. Instituto Valencia de don Juan, España

Paloma Pastor Rey de Viñas. Fundación Centro Nacional del Vidrio (Segovia), España

Raquel Pelta Resano. Universidad de Barcelona, España

Almudena Pérez de Tudela. Patrimonio Nacional, España

Mónica Piera Miquel. Asociación para el Estudio del Mueble, España

Alfonso Pleguezuelo Hernández. Universidad de Sevilla, España

Victoria Ramírez Ruiz. Universidad Internacional de la Rioja, España

Sofía Rodríguez Bernis. Museo Nacional de Artes Decorativas, España

M^a Dolores Rosado Llamas. Universidad de Sevilla, España

Abraham Rubio Celada. Fundación Marqués de Castrillón, España

Fernando Sáez Lara. Museo Nacional de Antropología, España.

Ángel Sánchez-Cabezudo Gómez. Universidad Castilla-La Mancha, España

Felipe Serrano Estrella. Universidad de Jaén, España

Victoria Soto Caba. Universidad Nacional de Educación a Distancia, España

José Jacobo Storch de Gracia Asensio. Universidad Complutense de Madrid, España

Lurdes Vaquero Argüelles. Museo Cerralbo, España

Sergio Vidal Álvarez. Museo Arqueológico Nacional, España

M^a Dolores Vila Tejero. Museo Nacional de Artes Decorativas, España

María Villalba Salvador. Universidad Autónoma de Madrid, España

Amanda Wunder. CUNY Graduate Center, New York, EEUU

Ana Yañez Vega. Universidad Complutense de Madrid, España

Juan Antonio Yeves Andrés. Fundación Lázaro Galdiano, España

