

además de

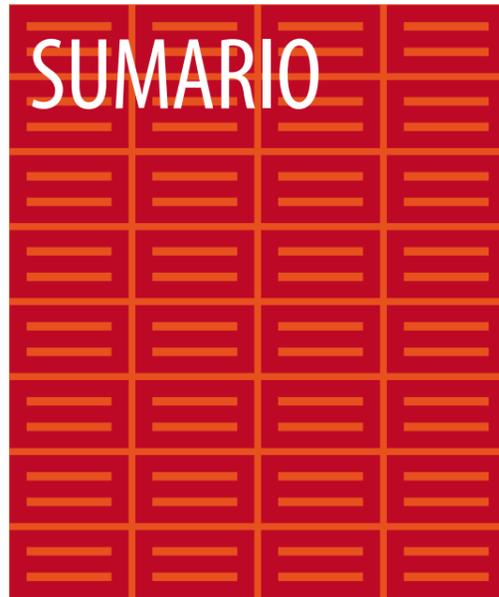
revista on line de **artes decorativas y diseño**

Nº 8 • 2022

ISSN 2444-121X

<https://doi.org/10.46255/add.2022.8>





EDITORIAL	5
El arte de plegar servilletas. De la mesa palaciega a los conventos femeninos. Carmen Abad Zardoya	9
Tejidos inéditos de la Fábrica de Talavera de La Reina en la Catedral de Jaén y el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. Ismael Amaro Martos	37
La medición del tiempo en la oscuridad. Dos relojes nocturnos en el Museo Nacional de Artes Decorativas. Pablo Bernal Sánchez	67
Las joyas de la Amarguilla y otros tesoros del siglo X. Ainhoa Díaz de Monasterioguren Aporta	93
Los azulejos del oratorio de la Casa Consistorial de Alicante. Mercedes González Teruel	117
Interiorismo naval de los años 50 y 60: Martínez Medina, una referencia en España. Manuel Martínez Torán y Chele Estévez	139
The Chursächsische Spiegelfabrik at Friedrichsthal in the Electorate of Saxony: Rediscovery of a Forgotten Glass Factory and its Products. Frank C. Möller	175

Noticias inéditas sobre una familia de plateros desconocidos: los Aller de Santiago de Compostela (principios del siglo XIX - mediados del siglo XX). Ana Pérez Varela	209
RESEÑAS	235
Muñecas españolas de la A a la Z. María Luisa Camarero Roca. Pere Capellà Simó	236
DISUEÑO. Cuando el arte y el diseño jugaron a ser lo mismo. 1977-1979. Pepa Bueno. Victoria Soto Caba	238
Materialidad y técnica. Una aproximación cultural a la práctica artística occidental. Carmen Bernárdez y Jesusa Vega. Mercedes Simal López	242
NORMAS DE EDICIÓN	244
EQUIPO EDITORIAL	246
LISTADO DE EVALUADORES	248



Con el arranque del nuevo curso sale a la luz un nuevo número de *Además de*.

La publicación del octavo número de la revista da un paso más en la consolidación de nuestra publicación como referente en la investigación y la reflexión sobre las artes decorativas y el diseño en nuestro país, gracias a su formato digital y al posicionamiento que, poco a poco, vamos alcanzando en los distintos rankings de visibilidad e impacto de revistas científicas.

Cumpliendo con la nueva definición de museo aprobada por la Asamblea General Extraordinaria del ICOM el pasado 24 de agosto de 2022 en Praga, según la cual “un museo es una institución sin ánimo de lucro, permanente y al servicio de la sociedad, que investiga, colecciona, conserva, interpreta y exhibe el patrimonio material e inmaterial”, *Además de* sirve como vehículo para la transferencia del conocimiento a la sociedad.

En esta ocasión, el número se compone de ocho interesantes artículos que ilustran diversas facetas de la historia de las artes decorativas y el diseño, desde la orfebrería del siglo X al interiorismo naval en España durante las décadas de 1950 y 1960, pasando por el estudio de piezas de adquiridas por parte del Estado en los últimos años que han pasado a engrosar las colecciones del Museo Nacional de Artes Decorativas, como sucede con un reloj nocturno. Asimismo, se completa con varias reseñas de algunas interesantes publicaciones sobre nuestro objeto de estudio 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 evaluadores y a los miembros del comité científico y editorial, así como 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 8 • 2022
ISSN 2444-121X

EL ARTE DE PLEGAR SERVILLETAS. DE LA MESA PALACIEGA A LOS CONVENTOS FEMENINOS

Carmen Abad Zardoya
Universidad de Zaragoza

carabad@unizar.es

- Fecha de recepción: 13-12-2021 - Fecha de aceptación: 8-04-2022 • Pags. 09 - 34
- <https://doi.org/10.46255/add.2022.8.118>

RESUMEN

Como sucede en el resto de Europa, el plegado ornamental de manteles y servilletas aparece también en las relaciones de banquetes de la España Barroca. Sin embargo, la ausencia de manuales españoles que enseñen la aplicación de estas técnicas sartoriales a la decoración de la mesa explica el escaso interés de nuestra historiografía al respecto, en contraste con el corpus de estudios alemanes, italianos o franceses. Este trabajo propone atenuar dicho desequilibrio, articulándose en dos partes: la primera plantea la lectura comparada de uno de los textos más interesantes sobre *piegatura*, el del poeta y traductor G. Ph. Harsdörffer, con fuentes francesas y pasajes del tratado de Andreas Klett; la segunda rastrea la presencia de esta técnica ornamental, preservada en ámbitos femeninos, a través de prácticas culturales que enlazan con el presente.

PALABRAS CLAVE: Cultura material; artes efímeras; performatividad del banquete; Georg-Philipp Harsdörffer.

THE ART OF NAPKIN FOLDING. FROM THE PALATIAL TABLE TO THE FEMALE CONVENTS

ABSTRACT

*As in the rest of Europe, the ornamental folding of tablecloths and napkins also appears in the banquet descriptions of Baroque Spain. However, the absence of Spanish manuals that teach the application of these sartorial techniques to table decoration explains the scant interest of Spanish historiography in this regard, in contrast to the corpus of research available in German, Italian or French studies. This essay proposes to mitigate this imbalance, articulating its discourse in two parts: the first proposes the comparative reading of one of the most interesting texts on *piegatura*, that of the German poet and translator G. Ph. Harsdörffer, with French sources and some passages from Andreas Klett's treatise; the second traces the survival in Spain of these ornamental techniques, preserved in feminine environments, through cultural practices which link them with the present.*

KEY WORDS: Material culture; ephemeral arts; banquet performativity; Georg-Philipp Harsdörffer.

EL ARTE DE PLEGAR SERVILLETAS. DE LA MESA PALACIEGA A LOS CONVENTOS FEMENINOS

*Carmen Abad Zardoya*¹
Universidad de Zaragoza

*Muchas cosas se dejan decir y no dibujar
Muchas se pueden representar y no decir*

La mesa cortesana, como teatro social donde se visibilizaban el rango y las relaciones de poder, tuvo en las mantelerías un eficaz instrumento de representación. En el siglo XVI los manteles con motivos y bandas de color, como los decorados a *escaques* y las vistosas *tovaglie perugine*, cedieron el paso a la lencería de lino blanqueado. El auge, en las mesas de más elevada condición, de los ejemplares adamascados de Flandes, impuso en las cortes europeas una delicada estética en la que los comensales no solo apreciaban el brillo nacarado de los lienzos, sino que podían admirar, mientras comían, escenas bíblicas, venatorias e incluso retratos.

Una parte fundamental del adorno de la mesa festiva consistía en vestirla adecuadamente con estas piezas de ropa blanca. Entre los siglos XVI y XVIII se puso de moda marcar las “dobladuras” de las mantelerías, y embellecer los “antes” o “principios” del banquete con montajes ornamentales que combinaban servilletas plegadas haciendo figuras y pequeñas esculturas confeccionadas en cera, azúcar, mantequilla o una masa moldeada dulce, como la alcorza o la pasta real.

Las fuentes redactadas en italiano se refieren a la manufactura de figuras con servilletas de lino almidonado mediante el término *piegatura*, traducido al latín como *plicatur* en las fuentes alemanas. En los textos españoles esta técnica ornamental no se designaba con un sustantivo específico, sino que se aludía a ella (o a los resultados de su aplicación) a través de expresiones como “servilletas encrespadas”, “prensadas”, “servilletas de figuras” o “diferencias de servilletas”, todas utilizadas en las relaciones de festejos del Seiscientos². A mediados de la centuria siguiente, el *Arte de Reposteria* se refirió al plegado ornamental de lienzos empleando los verbos plegar y rizar. Este último, en su acepción de hacer “dobletes pulidos y menudos en la ropa” dio lugar al adjetivo rizado/a que venía aplicándose desde época medieval a tocas y otras prendas blancas de vestir pero, en el contexto en particular de esta publicación, el uso diferenciado de dichos verbos puede interpretarse como uno más de los galicismos que incluye en el texto su autor, Juan de la Mata³. De hecho, las fuentes francesas dedicadas a la materia en los siglos XVII y XVIII también usaban los términos *plier* (plegar) y *friser* (rizado) para referirse a dos tipos de labores y, en consecuencia, distinguían la *serviette plisée/bastonée* de la *frissée*.

El auge de este tipo de decoraciones a base de piezas de lino plegado se dio entre los siglos XVI y XVIII, pero su codificación escrita se produjo en el Seiscientos, cuando se insertaron bloques específicos sobre esta técnica en el género editorial de los tratados de los oficios implicados en el servicio de mesa, o bien entre los capítulos de recetarios culinarios, fórmula que parece más característica de Francia. Joan Sallas ha publicado recientemente un artículo sobre el primer y más conocido *tratado* de *piegatura*, el del bávaro Mattiah Giegher, que viene a complementar sus investigaciones previas sobre este tipo de fuentes impresas⁴. El especialista catalán ha recreado, con impactantes resultados, los modelos de *Li Tre Trattati* y otros textos de la época (Klett, Harsdörffer), en exposiciones celebradas en toda Europa. Desde el punto de vista teórico-práctico es el mejor conocedor de esta materia, que ha sido analizada también por investigadores alemanes e italianos desde el ámbito académico⁵. En España no hay apenas información sobre el tema, ni tampoco se han publicado traducciones, ni siquiera parciales, de las obras publicadas en italiano, alemán o en francés a lo largo del Seiscientos. En este artículo me centraré en la edición de 1657 del *Vollständiges und von neuem vermehrtes Trincir-Buch* de Georg Philip Harsdörffer⁶, quizá la fuente más equilibrada en lo que se refiere a la proporción entre información textual e iconográfica, lo que se debe, probablemente, tanto a la doble condición de escritor y traductor de Harsdörffer, como a su intención de aclarar las “oscuras” [sic] indicaciones de los tratados precedentes, en

su opinión útiles únicamente para los ya iniciados (Fig. 1) Con ello se da a conocer en España otra faceta del polígrafo e intelectual más destacado del círculo de Nuremberg, cuya obra estudió, en relación con la literatura española, Juan Conesa Sánchez en una tesis doctoral que lo presentaba como el introductor de los textos de santa Teresa y san Juan de la Cruz en Alemania⁷. En los apartados siguientes analizaré algunos aspectos del tratado de Harsdörffer contrastándolos con otras fuentes similares, particularmente dos textos franceses de 1662 y 1664, que contribuyen a aclarar algunos aspectos sobre la confección de detalles adicionales a las figuras⁸. Como colofón a este trabajo, tan solo un pequeño avance en el marco de una investigación más amplia en torno a la sensorialidad del banquete cortesano, daré unas notas relativas a la pervivencia de la *piegatura* en época contemporánea. Una vez que decae su presencia en el adorno de la mesa festiva, el plisado manual de las prendas de lino se dispersará en ámbitos tan dispares como la indumentaria litúrgica o el traje regional, como veremos a través de imágenes y restos materiales.

Figura 1

Frontispicio

Harsdörffer, Trincir-Buch, Nuremberg, 1657.



EL PLEGADO ARTÍSTICO EN EL CONTEXTO DE LA CULTURA BARROCA

En 1627, Georg-Philipp Harsdörffer y su amigo Cristoph Führer emprendieron un *kavalierstour* que les condujo a visitar varias ciudades italianas. Conesa Sánchez los sitúa juntos en Padua en 1629⁹, precisamente el año en que Giegher publicó en italiano *Li Tre Tratatti*, cuya primera parte estaba dedicada específicamente al arte de la *piegatura*¹⁰. Harsdörffer pudo conocer a Giegher en la universidad patavina, donde este enseñaba, pero lo único que sabemos con seguridad es que tuvo acceso a su obra, no ya por el hecho de que tomase prestados parte de sus contenidos, sino porque comparó expresamente su libro con las pretéritas ediciones de “Mattiah Geigern von Mosburc” y “Giacomo Prochinni von Ancona”, autor de un arte de trinchar que se había publicado en lengua alemana en Leipzig, el año de 1620¹¹. La primera edición del tratado de Harsdörffer en Nuremberg es de 1642 (aunque Schnabel retrasa su autoría a la edición del 49)¹², y hubo cuatro más, incluyendo una póstuma de 1665¹³. La que utilizaré en este artículo, la de 1657, es la última que publicó en vida.

defensor del lema “ut pictura poesis”... ...consideraba los emblemas como la culminación de las artes, en la medida en que fusionaban la pintura y la palabra

El hecho de que el autor quisiera llevar a la imprenta su propio tratado sobre los oficios de la mesa no debe extrañarnos si tenemos en cuenta los ideales del fundador de la Pegnesischer Blumenorden de Nuremberg, bien conocidos gracias a la sólida tradición de estudios existentes en torno a su figura¹⁴. Hay al menos tres motivos que pudieron impulsarle a ello. Para empezar, Harsdörffer tenía la convicción de que el escritor, como el pintor, debía imitar todo lo que veía con el propósito de transmitir, en última instancia, una enseñanza. Esta concepción didáctica de la literatura y de las artes explica que una parte de su producción adoptase el tono informativo de los manuales pensados específicamente para quienes quisieran iniciarse o profundizar en diversas competencias, desde componer poemas a escribir cartas a particulares e instituciones¹⁵. Hay que recordar que, en su época, el arte de trinchar formaba parte de la denominada *Tischkultur*, un conjunto de saberes de interés no solo para la nobleza cortesana, sino también para las élites burguesas que, por entonces, se iban haciendo con un espacio cada vez mayor entre los cargos ciudadanos y en los círculos intelectuales, como las sociedades literarias a las que el propio Harsdörffer perteneció. En semejante contexto, no sorprende que el arte de trinchar se enseñara en las universidades alemanas hasta el siglo XVIII, considerándose una de las disciplinas propias del ideal formativo de la aristocracia y el patriciado, tanto como pudieran serlo la danza o la esgrima¹⁶. Harsdörffer abrigaba, además, otra intención que hizo explícita en su obra. Cuando compara su *Trincir-Buch* con las artes de trinchar previamente publicadas por Giegher

(1629) y Procacci (1620), asegura que, mientras que aquellas funcionaban como mero apoyo para la memoria de quienes habían aprendido directamente de sus maestros, él se proponía exponer con la mayor claridad posible las instrucciones necesarias para que cualquiera que contase con un mínimo de inteligencia pudiera desenvolverse, por sí mismo, en estas prácticas (H.14).

La segunda razón por la que Harsdörffer pudo verse motivado a componer su propio *Trincir-Buch* estaría relacionada con sus preferencias artísticas. Convencido defensor del lema *ut pictura poesis* y buen conocedor de las *Empresas Políticas* de Diego de Saavedra Fajardo, consideraba los emblemas como la culminación de las artes, en la medida en que fusionaban la pintura y la palabra para “expresar la idea transcendente con una consecuencia moral, o bien una enseñanza provechosa para el espíritu”¹⁷. También declaró su gusto por los fondos escenográficos, entre los que destacaría los “decorados italianos que introducen en sus puestas en escena ciudades, ríos o montañas”¹⁸. Así pues, su interés por el diseño de los *ephimera* del banquete, tan estrechamente relacionado en ciertas ocasiones con el diseño de los *ephimera* para entradas en ciudades y espectáculos de corte, resulta coherente con la especial estima que el autor profesaba por la emblemática y la escenografía. Dicho en otras palabras, ambas formas de expresión artística eran aplicables a la planificación estética y simbólica del banquete.

En tercer y último lugar debemos tener muy presente el sólido compromiso de Harsdörffer con la defensa de la lengua alemana, que constantemente le impulsaba a encontrar equivalencias a voces de otros idiomas, incluso cuando estas se referían a objetos o modas extranjeros. En el caso del *Trincir-Buch*, lo que Conesa describe como su “afán de expresarlo todo en alemán” le llevó a proponer alternativas a términos que Giegher había tomado del italiano, por ejemplo los tipos de pliegue, contribuyendo con ello al desarrollo de una terminología específicamente germánica que, en su caso, tuvo un desarrollo textual particularmente extenso. Al igual que una parte sustancial de su producción literaria, en las páginas que dedica a la *plicatur*, el autor se muestra preocupado por los problemas comunicativos que presentan tanto las palabras como las imágenes a la hora de enseñar con efectividad una disciplina: “Muchas cosas se dejan decir y no dibujar; muchas se pueden representar y no decir” (H. 32). Movidado por idéntica inquietud, se cuestionó las razones que justificaban el uso de ciertas denominaciones, o la acuñación de otras para nuevas creaciones, distintas a los modelos básicos de los tratados. Así, refiriéndose a los términos adoptados para las “fantasías bizarras” ilustradas en la lám. XI, afirmó: “Estos nombres se han inventado de la misma manera que para nuevos objetos se inventan nuevos nombres con el fin de distinguirlos uno de otro, siendo por otra parte poco importante cómo nombro un objeto, siempre y cuando se me comprenda” (H.36).

UNA BLANCA OROGRAFÍA

Las mantelerías nunca se colocaban directamente sobre los tableros desnudos. Se disponían encima de sobremesas de terciopelo, alfombras e incluso guadamecés. Sobre esta base protectora se extendían hasta tres manteles superpuestos ya que, en la mesa refinada, la etiqueta señalaba que había que alzarlos entre un servicio y otro para dar paso a la siguiente vianda o, al menos, retirar el que se había utilizado en la comida antes de servir las confituras del postre.

Como se especifica en el *Estilo de servir a príncipes*, el repostero de la ropa blanca (al igual que el *credenziere* italiano o el *sommelier* francés) debía garantizar que los manteles se aprensaran “para que hagan labor las dobladuras”¹⁹. Esta operación se realizaba con ayuda de prensas de tórculo como las que se han venido utilizando hasta época contemporánea en roperías de conventos de clausura para planchar prendas de vestir, litúrgicas y ropa blanca de casa. Una vez plegadas en la forma deseada, las piezas de lino, todavía húmedas, se mantenían bajo presión al menos durante doce horas. En los Países Bajos este tipo de prensas adquirió el estatus de auténtico mueble, pero en España los escasos y tardíos ejemplares conservados, como el que se incluyó en el catálogo de la exposición *Clausuras*²⁰, parecen indicar que se trataba de piezas estrictamente funcionales.

Hay un cierto disenso en la conveniencia del uso de almidón para plegar los manteles. Así, el libro de Andreas Klett²¹ entra en contradicción con otros textos, incluido el de Harsdörffer, cuando señala que para ello debiera utilizarse únicamente agua pura y limpia. En las mantelerías adamascadas de diseño complejo, los pliegues delimitaban áreas cuadrangulares lo suficientemente amplias como para dejar ver los motivos decorativos sin deformar la percepción del conjunto. En el Seiscientos se pusieron de moda plegados más complejos, como los que formaban redes de rombos blancos (*rautenweis*, H.16), modalidad que podemos rastrear en algunas pinturas²². Harsdörffer propuso además, para aquellas mantelerías que no tuvieran motivos historiados de especial relevancia, aplicar un acabado de *handswellen* u ondas realizadas a mano que resaltaba la plasticidad del lienzo. A renglón seguido sugería un sistema menos costoso, reservado a los casos en los que no se dispusiera de tiempo suficiente para llevar a cabo esta delicada labor manual. El método alternativo consistía en enrollar el mantel y retorcerlo tantas veces cuantas fueran necesarias para marcar las ondulaciones en el tejido almidonado (H.16). No obstante, advertía sobre los inconvenientes de un método que estropeaba las piezas.

En ocasiones especiales se podía dar al mantel un efecto escenográfico, convirtiendo la superficie de la mesa en un simulado paraje natural en tres dimensiones (Fig. 2). En tales casos, los pliegues estrechos y paralelos realizados con los dedos, tanto los de perfil recto (*Lange Falten*) como los de trazado curvo (*Runde Falten*), se disponían formando figuras geométricas concéntricas que, cuando se alzaban desde el punto central, formaban un paisaje continuo de “montañas y valles” (Klett, 107). Harsdörffer prefería comparar esta orografía de picos y depresiones con una superficie en llamas o dinamizada por ondas, que ilustró con dos planchas grabadas, para mesa

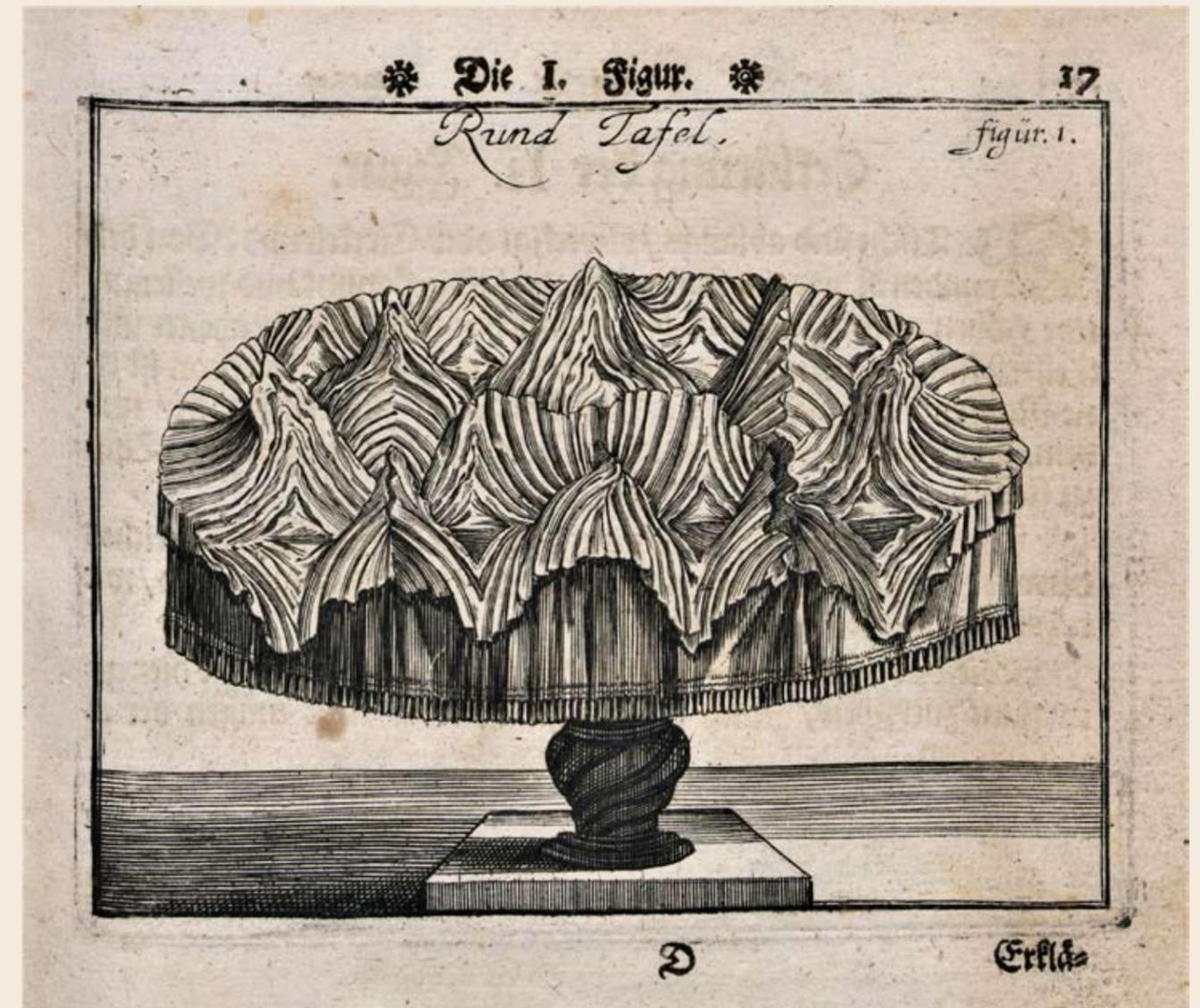


Figura 2

Mantel para mesa redonda

Harsdörffer Trincir-Buch, Nuremberg, 1657, lám. I

redonda (*Rund Tafel*, H. 17, lám.I) y rectangular respectivamente (*Tafel Viereck*, H. 19, lám. II). En la explicación intermedia señalaba que los volúmenes se dejaban aplanar con facilidad, al distribuir adecuadamente las fuentes, candeleros y platos (H.18).

En un apartado dedicado al orden de las comidas, el autor alabó la solución de esparcir flores que colmasen el espacio entre las fuentes de alimentos, a manera de guirnaldas. No obstante, advertía que debían mantenerse algo alejadas de aquellas, para que no se estropeasen con el calor (H. 50). En el banquete debía preverse una cantidad holgada de servilletas para poder reemplazar las usadas por otras limpias en los cambios de servicio, particularmente antes del segundo (H.51)²³. Las servilletas de uso (no las exclusivamente ornamentales) se podían marcar además con escudos y cifras (por iniciales) en relieve, en una especie de gofrado, presionándolas entre matrices de madera tallada o de pasta de papel endurecida y labrada (H. 50).

TODO NO SE DEJA ESCRIBIR NI DESCRIBIR

La *piegatura/plicatur* más refinada se aplicaba a las servilletas o toallas de mesa. Harsdörffer utiliza el término *Fatscheinlein* para referirse tanto a las toallas de manos como a las de plato (*Handtücher oder y Tellertücher*). Al igual que en el caso de Giegher, la mayor parte de su manual se ocupa de describir los tipos de pliegue y los modelos figurativos en los que se solían emplear, con la intención de que quienes aprendiesen los principios básicos de esta técnica no solo pudieran imitar los ejemplos grabados, sino también inventar otros. Ambos autores recomendaban aprender con papel antes de pasar al lienzo almidonado, pero Harsdörffer, a diferencia de Giegher, manifestó un marcado interés por transmitir la utilidad práctica de su tratado, incluso para aquellos que nunca habían recibido enseñanzas directas de un maestro. Por eso aclaraba, en relación con los modelos de la lám. XIII, que la ilustración estaba hecha a partir de ejemplares auténticos de servilletas plegadas cuya imagen se había llevado después al cobre, todo para que “el lector no informado no piense que lo que se representa es imposible porque nunca ha visto nada semejante” (H.40).



Figura 3
Joachim Beuckelaer,
Cristo en casa de Marta y María
1568, Madrid, Museo del Prado.
Fragmento con lienzo plegado al fondo.

El escritor desplegó su faceta de lingüista en la traducción del vocabulario italiano empleado por Giegher. Para referirse al primer tipo de pliegue de trazado longitudinal en bandas paralelas, Harsdörffer utilizó la denominación *Lange Falten* (*bastonato, bastonné*). Su huella iconográfica fuera de la indumentaria hay que buscarla en la pintura flamenca, como la escena de cocina con Cristo en casa de Marta y María de Joachim Beuckelaer (Fig. 3) que se conserva en el Museo del Prado²⁴. Los lienzos plegados de esta manera servían para confeccionar adornos más elaborados, de dos tipos: arquitecturas simuladas, (arcos, castillos, torreones) entre las que aparecían, al igual que en un escenario teatral, las figuritas de materiales comestibles, o bien piezas independientes pensadas para colocar sobre platos o panes (Fig. 4). Con pliegues paralelos pero rizados en los bordes exteriores, Harsdörffer proponía varios modelos de montaña, la flameada o de puntas rizadas (H. mods 14 y 15, lám. XII), y las agrupaciones de cinco o doce montañas (H, mods. 25 y 28, lám. XV). Este tipo de estructuras montañosas,

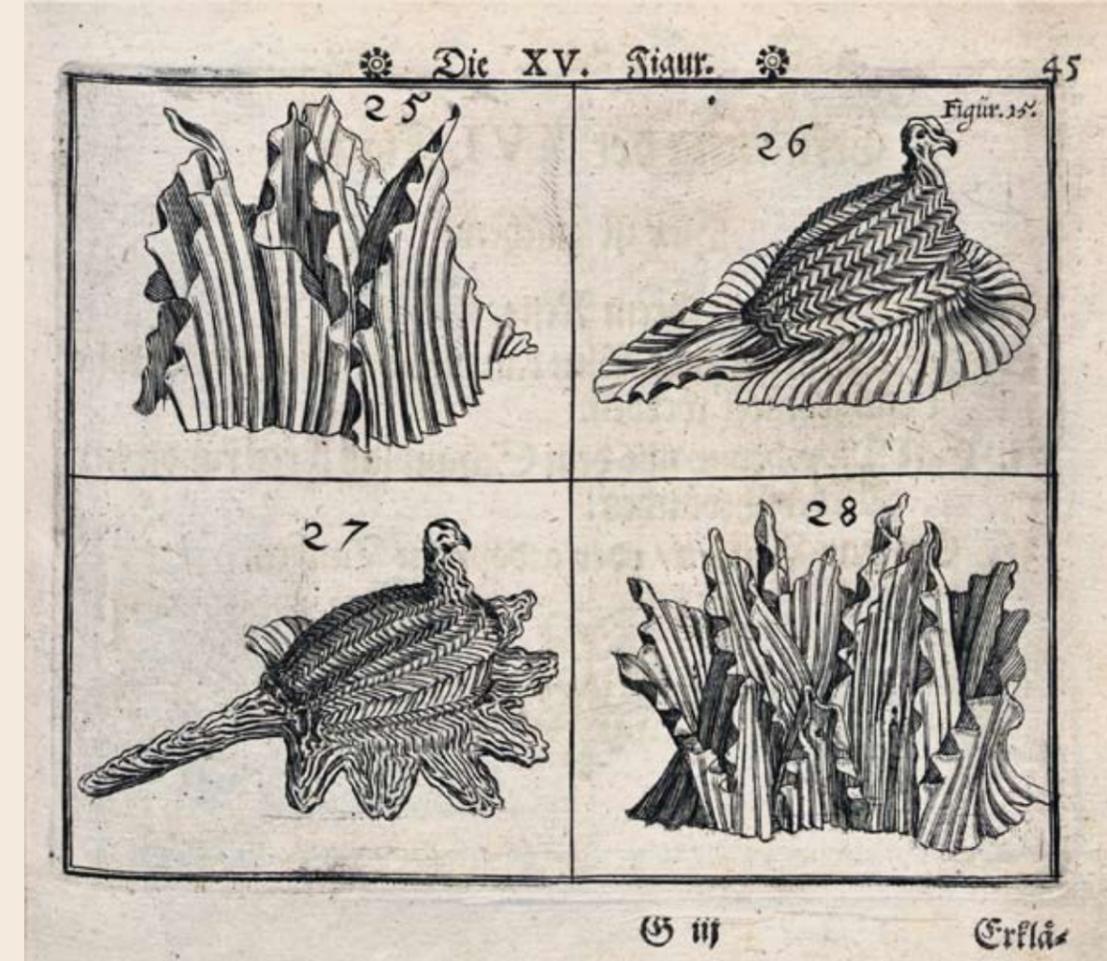


Figura 4
Modelos de cinco montañas, faisán, urraca y doce montañas
Harsdörffer,
Trincir-Buch,
Nuremberg, 1657,
lám. XV

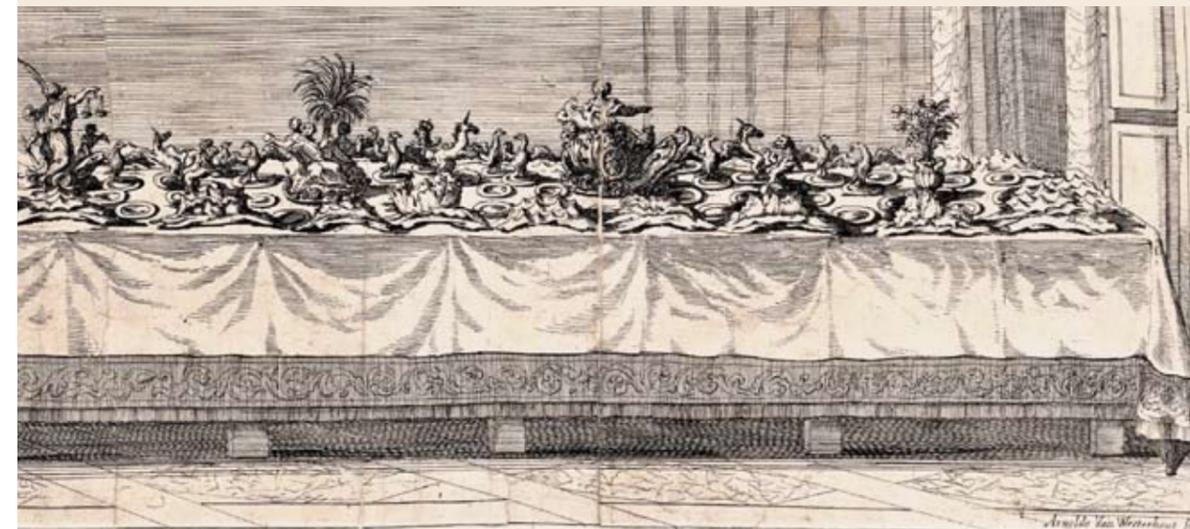


Figura 5
Mesa de banquete
Arnold van Westerhout
a partir del dibujo
de Giovanni Battista
Lenardi, 1688,
Madrid, Biblioteca
Nacional de España.
Fragmento con modelos
servilleta a modo de
montañas y fogliame.

conchas marinas o simulaciones vegetales (*fogliame*) se disponen en la hilera de platos que nos muestra en primer término el célebre dibujo del *Trionfo da Tavola* realizado para Leopoldo de Medici en 1667, obra de Pierre Paul Sevin²⁵. Algo menos detalladas pero similares a estas son las servilletas que se distribuyen en el perímetro de una mesa puesta para banquete en el grabado, sobre dibujo de Giovanni Batista Lenardi, que realizó Arnold van Westerhout, conservado en la Biblioteca Nacional de España²⁶. Aunque este dato no figura en la ficha del catálogo virtual de la Biblioteca, se trata probablemente de una lámina procedente de un ejemplar de la *Relación* que John Michael Wright's escribió sobre las jornadas del Conde de Castlemaine como embajador de Jaime II²⁷. En concreto, la estampa desplegable con la decoración del banquete celebrado en Roma para recibir a su comitiva (Fig. 5).

En la confección de figuras complejas, animales fundamentalmente, se empleaba el plegado en *spinapesce* (espina de pescado), voz utilizada en italiano por Giegher, que Harsdörffer tradujo al alemán por *Schuppenfalten* (escama de pez). El de Nuremberg puso aquí en práctica las ideas sobre la traducción que expusiera en su Tratado de Poesía, al argumentar con ejemplos (tomados de su propia traducción de la *Diana* de Gil Polo) que el traductor “no debe limitarse a transcribir una palabra, sino que tiene que traducir las ideas”²⁸. En el caso de las figuras zoomórficas realizadas en *spinapesce* o *schuppenfalten* resulta especialmente interesante comparar el texto de Harsdörffer con las instrucciones impresas en francés de la década de los sesenta ya que, aunque estas carecen de imágenes demostrativas, son las más explícitas en cuanto a detalles específicos para la terminación de cada pieza, como los rellenos o complementos realizados en otros materiales. El texto francés que se refiere al arte de *plier la lingde de table*, una competencia propia del *sommelier*, se halla no solo en la obra de referencia sobre los oficios de boca (*L'escole parfaite des officiers de bouche* de 1662)²⁹ sino que también se integra en recetarios de confitería (*Le confiturier François*, en la ed. de 1664)³⁰ y de cocina, como algunas ediciones aumentadas del tratado culinario de François Pierre de La Varenne. Básicamente se trata del mismo texto, aunque con ligeras variaciones, detectables en la terminología utilizada en la introducción, en algunas instrucciones para el acabado de figuras concretas pero, sobre todo, en el orden y número de los modelos descritos (23 en *L'escole* y 32 en *Le confiturier*):

La edición de Harsdörffer de 1657 reúne hasta 33 figuras animales distribuidas en las 17 láminas que la ilustran, once más que las de las dos ediciones anteriores (1649 y 1652-54)

Aunque se considera que en Francia la práctica de plegar o rizar lencería de mesa no tuvo una relevancia equiparable a la que se dio en los ámbitos italiano y germánico, tampoco deben subestimarse tres cuestiones: el hecho de que las secciones dedicadas al plegado artístico aparecieran en diversos tipos de literatura culinaria, el grado de detalle aportado en las instrucciones y, por último, la referencia que el propio Harsdörffer hace a la forma de presentar los manteles en Francia (H.16).

Si complementamos las anotaciones de Harsdörffer con las de *L'escole parfaite des officiers de bouche* (1662), podemos hacernos una idea más ajustada del aspecto de aquellas figuras que, por su especial complejidad, precisaban de rellenos y añadidos. Estos detalles adicionales aportaban pequeñas notas de color, lo que conectaba dichas piezas con los otros componentes del *trionfo* que, confeccionados en cera, azúcar, mantequilla o pasta se doraban, plateaban o coloreaban. Los modelos de *piegatura/plicatur* de mayor tamaño necesitaban una armadura o relleno interiores, y se cosían

en determinados puntos para cerrar los volúmenes: “Aguja e hilo deberán esforzarse al máximo en más de una ocasión” (H. 28). Con ayuda de tijeras se daba forma a los apéndices de los animales patas, aletas y se recortaban los salientes, en el caso de aves presentadas en fuentes (H. 24) o posadas sobre nidos fingidos.

La edición de Harsdörffer de 1657 reúne hasta 33 figuras animales distribuidas en las 17 láminas que la ilustran, once más que las de las dos ediciones anteriores (1649 y 1652-54) como se aprecia en los índices comparados que publicó Schnabel.³¹ Algunos modelos se completaban con piezas hechas en cera o madera pintadas, que se ensamblaban después al cuerpo armado y cosido: así lo estableció para algunos modelos descritos en la página 30 como el león, el perro, el oso o el castor, ilustrados en la lámina VII. En cuanto al cangrejo, las patas se confeccionaban con masa de pan. Los ojos de los animales podían hacerse con semillas (H. 26, mod.7, lám. I), bayas negras, granos de pimienta e incluso cuentas de cristal oscuro (Lucio/Hecht, p. 38, mod.13, lám. XII). En el caso del cristológico pelícano que se abría el pecho con el pico para ofrecer su sangre, el efecto se conseguía con alambre rojo (H. 46, mod. 30, lám. XVI), mientras que la cresta del gallo que monta a la gallina (un motivo presente en todas las publicaciones) se recreaba con rábano rojo (*rohten ruben*, H. 48, mod. 35, lám.17).

Las fuentes francesas añaden otras posibilidades a las expuestas y cuentan con la virtud de especificar, para mayor claridad del lector, cómo se fijaban los añadidos postizos a la figura de lino. En el caso del gallo (*L'escole*, 1662, 98-99; *Le Confiturier*, 1664, 87-88), por ejemplo, la cresta y la barba son de sarga roja, y para los ojos se utilizan semillas pegadas con cera blanca, o bien con goma adragante desleída en agua de azahar u otra agua odorífera. En el texto de 1662 se recomienda además que se talle el pico en un cálamo para después pegarlo de la misma forma. La cabeza del faisán se remarca con pequeñas flores coloreadas adheridas con el mismo polisacárido (Conf. 1664, 88). Algunas figuras se describen como el resultado de combinar partes de otras, pero ensambladas con pequeñas modificaciones. Es el caso del pavo americano (*poulet-d'Inde*, *Le Conf.* 1664, 91) que tiene el cuerpo del gallo, pero con el pico más grueso y adornado con un pedazo de tafetán rojo, y la cola plegada de la misma manera que el pavo real, pero menos elevada que la anterior y adornada de pequeñas flores de colores como las del faisán, distribuidas entre la cabeza y el cuello. El uso de la goma adragante disuelta en agua de azahar o de rosas para estos fines no es menos natural que el de la cera, puesto que todas estas sustancias, como sabemos bien por los recetarios manuscritos de la época, eran relativamente comunes en las residencias de la nobleza o el patriciado, en tanto que formaban parte de los ingredientes implicados en la organización de festejos, el adorno personal o el agasajo de las visitas. La goma de tragacanto (mencionada también como alquitira en los recetarios manuscritos españoles) se utilizaba tanto para la confección de pastillas o pebetes perfumados, como para la elaboración muchas de las confecciones de azúcar, incluidas las figuras vaciadas a molde que formaban parte de los triunfos o ramilletes³².

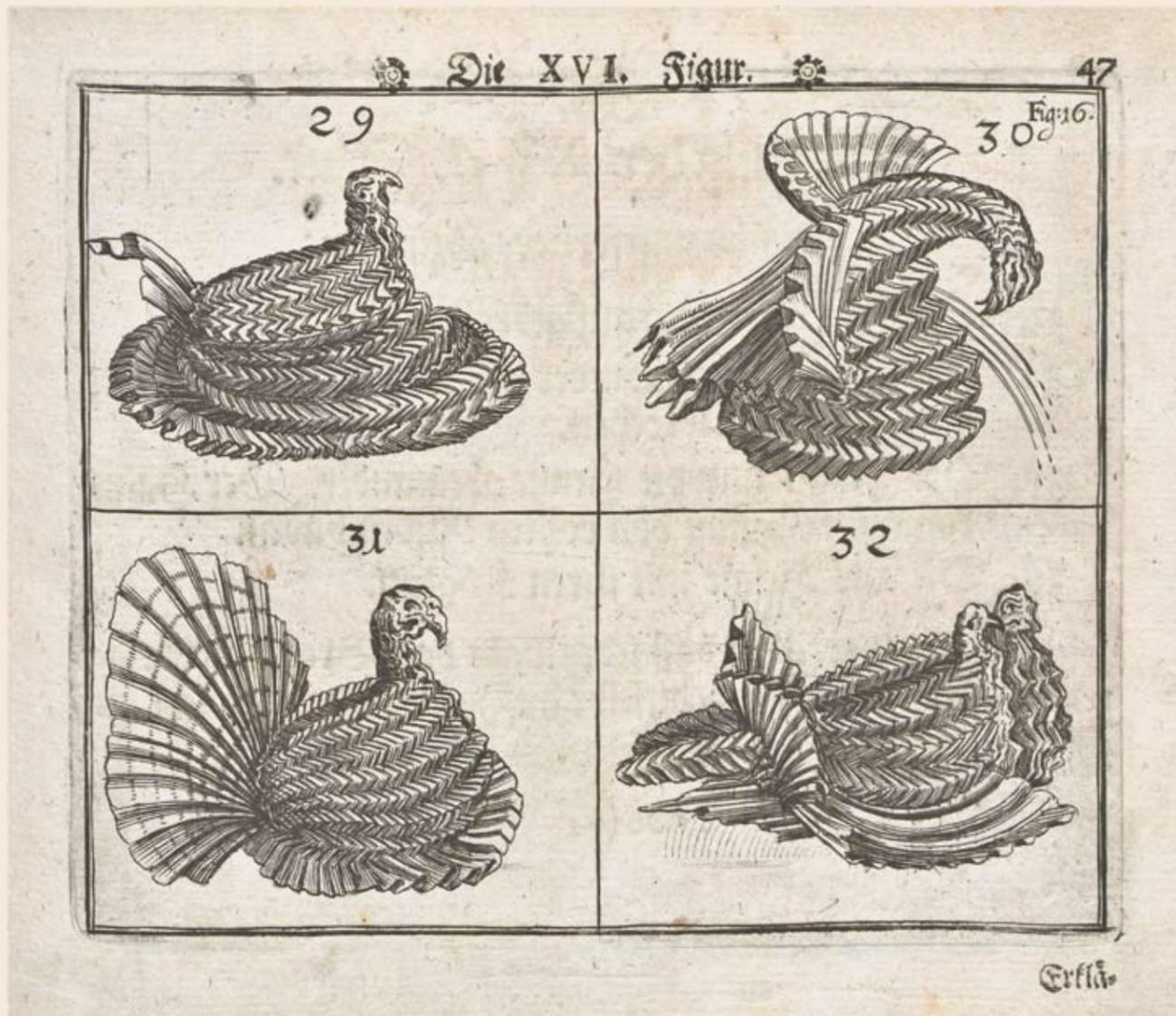


Figura 6

Modelos en schuppenfalten:
gallina incubando, pelícano, pavo americano y pareja de palomas.
Harsdörffer, Trincir-Buch, 1657, lám. XVI

Harsdörffer señala en la explicación de la lámina XVII que “el pan debe estar siempre debajo de estas figuras” y suponemos que también en otras muchas, sobre todo si comparamos su libro con las fuentes francesas, que aplican esta solución prácticamente a todos los modelos descritos, eso sí, especificando la forma (redonda, alargada) y tamaño del pan o panes que hay que utilizar según el caso. La preferencia por los volúmenes globulares de la figuración en *spinapesce/schuppenfalten* y, en general, la valoración culinaria de la carne de ave, explicarían la elevada proporción de modelos que reproducen volátiles de corral y de caza, incluyendo siempre el ya mencionado pavo americano (Fig. 6). De hecho, el repertorio de aves (gallo, polla, faisán, perdiz, pichón, capón, pavo) y pescados (lucio, carpa, rodaballo) recogidos en las publicaciones coincide con las preferencias gastronómicas de la época o, como sucede en el caso de

las liebres, pertenece a la gama de piezas enteras que los trinchantes debían aprender a “aparar (aparejar)”, por utilizar esta vez un término español que comprendía todo el proceso de corte, presentación y servicio.

Desde el triclinio de Lúculo a los templos actuales de la restauración para *foodies*, la mesa festiva es un ámbito performativo donde se procuran experiencias apoyadas, a menudo, en el efecto sorpresa del trampantojo. La cultura de la mesa barroca recurría de manera sistemática al engaño de los sentidos, un tema que problematizaba la literatura de la época y cultivaban las artes del diseño, particularmente la pintura. Si valoramos en su conjunto los modelos propuestos en los textos dedicados al plegado artístico enmarcados en la categoría genérica de *Schaugerichten* (o adornos hechos en materiales no comestibles) veremos que, con relativa frecuencia, reproducen delicias que sí se podían comer, desde un repertorio de las carnes o pescados “en vivo” a alusiones más explícitas, como las imitaciones de aves servidas en su respectiva fuente o la de pasteles (*eine Pastete, K. mod. i*, lám. 112 bis) incluidos los rellenos de volatería (H. 40, mod. 20, lám. XIII), piezas que, una vez horneadas, se decoraban con la cabeza, alas y cola del animal.

Si, como hemos visto, la ilusión creada con materiales no comestibles consistía, en no pocos casos, en imitar la comida (función que asumiría en el XVIII la loza de chasco), en lo que respecta a los ornamentos confeccionados en materiales comestibles (genéricamente incluidos en la categoría de *Schauessen*) el engaño podía materializarse en la imitación de piezas del servicio de mesa como saleros, platos o incluso servilletas, incluidas aquellas plegadas de un modo curioso.

El regocijo general con el que se acogían este tipo de trampantojos documentados ya en algunos banquetes del *Cinquecento* italiano se renueva en la descripción que Juan de Persia hace del banquete de bienvenida ofrecido a la embajada oriental por el Landgrave de Turingia, al que asistió como invitado. El autor de origen iraní, asistido en su traducción al español por el fraile mercedario Alfonso Remón, utilizaba en su descripción del acontecimiento el término “burla” sin matiz peyorativo alguno, antes bien con divertida admiración:

“De aquí salimos después de diez días bien regalados, y especialmente de conservas dulces, porque en mi vida vi mayor uso de cosas de açucar, que en esta tierra, tanto que el primero día, que comimos con este Príncipe, los panes, toallas, cuchillos, y saleros, que nos pusieron en la mesa eran todos de açucar tan bien imitado el natural, y el artificio de estas cosas, y de muchas diferencias de frutas, que causó mucha risa el llegar a partir con los cuchillos, y hazerse harina ente las manos”³³.

OCASIÓN Y CIRCUNSTANCIA

Como cabe suponer, todas las fuentes coinciden en señalar que este tipo de ornamentación solo se reservaba para mesas principescas en ocasiones especiales, provocando el primer golpe de efecto a la entrada de los comensales en la sala del banquete y programando, si convenía, algunas reentradas posteriores de los adornos, acompasadas con los cambios de servicio:

“[...] todo lo descrito hasta el momento sirve únicamente de adorno comestible [*Schauessen*] en grandes recepciones y banquetes, comida que vuelve a sacarse en sus platos o se retira junto con los adornos no comestibles [*Schaugericht*]”

Tanto Giegher como Harsdörffer aportan algunas pistas sobre la distribución de figuras ornamentales o vasos de flores en las mesas. El primero se pronuncia sobre el uso de estos adornos para separar un plato del otro (*per ispartir l'un piatto dall'altro*, G., 1639, 53 r.) y da instrucciones detalladas sobre el número y tipo de servilletas artísticamente plegadas que debían colocarse junto a ciertos comensales: si la costumbre del país obliga a colocar dos personas en la cabecera, se dispondrán dos *spinapesci* o dos hermosos *fogliame*; si, por el contrario, la costumbre es disponer una cabecera individual, se pondrá una sola de estas modalidades. Para el resto de la mesa se intercalarán *fogliame* y *spinapesci*. Aunque detalladas en su enunciación, estas instrucciones resultan algo confusas (G., 1639, pág. 4 de la introducción, s.p.) en tanto que parecen fijar un criterio cuantitativo, pero no cualitativo. De hecho, es Harsdörffer quien despeja la cuestión formulando un principio general que podemos entender, trasladándolo a otros componentes del servicio, como una regla de rigurosa observancia en todo banquete cortesano: el uso de las mejores piezas como marcadores visuales de la prevalencia en el orden jerárquico de los comensales, permitiendo localizar, a primera vista, los puestos de honor en la mesa. En el fondo, se trata de aplicar el mismo criterio de distribución a los adornos que a la propia comida, puesto que los platos “regalados” siempre deben disponerse próximos a la presidencia, estableciendo para el resto un orden descendente de calidad (gastronómica o estética) que guarda correspondencia con la posición jerárquica de quienes comparten la mesa, graduada en idéntica escala decreciente:

“Además, se acostumbra a reservar las imágenes más bellas de esta labor para el caballero más distinguido, [disponiendo] las menores paulatinamente hacia el final de la mesa, de la misma manera que se suelen presentar los mejores bocados a los caballeros de más distinción. Algunos acostumbran a ordenar cacerías enteras, lo que es muy costoso y resulta, sin embargo, más ceremonioso que útil” (H. 28).

LOS SUTILES DEDOS DE LAS MUJERES

Aunque el adorno de mesas y aparadores era misión del *credenziere*, del *sommelier* en Francia o, en España, de los reposteros, tanto Harsdörffer como Klett comentan de forma expresa que son más adecuadas a este fin, por sutiles y ágiles, las manos femeninas. El primero afirma que:

“los sutiles dedos de las doncellas (*Jungfrauen*) son más aptos para ello que las toscas manos campesinas, como puede fácilmente comprenderse. Cuanto más sutil y puro sea el lino de las servilletas tanto más delicados serán los pliegues que puedan hacerse en ellas” (H. 22).

Subtile Jungfrauen Finger sind bequemer hierzu / als die groben Bauerhände/ wie leichtlich zuerachten. Je subtiler und reiner die Leinwand deß Serviets/ je zarter Falten lassen sich darauß schieben und biegen.

Unos años más tarde, Andreas Klett introduce un matiz “social” a esta observación, al no hablar de doncellas o mujeres jóvenes sino de damas:

“En tercer lugar, los pliegues en escama de pez permiten hacer todas las aves y también las piezas principales y se sacan [se rompen] de los primeros pliegues; Tanto más sean los primeros pliegues iguales y delicados, más bellos serán los pliegues en escama de pez; manos torpes y toscas no sirven para ello pero sí en cambio las manos sutiles de las damas (*Frauenzimmer*), y al estar inclinadas por naturaleza estas mujeres a este tipo de asuntos, les resulta mucho más sencillo su aprendizaje que a los hombres” (K.107-108).

Vors dritte/ die Schuppen-Falten geben und machen alles Geflügel/ auch die (108) principalsten Stücke/ und sind aus den ersten Falten gebrochen/wann nun dieselben fein gleich und zart/ so werden die Schuppen-Falten desto schöner/ tölpische und grobe Hände dienen nicht darzu/ aber wol subtile Frauenzimmers-Hände/ und weilen das Frauenzimmer von Natur zu solchen Sachen geneigt/ so ist es denselben weit leichter/ als den Manns-Personen zu erlernen.

Cuando la moda de la *piegatura/plicatur* decayó en favor de otros adornos de mesa, los pliegues simples y el rizado de lienzos finos se siguieron practicando en las roperías de los conventos femeninos, si bien con otros destinos. Se cumplían así las recomendaciones de los manuales del Seiscientos. No obstante, algo debió de quedar de aquella costumbre en el ornato de las colaciones, esos agasajos modernos especialmente cuidadosos en la presentación de las confecciones dulces. En el convento de dominicas de Santa Rosa de Puebla en México, reconvertido actualmente en Museo de Arte Popular, se exhiben en vitrinas no solo muestras de tejidos rizados, sino verdaderos ejemplos de *piegatura* que reproducen modelos como los de las planchas de los tratados del siglo XVII³⁴. En algunos ejemplares se pueden observar todavía las puntadas que mantienen fijo el relleno.

Pero, al margen de este testimonio absolutamente excepcional, cabe suponer que la aplicación de estas técnicas se desvió preferentemente hacia otras utilidades, como plisar prendas del hábito monjil y, sobre todo, rizar prendas eclesiásticas masculinas, caso de los exclusivos roquetes, pero también de otras vestimentas de uso litúrgico como albas y sobrepellices. Sus cuerpos y mangas se trabajaban de manera uniforme o en bandas horizontales de labores diferenciadas. Las fuentes iconográficas, desde la pintura de cronología moderna a la fotografía del siglo XX, ponen en evidencia la continuidad de esta tradición. Entre los testimonios pictóricos podemos destacar dos lienzos de factura bien distinta pertenecientes a los fondos del Museo del Prado (**Fig. 7**). La labor del roquete que viste el cardenal infante Fernando de Austria es representada con minuciosidad por Gaspar de Crayer³⁵, mientras que Goya prefiere resaltar la extrema finura del tejido en el roquete que luce don Luis María de Borbón y Vallabriga³⁶.

Que estas técnicas sartoriales y después ornamentales se refugiaron en los conventos femeninos durante tanto tiempo es una consecuencia previsible si tenemos en cuenta que, en estos ambientes, planchar, plisar y rizar eran labores incluidas en las tareas ordinarias, tanto para uso propio como por encargo para terceros. De ahí que los ejemplares conservados en mejores condiciones procedan de este tipo de establecimientos. Es el caso de la pieza rescatada por el historiador del arte José Luis Cortés³⁷ en el hoy desaparecido Convento de San José de Calatayud que, según las dominicas que lo regentaban, era una camisa de novicia (**Fig. 8 y 9**).

Hay además otros testimonios de una labor que hoy se encuentra en verdadero trance de desaparición, si no fuera por el interés turístico y antropológico que despiertan algunas tradiciones populares. El primer ejemplo nos lleva al montaje efímero que, cada Semana Santa, adorna el grupo escultórico de la Última Cena encargado a Francisco Salzillo en 1761 para sustituir a la Cena de los Apóstoles que hizo su padre Nicolás. En la famosa procesión de “los Salzillos”, la mesa se viste con manteles, vajillas y candelabros de plata junto a un simbólico menú compuesto de cordero y pescadas (merluzas). Sobre los platos individuales de perfil mixtilíneo que se sitúan frente a cada comensal, se disponen unas servilletas que, como se puede apreciar en un reportaje fotográfico publicado en la Guía Repsol³⁸, se rizan para la ocasión. En cuanto al plisado rigurosamente manual de cuellos y mangas podemos rastrear su vigencia, e incluso su revalorización, en el traje regional femenino del valle pirenaico de Hecho, en Aragón. Una vez perdida la costumbre en las casas, los cuellos y mangas de la camisa de chesa eran plisados de forma manual por planchadoras, que lo han venido haciendo a demanda de los particulares hasta el siglo XX. Una de estas últimas artesanas, María Coarasa, fue filmada ejecutando esta labor en un programa del realizador de cine etnográfico Eugenio Monesma. Así se cierra el círculo: la memoria de un saber exquisito perdura en los “dedos sutiles” de las mujeres³⁹.

Figura 7

Gaspar de Crayer,
El cardenal-infante
Fernando de Austria
1639, Madrid,
Museo del Prado.
(Fragmento)



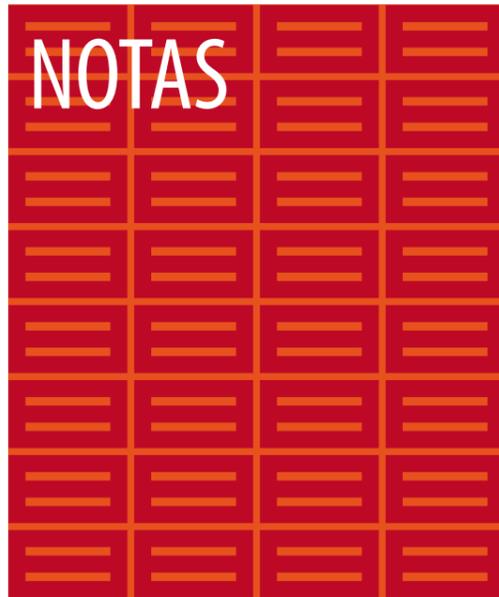
Figura 8

Prenda rizada
procedente del desaparecido Convento
de dominicas de San José de Calatayud.
Colección particular de José Luis Cortés
Perruca. Fotografía del propietario

Figura 9

Detalle ampliado de la pieza anterior
Fotografía: José Luis Cortés Perruca.





¹ Este trabajo se inscribe en el marco del proyecto I+D+I *Cultura escenográfica en el contexto hispánico de la Edad Moderna: Un enfoque holístico*. Ministerio de Ciencia e Innovación, Ref. PID2020-17415GB-100.

² Algunas referencias de los textos españoles (relaciones festivas, teatro, poesía) que mencionan esta práctica se pueden encontrar en ABAD ZARDOYA, C., “Injusto sería fiar al olvido. Las artes efímeras en el banquete”, *Ars & Renovatio* 7, 2019, pp. 449-469.

³ MATA, J. de la, *Arte de Repostería en que se contiene todo género de hacer dulces... Y Diez Mesas con su explicación*, Madrid, Antonio Marín, 1747, p.188.

⁴ SALLAS, J., “Mattia Giegher i la primera publicación per aprendre a plegar triomfs de taula”, *Datatèxtil*, núm. 40, 2020, pp. 26-34. <https://raco.cat/index.php/Datatèxtil/article/view/366588> [última consulta: 10 de diciembre de 2021]. Entre sus anteriores publicaciones destacamos SALLAS, J., *Gefaltete Schönheit. Die Kunst des Serviettenbrechens*, Friburgo de Brisgobia, Neubearb, 2010; e *Idem*, “L’arte italiana dei trionfi piegati con tovagliolo e la Descrizione di Michelangelo Buonarroti il Giovane”, en GIUSTI, G. y SPINELLI, R., *Dolci trionfi e finissime piegature. Sculture in zucchero e tovaglioli per le nozze fiorentine di Maria de’Medici*. Livorno, Sillabe, 2015, pp. 39-47.

⁵ En Italia podríamos citar, por su especificidad, los trabajos de June di Schino, DI SCHINO, J., “La rinascita delle arti. La divina piegatura e il trionfo di zucchero”, en COGOTTI, M. y DI SCHINO, J. (eds.), *Magnificence a tavola. Le arti del banchetto rinascimentale*, Roma, De Luca Editori d’Arte, 2012, pp. 83-90; e *Idem*, “Torri, castelli, giardini, pesci e animaletti scherzanti per la tavola del principe”, en CAZZATO, V., ROBERTO, S. y BEVILACQUA, M. (eds.), *La festa delle*

arti. Scritti in onore di Marcello Fagiolo per cinquant’anni di studi, Roma, Gangemi Editore, 2014, vol. II, pp. 974-979. En Alemania, los relevantes trabajos sobre Harsdörffer de Schnabel, Kluxen y del germanista francés Jean Daniel Krebs abordan sus aportaciones a la *piegatura* en un marco más amplio, que comprende todos los contenidos de las diferentes ediciones de su *Trincir-Buch*, así como su participación en el Banquete de Paz de Nuremberg de 1649. Estas aportaciones se citarán en nota a pie, en relación a aspectos puntuales de este trabajo.

⁶ HARSDÖRFFER, G. PH., *Vollständiges und von neuem vermehrtes Trincir-Buch*, Nuremberg, Paul Fürst, 1657.

⁷ CONESA SÁNCHEZ, J., *Harsdörffer y su obra*, Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1979.

⁸ Agradezco a Juan José Carreras su asistencia en la traducción de todos los textos publicados en alemán.

⁹ CONESA SÁNCHEZ, J., *op. cit.*, pp. 15-16.

¹⁰ GIEGHER, M., *Li Tre trattati di Messer Mattia Giegher, bavaro di Mosburg*, Padua, Appresso Guaresco Guareschi al Pozzo dipinto, 1629. Para este trabajo se ha utilizado la edición de Frambotto de 1639. Disponible en <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3101729.image> [última consulta: 10 de diciembre de 2021].

¹¹ HARSDÖRFFER, G. PH., *Vollständiges und von neuem vermehrtes Trincir-Buch*, Nuremberg, Christoff Gerhard (bei Paul Fürst) 1657, p. 14. En lo sucesivo, citaré los pasajes de esta edición en texto principal, entre paréntesis, con H inicial, páginas en cifras arábigas y, en su caso, lámina en números romanos.

¹² SCHNABEL, W. W., “Vorschneidekunst und Tafelfreuden. Georg Philipp Harsdörffer und sein Trincierbuch”, en GERSTL, D., *Georg Philipp Harsdörffer und die Künste*, Nuremberg, Hans Carl, 2005, pp. 158-174.

¹³ MOULIN, C., “Nach dem die Gäste sind, nach dem ist das Gespräch. Spracharbeit und barocke Tischkultur bei Georg Philipp Harsdörffer”, en SCHULTZ-BALLUFF, S. y BARTSCH, N. *Perspektiv Wechsel oder: Die Wiederentdeckung der Philologie. II. Grenzgänge und Grenzüberschreitungen*, Berlin 2016, pp. 261-287.

¹⁴ La monografía más importante en lo que toca a la vinculación entre el ideario estético de Harsdörffer y su implicación en la etiqueta y diseño del banquete es la de BRAMENKAMP, H., *Krieg und Frieden in Harsdörffers ‘Frauenzimmer Gesprächsspielen’ un bei den Nürnberger Friedensfeiern 1649 und 1650*, Múnich, Hebert Utz, 2009.

¹⁵ Harsdörffer plantea su *Poetischer Trichter* como un manual útil para iniciarse en la composición poética en seis horas. Otro ejemplo significativo lo constituyen los dos volúmenes de *Der Teutschen Secretarius* (1655-1659), un manual para dirigirse por escrito a instituciones y personas de todos los estamentos.

¹⁶ THIEMEN, J. CH., “Die Kunst des Zerlegens. Tranchieren als virtuose Tafelunterhaltung”, en ETZLSTORFER, H., *Küchenkunst und Tafelkultur. Culinaría von der Antike bis zur Gegenwart*, Viena, Christian Brandstätter Verlag, 2006, p. 263.

¹⁷ CONESA SÁNCHEZ, J., *op. cit.*, p. 69.

¹⁸ Tomado de los *Frauenzimmer-Gesprächspiele* IV, 206, traducción de CONESA SÁNCHEZ, J. *Ibidem*.

¹⁹ BÁZQUEZ, Y. de, *Estilo de servir a príncipes, con exemplos morales para servir a Dios*, Madrid, Cosme Delgado, pp.160-162.

²⁰ MORENA, A. de la (com.), *Clausuras. Tesoros artísticos en los conventos y monasterios madrileños*, Madrid, Consejería de Cultura, Turismo y Deporte, 2007, pp. 254-255. Pieza catalogada por Leticia Sánchez.

²¹ KLETT, A., *Neues Trenchir und Plicatur Büchlein*, Nuremberg, Leonhard Loßche, 1677, pp.107-109. En lo sucesivo citaré esta obra en texto principal, con K inicial, página en cifras arábigas y, en su caso, lámina en cifras arábigas con modelo expresado en letra minúscula.

²² *El encuentro de san Francisco de Asís y santo Domingo de Guzmán y el Milagro en el refectorio*, de Gil de Mena, y *La parábola del banquete de bodas* de Bartolomé Román. Citados por ABAD ZARDOYA, C., *op. cit.*, p. 455.

²³ Si tomamos como referencia el Banquete de Paz de Nuremberg, el cambio de servilleta viene justificado por el paso del primer servicio de potajes al segundo de asados. KLUXEN, A. M., "Harsdörffer und das Schauen beim Nürnberg Friedensmahl", en GERSTL, D. (ed.), *Georg Philipp Harsdörffer und die Künste*, Nuremberg, Hans Carl GmbH, 2005, pp. 89-103.

²⁴ Joachim Beuckelaer, *Cristo en casa de Marta y María*, 1568, Madrid, Museo del Prado, P-6972.

²⁵ Pierre Paul Sevin, *Trionfo da Tavola* inspirado en *El Parnaso* de Rafael, *Convite del Cardenal Leopoldo de Medici*, 1667, National Museum of Stockholm, NMH THC 3614.

²⁶ Arnold van Westerhout, 1687-88, Biblioteca Nacional de España, INVENT/15676.

²⁷ WRIGHT'S, J., *An Account of His Excellence Roger Earl of Castlemaine's Embassy from His sacred Majesty James the IId*, Londres, Roger L'Estrange, 1688. Hay un ejemplar completo en el British Museum, Londres, inv. Ee,6.131. Desplegable entre pp. 56 y 57.

²⁸ CONESA SÁNCHEZ, J., *op. cit.*, p. 306.

²⁹ ANÓNIMO. *L'escole parfaite des officiers de bouche: contenant le vray maistre-d'hostel, le grand escuyer-tranchant, le sommelier royal, le confiturier royal, le cuisinier royal, et le patissier royal* París, Jean Ribou, 1662, 94-108. A partir de este momento la obra se citará en texto principal entre paréntesis, como *L'escole*, año de edición y número de página en cifras arábigas.

³⁰ ANÓNIMO, *Le confiturier françois, où est enseigné la maniere de faire toutes sortes de confitures, dragées, liqueurs, & breuvages agréables. Ensemble la maniere de plier le linge de table & en faire toutes sortes de figures*, Troyes, N. Oudot, 1664. A partir de este momento la obra se citará en texto principal entre paréntesis, como *Le confiturier*, año de edición y número de página en cifras arábigas.

³¹ SCHNABEL, W. W., *op. cit.*, 169.

³² Véase la conferencia de Carmen Abad "De admirable hechura. Esculturas de azúcar y lino en los banquetes reales", impartida en el Museo del Prado el 24 de abril de 2021: <https://www.youtube.com/watch?v=WY3eq7WGYi4> [última consulta: 10 de diciembre de 2021].

[youtube.com/watch?v=WY3eq7WGYi4](https://www.youtube.com/watch?v=WY3eq7WGYi4) [última consulta: 10 de diciembre de 2021].

³³ PERSIA, J. de (Uruch Beg), *Relaciones de Don Juan de Persia: dirigidas a la Magestad Catholica de Don Phillipe III Rey de las Españas y Señor Nuestro*, Valladolid, Juan de Bostillo, 1604, p. 146.

³⁴ Agradezco el conocimiento de estas piezas a Sofía Rodríguez Bernis.

³⁵ Gaspar de Crayer, *El cardenal-infante Fernando de Austria*, 1639. Museo Nacional del Prado, P-1472.

³⁶ Francisco de Goya, *El cardenal don Luis María de Borbón y Vallabriga*, h. 1802. Museo Nacional del Prado, P-738.

³⁷ ABAD ZARDOYA, C., *op. cit.*, p. 457. Agradezco a José Luis Cortés su generosidad al ceder las fotografías y derechos de reproducción de la pieza.

³⁸ LAGUÍA, B., "Recreando el Menú de la Santa Cena en los Salzillos (Murcia). La Liturgia de la Mesa" con fotografías de Joaquín Zamora, 10/04/2017. <https://www.guiarepsol.com/es/viajar/vamos-de-excursion/semana-santa-en-los-salzillos-murcia/> [última consulta 10 de diciembre de 2021].

³⁹ MONESMA, E., *La planchadora Chesa*, 1997. <https://www.youtube.com/watch?v=u5fxBIOH4kU> [última consulta: 10 de diciembre de 2021].



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABAD ZARDOYA, C., “Injusto sería fiar al olvido. Las artes efímeras en el banquete”, *Ars & Renovatio*, núm. 7, 2019, pp. 449-469.

ANÓNIMO, *L'escole parfaite des officiers de bouche: contenant le vray maistre-d'hostel, le grand escuyer-tranchant, le sommelier royal, le confiturier royal, le cuisinier royal, et le patissier royal*, París, Jean Ribou, 1662.

ANÓNIMO, *Le confiturier françois, où est enseigné la maniere de faire toutes sortes de confitures, dragées, liqueurs, & breuvages agréables. Ensemble la manière de plier le linge de table & en faire toutes sortes de figures*, Troyes, N. Oudot, 1664.

BÁZQUEZ, Y. de, *Estilo de servir a príncipes, con exemplos morales para servir a Dios*, Madrid, Cosme Delgado, 1614.

BRAMENKAMP, H., *Krieg und Frieden in Harsdörffers 'Frauenzimmer Gesprächsspielen' und bei den Nürnberger Friedensfeiern 1649 und 1650*, Múnich, Hebert Utz, 2009.

CONESA SÁNCHEZ, J., *Harsdörffer y su obra*, Tesis Doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1979.

DI SCHINO, J., “La rinascita delle arti. La divina piegatura e il trionfo di zucchero”, en COGOTTI, M. y DI SCHINO, J. (eds.), *Magnificence a tavola. Le arti del banchetto rinascimentale*, Roma, De Luca Editori d'Arte, 2012, pp. 83-90.

DI SCHINO, J., “Torri, castelli, giardini, pesci e *animaletti scherzanti* per la tavola del príncipe”, en CAZZATO, V., ROBERTO, S. y BEVILACQUA, M. (eds.), *La festa delle arti. Scritti in onore di Marcello Fagiolo per cinquant'anni di studi*, Roma, Gangemi Editore, 2014, vol. II, pp. 974-979.

GIEGHER, M., *Li Tre trattati di Messer Mattia Giegher, bavaro di Mosburg*, Padua, P. Frambotto, 1639.

HARSDÖRFFER, G. PH., *Vollständiges und von neuem vermehrtes Trincir-Buch*, Nuremberg, Paul Fürst, 1657.

KLETT, A., *Neues Trenchir und Plicatur Büchlein*, Nuremberg, Leonhard Loßche, 1677.

KLUXEN, A. M., “Harsdörffer und das Schauessen beim Nürnberger Friedensmahl”, en GERSTL, D. (ed.), *Georg Philipp Harsdörffer und die Künste*, Nuremberg, Hans Carl GmbH, 2005, pp. 89-103.

KREBS, J. D., “Quand les Allemands apprenaient à trancher”, *Études Germaniques*, núm. 41, 1986, pp. 8-23.

MATA, J. de la, *Arte de Repostería en que se contiene todo género de hacer dulces...Y Diez Mesas con fu explicación*, Madrid, Antonio Marín, 1747.

MORENA, A. de la (com.), *Clausuras.Tesoros artísticos en los conventos y monasterios madrileños*, Madrid, Consejería de Cultura, Turismo y Deporte, 2007.

MOULIN, C., “Nach dem die Gäste sind, nach dem ist das Gespräch. Spracharbeit und barocke Tischkultur bei Georg Philipp Harsdörffer”, en SCHULTZ-BALLUFF, S. y BARTSCH, N. (eds.), *Perspektiv Wechsel oder: Die Wiederentdeckung der Philologie. II. Grenzgänge und Grenzüberschreitungen*, Berlin, 2016, 261-287.

PERSIA, J. de (Uruch Beg), *Relaciones de Don Iuan de Persia: dirigidas a la Magestad Catholica de Don Phillipe III Rey de las Españas y Señor Nuestro, donde se tratan cosas notables de Persia, la genealogía de sus Reyes, guerras de Persianos, Turcos y Tártaros y las que vido en el viaje que hizo a España:y su conversión y la de otros Caballeros Persianos*, Valladolid, Juan de Bostillo, 1604.

SALLAS, J., *Gefaltete Schönheit die Kunst des Serviettenbrechens*, Friburgo de Brisgobia, Neubearb, 2010.

SALLAS, J., “L'arte italiana dei trionfi piegati con tovagliolo e la Descrizione di Michelangelo Buonarroti il Giovane”, en GIUSTI, G. y SPINELLI, R. (eds.), *Dolci trionfi e finissime piegature. Sculture in zucchero e tovaglioli per le nozze fiorentine di Maria de' Medici*. Livorno, Sillabe, 2015, pp. 39-47.

SALLAS, J., “Mattia Giegher i la primera publicación per aprendre a plegar triomfs de taula”, *Datatèxtil*, núm. 40, 2020, pp. 26-34. <https://raco.cat/index.php/Datatèxtil/article/view/366588> [última consulta: 10 de diciembre de 2021].

SCHNABEL, W. W., "Vorschneidekunst und Tafelfreuden. Georg Philipp Harsdörffer und sein Trincierbuch", en GERSTL, D. (ed.), *Georg Philipp Harsdörffer und die Künste*, Nuremberg, Hans Carl GmbH, 2005, pp. 158-174.

THIEMEN, J. CH., "Die Kunst des Zerlegens. Tranchieren als virtuose Tafelunterhaltung", en ETZLSTORFER, H., *Küchenkunst und Tafelkultur. Culinaria von der Antike bis zur Gegenwart*, Viena, Christian Brandstätter Verlag, 2006, pp. 263-272.

WRIGHT'S, J., *An Account of His Excellence Roger Earl of Castlemaine's Embassy from His Sacred Majesty James the II^d*, Londres, Roger L'Estrange, 1688.



Nº 8 • 2022
ISSN 2444-121X

TEJIDOS INÉDITOS DE LA FÁBRICA DE TALAVERA DE LA REINA EN LA CATEDRAL DE JAÉN Y EL MONASTERIO DE SAN LORENZO DE EL ESCORIAL

Ismael Amaro Martos
Universidad de Jaén

iamaro@ujaen.es

- Fecha de recepción: 15/08/2021 - Fecha de aceptación: 30/05/2022 • Pags. 37 - 65
- <https://doi.org/10.46255/add.2022.8.112>

RESUMEN

Con la venida de los Borbones a España, la Corona apoyó con leyes y ayudas económicas a los talleres sederos privados y creó fábricas reales, como la fundada en Talavera de la Reina (Toledo). A esta manufactura llegaron reconocidos maestros europeos, en su mayoría franceses, que enseñaron a los trabajadores locales a realizar los ricos tejidos de seda labrados. De las pocas piezas conservadas, las más estudiadas son las destinadas a los Reales Sitios, mientras que de los encargos para las iglesias apenas se tienen noticias. Por eso son importantes los dos nuevos hallazgos que se dan a conocer a través de este trabajo: un terno de la catedral de Jaén y un mantel del monasterio de El Escorial (Madrid).

PALABRAS CLAVE: tejidos; seda; Real Fábrica; Talavera de la Reina; Borbones.

UNKNOWN FABRICS FROM THE TALAVERA DE LA REINA MANUFACTURE IN JAÉN CATHEDRAL AND THE ROYAL SITE OF SAN LORENZO DE EL ESCORIAL

ABSTRACT

With the arrival of the Bourbons to Spain, the Crown supported with laws and financial assistance to private silk workshops and it created royal factories, such as the one founded in Talavera de la Reina (Toledo). Many important european experts, mostly french, arrived at this manufacture where they taught the local workers how to create rich fabrics of woven silk. Of the few pieces preserved, the most studied are those destined for the Reales Sitios, while there is hardly any news about the commissions for the churches. Therefore, the two new finds that are disclosed through this publication are important: a suit from Jaén catedral and a tablecloth from El Escorial (Madrid).

KEY WORDS: fabrics; silk; royal manufacture; Talavera de la Reina; Bourbons.

TEJIDOS INÉDITOS DE LA FÁBRICA DE TALAVERA DE LA REINA EN LA CATEDRAL DE JAÉN Y EL MONASTERIO DE SAN LORENZO DE EL ESCORIAL

Ismael Amaro Martos
Universidad de Jaén

INTRODUCCIÓN

Este trabajo surge a raíz del estudio del patrimonio textil que, desde hace algunos años, desarrollamos en la catedral de Jaén¹. Concretamente, nos hemos interesado por los tejidos de seda labrados, tipología que había pasado desapercibida frente a los ricos bordados que se atesoran en la seo. El objetivo en esta ocasión es dar a conocer un conjunto encontrado en el templo catedralicio y un mantel del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, al que hemos llegado como consecuencia del proceso de investigación en el que nos encontramos inmersos. Como ambas obras pertenecen a la Real Fábrica de Tejidos de Seda, Oro y Plata de Talavera de la Reina, es necesario estudiar la situación fabril y estilística en la que se desarrolla la manufactura, su propia historia y el resto de piezas conocidas hasta la fecha. Estos casos previos han permitido el descubrimiento de los que presentamos a través de este escrito, con el que se avanza en la investigación sobre los tejidos realizados por la manufactura talaverana y puede contribuir a encontrar otras obras similares en el futuro.

Desde el punto de vista metodológico, ya contábamos con suficientes fuentes bibliográficas centradas en esta línea de investigación con carácter general, sobre todo derivadas de las grandes colecciones nacionales e internacionales, que han supuesto la base para el conocimiento del contexto histórico y estilístico de la colección. En lo que respecta a la Real Fábrica de tejidos de Talavera de la Reina, hemos realizado un vaciado que parte de los escritos de Luis Francisco Peñalver Ramos y de otros expertos dedicados a la historia de la industria textil sedera en Toledo. Para el conocimiento de los tejidos identificados de esta manufactura, desde el punto de vista documental, técnico y estilístico, es justo resaltar los trabajos de la conservadora Pilar Benito García, para las piezas de Patrimonio Nacional, y de Manuel Pérez Sánchez, profesor de la Universidad de Murcia, para los ornamentos litúrgicos hallados en algunas iglesias españolas.

En el Archivo Histórico Diocesano de Jaén no hemos encontramos documentación sobre el terno que centra este trabajo y, a rasgos generales, las referencias al resto de piezas de la catedral no son especialmente descriptivas, por lo que la aproximación estilística y el estudio técnico, siempre que sea posible, resultan primordiales para la realización del inventario y la catalogación de los bienes textiles almacenados en la seo giennense. Esta situación también se refleja en los estudios previos sobre los tejidos de la fábrica talaverana, siendo mucho más precisos los documentos hallados en el Archivo General de Palacio de Madrid, que los referidos a piezas de ámbito religioso, lo que ha permitido un mayor número de estudios dedicados a los textiles destinados a la decoración de los Reales Sitios.

ANTECEDENTES HISTÓRICOS

La Edad Media fue un periodo de florecimiento para la tejeduría, debido a que los musulmanes se valieron de los avances técnicos producidos en territorios como Egipto o Siria para difundir estos conocimientos por las zonas conquistadas, entre ellas la Península Ibérica². Por eso, se puede afirmar que la industria textil sedera fue una de las más prósperas en al-Ándalus³. Durante los siglos XVI y XVII España tuvo una extraordinaria actividad textil, en ciudades como Sevilla, Granada, Toledo, Valencia y Murcia⁴. Si bien, desde la expulsión de los moriscos en 1609 se produjo una reducción progresiva y alarmante de todos los procesos propios de la fabricación de telas, desde la obtención de la seda hasta la fabricación en el telar, lo que provocó que bajara la producción en los principales centros manufactureros⁵.

La situación fabril en España durante la Guerra de Sucesión (1701-1714) fue realmente difícil, pues había una falta de tecnología, de capital, de organización mercantil y de comunicaciones óptimas. El país necesitaba una restauración tras el deterioro del gobierno anterior, pero no era una tarea fácil, si tenemos en cuenta los gastos y desastres resultados de la contienda⁶. Para intentar disminuir la subordinación comercial hacia otros países y la mendicidad que imperaba en el reino, se dictaron

leyes y reglamentos, se crearon nuevas fábricas y trajeron maestros extranjeros. En el caso de las manufacturas textiles estatales, ya fueran subvencionadas o protegidas por el Estado, se buscaba el desarrollo de la industria para así abastecer a la península y las colonias, sin tener que importar telas de Francia o Italia⁷. Las reales fábricas podían ser creadas directamente por la Corona o adquirir el título real después de su fundación, como recompensa a su dedicación. Además de los fines oficiales, también se pretendía dotar a los Reales Sitios de objetos artísticos de calidad⁸, aunque en el caso de la industria textil no se limitaba al ámbito decorativo, sino que reyes y nobles también aspiraban a vestir con tejidos fabricados en España.

el Estilo Imperio, propio de la época napoleónica, con conjunciones bicolor de tonos fuertes, como rojos, verdes o azules para el fondo, y oro o plata para la decoración.

Los centros sederos más importantes del siglo XVIII fueron Valencia y Toledo, que como sabemos ya contaban con una larga tradición⁹. La ciudad castellana no tuvo una industria en el sentido moderno de la palabra, aunque a partir de la segunda mitad de la centuria aparecieron algunas excepciones, como la fábrica de Vicente Díaz Benito o la Real Compañía de Comercio y Fábricas. Por lo general, los talleres tejían en función de la demanda de sus clientes o de los “mercaderes de escritorio” y muchos de ellos se especializaron en la producción de ornamentos. Tal es el caso de la manufactura de Medrano, una saga de tejedores que vendieron sus ternos a las iglesias de mayor renombre, y la de Miguel Gregorio Molero, con categoría de Real Fábrica desde 1765¹⁰.

Las manufacturas españolas imitaron las modas textiles francesas del siglo XVIII. Mientras que en Valencia se copiaron con gran acierto, en Toledo se mantuvieron los esquemas italianos de las centurias anteriores, aunque también se influenciaron de los diseños producidos en Lyon. En la primera década aparecieron los tejidos bizarros, con motivos fantásticos, asimétricos y de influencia oriental. Cercanos en el tiempo fueron los llamados *a dentelle*, en torno a los años veinte, que imitaban la disposición de un encaje sobre el fondo. En los años treinta destacó el naturalismo, con sus flores coloridas de gran formato. En las siguientes décadas el gusto rococó se impuso de manera progresiva, lo que llevó a una reducción del tamaño de las flores, agrupadas en ramilletes, en disposiciones sinuosas y tonos pasteles. Los tejidos neoclásicos, con sus composiciones rigurosamente simétricas, elementos clásicos que danzaban dentro o alrededor de los medallones y guirnaldas florales que enmarcaban los personajes que se disponían de perfil, pueden ser datados a partir de la década de 1780. Este gusto avanzó hacia el Estilo Imperio, propio de la época napoleónica, con conjunciones bicolor de tonos fuertes, como rojos, verdes o azules para el fondo, y oro o plata para la decoración¹¹.

LA REAL FÁBRICA DE TEJIDOS DE TALAVERA DE LA REINA

La creación de la fábrica de tejidos de Talavera de la Reina es un ejemplo del interés que tuvieron los Borbones en hacer resurgir las ricas telas españolas que tanto éxito tuvieron en el pasado¹². En realidad, esta manufactura existía desde el siglo XVII¹³. Como Fernando VI (1713-1759) tenía el afán de restablecer la industria sedera en la ciudad, mandó plantar muchas moreras en la comarca¹⁴. Junto a su secretario de estado, José de Carvajal y Lancáster (1698-1754)¹⁵, la refundaron con el nombre de Real Fábrica de Tejidos de Seda, Oro y Plata de Talavera de la Reina¹⁶. Sin lugar a duda, fue el más claro ejemplo de fábrica real, cuya titularidad era de la Corona, con exenciones fiscales y privilegios especiales¹⁷.

La fábrica de Talavera de la Reina siguió los dictámenes reales para favorecer la industria, como son su cercanía a Madrid, la importación de tecnología extranjera y el aporte de capital por parte de la Casa Real, que incluso actuó como empresario¹⁸. Así se consiguió dar un nuevo empuje con el único favor de la Corona, lo que significaba no tener que batallar con los gremios y sus trabas, como ocurría en la ciudad de Toledo. La manufactura talaverana estaba constituida por un complejo de varios edificios construidos con esta finalidad, que abarcaban todo el proceso de fabricación de la seda, desde el hilado y torcido de la fibra hasta el acabado de los tejidos. En cierta manera era como un precedente de las colonias textiles, como más tarde lo fue San Leucio (Caserta, Italia)¹⁹. La producción estaba dividida por tramos²⁰, según fueran telas ricas o labradas en seda o en seda y metal, telas lisas o llanas, cintas, medias y galones²¹, estos tres últimos producidos de un modo diverso a los tejidos lisos y labrados²². Además, la manufactura tenía un almacén en la capital del reino para la venta de sus tejidos. A diferencia del resto de tiendas regentadas por mercaderes, que ofrecían telas de todas las partes de mundo, en este local se vendía exclusivamente el género producido en la Real Fábrica²³.

El inicio oficial de la manufactura fue en 1748²⁴, gozando de gracias y privilegios desde su carta de fundación²⁵. Su establecimiento supuso el culmen del relanzamiento de la industria sedera toledana²⁶. La manufactura fue gestionada por la Real Hacienda y dirigida por el lionés Jean Rulière, un ingeniero interesado en los negocios que introdujo numerosos avances mecánicos e inventos industriales²⁷. El francés llegó a España de la mano del embajador Cedrón en Ámsterdam, ciudad a la que había emigrado desde su Lyon natal para desarrollar su carrera profesional²⁸. Previamente había sido el ministro Carvajal el que había contactado con el embajador, que consiguió que Rulière ya estuviera en Talavera de la Reina en septiembre del año de su fundación²⁹.

El contrato había sido firmado el 25 de julio de 1748 en La Haya, en cuyo proceso intervino como intermediario el embajador en Holanda, el marqués del Puerto³⁰. El lionés dispuso precisas pautas para la maquinaria, tintura, preparación de la seda, hilado, tejido, etc., por eso tuvieron que venir más operarios extranjeros³¹. En un principio fueron ciento veintitrés obreros, en su mayoría franceses, y pronto se alcanzaron los seiscientos artesanos, también franceses. Los talaveranos lo vieron como un peligro para los talleres individuales y, para mayor crispación, estaban exentos de tributos,

pero la fábrica fue todo un éxito. En 1757 al director se le otorgaron títulos nobiliarios y 458 ducados de sueldo³². Además, la fábrica tuvo asistencia médica y religiosa, y si en un principio la mayoría de los operarios eran franceses, poco a poco se incorporaron talaveranos³³, que fueron a su vez formados por los franceses³⁴.

Entre 1760 y 1762 Martín Alegría ocupó el cargo de director interino³⁵, hasta que en ese mismo año se cedió su explotación a la compañía Uztáriz Hermanos, afincados en Cádiz³⁶, quienes pretendían tener una serie de ventajas para poder mercadear con los tejidos de la fábrica, especialmente en el comercio de ultramar³⁷, pero no fue tan rentable y por eso pidieron al rey en varias ocasiones abandonarla o dar por concluida su cesión³⁸. Veinte años después lo consiguieron, según rezaba en el contrato³⁹, y dejaron tras ellos una mejora de la calidad y un aumento de la producción⁴⁰.

En 1780 la fábrica volvió a la Real Hacienda, concretamente a la Junta General de Comercio y Moneda⁴¹, bajo la dirección de Dionisio Fernández Molinillo⁴², hasta que la ineficacia de esta hizo que el rey la traspasara el 11 de septiembre de 1785⁴³ a los Cinco Gremios Mayores de Madrid, compañía que ya gestionaba la fábrica de seda de Valencia, con franquicias y libertades en la producción y una duración de veinte años, con posibilidad de renovar el contrato cuando finalizase⁴⁴.

Este nuevo periodo se vio afectado por el control de los franceses tras la Guerra de la Convención (1793-1795) y su actuación como operarios de la manufactura, los cambios de ministros, los problemas comerciales con las Indias⁴⁵, la dependencia económica hacia la Secretaría de Hacienda⁴⁶, y el empeño real por mantener estas fábricas, a las que otorgaron exenciones y privilegios a pesar del déficit que generaban, porque los tejidos fabricados eran muy caros y era difícil de mantener un complejo fabril de estas características⁴⁷. De hecho, Pascual Madoz (1806-1870) aseguraba que aún en el siglo XIX los tejidos de Talavera de la Reina llamaban la atención "por su finura y bondad"⁴⁸.

En esta década complicada, Francisco Marcos de la Maza, administrador de la fábrica de Talavera de la Reina, mandó un memorial a Agustín de la Cana, jefe del Oficio de Tapicería del Palacio Real de Madrid, con reseñas sobre los tejidos de seda lisos y sus precios, y de ese modo incentivar la venta del género que producían, para lo cual ofrecía unas condiciones de pago favorables. Además, sus precios eran bastante competitivos, si se comparan con los del francés Claudio Bodoy, lo que haría que sus telas fueran más atractivas para los demás compradores⁴⁹, no solo el Real Oficio de Tapicería, sino también nobles, burgueses y religiosos.

Tras la Guerra de la Independencia (1808-1814) y las restricciones del comercio con América, la situación fue tan crítica que en 1851 tuvo que cerrar de manera definitiva⁵⁰. Las tropas francesas habían destruido varios edificios destinados a la fabricación de tejidos y esto provocó una reducción de efectivos y trabajadores, pasando de setecientos noventa empleados en 1804 a doscientos tres en 1835. Antonio Resino y Estrada, en su libro *Geografía* de 1844, atribuye esta decadencia y la de Toledo, Granada, Córdoba y Sevilla al torrente que suponía la industria valenciana, gran imitadora de los tejidos lioneses⁵¹.

ENCARGOS DE LA REAL FABRICA PARA LOS REALES SITIOS

La producción de la Real Fábrica de Tejidos de Seda, Oro y Plata de Talavera de la Reina se puede dividir por su uso (ornamentos e insignias litúrgicas, vestiduras de esculturas devocionales, decoración de interiores e indumentaria civil), por los tipos de compradores (monarquía, nobleza, burguesía y clero) y por la existencia o la ausencia de documentación. En este sentido, las piezas más conocidas son los encargos para los Reales Sitios, gracias fundamentalmente a los trabajos realizados por Benito García, en los que se han contrastado las fuentes archivísticas con el análisis técnico y estilístico. Por eso, sus publicaciones son esenciales para el estudio de los bienes de la manufactura real que están por descubrir⁵². A su vez, los tejidos talaveranos destinados a engalanar y revestir los interiores de los distintos palacios reales españoles se pueden agrupar según su decoración en dos categorías: rococós y pompeyanos.

El primer tipo sigue criterios naturalistas y se caracteriza por sus intensos colores y grandes temas florales de gusto rococó, con espacios centrales ocupados por ramos de flores, muchas veces en canastillas, complicados y abarrotados⁵³. Estos textiles son difíciles de identificar, pero suponemos que serían como los imperantes en la Europa del momento⁵⁴. De ser talaveranos, como se cree, podríamos ejemplificar esta decoración a través de los encargos para el Palacio Real de Aranjuez, en tiempos de Carlos IV (1748-1819). La manufactura suministró damasco amarillo y carmesí junto a la confección de doscientas cortinas de raso espolinado en oro y colores para el dormitorio de la reina María Luisa de Parma (1751-1819)⁵⁵. Estas últimas serían las cortinas blancas con sus guardamalletas del tocador de la reina del palacio arancetano, con flores y hojas en sentido vertical y ondulante⁵⁶, que podrían estar acompañadas por las butacas de estilo isabelino con tejido similar⁵⁷ y el entelado de pared⁵⁸.

Las primeras piezas se adquirieron durante el reinado de Carlos III (1716-1788) y son para la Casita del Príncipe, en El Escorial.

El segundo tipo recrea temas más menudos inspirados en las decoraciones de Pompeya, tan de moda en ese momento⁵⁹, que alcanzaron un estilo tan personal que acabaron por convertirse en una tipología aparte⁶⁰. Estos tejidos, que caminan entre el Neoclasicismo y el Estilo Imperio, tenían colores claros y decoración de palmetas, laureles y grecas⁶¹. Las descripciones de las fuentes escritas, por lo general, son insuficientes para reconocer estas piezas. Sin embargo, estudios recientes han permitido identificar algunos de estos textiles⁶².

Las primeras piezas que tendremos en cuenta se adquirieron durante el reinado de Carlos III (1716-1788) y son para la Casita del Príncipe, en El Escorial. El tapicero Antonio Pomareda se encargó de la colocación de los cordones y borlas, suministrados por Ventura Roca, y de la colgadura de tafetán, raso, muaré y *gros de Tours* de distintos colores (plata, azul, verde esmeralda y color de caña), compradas al mercader de sedas Francisco de Llantada, a Juan Luis de Yrivarren y al almacén de la Fábrica de Talavera. “En 1779 la primera pieza de gabinete estaba guarnecida de blanco y las otras de amarillo, encarnado, de color escarolado, verde, amarillo listado y rosa”⁶³. El color de las sedas determinaba el nombre de la sala.

Ya en tiempos de Carlos IV, Francisco Antonio Fleuriot y Parisien, jefe del Oficio de Tapicería, efectuó el “cargo de diferentes muebles” en 1794⁶⁴, en el que señaló

“una colgadura de raso color caña con flores y figuras blancas y perfiles morados mandada fabricar en Talavera con otra colgadura de holandilla escarolada para poner debajo de dicha de raso destinada para la pieza de corte de la reina n[ue]stra señora [María Luisa de Parma] en dicho sitio de Sn. Lorenzo. Para la expresada pieza se hicieron catorce cortinas del mismo raso que la colgadura, forrada de tafetán entredoble color de caña y guarnecidas en espiguilla de entorchados de tres paños cada hoja y de diferentes alturas”⁶⁵.

En el “Inventario de los muebles y ropas” existente en el “Real Palacio y Oficio del Sitio de San Lorenzo en los días 21, 22, 23 y 24 del mes de enero de 1800” se amplía esta información:

“Una colgadura de raso color de caña con figuras que sostienen unos jarrones de dibujo claroscuro, mide 44 paños y 3 varas y media de caídas, forrada en holandilla. Ocho hojas de cortina de ventanas de a 3 paños cada una de la propia tela y forradas en tafetán con tres varas de caída. Cuatro hojas de cortina de puertas compañeras, de 3 ½ varas de caídas y 3 paños cada una. Otras dos hojas de cortina de puertas de a 3 paños cada una y 2 y ½ varas de caída. Todas las dichas cortinas tienen Catorce alzapaños de lazos armados con dos borlas cada uno. Siete varillas de codillo doradas con sus garruchas abajo. Una cubre mesa de lo mismo forrada en lienzo b[lan]co guarnecida de espiguilla de Arcos”⁶⁶.

De los bienes dictados en el escrito, queda una colgadura⁶⁷ de fondo amarillo con decoración de arabescos blancos y lilas⁶⁸, con diseño extremadamente largo compuesto por diferentes escenas de distribución vertical y simétrica a lo largo de cada paño, copiado de un modelo lionés de 1788, que tuvo mucho éxito por entonces. Las diferencias entre el tejido francés y el talaverano se reducen a los motivos que adornan los textiles⁶⁹. En la Abegg-Stiftung (Riggisberg, Suiza) se conserva un gran panel de fondo azul, compuesto por tres paños que, al ser comparado técnica y estilísticamente con el español, queda demostrado que es talaverano y no francés, ya que sus elementos decorativos coinciden con los del textil del Palacio Real de Madrid⁷⁰. Esta pieza sigue el estilo pompeyano y sus imágenes se componen de dos vestales que vierten perfume en un altar coronado por un doselete, dos ciervos sobre una plataforma decorada con una cabeza de león, dos hombres que portan un jarrón, y dos grifos que sujetan una tarja coronada por un estípite. Cuando se encontraron estos tejidos estaban enrollados en las tablillas originales en las que fueron traídos por la Real Fábrica, forradas con un papel con el escudo de la manufactura⁷¹.

Ya en tiempos de Fernando VII (1784-1833) la Casa Real encargó en 1825 dos sederías de arabescos, una roja y otra azul, para el Palacio de El Pardo (Madrid)⁷². De ellas se dice que hay un “raso doble sin prensa fondo azul con flores blancas y países, color de lirio, dibujo de arquitectura”⁷³, “dicho ídem. [raso doble sin prensa] carmesí fino con flores blancas y dibujo de arquitectura con medallones de caballos”⁷⁴ y “d[i]cho, ídem. fondo azul celeste con flores blancas de igual dibujo que el anterior”⁷⁵. Esta última se compone de dos colgaduras

de estilo pompeyano con fondo azul y decoración *a candelieri*. Los motivos que la forman son de color blanco, entre los que se pueden apreciar faunos, sátiros, aves, leones, esfinges, cartelas rectangulares con jinetes y angelitos. De esta misma serie y decoración, también procedentes de El Pardo, son los dos fragmentos de cortina, uno rojo y otro verde, del Centre de Documentació i Museu Tèxtil de Tarrasa (Barcelona)⁷⁶ (figs. 1 y 2). Por su parte, en el Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid, se conserva otra pieza similar fechada en una data aproximada a las anteriores⁷⁷.

En el almacén del Palacio Real de Madrid también se atesora una colgadura del dormitorio de Isabel II (1830-1904) de “100 varas de canalé blanco, labor dorada, todo de seda”, con las que se realizaron en 1847 una sobremesa en la que se bordó el escudo de la reina y demás piezas para el adorno de la habitación⁷⁸. En esta misma data también se encargaría a la manufactura talaverana “150 varas de raso carmesí con labor de terciopelo negro” para el antedespacho, que podrían corresponder a fragmentos del entelado de la pared y del mobiliario, ornados con coronas y estrellas, también conservados en los almacenes⁷⁹. Este modelo parece inspirarse en otro diseño más antiguo de la manufactura lionesa de Camille Pernon (1753-1808), de la que encontramos tantos ejemplos en los Reales Sitios⁸⁰.



Figura 1

Fragmento de cortina del Palacio Real de El Pardo (Ca. 1825),
Real Fábrica de Tejidos de Seda, Oro y Plata de Talavera de la Reina.
Tejidos de seda labrado, 67 x 53 cm.
©Museu Tèxtil de Terrassa/Quico Ortega
Núm. de inv. 5253



Figura 2

Fragmento de cortina del Palacio Real de El Pardo (Ca. 1825),
Real Fábrica de Tejidos de Seda, Oro y Plata de Talavera de la Reina.
Tejidos de seda labrado, 56 x 51 cm.
©Museu Tèxtil de Terrassa/Quico Ortega
Núm. de inv. 22112.



Figura 3

Casulla del Obispo Diego de Rojas Contreras (1748),
Real Fábrica de Tejidos de Seda, Oro y Plata de Talavera de la Reina
y sastre de la catedral. Tejido labrado de seda y plata sobredorada.
S. I. Catedral de Santa María, Murcia.
Por cortesía de Manuel Pérez Sánchez (Universidad de Murcia)

VESTIDURA RELIGIOSAS Y CIVILES

Las piezas más difíciles de identificar son las destinadas a indumentaria, ya que aparentemente son muy pocos los ejemplos conservados en el ámbito religioso y ninguno en el civil. En el primer caso, partimos de una evidente falta de documentación que complica bastante el reconocimiento de los ornamentos litúrgicos talaveranos⁸¹. En el segundo, las fuentes archivísticas atestiguan que la manufactura atendía las necesidades de vestuario de los monarcas y la corte, con tejidos con los que se realizaban trajes para reyes, príncipes e infantes⁸², pero nada se sabe del paradero de estos bienes, que por sus características fueron mucho más efímeros. Además, estos seguían las mismas modas de su tiempo, por lo que incluso para los contemporáneos era difícil discernir entre el género español y el extranjero⁸³. Los estudios más importantes sobre este tema, dedicados exclusivamente a las vestiduras sagradas, son los realizados por Pérez Sánchez, que han servido para reconocer otros ornamentos litúrgicos de esta manufactura, entre ellos los presentados en esta investigación⁸⁴.

En la catedral de Murcia, el obispo de Cartagena, Diego de Rojas y Contreras (1700-1772), comunicó al cabildo en 1757 el envío de un pontifical completo de color blanco labrado con oro en 1748, el primero que se hizo de esa “línea y corte”, junto al de la capilla del Palacio Real de Madrid⁸⁵. Bernardo de Rojas y Contreras, hermano del anterior, era uno de los nobles que estaban a cargo de poner en marcha la Real Fábrica de Talavera de la Reina cuando el obispo era presidente del Consejo de Castilla, por lo que resulta evidente su interés en que los primeros resultados llegasen hasta su diócesis⁸⁶. De él se conserva la denominada *Casulla del Obispo Diego de Rojas y Contreras*, del museo de la catedral de Murcia⁸⁷ (fig. 3). El fondo blanco se ve ocupado casi en su totalidad

por la decoración dorada, con un ramo de flores en el centro, vegetación a los lados, flores de exageradas dimensiones y caminos de encaje en ondas debajo del ornato en sentido ascendente.

Otra pieza descubierta por el profesor Pérez Sánchez fue la casulla blanca de la colegiata de San Isidoro de León, datada hacia 1750⁸⁸. En ella su decoración gira en torno a un jarrón floral de evidente influencia rococó, donde también encontramos los habituales bulbos de gusto bizarro, acantos curvos propios de los tejidos barrocos toledanos y una constante presencia de los encajes labrados sobre el fondo claro. En el monasterio de Jesús y María de Toledo hay una casulla de la Real Fábrica con este mismo diseño⁸⁹.

El terno de la catedral de Orihuela (Alicante) está documentado en 1755⁹⁰ (figs. 4 y 5). El conjunto, de fondo rosa, está guarnecido con galón salomónico plateado. Su decoración gris con partes plateadas se inicia en una gran flor, con otras más pequeñas a los lados y por debajo, con frutos y volutas. Estos motivos van unidos a otros conjuntos de rocalla por medio de caminos vegetales, y de nuevo se repite la misma conjunción. Como podemos comprobar, no difieren demasiado de los modelos anteriores en cuanto a la elección de elementos ornamentales.

Por su parte, en la ermita-santuario de Nuestra Señora del Prado, patrona de Talavera de la Reina, se custodian algunos mantos que serían diseñados para este fin, los cuales siguen modelos dieciochescos, y aunque se cree que son de esta manufactura, es difícil asegurarlo. También en el templo de San Francisco de la misma ciudad habría ornamentos de estos talleres, así como en la antigua colegiata de Santa María⁹¹.



Figura 4

Dalmática (1755),

Real Fábrica de Tejidos de Seda, Oro y Plata de Talavera de la Reina y sastre de la catedral. Tejido labrado de seda y plata. S. I. Catedral del Salvador y Santa María, Orihuela (Alicante). Por cortesía de Manuel Pérez Sánchez (Universidad de Murcia)



Figura 5

Capa pluvial (1755),

Real Fábrica de Tejidos de Seda, Oro y Plata de Talavera de la Reina y sastre de la catedral. Tejido labrado de seda y plata. S. I. Catedral del Salvador y Santa María, Orihuela (Alicante). Por cortesía de Manuel Pérez Sánchez (Universidad de Murcia)

NUEVAS PIEZAS IDENTIFICADAS

Del estudio de los tejidos de seda labrados conservados en la catedral de Jaén, determinamos que uno de los ternos carmesíes tenía una decoración que no seguía de forma estricta una de las modas textiles del siglo XVIII, sino que mezclaba motivos dispares⁹² (figs. 6, 7, 8 y 9). Sobre su fondo de damasco se dispone una decoración en torno a un eje de simetría que incluye unas esbeltas hojas de acanto doradas, situadas a un lado y a otro, que recordaban a los ternos de Miguel Gregorio Molero de la seo: el morado (1770-1779), el blanco (1788) y el rojo (1789), todos ellos bien documentados⁹³. Estas arrancan en una especie de jarrón con nueve flores menudas. Las hojas se ven interrumpidas por bulbos bizarros, un estilo nada ajeno a la tejeduría toledana, si tenemos en cuenta que en los talleres de Medrano se hicieron ornamentos litúrgicos de esta índole, como la capa pluvial blanca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial⁹⁴. En la seo giennense, además, se conservan muchas otras piezas que siguen este estilo, aunque se desconocen si son de procedencia francesa, italiana o española. También hay un terno de la serie decorativa *a dentelle*, modelo que también se reconoce en el terno carmesí, en unos marcos apuntados y flanqueados por las hojas de acanto⁹⁵. Todo este ornato realizado en hilo metálico dorado, perfilado con hilo amarillo, está acompañado de flores y frutos que, sin ser naturalistas, recuerdan a esa moda por sus dimensiones y naturalismo, aunque se disponen con finura y cierto encanto rococó, con detalles de color blanco.



Figura 6

Capa pluvial (Ca. 1750),

Real Fábrica de Tejidos de Seda, Oro y Plata de Talavera de la Reina y sastre de la catedral.
Tejido labrado de seda, plata y plata sobredorada, 132 x 280 cm.
S.I. Catedral de la Asunción de Nuestra Señora, Jaén
Núm. de inv. 00.01.05.11.2.

Figura 7

Dalmática (Ca. 1750),

Real Fábrica de Tejidos de Seda, Oro y Plata de Talavera de la Reina y sastre de la catedral.
Tejido labrado de seda, plata y plata sobredorada, 109 x 140 cm.
S.I. Catedral de la Asunción de Nuestra Señora, Jaén
Núm. de inv. 00.01.05.11.3.



Figura 8

Casulla (Ca. 1750),

Real Fábrica de Tejidos de Seda, Oro y Plata de Talavera de la Reina y sastre de la catedral.
Tejido labrado de seda, plata y plata sobredorada, 115 x 68 cm.
S.I. Catedral de la Asunción de Nuestra Señora, Jaén
Núm. de inv. 00.01.05.11.4

Figura 9

Cubrecáliz (Ca. 1750),

Real Fábrica de Tejidos de Seda, Oro y Plata de Talavera de la Reina y sastre de la catedral.
Tejido labrado de seda, plata y plata sobredorada, 54,5 x 54,3 cm.
S.I. Catedral de la Asunción de Nuestra Señora, Jaén
Núm. de inv. 00.01.05.11.10.



En resumen, nos encontrábamos con un tejido que combinaba todas las modas de la primera mitad del siglo XVIII, con ciertas referencias barrocas que nos hacían sospechar de una procedencia cercana a Toledo. Estas conclusiones nos llevaron a revisar los estudios realizados hasta la fecha sobre tejidos labrados toledanos del setecientos y así fue como dimos con la casulla blanca de la colegiata de San Isidoro de León, encontrada y estudiada por el profesor Pérez Sánchez. Esta parecía tener el mismo diseño que el conjunto de Jaén, con la diferencia de que el sastre de la catedral colocó el tejido al revés en algunas piezas. El terno es completísimo y, a diferencia del caso leonés y el del monasterio de Jesús y María de Toledo, contamos con todas las tipologías, algunas tan grandes como la capa pluvial (fig. 6), donde se reconoce la anchura del telar, cuyo metraje se adapta a las ordenanzas españolas de mediados del siglo XVIII.

Como ha ocurrido con este terno, para el análisis de los ornamentos litúrgicos de Miguel Gregorio Molero de la catedral de Jaén fue necesario el estudio previo de las piezas conservadas en los Reales Sitios y, muy especialmente, en el monasterio de El Escorial. Ahí se conserva un mantel de altar negro con decoración plateada y sombreado rojo que habitualmente se ha considerado como parte del terno de Medrano, fechado hacia 1736. Sin embargo, sus características técnicas y estilísticas también coinciden con las piezas giennenses y, por ende, la leonesa y la toledana, por lo que estamos ante otra obra salida de los talleres de Talavera de la Reina⁹⁶ (fig. 10). Esta pieza presenta algunas diferencias con respecto a los anteriores, ya que existe un mayor predominio de los motivos de encaje bajo los bulbos, las flores que están debajo del elemento apuntado varían sutilmente y el remate de las nueve flores ha sido sustituido por una especie de palmeta de acantos. Estos leves cambios fueron habituales en el modo de proceder de las manufacturas toledanas y nos hablan de la evolución en los diseños, sin que alteren en demasía la preparación del telar.

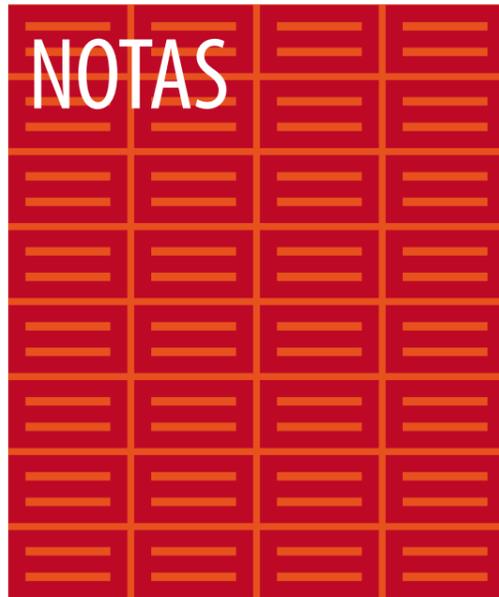


Figura 10

Mantel (segunda mitad del siglo XVIII),
Real Fábrica de Tejidos de Seda, Oro y Plata
de Talavera de la Reina y sastre del monasterio.
Tejido labrado de seda y plata, 155 x 228 cm.
©Patrimonio Nacional, Real Monasterio de
San Lorenzo de El Escorial (Madrid)
Núm. de inv. 10049908

CONCLUSIONES

Como ha ocurrido con los trabajos que anteceden esta investigación, este estudio servirá para identificar otras obras de la fábrica de Talavera de la Reina en colecciones españolas e incluso extranjeras, especialmente aquellas pertenecientes al ámbito religioso. Hasta ahora los estudios sobre tejidos labrados han sido muy limitados en España y parten sobre todo de instituciones como el Museo Nacional de Artes Decorativas o Patrimonio Nacional. La importancia de estos escritos también radica en el incentivo que supone para los investigadores encontrar trabajos previos que analicen bienes muebles similares a los que se localizan en su contexto geográfico. De ese modo, se asimila el valor que tienen determinadas artes decorativas que hasta entonces habían sido ignoradas. Publicaciones como esta dan a conocer esta realidad, sirven de modelo a futuros estudios y permiten descubrir textiles tan singulares como los de la catedral de Jaén y el monasterio de El Escorial. Además, estas piezas destacan por poner el foco de atención sobre diseños de la Real Fábrica prácticamente desconocidos, alejados de los más habituales de gusto rococó y neoclásico, y mostrar producciones de una gran riqueza histórico-artística y material, que incluyen una impresionante cantidad de hilo metálico dorado o plateado.



* Quisiera agradecer al profesor Manuel Pérez Sánchez, de la Universidad de Murcia, su disposición y generosidad al compartir conmigo datos que han sido muy relevantes para esta investigación.

¹ AMARO MARTOS, I., "El terno de san Eufasio de la catedral de Jaén y otras piezas del taller de Molero en la diócesis giennense", *Además de. Revista on line de artes decorativas y diseño*, núm. 4, 2018, pp. 29-47. AMARO MARTOS, I. (coord.), *Al hilo de la seda. Vestiduras y ornamentos sagrados en la diócesis de Jaén (ss. XVI-XVIII)*, Jaén, Fundación Caja Rural de Jaén, 2019. AMARO MARTOS, I., "Diseños europeos en los textiles de la catedral de Jaén", en SERRANO ESTRELLA, F. (coord.), *La catedral de Jaén a examen. Los bienes muebles en el contexto internacional*, Jaén, Universidad de Jaén, 2019, pp. 246-320. AMARO MARTOS, I., *Tejidos de seda labrados en el siglo XVIII: manufacturas, comercio, usos y diseños*, Tesis Doctoral, Universidad de Jaén, 2020.

² RODRÍGUEZ PEINADO, L., *Tejidos coptos en las colecciones españolas: las colecciones madrileñas*, Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2002, p. 78.

³ RODRÍGUEZ PEINADO, L., "Modelos orientales en la ornamentación textil andalusí - siglos XIII-XV", *Conservar Património*, núm. 31, 2019, p. 68.

⁴ GARZÓN PAREJA, M., *La industria sedera en España. El arte de la seda en Granada*, Granada, Gráficas del Sur, 1972, p. 26.

⁵ BENITO GARCÍA, Pilar. "La seda en Europa meridional desde el Renacimiento hasta la aparición del mecanismo Jacquard", en INTERNATIONAL INSTITUTE FOR CONSERVATION OF HISTORIC AND ARTISTIC WORKS, *Textil e indumentaria: materias, técnicas y evolución. 31 de marzo al 3 de abril de 2003*, Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2003a, p. 154.

⁶ SANTOS VAQUERO, Á., *La industria textil sedera de Toledo*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2010, pp. 186 y 204.

⁷ VILLANUEVA, A. P., *Los ornamentos sagrados en España: su evolución histórica y artística*, Barcelona, Labor, 1935, pp. 255-256.

⁸ BENITO GARCÍA, P., "Reales fábricas españolas de tejidos de seda", en *Jornadas sobre las Reales Fábricas*, La Granja de San Ildefonso, Fundación Centro Nacional del Vidrio-Real Fábrica de cristales, 2002b, p. 111.

⁹ Para conocer la industria sedera valenciana del siglo XVIII remitimos a los trabajos de Ricardo Franch Benavent: FRANCH BENAVENT, R., "Los negocios de una gran empresa sedera en la Valencia del siglo XVIII: la compañía de Nuestra Señora de los Desamparados", *Revista de Historia Económica*, Año XIV, núm. 3, 1996, pp. 557-589; FRANCH BENAVENT, R. (coord.), *Arte de la seda en la Valencia del siglo XVIII*, Valencia, Fundación Bancaja, 1997; FRANCH BENAVENT, R., *La sedería valenciana y el reformismo borbónico*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2000; FRANCH BENAVENT, R., "Fiscalidad y manufacturas en la Valencia de Felipe V", *Revista de Historia Moderna. Anales de la Universidad de Alicante*, núm. 20, 2002, pp. 421-448; FRANCH BENAVENT, R., "Las actividades artesanales: La creciente hegemonía de la industria de la seda", en HERMOSILLA PLA, J. (coord.), *La ciudad de Valencia: historia, geografía y arte de la ciudad de Valencia*, Valencia, Universitat de València, 2009, vol. 1, pp. 291-295; FRANCH BENAVENT, R., "Los maestros del colegio del arte mayor de la seda de Valencia en una fase de crecimiento manufacturero (1686-1755)", *Hispania*, núm. 246, vol. LXXIV, 2014, pp. 41-68; y FRANCH BENAVENT, R., "Salario y condiciones de trabajo en la industria de la seda valenciana del siglo XVIII", *Obradoiro de Historia Moderna*, núm. 25, 2016, pp. 207-242.

¹⁰ MARTÍN IROS, R. M., "Tejidos", en BARTOLOMÉ ARRAIZA, A. (coord.), *Las artes decorativas en España*, en PIJOÁN, J. (coord.), *Summa Artis: Historia General del arte*, Madrid, Espasa Calpe, 1999, vol. XLV, t. II, p. 65. SANTOS VAQUERO, Á. *op. cit.*, p. 393.

¹¹ Este párrafo presenta un resumen de la evolución de los tejidos de seda del siglo XVIII y sigue las denominaciones establecidas por Peter Thornton en su libro: THORNTON, P., *Baroque and Rococo Silks*, Londres, Faber and Faber, 1965. Además, es completado con otros títulos como: ACKERMANN, H. C., *Seidengewebe des 18. Jahrhunderts. I Bizarre Seiden*, Berna, Abegg-Stiftung Riggisberg, 2000; ARIZZOLI-CLÉMENTEL, P., *Le Musée des Tissus de Lyon*, París, Musées et Monuments de France, 1990; ARIZZOLI-CLEMENTEL, P. y GASTINET-COURAL, C. (coords.), *Soieries de Lyon. Commandes royales au XVIIIe s. (1730-1800)*, Lyon, Musée Historique des Tissus, 1988; BROWNE, C. (intro.), *Silk designs of the Eighteenth century from the Victoria and Albert Museum, London*, Londres, Thames and Hudson, 1996. HARRIS, J., *500 years of Textiles*, Londres, British Museum, 1993; KING, M. y KING, D., *European textiles in the Keir Collection. 400 BC to 1800 AD*, Londres, Faber & Faber, 1990; PARRY, L. (intro.), *British textiles. 1700 to the present*, Londres, Victoria & Albert, 2010; ROTHSTEIN, N., *Silk designs of the eighteenth century*, Londres, Thames and Hudson, 1990; y ROTHSTEIN, N., *The Victoria & Albert Museum's. Textiles collection. Woven textile design in Britain from 1750 to 1850*, Londres, Victoria & Albert Museum, 1994.

¹² VILLANUEVA, A. P., *op. cit.*, p. 256.

¹³ MOTA GÓMEZ-ACEBO, A., *Tejidos artísticos de Toledo (siglos XVI al XVIII)*, Toledo, Caja de Ahorro Provincial de Toledo, 1980, p. 62.

¹⁴ VILLANUEVA, A. P., *op. cit.*, p. 11.

¹⁵ PEÑALVER RAMOS, L. F., *La Real Fábrica de tejidos de seda, oro y plata de Talavera de la Reina. De Ruliere a los Cinco Gremios Mayores. 1748-1785*, Talavera de la Reina, Ayuntamiento de Talavera de la Reina, 2000, p. 11.

¹⁶ BENITO GARCÍA, P., “Tejidos y bordados de seda para la Corona española en tiempos de Felipe V”, en MORÁN TURINA, J. M. (coord.), *El arte en la corte de Felipe V*, Madrid, Palacio Real de Madrid-Museo Nacional del Prado-Casa de las Alhajas, 2003b, p. 386.

¹⁷ MARTÍN I ROS, R. M., *op. cit.*, p. 66.

¹⁸ PEÑALVER RAMOS, L. F., “El complejo manufacturero de la Real Fábrica de Seda de Talavera de la Reina (1785). Cesión que hace la Corona a los Cinco Gremios Mayores de Madrid”, *Espacio, Tiempo y Forma, Serie IV, Hª. Moderna*, t. 9, 1996, p. 361.

¹⁹ MARTÍN I ROS, R. M., *op. cit.*, pp. 66-67.

²⁰ BATISTA DOS SANTOS, A. F., *Los tejidos labrados de la España del siglo XVIII y las sedas imitadas del arte rococó en Minas Gerais (Brasil). Análisis formal y analogías*, Tesis Doctoral, Universidad Politécnica de Valencia, 2009, p. 55.

²¹ Para conocer en profundidad aspectos tipológicos de la producción remitimos al texto: BENITO GARCÍA, P. y PEÑALVER RAMOS, L. F., “Un «Libro de Tejedor» en Talavera de la Reina”, en *Jornadas sobre las Reales Fábricas*, La Granja de San Ildefonso, Fundación Centro Nacional del Vidrio-Real Fábrica de cristales, 2002, pp. 365-372.

²² Diferentes muestras de galón de la Real Fábrica se conservan en el almacén del Palacio Real de Madrid, con núm. de inv. 10201121, 10201122, 10201123, 10201124 y 10201125 (1825), y 10201252 (primer tercio del siglo XIX). Algunas aparecen citadas en Archivo General de Palacio (a partir de ahora AGP), *Cuentas Particulares*, leg. 5.267, recogidas en BENITO GARCÍA, P., *Paraísos de seda. Tejidos y bordados de las Casas del Príncipe en los Reales Sitios de El Pardo y El Escorial*, Tesis Doctoral, Universidad de Valencia, 2015, p. 121.

²³ MILLER, L. E., “Comprando seda en el siglo XVIII en Madrid”, *Datatèxtil*, núm. 10, 2004, pp. 12-13.

²⁴ BENITO GARCÍA, P., “Una sedería de la Real Fábrica de Talavera de la Reina para María Luisa de Parma”, *Datatèxtil*, núm. 7, 2002a, p. 19; y FERRER GONZÁLEZ, J. M. y RAMÍREZ RUIZ, V., *Tapices y textiles de Castilla-La Mancha*, Guadalajara, Aache, 2007, p. 30.

²⁵ CANO VALDERAS, E., *Las manufacturas textiles castellano-manchegas en el siglo XVIII. Legislación y reformismo*, Toledo, Ediciones Parlamentarias de Castilla-La Mancha, 2006, p. 24.

²⁶ BENITO GARCÍA, P., *op. cit.*, 2003b, p. 388.

²⁷ PEÑALVER RAMOS, L. F., “La Real Fábrica de Tejidos de Seda, Oro y Plata de Talavera de la Reina”, en *Jornadas sobre las Reales Fábricas*, La Granja de San Ildefonso, Fundación Centro Nacional del Vidrio-Real Fábrica de cristales, 2002, pp. 131 y 135.

²⁸ CANTELLI, G., “La cultura de les aparences en la Sicília centre mericional: el cens de l'art tèxtil en aquest territori i raunaments sobre tota mena de motius decoratius”, en CANTELLI, G. y RIZZO, S., *Magnificència i extravagància europea en l'art a Sicília*, Palermo, Flaccovio, 2003, p. 26.

²⁹ MOTA GÓMEZ-ACEBO, A., *op. cit.*, p. 62.

³⁰ MARTÍN-PEÑATO LÁZARO, M. J., *Fábrica toledana de ornamentos sagrados de Miguel Gregorio Molero*, Toledo, Caja de Ahorro Provincial del Toledo, 1980, p. 60.

³¹ MOTA GÓMEZ-ACEBO, A., *op. cit.*, p. 62.

³² MARTÍN-PEÑATO LÁZARO, M. J., *op. cit.*, p. 60.

³³ *Ibidem*, p. 60.

³⁴ MARTÍN I ROS, R. M., *op. cit.*, p. 67.

³⁵ PEÑALVER RAMOS, L. F., *op. cit.*, 2000, p. 21.

³⁶ PEÑALVER RAMOS, L. F., *op. cit.*, 2002, p. 132. Para profundizar más en este periodo: PEÑALVER RAMOS, L. F., “La Real Fábrica de tejidos de seda, plata y oro de Talavera de la Reina: operarios y maquinaria a partir del censo de 1777”, en TORREGUITART BÚA, S. (coord.), *Jornadas sobre el Real Sitio de San Fernando y la Industria en el siglo XVIII*, San Fernando de Henares, Real Sitio de San Fernando de Henares, 1997, pp. 179-192.

³⁷ MARTÍN I ROS, R. M., *op. cit.*, p. 67.

³⁸ PEÑALVER RAMOS, L. F., *op. cit.*, 2002, p. 132. De 1772 es la Real Cédula sobre la exención de privilegios de las manufacturas. PEÑALVER RAMOS, L. F., “Real Cédula de 1772 sobre exenciones de privilegios a los dependientes de las Reales Fábricas de Talavera”, *Cuaderna. Revista de estudios humanísticos de Talavera y su antiguo tierra*, 3, 1996, pp. 108 - 109.

³⁹ MOTA GÓMEZ-ACEBO, A., *op. cit.*, p. 62.

⁴⁰ CANO VALDERAS, E., *op. cit.*, p. 24.

⁴¹ PEÑALVER RAMOS, L. F., *op. cit.*, 2002, p. 132.

⁴² BENITO GARCÍA, P., “El Oficio de Tapicería del Palacio Real de Madrid”, en SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, L. (coord.), *Las colecciones del Palacio Real. Arbor*, vol. 169, núm. 665, 2001, p. 198. Almudena de la Mota lo llama Fernando Fernández Molinillo. MOTA GÓMEZ-ACEBO, A., *op. cit.*, p. 62. Luis Francisco Peñalver Ramos lo llama Francisco Dionisio Fernández Molinillo. PEÑALVER RAMOS, L. F., *op. cit.*, 2000, p. 21.

⁴³ MOTA GÓMEZ-ACEBO, A., *op. cit.*, p. 62.

⁴⁴ PEÑALVER RAMOS, L. F., *op. cit.*, 2002, p. 132.

⁴⁵ Según Madoz, se hacían grandes remesas a América, que compensaba la pérdida en la península. MADOZ, P., *Diccionario geográfico, estadístico, histórico de España y sus posesiones de Ultramar*, Madrid, Imprenta del Diccionario geográfico estadístico-histórico de Pascual Madoz, 1846-1850, t. XIV, p. 785.

⁴⁶ PEÑALVER RAMOS, L. F., *op. cit.*, 2002, p. 133.

⁴⁷ MARTÍN I ROS, R. M., *op. cit.*, p. 67.

⁴⁸ MADOZ, P., *op. cit.*, t. X, p. 522.

⁴⁹ BENITO GARCÍA, P., *op. cit.*, 2015, pp. 122-123.

⁵⁰ MOTA GÓMEZ-ACEBO, A., *op. cit.*, p. 62. El cambio producido en esta centuria se estudia

en: PEÑALVER RAMOS, L. F., “De Real Fábrica a Fábricas Nacionales de Sedas. Evolución de la industria sedera talaverana en el siglo XIX”, *Cuaderna. Revista de estudios humanísticos de Talavera y su antiguo tierra*, núm. 14-15, 2007, pp. 79-94.

⁵¹ MARTÍN-PEÑATO LÁZARO, M. J., *op. cit.*, p. 60.

⁵² BENITO GARCÍA, P., “La seda y la Corona”, en *España y Portugal en las rutas de la seda. Diez siglos de producción y comercio entre Oriente y Occidente*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1996, pp. 345-360; *Idem, op. cit.*, 2001, pp. 193-219; *Idem, op. cit.*, 2002a, pp. 18-27; *Idem, op. cit.*, 2002b, pp. 111-128; e *Idem, op. cit.*, 2003a, pp. 150-164.

⁵³ ALCOLEA, S., “Artes Decorativas en la España Cristiana (Siglos XI-XIX)”, en *Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico*, Madrid, Plus Ultra, 1975, pp. 359-360. MARTÍN I ROS, R. M., *op. cit.*, p. 67.

⁵⁴ BENITO GARCÍA, P., *op. cit.*, 2003a, p. 157.

⁵⁵ AGP, *Reinados*, Carlos IV, leg. 4.522, citado en BENITO GARCÍA, P., *op. cit.*, 1996, p. 354. La información relativa a las cortinas la extrae de: ALCOLEA, S., *op. cit.*, p. 360. La documentación siguiente, sobre el raso espolinado, de: AGP, *Reinados*, Carlos IV, leg. 4.523, citado en BENITO GARCÍA, P., *op. cit.*, 1996, p. 354.

⁵⁶ Núm. de inv. 19006559, 10028339, 10028340, 10028341, 10028342, 10028343, 10028344, 10028345, 10028346, 10028347, 10028348 y 10028349.

⁵⁷ Núm. de inv. 10028330, 10028334, 10028335, 10028336, 10028337 y 10028338.

⁵⁸ Núm. de inv. 10028354.

⁵⁹ ALCOLEA, S., *op. cit.*, p. 360.

⁶⁰ ARTIÑANO, P. M. (com.), *Catálogo de la exposición de tejidos españoles anteriores a la introducción del Jacquard*, Madrid, Sociedad Española de Amigos del Arte, 1917, p. 15.

⁶¹ MARTÍN I ROS, R. M., *op. cit.*, p. 67.

⁶² BATISTA DOS SANTOS, A. F., *op. cit.*, p. 56.

⁶³ JORDÁN DE URRÍES Y DE LA COLINA, J., “La Casita del Príncipe de El Escorial”, *Cuadernos de restauración de Iberdrola*, núm. 12, 2006, p. 19.

⁶⁴ AGP, *Reinados*, Carlos IV, Casa, leg. 21, citado en BENITO GARCÍA, P., *op. cit.*, 2002a, p. 23.

⁶⁵ AGP, *Reinados*, Carlos IV, Casa, leg. 21, citado en *Ibidem*, p. 23; y BENITO GARCÍA, P., *op. cit.*, 2002b, p. 115.

⁶⁶ AGP, *Reinados*, Carlos IV, Casa, leg. 21. Cit. en: BENITO GARCÍA, P., *op. cit.*, 2002a, p. 23; e *Idem, op. cit.*, 2002b, p. 115.

⁶⁷ Núm. de inv. 10175081. Al parecer contiene la inscripción: “R FABRICA DE S M EN TALAVERA POR CUENTA DE LOS 5 GREMIOS MAYORES DE MADRID”. BATISTA DOS SANTOS, A. F., *op. cit.*, p. 56.

⁶⁸ FERRER GONZÁLEZ, J. M. y RAMÍREZ RUIZ, V., *op. cit.*, p. 30.

⁶⁹ En la colección del Mobilier National, procedentes del Palacio de Compiègne, se conserva

un fragmento con el mismo diseño con fondo carmesí. El tejido fue producido por varias manufacturas francesas hasta finales del siglo XIX, como demuestran las piezas conservadas en las distintas colecciones europeas y americanas. BENITO GARCÍA, P., *op. cit.*, 2002a, p. 25.

⁷⁰ Lo conocemos a través de: *Ibidem*, p. 25.

⁷¹ BENITO GARCÍA, P., *op. cit.*, 2002b, p. 115.

⁷² AGP, *Cuentas Particulares*, leg. 5, citado en BENITO GARCÍA, P., *op. cit.*, 2003a, p. 157. Otra interesante investigación sobre la demanda de textiles de este monarca la encontramos en: OLMO, E., “Cuatro encargos de Fernando VII a las Reales Fábricas de Sedas de Talavera de la Reina”, *Goya: Revista de arte*, núm. 299, 2004, pp. 99-102.

⁷³ Cortinas con núm. de inv. 10072767, 10081519 y 10081520. BENITO GARCÍA, P., *op. cit.*, 2002b, p. 115.

⁷⁴ Cortinas con núm. de inv. 10081521, 10081522 y 10081523. *Ibidem*, p. 115.

⁷⁵ Fragmentos del Oficio de Tapicería con núm. de inv. 10080536 y 10175346. *Ibidem*, pp. 116-117.

⁷⁶ Núm. de inv. 5253 y 22112, respectivamente.

⁷⁷ Núm. de inv. CE07604.

⁷⁸ Núm. de inv. 10196939. AGP, *Sección Administrativa*, leg. 410, citado en BENITO GARCÍA, P., *op. cit.*, 2001, p. 198; e *Idem, op. cit.*, 2002b, p. 115.

⁷⁹ AGP, *Sección Reinados*, Isabel II, leg. 209, citado en BENITO GARCÍA, P., *op. cit.*, 2001, p. 198; e *Idem, op. cit.*, 2002b, p. 115. No se proporciona el núm. de inv.

⁸⁰ Archivo Tassinarie Chatel, *Libre des patrons et Prix des ttoffées (sic) pour meubles*, núm. 1613, citado en BENITO GARCÍA, P., *op. cit.*, 2002b, p. 115.

⁸¹ MARTÍN I ROS, R. M., *op. cit.*, p. 67.

⁸² FERRER GONZÁLEZ, J. M. y RAMÍREZ RUIZ, V., *op. cit.*, p. 118; y BENITO GARCÍA, P., *op. cit.*, 2001, p. 198.

⁸³ MILLER, L. E., *op. cit.*, 2004, p. 13.

⁸⁴ PÉREZ SÁNCHEZ, M., *El arte del bordado y del tejido en Murcia: Siglos XVI-XIX*, Murcia, Universidad de Murcia, 1999; *Idem*, “Artes textiles: ornamentos para la liturgia”, en ROBLES GARCÍA, C. y LLAMAZARES RODRÍGUEZ, F. (coords.), *Real Colegiata de San Isidoro: relicario de la monarquía leonesa*, León, Edileasa, 2007, pp. pp. 264-277; e *Idem*, “El ornamento litúrgico en las catedrales durante los siglos XVIII y XIX: manufacturas españolas y extranjerías”, en *Al hilo de la seda. Vestiduras y ornamentos sagrados en la diócesis de Jaén*, Jaén, Universidad de Jaén, 31/01/2020.

⁸⁵ Actas Capitulares, 27 de mayo de 1757. Archivo de la Catedral de Murcia, *Capitular*, f. 340v, citado en PÉREZ SÁNCHEZ, M., *op. cit.*, 1999, p. 158.

⁸⁶ PÉREZ SÁNCHEZ, M., Entrevista personal, 13/06/2020.

⁸⁷ PÉREZ SÁNCHEZ, M., *op. cit.*, 31/01/2020.

⁸⁸ PÉREZ SÁNCHEZ, M., *op. cit.*, p. 275.

⁸⁹ AMARO MARTOS, I., *op. cit.*, 2020, p. 642.

⁹⁰ PÉREZ SÁNCHEZ, M., Entrevista personal, 13/06/2020.

⁹¹ FERRER GONZÁLEZ, J. M. y RAMÍREZ RUIZ, V., *op. cit.*, p. 119.

⁹² Núm. de inv. 00.01.05.11.1 (dos paños de púlpito), 00.01.05.11.2 (capa pluvial), 00.01.05.11.3 (dos dalmáticas), 00.01.05.11.4 (casulla), 00.01.05.11.5 (dos collarines), 00.01.05.11.6 (cuatro collarines), 00.01.05.11.7 (tres manípulos), 00.01.05.11.8 (dos estolas), 00.01.05.11.9 (bolsa de corporales), 00.01.05.11.10 (cubrecáliz), 00.01.05.11.11 (bolsa de corporales) y 00.01.05.11.12 (dos cubrelibros). Sacristía Mayor, armario 5 y antesacristía, armario 2.

⁹³ AMARO MARTOS, I., *op. cit.*, 2018, pp. 29-47.

⁹⁴ Núm. de inv. 10050141.

⁹⁵ Los tejidos de la catedral de Jaén a los que hacemos referencia pueden verse en: AMARO MARTOS, I., *op. cit.*, 2019, pp. 246-320.

⁹⁶ Núm. de inv. 10049908.



ACKERMANN, H. C., *Seidengewebe des 18. Jahrhunderts. I Bizarre Seiden*, Berna, Abegg-Stiftung Riggisberg, 2000.

ALCOLEA, S., "Artes Decorativas en la España Cristiana (Siglos XI-XIX)", en *Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico*, Madrid, Plus Ultra, 1975.

AMARO MARTOS, I., "El terno de san Eufrasio de la catedral de Jaén y otras piezas del taller de Molero en la diócesis giennense", *Además de. Revista on line de artes decorativas y diseño*, núm. 4, 2018, pp. 29-47.

AMARO MARTOS, I. (coord.), *Al hilo de la seda. Vestiduras y ornamentos sagrados en la diócesis de Jaén (ss. XVI-XVIII)*, Jaén, Fundación Caja Rural de Jaén, 2019a.

AMARO MARTOS, I., "Diseños europeos en los textiles de la catedral de Jaén", en SERRANO ESTRELLA, F. (coord.), *La catedral de Jaén a examen. Los bienes muebles en el contexto internacional*, Jaén, Universidad de Jaén, 2019b, pp. 246-320.

AMARO MARTOS, I., *Tejidos de seda labrados en el siglo XVIII: manufacturas, comercio, usos y diseños*, Tesis Doctoral, Universidad de Jaén, 2020.

ARIZZOLI-CLÉMENTEL, P., *Le Musée des Tissus de Lyon*, París, Musées et Monuments de France, 1990.

ARIZZOLI-CLEMENTEL, P. y GASTINET-COURAL, C. (coords.), *Soieries de Lyon. Commandes royales au XVIIIe s. (1730-1800)*, Lyon, Musée Historique des Tissus, 1988.

ARTIÑANO, P. M. (com.), *Catálogo de la exposición de tejidos españoles anteriores a la introducción del Jacquard*, Madrid, Sociedad Española de Amigos del Arte, 1917.

BATISTA DOS SANTOS, A. F., *Los tejidos labrados de la España del siglo XVIII y las sedas imitadas del arte rococó en Minas Gerais (Brasil). Análisis formal y analogías*, Tesis Doctoral, Universidad Politécnica de Valencia, 2009.

BENITO GARCÍA, P., “La seda y la Corona”, en *España y Portugal en las rutas de la seda. Diez siglos de producción y comercio entre Oriente y Occidente*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1996, pp. 345-360.

BENITO GARCÍA, P., “El Oficio de Tapicería del Palacio Real de Madrid”, en SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, L. (coord.), *Las colecciones del Palacio Real. Arbor*, vol. 169, núm. 665, 2001, pp. 193-219.

BENITO GARCÍA, P., “Una sedería de la Real Fábrica de Talavera de la Reina para María Luisa de Parma”, *Datatèxtil*, núm. 7, 2002a, pp. 18-27.

BENITO GARCÍA, P., “Reales fábricas españolas de tejidos de seda”, en *Jornadas sobre las Reales Fábricas*, La Granja de San Ildefonso, Fundación Centro Nacional del Vidrio-Real Fábrica de cristales, 2002b, pp. 111-128.

BENITO GARCÍA, P., “La seda en Europa meridional desde el Renacimiento hasta la aparición del mecanismo Jacquard”, en INTERNATIONAL INSTITUTE FOR CONSERVATION OF HISTORIC AND ARTISTIC WORKS, *Textil e indumentaria: materias, técnicas y evolución. 31 de marzo al 3 de abril de 2003*, Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2003a, pp. 150-164.

BENITO GARCÍA, P., “Tejidos y bordados de seda para la Corona española en tiempos de Felipe V”, en MORÁN TURINA, J. M. (coord.), *El arte en la corte de Felipe V*, Madrid, Palacio Real de Madrid-Museo Nacional del Prado-Casa de las Alhajas, 2003b, pp. 385-396.

BENITO GARCÍA, P., *Paraísos de seda. Tejidos y bordados de las Casas del Príncipe en los Reales Sitios de El Pardo y El Escorial*, Tesis Doctoral, Universidad de Valencia, 2015.

BENITO GARCÍA, P. y PEÑALVER RAMOS, L. F., “Un «Libro de Tejedor» en Talavera de la Reina”, en *Jornadas sobre las Reales Fábricas*, La Granja de San Ildefonso, Fundación Centro Nacional del Vidrio-Real Fábrica de cristales, 2002, pp. 365-372.

BROWNE, C. (intro.), *Silk designs of the Eighteenth century from the Victoria and Albert Museum*, London, Londres, Thames and Hudson, 1996.

CANO VALDERAS, E., *Las manufacturas textiles castellano-manchegas en el siglo XVIII. Legislación y reformismo*, Toledo, Ediciones Parlamentarias de Castilla-La Mancha, 2006.

CANTELLI, G., “La cultura de les aparences en la Sicília centre meridional: el cens de l'art tèxtil en aquest territori i raunaments sobre tota mena de motius decoratius”, en CANTELLI, G. y RIZZO, S., *Magnificència i extravagància europea en l'art a Sicília*, Palermo, Flaccovio, 2003, pp. 3-30.

FERRER GONZÁLEZ, J. M. y RAMÍREZ RUIZ, V., *Tapices y textiles de Castilla-La Mancha*, Guadalajara, Aache, 2007.

FRANCH BENAVENT, R., “Los negocios de una gran empresa sedera en la Valencia del siglo XVIII: la compañía de Nuestra Señora de los Desamparados”, *Revista de Historia Económica*, Año XIV, núm. 3, 1996, pp. 557-589.

FRANCH BENAVENT, R. (coord.), *Arte de la seda en la Valencia del siglo XVIII*, Valencia, Fundación Bancaja, 1997.

FRANCH BENAVENT, R., *La sedería valenciana y el reformismo borbónico*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2000.

FRANCH BENAVENT, R., “Fiscalidad y manufacturas en la Valencia de Felipe V”, *Revista de Historia Moderna. Anales de la Universidad de Alicante*, núm. 20, 2002, pp. 421-448.

FRANCH BENAVENT, R., “Las actividades artesanales: La creciente hegemonía de la industria de la seda”, en HERMOSILLA PLA, J. (coord.), *La ciudad de Valencia: historia, geografía y arte de la ciudad de Valencia*, Valencia, Universitat de València, 2009, vol. 1, pp. 291-295.

FRANCH BENAVENT, R., “Los maestros del colegio del arte mayor de la seda de Valencia en una fase de crecimiento manufacturero (1686-1755)”, *Hispania*, núm. 246, vol. LXXIV, 2014, pp. 41-68.

FRANCH BENAVENT, R., “Salario y condiciones de trabajo en la industria de la seda valenciana del siglo XVIII”, *Obradoiro de Historia Moderna*, núm. 25, 2016, pp. 207-242.

GARZÓN PAREJA, M., *La industria sedera en España. El arte de la seda en Granada*, Granada, Gráficas del Sur, 1972.

HARRIS, J., *500 years of Textiles*, Londres, British Museum, 1993.

JORDÁN DE URRÍES Y DE LA COLINA, J., “La Casita del Príncipe de El Escorial”, *Cuadernos de restauración de Iberdrola*, núm. 12, 2006.

KING, M. y KING, D., *European textiles in the Keir Collection. 400 BC to 1800 AD*, Londres, Faber & Faber, 1990.

MADOZ, P., *Diccionario geográfico, estadístico, histórico de España y sus posesiones de Ultramar*, Madrid, Imprenta del Diccionario geográfico estadístico-histórico de Pascual Madoz, 1846-1850.

MARTÍN I ROS, R. M., “Tejidos”, en BARTOLOMÉ ARRAIZA, A. (coord.), *Las artes decorativas en España*, en PIJOÁN, J. (coord.), *Summa Artis: Historia General del arte*, Madrid, Espasa Calpe, 1999, vol. XLV, t. II, pp. 7-130.

MARTÍN-PEÑATO LÁZARO, M. J., *Fábrica toledana de ornamentos sagrados de Miguel Gregorio Molero*, Toledo, Caja de Ahorro Provincial del Toledo, 1980.

MILLER, L. E., “Comprando seda en el siglo XVIII en Madrid”, *Datatèxtil*, núm. 10, 2004, pp. 4-17.

MOTA GÓMEZ-ACEBO, A., *Tejidos artísticos de Toledo (siglos XVI al XVIII)*, Toledo, Caja de Ahorro Provincial de Toledo, 1980.

OLMO, E., "Cuatro encargos de Fernando VII a las Reales Fábricas de Sedas de Talavera de la Reina", *Goya: Revista de arte*, núm. 299, 2004, pp. 99-102.

PARRY, L. (intro.), *British textiles. 1700 to the present*, Londres, Victoria & Albert, 2010.

PÉREZ SÁNCHEZ, M., *El arte del bordado y del tejido en Murcia: Siglos XVI-XIX*, Murcia, Universidad de Murcia, 1999.

PÉREZ SÁNCHEZ, M., "Artes textiles: ornamentos para la liturgia", en ROBLES GARCÍA, C. y LLAMAZARES RODRÍGUEZ, F. (coords.), *Real Colegiata de San Isidoro: relicario de la monarquía leonesa*, León, Edilesa, 2007, pp. 264-277.

PÉREZ SÁNCHEZ, M., "El ornamento litúrgico en las catedrales durante los siglos XVIII y XIX: manufacturas españolas y extranjeras", en *Al hilo de la seda. Vestiduras y ornamentos sagrados en la diócesis de Jaén*, Jaén, Universidad de Jaén, 31/01/2020.

PEÑALVER RAMOS, L. F., "El complejo manufacturero de la Real Fábrica de Seda de Talavera de la Reina (1785). Cesión que hace la Corona a los Cinco Gremios Mayores de Madrid", *Espacio, Tiempo y Forma, Serie IV, Hª. Moderna*, t. 9, 1996, pp. 359-389.

PEÑALVER RAMOS, L. F., "Real Cédula de 1772 sobre exenciones de privilegios a los dependientes de las Reales Fábricas de Talavera", *Cuaderna. Revista de estudios humanísticos de Talavera y su antiguo tierra*, 3, 1996, pp. 108 - 109.

PEÑALVER RAMOS, L. F., "La Real Fábrica de tejidos de seda, plata y oro de Talavera de la Reina: operarios y maquinaria a partir del censo de 1777", en TORREGUITART BÚA, S. (coord.), *Jornadas sobre el Real Sitio de San Fernando y la Industria en el siglo XVIII*, San Fernando de Henares, Real Sitio de San Fernando de Henares, 1997, pp. 179-192.

PEÑALVER RAMOS, L. F., *La Real Fábrica de tejidos de seda, oro y plata de Talavera de la Reina. De Ruliere a los Cinco Gremios Mayores. 1748-1785*, Talavera de la Reina, Ayuntamiento de Talavera de la Reina, 2000.

PEÑALVER RAMOS, L. F., "La Real Fábrica de Tejidos de Seda, Oro y Plata de Talavera de la Reina", en *Jornadas sobre las Reales Fábricas*, La Granja de San Ildefonso, Fundación Centro Nacional del Vidrio-Real Fábrica de cristales, 2002, pp. 129-151.

PEÑALVER RAMOS, L. F., "De Real Fábrica a Fábricas Nacionales de Sedas. Evolución de la industria sedera talaverana en el siglo XIX", *Cuaderna. Revista de estudios humanísticos de Talavera y su antiguo tierra*, núm. 14-15, 2007, pp. 79-94.

RODRÍGUEZ PEINADO, L., *Tejidos coptos en las colecciones españolas: las colecciones madrileñas*, Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2002.

RODRÍGUEZ PEINADO, L., "Modelos orientales en la ornamentación textil andalusí - siglos XIII-XV", *Conservar Patrimonio*, núm. 31, 2019, pp. 67-78.

ROTHSTEIN, N., *Silk designs of the eighteenth century*, Londres, Thames and Hudson, 1990.

ROTHSTEIN, N., *The Victoria & Albert Museum's. Textiles collection. Woven textile design in Britain from 1750 to 1850*, Londres, Victoria & Albert Museum, 1994.

SANTOS VAQUERO, Á., *La industria textil sedera de Toledo*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2010.

THORNTON, P., *Baroque and Rococo Silks*, Londres, Faber and Faber, 1965.

VILLANUEVA, A. P., *Los ornamentos sagrados en España: su evolución histórica y artística*, Barcelona, Labor, 1935.



Nº 8 • 2022
ISSN 2444-121X

LA MEDICIÓN DEL TIEMPO EN LA OSCURIDAD. DOS RELOJES NOCTURNOS EN EL MUSEO NACIONAL DE ARTES DECORATIVAS

Pablo Bernal Sánchez

Área de Catalogación de Bienes Culturales
de la Comunidad de Madrid

pablobesan@gmail.com

- Fecha de recepción: 15/10/2021 - Fecha de aceptación: 21-01-2022 • Pags. 67 - 90
- <https://doi.org/10.46255/add.2022.8.113>

RESUMEN

El ser humano siempre se ha preocupado por la medición del tiempo desde la Antigüedad, produciendo objetos que sirvieran para ello. Al principio se dependía directamente de los factores climáticos hasta que irrumpieron los relojes mecánicos en la Edad Media. La tipología de reloj nocturno nace en la Península Itálica en el siglo XVII buscando dar solución a dos problemas: el sonido de su maquinaria y la visión de la hora durante la noche. Fueron los hermanos Campani quienes lograron introducir los avances necesarios para conseguirlo y rápidamente estos relojes se popularizaron entre las élites europeas. El Museo Nacional de Artes Decorativas (Madrid) custodia los dos únicos ejemplares que existen en las colecciones estatales españolas. Uno fechado en 1678 y producido en Roma por Joseph de Lellis, y otro anónimo de finales del siglo XVII, de factura vienesa e italiana.

PALABRAS CLAVE: Reloj nocturno; siglo XVII; Italia; Museo Nacional de Artes Decorativas; escape silencioso.

TIME MEASUREMENT IN THE DARK. TWO NIGHT CLOCKS IN THE MUSEO NACIONAL DE ARTES DECORATIVAS

ABSTRACT

Since ancient times, humans have always been concerned with the measurement of time and have produced objects for this purpose. At the beginning, it depended directly on the weather until mechanical clocks appeared in the Middle Ages. The night clock type was born in the Italian peninsula in the 17th century in an attempt to solve two problems: the sound of its machinery and the ability to see the time at night. It was the Campani brothers who managed to introduce the necessary advances to achieve this; and these clocks quickly became popular among the European elite. The Museo Nacional de Artes Decorativas (Madrid) houses the only two examples in the Spanish state collections. One is dated in 1678 and produced in Rome by Joseph de Lellis, and the other is an anonymous late 17th century Viennese and Italian clock.

KEY WORDS: Night clock; 17th century; Italy; Museo Nacional de Artes Decorativas; silent escapement.

LA MEDICIÓN DEL TIEMPO EN LA OSCURIDAD. DOS RELOJES NOCTURNOS EN EL MUSEO NACIONAL DE ARTES DECORATIVAS

Pablo Bernal Sánchez

Área de Catalogación de Bienes Culturales de la Comunidad de Madrid

HISTORIA DE LOS RELOJES NOCTURNOS

El concepto “tiempo” ha estado presente desde el comienzo de la historia de la humanidad y, en particular, su medición es algo que siempre ha preocupado a todas las sociedades con el fin de establecer rutinas. De todo ello nació la relojería, un campo en el que se unieron la técnica y la ciencia –y, posteriormente, el arte– para dar respuesta a esta cuestión.

En su origen, los seres humanos dependían de los elementos y los factores del clima –como la lluvia o la luz solar– para el cálculo del paso del tiempo a pequeña escala, habiéndose desarrollado ampolletas, clepsidras o cuadrantes solares, entre otros. No obstante, en algún momento de la Edad Media –no hay un consenso y los expertos señalan antes o después en la línea temporal– se lograron mecanizar estos instrumentos y, aunque no se conoce la fecha con exactitud, en el siglo XIII estaba más que asentada la relojería mecánica en Europa. El resultado fue la aparición de unos relojes muy primitivos, de grandes dimensiones, con constantes problemas en su regularidad y emplazados habitualmente en las torres de los inmuebles públicos –caso de edificios eclesiásticos– para el uso común de la población¹.

A pesar de ello, fueron los siglos XVI y XVII los que provocaron verdaderamente una revolución en el plano de la relojería. Esto se debe a los numerosos avances científicos y a las constantes observaciones astronómicas que se fueron sucediendo en el tiempo y que culminaron con las aportaciones de Galileo Galilei en cuanto a su teoría del movimiento terrestre. Así, como bien apunta Rojas-Marcos, “desde entonces, el hombre creyó ocupar un lugar diferente en el cosmos y, en consecuencia, transformó su percepción del espacio, de la luz y del tiempo”².

Con este conocimiento, se precisó el cálculo del tiempo, se creó la ley del péndulo y hubo personajes que dieron pasos de gigante en su aplicación sobre los relojes. De hecho, fueron el físico Christiaan Huygens y el relojero Salomon Coster, ambos procedentes de los Países Bajos, quienes lograron ponerlo en práctica en estos instrumentos en la segunda mitad del siglo XVII³, desarrollando una patente con péndulo incorporado y favoreciendo la aparición de diferentes tipologías: de pared, de caja alta, de sobremesa, etc⁴.

Particularmente, a mediados del siglo XVII, de entre los relojes de sobremesa destacaron los relojes nocturnos italianos. Estos nacieron para dar solución a dos problemas: el sonido que producía la maquinaria y la consulta de la hora durante la noche, que aún no se había podido solventar ni con el reloj candil ni con el reloj linterna, los cuales mantenían la luz y la sonoridad de forma permanente, por lo que se producían deslumbramientos y desvelos a quien estuviera durmiendo⁵.

su deseo era poder ver la hora sin levantarse de la cama, sin tener que acercar una mecha a la esfera del reloj y sin escuchar la sonería del mecanismo, la cual interrumpía su sueño

Su historia narra que el papa Alejandro VII (1599-1667) –anterior cardenal Fabio Chigi–, en octubre de 1655 y tras seis meses ostentando su cargo en el Vaticano, sufría de insomnio⁶. Por ello, su deseo era poder ver la hora sin levantarse de la cama, sin tener que acercar una mecha a la esfera del reloj y sin escuchar la sonería del mecanismo, la cual interrumpía su sueño. Dicho encargo se lo hizo a Girolamo Farnese (1599-1668), camarlengo⁷ del papa y futuro cardenal *in pectore* desde 1657⁸.

Así, la consulta fue transmitida a Pier⁹ Tommaso Campani (1650-1694 *ca.*), quien por aquel entonces se encargaba del mantenimiento de los relojes del Vaticano. Este, junto a sus hermanos Matteo¹⁰ (1620-1678) y Giuseppe (1635-1715) –originarios de Castel San Felice (Umbría)– (Morpurgo, 1950: 54), trabajaron en una propuesta que fue presentada finalmente en marzo de 1656¹¹. El reloj que llegó a manos del papa fue uno cuyo escape¹² era silencioso y cuyos números de la esfera¹³ estaban calados para iluminarse del interior de la caja hacia fuera –y no al contrario como había sucedido hasta entonces–, resolviendo así ambos problemas¹⁴.

Tras el triunfo del *orologio notturno*, el pontífice concedió un privilegio o patente papal a ese invento, firmado en 1658, y, de esta forma, los Campani eran los únicos relojeros que podían fabricar esta tipología en toda la Europa. También obtuvieron otra patente en 1660 del Gran Duque de la Toscana, Fernando II de Médici (1610-1670), quien era mecenas suyo desde hacía algunos años¹⁵.

El éxito del mencionado reloj se extendió por gran parte del continente, lo que provocó que tuvieran encargos de reyes, obispos, nobleza, virreyes y altas esferas, como fue el caso de Felipe IV de España o Juan Casimiro I de Polonia¹⁶. Además, para dejar clara la autoría del invento, Pier y Giuseppe llegaron a crear dos tratados en 1660, teorizando acerca de estos relojes. Abrieron varios talleres y contrataron a numerosos oficiales para poder hacer frente¹⁷ al volumen de producción, además de ponerse en contacto con los mejores diseñadores, constructores de muebles, ebanistas, orfebres y pintores del momento para que colaborasen en el resultado final, que cada vez era más ambicioso.

Con el paso de los años, la tipología se fue generalizando y los antiguos oficiales que trabajaron para los Campani se fueron independizando y empezaron a montar sus propios establecimientos. Esto provocó que las ciudades de Roma y Milán fueran los lugares en los que más talleres se encargaban de la fabricación de estos relojes –siguiéndoles Génova, Florencia y Bolonia–; aunque también hay que resaltar en este proceso la participación de Austria e Inglaterra¹⁸. En este contexto, destacaron nombres como Sigismondo Nattan en Roma, Pietro Callin en Génova, Giovanni Battista Gonnon y Stefano Santuel en Milán, Nicola Rosse en Florencia o Lodovico Manelli en Bolonia; sin embargo, cabe mencionar que la mayoría de los relojes nocturnos no poseen firmas o marcas debido a que sus autores no querían buscar problemas a través de las patentes que poseían los hermanos Campani para la producción de estos relojes de sobremesa¹⁹.

A nivel general, los relojes nocturnos o de noche poseen unas características base que, después, con el paso del tiempo, han ido modificándose –sobre todo la parte ornamental– en favor de las tendencias del momento.

Por un lado, siempre han estado incluidos en cajas de madera ebonizada –ébano o roble habitualmente– de color oscuro, hechas por diestros ebanistas. Se pueden clasificar en dos modelos: uno con una presencia sobria –motivo más que justificado por el uso inicial en el ámbito religioso–, pero con tintes barrocos; y otro con una composición más clásica, que revive el templo pagano tan de moda durante el Renacimiento²⁰. Además, esta caja suele tener una concepción arquitectónica incluida en ella, en la que aparecen columnas o pilares lisos de órdenes clásicos, zócalos, entablamentos, volutas, tímpanos rotos, frontones, edículos y remates en forma de pináculo que coronan el conjunto, concediéndole un aire de altar o retablo de menores dimensiones. Era fundamental que en el último cuerpo del mueble se instalara una chimenea cónica metálica –que solía ser de zinc– para la salida del calor y los humos provenientes de la lucerna o del candil

dispuesto en su interior. A lo largo de los años, también se empezaron a incluir piedras duras o semipreciosas incrustadas en las cajas de estos relojes, lo que incrementaba su valor decorativo.

Las esferas de los relojes nocturnos solían colocarse en el centro de la caja de madera, siempre protegidas por un vidrio, de forma rectangular y con un tamaño notorio. En su parte inferior se incluían pinturas con diferentes motivos iconográficos, siendo los más comunes la representación del paso del tiempo o las escenas religiosas²¹. Estas pinturas estaban realizadas sobre planchas de cobre para que el calor desprendido por el elemento iluminador no dañara el soporte. No obstante, en su parte superior lo que se vislumbraba era una apertura en forma de arco carpanel o rebajado con elementos calados que indicaban los cuatro cuartos de cada hora y las mitades de cada uno de los cuartos. Por lo tanto, las divisiones dispuestas aparecían con una diferencia de siete minutos y medio entre una y otra²².

Por el orificio de la esfera pasaba un disco circular que poseía otros tres discos circulares de menor tamaño unidos a él y con un movimiento de rotación sobre un eje diferente. En cada uno de ellos estaban representadas las horas del I al XI²³ con un intervalo de cuatro números, es decir, en el disco primero se encontraban I, IIII, VII y X; en el segundo II, V, VIII y XI; y en el tercero III, VI, IX y XII. De este modo, cuando el disco llegaba a su final, este se ocultaba apareciendo por el otro extremo la siguiente hora. Este sistema es conocido como esfera de “horas vagabundas” u “horas errantes” y la luz se filtraba a través del uso de una tela rojiza dispuesta sobre el interior de la parte calada, siendo común la presencia de seda, con el fin de homogeneizar el resplandor.

Su maquinaria, hecha habitualmente de latón dorado, estaba compuesta por tres ruedas y un piñón que actuaban en consonancia bajo el escape silencioso²⁴ de recipiente cilíndrico metálico con mercurio en su interior, el cual no transmitía ningún sonido²⁵. Dicha caja poseía compartimentos perforados por donde el mercurio fluía por la gravedad, lo que producía el movimiento; sin embargo, por el efecto corrosivo del material, se tuvo que cambiar el cilindro metálico por uno de marfil ante la imposibilidad del uso de la madera. Rápidamente, este sistema dio malos resultados por lo que Giuseppe lo perfeccionó y, desde 1665, incluyó el péndulo corto a estos relojes²⁶, dejando así la parte frontal del zócalo acristalada en numerosas ocasiones para poder ver el movimiento isocrónico. Se adoptó un sistema de carga por la platina²⁷ metálica mediante manivela –formado por una biela que mantenía un movimiento circular continuo– que seguía siendo silencioso, eliminándose el mercurio definitivamente²⁸.

En general, la duración de la cuerda de estos relojes oscilaba entre las 26 y las 30 horas²⁹, aunque existen ejemplares en los que la cuerda asciende a los dos días. Asimismo, –al igual que a otros relojes de sobremesa– a muchos de ellos se les incorporó sonería de horas y/o de medias horas a través de un mazo, una campana y una rueda contadera en su maquinaria, y también solían tener un retenedor que impedía dicho toque, entendiendo que su utilidad era sobre todo durante la noche. A partir de 1670

también se les incluyeron un sistema de repetición a demanda con el que, mediante un tirador en forma de cuerda o palanca, activaba la sonería para conocer la hora en el momento que se necesitara o gustase.

Por último, cabe señalar que en su interior, a media altura, se colocaba un tablón de madera o cualquier otro elemento sustentante para apoyar sobre él el mencionado candil, lucerna, lámpara de aceite o vela que permitiera la iluminación desde el interior de la caja.

empezó a decaer por los problemas de imprecisión que presentaba el sistema mecánico de los discos circulares y la peligrosidad que suponía una llama en el interior de una caja de madera; además de lo costoso de la producción y del mantenimiento que requería

Giuseppe Campani prosiguió innovando con el reloj nocturno; en particular, le añadió un sistema de proyección. Así, estas piezas tenían una esfera formada por doce cifras y bajo las 12 había un orificio redondo a modo de ojo de buey con un sistema integrado de lentes, cuyo extremo interior estaba compuesto por otra esfera de menor tamaño, ambas conectadas entre sí. A través de la luz, la esfera se proyectaba al pasar por las lentes hacia una pared o el techo. Esta innovación hizo que el papa Clemente IX le concediera otra patente en 1668 y, aunque fue muy conocido, el reloj era mucho más dificultoso en su fabricación, lo que provocó que hubiera una menor producción³⁰.

El máximo apogeo de estos relojes sucedió durante la última década del siglo XVII, empezando a decaer a principios de la nueva centuria por los problemas de imprecisión que presentaba el sistema mecánico de los discos circulares y la peligrosidad que suponía una llama en el interior de una caja de madera; además de lo costoso que resultaba la producción de un reloj de estas características y del mantenimiento que requería su funcionamiento. Los relojes de caja alta y de sobremesa con péndulos de gran precisión dominaron el panorama y los relojes nocturnos existentes fueron modificados mecánicamente para adaptarse a los nuevos sistemas.

En España, se tiene constancia de la existencia de algunos modelos, especialmente durante el reinado de Carlos II (1665-1700)³¹. No obstante, la mayoría de ellos pertenecían a familias nobles adineradas y al alto clero, que querían mostrar boato y lujo a través de la posesión de estos muebles que en épocas posteriores tuvieron una especial presencia como obras de carpintería y orfebrería³².

EL RELOJ DE NOCHE DE JOSEPH DE LELLIS DEL MNAD

Este reloj nocturno fue adquirido por oferta de venta el 25 de noviembre de 1937³³ con un valor de 2.000 pesetas y, desde entonces, ha formado parte de los fondos del Museo Nacional de Artes Decorativas con el número de inventario CE02037 [Fig. 1], llegando a participar en la exposición *El reloj en el arte*, la última gran exhibición de relojería llevada a cabo en España por la antigua Sociedad Española de Amigos del Arte en mayo de 1965 en Madrid³⁴.

Así, según consta en el informe hecho por el director accidental del museo durante la Guerra Civil, el crítico de arte y profesor Ángel Vegué y Goldoni (1877-1939), dicho reloj ingresó en la colección en el cuarto trimestre de 1937, momento en el que se añadieron un total de cuarenta y cinco piezas nuevas. Se describe el reloj en el mencionado documento como “Un reloj de mesa en madera de ébano, columnas salomónicas y maquinaria hecha en Roma por Joseph Lellis en el año 1670”.

Con unas medidas de 74 x 69 x 28 cm., se confiere como un mueble de dimensiones considerables. Este reloj es claramente un modelo representativo de la tipología de noche y su caja está configurada por madera de ébano con forma de retablo. Posee una base trapezoidal sobre la que se eleva en sus caras frontal y laterales un zócalo con acanaladuras. En el centro de la cara principal del zócalo aparece un vidrio que servía para ver el movimiento regular del péndulo. Tras ello, hay cuatro pequeños cubículos dispuestos estratégicamente sobre los que se elevan cuatro columnas salomónicas de madera con fustes lisos, y basas y capiteles corintios en bronce repujado con ormolú³⁵. Entre las dos columnas centrales se enmarca la esfera rectangular, rodeada por un bisel metálico dorado liso y protegida a través de un vidrio encajado en dicho bisel. Sobre los capiteles se ha dispuesto un friso, también con acanaladuras. No obstante, cabe resaltar que en la parte superior se puede observar el orificio que actuaría como chimenea, sin embargo, se ha perdido dicho elemento, por lo que el reloj nocturno no está completo, faltándole también el último cuerpo del mueble.

A pesar de que la esfera [Fig. 2] está realizada en plancha de cobre pintado, hay que señalar la doble chapa metálica existente. Por un lado, la parte inferior posee una lámina pintada con una temática religiosa que, posiblemente, se pueda enmarcar dentro de la escuela de Joachim Patinir (1480-1524) por el paisaje italo flamenco que ofrece. Así, se ha representado la huida a Egipto –episodio perteneciente al Nuevo Testamento y altamente usado a lo largo de la historia en el arte³⁶–, compuesto por un paisaje campestre y rural, con un lago a la derecha y la representación de San José, la Virgen María y un burro en su lado izquierdo, junto a un árbol. Luego, la parte superior posee una chapa, también pintada en su anverso, con asuntos celestiales, nubes, estrellas y figuras masculinas montando a caballo, que recuerdan más bien a un motivo mitológico, y sobre la que se ha instalado el sistema de discos circulares en su reverso. Esto supone que la chapa con la escena religiosa es posterior a la que cuenta con las representaciones celestiales. Igualmente, la plancha superior presenta



Figura 1

Vista general del reloj nocturno firmado por Joseph de Lellis, 1678. MNAD, CE02037. Museo Nacional de Artes Decorativas. Madrid (Fotografía: Javier Rodríguez Barreda)



Figura 2

Esfera del reloj nocturno firmado por Joseph de Lellis, 1678. MNAD, CE02037. Museo Nacional de Artes Decorativas. Madrid (Fotografía: Javier Rodríguez Barreda)

Figura 3

Maquinaria y sistema de discos circulares del reloj nocturno

firmado por Joseph de Lellis,
1678. MNAD, CE02037.
Museo Nacional de Artes
Decorativas. Madrid
(Fotografía:
Javier Rodríguez Barreda)



Figura 4

Vista trasera del reloj nocturno

firmado por Joseph de Lellis,
1678. MNAD, CE02037.
Museo Nacional de
Artes Decorativas. Madrid
(Fotografía:
Javier Rodríguez Barreda)



la apertura central en forma de arco rebajado, apareciendo sobre él tres números romanos calados que corresponderían a los cuartos de hora –el I sería el primer cuarto, el II sería y media, y el III menos cuarto–, y además entre dichos números aparecen seis símbolos calados en forma de estrella –el primero y el último indican el comienzo de la nueva hora y el final de la anterior, mientras que los cuatro restantes señalan los medios cuartos de hora–. Asimismo, el orificio en forma de arco de la parte superior del dial está ocupado por parte de uno de los discos circulares de la maquinaria, que en su anverso también está pintado con los mismos motivos celestiales, junto a dos oquedades en sus laterales, en los que se visualizan dos números romanos calados sobre una reserva en pintura dorada.

Para acceder a la maquinaria [Fig. 3], se debe presionar un pulsador que se encuentra a la derecha del marco de la esfera, siendo el movimiento de derecha a izquierda. Así, la parte trasera de la esfera está formada por un disco circular de mayor tamaño en el que se han insertado los tres discos menores en los que aparecen los números calados. Todos ellos deberían de girar, sin embargo, solo hay uno que se acciona, encontrándose los otros dos adheridos al metal sobre el que se sostienen por su falta de funcionamiento. A nivel de maquinaria, un muelle acciona el tren compuesto por tres ruedas –en las que hay algunos dientes dañados y algunos reparados, lo que evidencia el uso de este reloj a lo largo del tiempo–, con las que se activa un piñón que, a su vez, pone en marcha el péndulo mediante una palanca con manivela. Existe un componente a prueba de fricción en forma de barra con una pesa en cada extremo, cuya rotación mantiene el mecanismo con un movimiento constante y sin ningún sonido, mostrándose así el funcionamiento del escape silencioso. Además, cabe mencionar que su toma de cuerda se lleva a cabo mediante manivela y su platina de latón dorado cuenta con la inscripción grabada “IOSEPH DE LELLIS FECIT ROMAE AD RIPPETAM. ANNO 1678”.

Finalmente, la caja del reloj en su interior es totalmente lisa, con la madera tosca sin barnizar, y presenta dos tablas: una superior, donde se colocaría el candil o la lámpara de aceite; y una inferior, añadida con posterioridad, seguramente tras haberse dejado de usar como reloj y potenciada su funcionalidad como mueble. Cabe señalar que la tapa trasera de la caja con la que se cerraría la maquinaria no aparece, habiéndose perdido [Fig. 4].

Es precisamente a través de la marca en la maquinaria por la que se puede conocer el autor, la fecha y el lugar de producción. Es común encontrar estas inscripciones en latín, lengua erudita y científica por excelencia durante la Edad Moderna. En este caso, el reloj nocturno es una fabricación de 1678, hecho en Roma, pudiéndose considerar que “ad rippetam” hace referencia a la Via di Ripetta de la capital de los antiguos Estados Pontificios.

Por su parte, Joseph de Lellis es un autor romano del que no se ha conseguido localizar ninguna información respecto a su biografía, más allá de que tuvo que vivir durante la segunda mitad del siglo XVII y que, al parecer, tendría un taller en Roma. Aunque se haya traducido como Joseph de Lellis, teniendo en cuenta el origen italiano

de la pieza, posiblemente el nombre fuera Giuseppe de Lellis –aunque tampoco se ha logrado obtener resultados–.

No obstante, por la fecha de fabricación del reloj, Joseph o Giuseppe de Lellis podría ser uno de esos oficiales que trabajaron en los talleres de los hermanos Campani para la creación de estas piezas y que, luego, se independizaron, creando su propia relojería con taller y tienda. Esto también se podría justificar por las características tipológicas de la maquinaria, iguales a las que usaban los Campani en sus obras, como las que se encuentran en el British Museum de Londres –inv. 1958,1006.2128– o en el Kunsthistorisches Museum de Viena –inv. KK_3395–. A pesar de esta hipótesis, no se ha podido avalar la información y tampoco se ha conseguido localizar ningún reloj firmado por este autor en alguna otra colección, ya sea pública o privada.

Es interesante señalar que el reloj nocturno existente en las colecciones del Victoria and Albert Museum –inv. W.72-1926– posee el mismo motivo iconográfico en la esfera³⁷, lo que respalda el recurso común de la huida a Egipto en la producción artística de esas décadas; y, asimismo, el conservado en el Museo di Palazzo Reale de Génova presenta una caja de madera ebonizada muy similar³⁸, en este caso habiéndose mantenido el frontón partido superior de la chimenea, lo que puede dar una idea de cómo sería el firmado por de Lellis y conservado en el Museo Nacional de Artes Decorativas.

EL NUEVO RELOJ NOCTURNO DEL MUSEO NACIONAL DE ARTES DECORATIVAS

En 2021, entre varias piezas que han entrado a formar parte de la colección del Museo Nacional de Artes Decorativas, se encuentra un reloj de noche [Fig. 5] adquirido por oferta de venta irrevocable gracias a la Junta de Calificación, Exportación y Valoración de Bienes Culturales, comprado por parte del Estado y asignado a este museo estatal, con el número CE29517 de la colección.

Tipológicamente, es similar a otros relojes de noche del siglo XVII, aunque este debe datarse en torno a 1690. Con unas medidas de 82 x 56 x 21 cm., posee una caja de madera oscura ebonizada con forma de altar, con base trapezoidal, cuatro patas de tipo bola en cada extremo de la caja y zócalo con acanaladuras. Sobre ello se encuentran la esfera en su frente y la maquinaria en su interior, con la caja forrada por un papel pintado de finales del siglo XIX [Fig. 6]. Además, se ha conservado la balda de madera sobre la que se colocaba el candil o la vela. Finalmente, la caja se corona con un friso y remates en forma de jarrón, apareciendo en el centro un edículo en el que se ha insertado un reloj mecánico con su esfera a la vista.

La esfera, también de forma rectangular, está protegida por un vidrio y realizada en chapa de metal pintada –seguramente sea cobre–. Posee una escena con esmaltes de diferentes colores –entre ellos el dorado y el plateado– en la que se representa una arquitectura interior con un punto de fuga hacia su centro, apareciendo un dios sobre una base de nubes,

Figura 5

Vista general del reloj nocturno

Anónimo,
h. 1690. MNAD, CE29517.
Museo Nacional de
Artes Decorativas. Madrid
(Fotografía:
Javier Rodríguez Barreda)





Figura 6

Vista interior del reloj nocturno

Anónimo,
h. 1690. MNAD, CE29517
Museo Nacional de Artes Decorativas. Madrid
(Fotografía: Javier Rodríguez Barreda)



Figura 7

Maquinaria y sistema de discos circulares del reloj nocturno

Anónimo,
h. 1690. MNAD, CE29517
Museo Nacional de Artes Decorativas.
Madrid
(Fotografía: Javier Rodríguez Barreda)

angelotes y querubines, un balcón del inmueble en la parte anterior y una ciudad en el fondo a modo de paisaje. Dicho personaje central se muestra señalando con el dedo índice y con la mirada hacia la esquina superior izquierda de la composición, mientras que con su mano izquierda sostiene un orbe. Debajo y a los laterales, se muestran dos personajes alegóricos. A la izquierda, un hombre anciano barbudo y alado que representa la figura mitológica del padre tiempo. Sujeta con la mano derecha una guadaña y con la izquierda un reloj de arena, que ambos simbolizan la fugacidad del tiempo y de la vida, que siempre tiene su final. Además, viste una indumentaria clásica, un turbante esférico y un par de sandalias aladas. A la derecha, una figura femenina que representa la madre tierra, con vestimenta clásica salpicada de flores, plantas y frutos. Lleva en la mano izquierda una rama de olivo con un globo celeste y de su muñeca cuelga un libro; mientras con la mano derecha sostiene una palma, una pequeña pértiga a modo de cruz con un Cristo y cadenas. Asimismo, en el centro hay un arco carpanel a modo de cuadrante que se muestra como la apertura para indicar la hora. En el borde superior, las perforaciones de números romanos –I, II y III– indican los cuartos de hora y los seis símbolos geométricos intercalados entre los números señalan los medios cuartos de hora, excepto el primero que marca la nueva hora y el último hace lo propio con el fin de la hora anterior. El disco que se localiza tras la esfera está decorado con querubines pintados y deja a la vista un número arábigo calado sobre una reserva dorada y que va transitando con el movimiento de la maquinaria. La esfera se cierra en su parte superior con cuatro querubines, dos a cada extremo, con una leve capa de nubes, todos mirando hacia la franja horaria.

Para acceder a la maquinaria [Fig. 7], se debe abrir la tapa delantera por medio de una llave de metal –con medallón redondo hueco, pluma lisa y dientes en su extremo– y elevar un perno manual, ubicados ambos a la izquierda del marco de la esfera. Así, con un movimiento de izquierda a derecha y con dos bisagras metálicas de tres nudillos cada una, se descubre la parte trasera de la tapa, conformada por un disco giratorio mayor en el que se disponen tres discos de menor tamaño con números árabes para indicar la hora –su disposición es uno con las cifras 3, 6, 9 y 12; otro con 1, 4, 7 y 10; y el último con 2, 5, 8 y 11–, cada uno con un hueco para visualizar dichos números, sobre los que se ha colocado una tela fina de color rojizo en su interior para homogeneizar el destello. Su máquina es de un solo tren con escape de borde compuesto por rueda de corona y eje de paletas con péndulo –aunque debería ser silencioso, característico de estos relojes, lo que muestra la evolución técnica– y sistema *fusée*, formado por cubo, cadena y caracol. Todo ello está insertado entre dos platinas de latón dorado –sujetadas a los laterales de la caja mediante dos herrajes metálicos lisos–, existiendo en la exterior una firma “E. S. / wienn”, tomada como marca de autoría y que indica el origen vienés de la maquinaria. Se mantiene el péndulo corto –aunque posiblemente no sea el original debido a que este elemento de la maquinaria era uno de los más cambiantes a lo largo del tiempo por su uso–, formado por una bola final que se eleva o desciende a través del eje para compensar el isocronismo del péndulo. Cabe resaltar que se conserva la placa metálica en la que chocan los discos menores en el momento del cambio de hora gracias a cuatros muescas insertadas en mencionados discos. La llave para dar cuerda, de

metal dorado –aunque con pérdidas de este dorado en buena parte de su superficie por el uso–, posee un medallón calado con una forma triangular, volviéndose curva en el inferior; mientras que su pluma es lisa y su extremo tiene un cifrado cuadrangular.

La caja del reloj se corona con un friso también formado por molduras, con cinco remates en forma de pináculo y con un pequeño altar en su centro con edículo, en el que se ha insertado un reloj mecánico [Fig. 8], que, en su origen, correspondería a la función de alarma, mas dicho reloj no debe ser el original ya que no presenta mecanismo de sonería. Para acceder a él es necesario elevar un listón de madera con un pequeño tirador en su parte trasera, descubriendo el hueco en donde se asienta este reloj. Es un reloj portátil con caja de metal dorada del siglo XVIII [Fig. 9]. Presenta una tapa delantera con un vidrio convexo encajado en un bisel liso por el anverso y el reverso. Su apertura se produce por medio de dos pernos existentes a la derecha, dejando la bisagra a la izquierda. La esfera es de placa metálica dorada y está ornamentada con motivos vegetales cincelados, números romanos en esmalte negro con cartuchos en esmalte blanco para las horas y una aguja pavonada en negro de tipo veleta. Para llegar a la maquinaria, se debe presionar el perno ubicado bajo la cifra VI, quedándose la bisagra sobre las XII. Posee escape de rueda catalina, volante anular, galluza calada y ornamentada con motivos vegetales, y calibre redondo. Además, su platina está firmada a través del grabado “COQVEREL A PARIS”. El interior de la caja es liso y no muestra ningún tipo de marca; al igual que el reverso de la caja en el que tampoco consta ningún tipo de decoración. Cabe resaltar que posee una corona y anilla de suspensión lisos sobre las XII, de los que cuelga una cadena de metal dorada que, en su extremo, se ha colocado la llave de cuerda del reloj, con una medalla hueca, pero ornamentada con una serpiente, y una pluma bastante corta sin dientes.

Hay que señalar que la caja se cierra en su parte trasera [Fig. 10] a través de dos tablones, sobre los que aparece una pequeña chimenea, elemento necesario para oxigenar el fuego y expulsar el humo. Está elaborada en zinc, al igual que la parte superior del interior de la caja, que también está forrado de este metal para evitar que prenda.

Se ha podido averiguar que este reloj nocturno perteneció a la familia Puigdorfila de Masnou, asentados en la isla de Mallorca. Su linaje existe desde la creación del Reino de Mallorca y han ostentado el título de barón del Santo Sepulcro durante numerosas generaciones, así como la baronía de Masnou.

En particular, esta pieza seguramente fuera adquirida por Gaspar de Puigdorfila Morlá (1628-1683), correspondiente a la decimosexta generación del linaje y casado con Ana Dameto Rosinyol –el linaje de los Dameto tenía propiedades en Milán, lo que casaría a la perfección con el origen de la caja del reloj–. Su patrimonio ascendía a multitud de fincas, objetos y otros muchos bienes muebles; y se tiene constancia de que en ese momento poseían la Can Puigdorfila –también conocida como Can Morlá– y la Torre de Morlá³⁹. Al parecer, fue en este palacio donde estuvo el reloj de noche custodiado hasta que en 1997 fue adquirido a Juan de Puigdorfila Villalonga, descendiente de Gaspar de Puigdorfila.



Figura 8

Detalle de los remates superiores y del reloj portátil del reloj nocturno

Anónimo, h. 1690. MNAD, CE29517
Museo Nacional de Artes Decorativas. Madrid (Fotografía: Javier Rodríguez Barreda)



Figura 9

Reloj portátil y su llave de cuerda del reloj nocturno

Autor desconocido, siglo XVIII.
MNAD, CE29517
Museo Nacional de Artes Decorativas. Madrid
(Fotografía: Javier Rodríguez Barreda)

Figura 10

Chimenea y parte trasera del reloj nocturno

Anónimo, h. 1690. MNAD, CE29517
Museo Nacional de Artes Decorativas. Madrid
(Fotografía: Javier Rodríguez Barreda)

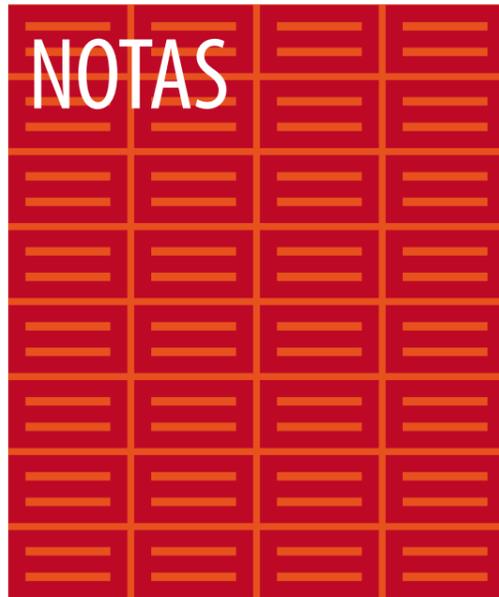
UNA REFLEXIÓN EN TORNO A ESTOS DOS BIENES CULTURALES

Como se ha visto, los relojes nocturnos son una tipología excepcional cuya producción abarca unas décadas muy concretas. La Península Itálica fue el seno de su nacimiento y de su popularidad, y los hermanos Campani los mayores abanderados de estos objetos. Además, son muestras del ingenio humano y de los incesantes avances científico-técnicos en el marco de la relojería que se fueron produciendo a lo largo de toda Europa hasta la llegada del siglo XIX, momento en el que explotó la industrialización. Por ello, los valores artísticos, científicos, históricos y mecánicos que poseen los ejemplares que se conservan en la actualidad son extraordinarios.

En concreto, los centros culturales que custodian colecciones de relojería, así como particulares y empresas privadas se están percatando de la excepcionalidad de los relojes de noche. Esto provoca que cada vez sean más codiciados en el mercado del arte y que sus precios estén ascendiendo considerablemente en comparación con las décadas anteriores.

En las instituciones públicas de España, solamente se tiene constancia de la existencia de relojes nocturnos en la colección del Museo Nacional de Artes Decorativas. Los dos ejemplares muestran la evolución tipológica y se pueden establecer diferencias en su producción: mientras que uno es de origen italiano, cuenta con escape silencioso de manivela y se encuentra incompleto por carecer del péndulo y del último cuerpo del mueble; el otro, de origen vienés-italiano, presenta escape de borde y se halla completamente íntegro, incluyendo la chimenea, la llave de cuerda y el reloj portátil ubicado en el edículo. No obstante, también perviven las similitudes ya que ambos gozan de cajas ebonizadas y de marcado carácter arquitectónico, y tienen esferas de chapa de cobre pintadas con motivos iconográficos y con números calados.

A nivel mundial, son pocas las instituciones museísticas que poseen relojes nocturnos en sus colecciones. Se pueden destacar algunas como el Kunsthistorisches Museum de Viena, el Victoria and Albert Museum, el Science Museum y el British Museum de Londres, el J. Paul Getty Museum de Los Ángeles, la Galería Colonna en Roma, el Museo Giannettino Luxoro y el Museo di Palazzo Reale de Génova, y el Museo Nazionale della Scienza e della Tecnologia Leonardo da Vinci en Milán. A pesar de ello, son una pequeña muestra de la importancia que supuso esta tipología, sobre todo en las ciudades que hoy conforman el estado italiano.



¹ BARQUERO CABRERO, J. D., *Enciclopedia del reloj de bolsillo: historia, catalogación, mecánica y detalles de las mayores colecciones públicas, privadas y museos internacionales*, Barcelona, Amat Editorial, 2004, p. 183.

² ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, J., “Arte, ciencia y literatura sagrada en el Siglo de Oro: el reloj nocturno del arzobispo Spínola”, *Hipogrifo*, núm. 8.1., 2020, p. 534.

³ ECHEVARRÍA, J. M., *Coleccionismo de relojes antiguos* (2.ª ed.), León, Everest, 1979, p. 85.

⁴ MORENO, R., *José Rodríguez de Losada: Vida y obra*, Madrid, Fundación Juanelo Turriano, 1995, p. 158.

⁵ MONTAÑÉS FONTENLA, L., *Relojes*, Madrid, Cipsa, 1986, p. 184. Un ejemplo de ello es el reloj de custodia con candil firmado por Hans de Evalo y conservado en Patrimonio Nacional, inv. 10014457. Para más información, Colón de Carvajal, J. R., *Catálogo de relojes de Patrimonio Nacional*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1987, p. 19.

⁶ BRUSA, G., “Italian night clocks”, *Antiquarian Horology*, núm. 2.9., marzo de 1975, p. 159.

⁷ Cardenal de la Iglesia católica nombrado por el papa, que preside la Cámara Apostólica y que actúa como funcionario en la corte papal. Entre sus funciones se encuentran la regulación de los ingresos de la Santa Sede, la administración del patrimonio pontificio, la certificación de la muerte del papa y la citación del cónclave para elegir al sucesor. Además, es sobre quien recae la cabeza de la Iglesia católica durante el periodo de sede apostólica vacante.

⁸ ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, J., *op. cit.*, p. 535.

⁹ Según la fuente que se consulte, aparece como Pier o como Pietro.

¹⁰ Fue sacerdote de la Iglesia de Santo Tomás en la ciudad de Roma. Al parecer fue él quien consiguió que sus otros dos hermanos fueran a dicha ciudad para encontrar trabajo.

¹¹ CAPELLETTI, F. y SANTORI, F. G., *Tempo Barocco*, Roma, Officina Libraria, 2021, p. 156.

¹² El escape –también conocido como escapamiento– es “el sistema que permite adecuar la frecuencia de la marcha del reloj” (MONTAÑÉS FONTENLA, L., *op. cit.*, p. 88).

¹³ La esfera es “la parte frontal o exterior de los relojes, en la que están situadas las indicaciones que éste ofrece; en especial, e imprescindiblemente, la escala de las horas” (*Idem*, *op. cit.*, p. 93).

¹⁴ BRUSA, G., *op. cit.*, 1975, p. 159.

¹⁵ BRUSA, G. y DEL VECCHIO, G., “Orologi notturni”, *Kalòs*, núm. 2.8, diciembre de 1971, p. 7.

¹⁶ MARTE, C. y SOPRANA, S., *Gli orologi notturni dei Papi*, Vicenza, Musei Civici di Palazzo Chiericati, 2007, p. 8.

¹⁷ CAPELLETTI, F. y SANTORI, F. G., *Tempo Barocco*, Roma, Officina Libraria, 2021, p. 68.

¹⁸ MONTAÑÉS FONTENLA, L., *op. cit.*, p. 185.

¹⁹ BRUSA, G., *op. cit.*, 1975, p. 166.

²⁰ BEDINI, S. A., “L’orologio notturno. Un’invenzione italiana del XVII secolo” en BRUSA, G. (coord.), *La misura del tempo. L’antico splendore dell’orologeria italiana dal XV al XVII secolo*, Castello del Buconsiglio, Trento, 2005, p. 201.

²¹ BRUSA, G., *op. cit.*, 1975, p. 162.

²² MONTAÑÉS FONTENLA, L., *op. cit.*, p. 184.

²³ Lo más habitual es que fueran números romanos, aunque también existen ejemplares con números árabes.

²⁴ Con la evolución tipológica del reloj, se fueron incorporando otros escapes, siendo también muy común el escape de borde que, a pesar de no ser silencioso, se empleó porque era más preciso.

²⁵ BRUSA, G., *L’arte dell’orologeria in Europa*, Roma, Bramante, 1982, p. 163.

²⁶ MONTAÑÉS FONTENLA, L., *op. cit.*, p. 184.

²⁷ Montañés (*op. cit.*, p. 157) comenta que “la ‘jaula’ o armazón del reloj está formada por dos platinas, de las que la posterior es la visible. En ellas están los pivotes de los ejes, que se alojan entre ambas. Son generalmente macizas [...]”.

²⁸ MARTE, C. y SOPRANA, S., *op. cit.*, p. 6.

²⁹ BRUSA, G., *op. cit.*, 1975, p. 164.

³⁰ THOMPSON, D., *Clocks*, Londres, British Museum Press, 2004, p. 71.

³¹ ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, J., *op. cit.*, p. 536.

³² ARANDA HUETE, A., “El reloj, símbolo de poder en la Europa humanista”, en CABAÑAS BRAVO, M., LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, A. y RINCÓN GARCÍA, W. (coords.), *Arte, poder y sociedad en la España de los siglos XV a XX*, Madrid, CSIC, 2008, p. 153.

³³ Relación de objetos adquiridos para el Museo Nacional de Artes Decorativas por el director accidental del mismo, desde septiembre de 1937 a marzo del 38. Archivo Histórico del MNAD, c. 9, doc. 7.

³⁴ SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE, *Catálogo-guía de la exposición “El reloj en el arte”*, Madrid, Sociedad Española de Amigos del Arte, 1965, p. 16.

³⁵ En francés conocido como *bronze doré*, es la aplicación de una capa de amalgama de oro y mercurio finamente molido a un objeto de bronce.

³⁶ En la propia producción pictórica de Joachim Patinir se encuentran multitud de ejemplos de esta representación como “Paisaje con el descanso en la huida a Egipto” en el Museo Nacional Thyssen-Bornemisza (inv. 314) o “Descanso en la huida a Egipto” en el Museo Nacional del Prado (P- 1611), entre otros.

³⁷ Se puede ver el reloj nocturno en <https://collections.vam.ac.uk/item/O372386/bracket-clock/> [Consultado el 13 de octubre de 2021]

³⁸ Para saber más sobre esta pieza, se debe visitar: <http://palazzorealegenova.beniculturali.it/opera/orologio-notturmo/> [Consultado el 13 de octubre de 2021]

³⁹ VALERO DE BERNABÉ Y MARTÍN DE EUGENIO, L., “Los Barones del Santo Sepulcro de Mallorca: Los Puigdorfil de Masnou”, *Balearides Digital*, 2016, p. 14.



ARANDA HUETE, A., “El reloj, símbolo de poder en la Europa humanista”, en CABAÑAS BRAVO, M., LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, A. y RINCÓN GARCÍA, W. (coords.), *Arte, poder y sociedad en la España de los siglos XV a XX*, Madrid, CSIC, 2008, pp. 153-168.

BARQUERO CABRERO, J. D., *Enciclopedia del reloj de bolsillo: historia, catalogación, mecánica y detalles de las mayores colecciones públicas, privadas y museos internacionales*, Barcelona, Amat Editorial, 2004.

BEDINI, S. A., “L’orologio notturno. Un’invenzione italiana del XVII secolo” en BRUSA, G. (coord.), *La misura del tempo. L’antico splendore dell’orologeria italiana dal XV al XVII secolo*, Castello del Bucoconsiglio, Trento, 2005, pp. 189-219.

BRUSA, G. y DEL VECCHIO, G., “Orologi notturni”, *Kalòs*, núm. 2.8, diciembre de 1971, pp. 3-10.

BRUSA, G., “Italian night clocks”, *Antiquarian Horology*, núm. 2.9., marzo de 1975, pp. 159-168.

BRUSA, G., *L’arte dell’orologeria in Europa*, Roma, Bramante, 1982.

CAPELLETTI, F. y SANTORI, F. G., *Tempo Barocco*, Roma, Officina Libraria, 2021.

COLÓN DE CARVAJAL, J. R., *Catálogo de relojes de Patrimonio Nacional*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1987.

DESBOROUGH, J., *The Changing Face of Early Modern Time, 1550-1770*, Londres, Palgrave Macmillan, 2019.

ECHEVARRÍA, J. M., *Coleccionismo de relojes antiguos* (2.ª ed.), León, Everest, 1979.

GREGATO, G. y PIPPA, L., "Un raro 'notturmo' di Giuseppe Campani", *La Voce di Hora*, núm. 20, junio de 2006, pp. 63-67.

MARTE, C. y SOPRANA, S., *Gli orologi notturni dei Papi*, Vicenza, Musei Civici di Palazzo Chiericati, 2007.

MONTAÑÉS FONTENLA, L., *Relojes*, Madrid, Cipsa, 1986.

MORENO, R., *José Rodríguez de Losada: Vida y obra*, Madrid, Fundación Juanelo Turriano, 1995.

MORPURGO, E., *Dizionario degli orologiai italiani*, Roma, Edizioni La Clessidra, 1950.

PIPPA, L., "Finalmente restaurato il grande orologio notturno di G. B. Gonon della sagrestia della Basilica di S. Maria delle Grazie a Milano", *La Voce di Hora*, núm. 13, 2002, pp. 21-32.

ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, J., "Arte, ciencia y literatura sagrada en el Siglo de Oro: el reloj nocturno del arzobispo Spínola", *Hipogrifo*, núm. 8.1., 2020, pp. 553-551.

SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE, *Catálogo-guía de la exposición "El reloj en el arte"*, Madrid, Sociedad Española de Amigos del Arte, 1965.

THOMPSON, D., *Clocks*, Londres, British Museum Press, 2004.

VALERO DE BERNABÉ Y MARTÍN DE EUGENIO, L., "Los Barones del Santo Sepulcro de Mallorca: Los Puigdorfil de Masnou", *Balearides Digital*, 2016, pp. 1-40.



Nº 8 • 2022
ISSN 2444-121X

LAS JOYAS DE LA AMARGUILLA Y OTROS TESOROS DEL SIGLO X

Ainhoa Díaz de Monasterioguren Aporta

Investigadora independiente

ainhoadiazdemonasterioguren@gmail.com

- Fecha de recepción: 13/10/2021 - Fecha de aceptación: 25-01-2022 • Pags. 93 - 114
- <https://doi.org/10.46255/add.2022.8.114>

RESUMEN

La exposición “Las Joyas de la Amarguilla”, que se ha podido visitar en el Museo Arqueológico de Córdoba del 19 de enero al 18 de abril de 2021, ha dado la oportunidad de descubrir un tesoro de una dimensión desconocida hasta el momento y calidad excepcional. Existen muchas incógnitas tanto acerca de las piezas como del conjunto en sí, pero al igual que éste, se han hallado otros tantos tesoros que fueron enterrados en los últimos momentos del Califato de Córdoba ante la inestabilidad política que desencadenó la fitna (guerra civil), la cual daría paso a los reinos de Taifas en el siglo XI. El examen comparado de los distintos tesoros muestra intensas relaciones entre ellos, siendo que algunas de ellas sólo se explican si las piezas hubieran salido del mismo taller, lo que podría ayudar a mejorar la comprensión de las relaciones comerciales y familiares del momento.

PALABRAS CLAVE: joyas; califal; tesoro; filigrana; arracada.

THE JEWELS OF “LA AMARGUILLA” AND PHER X CENTURY TREASURES

ABSTRACT

The exhibition “The Jewels of la Amarguilla”, which has been shown in the Archaeological Museum of Cordoba, has given the opportunity to discover a treasure of an exceptional size and quality. There exist many unknown aspects both concerning the pieces themselves and the ensemble, but, like this one, some other treasures were buried during the very last period of the Cordoban Caliphate due to the political instability that unleashed the fitna (civil war), which led to Taifa kingdoms in the XI century. The comparative analysis of the different treasures demonstrates deep relations among them all, only been understood if the pieces were made in the same atelier, what might help the comprehension of commercial and familiar relationships in that moment.

KEY WORDS: jewels; caliphal; treasure; filigree; hoop earring.

LAS JOYAS DE LA AMARGUILLA Y OTROS TESOROS DEL SIGLO X

Ainhoa Díaz de Monasterioguren Aporta
Investigadora independiente

La serenidad de esta presentación difícilmente hace presumir la rocambolesca historia con que cuentan estas piezas en su haber: fruto de una incautación policial, se rescató el tesoro de la Amarguilla, bautizado así por ser esta finca el lugar donde la persona que tenía las piezas en su poder y pretendía venderlas por internet dijo haberlas encontrado.

“Se trata de un conjunto de 623 joyas andalúsies que incluye 98 piezas de oro, plata y plata sobredorada. Entre estos elementos de orfebrería hay cuatro brazaletes para muñecas y tobillos, cuyos extremos simulan cabezas de serpientes, así como una delicada estrella de David encerrada en un anillo de oro. Destacan también 14 cuentas de cuarzo y cristal de roca, otras cuatro de coral rosa, 31 de pasta de vidrio de distintos colores y 476 perlas irregulares o aljófares”¹.

La exposición ha ocupado la pequeña sala destinada al efecto en la planta superior del edificio de ampliación del Museo. Una vez concluida la muestra, una selección de las piezas ha sido acomodada en planta inferior formando parte del recorrido permanente en el área que se ha venido a denominar “Vivir en Córdoba” donde el discurso se aproxima a diferentes aspectos de la vida cotidiana, como la higiene y el aseo personal, así como los adornos.

En la muestra que nos ocupa, se eligió una distribución en vitrinas de mesa a lo largo del perímetro, dejando libre la parte central. El espacio quedaba definido por un uso muy focalizado de la luz en el interior de las vitrinas de mesa, que recordaban-precisamente- a una joyería y una ausencia de cromatismo roto únicamente en las piezas de oro y las piedras de color. El uso de papel de algodón en los fondos de dichas vitrinas mitigaba la frialdad de los materiales que se apoyan sobre él, resaltando la nobleza de las piezas al enmarcarlas sin crear competición pese a su pequeño tamaño; los espacios intermedios entre las piezas quedaban resueltos con enormes reproducciones fotográficas de los detalles de las mismas impresas directamente sobre el papel del fondo, lo que no sólo generaba la separación necesaria entre los conjuntos, articulando el espacio, sino que permitía captar la extrema minuciosidad con que fueron ejecutados, ya que a simple vista puede resultar difícilmente apreciable.

En cuanto al uso de la tipografía, se optó por un uso libre buscando la diferenciación. Se empleó una tipografía didona, influenciada por los tipos del siglo XIX, con trazos de expansión de una pluma flexible, finos hacia arriba y gruesos hacia abajo con gotas muy geométricas y remates filiformes. La transgresión a la norma vino en el uso de la caja: al combinar glifos en minúsculas con otros en versalita (mayúsculas pequeñas que suelen utilizarse en epígrafes o para mimetizar palabras completas en mayúsculas dentro de un párrafo). Usando las versalitas se consiguió evitar ascendentes y descendentes y de esta manera obtener una forma mucho más sólida, sin salientes. La única letra con descendentes es la J, ya que es el único glifo junto a la Q que puede superar la línea base tanto en su caja alta (mayúsculas) como en las versalitas. La descendente de la Jota sirvió de enlace de los elementos gráficos superior e inferior dando solidez y pregnancia al conjunto.

Adentrándonos ya en el contenido, el asunto de las joyas en el mundo andalusí tuvo una sólida presencia. El visir Ibn al-Jatīb hizo referencia en el siglo XIV a esta cuestión de la siguiente manera: “las mujeres granadinas iban cargadas de joyas y los hombres consideran sus ricas armas como la joya más preciada”².

Aunque lo cierto es que los hombres también podían ser portadores de joyas y así se les prometía que al ingresar en el Paraíso “serán vestidos con ropa de seda y adornos de oro y perlas”³, este tipo de tesoros solían estar asociados más bien con el regalo que se hacía a la novia con ocasión del matrimonio. Algunas de las piezas se lucirían únicamente el día del matrimonio y otras sí eran de uso habitual⁴.

La trascendencia que alcanzó esto es reseñable, pues la mujer se hacía propietaria de todo cuanto formaba parte de su dote y especialmente, los objetos de uso personal y todo cuanto llevase sobre sí, no pudiendo ser desposeída de ello ni siquiera en caso de ser repudiada por su marido⁵ en virtud de la aleya 20 de la azora 4 del Corán dedicada a las mujeres que reza así:

“y si queréis cambiar de esposa y
habíais dado a una de ellas un quintal,
no volváis a tomar nada de él.
¿Ibais a tomarlo con infamia
y pecado manifiesto?”

Dicho patrimonio podía venir a materializar la capacidad de ahorro de una familia incluso durante varias generaciones, pasando de madres a hijas y aumentando con las nuevas adquisiciones o disminuyendo si se hacía necesario monetizar alguna de ellas por la circunstancia que fuere. El hecho de que este patrimonio fuese acumulativo justifica también que las piezas de los tesoros encontrados no tengan por qué ser coetáneas.

otras joyas se reservaban para el espacio íntimo... formaban parte del ideal de belleza islámico, que dibujaba a las huríes como vírgenes del Paraíso

Tal era la significación social que alcanzaba esta manifestación que se podían alquilar joyas para ocasiones especiales⁶, pues -aunque las mujeres iban veladas en espacios compartidos con hombres- había joyas que quedaban a la vista, tales como alfileres para turbantes, brácteas o anillos. Muchas otras joyas se reservaban para el espacio íntimo: las sartas de aljófares (pequeñas perlas irregulares) para el pelo, arracadas, diademas, ajorcas (pulseras para los tobillos), etc., formaban parte del ideal de belleza islámico que dibujaba a las propias huríes como las vírgenes del Paraíso que

“llevarán 70 túnicas tan finas y ligeras que se entrevé la blancura resplandeciente y la belleza de sus piernas, siempre van vestidas, usan 70 clases de perfume sin que ninguno de ellos sea repetido. En cada una de sus manos hay diez brazaletes de oro y en cada uno de los dedos de la mano, diez anillos y en cada uno de sus pies hay diez argollas de aljófares y brillantes, siendo capaz el brillo de cada ajorca de apagar el brillo de la misma luz del sol y de la luna”⁷.

Las esclavas concubinas no quedaban al margen de este hecho y está documentado el empleo de este tipo de adorno personal. Aunque las joyas fuesen posesiones del amo al igual que la propia esclava, ésta podía servirse de ellas y constituían un arma de seducción que podía favorecerlas para conseguir dar al amo un hijo varón, lo que ya de por sí alteraría el estatus de la madre y que pudiere, incluso, convertirse en heredero, como fue el caso del propio califa ‘Abd al-Rahmān III que eligió al hijo que había tenido con su esclava Maryam⁸ como su sucesor, el que sería al Hakam II.

Hasta tal punto llega la significatividad de las joyas, que Puerta Vílchez rescata los versos que debieron de estar grabados en el “friso de madera que hubo, posiblemente, en el Patio de Arrayanes frente a la alberca”, donde Ibn Zamrak le da voz de mujer a la propia Alhambra que se expresa con estas palabras:

“Soy como una doncella cuyos esponsales se desean
y a la que de antemano se le disponen corona y diadema;
ante mí está el espejo, una alberca
en cuya superficie toman forma mis bellezas”⁹.

Los materiales de los que estaban compuestos estos complementos ornamentales situaba socialmente a la mujer y, por tanto, a su familia o a su amo, en caso de tratarse de esclavas, pues el atuendo de éstas revelaba el poder adquisitivo de aquéllos: el oro, seguido de la plata indicaban una capacidad económica alta, pero incluso las mujeres de condición social más modesta también llevaban joyas, aunque fueran de plomo fundido en plaquitas en forma de medallas, animales o con epigrafía, en las que la función ornamental se veía superada por la profiláctica, pasando a considerarse talismanes más que joyas¹⁰.

En cuanto al aspecto técnico en el caso que nos ocupa podemos distinguir distintos procedimientos de trabajo en metal: predomina y se destaca la técnica de la filigrana al aire; en ella, las superficies se conforman con el dibujo menudo de finos hilos soldados entre sí. Lo encontramos en las arracadas y el singular colgante de la estrella de David.

En algunas de las piezas, las composiciones de hilo de filigrana se desarrollan soldadas sobre una placa base con la forma de la joya, a veces con forma de hilo y en ocasiones como una superficie granulada. Encontramos este procedimiento en anillos, brácteas y colgantes.

Para los tutes (separadores de cuentas) encontramos una técnica algo diferente, al estar configurados por la unión de puntas de diamante en láminas soldadas que dejan entre sí unos huecos cuadrados.

En tercer lugar identificamos la pareja de ajorcas de plata y la de brazaletes de oro configurados al entorchar una serie de cilindros huecos y rellenos de una masilla llamada mástique sobre una guía tubular, de tal modo que el relleno permite ejecutar tal operación de torsión sin deformar los tubos, que se unen entre sí aplicando en la junta un hilo de filigrana granulada.

Podemos hablar así de una madurez estilística -tanto en procedimientos como en estética- que ya había superado la primera fase tras la llegada a la Península en que la joyería era desarrollada por mozárabes siguiendo su propia tradición de herencia grecorromana¹¹. Las joyas califales respondían plenamente a una identidad cultural arabizada, donde la delicada transparencia de la filigrana recordaba a las celosías omnipresentes en el mundo femenino, los triples arcos (que aquí encontramos en una

pareja de arracadas) remitían a la presencia del Califa, como encontramos en el s̄abāt de la Mezquita Aljama o en el acueducto de Valdepuentes entre otros¹².

Como se ha indicado, la mayor parte de los tesoros de este tipo acabarían siendo vendidos por piezas en un momento u otro para ser refundidos¹³, por lo que es raro hallarlos, pero algunos han permanecido fruto de la ocultación en épocas de pestes o de inestabilidad política, como la *fitna* del siglo XI¹⁴ lo que sitúa a cierto número de ellos en época inmediatamente anterior a 1009. Se suelen encontrar en un recipiente de cerámica, metálico, una bolsa o escondidos en un trozo de tubería y están formados por distintas joyas empleadas en la ornamentación corporal y de la indumentaria y por monedas. Aunque las monedas son muy útiles a la hora de datar (máxime teniendo en cuenta que la moneda andalusí lleva toda ella fecha en su cuño), no nos hablan del contexto cultural de su propietaria, pues pueden ser árabes y aparecer en un contexto doméstico judío, por ejemplo.

El tesoro de la Amarguilla presenta varias peculiaridades que hacen de él un conjunto destacable.

***por la gran cantidad de piezas halladas,
se piensa que podría pertenecer
a una familia de joyeros
y no al regalo nupcial recibido por una mujer,
en este supuesto se trataría
de una familia de gran relevancia social***

El hecho de aparecer sin monedas puede ser atribuible a que éstas hubieran sido introducidas en el mercado clandestino con anterioridad a haber sido detectado el tesoro por la policía, o bien al hecho de que -aceptando que hubiese pertenecido a una familia judía (como se puede deducir por la presencia de una estrella de David)- ésta hubiese escondido el tesoro con intención de regresar por él tras la *fitna*, pero hubiesen cogido las monedas para llevarlas sobre sí y poder así responder a las necesidades que pudieran surgir en la huida.

Se piensa que podría pertenecer a una familia de joyeros, por la gran cantidad de piezas halladas y no al regalo nupcial recibido por una mujer (como sucede con otros tesoros similares, pasando a formar parte de su patrimonio personal), y que en este último supuesto se trataría de una familia de gran relevancia social.

La calidad técnica de las piezas es muy notable, ya que en algunos casos sus paralelos no alcanzan una complejidad semejante. Por ejemplo, los brazaletes del tesoro de Loja y los más alejados por el diseño de la cápsula de Castuera, Ermita Nueva, y el Cortijo de la Mora, están todos realizados en alambre enrollado sobre un vástago que

desaparecería, en tanto que los de Amarguilla se constituyen con cuatro tubos de plata que, rellenos con el citado mástique, se entorchan entre sí sin dejar espacio interior, amén del interés de las cápsulas de cierre que representan sendas cabezas de serpiente, más ricas decorativamente que su paralelo más cercano, de Loja.

El último rasgo distintivo que vamos a destacar es el excelente estado en que se encuentran, que refleja bien su esplendor original, después de haber pasado por un proceso de limpieza y restauración a lo largo de un año, incluyendo tratamiento por láser cuyo coste ha ascendido a unos 15.000 €.

Al carecer de la parte numismática, sólo se puede datar basándose en los paralelismos con otros tesoros peninsulares, baleares y norteafricanos. Aquí lo haremos someramente con varios tesoros de los que sí aparecieron con monedas, como Charilla (Jaén)¹⁵, Ermita la Nueva en Alcalá la Real (Jaén), Cortijo de la Mora en Lucena (Córdoba) y Loja (Granada), y otros procedentes de Castuera (Badajoz) y Garrucha (Almería).

Los seis fragmentos de cadena encuentran un paralelo de idéntica factura con la del tesoro de Castuera, que une un anillo y pulsera (catálogo MAPBA D.03814)¹⁶ (Fig. 1).

En cuanto a los anillos, no se encuentra ningún gemelo, pero sí similitudes en la decoración de gránulos en disposición triangular en Castuera (Museo Arqueológico Provincial de Badajoz, D.03816)¹⁷ y Charilla (Museo de Jaén, DA02789/19 y CE/DA02789/22)¹⁸ (Fig. 2).



Figura 1

Cadenas
Tesoro de la Amarguilla, detalle.
Fotografía de la autora



Figura 2

Anillo
Uno de los cuatro del tesoro de la Amarguilla.
Fotografía de la autora

Figura 3 (abajo)

Pareja de arracadas de cinco arcos
Tesoro de la Amarguilla.
Fotografía de la autora

Respecto a las arracadas de cinco arcos en hilo de filigrana, podemos hablar de unas prácticamente gemelas en el tesoro de Castuera (Museo Arqueológico Provincial de Badajoz, D.03818 y D.03819)¹⁹. Difieren en la resolución en zigzag de la banda horizontal central y los semicírculos concéntricos soldados que en las arracadas de Castuera aparecen también en los centros de las semicircunferencias (Fig. 3).



Sin embargo, de las arracadas de tres arcos con flores de loto (Fig. 4) sí aparece paralelo exacto (sólo diferenciable por el estado de conservación) con el Cortijo de la Mora (Museo Arqueológico y Etnológico de Córdoba, CE024207 y CE02408)²⁰ (Fig. 5), lo que indica con toda seguridad la proveniencia del mismo taller. De una tipología similar existen otras como la de Charilla (Museo de Jaén), que difiere significativamente por diseño y factura.



El colgante en plata dorada con estrella de David es una de las piezas maestras de la exposición, que podría apoyar la teoría de la pertenencia del tesoro a un entorno judío (Fig. 6). Pese a no poder documentar ninguna pieza que se le pueda comparar por técnica y contenido iconográfico, existe un molde hallado en Albalat (Romangordo, Cáceres) que serviría para hacer coladas de plomo y mediante el que se obtendrían medallas con una estrella de seis puntas que aparece rodeada por un friso grabado en escritura cúfica²¹, lo que pondría de manifiesto la arabización del entorno cultural (en que el uso del árabe como lengua vehicular se fue imponiendo en al-Ándalus), pese a la tolerancia hacia la diversidad religiosa que permitía que una pieza de lucimiento portase un símbolo religioso hebreo.



< Figura 4

Pareja de arracadas
del tesoro de la Amarguilla.
Fotografía de la autora

< Figura 5

Pareja de arracadas
gemelas a las del Tesoro de la Amarguilla.
Cortijo de la Mora. Museo Arqueológico y Etnológico de Córdoba,
CE024207 y CE02408
Fotografía de la autora.

Figura 6

Colgante en plata dorada con estrella de David
una de las piezas maestras de la exposición
que apoyaría la teoría de la pertenencia
del tesoro de la Amarguilla a un entorno judío.
Fotografía de la autora

Las piezas más cercanas a los dos brazaletes de plata y dos de plata dorada están verdaderamente alejados de los de Amarguilla que, como se ha explicado antes, presentan una dificultad técnica muy superior, aunque en el tesoro de Loja encontramos una cierta inspiración común en las cápsulas con forma de cabeza de serpiente²² (Figs. 7 y 8). La de Castuera (D.03814)²³ es mucho más simplificada, sin ningún sentido iconográfico.



De los dos alfileres para cabello o tocado (Fig. 9), existe uno idéntico en el Museo Arqueológico Nacional (inv. 52476) y otro, procedente de Garrucha, que se conserva en el Instituto Valencia de Don Juan²⁴, que se resuelve con filigrana entorchada al aire en lugar de hilo de plata simple sobre placa y que difiere algo en la composición, aunque el sentido global nos permite considerar su parecido.



< Figura 7

Pareja de brazaletes
en plata dorada del tesoro de la Amarguilla.
Fotografía de la autora

< Figura 8

Detalle de cápsulas con cabezas de serpiente
de uno de los brazaletes del tesoro de la Amarguilla.
Fotografía de la autora.

Figura 9

Alfiler de cabello o tocado
del tesoro de la Amarguilla.
Fotografía de la autora

En iguales términos se puede hablar del colgante con forma de gota de Amarguilla y el de Garrucha²⁵ (Fig. 10), que cuentan con la misma composición y tres filas de esferas alrededor del cabujón, que sí encontramos todavía en el caso de Garrucha.

Las brácteas -que se aplicaban sobre la ropa- muestran una estrecha relación con aquellas de los tesoros de Ermita la Nueva y Loja²⁶, donde además se cuentan respectivamente 15 y 24 frente a las 14 de Amarguilla, que ya es un número reseñable (Fig. 11). Tanto en Charilla²⁷ como en Loja encontramos además sendas parejas (con menor trabajo de repujado en el caso de Loja) pero todas ellas preparadas para engarzar el cabujón central.

Respecto a las cuentas con forma de tutes, se conservan piezas idénticas a las exhibidas (Fig. 12) en el Museo Arqueológico Nacional (inv. 52496, 52497 y 52498) (Fig. 13), cuyo contexto se desconoce, y otras similares en Castuera (D.03820) y Charilla²⁸ (de 3 filas de puntas de diamante repujadas frente a 4).

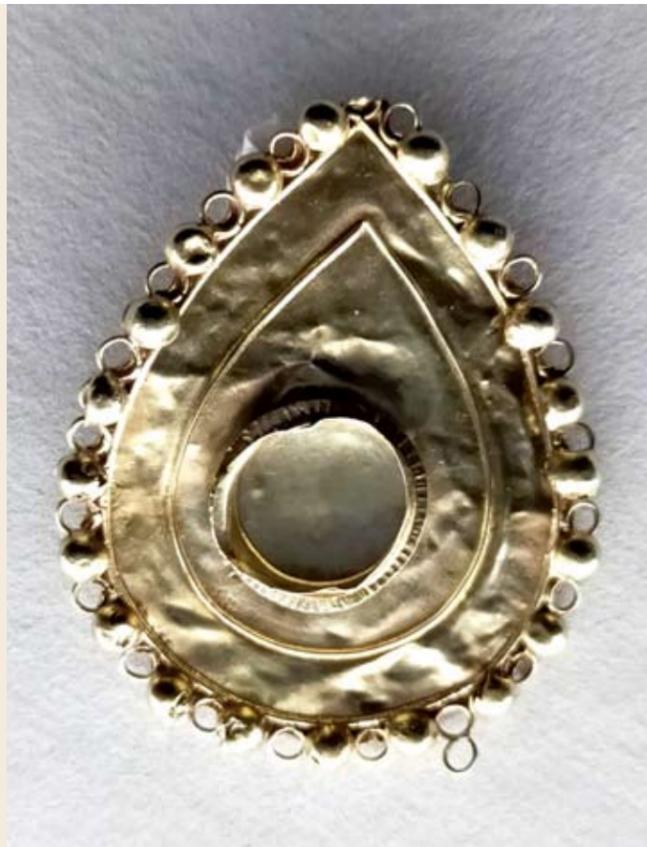


Figura 10

Colgante
en forma de gota del tesoro de la Amarguilla.
Fotografía de la autora



Figura 11

Una de las catorce brácteas del tesoro de la Amarguilla
Fotografía de la autora



Figura 12

Uno de los seis tutes del tesoro de la Amarguilla
Fotografía de la autora



Figura 13

Uno de los dos tutes expuestos en el Museo Arqueológico Nacional
Fotografía de la autora



Figura 14 (arriba)

Piedras para enfilas

Algunas de las piedras para enfilas,
del tesoro de la Amarguilla.
Fotografía de la autora.

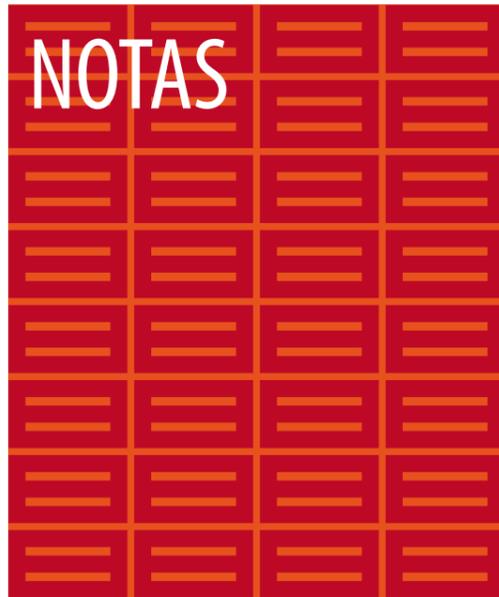
Figura 15

Aljófares

del tesoro de la Amarguilla.
Fotografía de la autora

También las piedras semipreciosas (Fig. 14) y aljófares (Fig. 15) aparecen con características similares en otros tesoros, como Charilla²⁹.

El hecho de que algunos de estos otros tesoros hayan aparecido con monedas permite datarlas con total fiabilidad, pues en la moneda andalusí siempre consta la fecha de acuñación (salvo que fuesen falsificaciones de época, pero esto se hubiese detectado al analizar la ley de los metales). Las coincidencias reveladas indican no habría motivos para suponer que este tesoro fuese de época diferente a los otros, anteriores al año 399 H. (1009 DC).



¹ Hoja de sala de la exposición organizada en el Museo Arqueológico y Etnológico de Córdoba *Las Joyas de la Amarguilla. Un nuevo tesoro andalusí en el Museo Arqueológico de Córdoba* (25 de febrero-6 de junio de 2021).

² *Blog del Patronato de la Alhambra y el Generalife*: <https://www.alhambra-patronato.es/ornamento-personal-entre-los-hispanomusulmanes-2>, publicado el 18 de octubre de 2013 [última consulta: 16 de octubre 2021].

³ MAZZOTTA, N. y PONZIO, L., “Las huríes y el Jardín de los cielos”, *IX Jornadas de Estudios Clásicos y Medievales “Diálogos Culturales”*, Universidad Nacional de la Plata, Argentina 28/29/30 de agosto de 2019, p. 3.

⁴ LABARTA, A., “El tesorillo andalusí de joyas de Castuera (Badajoz)”, *Revista de Estudios Extremeños*, Tomo LXXV, núm. III, 2019, p. 784.

⁵ ÁLVAREZ, N., “Moldes omeyas para joyería. La producción de joyas en Al-Ándalus”, *Cuaderno de la pieza del mes del Museo Arqueológico Nacional*, diciembre 1997, p. 6.

⁶ Ficha incluida en el catálogo CER.ES de la bráctea conservada en el Museo Arqueológico Nacional, inv. 52476 [<http://ceres.mcu.es/pages/Main?idt=46030&inventory=52476&table=F&table=MUS&museum=MAN>] [Última consulta: 20 de octubre 2021].

⁷ BOLOIX GALLARDO, B. “Los harenes del mundo islámico medieval y su supervivencia romántica en el norte de África” conferencia en el Seminario Internacional “Odaliscas, de Ingres a Picasso” 9/10 de septiembre de 2021 <https://www.youtube.com/watch?v=CV38QcuDVEE> [Consulta: 17 de octubre 2021].

⁸ MARÍN, M., “En la corte del califa de Córdoba: esposas, madres, princesas” conferencia en el seminario sobre Al Hakam II de Córdoba, 9/10 de abril de 2015. Casa Árabe de Córdoba https://www.youtube.com/watch?v=T0_7buTYWPc [Consulta: 14 de octubre 2021].

⁹ PUERTA VÍLCHEZ, J. M., “La Construcción poética de la Alhambra”, *Revista de Poética Medieval*, núm. 27, 2013, pp. 263-285.

¹⁰ MARTÍNEZ ENAMORADO, V., “Una primera propuesta de interpretación para los plomos con epigrafía árabe a partir de los hallazgos de Nina Alta (Teba, provincia de Málaga)”, *Al-Ándalus-Magreb*, núm. 10, 2002/2003, pp. 91-127.

¹¹ FORTEZA DEL REY OTEIZA, C. y AGUSTÍ GARCÍA, E., “El tesorillo islámico de Garrucha, del Instituto Valencia de Don Juan (Madrid)”, *Axarquía: revista del Levante almeriense*, núm. 3, 1988, pp. 82-88.

¹² MONTEJO CÓRDOBA, A., “Los símbolos del poder califal” conferencia de apertura del ciclo “Desvelando la Córdoba Arqueológica: Qurtuba”, 19 de abril de 2012. Casa Árabe de Córdoba y Grupo de Investigación Sísifo del área de Arqueología de la Universidad de Córdoba. <https://youtu.be/9ChG0cvijsl> [Consulta: 12 de octubre 2021].

¹³ VALLEJO TRIANO, A., “Las manufacturas metálicas en el periodo califal: entre lo suntuario y la producción masiva” conferencia en el Ciclo de Conferencias Las Artes del Metal en al-Ándalus, 26 de noviembre de 2020. Museo Arqueológico Nacional, Madrid. <https://youtu.be/63uSiEHwnko> [Consulta: 15 de octubre 2021].

¹⁴ FROCHOSO SÁNCHEZ, R., “El Tesoro del Cortijo de la Mora de Lucena”, *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, núm. 150, 2006, p. 188.

¹⁵ HARO GUTIÉRREZ, A. B., “Conjunto de Charilla, un nuevo estudio”, *Arqueología y Territorio Medieval*, núm. 11, 2004, pp. 115-124.

¹⁶ LABARTA, A., *op. cit.*

¹⁷ LABARTA, A., *op. cit.*

¹⁸ Catálogo CER.ES, piezas CE/DA02789/19 y CE/DA02789/22 [Consulta: 10 de octubre 2021].

¹⁹ LABARTA, A. *op. cit.*, fig. 6, p. 797.

²⁰ FROCHOSO SÁNCHEZ, R., *op. cit.*

²¹ GILOTTE, S., “¿Orfebre o mago? ¿Joya o talismán? el molde de fundición de Albalat (Romangordo, Cáceres)”, *Mainake*, XXXVI, 2017, pp. 203-218.

²² PÉREZ GRANDE, M., “Tesoro de Loja (Granada)” en catálogo de la exposición *El esplendor de los Omeyas cordobeses: La civilización musulmana de Europa Occidental: Exposición en Madīnat al-Zahrā*, Granada: Consejería de Cultura a través de la Fundación El Legado Andalusí, vol. 2, 2001, p. 224-226.

²³ LABARTA, A., *op. cit.*, fig. 2, p. 792.

²⁴ PÉREZ GRANDE, M., “Tesoro de Garrucha (Almería)” en catálogo de la exposición *El esplendor de los Omeyas cordobeses: La civilización musulmana de Europa Occidental: Exposición en Madīnat al-Zahrā*, Granada: Consejería de Cultura a través de la Fundación El Legado Andalusi, vol. 2, 2001, p. 223.

²⁵ PÉREZ GRANDE, M., “Tesoro de Loja (Granada)” en catálogo de la exposición *El esplendor de los Omeyas cordobeses: La civilización musulmana de Europa Occidental: Exposición en Madīnat al-Zahrā*, Granada: Consejería de Cultura a través de la Fundación El Legado Andalusi, vol. 2, 2001, p. 224-226.

²⁶ PÉREZ GRANDE, M., “Tesoro de Loja (Granada)”, p. 226.

²⁷ Catálogo CER.ES, piezas CE/DA02789/04, CE/DA02789/05 y CE/DA02789/06 [Consulta 8 de octubre 2021].

²⁸ Catálogo CER.ES, piezas CE/DA02789/10 y CE/DA02789/14 [Consulta: 27 de octubre de 2021].

²⁹ Catálogo CER.ES, pieza CE/DA02789/30 [Consulta: 27 de octubre de 2021].



ÁLVAREZ, N., “Moldes omeyas para joyería. La producción de joyas en Al-Ándalus”, *Cuaderno de la pieza del mes del Museo Arqueológico Nacional*, diciembre 1997.

Hoja de sala *Las Joyas de la Amarguilla. Un nuevo tesoro andalusi en el Museo Arqueológico de Córdoba* Museo Arqueológico y Etnológico de Córdoba. Del 25 de febrero al 6 de junio de 2021.

FORTEZA DEL REY OTEIZA, C. y AGUSTÍ GARCÍA, E., “El tesorillo islámico de Garrucha, del Instituto Valencia de Don Juan (Madrid)”, *Axarquía: revista del Levante almeriense*, núm. 3, 1988, pp. 82-88.

FROCHOSO SÁNCHEZ, R., “El Tesoro del Cortijo de la Mora de Lucena”, *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, núm. 150, 2006 pp. 184-197.

GILLOTTE, S., “¿Orfobre o mago? ¿Joya o talismán? el molde de fundición de Albalat (Romangordo, Cáceres)”, *Mainake*, XXXVI, 2017, pp. 203-218.

HARO GUTIÉRREZ, A. B., “Conjunto de Charilla, un nuevo estudio”, *Arqueología y Territorio Medieval*, núm. 11, 2004, pp. 115-124.

LABARTA, A., "El tesorillo andalusí de joyas de Castuera (Badajoz)", *Revista de Estudios Extremeños*, Tomo LXXV, núm. III, 2019, pp. 783-802.

MARTÍNEZ ENAMORADO, V., "Una primera propuesta de interpretación para los plomos con epigrafía árabe a partir de los hallazgos de Nina Alta (Teba, provincia de Málaga)", *Al-Ándalus-Magreb*, núm. 10, 2002/2003, pp. 91-127.

MAZZOTTA, N. y PONZIO, L., "Las huríes y el Jardín de los cielos", *IX Jornadas de Estudios Clásicos y Medievales "Diálogos Culturales"*, Universidad Nacional de la Plata, Argentina 28/29/30 de agosto de 2019.

PÉREZ GRANDE, M., "Tesoro de Garrucha (Almería)", en AA.VV., *El esplendor de los Omeyas cordobeses. La civilización musulmana de Europa Occidental*, Granada, Consejería de Cultura a través de la Fundación El Legado Andalusí, 2001, vol. 2, p. 223.

PÉREZ GRANDE, M., "Tesoro de Loja (Granada)", en AA.VV., *El esplendor de los Omeyas cordobeses. La civilización musulmana de Europa Occidental*, Granada, Consejería de Cultura a través de la Fundación El Legado Andalusí, 2001, vol. 2, p. 224-226.

PUERTA VÍLCHEZ, J.M. "La Construcción poética de la Alhambra", *Revista de Poética Medieval*, núm. 27, 2013, pp. 263-285.



LOS AZULEJOS DEL ORATORIO DE LA CASA CONSISTORIAL DE ALICANTE

Nº 8 • 2022
ISSN 2444-121X

Mercedes González Teruel
Ceramista

meme.gonzalez@gmail.com

- Fecha de recepción: 12-12-2021 - Fecha de aceptación: 7-04-2022 • Pags. 117 - 136
- <https://doi.org/10.46255/add.2022.8.117>

RESUMEN

Los azulejos valencianos que se colocaron como pavimento en el espacio dedicado a capilla de la Casa Consistorial de Alicante hacia 1760, se mantienen hoy en día en el mismo lugar. El hallazgo de la escritura notarial que el maestro alfarero, Manuel Ferrán, se vio obligado a firmar para poder cobrar el encargo, atestigua la autoría de dichos azulejos, y favorece la identificación del diseño utilizado en la obra.

PALABRAS CLAVE: Azulejo valenciano; fábrica de Manuel Ferrán; Alicante

THE TILES OF THE ORATORY OF THE TOWN HALL OF ALICANTE

ABSTRACT

The valencian tiles that were displayed in the Alicante's town hall chapel, around 1760, are nowadays still located at the same position. To demonstrate their authorship it is key the finding of a legal document that Manuel Ferrán was forced to sign in order to receive the payment for his work. This source allows to identify not only the authorship but also other important elements such as design patterns.

KEY WORDS: Valencian tile; factory of Manuel Ferrán; Alicante



LOS AZULEJOS DEL ORATORIO DE LA CASA CONSISTORIAL DE ALICANTE

Mercedes González Teruel
Ceramista

LOS AZULEJOS DEL ORATORIO DE LA CASA CONSISTORIAL DE ALICANTE

El edificio que actualmente alberga la sede del Ayuntamiento de la ciudad de Alicante es una construcción realizada a lo largo del siglo XVIII, aproximadamente entre 1701 y 1780, siguiendo los presupuestos del estilo barroco coetáneo. El consistorio original, construido en 1541, fue destruido durante el bombardeo naval que la armada francesa realizó en 1691. Aunque hacia 1699 se intenta reconstruir, no es hasta 1730 cuando se empiezan a ejecutar los planos de la nueva casa de la ciudad y, ya en 1760, se documenta la celebración del primer pleno de la corporación¹ (Fig. 1).

De forma rectangular, la planta del Ayuntamiento de Alicante permite la comunicación entre dos plazas, la plaza del Ayuntamiento y la plaza de la Santísima Faz. La fachada principal del edificio actual mide alrededor de 50 metros de longitud, se organiza de manera simétrica y sus principales elementos son la portada central flanqueada por dos columnas salomónicas y, a ambos lados, sobre dos pórticos, dos torres gemelas, que comunican con la parte posterior mediante dos pasajes y “una magnífica balastrada de piedra corona el

Figura 1

Fachada del Ayuntamiento de Alicante
Fotografía de la autora, agosto 2021.



Figura 2

Cúpula del edificio consistorial
cuyas tejas fabricó
Manuel Ferrán en 1760.
Fotografía de la autora,
agosto 2021.

Figura 3 >

**Capilla anexa
al salón azul
del Ayuntamiento
de Alicante**
anteriormente,
salón de sesiones.
Fotografía de la autora,
agosto 2021.

edificio, dominada por una cúpula de escasa altura por las preciadas torres, cuyos remates están también adornados con balcones de hierro y con pilastras y molduras diferentes². El interior se estructura mediante una escalera a partir de la que se accede a las tres plantas del edificio, desde donde se aprecia el cierre de la cúpula (Fig. 2). La planta principal, la planta noble, contiene en la actualidad, el denominado salón azul, que fue en su momento, el salón de sesiones, que es "(...) magnífico, tanto por lo extenso de su crujía, cuanto por la elegante elevación de su techo. Tiene trece metros y medio de largo por nueve de ancho y siete y medio de alto. Dos grandes puertas abiertas enfrente de los balcones dan paso, la primera a una linda capilla³, y la segunda a un largo salón interior"⁴.

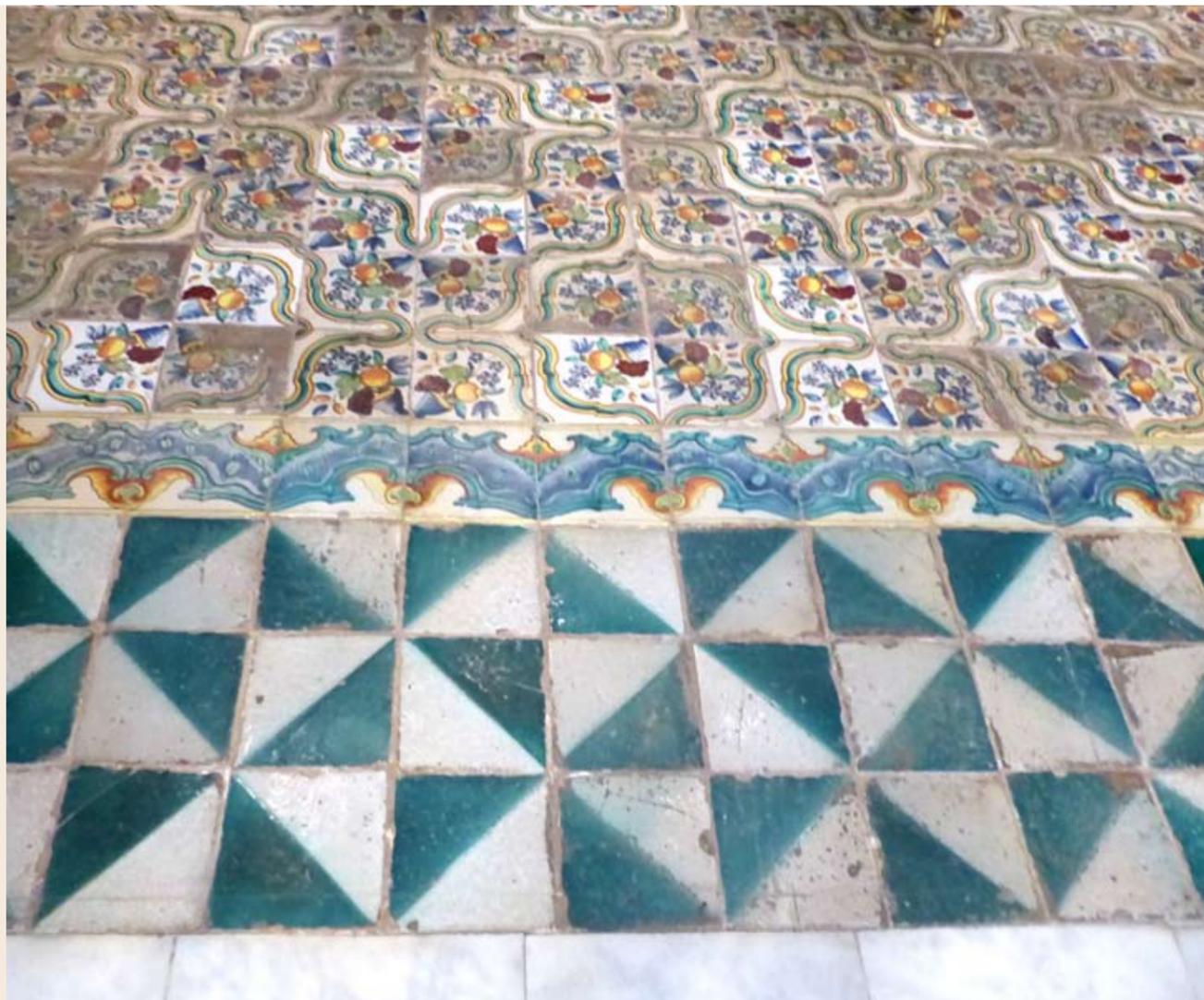
El pavimento del actual salón azul es de losas de mármol blanco, aunque sabemos que en el pliego de condiciones para la construcción de la Casa de la Ciudad de Alicante se exigían tableros *envernizados*⁵ para los pavimentos del piso del salón, con fábrica de Valencia, de igual bondad que los empleados para el resto de la casa⁶.

El espacio adjetivado como "linda capilla" conserva la puerta diseñada por Mingot⁷, de dos hojas (Fig. 3), y todavía mantiene, a su entrada, un resto del pavimento original del salón de sesiones con azulejos de *mitadat* decorados en diagonal verde y blanco. El resto del pavimento de la capilla, afortunadamente, no se ha reformado, y está realizado con azulejos valencianos de dos muestras diferentes, como veremos a continuación. Hacia el año 1975 se proyectó una restauración en el edificio consistorial de Alicante que llegó a contemplar el desmontaje del pavimento original de azulejos, y formar con él un zócalo. En su lugar, se pavimentaría la estancia con parquet, y en caso de faltar azulejos para completar el zócalo, se reproducirían los azulejos originales inscribiendo en ellos la fecha y las circunstancias de la restauración. Afortunadamente, el proyecto no se llevó a cabo, lo que nos permite conocer los azulejos originales que se colocaron en la estancia.



LOS AZULEJOS DEL PAVIMENTO

La composición que ornamenta el pavimento del pequeño oratorio objeto de nuestro estudio, se organiza a base de azulejos que denominamos “azulejos de serie”⁸, no figurativos. La entrada muestra tres líneas de azulejos *de mitadat* que recuerdan lo que en su momento parece que fue el pavimento completo del salón de sesiones y, a continuación, se encuentra instalado el azulejo de cenefa rocalla, rodeando todo el centro del pavimento. El dibujo principal está resuelto con un azulejo cuyo diseño lleva enlaces en dos esquinas, y se completa como un módulo de cuatro piezas⁹. El impacto óptico entre la gran sala de sesiones pavimentada con el azulejo bicolor y la estancia sacra, cuyo enlosado juega con el color y el movimiento figurado, debió resultar excepcional (Fig. 4).



1. AZULEJO CENEFA ROCALLA (Fig. 5)

La cenefa perimetral del pavimento de la capilla del Ayuntamiento de Alicante es un diseño a base de rocalla, perforaciones ovales y entablamento curvo¹⁰, que debió tener gran éxito en su momento dada la cantidad de obra que ha llegado hasta nuestros días. No se conoce exactamente la fecha en la que se introdujo este motivo en los diseños de la azulejería valenciana, si bien se tiene constancia del momento en que comenzó a utilizarse este ornamento por parte de los plateros valencianos, lo cual nos puede servir de referencia¹¹. El mismo motivo necesita de tres variaciones para adaptarse al recorrido de la sala. En primer lugar, la rocalla se adapta a la esquina para posibilitar la continuidad entre azulejos, en segundo lugar, se dispone el motivo original, y la tercera variación consiste en el dibujo original pero doblado simétricamente (Fig. 5b).

El eje del desarrollo se sitúa arriba y debajo del cuadrado mediante una cinta amarilla perfilada de negro manganeso, y sus enlaces son laterales. El recorrido ondulante y las puntas azules difuminadas del interior provocan un dinamismo óptico muy atractivo.



Figura 5
Azulejo rocalla exento
tres modelos. Colección particular.
Fotografía de la autora, agosto 2021.



Figura 5b
Azulejo rocalla exento
modelo esquina. Colección particular.
Fotografía de la autora, agosto 2021.

< Figura 4

Azulejos del pavimento del oratorio de Ayuntamiento de Alicante
(Detalle). Fotografía de la autora, agosto 2021.

Los azulejos miden 21,5 por 21,5 cm aproximadamente, y su grosor es de 1,7 cm. Los colores son azul cobalto oscuro, azul cobalto claro, verde cobre, ocre, amarillo, negro manganeso, y verde claro en muy poca cantidad. Es destacable el matizado entre los dos tonos de azul a base de pinceladas, y la superposición del azul cobalto sobre el verde de cobre con el objetivo de sombrear, aunque sin matices. En este caso, la cronología del modelo de azulejo no deja lugar a dudas gracias al testimonio notarial del mismo Manuel Ferrán, quien lo fabrica un poco antes de 1760.

Podemos encontrar ejemplares de este motivo en Caudiel (Castellón), en el antiguo convento agustino de Ntra. Sra. del Socorro (sacristía, y zócalo), en el antiguo convento de San Francisco de Liria, Valencia, restos reutilizados en sacristía como zócalo. También en Orihuela, Alicante, en el convento dominico (cenefa del zócalo del refectorio), en Valencia: calle Corretgería, y en Vinaròs, Castellón, y en la ermita del Puig, Valencia (presbiterio: cenefa del zócalo). También se mantiene este motivo en el sotabalcón de la calle Vallés nº6 de Xàtiva (Valencia), y en la colección Aguar del Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias, "González Martí", de Valencia en una pieza que tiene el nº de inventario CE1/00426.

2. AZULEJO FLORES-FRUTOS Y CINTAS (Fig. 6)

El centro del pavimento de la capilla de la casa de la ciudad de Alicante, y su motivo central, es el azulejo pintado con motivos de flores y frutos con una cinta ondulante, cuyos enlaces en las esquinas marcan la disposición del diseño final. Según Pérez Guillén¹², la figura azul que contiene los frutos y flores sería la representación del cuerno de la abundancia.

la figura azul que contiene los frutos y flores sería la representación del cuerno de la abundancia

Este azulejo tiene la misma medida que el azulejo de cenefa rocalla anterior (21,5 cm por 21,5 cm aproximadamente, y 1,7 cm de grosor). Los colores que utiliza son azul cobalto en dos tonalidades, claro y oscuro sin matizar entre ellos, únicamente sombreando uno sobre otro. El verde también se utiliza con dos tonalidades, el verde cobre, casi turquesa¹³, y el verde claro oliva, sombreado con pinceladas de color ocre. El amarillo sí que es matizado con el color ocre en el fruto central, aunque en las cintas y en las hojas sólo se sombrea por superposición. El morado de manganeso se utiliza para las uvas y se perfilan todas las formas en negro de manganeso. El dibujo de este azulejo se completa con cuatro piezas cuyos enlaces en las esquinas permiten variaciones (Fig. 7) alrededor de un cuadro central.

Además de su instalación con variaciones entre las piezas, se fabricaron numerosas modificaciones de este diseño alterando los motivos florales y variando la disposición de las cintas. En este caso, al contar con la cronología documentada, podemos datar dichas variaciones.

Encontramos piezas con este diseño colocadas actualmente en el Palacio del marqués de Benicarló, Castellón, en el Museo Parroquial de Estivella, Valencia, en el Seminario de Orihuela, Alicante, en el zócalo del refectorio, en la Casa del pasiego en Pegó, Alicante, y en el zócalo del Real Convento de san Pascual en Villa Real, Castellón.



Figura 7

Disposición del azulejo de frutas-flores y cintas (Detalle).

Fotografía de la autora, agosto 2021.



Figura 6

Azulejo flores-frutos y cintas pieza exenta, colección particular. Fotografía de la autora, agosto 2021.

3. AZULEJO BICOLOR (Fig. 8)

Aunque los azulejos de *mitadat* situados a la entrada del recinto del oratorio consistorial pertenecen técnicamente al salón de sesiones, consideramos que merecen un comentario dada la importancia de este diseño y el testimonio residual de su presencia en el edificio. Los azulejos de *mitadat*, o de cartabón, son de sobra conocidos y su fabricación en Manises y Valencia puede fecharse en el siglo XV, cuando se tienen las primeras noticias escritas sobre su aplicación arquitectónica. En el caso del pavimento de Alicante, los azulejos son de formato grande (20,5 por 20,5 cm), al igual que el resto de los azulejos del pavimento de la capilla, y la superficie vidriada se divide diagonalmente en dos mitades, una blanca y otra verde cobre. Este diseño bicolor está basado en las modificaciones que podemos conseguir con las cuatro posiciones que cada pieza admite, lo cual hace que el número de variaciones crezca exponencialmente con el número de azulejos que utilizamos. Las posibilidades decorativas que propone este modelo de azulejo, cuya fuente conceptual es ofrecida por la combinatoria matemática, generaron el éxito comercial del azulejo diagonal.

La historia de la aplicación de este singular diseño comienza cuando el ministro francés J. B. Colbert (1619-1683), en nombre de Luis XIV, pretende estudiar las técnicas artesanales en *L'Academie Royale des Sciences*. Hasta 1693 no se pone en marcha el grupo de trabajo dirigido por el abad Jean Paul Bignon, el cual formará parte el padre Sebastian Truchet (1657-1729). En el año de 1704, y como resultado de sus estudios, Truchet publica *Mémoire sur les combinaisons*, una investigación sobre las combinaciones de este tipo de azulejos entre las que recoge cien posibilidades diferentes, aunque sólo incluye los dibujos grabados de treinta diseños. El estudio de Truchet habría de formar parte de *Descriptions des arts et métiers faites ou appovés per Messieurs de l'Academie Royale des Sciences*, que no se publicará hasta 1761.

Hacia el año 1719, el padre carmelita Dominique Doüat ya se había hecho cargo de la publicación de la continuación de las investigaciones de Truchet. La obra que estudiamos es del año 1722 y se titula *Méthode pour faire une infinite de desseins differents, avec des carreaux mi-partis de deux couleurs par une ligne diagonale: ou observations du Père Dominique Douat, Religieux Carme de la Province de Tolosa, sur un Mémoire inseré dans l'histoire de l'Academie Royale des Sciences de Paris l'année 1704, présentée par le Reverend Père Sébastien Truchet, Religieux du même Ordre, Academicien Honoraire*.

La edición de la Enciclopedia Francesa de 1751 a 1756 incluía este método de Doüat, que en realidad es un tratado de combinatoria y una colección de patrones sobre la creación hasta el infinito de pavimentos con el azulejo diagonal como único recurso.

Doüat se centra en el hecho de que las combinaciones con repetición tienen un crecimiento exponencial, y así, de esta manera, un pavimento de una sala ofrecería infinitas posibilidades. Cuatro azulejos (4 elevado a 4) dan 256 diseños diferentes, y dieciséis azulejos (4 elevado a 16) dan cerca de cinco mil millones. El padre Doüat utiliza letras para evitar dibujar todos los azulejos y sus combinaciones, resultando un trabajo más riguroso y simple que el de Truchet.

El libro de Doüat fue finalmente traducido al castellano con el título *Nuevo método de hacer dibujos hasta lo infinito con unos azulejos divididos diagonalmente de dos colores*, publicado en Madrid en 1734, unido a un libro muy popular en aquellos días, titulado como *Secretos de las artes liberales y mecánicas*, de Bernardo Montón, ampliamente utilizado por los maestros de obras en Valencia¹⁴. En el caso que nos ocupa, el testimonio del pavimento de la sala de sesiones del Ayuntamiento de Alicante, podremos comprobar que la composición corresponde a la plancha I de la *Mémoire* de Truchet, el dibujo D¹⁵ (Fig. 9).



Figura 9

Composición azulejos *mitadat*
(Detalle).
Fotografía de la autora,
agosto 2021.



Figura 8

Azulejo *mitadat* exento
colección particular.
Fotografía de la autora, agosto 2021

4. EL AUTOR DE LOS AZULEJOS

Las fábricas de azulejos en Valencia capital durante el siglo XVIII son gestionadas por industriales asentados en la zona de la calle de la Corona y, principalmente, en el núcleo de la calle Nueva de Pescadores, junto al paseo Ruzafa y lo que hoy es la calle Convento Santa Clara y Mossén Sorell. Este tipo de establecimientos mantienen la estructura de la casa-taller, y son las relaciones familiares y sociales las que organizan, a menudo, la producción. Los azulejos procedentes de estas factorías son ampliamente conocidos por los estudios actuales¹⁶, sin embargo, resulta difícil confirmar la autoría de cada uno de los ejemplares de azulejos valencianos producidos. En este caso, contamos con el testimonio escrito del encargo a Esteban Ferrán, y consecuentemente la evidencia de la autoría de los azulejos utilizados en la obra de Alicante, y que todavía restan *in situ*.

El maestro alfarero Manuel Ferrán, en escritura pública del día 20 de marzo de 1760, ante el notario Joseph Peregrín Mascarós, otorga poder "(...) a favor de Don Juan Rovia Torres y Mingot (...) para que en mi nombre y representando mi propia persona, pida haya reciba y cobre de la ilustre Ciudad de Alicante, o de su Mayordomo de propias, todo quanto (sic) se me restase a deber por razón de la Obra de tableros, o azulejos, y Texas azules que he fabricado para la obra de la Cassa (sic) Ayuntamiento de dicha Ciudad (...)"¹⁷. Este documento, que Manuel Ferrán firma, porque sabe escribir¹⁸, nos informa de los diseños que hacia 1760 se producen en la fábrica valenciana de la que tenemos las primeras noticias en 1703.

Esteban Ferrán, fabricante de azulejos de Manises¹⁹, vecino de la ciudad de Valencia, y cuya casa-alfarería estaba situada en la calle Nueva de Pescadores²⁰ de la misma ciudad, es el padre de Manuel Ferrán. Las primeras noticias de la actividad de los Ferrán son de 1703, cuando se relacionan comercialmente con el *racholer*²¹ de Rubau²², posteriormente, cuando en enero de 1711 en el capítulo de gastos de la Parroquia de San Martín de Valencia, se describe la obra de 800 azulejos realizada por el fabricante Ferrán, y afirman que fueron pintados por Dionís Vidal²³.

los fabricantes de azulejos de la Valencia de final del siglo XVII y principio del siglo XVIII están relacionados familiarmente, se suceden en la gestión de la empresa

Más tarde, en 1712, Esteban Ferrán declara su obligación de hacer frente al pago del impuesto de la alcabala "(...) por la venta que hubiésemos hecho (...) y demás obra fabricada (...)". En esta declaración asume los gastos a medias con el también maestro de azulejos²⁴, Bautista Martí²⁵, a razón de veinticinco libras al año cada uno, moneda valenciana, lo que documentalmente confirma la fabricación y la venta de los productos cerámicos, que irían unidos en el mismo impuesto.

Manuel Ferrán, fue asimismo maestro alfarero y vecino de la ciudad de Valencia, cuya casa alfarería es la misma que la de su padre, situada en la calle Nueva de Pescadores de Valencia, parroquia de San Martín²⁶. En 1720 se casa con Vicenta Benet, y fruto de ese matrimonio nacieron dos hijas: Manuela y Vicenta. Desconocemos si tuvo más descendencia, pero a través de la lectura del testamento de Vicenta Benet²⁷, que data de 1761, sabemos que Vicenta Ferrán se casó en 1750 con Josep Cola²⁸, de oficio terciopelero²⁹, y Manuela Ferrán se unió a Vicente Bru³⁰, quien, a su vez, era fabricante de azulejos. El destino de los Bru Ferrán, según el testamento de Manuela Ferrán Benet³¹ y el de su madre, Vicenta Benet fue algo trágico, ya que ella fallece joven y el industrial Vicente Bru llevó una vida muy desordenada, sin poder hacerse cargo de los dos hijos pequeños Vicente y Luis. Por su parte, Josep Cola y Vicenta Ferrán, viven en la casa-fábrica alfarería propiedad de Manuel Ferrán en la calle de la Llimera³² de Valencia, continuando la fabricación cerámica (Fig. 10).

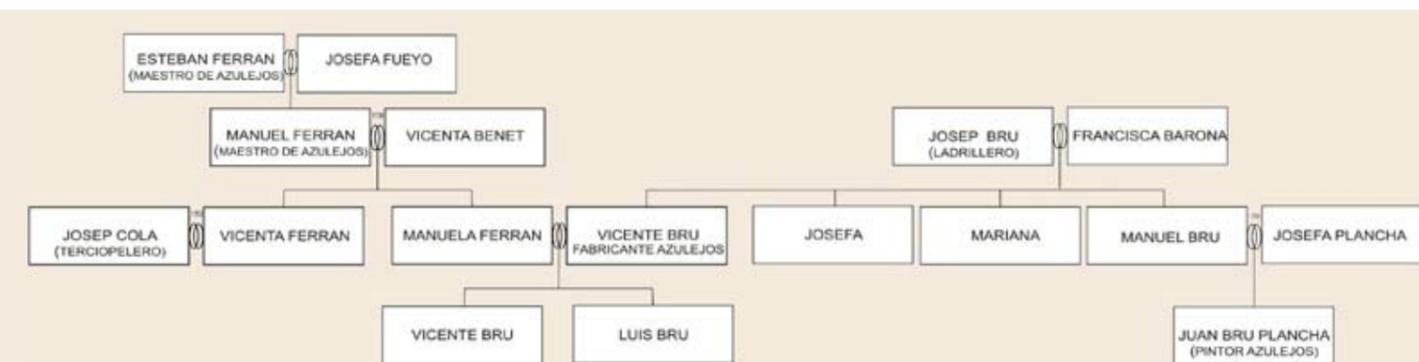


Figura 10

Árbol genealógico de la familia Ferrán que muestra la relación familiar con la familia Bru fabricantes y pintores de azulejos de Valencia y Josep Cola, maestro terciopelero que acaba regentando la fábrica de la familia de su mujer. Composición de la autora.

De esta manera, los fabricantes de azulejos de la Valencia de final del siglo XVII y principio del siglo XVIII están relacionados familiarmente, se suceden en la gestión de la empresa y, a menudo, las necesidades económicas conducen al cambio de oficio entre los miembros de la misma saga³³. Manuel Ferrán continúa el trabajo de su padre, quien en 1759 ya había fallecido³⁴, e incluso llega a cobrar los trabajos que éste había dejado acabados.

Los datos sobre la actividad de la fábrica de Manuel Ferrán son significativos para conocer las fábricas valencianas anteriores a la segunda mitad del siglo XVIII. Tanto la fábrica de la calle de las Barcas como la casa-fábrica situada en la calle Nueva de Pescadores están en manos de fabricantes con un vasto dominio técnico de la tradición cerámica. En el mes de enero de 1745, Manuel Ferrán solicita una franquicia de corte de leña³⁵, y "(...) su permiso es el primero solicitado por un fabricante de azulejos en el siglo XVIII y seguramente su casa es la más importante de la ciudad"³⁶. Finalmente, aunque continuamos teniendo noticias sobre el maestro alfarero Manuel Ferrán en alguna otra escritura de gestión personal³⁷, el apunte más importante nos lo ofrece el documento notarial mediante el que Manuel Ferrán otorga poderes para el cobro de su trabajo en la obra de la Casa Consistorial de Alicante, cuya transcripción publicamos a continuación.

APÉNDICE DOCUMENTAL

Manuel Ferrán maestro alfarero vecino de Valencia, otorga poderes a favor de D. Juan Rovia, regidor de Alicante, para poder cobrar la obra entregada con destino al Ayuntamiento de Alicante.

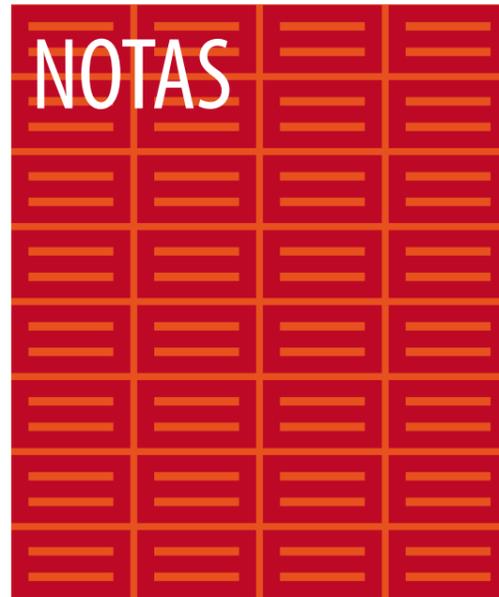
“Marzo 20 de 1760

Sepase por esta publica escritura de poder como Yo Manuel Ferrán maestro alfarero vecino de la ciudad de Valencia Otorgo y conozco, que doy y concedo todo mi poder cumplido qual de derecho se requiere y es necesario a favor de Don Juan Rovia Torres y Mingot³⁸, vecino de la de Alicante ausente al otorgamiento, bien así como si fuese presente, y el cargo de este poder aceptante para que en mi nombre y representando mi propia persona, pida haya reciba y cobre de la ilustre Ciudad de Alicante, o de su Mayordomo de propias, todo quanto se me restase a deber por razón de la Obra de tableros, o azulejos, y Texas azules que he fabricado para la obra de la Cassa(sic) Ayuntamiento de dicha Ciudad, en virtud de la Escritura de Convenio autorizada por Juan Bautista Campos escribano de la misma bajo cierta fecha. Y de lo que recibiere y cobrare de y otorgue cartas de Pago finiquitos, poderes y gastos y no siendo la entrega ante escribano publico que de ello de fee(sic), confiese y renuncie la excepción de la non numerata pecunia leyes de la entrega y prueba de su recibo y demás del caso, y en dicha razón pueda comparecer ante la justicia que con derecho pueda y deva haga demanda, pedimentos, requerimientos protestaciones citaciones emplazamientos, niegue y objete lo (...) y presento escritos, escrituras testigos y probanzas, oyga(sic) autos y sentencias interlocutorios y difinitivas, consienta lo favorable y de lo perjudicial recurra apele o suplique, siga las apelaciones y suplicaciones y haga todos los demás actos y diligencias judiciales y extra=judiciales que para la cobranza necesitase y que yo dicho otorgante haría y hacer podría presente siendo pues para todo lo que le doy el poder que se requiere con lo anexo, conexo y dependiente con libre y general administración para cumplimiento de todo lo qual obligo a persona y bienes muebles (...)habidos y por haver. En cuyo testimonio así lo otorgo en dicha Ciudad de Valencia a los 20 días del mes de marzo del año 1760. Y el otorgante (a quien yo el escribano doy fee(sic) conozco y lo firmo siendo testigos Mariano Enguía escribiente y Miguel Capons cochero de dicha ciudad de Valencia vecinos

Firma Manuel Ferrán

Notario Joseph Peregrin Mascaros”

ARSCCV (Archivo real colegio seminario de Corpus Christi de Valencia), Protocolos notario Joseph Peregrín Mascarós, 1760, pp.170.



¹ Más datos en BASSEGODA i NONELL, J., “La Casa Consistorial de Alicante”, *Boletín de Bellas Artes*, núm. 4, 1976, pp. 109-126.

² ESCOLANO, G., *Décadas de la historia de la insigne y coronada ciudad y Reino de Valencia (aumentada... y continuada hasta nuestros días por Juan B. Perales)*, Valencia-Madrid, Ed. Terraza-Aliena y Cia., 1980, vol. III, p. 805.

³ Una imagen de *La Inmaculada* del pintor Lucas Espinós (1767) preside el oratorio en el que se puede celebrar misa gracias a una bula pontificia de Pío VI redactada en 1775.

⁴ ESCOLANO, G., *op. cit.*, vol. III, p. 805.

⁵ Término corriente utilizado por los alfareros en Valencia, que se refiere a azulejos barnizados. *Vid.* BASSEGODA i NONELL, J., *op. cit.*, p. 114.

⁶ *Idem*, p. 114.

⁷ *Idem*, p. 114.

⁸ Definimos el azulejo de serie (o de muestra) como el azulejo pintado utilizado para el revestimiento de la arquitectura cuyo efecto decorativo se basa en la repetición del motivo mínimo de combinación que llamamos unidad, sin tener en cuenta la obra a la que va destinado. GONZÁLEZ TERUEL, M. (coord.), *Els colors dels taulells. La col·lecció de azulejos de Francisco Aguar (1900-1970)*, Valencia, Editarx, 2015, pp. 111-112.

⁹ Unidad mínima de repetición del diseño de azulejos, GONZÁLEZ TERUEL, M. (coord.), *op. cit.*, p. 115.

¹⁰ PÉREZ GUILLÉN, I. V., *Cerámica arquitectónica valenciana. Los azulejos de serie (siglos XVI-XVIII)*, Valencia, Consell valencià de Cultura, 1996, pp. 141-143.

¹¹ “En 1746, Salvador Miquel Menor realiza el primer dibujo con rocalla [...] entre los realizados para superar la prueba de maestría del gremio de plateros”. PÉREZ GUILLÉN, I. V., *op. cit.*, 1996, p. 158.

¹² PÉREZ GUILLÉN, I. V., *op. cit.*, 1996, pp. 119 y 149.

¹³ La coloración tan azulada del verde cobre induce a considerar la composición borácica del esmalte base utilizado.

¹⁴ Seguimos los estudios de Ángel Requena Fraile, *Vid.* Bibliografía.

¹⁵ ANDRÉ, J., *Les planches de pavages de Truchet*. Disponible en: <http://jacques-andre.fr/faqtypo/truchet/truchet-planches.pdf> [Última consulta: 20 de agosto de 2021].

¹⁶ Nos referimos sobre todo a los estudios del profesor Inocencio V. Pérez Guillén. *Vid.* bibliografía.

¹⁷ Adjuntamos transcripción de la escritura de poder ARSCCV, Protocolos notario Joseph Peregrín Mascarós, 1760, pág. 170, en el apéndice documental.

¹⁸ Expresión utilizada en los textos de los protocolos notariales, cuando los testigos firman al final del escrito. La empleamos queriendo resaltar la formación de Manuel Ferrán.

¹⁹ “*Stefanus Fernando laterarius laterarum de Manises*”, así se le denomina en la descripción de un trato entre Esteban Ferrán, el mercader Antoni Alfonso, y el *racholer* del lugar de Rubau Thomas Langa, quienes encargaron una cocción que se ha estropeado y ninguno de ellos va a poder cobrar ni pagar, en el año de 1703. Protocolos del notario Pedro Albiol, 1703-1704, ARSCCV, 8038-(1703-1704) 01728.

²⁰ Como afirma su nuera Vicenta Benet en su testamento escrito en 1761. ARSCCV, Protocolos notario Joaquín Guardiola, 1761, pp. 496-502.

²¹ Término en lengua valenciana que significa fabricante de azulejos, y fabricante de ladrillos indistintamente.

²² Pueblo del término de Murviedro, Sagunto, y territorio anexo a Faura.

²³ “Otro sí: Debe más treinta y siete libras, 14 sueldos pagados a Esteban Ferrán ladrillero de obra de Manises por 800 ladrillos pintados por Dionís Vidal, pintor, concertado por 6 dineros por cada un ladrillo que sirven en las paredes alrededor del Sagrario, y por doscientos veinticuatro tableros grandes también pintados por Dionís Vidal que sirven para el pavimento del Sagrario, concertados a razón de cada uno un sueldo, 6 dineros que con diez y ocho sueldos gastados algunas tardes en los refrescos de los oficiales hacen la dicha cuantía de treinta y siete libras catorce sueldos, según la cuenta y recibo”. La iglesia parroquial de San Martín Obispo y San Antonio”. Tesis de licenciatura inédita de Fernando Pingarrón Seco, Universidad de Valencia, 1984, Facultad de Geografía i Història, citado por PÉREZ GUILLÉN, I. V., *op. cit.*, 1991, p. 37.

²⁴ “Sepase como nosotros Bautista Martí y Esteban Ferran Maestros de azulejos, y vecinos de esta ciudad de Valencia otorgamos que nos obligamos a dar y pagar y que darémos y pagarémos a su Magestad que Dios guarde y a quien en su Real nombre lo hubiere de saber

cincuenta libras moneda valenciana que hacen quinientos Reales, esto es veinte y cinco libras cada uno de nosotros por todos los derechos de Alcabalas la s y quatro unos por ciento que hubiésemos adeudado y adeudaremos por razón de la venta que hubiésemos hecho y hiciere de azulejos y demás obra fabricada que como tales maestros nos pertenece”. Protocolos del notario Eugenio Valdenoches, ARSCCV, 1712.

²⁵ Bautista Martí posee un horno en la zona de la calle de la Corona-Mossen Sorell, activo entre 1694 hasta al menos 1722. ARV (Arxiu del Regne de Valencia) Escribanías de cámara, Real audiencia, 1718, exp.75.

²⁶ Vicenta Benet aclara en su testamento que la casa-alfarería fue reconstruida y forma parte de los bienes gananciales del matrimonio. ARSCCV, Protocolos notario Joaquín Guardiola, 1761, pp.496-502.

²⁷ Datos extraídos del citado testamento.

²⁸ Servicio Diocesano de Archivos Parroquiales (a partir de ahora, SDAPS), Libro matrimonios 1737-1760, parroquia San Andrés Apóstol, 1750, Fol. 144v, disponible a través de <http://www.arxparrvalencia.org>. [Última consulta: 20 de agosto de 2021].

²⁹ Josep Cola es el mismo Josep Cola que acaba dedicándose a la fabricación de azulejos.

³⁰ El pintor Juan Bru Plancha era hijo de Manuel Bru y de Josefa Plancha, y por lo tanto Vicente Bru era tío de Juan Bru, el conocido pintor de azulejos. SDAPS, <http://www.arxparrvalencia.org>. (Consulta Agosto 2021). Los datos familiares de la familia Bru proceden del testamento de Joseph Bru, ladrillero, vecino de Valencia, escrito el 17 de Marzo de 1753, ARSCCV, Protocolos notario Vicente Alanuez, 1753, pág. 180. Su mujer era Francisca Barona, Isidro Bru hermano y maestro Sastre, y sus hijos Mariana, Josepha, Manuel (padre de Juan Bru) y Vicente Bru.

³¹ Escrito en 1757, ARSCCV, Protocolos notario Joaquín Guardiola, pp. 496-502.

³² Hoy todavía existe la calle.

³³ Es el caso de Josep Cola, maestro terciopelero que acaba administrando la fábrica de cerámica de su familia política, y también el de Vicente Pedrón, maestro platero que dirige la fábrica de la familia de su mujer Josefa María Cassavall. Sobre este tema, véase el estudio de próxima aparición de GONZÁLEZ TERUEL M., *La casa fábrica de obrar azulejos de Vicente Pedrón y Josefa María Cassavall en Valencia (1686-1778)* (en prensa).

³⁴ Carta de pago de Manuel Ferrán a Vicente Dauder, año 1759. ARSCCV, Protocolos notario Joaquín Guardiola, 1759, pág. 46.

³⁵ PÉREZ GUILLÉN, I. V., *op. cit.*, 1991, pp. 37-38.

³⁶ *Idem*, p. 38.

³⁷ Manuel Ferrán se autodenomina Maestro alfarero en la escritura de retroventa con fecha de 1 de marzo de 1751 relativa al problema de su sobrino, Josep Ferrer Benet soldado de infantería del que no se tiene noticia. ARSCCV, Protocolos notario Luis Oriol, 1751, pág. 496.

³⁸ Regidor decano de Alicante.



ANDRÉ, J., *Les planches de pavages de Truchet*. Disponible en: <http://jacques-andre.fr/faqtypo/truchet/truchet-plates.pdf> [Última consulta: 20 de agosto de 2021].

COLL CONESA, J., *La cerámica Valenciana. Apuntes para una síntesis*, Valencia, Asociación Valenciana de Cerámica, 2009.

BASSEGODA i NONELL, J., “La Casa Consistorial de Alicante”, *Boletín de Bellas Artes*, núm. 4, 1976, pp. 109-126.

GONZÁLEZ TERUEL, M. (coord.), *Els colors dels taulells. La col·lecció de azulejos de Francisco Aguar (1900-1970)*, Valencia, Editarx, 2015.

ESCOLANO, G., *Décadas de la historia de la insigne y coronada ciudad y Reino de Valencia (aumentada ... y continuada hasta nuestros días por Juan B. Perales)*, Valencia-Madrid, Ed. Terraza-Aliena y Cia., 1980, vol. III.

PÉREZ GUILLÉN, I. V., *La pintura cerámica valenciana del siglo XVIII*, Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 1991.

PÉREZ GUILLÉN, I. V., *Cerámica arquitectónica valenciana. Los azulejos de serie (siglos XVI-XVIII)*, Valencia, Consell valencià de Cultura, 1996, 2 vols.

REQUENA FRAILE, A., "Simetrías en los diseños de Sebastien Truchet", *DivulgaMat*, Centro Virtual de Divulgación de las Matemáticas, Real Sociedad Matemática Española. Disponible en línea: <https://mateturismo.files.wordpress.com/2019/11/42-simetr3adas-en-los-disec3b1os-de-sebastien-truchet.pdf> [Última consulta: 20 de agosto de 2021].

REQUENA FRAILE, A., "Simetrías y combinatoria con azulejos de cartabón", en SÁNCHEZ MARTÍNEZ, P. A. (ed.), *Educación matemática, un mar de posibilidades: 17 Jornadas para el Aprendizaje y la Enseñanza de las Matemáticas*, Murcia, Universidad de Murcia, Sociedad de Educación Matemática de la Región de Murcia, 2015. Disponible en <https://17jaem.semrm.com/aportaciones/n10.pdf> [Última consulta: 20 de agosto de 2021]

ARCHIVOS CONSULTADOS

ARSCCV (Archivo Real Colegio-Seminario de Corpus Christi de Valencia)

ARV (Archivo del Reino de Valencia)

SDAP. (Servicio Diocesano de Archivos Parroquiales) disponible en <http://www.arxparrvalencia.org>. Consulta Agosto 2021



Nº 8 • 2022
ISSN 2444-121X

INTERIORISMO NAVAL DE LOS AÑOS 50 Y 60: MARTÍNEZ MEDINA, UNA REFERENCIA EN ESPAÑA

Manuel Martínez Torán y Chele Esteve Sendra

Universitat Politècnica de València

mmtoran@upv.es y maessen@dib.upv.es

- Fecha de recepción: 20-10-2021 - Fecha de aceptación: 16-12-2021 • Pags. 139 - 172
- <https://doi.org/10.46255/add.2022.8.115>

RESUMEN

Este artículo revisa la trayectoria de la empresa valenciana Martínez Medina como diseñadores de mobiliario e interioristas focalizada en buques españoles, principalmente de pasajeros, entre las décadas de 1950 y 1960. En esta nueva etapa Martínez Medina realiza un intenso trabajo para la industria naval en la que se proyecta cada estancia (pasajeros, altos mandos, personal...) y sus clases (turista, lujo, gran lujo), creando tanto mobiliario como su interiorismo. El equipo de Martínez Medina realiza pues el proyecto integral, ocupándose desde el mobiliario hasta las cortinas o murales o incluso de toda la decoración y amueblamiento de los espacios, como los salones para cócteles o de fumadores, formalidades sociales propias de esa época.

PALABRAS CLAVE: Astilleros; Martínez Medina; Interiorismo naval; Mobiliario.

NAVAL INTERIOR DESIGN OF THE 50S AND 60S: MARTÍNEZ MEDINA, A REFERENCE IN SPAIN.

ABSTRACT

This article explores the history of the Valencian company Martínez Medina as furniture designers and interior designers on Spanish ships, mainly passenger ships, between the 50s and 60s. In this new stage Martínez Medina carried out an intense work for the naval industry in which each room (passengers, high command, staff...) and its classes (tourist, luxury, grand luxury) are projected, creating both furniture and interior design. The Martínez Medina team therefore carried out the integral project, from furniture, curtains, murals and even the decoration and furnishing of lounges for cocktail lounges or smoking rooms, social formalities typical of that period.

KEY WORDS: Shipyards; Martínez Medina; Naval interior design; Furniture

INTERIORISMO NAVAL DE LOS AÑOS 50 Y 60: MARTÍNEZ MEDINA, UNA REFERENCIA EN ESPAÑA

*Manuel Martínez Torán
y Chele Esteve Sendra*

Universitat Politècnica de Valencia

LAS COMPAÑÍAS NAVIERAS Y LOS ASTILLEROS ESPAÑOLES

Con la aparición de la máquina de vapor en el siglo XIX, el tráfico marítimo mundial experimentó un enorme desarrollo, tanto en transporte de mercancías como en el de pasajeros. A nivel constructivo se empezará a sustituir el trabajo de los calafates (aunque todavía perdurará el trabajo en madera) por barcos de mayor envergadura y resistencia realizados en acero, con una pujante actividad de calderería. La relación comercial necesaria para este intercambio de mercancías y viajeros entre la península ibérica, los archipiélagos y las colonias africanas, alcanza un crecimiento exponencial con las líneas que viajan hacia América, destacando un pasaje principalmente emigratorio, del mismo modo que hacia Filipinas, aunque con un tráfico algo menor. Este fenómeno, favorece la creación de las primeras navieras, donde destaca primero la Compañía Trasatlántica (1881)¹, y por lo que este artículo se refiere, la Compañía Trasmediterránea en Valencia (1916)², junto a uno de los primeros núcleos astilleros más importantes, como va a ser

en 1924 la Unión Naval de Levante³. Otros astilleros nacen al amparo de los primeros buques de la armada, como la Compañía Euskalduna en Bilbao (1915). Las primeras embarcaciones partían de modelos foráneos, se adquirían en astilleros alemanes o franceses, y al presentarse importantes dificultades tecnológicas, se opta por la creación de la Sociedad Española de Construcción Naval (1908) para ofrecer soluciones, como concesionaria de los arsenales de Ferrol y Cartagena, y la fábrica de artillería de La Carraca. La demanda de buques de la Compañía Trasatlántica y otras navieras motivó la construcción de otro astillero en Sestao (1915), la compra del de Matagorda (1920) a la Compañía Trasatlántica y los del Nervión (1924) a Altos Hornos de Vizcaya. Pero, a pesar de la diversificación de la Euskalduna y la Naval, el coste de los buques seguía siendo más alto que los producidos a nivel europeo. Análogas circunstancias afectan a los astilleros de la Sociedad Naviera Echevarrieta y Larrinaga (de base en Cádiz) y de la Unión Naval de Levante, ambos nacidos para suministrar a la Compañía Trasmediterránea. Antes de la Guerra Civil va a ser difícil reconvertir el barco de vapor movido por carbón, por otras tecnologías como el combustible líquido o los motores diésel.

Por otro lado, los astilleros civiles comienzan su andadura con la construcción de acero con distinta intensidad y especialización. Por ejemplo, en el arsenal ferrolano se construyen tres buques para la Compañía Trasatlántica Española, conocida como La Trasatlántica: el *Cristóbal Colón* (1921), la tercera versión del *Alfonso XIII* (1923) y el *Marqués de Comillas* (1927). Mientras en el lustro prebélico en otras naciones se incentiva el desguace y la construcción, en España se agrava el retraso de la industria naval debido a la escasez de materiales, una insuficiente industria auxiliar y de maquinaria, y la necesidad del suministro energético. Sin embargo, y como destaca Francisco Fernández González en “La Construcción y Arquitectura Naval desde 1920 a 1935”, el porcentaje de matrícula nacional construido en España sube del 13,7% al 33,1%, gracias a los de motor que pasan del 58% (en 1930) al 83%, y los de vapor del 9% al 21%⁴.

Hasta ese momento el interior de los barcos dependía sobremanera de la clase en la que podía uno instalarse, y de intervenciones venidas de fuera, como las de la casa Waring & Gillow (Londres y París), que desde 1881 tenía un importante número de embarcaciones en su haber, de la que destacaría el *Reina Victoria Eugenia* (1913), también de la Compañía Trasatlántica Española. Solo hay una evidencia decorativa de un autor español entonces, que fue la realizada con motivos árabes por el arquitecto-decorador murciano Adolfo García Cabezas en el primer buque de vapor construido en España, el *Joaquín Del Piélagos* (1892)⁵. El historicismo se hizo evidente en estos primeros proyectos decorativos, a pesar de ciertas novedades constructivas aparecidas en los barcos⁶. Evidentemente las prioridades estilísticas sólo estaban presentes en primera clase, como nos hace referencia González Echegaray hablando de estos barcos de entonces:

“Era realmente lujosa. La cámara en el alcázar ocupaba las tres cubiertas altas (paseo, botes y shelter) con un “hall” y salón de música a proa de las cubiertas de paseo. En el *Comillas* y el *Elcano*, el comedor estaba decorado al estilo de las casas solariegas del

Norte de España y Renacimiento español, siglos XVII y XVIII, con reposteros de brocado de seda bordado en oro, que en el *Marqués de Comillas* simbolizaba las armas de la Casa de Comillas [...]”⁷.

En esta época ocupaban un papel destacado en su decoración, los talleres Lissárraga y Sobrinos de Madrid que habían desarrollado una importante labor entre 1904-11, con escenografías teatrales modernistas, amueblamientos públicos como las del Casino de la capital o del Hotel Ritz. Estos trabajos previos les permitieron en los años veinte participar en el amueblamiento de estos buques⁸. La estética recurrente en los años veinte se basaba en los regionalismos, el neomudéjar y el neorenacimiento español, y los barcos (denominados vapores en aquel momento) como el *Comillas* o el *Cristóbal Colón* (Fig. 1), reflejaban esos gustos aburguesados y nada funcionales⁹. Las pinturas eran en su mayoría, de Justo Ruiz Luna¹⁰, un manierista de la época, y en el caso del *Alfonso XIII*, reproducían paisajes de Toledo, Granada y Segovia, y se combinaban con tapices, muchos de ellos con reproducciones de obras de Goya, y con esculturas de Llimona y Bruguera y Collaunt Valera.

Figura 1

Vapor *Cristóbal Colón*
de la Compañía Trasatlántica (1923), Puerto de Barcelona.
Fuente: Museu Marítim de Barcelona.



LA INFLUENCIA DE LA ARQUITECTURA NAVAL ITALIANA, DE ANTES Y DESPUÉS DE LA GUERRA

Mientras en España era considerable este retraso, en Europa, sería Italia la que iba a liderar la arquitectura naval occidental, en cuanto a la construcción de cruceros teniendo en cuenta tecnología, capacidad industrial y arquitectura. Barcos señeros como el *Conte di Savoia* o el *Rex* (1931), serán los precedentes del *Andrea Doria* (1951) y otros navíos similares de toda Europa durante los años 50, y que serán las estrellas de una Europa glamurosa antes del estallido de la Segunda Guerra Mundial.

De los arquitectos y diseñadores de interior navales cabe destacar a Gustavo Pulitzer y a Nino Zoncada. Pulitzer, ha sido considerado como el Le Corbusier del interiorismo naval, cuyo trabajo más importante fue el barco de pasajeros más significativo para la historia de Italia, el *Conte di Savoia*. Esta nave se construyó por la Lloyd Sabauda, compañía que dependía del Rey de Italia, en los astilleros de Monfalcone cerca de Trieste. La Lloyd Sabauda y el astillero con sus ingenieros al frente, competían ferozmente con la del *Rex*, barco encargado a los astilleros Ansaldo de Génova, por la Navigazione Generale Italiana, cercanos al partido fascista y Benito Mussolini. Ambos barcos se diferenciaban por la forma de la popa. Ya en 1932 y por voluntad del propio Mussolini se crea en Italia la Flotte Riunite (fusionando la Navigazione Generale Italiana, Lloyd Sabauda, Cosulich y Ahí) de tal forma que uno y otro se vuelven buques hermanos. A finales de la Guerra Mundial fueron hundidos, el primero por los ataques ingleses, el segundo por las fuerzas alemanas en retirada.

Después de la Guerra, en los años 50, se inicia la reconstrucción de la flota trasatlántica italiana y se abre el debate sobre los aspectos arquitectónicos y la decoración de los barcos para pasajeros. Este nuevo ámbito de trabajo buscó definir el interés suscitado por parte de la crítica y de la prensa especializada en arquitectura. Hasta la Segunda Guerra Mundial, la polémica se centraba en si era o no conveniente aplicar estilos antiguos a la arquitectura naval, hasta que el Movimiento Moderno, fiel a los dictados de arquitectos como Le Corbusier, Gropius o Mies, comenzó a definir el barco como el símbolo de una nueva concepción estética, basada en un lenguaje contemporáneo. En Italia, Gustavo Pulitzer, el arquitecto triestino, consolidará esa nueva estética¹¹.

Junto a Pulitzer también conviene destacar en aquella época a Nino Zoncada, diseñador de interiores como el *Anna C.* (1948), considerado como otro precursor del nuevo estilo, y de todos los barcos de la flota Costa, una de las más importantes de la Italia de posguerra, cuyo mayor logro fue el *Eugenio C.* (1964), considerado entonces el barco del "futuro". La colaboración entre la empresa y Zoncada constituye hoy un ejemplo, inusual y afortunado, de comunión entre los intereses del proyectista y del cliente, y supone el inicio de fructíferas colaboraciones con empresas de mobiliario como Cassina. Esta empresa definió las bases del diseño industrial en Italia desde los años 50, basándose en un enfoque totalmente innovador que marcó la transición de la producción artesanal a la producción en masa, y que después se convertiría en un

sello de gran prestigio en diseño y decoración de interiores, que hoy día permanece. La concepción estilística de Zoncada se destaca por su elegancia, esencia y racionalidad. El diseñador se expresa a través de la búsqueda de materiales innovadores y de la colaboración con otros artistas, para adaptar su propia obra a las exigencias específicas del espacio naval. Gio Ponti, el gran arquitecto italiano, colaborará con Zoncada en cuatro proyectos muy importantes, como el *Conte Grande* (1950), el *Giulio Cesare*, el *Andrea Doria* y el *Conte Biancamano* (todos de 1951). Otros arquitectos y diseñadores de interior del siglo XX serán Guido Canali (*Costa Marina* y *Costa Allegra*), Pierluigi Cerri (*Costa Mágica*, *Costa Victoria* o el *Costa Romantica*) y Joseph Farcus (el más prolífico, trabajando para la Carnival Cruise Lines, Costa Crociere y la Holland America Line).

la nacionalización de la industria naval (como Elcano) y la reactivación de las navieras esenciales como la histórica compañía Trasmediterránea, junto a las compañías Aznar o Ybarra, produce proyectos y construcciones españolas como antes nunca se vieron.

En España la transformación que se va a desarrollar es en primer lugar una consecuencia socioeconómica, de La "Ley de Crédito Naval" (1939), y posteriormente de la "Ley de Protección y Renovación de la Flota" (1956), que ponen en marcha la recuperación de la industria naviera española¹². La nacionalización de la industria naval (como Elcano) y la reactivación de las navieras esenciales como la histórica compañía Trasmediterránea, junto a las compañías Aznar o Ybarra, produce proyectos y construcciones españolas como antes nunca se vieron. Se construyen buques que aseguran la cuota de bandera y dan respuesta a la creciente demanda turística. Entre ellos, destacarán los de pasaje, de la Trasmediterránea, con unidades de tecnología homologada con otros países, que con nombres de "ciudades" y "villas" españolas se convierten en verdaderas exposiciones flotantes de nuestra industria naval, y que en el caso señero del *Ciudad de Toledo* (1956) promovió la oferta industrial y turística española por toda América. Este proceso se acentúa en el caso de la Empresa Nacional Elcano, cuando pone en práctica cuatro fases de un ambicioso programa constructor que sólo entre 1942-1958 puso en servicio 114 buques.

LA EXPERIENCIA PREVIA DE JUAN MARTÍNEZ MEDINA

Mientras tanto una empresa valenciana, Juan Martínez Medina, ya había tenido experiencia en amueblar barcos como el *Explorador Iradier* (1948), gemelo del *Conde Argelejo* (1949), encargado por la naviera Elcano para construirlo en la Unión Naval de Levante, que ocupará un puesto destacado de todos los astilleros durante el gobierno de Franco, con sede en Valencia¹³. Dos barcos de ‘serie D’, que representaban el desarrollo tecnológico de entonces y que destacaban por sus potentes motores diésel y la velocidad a alcanzar, construidos por la Sociedad Española de Construcción Naval de Sestao. Con una decoración predominantemente clásica, destacan los espacios más sencillos destinados a la tripulación, con muebles geométricos de un Decó tardío, y los murales realizados por Carlos Saénz de Tejada¹⁴. Contaban con capacidad para 150 plazas cada uno y en sus primeras misiones, con el *Iradier* se realizaban los viajes atlánticos entre España y Guinea Ecuatorial. En el caso del *Argelejo*, su conexión se realizó con Centroamérica (Línea Barcelona-Canarias-Centro América)¹⁵. La innovación de estos dos barcos se da en el confort de sus instalaciones, y sus camarotes disponían ya de aire acondicionado. Respecto a su decoración estructural:

“Se forran de madera de pino, tea o teca todas las cubiertas a la intemperie y las interiores que se indican en los planos. Los camarotes especiales de lujo, comedor, salón-fumador, bar y «hall» de primera clase llevan piso de goma, ruboleum¹⁶ o litosilo¹⁷ decorativo. Todos los demás camarotes de primera y segunda clases, oficiales y alojamiento general de pasaje, oficialidad y generales del buque llevan pavimento de litosilo artístico. Los alojamientos de tercera clase, maestranza, personal de fonda, marineros, etc., llevan pavimento de baldosa hidráulica, así como los aseos, cuartos de baño, etc.”¹⁸.

El segundo paquete de proyectos importante para Juan Martínez Medina fue la decoración en 1949 del *Ciudad de Ibiza* (Fig. 2), un viejo barco adquirido en Dinamarca, en 1947¹⁹, cuya reconstrucción total se llevó a cabo en la factoría de la Unión Naval de Levante y entregado totalmente renovado en diciembre de 1949. Su transformación permitió aumentar el número de pasajeros de 254 a 405 (100 en 1ª Clase, 64 en 2ª Clase, 96 en 3ª Clase y 145 en cubierta), y se empleó como servicio de conexión entre Baleares y la Península, siendo su primer servicio desde Valencia a Palma el 6 de enero de 1950. Los dos primeros años hacían dos servicios semanales con escala en Ibiza y hasta su retirada en 1977, había realizado distintos viajes entre islas y con Barcelona. Fue conocido como el barco de “las dos vidas” y de “las siete mil lunas de miel”, al haber sido el medio de transporte de tantas y tantas parejas en viaje de novios a Mallorca.

Y también los gemelos del *Iradier*, el *Ciudad de Cádiz* (1951), y del *Arguelejo*, el *Ernesto Anastasio* (que no pudo ponerse en marcha hasta 1955), barcos en su diseño todavía en su concepción muy clásicos, en consonancia con la decoración inglesa y afrancesada de aquel momento, y que tanta consideración tenía el padre de los Martínez Medina, por estos estilos.

El *Ciudad de Cádiz* salió de Barcelona el día 10 de octubre, en su viaje inaugural con destino a Génova y Marsella, para retornar cuatro días después a la Ciudad Condal e iniciar su primer viaje trasatlántico, con escalas en Cádiz, Santa Cruz de Tenerife, La Guaira, Cartagena de Indias, Veracruz y La Habana. El segundo viaje, con el mismo itinerario, lo inició el 17 de diciembre en Barcelona y el 3 de marzo de 1952 el tercero, en esta ocasión recalando en Barcelona, Cádiz, Santa Cruz de Tenerife, San Juan de Puerto Rico, La Guaira, Curaçao, La Habana y Puerto Plata, volviendo a Barcelona el 27 de abril. Después de estos cruceros, para los que no había sido pensado, pasó a formar parte de la línea rápida Barcelona-Cádiz-Canarias y alternó expedición semanal con la motonave *Villa de Madrid* hasta que el buque *Ernesto Anastasio*, asimismo se incorporó a este recorrido. Terminaron su función en 1966-67. Posteriormente, hasta 1979, cubrió la línea quincenal Barcelona-Canarias, y en función de las demandas del servicio, hizo frecuentes viajes entre Barcelona, Valencia y Palma de Mallorca.

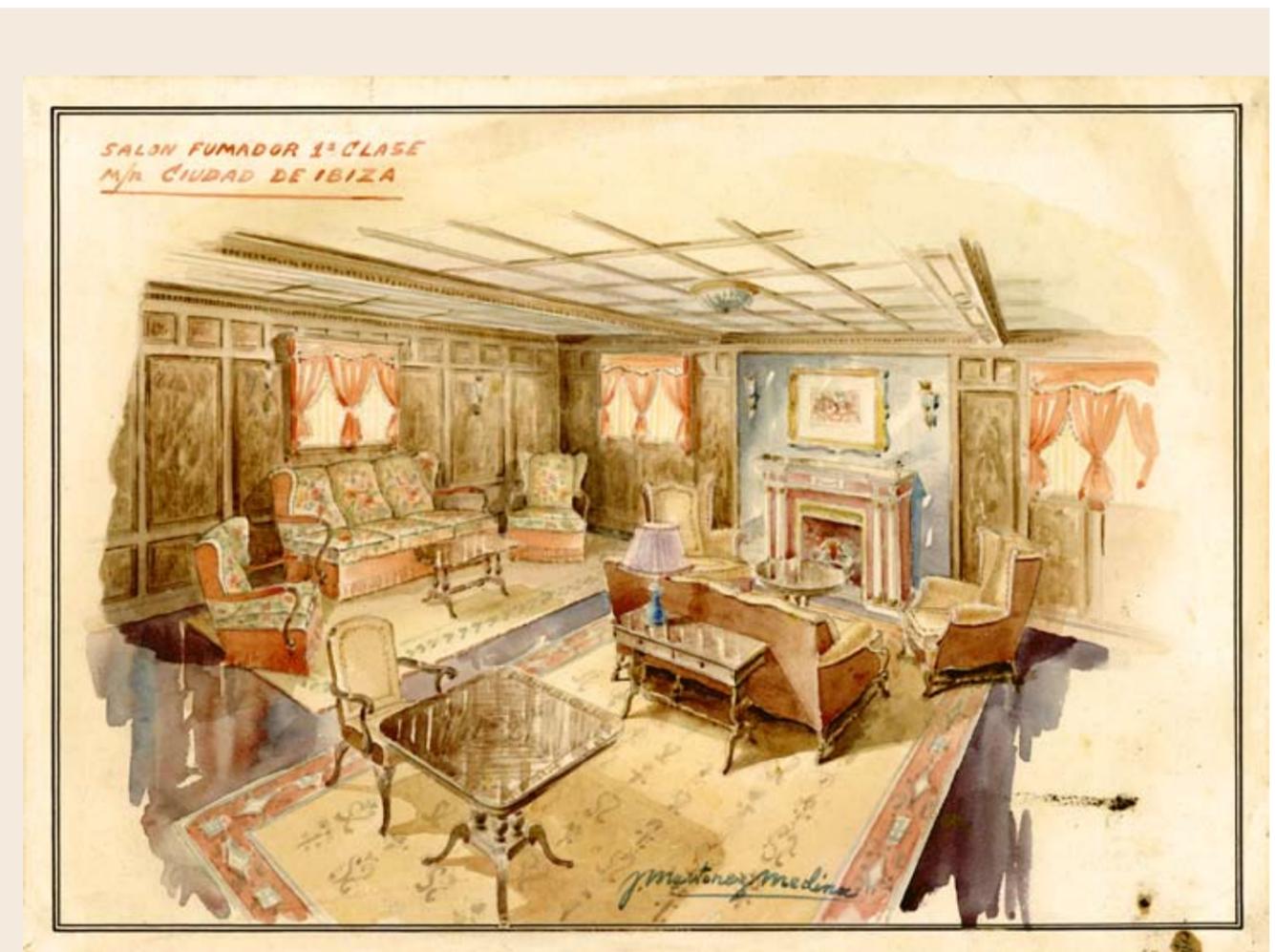


Figura 2

Ilustración del salón fumador de primera clase del Ciudad de Ibiza (1949).
Fuente: Archivo José Martínez-Medina, Arxiu Valencià del Disseny.

La demora en la entrega en el *Ernesto Anastasio* (Fig. 3), permite encontrarnos una cierta significación al cambio, quizás porque el encargo se realiza antes de que fallezca el padre (1951), y se finaliza con su hijo Pepe Martínez-Medina. Pepe retoma el proyecto incorporando otro tipo de materiales y de mobiliario más depurado aún manteniendo el estilo afrancesado, que incluye una tapicería floreada que en otros proyectos contemporáneos no veremos más, como sucederá en el caso del *Virgen de África* (1952) y aún menos en el *Formentor* (1955). Como ejemplo de esos cambios, en algunas zonas del barco, como el bar de segunda clase, advertimos ya una mayor frescura, sencillez y funcionalidad que en los de primera²⁰.

De esas primeras experiencias hay que señalar que entre 1952 y 1955, siendo la empresa "Hijos de Martínez Medina", se inicia una nueva forma decorativa de abordar los proyectos. Estos cambios coinciden con los encargos en 1952 del *Victoria* y el *Virgen de África* (Fig. 4), con marcada diferencia de estilos aún siendo barcos gemelos, donde el *Victoria* todavía seguirá cánones clásicos, aún en armonía con un Decó tardío, y lo mismo que sucede con los buques gemelos *Ciudad de Huesca* y *Ciudad de Teruel* (los dos de 1954), que se amueblaron de un modo similar, siendo estos dos mucho más austeros²¹.

Figura 3

Salón fumador de primera clase

Ilustración del Buque *Ernesto Anastasio* (1955).

Fuente: Archivo José Martínez-Medina, Arxiu Valencià del Disseny



SALÓN FUMADOR DE 1ª CLASE
B/ ERNESTO ANASTASIO



Figura 4

Comedor de primera clase

del *Virgen de África* (1952).

Fuente: Archivo José Martínez-Medina, Arxiu Valencià del Disseny.

Las razones son importantes para esa proyección del *Virgen de África*: en primer lugar, hablamos del primer modelo de transbordador (o ferri) que se construye en un astillero español con tecnología naval de última hora²², y en segundo lugar, el interés del Estado por estos nuevos modelos, ya que este buque, construcción número 57 de Unión Naval de Levante, fue botado el 27 de mayo de 1952, con asistencia del Jefe del Estado, Ministro de Marina, Ministro de Obras Públicas y Ministro de Industria. Bendijo el casco del nuevo buque el Obispo de Valencia y amadrinó la ceremonia doña Carmen Polo de Franco. El trabajo se realizó con esmero, ya no era un mero amueblamiento, debía comunicar modernidad y estar en sintonía con las políticas de apertura, que se estaban poniendo en marcha ya en esos años. Por otro lado, se buscó en el proyecto desarrollar un interiorismo más funcional, con tapizados lisos y maderas con poca talla, en consonancia con el tipo de servicio que el buque iba a prestar, que fue en la línea de Algeciras a Ceuta (abril 1953) y posteriormente, pasó a cubrir la línea de Algeciras a Tánger (el 21 de noviembre quedó inaugurada oficialmente la mencionada línea). Por espacio de 32 años prestó sus servicios en el Estrecho²³.



Pero de este periodo conviene destacar entre 1955 y 56 el encargo para amueblar los buques *Playa Duque de Formentor*²⁴, y *Playa de Palmanova* (Fig. 5), dos de los barcos de Trasmediterránea. Con estos buques se produce una intervención de Pepe Martínez-Medina más arriesgada, en un intento de aproximación a planteamientos contemporáneos, sobretudo en el *Palmanova* (Fig. 6), que lo proyectará en esta nueva etapa, ya con clara influencia del arquitecto Pulitzer.

Estos dos barcos forman parte de la tercera fase del plan de nuevas construcciones de la Empresa Nacional Elcano, los conocidos como “tipo K”, proyectados para la renovación de las líneas de Baleares. El 5 de abril de 1955 el *Formentor* (Fig. 7), realizó su primer viaje, como crucero de turismo desde Barcelona, con escalas en Formentor, Palma y Cannes. En junio de ese mismo año fue adquirido en propiedad por la Compañía Trasmediterránea, y el 16 de diciembre de 1955 se procedió al cambio de nombre por el de *Ciudad de Barcelona*.

En estos dos buques se apuesta por un modelaje de diseños inspirados por dos influencias emergentes, como era la que formaba parte de la arquitectura residencial norteamericana, y el diseño escandinavo, fundamentalmente venida de Dinamarca. Los muebles, no muestran el lujo de otros proyectos y se empiezan a utilizar con profusión materiales más industriales, como los estratificados de plástico y los chapados frente a las maderas talladas, y el uso de tejidos (tapicería y cortinajes) mucho más simplificados ornamentalmente²⁵. Por ejemplo, las patas abiertas caracterizan al mobiliario tapizado, respondiendo a esa consonancia cultural que representan los años 50, aunque respondan a un modelo más ‘rosa’, propio de la forma de vida americana, las películas de Hollywood y la adaptación de una visión más estilista (de moda) que funcional. Aún así, se respiran o anuncian momentos de cambio.



< Figura 5

Boceto camarote de lujo
Playa Palmanova (1956).
Fuente: Archivo José Martínez Medina,
Arxiu Valencià del Disseny

Figura 6

Comedor de primera clase, del Palmanova (1956).
Las sillas fueron diseñadas y fabricadas ya como Hijos de Martínez Medina.
Fuente: Archivo José Martínez Medina, Arxiu Valencià del Disseny



Figura 7

Ilustración de camarote
para buque de Unión
Naval de Levante
(Construcción 44,
primera mitad años 50).
Sin identificar, pudiera ter-
minar siendo para el Playa
de Formentor (1955).
Fuente: Archivo José
Martínez-Medina,
Arxiu Valencià del Disseny

EL SALTO DEFINITIVO: LA RELACIÓN CON PULITZER

Será con el encargo en 1955 de los barcos gemelos *Cabo San Roque*²⁶ y *Cabo San Vicente* de la Compañía Ybarra, donde se va a producir un importante hito en la historia de la empresa: conocer personalmente al arquitecto Gustavo Pulitzer Finali²⁷. Los dos navíos con nombres de “Cabos”, junto al *Izarra*, un buque un poco más pequeño, representaron entre finales de los 50 y principios de los 60 un lujo exquisito para la época de la navegación española, que no envidió en nada a la del resto de países. En este sentido, el tercer Conde de Ybarra tuvo una gran influencia al ser el artífice de la contratación del arquitecto Pulitzer (Figs. 8 y 9), que es quién diseñará estos dos buques idénticos para los astilleros de Sestao.

Figura 8

Barco Cabo San Roque (1955)
Compañía Ibarra y Compañía, con sede en Sevilla.
Fue construido en los astilleros de Bilbao de la Sociedad Española de Construcción Naval.
Fuente: Archivo NO-DO. Filmoteca Española, N° 643 B, año XIII (2/5/1955).



Figura 9

Interior del bar de primera clase
el Buque Cabo San Vicente (1956).
Fuente: Archivo José Martínez Medina,
Arxiu Valencià del Disseny



Figuras 10 y 11

Mobiliario fabricado por Hijos de Martínez Medina
para el Cabo San Vicente (1956).
La Butaca diseño de Pulitzer, la silla es un rediseño de José Martínez-Medina sobre un diseño de Gustavo Pulitzer que hizo para el Cabo San Roque (1955).
Fuente: Archivo José Martínez-Medina, Arxiu Valencià del Disseny

El ritmo de José Martínez-Medina y su equipo de diseño e interiorismo es frenético, pues a la actividad decorativa habitual de proyectos domésticos e instalaciones se les unía los trabajos de los buques. Junto a sus hermanos Vicente y Juan, este último cada vez más vinculado a la actividad gerencial a la muerte del padre, en 1952, estaban Zamorano, dibujante que queda de la época de su padre²⁸, Antonio Ramos, que entraba en 1954 en la empresa por referencia de su primo Enrique Giménez, hijo del dibujante de muebles²⁹, y al año siguiente entra a trabajar José “Pepito” Benlliure como aprendiz de dibujante. Este va a ser el primer grupo que afronte importantes retos, tanto de creatividad, delineación y presentación de proyectos. La particularidad de estos dos Cabos es que serían desarrollados por completo en la Naval de Sestao, con el personal de la empresa.

Con Pulitzer se estableció una intensa relación de trabajo, quien además trataba con los ingenieros de los astilleros, y con el propio Conde de Ybarra, José María Ybarra Gómez-Rull, dueño de la sociedad que había encargado su diseño al arquitecto. Gustavo Pulitzer comentaba las incidencias en el taller de Julio Antonio al que venía periódicamente, y se estableció una sinergia, singularmente con Pepe³⁰. En esa confianza, Pulitzer le iría enseñando a José Martínez-Medina determinados trucos decorativos que todavía modernamente se utilizan (como por ejemplo zócalos revertidos y muy bajos). Pepe admiraba su sentido común y práctico, y su obsesión por quitarle peso a los muebles (Figs. 10 y 11). Sin duda fue una importante influencia, que le permitió ser capaz de innovar en muchos aspectos.

En ese mismo año 1955 se celebra el cincuentenario de la empresa (1905-55). Todavía el trabajo se desarrollaba en las instalaciones de la C/ Julio Antonio de Valencia (antigua C/ de la Paloma, conocida como “la calle de la palmera”). Juan Martínez-Medina ofrece un discurso en la comida a los empleados y descubre una efigie del fundador fallecido tres años atrás que figurará en el *showroom* de la empresa.

**era un reconocido arquitecto
y una auténtica autoridad en la materia...
...su interés en la empresa era debido a la referencia
que le habían dado en la naviera en Madrid,
de que en Valencia se hacían los mejores muebles del país**

Gustavo Pulitzer era un reconocido arquitecto y una auténtica autoridad en la materia. Pulitzer les reveló que su interés en la empresa era debido a la referencia que le habían dado en la naviera en Madrid, de que en Valencia se hacían los mejores muebles del país. Alojado en una suite del Hotel Astoria, preguntó al gerente del hotel valenciano quienes eran los mejores y más importantes fabricantes de muebles. Esto propició un encuentro con los Martínez-Medina, donde conoció un taller bien preparado y con experiencia, y el arquitecto italiano aceptó que cotizaran su propuesta.

Se hizo meticuloso y detallado estudio técnico para hacer el presupuesto del encargo de Pulitzer, y éste les entregó tres carpetas llenas de planos para hacer los muebles y la decoración de los salones y camarotes de lujo de los buques *Cabo San Roque* y *San Vicente* para la Compañía Ybarra, que se estaba construyendo en ese momento en La Naval de Sestao. A los dos meses, Juan Martínez-Medina y Antonio Ramos acudieron al Hotel Astoria de Valencia para entregar el presupuesto al arquitecto y al secretario de la compañía Ybarra. Conformes con el estudio previo, ambos consideraron revisar el presupuesto. Sería aceptado porque se había presupuestado siguiendo rigurosamente lo especificado. Detalles como los planteados por Pulitzer en las especificaciones reflejan aspectos como que la butaca del salón debía ser tapizada con cinco pieles de cabra (con pelo), con el lomo centrado en el asiento, respaldo, contra y brazos. Seguir correctamente las pautas marcadas obliga a Juan a realizar un presupuesto nuevo con las correcciones y sugerencias necesarias para acercarse al precio final que ambos deseaban, alcanzándose finalmente el visto bueno de ambas partes³¹. Fue entonces cuando supieron cual era la otra empresa valenciana que competía en la posible contrata, que se trataba de Mariano García, otra de las empresas y familias señeras cuando hablamos del interiorismo (Rafael García) y la fabricación de muebles en España (Fernando García).

Entre otros aspectos que destacan de las especificaciones del arquitecto que se tuvieron que llevar a cabo, fue que para el acabado de los muebles y los revestimientos de los mamparos querían un terminado en decapé, que consistía en rallar todas las

superficies de la madera con púas de hierro de un cepillo y luego recubrirlo con una pasta blanca, para después pulimentarlo (Fig. 12).

Permanecieron trabajando, con viajes periódicos a Bilbao durante más de dos años, y aparte de desarrollar la instalación de los *Cabo San Roque* y *San Vicente*, se aprobaron los proyectos de dos buques para el Brasil (Navegação Costeira), que se llamaban el *Princesa Leopoldina* y el *Princesa Isabel*, además de dos buques cargueros.

De los trabajos de Pulitzer siempre se hacían prototipos de los muebles para verificar y validar los diseños. En prácticamente todos los proyectos siguientes se ocuparon de todo el trabajo en madera y de la coordinación del interiorismo bajo la supervisión del arquitecto. Como anécdota del trabajo de Pepe, cabe destacar los cambios que le hizo a un diseño de silla para el salón que había proyectado Pulitzer para el *Cabo San Roque*. El mismo arquitecto la vio en el *showroom* de Julio Antonio sin que se la enseñaran y preguntó quién había diseñado esa silla. Pepe se sinceró y el italiano reconoció pronto la creatividad del valenciano, con el que pronto estableció una relación estrecha profesional y de amistad, aunque se llevaban casi veinte años. Debido a esta ejecución el segundo barco, el *Cabo San Vicente*, tuvo la silla más estrecha y reducida de material, así como una apertura que permitía cogerla o moverla con más facilidad (Figs. 10 y 11).



Figura 12

Operario
de Hijos de Martínez-Medina trabajando
en el interior del buque Cabo San Roque.
Fuente: Herederos familia Antonio Vicente Ramos

LOS INTERIORES NAVALES EN EL DESARROLLO ECONÓMICO DE LOS 60

Estos trabajos, que no se puede dudar se realizaron con un gran lujo, fueron el referente para abrir las puertas de posteriores proyectos para Hijos de Martínez-Medina. Los contactos se realizaron gracias a la imagen que daba Pulitzer a sus proyectos, los cuales eran publicados y reconocidos por todas las navieras europeas. Esto permitió realizar otros proyectos posteriores también significativos, como el *Alonso de Ojeda* (construido en Cádiz, 1956), y sobretodo los de Unión Naval de Levante, como el *Ciudad de Oviedo* (C/61, 1957), el *Ciudad de Granada* (C/80, 1961), o el *Ciudad de Tarifa* (C/79, 1961) (Figs. 13 y 14), entre otros³².

El *Ciudad de Oviedo* emprendió su viaje inaugural en febrero de 1957 desde Bilbao a Canarias, en sustitución del buque *Plus Ultra*. Desde entonces estuvo destinado fundamentalmente a la línea del Cantábrico a Canarias y a la línea de Guinea, desde Bilbao y desde Barcelona, y en algunas ocasiones prestó servicios en la línea de Sevilla a Canarias. El buque podía transportar 90 pasajeros y en la revista de Ingeniería Naval (abril 1957), queda reflejada como es la decoración de la biblioteca, el comedor de primera y segunda clase, y el bar³³. La presencia de líneas escandinavas e italianas, donde el textil empieza a ser sustituido por pieles sintéticas, los respaldos de rejilla y los estampados lisos o simplificados, evitan cualquier tipo de exceso ornamental de años anteriores³⁴. Estos efectos, van a quedar más resaltados en cuanto veamos el sello personal de Pepe Martínez-Medina, integrando las primeras referencias de Arflex o sus propios diseños fabricados en Valencia, tanto en los ferris *Ciudad de Tarifa* (Figs. 15 y 16) como el *Ciudad de Granada*.

El *Ciudad de Granada* (de tipo K), inició su actividad conectando la península con las Islas, tanto desde Palma como luego desde Ibiza, hasta 1980. Podía transportar 462 pasajeros en litera y 272 en cubierta. El *Ciudad de Tarifa* (Fig. 14), fue realizado de forma muy similar a los transbordadores *Victoria* y *Virgen de África* mencionados, cubriendo las líneas del estrecho de Gibraltar, en especial la ruta Algeciras-Tánger. Podía alcanzar los 900 pasajeros y estuvo en este servicio hasta 1984. La particularidad del *Ciudad de Tarifa*, reside en los murales realizados por Joaquín Michavila, gran pintor valenciano amigo de Pepe. No fue esta su única colaboración durante esos años.

Tal y como afirma Cerchiello, a principios de los años 60 la compañía Ybarra se focalizó de manera definitiva por el mercado turístico³⁵. El porqué de este cambio lo explica breve y claramente la propia naviera en sus informes anuales. En la primera mitad de la década, los negocios primarios –el cabotaje nacional y la línea regular a Sudamérica– se desarrollaban con evidentes dificultades. Preocupaban especialmente la competencia del ferrocarril, por una parte, y el cambio persistente de orientación en la emigración española, por la otra, y más aún si los resultados económicos correspondientes mostraban un saldo negativo³⁶.

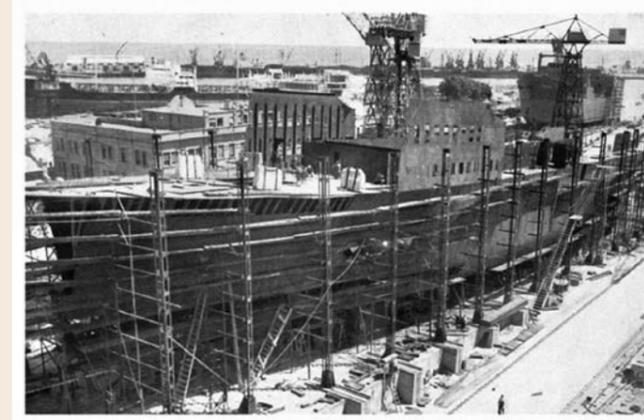


Figura 13

El Ciudad de Tarifa en construcción

en las gradas de la Unión Naval de Levante de Valencia.

Fuente: Memoria corporativa de la Compañía Trasmediterránea, 1958



Figura 14

Botadura del Ciudad de Tarifa

7 de octubre de 1959.

Fuente: Memoria corporativa de la Compañía Trasmediterránea, 1959

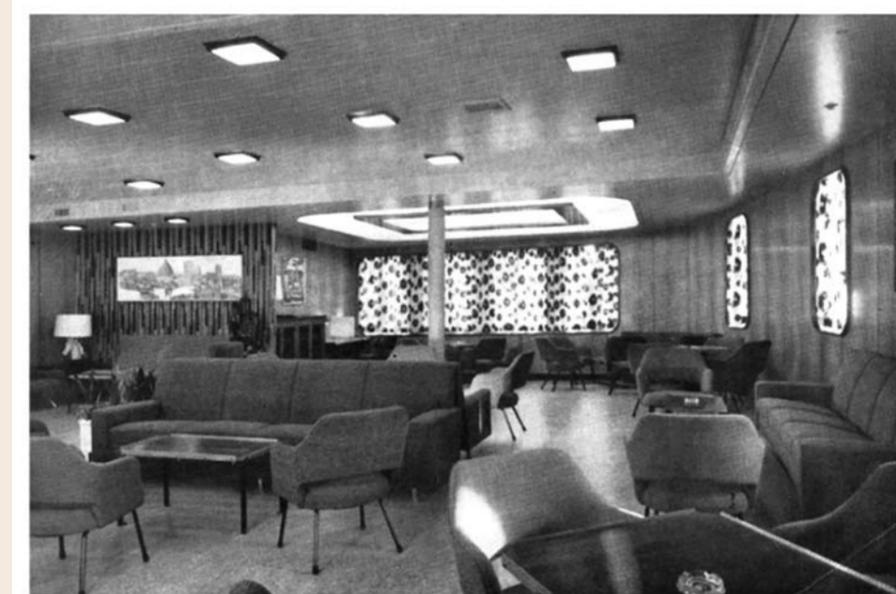


Figura 15

Detalle del salón de primera clase

Ciudad de Tarifa

Fuente: Memoria corporativa de 1960



Figura 16

Interior del hall comedor de primera clase

Ciudad de Tarifa

Fuente: Archivo Jesús Oliver Blanco

Dos importantes promotores de esta transformación serían los navieros Eduardo Aznar y sobretodo, José María Ybarra Lasso de la Vega (IV Conde de Ybarra). Fuera cual fuera el destino elegido, los cruceros de Ybarra fueron acogidos generalmente con satisfacción. La clientela aumenta y con ello la frecuencia de las salidas. En el caso de los “Cabos” anteriormente mencionados, de los 68 días de navegación que cumplieron como buques de crucero en el año 1959, se pasó a los 147 de 1963, mientras que en 1964 se alcanzó la cifra de 168 días. En 1965 hicieron un total de 24 viajes de placer, frente a los 18 del año anterior. Con una frecuencia cada vez más asidua, hubo cruceros incluso en las temporadas de otoño y primavera. Al viaje habitual de Semana Santa, se añadieron otros proyectos cuya programación se hacía coincidir con algún importante acontecimiento. En 1966, por ejemplo, el *Cabo San Vicente* llevó a cabo desde Barcelona el primer crucero a las Fallas de Valencia, vía Alicante e Islas Baleares. Dos años después, el Departamento de Cruceros de Madrid puso en marcha una expedición trasatlántica, entre octubre y noviembre, que comprendía una larga escala de 6 días en Veracruz para poder presenciar en directo los Juegos Olímpicos de México.

La reducida demanda española resultaba insuficiente para absorber el elevado incremento de la oferta, lo que impulsó a la naviera a comercializar sus servicios más allá de los confines nacionales. Las nuevas áreas fueron los mercados portugués, italiano y francés, con especial mención de los dos últimos. Esto, según Cerchiello, marca una nueva estrategia de las compañías, configurando viajes a medida del público extranjero, a través de dobles escalas en el Mediterráneo (Cannes y Génova), el Atlántico (Lisboa) o hacia el Norte de Europa (Cherburgo o El Havre).

De igual forma en los años 60, conjuntamente se consolidan rutas en Sudamérica (en Brasil, Uruguay y Argentina, principalmente) o en el Caribe, muy vinculadas a la emigración española de la posguerra y se produce un aumento de los cruceros turísticos que llegan a alcanzar el estrecho de Magallanes o el océano Antártico. Desde la delegación de Ybarra en Buenos Aires, nacen los llamados “cruceros suramericanos”, que se realizaban durante la temporada veraniega del hemisferio austral, y que se vieron respaldados por la demanda local. En 1963, a bordo del *Cabo San Vicente*, se realiza el primer viaje desde Buenos Aires hacia el sur de la Patagonia.

En 1965 el *Cabo San Roque* es recibido en el puerto de Miami, lo que le valió la entrega de las Llaves de Oro de la ciudad. Entre enero y febrero de 1968, El *Cabo San Vicente* realizó el primer Crucero al África, con escalas en Ciudad del Cabo, Durban y la Isla Mauricio.

Necesidades logísticas obligan a incrementar la flota con un nuevo buque, el *Izarra*, que se introduce en el crucerismo junto a los Cabos en 1967, para completar estas tareas. Desgraciadamente, acontecimientos como el conflicto árabe-israelí de la guerra de los Seis Días y la tensión en la zona, afectó a la actividad emprendida por la Compañía Ybarra en el Mediterráneo. Gradualmente y como resultado de la influencia de la crisis petrolera que afectó a los suministros del carburante a finales del 73 y la aparición de otros formatos vacacionales y de rutas en las que era difícil competir (como las del Caribe), comenzó a notarse en España la debilidad del modelo turístico de los cruceros.

Hasta ese momento de esplendor turístico y mercantil, los Martínez-Medina habían participado en un gran número de proyectos de petroleros, buques escuela, y barcos para los astilleros de Cádiz, Matagorda, Cartagena y Ferrol. Pero será la Unión Naval de Levante quién le seguirá encargando la mayoría de los proyectos de interiorismo. En ellos, junto a Antonio Ramos, hace partícipe a su amigo el pintor Joaquín Michavila de este tipo de actividad, como ya se ha mencionado con anterioridad, para poder resolver los murales que decoren las salas y áreas más importantes de cada barco (comedor, camarotes, salas de estar, etc.). Según el pintor, el proceso era un poco aleatorio, “me asignaba donde tenía que intervenir, él hacía lo suyo (tapicerías) y discutíamos de vez en cuando. Se escogía de todo (tapizados, telas, sillería)”³⁷. Muchas de las veces las reuniones se llegaban a hacer en el mismo buque, donde se estaba construyendo, en el espacio destinado a los murales. Toda esta colaboración se inició a finales de los 50 y durante los años 60, Michavila (Fig. 17), estuvo yendo “tres o cuatro años en Julio Antonio, luego fui algo al edificio que construía Colomina”³⁸. Con el tiempo, el pintor sólo se dedicaba a conocer el proyecto, presentar los bocetos y una vez aprobado le encargaba su realización a un discípulo suyo que desarrollaría con los años su propia actividad artística, pintando habitualmente los murales en el mismo astillero.

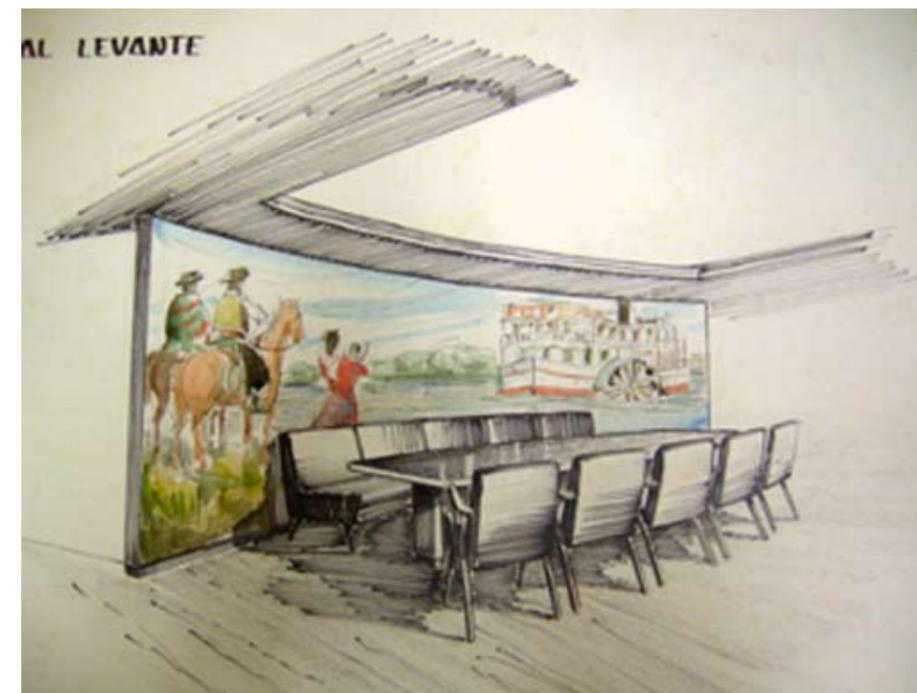


Figura 17

Boceto de Joaquín Michavila integrado en propuesta de salón de primera clase para buque Río de La Plata que tendría como destino Argentina. Fuente: Archivo José Martínez Medina, Arxiu Valencià del Disseny.

En el año 64, Antonio Ramos se desvincula de la empresa y pasa a formar parte de la plantilla como decorador en el departamento de ingeniería de Unión Naval de Levante. Así acometerá diferentes proyectos en colaboración con Pepe Martínez-Medina y con otros interioristas nacionales. Conforme los múltiples proyectos se traducen en complejos encargos, la dificultad y solvencia conduce a incluir a la división comercial de El Corte Inglés en la gestión.

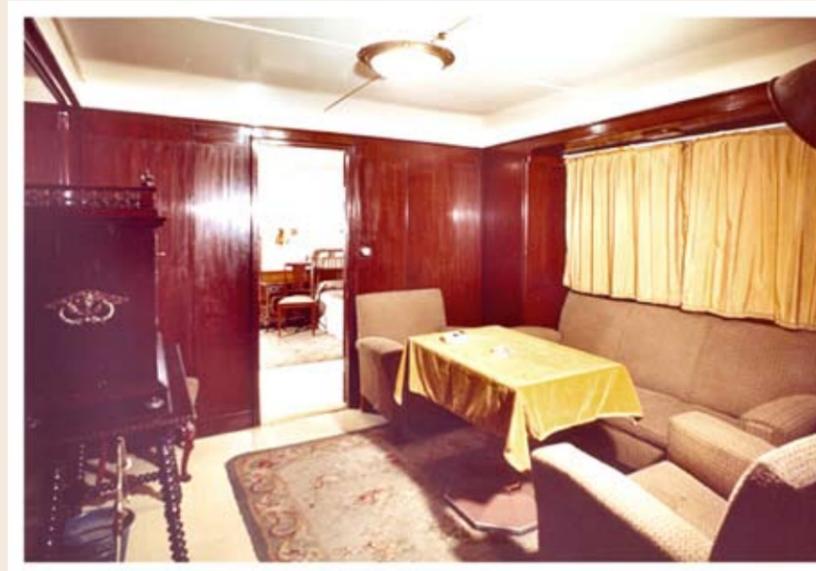
En Italia, Pulitzer ya tenía muchos contactos y encargaba la materialización de sus proyectos a empresas conocidas. Estos contactos van a ser cruciales para que Pepe conozca el diseño italiano al que ya empezaba a seguir en las publicaciones de la época, como será el trabajo de Arflex, con diseños de Marco Zanuso, Franco Albini o Cini Boeri, que utilizará en muchos de los buques a partir de 1960.

A partir de ese momento y hasta primera mitad de los 70, se incrementa el número de buques, orientados fundamentalmente a la conexión de la península y al turismo de las islas, de los que destacarán el *Villa de Bilbao* (C/65, 1962), el *Juan March* (C/93, 1966), el rediseño del *Villa de Madrid* (1961, del cual desconocemos si decoraron primero en tiempos del padre), el *Ciudad de Pamplona* (C/66, 1964) y el del nuevo *J. J. Sister* (1975). En este periodo, y con plena influencia italiana y escandinava, introducen en el amueblamiento sus propios diseños junto a referencias de Arflex, como sucede con los modelos de sofá Gilet o Boston tapizados, o las sillas Bergen o Cáceres, todos diseñados hacia 1961-64. También en esa misma época podemos referenciar la adaptación a barco de la silla Bonn.

El *Villa de Bilbao* y el *Ciudad de Pamplona*, fueron considerados navalmente los más elegantes de los años 60. Estuvo dando servicio para Trasmediterránea cubriendo la línea de Guinea y la del Cantábrico-Canarias, con salidas desde Bilbao o Barcelona. En 1963 fue utilizado por una misión comercial encabezada por el ministro de Comercio Alberto Ullastres, por los países de África Ecuatorial, sirviendo de hotel flotante. Se dio de baja en España, pero aún estuvo surcando mares asiáticos hasta 2009. Su estilo decorativo estaba en línea con el *Ciudad de Tarifa*, del que es contemporáneo, pero Pepe introduce modelos de Arflex, como el Regent o la Senior, o los sofás de dos y tres plazas Triennale, todos de Marco Zanuso, así como diseños propios, como la silla Bonn con rejilla³⁹. Toda una novedad la de Arflex, que acababa de empezar a producir y distribuir en España, y que tenían la primicia de tener una tapicería inyectada en gomaespuma, bajo patente de Pirelli.

El *Juan March* fue un barco, de la novedosa 'serie X' que podía llevar 500 personas en literas y 250 en butacas. Preparado para conectar la península con los archipiélagos, algunos aspectos de su interior aparecen en los informativos del NO-DO de agosto de 1966, como son el interior del club nocturno, el salón de butacas o la capilla⁴⁰. En el número (también de ese mes de agosto) de la revista Ingeniería Naval aparece en portada el interior de la sala de fiestas de este buque, recogiendo en sus páginas imágenes del salón de clase turista especial, del salón de butacas y cine, la cafetería y la citada capilla. En el artículo se referencia el equipamiento de hostelería realizado por otra empresa valenciana, Naves, para la cocina. Entre las descripciones interiores:

“Destaca en este salón su lujo en la decoración que, unida a la sencillez de las líneas del mobiliario, le proporciona un ambiente de la máxima comodidad. En él se distinguen en primer lugar, una zona de bar con una amplia barra dotada de los más modernos elementos para el servicio. Unido físicamente a este espacio de la barra, se encuentra el salón propiamente dicho, compuesto a base de conjuntos de butacas y mesas agrupadas constituyendo rincones para la conversación o el reposo. En el frente de este salón se hallan dos murales de grandes



Figuras 18 y 19

Camarote de primera del Villa de Madrid con la decoración de 1949 y la remodelación de 1961 realizada por Martínez-Medina. Se puede observar cómo se conservan elementos de la decoración antigua, como ese escritorio (vargueño) de estilo castellano. Fuente: Memorias Corporativas Compañía Trasmediterránea de 1950 y 1972, respectivamente

dimensiones, y en la zona de popa a babor se sitúan las salas para escritura y lectura. En el salón se ha instalado un televisor de 23 pulgadas que, al igual que los del resto del buque permite la recepción de emisiones del exterior, así como la reproducción de proyecciones cinematográficas en la cabina del cine del buque⁴¹.

Respecto al *Villa de Madrid*, hablamos de un barco antiguo propiedad de la Trasmediterránea y reformado por la Unión Naval de Levante⁴², para dar servicio a la línea quincenal Barcelona-Canarias con escalas en Palma-Alicante-Málaga-Las Palmas-Santa Cruz de Tenerife-Santa Cruz de la Palma y regreso. En años sucesivos prestó servicios en la línea rápida de Barcelona a Canarias. Fue un buque utilizado para algún acontecimiento⁴³, como el Crucero al Pireo organizado por Meliá (mayo 1962) con motivo de la boda de los que serían entonces Príncipes de España, Juan Carlos y Sofía. En la reforma realizada entre 1959 y 1961 se incluye la decoración del barco, y Pepe interviene de una forma no tan atrevida y resuelve el proyecto con un perfil más neocastellano, igualmente muy de moda en la sociedad española en aquellos años. Se apuesta por combinar elementos del mobiliario de tradición española con algunos detalles funcionales ya del momento. De hecho, existen imágenes que captan la reutilización de antiguos vargueños de la decoración antigua en la remodelación del barco (Figs. 18 y 19).

El *Ciudad de Pamplona*, un barco de 136 pasajeros era gemelo del *Villa de Bilbao* y fue entregado en 1964 para enlazar alternativamente, los puertos del Cantábrico y los del Mediterráneo con los de Santa Isabel y Bata en la Guinea Española. Aunque inició su vida marinera en las líneas de Baleares, terminó su actividad en la línea Cantábrico-Canarias en 1979, dedicado a trabajos de carga. Tuvo un papel activo en la evacuación española desde el puerto de Bata, ante las actitudes hostiles que se desarrollaron en 1969 en Guinea. El trabajo desarrollado por Martínez-Medina fue de un esmerado proceso de selección de materiales (revestimientos, cortinajes, etc.), diferenciación de estancias, donde aparece algún que otro diseño de Pepe, más allá del amueblamiento que había realizado con modelos italianos, con una impronta más personal, e incluso, con mobiliario diseñado aposta para la propuesta. Se vuelve a contar con Joaquín Michavila para intervenir en la ejecución de muchos frontis, sobretodo de espacios de primera clase.

Para finalizar, no quisiéramos dejar de mencionar un buque significativo como el *J. J. Sister* (Fig. 20), que responde a los pocos que pudieron hacerse en los años 70⁴⁴. Fue la construcción número 127 de la Unión Naval de Levante, realizada en 1973-74 y que empezó a realizar su servicio en 1975, y el primero de la serie "super X", superando en registros a los anteriores. Se convirtió en el buque de mayor capacidad de pasaje y velocidad de la flota mercante nacional, por lo que merece un breve rasgo mencionarlo en esta aportación. Podía transportar 1080 pasajeros. Sirvió de línea de enlace Cádiz-Canarias, haciéndose famoso por los seis viajes trasatlánticos del programa 'Aventura 92' dentro de los actos del V Centenario del Descubrimiento, entre los años 1985 y 1993, fecha en la que deja de dar servicios a la Compañía Trasmediterránea. Asimismo, participó en el envío de un contingente de tropas hacia Irak a finales de 1990.

Las líneas decorativas del *J. J. Sister*, amplían las capacidades desarrolladas por Pepe Martínez Medina en el *Villa de Pamplona* y seguramente complementadas por la participación de su discípulo y antiguo empleado Antonio Ramos, ya interiorista de la propia Unión Naval de Levante. Destaca por la madurada concepción de recursos, donde se combinan materiales como el linóleo con moqueta, el uso del acero inoxidable tanto en muebles como en revestimientos (sobre todo en zonas de comedor y bar-restaurante) y la presencia dominante de mueble tapizado, alguno de ellos con piezas de poliéster. Características todas ellas muy propias de las expresiones decorativas de los años 70, pero sin usos histriónicos del color o del estampado que se prodigaban entonces. Su concepción es más conservadora, pero a la vez más internacional. Prueba de todo ello, es la utilización de modelos o referencias diseñadas por él para espacios domésticos, que se utilizaron adaptadas para su amueblamiento, tanto la silla Bonn (de influencias escandinavas) a tapizados como Chilet (dentro de una línea de tapizados muy purista empleada en los años 60, como lo hacía también Darro en Madrid). Señalar la introducción de nuevos diseños de Pepe, como la silla Fórmula tapizada, modificada con una abertura en el respaldo. Michavila, ya no intervendría directamente en la ejecución de los murales, aunque posiblemente los bocetara para ser realizados

posteriormente por alguno de sus discípulos de la Escuela de San Carlos que estuviesen bajo su dirección artística.

Tras la bonanza de las décadas de los años 60 y 70, y a pesar de la reducción de la producción naval por el efecto de la crisis económica, la competencia naviera de países como Grecia, Noruega o de los EE.UU., y la reorientación turística hacia el Caribe que las empresas españolas no pudieron acometer, la actividad de Pepe Martínez-Medina se mantuvo hasta los 80, amueblando y diseñando algunos interiores de barcos, incluyendo embarcaciones señeras como el navío *Príncipe de Asturias* de la Armada Española.



Figura 20

J. J. Sister

Comedor y bar de clase preferente (1975).

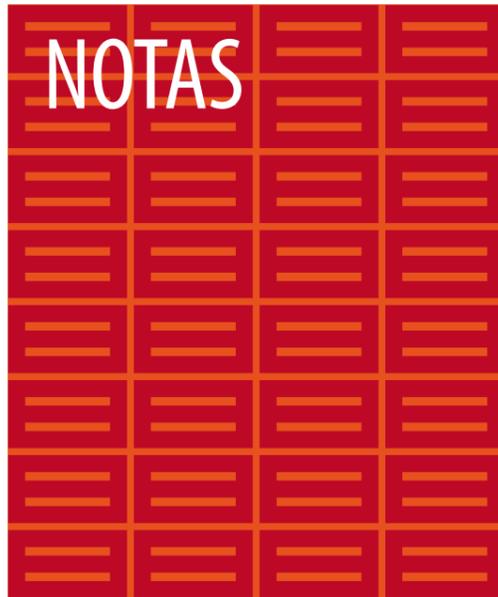
Revista Ingeniería Naval, núm. 489 de marzo de 1976.

CONCLUSIONES

Hemos querido plasmar el interiorismo de transición que se promovió entre los años 50 y 60 en España, tomando como referencia una empresa y un diseñador de muebles e interiores del que disponemos suficiente información contrastada, de los proyectos que realizó en aquellos años para la Compañía Ybarra y la Unión Naval de Levante. La referencia de dos modelos, el naval, bajo la influencia de los avances de la industria naviera española y la transformación económica impulsada por el turismo, más la de una empresa como Martínez-Medina, que transformó su modelo ebanista y familiar, por una industria del mueble, que introduce referencias y procesos donde el diseño empieza a emerger. Su combinación pudo suponer un salto importante, de la imagen de España y de las nuevas conexiones con los contextos culturales y decorativos que se vivieron, y a las que no fueron ajenos miles de españoles, que pudieron tener la experiencia en sus espacios (camarotes, bares y restaurantes, salas, etc.) para hacer más confortable su estancia, más corta o vacacional, en un transporte que, durante esas dos décadas, tuvo un importante impulso.

Personas como Jose “Pepe” Martínez-Medina o Antonio Ramos, definen junto a otros tantos emprendedores de la decoración en España, a proyectos de interiorismo que no son nada desdeñables a los realizados en otros contextos europeos. En el caso de Pepe, la conexión profesional y relación personal con un perfil como el de Gustavo Pulitzer fue fundamental para favorecer un proceso de transformación que le lleva a modernizar y entender el diseño de una manera que antes no se había hecho en España, al menos en los barcos. La sociedad pudo, de alguna manera, disfrutar en estos espacios públicos de ese modelo de cambio que una generación necesitaba, y que los acompañó de manera callada, pero haciendo su vida más confortable, agradable y con una atmosfera más bella e innovadora.

Ya en el presente, esta actividad de arquitectura e interiorismo naval se dirige actualmente al barco de autor, con diseños que van más allá incluso de los aspectos decorativos. Es pues, importante destacar que la industria naval no ha dejado de atender los conceptos de confort, diseño y cuidado al detalle en paralelo a los requisitos y avances tecnológicos, de ingeniería y normativos, haciendo del diseño e imagen de marca elementos de diferenciación y fidelización de los clientes. Así lo fue en el pasado con los calafates, luego en las Reales Atarazanas, con los primeros “palacios flotantes” y, más tarde, con las embarcaciones de magnitud que transformaron el turismo a partir de los 50 en los astilleros españoles, donde fueron esenciales figuras como José Martínez-Medina o Antonio Ramos, y lo sigue siendo de mano de diseñadores y arquitectos de fama internacional.



¹ En 1892 la empresa tenía siete líneas, tres a América, tres a África y una a Filipinas, y 211 agencias en todo el mundo.

² José Juan Dómine, Vicente Ferrer, Joaquín Tintoré y Enrique García fundaron la Compañía Trasmediterránea, con un total de 45 buques.

³ Algunas fuentes señalan como primer antecedente la creación, en 1878, del taller de reparación de máquinas y calderas de buques en calle de Santa Ana, del Grao de Valencia, propiedad de Manuel M^º Gómez Jiménez. Este taller contaba ya a finales de siglo con secciones de tornos, ajuste, calderería en hierro y cobre, forja, fundición y carpinteros modelistas. Su hijo Ricardo Gómez Cano fue una de las personas que puso en marcha la Compañía Trasmediterránea, de la que fue presidente. En 1910 La Roda Hermanos y la Compañía Valenciana de Navegación, de Vicente la Roda, Antonio Lázaro y Vicente Puchol, decidieron unirse, dando lugar a la Sociedad Valenciana de Navegación, que tenía la concesión estatal de las comunicaciones con las islas y las colonias africanas. Años más tarde, de la mano de José Juan Domine (por la Compañía Trasmediterránea), Alfredo de Bac-Flotrou (mandatario de Fried Krupp Germaniawerft Artengesellschaft) y José Bonet Amigo (Astilleros de Tarragona) nacería la Unión Naval de Levante.

⁴ FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, F., “La construcción y la arquitectura naval”, en AYALA CARCEDO, F. J. (Coord.), *Historia de la tecnología en España*, Barcelona, Valatenea, 2001, Vol. 2, pp. 473-498.

⁵ “[...] que eligió motivos árabes en salones, pasillos, fumadores, escaleras y camarotes en los que abundaban los mosaicos, arabescos, arcos, columnas y alfombras.” Citado en DÍAZ LORENZO, J. C. *La construcción naval en España en el siglo XX (1900- 1975). Vicisitudes y desafíos tecnológicos. El caso de Compañía Trasatlántica Española*, Tesis doctoral, Universidade da Coruña, 2018, p. 113. El arquitecto García Cabezas llevó a cabo el proyecto del conjunto de edificaciones del astillero de Matagorda.

⁶ ANTÓN, I. y MARTÍNEZ LÓPEZ, S., “Palacios flotantes. Los trasatlánticos españoles entre los siglos XIX y XX: amueblamiento y decoración”, *Res Mobilis*, Vol. 5, núm. 6 (II), 2016, pp. 318-33.

⁷ GONZÁLEZ ECHEGARAY, R., *Los tres Comillas: Semblanza biográfica de tres buques gemelos*, Madrid, Estades Artes Gráficas, 1962.

⁸ Existen referencias de que participaran en el amueblamiento del *Alfonso XIII* y el *Cristóbal Colón*, en 1923, y en el *Juan Sebastián Cano*, el *Magallanes* y el *Marques de Comillas*, en 1928. Estos trabajos fueron desarrollados desde la Plaza Conde de Barajas, 5. Referencias del taller en ROCHA ARANDA, O., *El modernismo en la arquitectura madrileña: génesis y desarrollo de una opción ecléctica*, Madrid, CSIC, Instituto de Historia, 2012, pp. 208-209.

⁹ Sobre este tema, *Obras*, Sociedad Española de Construcción Naval, Madrid, 1915; DE COSSIO, F., *La Compañía Trasatlántica. Cien años de vida sobre el mar, 1850-1950*, Madrid, Vicente Rico, 1950; y *Libro de información para el pasajero*, Compañía Trasatlántica de Barcelona, ediciones de 1911-12, 1923 y 1928.

¹⁰ Su primer trabajo fue hacia 1899 en el *Alfonso XII* (un buque de 1891 comprado a Alemania por el gobierno español y recomprado en 1899 por la Compañía Trasatlántica en 1899). También intervino en el *Reina Victoria Eugenia* y el *Infanta Isabel de Borbón* (los dos de 1913) y unos años más tarde en el *Manuel Arnús* (1923). Otro pintor que incorporó sus trabajos en el interior de los barcos fue José Moreno Carbonero, también en el *Reina Victoria Eugenia*.

¹¹ RICCESI, D., “*Gustavo Pulitzer*”, Revista anuario COAAO, núm. 4, 1986, pp. 32-35.

¹² La Ley de Crédito Naval (1939) permitió que los astilleros, que entre 1941-46 lanzan al agua 117.000 trb, sumen en 1946 una capacidad de 100.000 trb anuales. Con la Ley de Protección y Renovación de la Flota (1956) y la creación de refinerías en el litoral, la flota mercante española se renueva construyendo petroleros, graneleros, fruteros y pasajeros, y alcanza en 1964 la cota mayor de su historia, con 2.115 buques mayores (el trb: tonelada de registro bruto; mide el arque y equivalía a 2,83 m3 de volumen interno). FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, F., *op. cit.*

¹³ En 1952 fueron adquiridos por la Compañía Trasatlántica Española y rebautizados como *Satrústegui* y *Virginia de Churruca*. Sirvieron entonces para realizar las conexiones con América, hasta 1973.

¹⁴ Los interiores del *Iradier* vienen recogidos en *Unión Naval de Levante S.A. 1924-1949*, Valencia, Federico Domenech, 1949, y en DÍAZ LORENZO, J. C., *Empresa Naviera Elcano. Seis décadas de historia*, Tenerife, Tauro Producciones, 2004. En la colección del Museo de Bellas Artes de Álava, que preserva el legado de Sainz de Tejada, aparecen los bocetos de los murales de ambos barcos. Además, el pintor intervino a lo largo de su vida, con obra y murales para los barcos *Benicarló*, *Benidorm*, *Juan Sebastián Elcano*, *Guadalupe* y *Covadonga*.

¹⁵ Se da la anécdota que en agosto de 1971 se realiza en el barco *Argelejo* el rodaje de la película que en España se conoce por *Blanco, rojo y...*, protagonizada por Sofía Loren. Entonces ya estaba rebautizado como buque *Virginia de Churruca*.

¹⁶ El ruboleum era un material similar al linóleo, muy extendido en la decoración de los años 20 y 30, y que se diferenciaba en que era más flexible, engomado y que se presentaba en formato de paneles más gruesos. Fue muy utilizado en el interior de las instalaciones públicas, y muy recurrente en el caso de los barcos. Se inventó y fabricó en Dusseldorf (Alemania) y se distribuía (y posiblemente licenció su producción) en distintas partes del mundo.

¹⁷ El litosilo (de Harding) era un revestimiento de cubierta (contrapiso) patentado para uso marino, común a principios del siglo XX (sobretudo a partir de los años 20). Se utilizó en varias áreas del interior de los barcos. Normalmente era de un color rojo anaranjado, aunque el decorador podía pedirlo en cualquier color que deseara. El litosilo se vendía como un material similar al cemento, impermeable, a prueba de roedores (ya que masticaban otros materiales de los pisos que podían descascarillarse o romperse) y de infecciones, fácil de limpiar. También era muy resistente al tráfico peatonal y duradero.

¹⁸ “Pruebas oficiales y entrega del buque a motor “Explorador Iradier””, *Ingeniería Naval. Órgano Oficial de la Asociación de Ingenieros Navales*, núm. 160, octubre 1948, pp. 545-552.

¹⁹ Construido en 1929 y bautizado como *Esbjerg*. Capturado por los alemanes entre 1944-45 se le conoció como *Kürassier*.

²⁰ “La motonave de carga y pasaje Ernesto Anastasio, construida por la Unión Naval de Levante, para la Cia. Transmediterránea”, *Ingeniería Naval. Órgano Oficial de la Asociación de Ingenieros Navales*, núm. 246, diciembre 1955, p. 924.

²¹ Estos dos buques fueron diseñados para cubrir los servicios intercoloniales de la Guinea Española, pero posteriormente el proyecto fue modificado para su conversión en unidades mixtas apropiadas para atender el tráfico interinsular de Canarias y el del Sáhara español. En este caso la ENE encargó su construcción a los astilleros Hijos de J. Barreras de Vigo. Como anécdota, en octubre de 1975 el buque *Ciudad de Huesca* participó, junto con sus compañeros de flota *Ciudad de La Laguna*, *Plus Ultra*, *Isla de Formentera* y *Villa de Agaete*, en el dispositivo de evacuación del personal civil y militar de los territorios del Sahara español, que se denominó “Operación Golondrina”.

²² Tenían la entrada de vehículos por popa, aunque disponían también de dos puertas en las aletas que le permitía colocar rampas de acceso laterales. Estaban preparados para el transporte de material ferroviario, y para ello disponían de dos vías en la cubierta del garaje, con una longitud total de 150 m. Su capacidad de garaje era de 12 unidades ferroviarias o 100 coches. Fue el primer buque español dotado con sistema de hélices de paso variable, sistema “KaMeWa”, que le permitían regular el paso de estas directamente desde el puente de mando. En un buque destinado a un tráfico que exigía numerosísimas maniobras, este sistema fue de gran ayuda para el personal de puente.

²³ En la crisis de Argelia, con su gemelo *Victoria*, en 1962 repatriaron a 2200 compatriotas españoles en el puerto de Orán.

²⁴ Al año siguiente son adquiridos por la Compañía Trasmediterránea y los rebautiza, siendo el *Formentor* renombrado *Ciudad de Barcelona*. El *Playa de Palmanova* era un segundo barco igual que éste, y fue renombrado como *Ciudad de Burgos*.

²⁵ “El buque mixto de pasaje y carga Playa de Formentor, construido por Unión Naval de Levante para la E.N. Elcano y recientemente adquirido por la Cia. Transmediterránea”, *Ingeniería Naval. Órgano Oficial de la Asociación de Ingenieros Navales*, núm. 240, junio 1955, pp. 410-411.

²⁶ Fue construido por la Sociedad Española de Construcción Naval en Sestao. Junto con su gemelo, el *Cabo San Vicente*, navegó en la línea desde Génova hasta Buenos Aires.

²⁷ El arquitecto Pulitzer era la referencia del diseño de barcos en Europa incluso antes de la Segunda Guerra Mundial. Su primer trabajo como interiorista de viviendas y de barcos se publica PULITZER, G., *Navi e case. Architetture interne 1930-1935* (intr. Antonio Maraini), Milán, Ed. Hoepli, 1935. También se puede estudiar a Pulitzer en RICCESI, D., *Gustavo Pulitzer Finali. Il disegno della nave: allestimenti interni 1925-1967*, Venecia, Marsilio Editori, 1985.

²⁸ Zamorano era un experto dibujante de tallas, debido a que su padre había sido tallista con Juan Martínez Medina.

²⁹ Agustín Giménez Ramos, dibujante de muebles, era tío de Antonio Ramos, y fue una referencia de modelaje para muchos talleres. Antes y después de guerra editaba láminas con dibujos proyectados por él que se adquirían en los años 43-44 por 125 Ptas. (cuando un aprendiz del mueble ganaba entonces 3 Ptas.) e incluso tuvieron su mercado internacional. Tenía ya desde 1930 su propio estudio taller de decoración en la C/San Vicente, y algunas personas lo apodaban “Don Lápiz”. Posiblemente sea un personaje sobre el que haya que profundizar históricamente cuando hablemos del mueble y del diseño valenciano. Antonio Ramos, junto a José Luis Mir, quizás fueron de las dos personas del departamento de diseño de mayor confianza de Pepe a lo largo de la historia de la empresa.

³⁰ Pepe nos contó como “su mujer que era rusa también tenía mucho gusto y participaba mucho” de los detalles decorativos de los proyectos. Se trata de la ucraniana Ducia Kitter, con la que se casa en 1934, hija de una noble familia de Odesa que huyó a Inglaterra a consecuencia de la revolución bolchevique. Tuvo dos hijos. En el momento que trabaja para Ybarra, Pulitzer había vuelto a Génova tras la Guerra, años en los que estuvo en Los Angeles (trabajando entre 1940-41 para Hollywood), Santa Fe y Nueva York (trabajando para el Studio Lessman of Interiors o el mismo Dreyfus).

³¹ Según Antonio Ramos, Juan Martínez-Medina fue muy duro en la negociación. Otra cosa que le llamó la atención a Antonio fue que el arquitecto italiano era un verdadero señor de la época que no reparaba en gastos profesionalmente, y siempre pagaba por adelantado.

³² La denominación C/ seguida de un número era el código de construcción del casco con el que se identificaba a un barco o buque. Un número más bajo implica una embarcación más antigua y es como aparecen registrados en muchos de los proyectos decorativos de Martínez Medina y podemos identificar el barco al que corresponde en muchos casos.

³³ “Buque mixto de carga y pasaje “Ciudad de Oviedo” construido por la Unión Naval de Levante, S.A. para la Compañía Transmediterránea”, *Ingeniería Naval. Órgano Oficial de la Asociación de Ingenieros Navales*, núm. 262, abril 1957, pp. 190-193.

³⁴ Memoria corporativa de 1956, C^a Trasmediterránea.

³⁵ CERCHIELLO, G., *La evolución de los cruceros marítimos en España. Desde sus comienzos hasta la actualidad (1848-2016)*, Valencia, Universitat de València, 2017, p. 19.

³⁶ CASTILLO, A. e YBARRA MENCOS, I., *La Naviera Ybarra*, Sevilla, Ed. Guadalquivir, 2004.

³⁷ Michavila cuenta de uno de esos buques: “Unión Naval cuajó un contrato con la República Argentina (el buque *Río de la Plata*), y me pregunté cuál sería el motivo para pintar. Los delegados de la empresa argentina le pidieron pintar las cataratas del Iguazú, y le convencieron. Era un espacio muy estirado, y los techos bajos, estrecho, 2,20 m. como máximo y enorme. Le dieron documentación gráfica. Hice el boceto previo y se aprobó, le dijeron que sería un éxito. Lo pinté in situ y aquello funcionó muy bien” (Conversaciones de Manuel Martínez con el pintor, en su estudio de Albalat dels Taronjers, 2006).

³⁸ Michavila se refiere, por un lado, al taller de la Calle Julio Antonio, lugar donde se desarrolló la actividad de la empresa hasta finales de los cincuenta. También se refiere al que sería la nueva ubicación de la Avda. Ausias March, en los años 60, proyectado junto a la tienda familiar de la C/ Poeta Querol, por el arquitecto Miguel Colomina. La tienda sigue en manos de sus herederos. El pintor también colaboró en varias ocasiones con el arquitecto valenciano, a consecuencia de esta relación con Pepe, sobretodo en murales de entradas y vestíbulos de sus edificios.

³⁹ Folleto corporativo del *Villa de Bilbao*. Archivo: Enrique Escribano.

⁴⁰ Archivo NO-DO. Filmoteca Española, núm. 1.233 C, Actualidad Nacional (22/8/1966). *Pruebas del Mercante Juan March. Efectuará el servicio de la península con Canarias*. <https://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-1233/1486165/>

⁴¹ “El buque transbordador “Juan March””, *Ingeniería Naval. Órgano Oficial de la Asociación de Ingenieros Navales*, núm. 374, agosto 1966, pp. 278-296.

⁴² Realizado en Alemania y entregado tras varias vicisitudes en 1932 a la compañía española. Dudamos que la decoración inicial fuera española. Además, sufrió muchos cambios, primero como buque de transporte de tropas republicanas en la Guerra, luego fue reflatado y arreglado en Barcelona en 1939 llegó a viajar a Buenos Aires y Nueva York transportando judíos perseguidos que se habían refugiado en España. Estuvo navegando en la línea Barcelona-Canarias y volvió a ser remozado entre noviembre del 47 y octubre del 49, que es donde pensamos que se realizó su primer gran amueblamiento. Creemos que son fechas, como para que pudiese realizarse la primera reforma al estar en marcha proyectos contemporáneos como el *Iradier* o el *Ciudad de Ibiza*, pero al no haberse realizado esta tarea de renovación en Valencia, y no tener información contrastada, no podemos asegurarlo.

⁴³ El viaje inaugural, después de la reforma, fue precisamente de Valencia a Palma con motivo del Rallye Internacional, fletado por la Real Federación Motociclista Española, a cuyo puerto llegó el 14 de julio de 1961. Su último viaje fue en 1971.

⁴⁴ “El buque transbordador “J. J. Sister””, *Ingeniería Naval. Órgano Oficial de la Asociación de Ingenieros Navales*, núm. 489, marzo 1976, p. 164.



ANTÓN, I. y MARTÍNEZ LÓPEZ, S., “Palacios flotantes. Los trasatlánticos españoles entre los siglos XIX y XX: amueblamiento y decoración”, *Res Mobilis*, Vol. 5, núm. 6 (II), 2016, pp. 318-33.

“Buque mixto de carga y pasaje “Ciudad de Oviedo” construido por la Unión Naval de Levante, S.A. para la Compañía Transmediterránea”, *Ingeniería Naval. Órgano Oficial de la Asociación de Ingenieros Navales*, núm. 262, abril 1957, pp. 186-197.

CASTILLO, A. e YBARRA MENCOS, I., *La Naviera Ybarra*, Sevilla, Ed. Guadalquivir, 2004.

CERCHIELLO, G., *La evolución de los cruceros marítimos en España. Desde sus comienzos hasta la actualidad (1848-2016)*, Valencia, Universitat de València, 2017.

DE COSSIO, F., *La Compañía Trasatlántica. Cien años de vida sobre el mar, 1850-1950*, Madrid, Vicente Rico, 1950.

DÍAZ LORENZO, J. C., *Empresa Naviera Elcano. Seis décadas de historia*, Tenerife, Tauro Producciones, 2004.

DÍAZ LORENZO, J. C. et al, *Trasmediterránea 100 años. 1917-2017*, Barcelona, Lectura Plus, 2016.

DÍAZ LORENZO, J. C. *La construcción naval en España en el siglo XX (1900- 1975). Vicisitudes y desafíos tecnológicos. El caso de Compañía Trasatlántica Española*, Tesis doctoral, Universidade da Coruña, 2018.

“El buque mixto de pasaje y carga Playa de Formentor, construido por Unión Naval de Levante para la E.N. Elcano y recientemente adquirido por la Cia. Transmediterránea”, *Ingeniería Naval. Órgano Oficial de la Asociación de Ingenieros Navales*, núm. 240, junio 1955, pp. 405-415.

“El buque transbordador “Juan March””, *Ingeniería Naval. Órgano Oficial de la Asociación de Ingenieros Navales*, núm. 374, agosto 1966, pp. 278-296.

“El buque transbordador “J. J. Sister””, *Ingeniería Naval. Órgano Oficial de la Asociación de Ingenieros Navales*, núm. 489, marzo 1976, pp. 162-171.

FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, F., “La construcción y la arquitectura naval”, en AYALA CARCEDO, F. J. (Coord.), *Historia de la tecnología en España*, Barcelona, Valatenea, 2001, Vol. 2, pp. 473-498.

GONZÁLEZ ECHEGARAY, R., *Los tres Comillas: Semblanza biográfica de tres buques gemelos*, Madrid, Estades Artes Gráficas, 1962.

“La motonave de carga y pasaje Ernesto Anastasio, construida por la Unión Naval de Levante, para la Cia. Transmediterránea”, *Ingeniería Naval. Órgano Oficial de la Asociación de Ingenieros Navales*, núm. 246, diciembre 1955, pp. 913-925.

Libro de información para el pasajero, Compañía Trasatlántica de Barcelona, ediciones de 1911-12, 1923 y 1928.

MARTÍNEZ TORÁN, M., *José Martínez-Medina: diseño de muebles e interiores*, Institución Alfonso el Magnánimo, 2009.

MARTÍNEZ TORÁN, M., *Diseño y mueble en Valencia (1881-1936)*. Valencia, Sendemá Edición y Desarrollo Tecnológico, 2011.

Obras, Sociedad Española de Construcción Naval, Madrid, 1915.

“Pruebas oficiales y entrega del buque a motor “Explorador Iradier””, *Ingeniería Naval. Órgano Oficial de la Asociación de Ingenieros Navales*, núm. 160, octubre 1948, pp. 545-552.

PULITZER, G., *Navi e case. Architetture interne 1930-1935* (intr. Antonio Maraini), Milán, Ed. Hoepli, 1935.

RICCESI, D., *Gustavo Pulitzer Finali. Il disegno della nave: allestimenti interni 1925-1967*, Venecia, Marsilio Editori, 1985.

RICCESI, D., “Gustavo Pulitzer”, *Revista anuario COAAO*, núm. 4, 1986, pp. 32-35.

ROCHA ARANDA, O., *El modernismo en la arquitectura madrileña: génesis y desarrollo de una opción ecléctica*, Madrid, CSIC, Instituto de Historia, 2012.

Unión Naval de Levante S.A. 1924-1949, Valencia, Federico Domenech, 1949.

VALDALISO GAGO, J. M., *La empresa nacional “Elcano” de la Marina Mercante y la actuación del INI en el sector naval durante la presidencia de J. A. Suanzes*, Madrid, Fundación Empresa Pública, 1998.

VALDALISO GAGO, J. M., 2001. “Entre el mercado y el Estado: la marina mercante y el transporte marítimo en España en los siglos XIX y XX”, *Revista TST*, núm. 1, 2001, pp.55-79. https://tstrevista.com/tstpdf/tst_01/dossier2.pdf [última consulta: 6-09-2021].



Nº 8 • 2022
ISSN 2444-121X

The *Chursächsische Spiegelfabrik* at Friedrichsthal in the Electorate of Saxony: Rediscovery of a Forgotten Glass Factory and its Products

Frank C. Möller

Art dealer and researcher

info@frankmoeller.eu

- Fecha de recepción: 10-12-2021 - Fecha de aceptación: 17-05-2022 • Pags. 175 - 207
- <https://doi.org/10.46255/add.2022.8.116>

RESUMEN

En este artículo se pretende rescatar del olvido una de las más importantes fábricas de cristal alemanas del siglo XVIII y principios del XIX: la casi desconocida *Chursächsische Spiegelfabrik* o Fábrica de Espejos del Electorado de Sajonia, fundada por el Elector en Friedrichsthal, al norte de Dresde, en 1709. Mediante nuevos resultados de investigación se traza la historia de la fábrica y se analizan los factores que dieron lugar a su apogeo a partir de 1787, cuando, además de espejos, empezó a producir objetos de cristal transparente y de colores para la mesa y de decoración, como fruteros, candelabros, jarrones, etc., así como lámparas y arañas. La introducción del Beinglas, o cristal blanco semi-opaco, en 1794 consagró el éxito internacional de la *Spiegelfabrik*, hasta que la producción cesó en 1815.

PALABRAS CLAVE: vidrio; fábrica de espejos; Beinglas; *Chursächsische Spiegelfabrik*; Sajonia; revistas de moda.

La *Chursächsische Spiegelfabrik* en Friedrichsthal en el Electorado de Sajonia: Redescubrimiento de una fábrica de vidrio y sus productos

ABSTRACT

This article aims to rescue from oblivion one of the most important German glass factories of the eighteenth and early nineteenth centuries: the Chursächsische Spiegelfabrik or Mirror Factory of the Electorate of Saxony, founded by the Elector at Friedrichsthal, north of Dresden, in 1709. Using new research results it traces the history of the factory and analyses the factors that led to its heyday from 1787, when, as well as mirrors, it started producing plain and coloured glass objects for the table and interior decoration, such as fruit bowls, candelabra, jugs, and so on, as well as lamps and chandeliers. Its international success culminated with the introduction of semi-opaque white bone glass in 1794, until production ceased in 1815.

KEY WORDS: glass; mirror factory; bone glass; *Chursächsische Spiegelfabrik*; Saxony; fashion magazines.

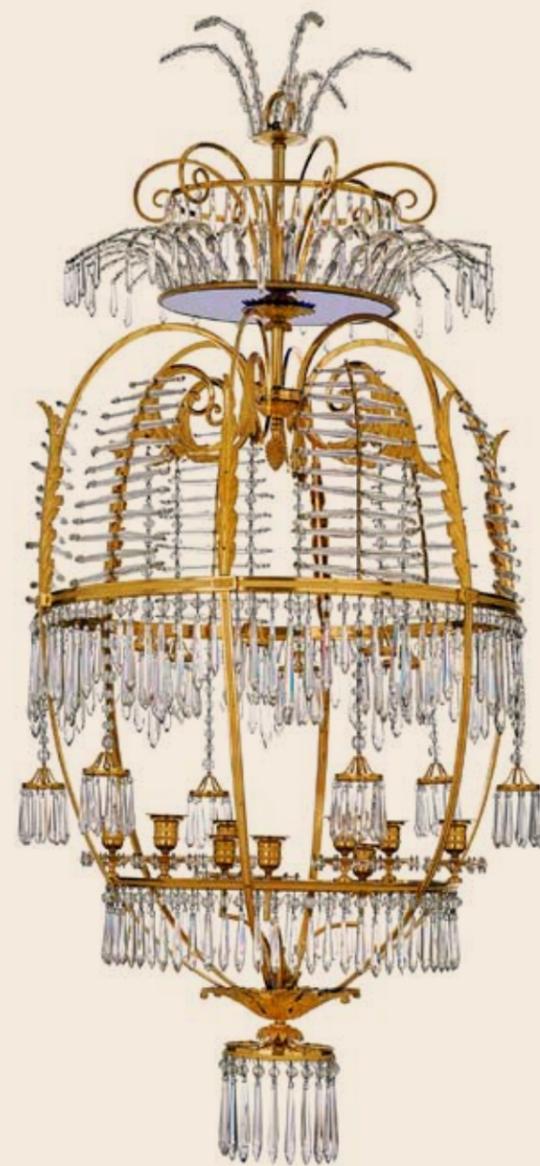


Figure 1

Above:
Egg-shaped chandelier from the *Chursächsische Spiegelfabrik*, Dresden, around 1800.
Photo: Frank C. Möller Fine Arts/Michael Holz

Left:
Matching design in *Journal des Luxus und der Moden*, March 1800, plate 8.
© Klassik Stiftung Weimar. All rights reserved

THE CHURSÄCHSISCHE SPIEGELFABRIK AT FRIEDRICHSTHAL IN THE ELECTORATE OF SAXONY: REDISCOVERY OF A FORGOTTEN GLASS FACTORY AND ITS PRODUCTS

Frank C. Möller
Art dealer and researcher

INTRODUCTION

On 27 November 2018, an egg-shaped nine-light chandelier was offered for auction at Sotheby's in Paris. Its origin and history were unknown. The lot description merely stated that it was probably Northern European from around 1800. At that time, a chandelier of such an unusual shape was unknown to researchers and to the art trade, and it remained unsold.¹

A few months later, its origin was revealed beyond doubt when I happened to come across the March 1800 issue of *Journal des Luxus und der Moden*, the first periodical of its kind in the German-speaking world, published monthly in Weimar from 1786 to 1827 [fig. 1]. It features a coloured plate depicting the exact design of the Sotheby's piece and notes that this "egg-shaped chandelier of the newest taste" was made by the *Chursächsische Spiegelfabrik* (Mirror Factory of the Electorate of Saxony) in Friedrichsthal, about sixty kilometres north of Dresden, founded in 1709 by the Elector of Saxony, Augustus the Strong (1670–1733).²

As its name suggests, the original purpose of the *Spiegelfabrik* was the production of plate glass for mirrors and windows to supply the Saxon palaces and serve the local market. As such it enjoyed mixed fortunes for most of the eighteenth century. However, it flourished around 1800 with a diversified product range, concentrating on outstanding bronze-mounted glass objects such as candelabra, vases and chandeliers, which it sold very successfully, not only in Saxony and neighbouring Thuringia and Prussia, but also to distant countries such as Denmark, Russia, Sweden, France and even Spain.

The ultimate success of the *Spiegelfabrik* certainly owed much to the *Journal* itself, which promoted its products extensively, featuring and illustrating no fewer than twenty from 1788 to 1800. This gives us a substantial repertoire of visual evidence which provides a richly detailed view of an important and previously unrecognized manufacturer. It also raises the possibility of identifying other objects that are preserved in collections or have appeared on the art market as “possibly Russian” or of other uncertain origin, as having been produced at the *Spiegelfabrik*.

The extraordinary egg-shaped chandelier has now returned to Saxony, where it is currently on display in the Kunstgewerbemuseum (Decorative Arts Museum) of the Staatliche Kunstsammlungen Dresden (SKD), in the Imperial Rooms at Schloss Pillnitz.³

Remarkably, the research community seems to be largely unaware of this factory.⁴ The purpose of this study is therefore to fill a gap in our knowledge of eighteenth-century Northern European glass by retracing the history of the *Chursächsische Spiegelfabrik*, using archival material, historical sources and older studies, with an overview of the high-quality objects it produced in the period around 1800.⁵

EARLY GLASSWORKS IN SAXONY AND THE FOUNDATION OF THE SPIEGELFABRIK

The origin of the *Spiegelfabrik* lies in Augustus the Strong’s desire to establish his own production facilities for decorative arts and luxury goods in Saxony. A crucial role was played here by the Saxon scholar Ehrenfried Walther von Tschirnhaus (1651–1708), who advised the Elector as of 1696 on the introduction of a mercantilist economic policy, following the model developed by Colbert in France, by setting up proto-industrial factories for glass and porcelain production.⁶ Tschirnhaus also experimented with glass casting techniques and established grinding and polishing works for precious stones and plate glass.⁷

In 1708, the decision was made to found a factory outside Dresden, the *Chursächsische Spiegelfabrik*, specifically for the production of cast plate glass for mirrors and window panes following the techniques developed in France, as well as blown plate glass. A plan was presented by the Bohemian glass manufacturer of French origin Sebastian Massar,⁸ and a site was found in a richly forested area near Senftenberg, about sixty kilometres north of Dresden. In honour of the Elector, the works and surrounding estate

were called Friedrichsthal. No less than 3771 thalers was invested by the *Churfürstlich-Sächsische Rentkammer* (Rent Chamber of the Electorate of Saxony) and Massar took charge of the factory on a leasehold basis.⁹ Production began in 1709–10, with twenty-six glass workers, mostly brought from Bohemia by Massar.¹⁰ Massar turned out to be penniless, a swindler and even a bigamist, and only escaped arrest by fleeing abroad.¹¹

THE CHURSÄCHSISCHE SPIEGELFABRIK UP TO 1780

After this unpromising start, the tenants of the glassworks changed several times, with mostly limited success. When the *Kurfürstliche Rentkammer* took control and appointed the glass manufacturer Joseph Compagnon from Liège to manage the factory,¹² mirror production shot up, although this was only possible thanks to subsidies from the *Rentkammer*. By 1720, the Friedrichsthal glassworks had already proved to be clearly unprofitable, especially as the market was flooded with mirrors from Bohemia and Brandenburg. Thus, after only eleven years, it was shut down.¹³

Production resumed in 1725 under the direction of the minister Count von Manteuffel (1676–1749). A commission was established to oversee not only the *Spiegelfabrik at Friedrichsthal*, but also the *Kurfürstliche Spiegelschleif- und polierfabrik* (mirror grinding and polishing works), known as the *Spiegelschleife*, established in 1715 at Plauen on the Weißeritz river, near Dresden.¹⁴ The buildings were improved, with a new grinding facility and kiln. However, the glassworks still operated at a loss and could only be kept alive by substantial subsidies, this time from the *Porzellankasse* (porcelain funds). The quality of the mirrors was still inferior to the Bohemian and Prussian products; a Hamburg dealer reported that he could not sell the Friedrichsthal goods because they were “out of fashion” and had many defects.¹⁵ Tellingly, in 1729 the Elector himself chose to import “many mirrors from foreign factories” for his Japanese Palace, though the *Kammer-Kolleg* urged him to use mirrors from Friedrichsthal in places where their defects would not be obtrusive.¹⁶ Dealers from Dresden and nearby Ruhland were engaged in 1726 and 1727 to sell the mirrors on commission at fairs, provided that they did not compete with the *Spiegelfabrik’s* official sales point in Dresden, the *Spiegelniederlage*, at Moritzstrasse 766,¹⁷ but they broke their contracts and the factory lost a large sum. Consequently, the Friedrichsthal glassworks was shut down again in the 1730s. The Elector ordered, however, that the buildings be kept in good condition and that two or three of the most skilled workers be retained for future use.¹⁸

The factory was revived in 1739 to supply mirrors for new palaces constructed in and around Dresden following the accession of Augustus III (Elector Frederick Augustus II) in 1733. For the Brühl Palace alone, 710 mirrors were ordered, earning the factory over 10,000 thalers.¹⁹ There were still quality issues, however, and the situation remained difficult. Things improved from 1744, when Johann Friedrich von Thielmann (1705–1782), the *Oberrechnungsrat* (chief accountant of Electoral Saxony), leased the

unprofitable glassworks for four years.²⁰ During Thielmann's tenancy the *Spiegelfabrik* cast the trumeau mirror for the vast and extraordinarily ornate mirror of Apollo and the nine muses by the Meissen artist Johann Joachim Kändler, commissioned by Augustus III as a present for his daughter, Maria Josepha of Saxony, the Dauphine of France, with a matching porcelain console table, and delivered to Versailles by Kändler himself in 1750.²¹ Thielmann also supplied the mirrors for the Hubertusburg Palace and the Japanese Palace in Dresden Neustadt. He proved such an able administrator that his lease was extended for many years.²²

From 1752, all foreign glass was subject to an import duty of 33½ percent,²³ which presumably helped sales of the Dresden mirrors. However, during the Seven Years' War (1756–63), not only did production cease, but all the plate glass stored at the Dresden *Spiegelniederlage* was destroyed during the bombardment of the city. The *Spiegelfabrik* did not recover, so Thielmann withdrew in 1773 and the factory was once again closed.

Not until 1776 was it leased again, to the merchant Gottlob Funke, from Meissen. With an advance from the pension fund he began building his own grinding and polishing plant in Friedrichsthal,²⁴ to avoid the enormous expense of transporting the raw glass to Plauen. However, the cost of these extensive improvements exceeded Funke's assets, and in 1780 he asked to be released from the contract.²⁵

1780–1815: THE GOLDEN AGE OF THE CHURSÄCHSISCHE SPIEGELFABRIK

From 1780, a new tenant, a Dr Heindel, leased the *Spiegelfabrik* in partnership with the merchant Friedrich Ferdinand Gottlob Breuer (1751–1839). Heindel left the company in 1783, and the *Kurfürstliche Rentkammer* once again took over the plant, assigning its supervision to two government officials: the *Amtshauptmann* Carl Victor August von Broizen (1741–1812) and the *Vize-Landsrentmeister* Friedrich David Grahl. Soon afterwards, Grahl became sole general manager on behalf of the *Rentkammer*. Breuer remained with the company and played a key role in its success. Through good management and considerable government subsidies, the Friedrichsthal glassworks began to flourish as never before. It now formed part of the *Königliche Spiegelfabrik* (royal mirror factory), which also included the *Spiegelschleife* in Plauen and the *Spiegelniederlage* in Dresden, now managed by Breuer, as well as another in Leipzig.²⁶ At the Dresden *Spiegelniederlage*, there were also workshops for producing frames and other decorations, including metalwork. These were praised for the outstanding quality of their work.²⁷

The crucial factor in the development of the *Spiegelfabrik* from 1787 was the decision to manufacture hollow glass objects, for which a new kiln was built at Friedrichsthal, in addition to mirror glass. This led to a whole new range of products.

THE LEIPZIG TRADE FAIR, BERTUCH AND THE JOURNAL DES LUXUS UND DER MODEN

Prime opportunities for factories to present their products were trade fairs, such as the one at Auerbachs Hof in Leipzig, an international event.²⁸ The *Spiegelfabrik* participated in this fair in the autumn of 1787, and the diversification of its product range was already evident. In July, a Leipzig weekly newspaper announced that the Dresden mirror factory planned to “attend, for the first time, the forthcoming Leipzig Michaelmas Fair, with an assortment of mirrors, console tables, plateaux [for *surtouts-de-table*] and various other glassware”.²⁹ In a letter, dated 20 November 1787, to the *Spiegelfabricken Commission*³⁰ in Dresden, Breuer reports on the recent Leipzig Fair:

Our goods met with general approval and were highly praised by connoisseurs. Particularly in view of the good taste and fine ornamentation of our frames, our factory is certainly superior to all others. [...] However, the fact that this time we were unable to arrive earlier [...] was disadvantageous for us and some of the sales we had hoped for were lost as a result [...]. Equally disadvantageous for us was our vault, which is quite exceptionally small and not at all suitable for our goods [...]. Since this vault was only rented for the Michaelmas and New Year fairs and we cannot keep one like this for the future, I have made every effort to obtain a better and larger one.³¹

The *Spiegelfabrik's* sales list for the 1787 Michaelmas fair shows that in addition to orders received to the value of 500–600 reichsthalers, sales amounted to 339 reichsthalers in mirrors and 43 in hollow glass objects;³² the latter corresponds to only about four items.³³ Sales were to increase substantially from then on, raising the question of what could have caused the demand.

An important part of the answer is the influential Weimar entrepreneur and publisher Friedrich Justin Bertuch (1747–1822), a companion and initially a good friend of Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832). In January 1786, Bertuch launched a monthly fashion journal in Weimar, the first of its kind in the German-speaking world: the aforementioned *Journal des Luxus und der Moden* (just *Journal der Moden* for the first year), which survived for 42 years, until December 1827.³⁴

As he had astutely perceived, the time was ripe for such a publication. A few weeks before, on 15 November 1785, the first true fashion magazine, *Cabinet des modes* (renamed *Magasin des modes nouvelles, françaises et anglaises* from November 1786) had appeared in Paris. Bertuch's *Journal* was the very first to imitate it, closely followed by *Il Giornale delle dame e delle mode di Francia* in Milan in July 1786.³⁵ Like its French model, each issue consisted primarily of reports on the latest European fashions, especially in Paris and London. It also included reviews on topics such as theatre, interior design, arts and decorative arts, music and garden design, even occasionally politics. At the back of each issue were a few coloured copperplate engravings, mostly of fashionable clothing.³⁶ From the very beginning, however, Bertuch always presented a special luxury object among the fashion plates in a section entitled *Ameublement*, described, like the clothing, in the accompanying text.

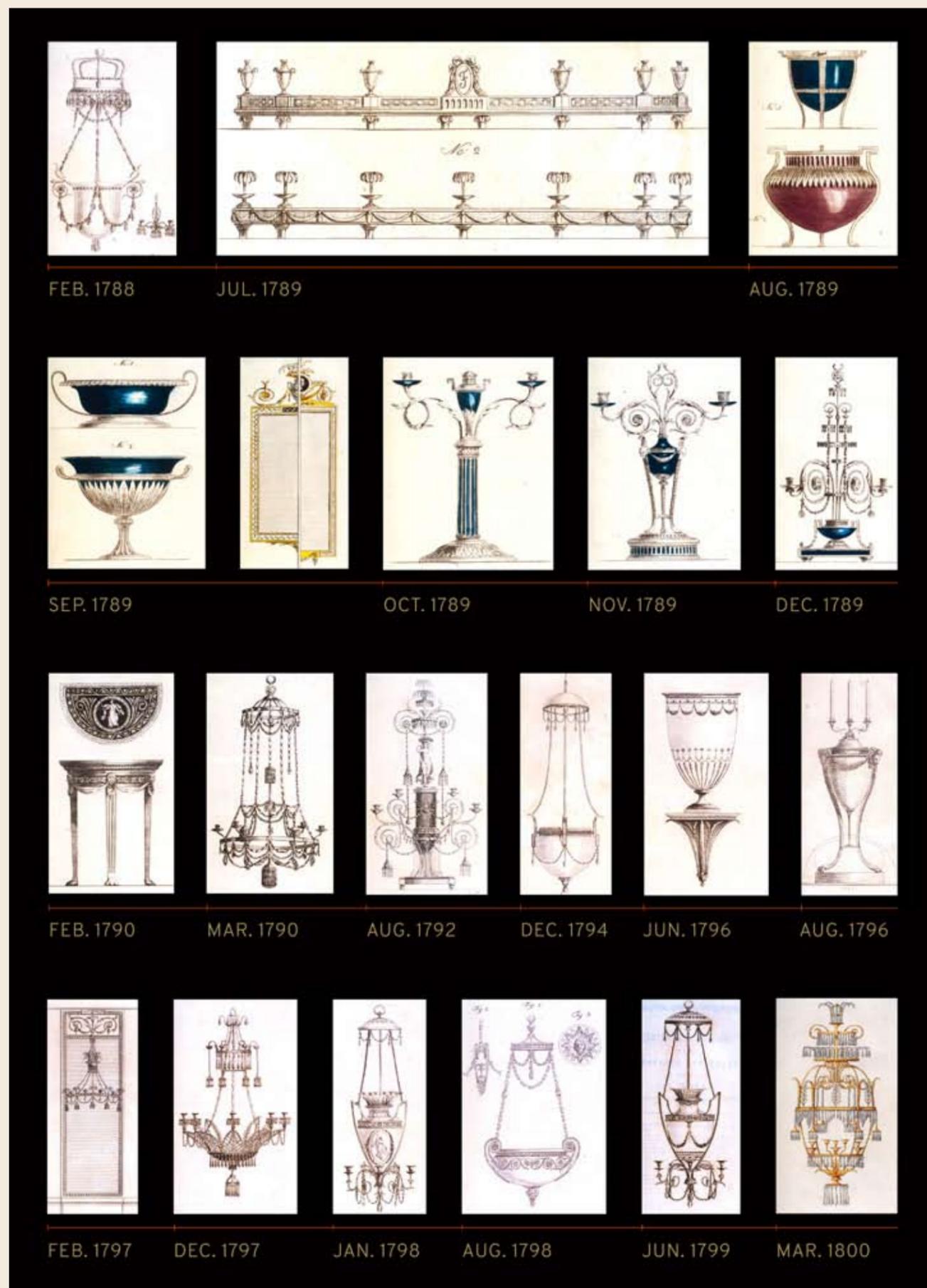


Figure 2

Twenty illustrations of objects by the Churfürstliche SpiegelFabrik published in the *Journal des Luxus und der Moden* between February 1788 and March 1800.

© Klassik Stiftung Weimar. All rights reserved

The key point for our purposes is that Bertuch strongly promoted and warmly praised the *SpiegelFabrik's* products. He started in February 1788 with a “richly decorated chamber lantern”, advising interested persons to contact the Factor in Dresden, Mr Breuer, and publishing the company’s price list.³⁷ Starting with this piece, he presented no fewer than twenty of its products over a period of twelve years [fig. 2], culminating in March 1800 with the egg-shaped chandelier referred to at the beginning of this study. This conspicuous preference for a specific manufacturer is unparalleled in Bertuch. Since his *Journal* was already publishing up to 2500 copies and was delivered and read far beyond the borders of Thuringia, it introduced the *SpiegelFabrik* to a whole new clientele.³⁸

How the first contact between the *SpiegelFabrik* and Bertuch came about has yet to be established. A few months after publishing the chamber lantern, he visited the *SpiegelFabrik's* rented vault at the Leipzig Jubilate Fair, according to a letter dated 17 May 1788 and signed “FdG” (probably Friedrich David Grahl):

The legate of the Duke of Saxe-Weimar, Bertuch, who is immensely interested in the same [warehouses in Leipzig], requests that the designs of the new glass models, decorations and other works presented here be sent to him, in order to publish them in several announcements in the fashion journal, and together with this, he asks to take a quantity of those factory-made goods on commission [...] and that the agent be granted a commission of five per cent on the sale [...].³⁹

We can confidently assert that certainly no other German mirror factory produces more beautiful work of this kind

The factory managers must have granted Bertuch’s request, for one year later, between July and December of 1789, he published an ensemble of objects from a *surtout-de-table*, presenting one object each month, such as a plateau, candelabra, ice buckets and fruit bowls. In September of that year, he additionally presented a mirror, and praised the *SpiegelFabrik* in the highest terms: “[...] We can confidently assert that certainly no other German mirror factory produces more beautiful work of this kind, in terms of both glass and frames, than the *Churfürstliche Spiegel-Fabrik* in Dresden”.⁴⁰ The new product range was available not only in plain glass, but especially in blue, red and green [figs. 3 and 4].⁴¹ The glass was occasionally combined with other materials: in August 1792 the *Journal* presented a “console candelabrum” (*Consolen-Leuchter*) from the “justly famous *Churfürstl. Spiegel-Fabrik* in Dresden” with a “figure of Flora in white Meissen biscuit porcelain”.⁴²

It was almost certainly this extensive, highly flattering and beautifully illustrated coverage in a new and prestigious form of dissemination for luxury goods, reaching many potential customers, that gave the mirror factory its breakthrough, rather than participation in the Leipzig Fair. The *SpiegelFabrik's* goods were not only of excellent quality, but also of captivating beauty, with forms that even recall precious works such as those produced by Matthew Boulton in Birmingham or by the Sèvres porcelain factory in France.



Figure 3
Two ice buckets in blue and red glass from the Chursächsische Spiegelfabrik (Journal des Luxus und der Moden, August 1789, plate 23).
© Klassik Stiftung Weimar. All rights reserved

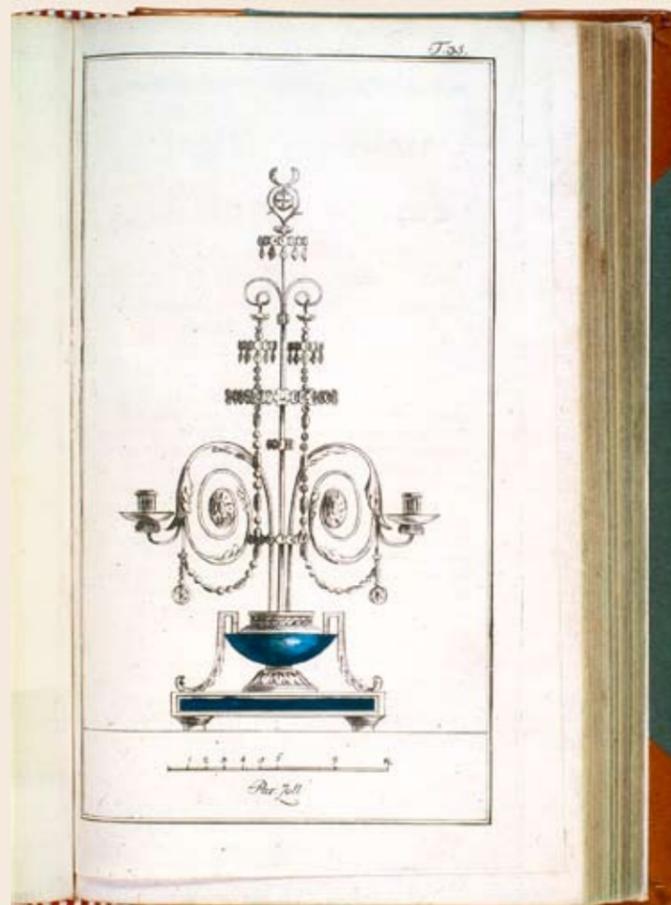


Figure 4
Below, right:
A pair of candalabra from the Chursächsische Spiegelfabrik, late eighteenth century. Private collection, Switzerland.
© Klassik Stiftung Weimar. All rights reserved
Below, left:
An illustration of the same model from the Spiegelfabrik, with slight variations in material and colour (Journal des Luxus und der Moden, December 1789, plate 35).
© Klassik Stiftung Weimar. All rights reserved



BONE GLASS

A highly successful new development occurred in late 1794, with the introduction of a new material: a translucent or semi-opaque white glass known as bone glass (*Beinglas*). The material itself was not new. It had been known since antiquity that adding calcified bone ash produced opaque white glass, and it was already being made in Italy around 1500. Johann Daniel Crafft (1624–1697) is credited with introducing bone glass into Northern Europe in 1663,⁴³ and in 1689, Johann Kunckel gave Crafft's recipe (for "porcelain glass") as 60 pounds of sand, 40 of potash and 10 of burnt bones or horn.⁴⁴

The first evidence of this new material is Bertuch's description of a "Chamber lantern in bone glass" in December 1794:

Luxury and its servant, the fine arts, play with everything and use everything that can please us and flatter our refined sensibility. In this way they have even used white marble, and particularly the fine Italian alabaster of Volterra and its semi-transparency, to make hollow, thinly worked vases and vessels of various shapes from it, in which a wax candle is hung, in order to illuminate ladies' chambers and boudoirs with a pleasant half-light like soft moonlight. These vases or lamps of Volterra alabaster are already quite generally known as an object of modern luxury, and [...] stand at rather high prices, costing from 40 to 80 reichsthalers. Since white bone glass, when vessels made of it are sufficiently thick and have been ground matt on the outside, has the external appearance of Volterra alabaster and also its white semi-transparency, the *Churfürstliche Spiegelfabrik* in Dresden has made the happy attempt to manufacture such chamber lanterns in matt-ground bone glass and to decorate them with gilt bronze in a simple and noble taste. Here, in plate 32, we provide one such Dresden chamber lantern, whose beautiful form is certainly fit to decorate the most tasteful room. Incidentally, it goes without saying that such lighting is not suitable for brilliant parlour rooms but only for tastefully decorated bedrooms, chambers and intimate boudoirs.⁴⁵

This remarkable description suggests that Volterra alabaster was the model for the factory's matt white bone glass, which offered the same refined and subdued effect, especially suitable for ladies, at a more affordable price. The previous month, in 1794, we find a reference in a Leipzig trade journal to a lamp of "Alabatre de Volterra" offered for sale by the Leipzig art dealer Carl Christian Heinrich Rost (1742–1798).⁴⁶ The accompanying plate reveals metalwork details, including a circular suspension ring, characteristic of Dresden chandeliers, so it is safe to assume that this alabaster lamp was assembled at the *Spiegelniederlage*.

SCHURICHT, GOETHE AND THE ROMAN HOUSE IN WEIMAR

The August 1796 issue of the Journal presents a second object in bone glass from the *Spiegelfabrik*: a “Newly-invented tripod-candelabrum”. In this case, however, the description identifies its designer, the Dresden architect Christian Friedrich Schuricht (1753–1832):

This extremely beautiful furnishing object is the invention of the tasteful Mr. *Hofcondukteur* Schuricht in Dresden and is manufactured at the *Churfürstliche Spiegelfabrik* there. It presents an antique gilt bronze tripod with rams’ heads and festoons, in which stands an egg-shaped vase of matt-ground milk glass, in which one can hang a light for softer illumination of a boudoir or bedchamber, and thus use it as a room lantern. During the day, this vase has a beautifully shaped lid, also in milk glass, on the top of which lies a beautifully worked antique bronze rosette, with three holes, so that if the lighting of the room is to be strong, one can insert three bronze branches and turn it into a three-armed candelabrum. At the bottom, the tripod stands firmly on an oval base of grey marble. The whole candelabrum is three feet eight inches high to the rosette, and must be placed in a small niche raised three feet from the floor, so that the illumination comes above eye level. This object was designed to furnish a small antique vestibule decorated with plaster imitating marble that has four such niches with similar tripods in its four corners; and it creates a splendid effect, as it can be used in two different ways for lighting.⁴⁷

This underappreciated architect and book illustrator, who trained at the Dresden Academy of Arts, must also have met with the approval of Goethe, for in 1794 he had engaged Schuricht as successor to the Hamburg architect Johann August Arens (1757–1806) to complete the interior of the Römische Haus (Roman House), designed for Duke Carl August of Saxe-Weimar-Eisenach (1757–1828), on the river Ilm, on the outskirts of Weimar.⁴⁸ The house, influenced by Doric architecture, was furnished in the years 1796 to 1797, and a detailed inventory from 1797 provides information about the furniture, vases and lamps; these have not been preserved in situ and were deemed lost.

Bertuch’s advertisement for the tripod-candelabrum in August 1796 came at the height of the furnishing of Roman House. A glance at the 1797 inventory reveals the following entry for the vestibule, which matches Bertuch’s description: “In four small niches there are four tripod pieces in white bone glass, with wooden [*sic*] decorations and marble plates, in the form of vases; the feet are of heavily gilt bronze”.⁴⁹ They were purchased from the *Churfürstliche Spiegelfabrik* at the Leipzig Jubilate Fair of 1797, for a total of 280 reichsthalers.⁵⁰ Thus the architect Schuricht had designed the four tripod-candelabra, which, despite being reserved for the Duke of Saxe-Weimar, were presumably exhibited as a highlight of the fair until they were collected. Goethe habitually left virtually nothing to chance, and he may have given Schuricht precise instructions for their design. The Roman House can certainly be considered Goethe’s brainchild.⁵¹ An identical pair in the Marmorpalais in Potsdam can now be confidently attributed to the *Spiegelfabrik* by virtue of the details of the metalwork [fig. 5]. They are very probably the originals from the Roman House.⁵² A variation of this model with

painted metal imitating porphyry attributed to Stobwasser also exists [fig. 6]. The inventory further mentions a table in the centre of the room with a three-armed candelabrum vase of bone glass: a pair closely matching this description, surely by the Dresden *Spiegelfabrik*, is preserved in the Wittumspalais (Dower Palace) in Weimar, the seat of the duke’s highly cultured mother, dowager duchess Anna Amalia (1739–1807) [fig. 7].



Figure 5

A bone-glass “tripod candelabrum”, one of a pair, from the *Chursächsische Spiegelfabrik*, late eighteenth century, originally part of the vestibule decoration of the Roman House outside Weimar. Acquired by the Freunde der Preußischen Schlösser und Gärten e.V. for the Marmorpalais, SPSG, Potsdam (inv. no. DLnF 97/3.1).
© Freunde der Preußischen Schlösser und Gärten

Figure 7

A bone-glass candelabrum vase from the *Chursächsische Spiegelfabrik* (one of a pair), late eighteenth century, matching the inventory description of an example in the vestibule of the Roman House. Wittumspalais, Weimar (inv. no. KKg-00358.1).
© Klassik Stiftung Weimar. All rights reserved



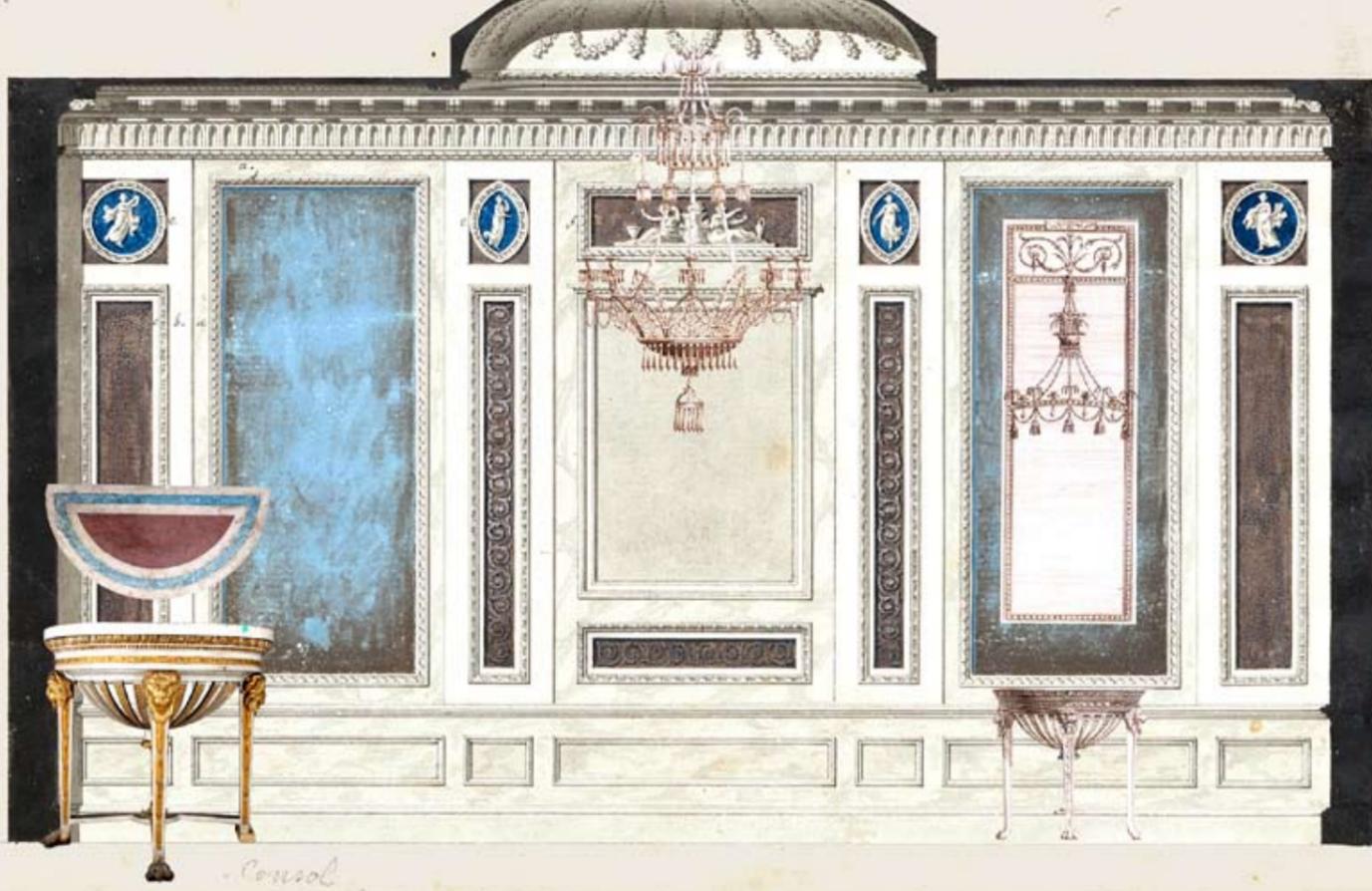
Figura 6

Left:

A pair of “tripod candelabra” with painted metal decoration (*tôle peinte*) imitating green porphyry attributed to Stobwasser and gilt-bronze mounts by the *Churfürstliche Spiegelfabrik*, late eighteenth century. Museum of Lacquer Art, Münster (inv. nos. GFL-2010-1a and GFL-2010-1b).
Photo: Frank C. Möller Fine Arts/Michael Holz

Right:

Detail from the illustration of the same model as a “newly-invented tripod-candelabrum” from the *Spiegelfabrik* (*Journal des Luxus und der Moden*, August 1796, plate 24.)
© Klassik Stiftung Weimar. All rights reserved



However, the Roman House also contained other items supplied by the Dresden *Spiegelfabrik*. Going clockwise from the vestibule into the next room, one enters the Great Hall, also called the Blue Salon or Audience Room [fig. 8]. Here, as in the vestibule, Schuricht had provided an exact drawing of the wall elevations, completed on 7 July 1794. The inventory contains detailed descriptions of a matching pair of semi-circular pier tables with mirrors in this room: “[...] At each of them there is a semi-circular chandelier of Bohemian cut glass with similar tassels and drops. Above these is a gilded bow-shaped band, on which four gilt bronze nozzles are mounted [...]” Two further plates in the Journal present exactly these objects. The pier table was published in the September 1796 issue, without indicating its origin;⁵³ the mirrors are presented as products of the *Spiegelfabrik*.⁵⁴ Furthermore, in the inventory we find a detailed description of a chandelier that also hung in the Blue Salon: “[...] a very beautiful chandelier of Bohemian cut glass, with various gildings, fixed in the dome, with eight candle nozzles for illumination; the lower disc is of blue glass [...]” Bertuch presents this chandelier in December 1797 as an example of the kind that the *Spiegelfabrik* was now manufacturing, a “new and exceedingly tasteful form of chandelier”, which had won “the acclaim of all connoisseurs”.⁵⁵ With its eight branches in the form of upward-curving leaves, each surmounted by a candle nozzle, the chandelier is reminiscent of a star or a flower opening, while the large disc of cobalt blue glass inserted in the centre lends it an almost mystical aura. An example of the same model is preserved in the David Collection, Copenhagen [fig. 9]. These new insights into the original furnishing of the Roman House have recently led to the discovery of the chandelier and the remains of the mirrors (in the form of the semi-circular bands supporting the nozzles) from the Blue Salon in the storerooms of the Klassik Stiftung Weimar. A pair of console tables matching the inventory description and Schuricht’s design was also located there.⁵⁶



< Figure 8

Composite simulation of the original furnishing of the Blue Salon in the Roman House, c. 1797, based on a wall elevation by Christian Friedrich Schuricht from 1794 (Klassik Stiftung Weimar, inv. no. KHZ-AK1621). Superimposed on this are details from the illustrations of the console table, the mirror and the chandelier from the *Journal des Luxus und der Moden* (respectively September 1796, plate 27; February 1797, plate 6 and December 1797, plate 36) and photographs of a console table and its top in the collection of the Klassik Stiftung Weimar (inv. no. Kg-2012/118.1).

© Klassik Stiftung Weimar. All rights reserved

Figure 9

Eight-light chandelier from the Chursächsische Spiegelfabrik, late eighteenth century. The David Collection, Copenhagen (inv. no. L10). Photo: Pernille Klemp

The design of the console tables is very close to that of an earlier pier table from the *Spiegelfabrik* published by Bertuch as early as February 1790, suggesting that Schuricht may have been designing objects for the Dresden mirror factory prior to his engagement in Weimar.⁵⁷ They reflect the influence of antiquities from Pompeii and Herculaneum, which Schuricht had studied in detail during his travels in Italy in 1786. He also included a very similar console table among the designs he submitted for Joseph Friedrich von Racknitz's 1796 publication on different interior styles from around the world.⁵⁸

Anna Amalia herself may have contributed significantly to Schuricht's candelabrum vases. Like the designs of Matthew Boulton in England and Sèvres in France, they were inspired by models from classical antiquity. While in Naples in 1789–90, Anna Amalia, in the company of Johann Gottfried Herder (1744–1803), was a frequent guest of the director of excavations in the Kingdom of Naples, Domenico Venuti. This group of antiquity enthusiasts included Venuti's nephew Marcello Inghirami-Fei (1766–1841), who, in 1791, founded a large workshop in his native Volterra, where antique vases, lamps and vessels, also mounted with bronze if desired, were made from the region's extensive alabaster deposits.⁵⁹ It is therefore possible that the impulse for the production of vases and lamps imitating Volterra alabaster at the *Sächsische Spiegelfabrik* came from the circle of Anna Amalia and Herder.

Customers

The company's success during these years is reflected in a sales list summarizing the value of the total sales to over fifty German and international destinations for the period 1783 to 1802, and separately for 1803.⁶⁰

Among the first enthusiasts for the new products was certainly the Court at Weimar — the sales list mentions orders to the city — and the Weimar Schloss, the seat of Carl August of Saxe-Weimar-Eisenach, who incidentally also emerges as one of the first subscribers to Bertuch's *Journal* in 1792.⁶¹ The cities and regions with the largest sales figures for 1783–1802, in addition to Weimar, were Anhalt, Berlin, Copenhagen, Frankfurt, Mecklenburg, Magdeburg, St Petersburg, Riga, Silesia, Vienna, and especially Warsaw. However, by far the highest figure is that of Hamburg. This was presumably due not so much to the presence of a large clientele as to the fact that Hamburg, a major port and trading city, was conveniently located, like Dresden, on the River Elbe, and the products could be transported there by water, with less risk of damage.

It comes as a surprise to find that the Prussians were among the first to appreciate the new products offered by the Saxons. An example of the beautiful "chamber lantern", the first *Spiegelfabrik* piece advertised by Bertuch in February 1788, hung in King Frederick William II's corner chamber in the Marmorpalais in Potsdam,⁶² and in the yellow chamber there was another bell-shaped example in bone glass with painted decoration from Dresden [fig. 10].⁶³ Frederick William's mistress and later closest con-



Figure 10

Bone-glass lamp with painted decoration, Chursächsische Spiegelfabrik, late eighteenth century (lost); here seen in its original setting in a historical photo from the former Oberhofmarschallamt/ Verwaltung der Staatlichen Schlösser und Gärten dating from around 1927–45, showing of the Yellow Chamber in the Marmorpalais, Potsdam, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, around 1927–45. Photo: SPSG Berlin-Brandenburg

fidante, Wilhelmine Encke (1752–1820), Countess von Lichtenau from April 1794, was increasingly involved in the furnishings of the royal palaces at this time, and she may well have been responsible for the acquisitions from Dresden; she would certainly have known Bertuch's *Journal*.

From about 1797, the bronze factory of Werner & Mieth, founded in Berlin in 1792 by the former porcelain modellers Christian Gottlieb Werner and Gottfried Mieth, produced models strikingly similar to those of Dresden. Before this, however, it was unable to supply such lamps for the Pfaueninsel (Peacock Island, 1794–95), Schwedt (1795) and Paretz (1796) palaces, owing to the opposition of the guild.⁶⁴ Some pieces were provided, however, by the Dresden factory.



Figure 11

View of the “Tahitian Chamber” in the palace on Peacock Island, Berlin, showing the bone-glass lamp from the Churfürstliche Spiegelfabrik that was part of its original decoration (SPSG Berlin-Brandenburg, inv. no. VIII 1339).

Photo: SPSG Berlin-Brandenburg/Jörg P. Anders

Left:

Matching design published as a “Chamber lantern in bone glass” (Journal des Luxus und der Moden, December 1794, plate 32).

© Klassik Stiftung Weimar. All rights reserved

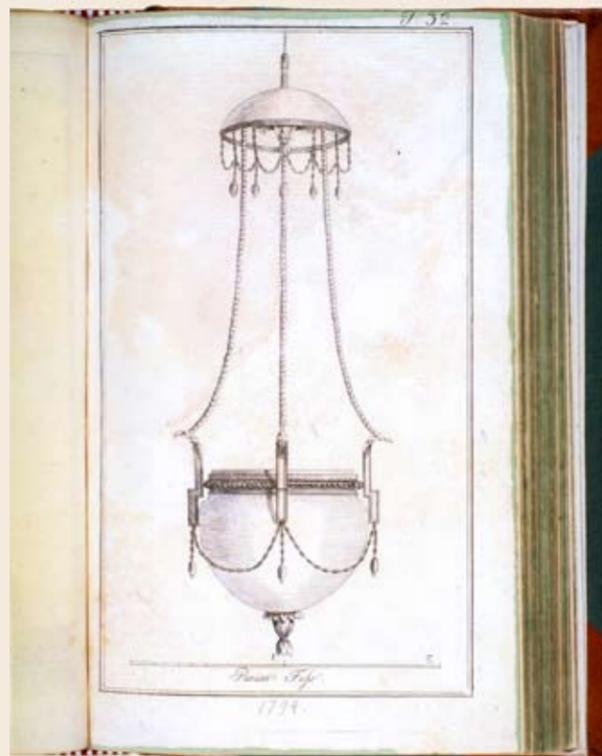


Figura 12

The Rosenlaube room at Schwedt Palace (Oder, destroyed 1945) in 1943–45, showing an alabaster lamp with gilt bronze mounts from the Chursächsische Spiegelfabrik, late eighteenth century (lost).

© Bildarchiv Foto Marburg/Müller und Sohn

As soon as the “chamber lantern of bone glass” appeared in Bertuch’s *Journal* in December 1794,⁶⁵ two of these lamps, one in bone glass [fig. 11] and the other in alabaster, were acquired for the chambers located one above the other in the tower of the palace on Peacock Island, then under construction; they are still preserved in situ. It can now be ascertained on grounds of style as well as the details and quality of the bronzework, that the bone-glass example was certainly made in Dresden — probably one of the first of its kind to be sold — and the alabaster one, again, points clearly to the *Spiegelniederlage* for its bronze mounts.

The same new type of lamp was used shortly after this in other Prussian palaces. In 1795, the Berlin architect Friedrich Gilly (1772–1800) completed several rooms in Schwedt Palace (located about 100 km north-east of Berlin, destroyed in 1945). The historical inventory includes an “alabaster lamp” in the Rosenlaube, referred to here as the “bedroom” [fig. 12]. Then from 1796, David and Friedrich Gilly modernized the house at Paretz for the future King Frederick William III (1770–1840) and his wife Louise (1776–1810). In the vestibule there was once an enormous bell-shaped bronze-mounted bone-glass lamp, undoubtedly a product of the *Chursächsische Spiegelfabrik*.⁶⁶

Incidentally, a chandelier very similar to the one in the Great Hall of the Roman House was delivered to Charlottenburg Palace in Berlin in the summer of 1797 by the *Spiegelfabrik's* Berlin rival, Werner & Mieth.⁶⁷ Furthermore, Louise decorated her bedroom at the Potsdam Stadtschloss with a vase lamp by Werner & Mieth [fig. 13]. The model follows a *Spiegelfabrik* design published in variations in the January 1798 and June 1799 issues of the *Journal*;⁶⁸ a surviving example from the *Spiegelfabrik* is again distinguished by its characteristic bronze mounts [fig. 14]. This highlights the remarkable fact that the Dresden *Spiegelfabrik* seems to have served as a model for Berlin luxury goods production.

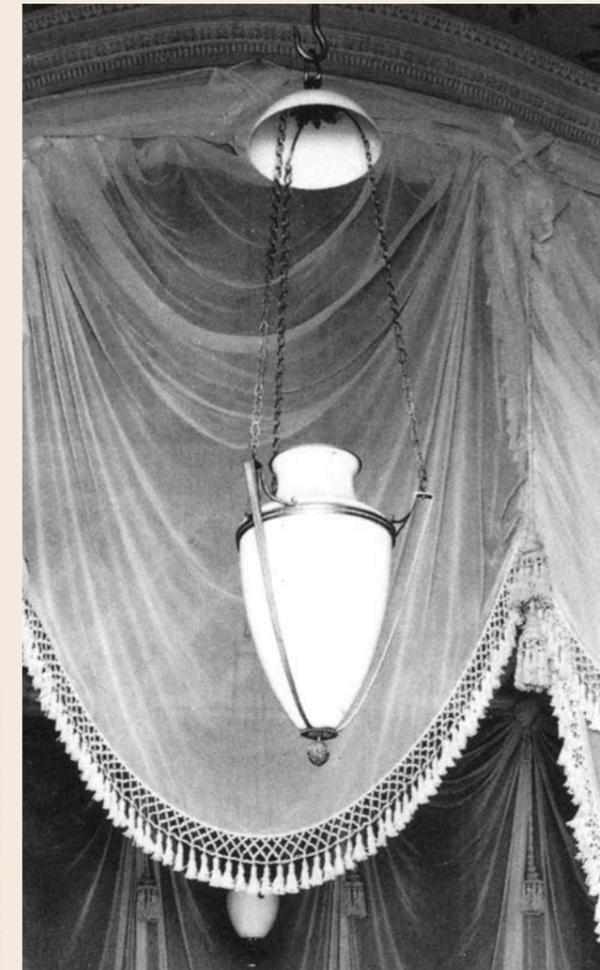


Figure 13
Flussglas lamp by Werner & Mieth,
 Stiftung Preußische Schlösser und Gärten
 Berlin, around 1800 (lost),
 in Queen Louise of Prussia's bedroom
 in the Potsdam City Palace, c. 1921.
 Photo: Brandenburgisches Landesamt
 für Denkmalpflege und Archäologisches
 Landesmuseum, Bildarchiv,
 neg. no.: 38 k 10 / 5600.19

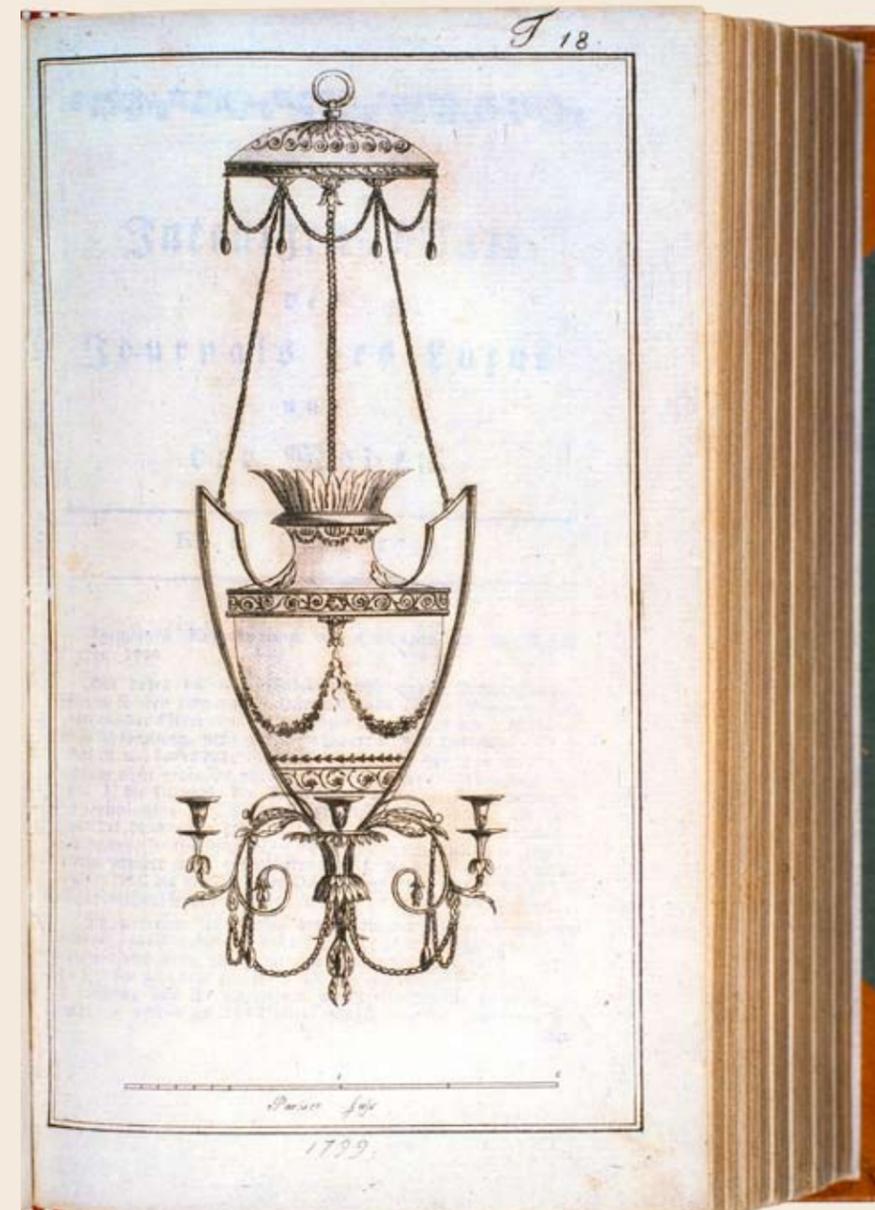


Figure 14
Left:
Vase-shaped bone-glass "cabinet lantern",
 Chursächsische Spiegelfabrik, around 1800. Art trade.
Right:
*Similar model published in the Journal des Luxus
 und der Moden (June 1799, plate 18).*
 © Klassik Stiftung Weimar. All rights reserved



Figure 15

Twelve-light chandelier from the Chursächsische Spiegelfabrik, late eighteenth century.

The David Collection, Copenhagen (inv. no. L4).

Photo: Pernille Klomp

The *Spiegelfabrik* sold many products to Poland; the highest sales figures for 1783–1802, after Hamburg, are those for Warsaw. Significant quantities also went to Riga, St Petersburg, Vienna and Copenhagen. In the 1790s, a wealthy Danish nobleman and governor, Pierre de Bosc de la Calmette, and his wife Elisabeth (Lise) built a château on their estate, named Liselund, landscaped in the English manner, on the island of Møn. In a lavish room with a wall decoration of palm trees we find a *Spiegelfabrik* lamp identical to the one in the tower room on Peacock Island. A particularly large and splendid twelve-light chandelier — possibly one of the largest ever made by the *Spiegelfabrik* — hangs today in the David Collection in Copenhagen. It was purchased as Russian around 1920–36 from Herrenhaus Lehmkuhlen near Plön in Schleswig-Holstein, a region which belonged periodically to Denmark during the eighteenth and nineteenth centuries [fig. 15].

The Dresden products seem to have penetrated the French market after 1800. The Paris sales figures for 1803 are higher than for the whole twenty-year period up to 1802. Further interesting information about French purchases in 1804 is offered by a Munich newspaper, in a review of that year's Leipzig Michaelmas Fair:

There was an extraordinary demand at this Fair for mirrors, candelabra and bone-glass lamps. The Kurfürstliche *Spiegelfabrik* in Dresden distinguished itself here quite superbly by its tasteful forms and beautiful work. [...] For it always has orders for months ahead on all sides. [...] It recently succeeded in obtaining orders for some chandeliers for Malmaison itself. But actually, the ever-growing and insatiable demand for mirrors and glass lamps is proof of the prosperity and disposable wealth among the lower classes, in whose homes one now frequently finds the luxury furnishing of the genteel.⁶⁹

The company was evidently operating at full capacity, supreme in its field locally and selling abroad in the very highest quarters: Malmaison, west of Paris, was the country seat of the French empress Joséphine (1763–1814). As the model of the eight-light chandelier in the Roman House at Weimar — which had received the “acclaim of all connoisseurs”, according to Bertuch —⁷⁰ has appeared several times on the French art market, we may assume that it was popular in France after 1800. Interestingly, the writer also highlights the demand among less aristocratic customers, suggesting that the *Spiegelfabrik's* products represented a badge of status for the aspirational and newly affluent lower classes.

THE END OF THE SPIEGELFABRIK

In 1801, *Hofmeister* Benjamin Sahr replaced Grahl as general manager.⁷¹ In 1803, the mirror-glass furnace ceased to be fired, and in 1807 the production of mirror glass ended altogether, as Bohemian mirror glass was now freely distributed at the fairs, undermining sales of the domestic product. On the other hand, the production of blown glass increased considerably.⁷²

Between 1806 and 1813, large parts of Germany, including Saxony, were under French occupation. Presumably, like Werner & Mieth in Berlin, the company sold many of its products to France at this time, which may explain why glass chandeliers and objects of uncertain origin, which can now be identified as works from the *Spiegelfabrik*, have regularly appeared on the French antiques market. The German campaign against Napoleon in 1813 led to the destruction of the *Spiegelschleife*. The mirror factory never recovered. From June 1815, the Friedrichsthal works was assigned to Prussia,⁷³ and the company moved to the premises of the Dresden *SpiegelNiederlage*, but it had in fact stopped manufacturing glass and now mainly imported it from Bohemia.⁷⁴ However, the bronze mounts, hardly inferior in quality to those produced in Paris or London, were probably still manufactured at the *Niederlage* to embellish the imported glass goods.

Thus, after just over a century, the history of this factory in Saxony came to an end. Through a combination of quality, experience, effective management, subsidy when needed, and excellent publicity from incipient fashion journalism, thanks to Bertuch, it had, for a while, vindicated Augustus the Strong's exercise in state-sponsored enterprise, until war took its toll. We now have a reasonable picture of the products manufactured at the *Chursächsische Spiegelfabrik* between 1788 and 1815, though work remains to be done. The earlier production between 1710 and 1787, however, still remains a mystery. The veil that has covered the history of this fascinating factory for so long has not yet been entirely lifted.⁷⁵



¹ Sotheby's Paris, 27 November 2018, lot 109: "Lustre cage en crystal, verre et bronze doré. Travail du Nord de l'Europe d'époque Néoclassique, vers 1800".

² Augustus the Strong was Elector Frederick Augustus I of Saxony from 1694 to 1733 and Augustus II, King of Poland and Grand Duke of Lithuania, from 1697 to 1706 and from 1709 to 1733. For the chandelier, see Friedrich Justin Bertuch, ed., *Journal des Luxus und der Moden* (Weimar: Verl. des Landes-Industrie-Comptoirs), March 1800, pp. 158–59 and plate 8.

³ The chandelier was acquired for the museum in 2020 with partial financial support from the Ernst von Siemens Kunststiftung; see <https://www.ernst-von-siemens-kunststiftung.de/objekt/kronleuchter-aus-der-chursächsischen-manufaktur-für-schloss-pillnitz-spätes-18-jahrhundert.html> (accessed 26 November 2021).

⁴ Käthe Klappenbach first drew attention to it by identifying a chandelier from the *Chursächsische Spiegelfabrik* in the Museum Behnhaus Drägerhaus in Lübeck, having located a print showing this model of chandelier in the December 1797 issue of the *Journal des Luxus und der Moden*; see Käthe Klappenbach, *Kronleuchter mit Behang aus Bergkristall und Glas sowie Glasarmkronleuchter bis 1810* (Berlin: Akademie, 2001), pp. 49, 74 (ill. 71), 102 and 359.

⁵ This study is based on research results presented by the author in a lecture on the *Chursächsische Spiegelfabrik* given on the occasion of the reopening of the Imperial Rooms at Schloss Pillnitz on 12 August 2021, where the chandelier was presented to the public. I would like to thank Dr Christiane Ernek van der Goes for providing me with archival material from the Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden (see notes 31, 32, 39 and 60).

⁶ Winfried Siebers, "Diplomatie und Politik in der frühauflärerischen Apodemik", in *Wissen und Strategien frühneuzeitlicher Diplomatie*, ed. by Siegrid Westphal and Stefanie Freyer (Berlin: De Gruyter, 2020), pp. 23–42 (p. 34).

⁷ Hanns Frommhold, *Spiegelschleife, Pulvermühle und Kanonenbohrwerk. 3 churfürstliche Industrieanlagen an der Weißeritz in Dresden* (Dresden: Verein für Geschichte Dresdens, 1929), p. 9. For the history of the glassworks founded around 1700 and the role of Tschirnhaus, see Gisela Haase, "Tschirnhaus und die sächsischen Glashütten in Pretsch, Dresden und Glücksberg", in *Ehrenfried Walther von Tschirnhaus (1651–1708). Experimente mit dem Sonnenfeuer. Eine Ausstellung des Mathematisch-Physikalischen Salons der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden*, exh. cat. (Dresden: Staatliche Kunstsammlungen, 2001), pp. 55–67.

⁸ Gerhard Krüger, "Die Glashütte zu Friedrichsthal (Niederlausitz)", *Forschungen zur Brandenburgischen und Preußischen Geschichte*, 39 (1927): 75–88 (pp. 75–76).

⁹ Ibid. For an early account of the founding and early history of the *Churfürstliche Spiegelfabrik*, see August Schumann, *Vollständiges Staats-, Post- und Zeitungslexikon von Sachsen*, II (Zwickau: Verlag der Gebrüder Schumann, 1815), pp. 818–25. See also Adolf Hantzsch, "Die Spiegelschleife bei Dresden", *Mitteilungen des Vereins für Geschichte und Topographie Dresdens und seiner Umgebung*, 4 (1883): 37–58.

¹⁰ Friedrich Gottlob Leonhardi, *Erdbeschreibung der churfürstlich- und herzoglich-sächsischen Lande*, vol. 2, Leipzig 1803, p. 503; Schumann, p. 819.

¹¹ Leonhardi, p. 503; Krüger, p. 76.

¹² Schumann, p. 818.

¹³ Krüger, p. 77.

¹⁴ Schumann, p. 819; Hantzsch, pp. 42–43.

¹⁵ Krüger, p. 78.

¹⁶ Jean Louis Sponzel, *Kabinetstücke der Meissner Porzellan-Manufaktur von Johann Joachim Kändler* (Leipzig: Hermann Seemann Nachfolger, 1900), p. 37.

¹⁷ Krüger, p. 79. *Niederlage* is the historical German term for a warehouse and sales point.

¹⁸ Krüger, p. 81.

¹⁹ Ibid.

²⁰ Frommhold, pp. 21–23; Krüger, p. 82.

²¹ Anon., "Nachricht von Herrn Johann Joachim Kändlers Leben und Arbeiten", in *Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste*, vol. 18, no. 2 (Leipzig, 1775), pp. 296–303 (p. 298).

²² Krüger, p. 82.

²³ Ibid.

²⁴ Krüger, p. 83.

²⁵ Hantzsch, pp. 46–47.

²⁶ Schumann, pp. 819–20.

²⁷ Leonhardi, p. 508.

²⁸ The Leipzig Fair, held three times a year, at New Year, on the Fourth Sunday of Easter (Jubilate-Messe) and at Michaelmas (Michaelis-Messe, 29 September), consisted of a complex of almost 100 vaults, rooms, halls and outbuildings, stretching for almost 140 metres in the centre of Leipzig.

²⁹ *Leipziger Intelligenz-Blatt*, 28 July 1787, p. 1.

³⁰ As we have seen, this commission was created in 1725 to oversee the progress of the *Spiegelfabrik* and the *Spiegelschleife*; see Schumann, p. 819.

³¹ Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, 10036 Finanzarchiv, Rep. IX, Lo 36183, No. 2973d, Bilanz Spiegelfabrik 1788.

³² Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, 10036 Finanzarchiv, Rep. IX, Lo 36183, No. 2973d, Bilanz Spiegelfabrik 1788, fol. 3.

³³ See Bertuch, *Journal*, August 1789, plate 23 and p. 358; September 1789, plate 25 and p. 406. The prices for the glass vessels shown range from 10 to 14 reichsthalers.

³⁴ On the relevance of Bertuch's *Journal*, see Nadine Hecht, *Luxus um 1800. Warenangebot und Konsumenten im Spiegel zeitgenössischer Werbemedien* (Doctoral thesis, Otto-Friedrich-Universität, Bamberg, 2019).

³⁵ Kate Nelson Best, *The History of Fashion Journalism* (London: Bloomsbury Academic, 2017), pp. 24–25. See also Daniel L. Purdy, *The Tyranny of Elegance: Consumer Cosmopolitanism in the Era of Goethe* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1998).

³⁶ Angela Borchert and Ralf Dressel, ed., *Das "Journal des Luxus und der Moden": Kultur um 1800* (Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2004), pp. 195–215.

³⁷ "The latest luxury is to hang a beautiful antique lamp, a *cassolette* or a tastefully and richly decorated lantern with a number of wax candles inside [a chamber], and to place at most a pair of antique *flambeaux* on the mantelpiece or under the mirror. An exceedingly beautiful lantern of this kind, which can be used partly for a chamber, partly also for a *sala terrana*, where there is much draught of air, has recently been produced by the Churfürstliche Sächsische Spiegelfabrik in Dresden (which manufactures exceedingly beautiful works [...]). The whole is composed of cut glass lozenges, pearls, rosettes, etc. and gilt bronze", Bertuch, *Journal*, February 1788, pp. 70–71 and *Intelligenzblatt*.

³⁸ Borchert and Dressel, p. 205.

³⁹ Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, 10036 Finanzarchiv, Rep. IX, Loc. 36183, No. 2973d, Bilanz Spiegelfabrik 1788.

⁴⁰ Bertuch, *Journal*, September 1789, pp. 406–08 (p. 407), referring to Plate 26, which shows two gilt mirrors.

⁴¹ Ludwig Wilhelm Gilbert, *Handbuch für Reisende durch Deutschland*, vol. 2 (Leipzig: Schwickertscher Verlag, 1792), p. 368.

⁴² Bertuch, *Journal*, August 1792, pp. 434–35 and plate 24.

⁴³ Werner Loibl, "Johann Rudolf Glauber und die 'gläsernen' Folgen", *Journal of Glass Studies*, 49 (2007): 81–101 (p. 86).

⁴⁴ Johann Kunckel, *Ars vitraria experimentalis, oder vollkommene Glasmacherkunst*, 2nd edn (Frankfurt and Leipzig, 1689), pp. 57–58.

⁴⁵ Bertuch, *Journal*, December 1794, p. 607.

⁴⁶ *Journal für Fabrik, Manufaktur, Handlung und Mode* (Leipzig: Voß und Compagnie), November 1794, p. 388, plate III.

⁴⁷ Bertuch, *Journal*, August 1796, p. 432.

⁴⁸ Kai Fischer, "Die Tätigkeit des Architekten Johann August Arens am Bauprojekt Römisches Haus", in *Das Römische Haus in Weimar*, ed. by Andreas Beyer (München: Stiftung Weimarer Klassik, Hanser, 2001), pp. 40–47.

⁴⁹ *Inventarium über das neue Hauß 1797, aufgeführt von Martin Wagner*, Thüringisches Hauptstaatsarchiv, Weimar, 9155b.

⁵⁰ Thüringisches Hauptstaatsarchiv, W B 8573, Invoice no. 1819 of 17 March 1797.

⁵¹ Joachim Berger, "Carl August als Bauherr und Bewohner des Römischen Hauses", in *Das Römische Haus in Weimar*, ed. by Andreas Beyer (München: Stiftung Weimarer Klassik, Hanser, 2001), pp. 25–39.

⁵² The pair was purchased for the Marmorpalais, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg (SPSG), in 1996 (inv. nos. DLnF 97/3.1 and DLnF 97/3.2). The bases are modern; the original oval bases were probably replaced as they did not seem appropriate once the objects had lost the context of their original oval niches.

⁵³ Bertuch, *Journal*, September 1796, pp. 482–83 and plate 27.

⁵⁴ Bertuch, *Journal*, February 1797, pp. 98–99 and plate 6.

⁵⁵ Bertuch, *Journal*, December 1797, pp. 630–31 and plate 36.

⁵⁶ All objects Klassik Stiftung Weimar, the chandelier inv. no. Kg-2020/46; the mirror lights inv. nos. Kg-2020/47 and Kg-2020/48; the console tables inv. nos. Kg-2012/118.1 and Kg-2012/118.2.

⁵⁷ Bertuch, *Journal*, February 1790, p. 131 and plate 6.

⁵⁸ Joseph Friedrich, Freiherr zu Racknitz. *Darstellung und Geschichte des Geschmacks der vorzüglichsten Völker in Beziehung auf die innere Auszierung der Zimmer und auf die Baukunst*, vol. II (Leipzig: Georg Joachim Göschen, 1796), plate 11, https://haab-digital.klassik-stiftung.de/viewer/image/1319649041/29/LOG_0015/ (accessed 26 November 2021).

⁵⁹ Frank C. Möller, "18 Objekte um 1800", <https://docplayer.org/39123212-Ich-wuensche-ihnen-bei-der-lektuere-viel-spass-ihr-frank-c-moeller.html> (accessed 26 November 2021); Claudia Nordhoff, "Der Meister und sein Schüler: Jakob Philipp Hackert und Francesco Inghirami in den Wäldern der Toskana", *Jahrbuch der Berliner Museen*, 54 (2012): 49–77 (p. 51).

⁶⁰ Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, Rep. IX., Loc. 36177, No. 2895b, Bilanz Spiegelfabrik 1803, fol. 127.

⁶¹ Hecht, pp. 55–56. At the Wittumspalais in Weimar, a number of objects survive that can now be attributed to the *Spiegelfabrik*: several bone-glass tripod-candelabra and ceiling lamps,

the latter exemplifying the use of blue and red glass as in the vessels presented by Bertuch in August 1789; see fig. 3.

⁶²The earliest inventory of the Marmorpalais, dating from around 1793, mentions a “lantern with bronze, with 4 lights, the outer measure 5 feet high” for the “Wooden panelled writing chamber”. It is still present in the 1799 inventory; SPSG, *Historische Inventare* Nr. 377, fol. 7. I would like to thank Dr Burkhard Göres for providing me with this and the following reference. The lantern must have been in situ at least until 1932, as it appears in its original setting on a photograph from that year.

⁶³The same inventories list “a bone glass lantern, decorated with bronze and arabesques, 3 feet and 1 inch high” for this room; see SPSG, *Historische Inventare* Nr. 377, fol. 8. Again, it is documented in situ in the early twentieth century; see Hermann Schmitz, *Das Marmorpalais bei Potsdam und das Schlösschen auf der Pfaueninsel* (Berlin: Verlag für Kunstwissenschaft, 1921), plate 30.

⁶⁴On Werner & Mieth, see Klappenbach, and Frank C. Möller, “A Search for the Unknown Architect”, lecture presented at the 16th Annual Assembly Light and Glass, Maastricht, 20–23 August 2015.

⁶⁵See note 45 above.

⁶⁶See Hermann Schmitz, ed., *Wohnzimmer und Festräume Berliner Baumeister vom Ausgang des 18. Jahrhunderts* (Berlin: Verlag für Kunstwissenschaft, 1923), p. 56.

⁶⁷Klappenbach, cat. no. 76, p. 269 and p. 98. Incidentally, when a chandelier of a closely related model came up for sale at Christie’s on 26 April 2016, lot 133, it was attributed to the Dresden *Spiegelfabrik* on the grounds of the design published by Klappenbach (see note 4). It can now be established that this example was certainly made by Werner & Mieth, especially in view of the use of the typical nozzles of that manufactory as well as other serially produced elements, and the quality of the metalwork; the bronze elements from Dresden appear slightly more old-fashioned, with heavier cast, finer execution of the chiselling, and heavier gilding.

⁶⁸Bertuch, *Journal*, January 1798, pp. 54–55 and plate 3; June 1799, p. 314 and plate 18.

⁶⁹*Kaiserlich- und Kurpfalz bairisch privilegierte allgemeine Zeitung*, 7 (1804), no. 3412 (6 December 6, 1804), p. 1362; <https://www.bavarikon.de/object/bav:BSB-MDZ-00000BSB10504243?c> (accessed 26 November 2021).

⁷⁰See note 55 above.

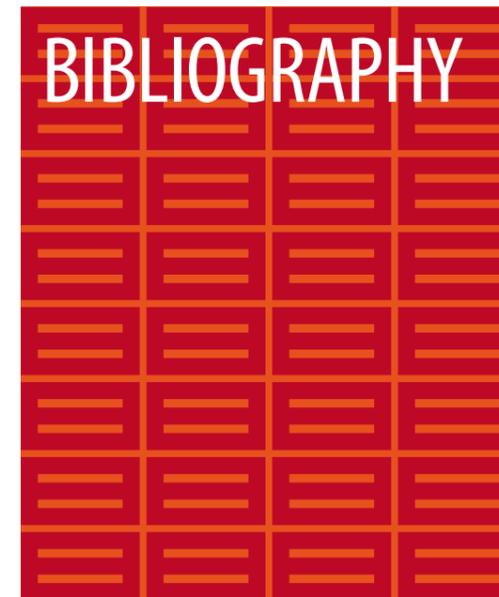
⁷¹Krüger, p. 83.

⁷²Schumann, pp. 823–24.

⁷³Hantzsch, p. 53–54.

⁷⁴Schumann, p. 186.

⁷⁵I would like to express my gratitude to Daniela Heinze and Charles Davis for their support in giving this essay its final form in English, and to the latter for his thoughtful reading and valuable contributions.



ANON. “Nachricht von Herrn Johann Joachim Kändlers Leben und Arbeiten”, in *Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste*, vol. 18, no. 2. Leipzig, 1775, pp. 296–303.

BERGER, JOACHIM. “Carl August als Bauherr und Bewohner des Römischen Hauses”, in *Das Römische Haus in Weimar*, ed. by Andreas Beyer (München: Stiftung Weimarer Klassik, Hanser, 2001), pp. 25–39.

BERTUCH, FRIEDRICH JUSTIN, ed. *Journal des Luxus und der Moden*. Weimar: Verl. des Landes-Industrie-Comptoirs, 1788–1800. Available online at https://zs.thulb.uni-jena.de/receive/jportal_jpjournal_00000029?XSL.referer=jportal_jpvolume_00055182 (accessed 26 November 2021).

BEST, KATE NELSON. *The History of Fashion Journalism*. London: Bloomsbury Academic, 2017.

BORCHERT, ANGELA AND RALF DRESSEL, ed. *Das “Journal des Luxus und der Moden”: Kultur um 1800*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2004.

FISCHER, KAI. “Die Tätigkeit des Architekten Johann August Arens am Bauprojekt Römisches Haus”, in *Das Römische Haus in Weimar*, ed. by Andreas Beyer (München: Stiftung Weimarer Klassik, Hanser, 2001), pp. 40–47.

FROMMHOLD, HANNS. *Spiegelschleife, Pulvermühle und Kanonenbohrwerk. 3 churfürstliche Industrieanlagen an der Weißeritz in Dresden*. Dresden: Verein für Geschichte Dresdens, 1929.

GILBERT, LUDWIG WILHELM. *Handbuch für Reisende durch Deutschland*, vol. 2. Leipzig: Schwickertscher Verlag, 1792.

HAASE, GISELA. "Tschirnhaus und die sächsischen Glashütten in Pretsch, Dresden und Glücksberg", in *Ehrenfried Walther von Tschirnhaus (1651–1708). Experimente mit dem Sonnenfeuer. Eine Ausstellung des Mathematisch-Physikalischen Salons der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden* (exh. cat.). Dresden: Staatliche Kunstsammlungen, 2001, 55–67.

HANTZSCH, ADOLF. "Die Spiegelschleife bei Dresden", *Mitteilungen des Vereins für Geschichte und Topographie Dresdens und seiner Umgebung*, 4 (1883): 37–58.

HECHT, NADINE. *Luxus um 1800. Warenangebot und Konsumenten im Spiegel zeitgenössischer Werbemedien*. Doctoral thesis, Otto-Friedrich-Universität, Bamberg, 2019.

Journal für Fabrik, Manufaktur, Handlung und Mode. Leipzig: Voß und Compagnie. November 1794.

KLAPPENBACH, KÄTHE. *Kronleuchter mit Behang aus Bergkristall und Glas sowie Glasarmkronleuchter bis 1810*. Berlin: Akademie, 2001.

KRÜGER, GERHARD. "Die Glashütte zu Friedrichsthal (Niederlausitz)", *Forschungen zur Brandenburgischen und Preußischen Geschichte*, 39 (1927): 75–88.

KUNCKEL, JOHANN. *Ars vitraria experimentalis, oder vollkommene Glasmacherkunst*, 2nd edn. Frankfurt and Leipzig, 1689.

LEONHARDI, FRIEDRICH GOTTLÖB. *Erdbeschreibung der churfürstlich- und herzoglich- sächsischen Lande*, II. Leipzig, 1803.

LOIBL, WERNER. "Johann Rudolf Glauber und die 'gläsernen' Folgen", *Journal of Glass Studies*, 49 (2007): 81–101.

NORDHOFF, CLAUDIA. "Der Meister und sein Schüler: Jakob Philipp Hackert und Francesco Inghirami in den Wäldern der Toskana", *Jahrbuch der Berliner Museen*, 54 (2012): 49–77.

PURDY, DANIEL L. *The Tyranny of Elegance: Consumer Cosmopolitanism in the Era of Goethe*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1998.

RACKNITZ, JOSEPH FRIEDRICH, Freyherr zu. *Darstellung und Geschichte des Geschmacks der vorzüglichsten Völker in Beziehung auf die innere Auszierung der Zimmer und auf die Baukunst*. Leipzig: Göschen, 1796.

SCHMITZ, HERMANN. *Das Marmorpalais bei Potsdam und das Schlösschen auf der Pfaueninsel*. Berlin: Verlag für Kunstwissenschaft, 1921.

SCHMITZ, HERMANN, ed. *Wohnzimmer und Festräume Berliner Baumeister vom Ausgang des 18. Jahrhunderts*. Berlin: Verlag für Kunstwissenschaft, 1923.

SCHUMANN, AUGUST. *Vollständiges Staats-, Post- und Zeitungslexikon von Sachsen*, II. Zwickau: Verlag der Gebrüder Schumann, 1815.

SIEBERS, WINFRIED. "Diplomatie und Politik in der frühaufklärerischen Apodemik", in *Wissen und Strategien frühneuzeitlicher Diplomatie*, ed. by Siegrid Westphal and Stefanie Freyer. Berlin: De Gruyter, 2020, pp. 23–42.

SPONSEL, JEAN LOUIS. *Kabinetstücke der Meissner Porzellan-Manufaktur von Johann Joachim Kändler*. Leipzig: Hermann Seemann Nachfolger, 1900.



Nº 8 • 2022
ISSN 2444-121X

NOTICIAS INÉDITAS SOBRE UNA FAMILIA DE PLATEROS DESCONOCIDOS: LOS ALLER DE SANTIAGO DE COMPOSTELA (PRINCIPIOS DEL SIGLO XIX-MEDIADOS DEL SIGLO XX)

Ana Pérez Varela

Universidad de Santiago de Compostela

ana.perez.varela@usc.es

- Fecha de recepción: 01/09/2021 - Fecha de aceptación: 25-10-2021 • Pags. 209 - 232
- <https://doi.org/10.46255/add.2022.8.111>

RESUMEN

Apenas existe un puñado de referencias al apellido Aller ligado al arte de la platería en Santiago de Compostela a lo largo del siglo XIX. En esta investigación hemos empleado material documental inédito como partidas de nacimiento y matrimonio del Registro Civil para tratar de desentrañar el árbol genealógico de la familia, matrículas de las escuelas de la Sociedad Económica para precisar su formación, o matrículas industriales del archivo municipal para ubicar sus obradores, entre otro tipo de fuentes. El hecho de que Manuel Aller Presas fuese marcador de la ciudad y la delimitación cronológica de su actividad nos sirve como instrumento para datar un gran número de piezas de otros plateros con su marca de contraste. Asimismo, hemos tratado de recoger todas las marcas conocidas de plateros con apellido Aller para ubicarlas según sus miembros.

PALABRAS CLAVE: platería; plateros; Santiago de Compostela; Aller; contraste; marcas.

UNPUBLISHED NEWS ABOUT A FAMILY OF UNKNOWN SILVERSMITHS: THE ALLER OF SANTIAGO DE COMPOSTELA (EARLY NINETEENTH CENTURY-MID TWENTIETH CENTURY)

ABSTRACT

We know just a few references about the Aller family, related to the art of silversmithing in Santiago de Compostela in the nineteenth century. In this research, we have used unpublished documents, such as birth and marriage certificates from the civil registry to reconstruct the family tree, registrations of the schools of the Economic Society to specify their training, or industrial registrations of the municipal archive to locate their workshops. The fact that Manuel Aller Presas was the marker of the city, serves as a chronological instrument to date a large number of pieces of other silversmiths which also present his contrast mark. In addition, we have tried to collect all the known marks of silversmiths with surname Aller to attribute each one to its correct author.

KEY WORDS: Silverware; silversmiths; Santiago de Compostela; Aller; contrast; marks

NOTICIAS INÉDITAS SOBRE UNA FAMILIA DE PLATEROS DESCONOCIDOS: LOS ALLER DE SANTIAGO DE COMPOSTELA (PRINCIPIOS DEL SIGLO XIX- MEDIADOS DEL SIGLO XX)

Ana Pérez Varela

Universidad de Santiago de Compostela

INTRODUCCIÓN

El Gremio de plateros de Santiago de Compostela aglutinó a algunos de los artistas más importantes de la historia del arte de la ciudad. Como urbe nacida al calor de un fenómeno de peregrinación, su gran cantidad de iglesias demandó continuamente piezas sacras para servir al culto, mientras el flujo de peregrinos y visitantes lo hacía para llevarse recuerdos materiales de su viaje. Además, la burguesía y nobleza compostelana, especialmente en la época que nos ocupa, recurrió a los plateros para encargar sus piezas de aparato, ostentación y homenaje. Pese a la gran importancia que tuvo y continúa teniendo en la ciudad, la historiografía del arte compostelano no ha mostrado casi interés alguno por la platería. Esta situación contrasta con la gran cantidad de fuentes documentales con las que contamos para reconstruir las biografías y trayectorias de algunos de los plateros compostelanos que como ya hemos comprobado, alcanzaron una enorme fama en sus respectivas épocas. Asimismo, han llegado hasta nosotros una serie de piezas que demuestran la calidad de la orfebrería de Compostela y que, en su mayor, parte siguen esperando atribución. Este artículo pretende hacer una aportación a este campo de investigación a través de los Aller, una de las familias de plateros de la cual, pese a que hemos constatado que fue una de las más importantes y mencionadas en la documentación compostelana, no se sabía prácticamente nada.

LA FAMILIA ALLER

El primer platero que conocemos con el apellido familiar (Fig.1) es Nicolás Aller, apenas mencionado por la historiografía. Couselo Bouzas ubicó al platero a finales del Setecientos, y recogió un par de vinajeras, unos broches de misal (1792) y un platillo (1798) para la capilla de las Ánimas (Santiago de Compostela), un juego de incensario, naveta y relicario (1806) para Santa María do Socorro de Caión (Laracha), y un conjunto de seis candeleros, cruz parroquial y concha de plata (1819) para Santo Andrés Apóstolo (Santiago de Compostela)¹.

Por su parte, Bouza Brey señaló a Nicolás Aller como platero compostelano fallecido en 1834, aunque desconocemos la fuente que empleó².

Además, Fernández, Munoa y Rabasco consideraron a Nicolás Aller contraste, reproduciendo su marca estampada en unas vinajeras de finales del siglo XVIII a las que no le hemos podido seguir la pista por no contar con más datos al respecto³. En realidad, no tenemos constancia de que ejerciese el cargo de marcador en ningún momento, teniendo en cuenta que tenemos bastante bien documentados a los contrastes de la época gracias al vaciado de actas de consistorios del Archivo Municipal⁴, pero no podemos descartarlo debido a la problemática de dicha pieza, que posteriormente comentaremos.

La marca de Nicolás Aller aparece asimismo en dos piezas asociada a la marca «PECVL», dadas a conocer en la tesis de Louzao Martínez, en Santo Tomé de Merlán (Chantada) y San Martiño de Castro Soengas (Portomarín)⁵.

Avanzando en el siglo XIX, conocemos dos plateros llamados Manuel Aller, padre e hijo, que hasta ahora la historiografía ha confundido habitualmente en una misma persona. Con respecto a Couselo Bouzas, no recogió a Manuel Aller (padre), aunque entraba dentro de los límites cronológicos de su estudio. Bouza Brey sí separó a las dos figuras, situando uno a finales del siglo XIX y otro en torno a 1842, por noticias de las cuales no ofrece fuentes⁶. Creemos que son, respectivamente, hijo y nieto de Nicolás Aller.

Sobre Manuel Aller (padre) tenemos pocos datos. Sabemos que se casó con Josefa Presas, con la que tuvo siete hijos: José (ca. 1814), Clara (ca. 1825), Manuel (ca. 1828), Ángel (ca. 1831), Manuela, Narciso y Concepción. No hemos hallado la entrada en el Registro Civil de ninguno, al ser sus nacimientos anteriores al año de inicio de la documentación disponible en el Archivo Municipal (1841). Sin embargo, hemos podido deducir algunos de sus años de nacimiento de otros documentos como matrimonios y partidas de nacimiento de sus respectivos hijos. Sabemos que tres hijos del matrimonio Aller-Presas fueron plateros.

De estos, Manuel Aller Presas fue el platero más importante de la saga. Se casó con Mercedes Vicente en 1865, y diecisiete días después nació su primera hija, Elvira⁷. Tendrían cuatro hijas más: Mercedes (1866) Margarita (1867), Consuelo (1868) y María (1869)⁸. Según su partida de matrimonio y las del nacimiento de sus hijas, en 1865 vivían en rúa da Algalia de Arriba, y por lo menos desde 1867 en adelante, en rúa da Raíña. También tuvieron un hijo, llamado Manuel como su padre y su abuelo. No hemos

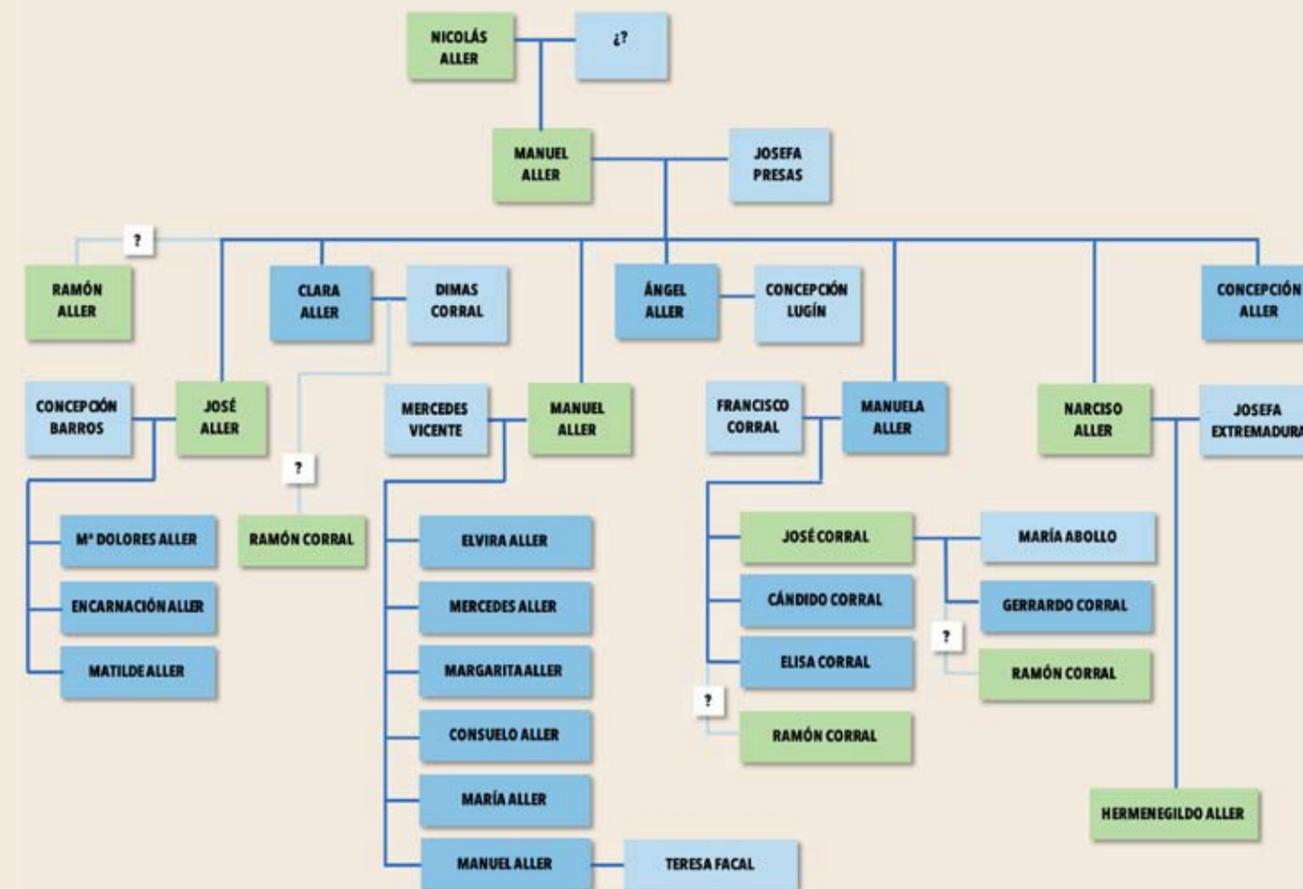


Figura 1

Árbol genealógico de la familia Aller
en verde los plateros. Elaboración propia.

hallado registros de él en el Archivo Municipal pero sí en la prensa, que lo certifica como un afamado dentista compostelano⁹. Este se casó con Teresa Facal en 1908¹⁰, y tuvieron un hijo en 1911¹¹, cuyo nombre desconocemos.

Sus hermanos José Aller Presas y Narciso Aller Presas también fueron plateros. A pesar de que Bouza Brey no los menciona entre su nómina de artífices decimonónicos¹², sabemos que ejercieron la profesión gracias a la documentación municipal. En cuanto al primero, se casó con Concepción Barros en 1846, aunque ya habían tenido una hija ilegítima, María Dolores, en 1842¹³. En la partida de nacimiento de la niña, José Aller tuvo que firmar una declaración que la certificaba como suya. Tuvieron dos hijas más: Encarnación (1846) y Matilde (1849)¹⁴. En 1842 vivían en rúa da Atalaia, en 1846 en rúa do Hospitaliño, y en 1849 en la plazuela de San Agustín. En todos estos documentos se le señala como platero. Por su parte, Narciso aparece nombrado como tal en la partida de nacimiento de su hijo, Hermenegildo (1863), fruto de su matrimonio con Josefa Extremadura. En el documento se les señala como residentes en la zona de Porta do Camiño¹⁵.

Tenemos evidencias de la existencia de otro platero o plateros llamados Ramón Aller. Couselo Bouzas y Bouza Brey no lo recogen entre los artífices compostelanos del siglo XIX¹⁶. En primer lugar, aparece un Ramón Aller «platero» registrado en las matrículas de la Escuela

de Dibujo de la Real Sociedad Económica de Amigos del País entre 1849 y 1852, indicado como «hijo de Manuel»¹⁷. Teniendo esto en cuenta, la cronología nos hace pensar en un hermano de Manuel, Narciso y José Aller Presas. Sin embargo, Fernández, Munoa y Rabasco recogieron la marca «R. ALLER» en una escribanía en colección privada acompañada de marca «REBO/REDO», y marca de localidad con el cáliz y la Sagrada Forma¹⁸. Francisco Reboredo fue marcador entre 1817-1839¹⁹, cronología en la que habría que situar la pieza. Teniendo esto en cuenta no podemos estar hablando del mismo Ramón Aller, ya que este sería bastante anterior. Tenemos dos hipótesis posibles. La primera es que Fernández, Munoa y Rabasco reprodujesen mal la marca, y en realidad la inicial de esta fuese una «M», que se correspondería con Manuel Aller (padre), activo en el periodo cronológico en el que Reboredo fue marcador. La segunda hipótesis es que estemos ante dos plateros distintos, un primer Ramón Aller que habría que situar como posible hijo de Nicolás Aller y hermano de Manuel Aller (padre), y otro que habría que situar como posible hijo de Manuel Aller (padre) y hermano de Manuel, Narciso y José Aller Presas. Esperamos que en futuras investigaciones la aparición de más marcas de los Aller nos ayude a esclarecer esta cuestión.

Con respecto a los otros cuatro hijos del matrimonio Aller-Presas, Clara nació hacia 1825 y se casó con el médico Dimas Corral en 1847²⁰, viviendo en rúa dos Bautizados. No conocemos datos sobre su descendencia. Ángel nació hacia 1831 y fue maestro de profesión. Se casó con Concepción Lugín en 1856²¹, cuando vivían en rúa Pexigo de Arriba, y tampoco conocemos si tuvo hijos. Tampoco tenemos datos sobre el matrimonio o descendencia de Concepción. Por último, Manuela se casó con Francisco Corral, empleado civil, y tuvieron tres hijos: José (1840), Cándido (1842) y Elisa (1845)²². En 1842 vivían en rúa do Hospitaliño y en 1845 en la plazuela de San Agustín.

De ellos, el primogénito, José Corral Aller, también fue platero como sus tíos maternos y su abuelo. Fue alumno de la Escuela de Dibujo de la Real Sociedad Económica de Amigos del País en los cursos de 1850 y 1858²³. Se casó con María Abollo en 1863²⁴, teniendo ya un hijo, Gerardo, que había nacido poco más de dos meses antes²⁵. Creemos que es posible que José también sea el padre del platero Ramón Corral, del que no conocemos un segundo apellido, pero que está documentado en Santiago por estas fechas. Incluso podría ser su hermano y por lo tanto otro hijo de Manuela Aller y Francisco Corral. Cabe una tercera posibilidad, que tiene que ver con que el marido de Clara Aller, aunque no era platero, también tiene el apellido Corral. De este modo Ramón podría ser hijo de Clara y el médico Dimas Corral, siendo nieto de Manuel Aller (padre) y sobrino de Manuel Aller Presas.

Con respecto a este apellido, Bouza Brey no recoge a ninguno de los dos Corral entre los plateros compostelanos decimonónicos²⁶. Nosotros hemos hallado referenciado a Ramón Corral en la prensa de la época, ya que en 1897 se le indica como hospitalizado a causa de una paliza que le había propinado un joven en la plaza de Cervantes, noticia en la que se refieren a él como «el platero de esta ciudad»²⁷. Pocos meses después se anunciaba su boda con María Padín²⁸.

2. REGISTRO MERCANTIL

En el Archivo Municipal no existen registros de empresas anteriores a 1887. En todas las matrículas industriales desde esa fecha, Manuel Aller Presas aparece recogido en la tarifa cuatro, reservada para las profesiones de orden civil, judicial y las de artes y oficios. Esta categoría se divide a su vez en nueve o siete clases, siendo la primera la de mayor contribución por parte de los profesionales. Desde el primer registro disponible y hasta 1910 aparece señalado como «engastador de piedras falsas» en la clase nueve/siete²⁹, junto a otros plateros compostelanos de la época. Sin embargo, otros nombres como los de Emilio Bacariza o Andrés Legrande aparecen recogidos en la categoría de «artífice platero» o «compositor de objetos de plata», cotizando con cantidades mayores³⁰. En 1911 ya no aparece.

Otro de los documentos en los que podemos encontrar registrada la actividad profesional de los plateros son los almanaques y anuarios de comercio, publicaciones con información industrial y comercial editados en ámbito español, que pudimos consultar en la Biblioteca Nacional de Madrid. Con respecto al anuario de Carlos Bailly-Baillièrre (1879-1911), este registra a Manuel Aller Presas en los ejemplares que se publican a partir de 1881³¹, en los que aparece en la categoría de «batidores de plata y oro» o «platerías»³². Su obrador se registra en «bajos de la Catedral». El anuario de Riera (1901-1911) incluye al mismo de 1901 a 1908 en la categoría de «batidores de oro y plata» y «plateros»³³, en la misma ubicación. El hecho de que no aparezcan más plateros con apellido Aller registrados nos indica que Manuel Aller Presas ostentaba la titularidad del obrador y que fue el más importante de la saga. Sí aparece Ramón Corral, el que creemos nieto de Manuel Aller Presas, y lo hace en los mismos anuarios, de 1894 hasta 1906. El primero de los años se registra en tres categorías distintas, «batidor de oro y plata», «broncista» y «dorador a fuego», de 1897 a 1899 como «batidor de oro y plata» y «platero», y ya a partir de entonces solo como «batidor»³⁴.

3. APRENDIZAJE, OBRADOR Y TIENDA

No conocemos datos sobre el aprendizaje de Manuel Aller Presas, pero debemos suponer que se formó con Manuel Aller (padre), con el que también hubieron de formarse sus hermanos José y Ramón. A su vez, Manuel Aller (padre) debió formarse con su padre, Nicolás Aller. Además del obrador familiar, Manuel Aller Presas aparece en las listas de alumnos de la Escuela de Dibujo de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago entre 1845 y 1851. Desde la primera matrícula escolar se le identifica como platero —en ese momento con quince años—, aunque evidentemente en aquel momento todavía debía de ser aprendiz, y también se indica que era hijo de Manuel Aller³⁵. Era habitual que los plateros y otros artífices de las artes suntuarias acudiesen a la Escuela de Dibujo, tal y como habían establecido las ordenanzas reformistas de los plateros en 1783, todavía constituidos en el Gremio de San Eloy³⁶.

Con respecto al emplazamiento de su obrador y su tienda, tenemos dos referencias. En primer lugar, la prensa indica en 1873 que su platería estaba situada en el bajo de la casa número 2 «detrás de la rúa Fonseca»³⁷, dando a entender que tenía en propiedad todo el edificio, ya que el anuncio se refiere al arrendamiento del primer piso de dicha casa. Por otro lado, tanto la documentación de alquileres de la Catedral como las matrículas industriales y anuarios de comercio citados, lo sitúan en los «bajos de la Catedral» por lo menos desde 1887. En las facturas de la fábrica se puede comprobar que tuvo un local arrendado a razón de 720 reales anuales, el más caro entre los de los plateros que alquilaban establecimientos a la basílica en aquel momento. Aparece registrado de 1887 a 1900, ya que luego la documentación catedralicia deja de especificar los nombres de los inquilinos. En cuanto a Ramón Corral, aparece entre 1893 y 1896 alquilando otro de los locales³⁸. Es posible, por lo tanto, que comenzase con la tienda en el bajo de su vivienda y luego se trasladase al claustro catedralicio, o que mantuviese ambos emplazamientos, quizás uno como obrador y otro como tienda.

Sousa y Pereira mencionaron a Manuel Aller Presas como engastador de piedras en una lista de establecimientos creados por «exalumnos de la Escuela de Artes y Oficios de Santiago o con presencia importante» en 1915³⁹. Para aquel entonces el platero ya había muerto, por lo que la existencia señalada de su obrador, que seguía situado en los bajos de la Catedral, puede referirse a que continuase el negocio de forma familiar, quizás en manos de sus hermanos menores José o Narciso.

4. CONTRASTE DE LA CIUDAD

No tenemos ninguna evidencia documental en las actas de consistorio del Ayuntamiento que señale el nombramiento de Manuel Aller como contraste de la ciudad, como sí tenemos constancia de los contrastes anteriores. Sin embargo, hemos hallado noticias al respecto en la prensa de la época, además de la observación directa de las piezas que evidencian que ocupó tal cargo. Conocemos al marcador anterior, Antonio García Candal⁴⁰, quien falleció en 1878⁴¹. Desconocemos quien ostentó el cargo de contraste entre ese año y 1882, cuando fue adjudicado a Manuel Aller. Un periódico de ese año reza:

«Con satisfacción hemos sabido que el conocido y probo industrial nuestro especial y querido amigo el Sr. D. Manuel Aller ha sido nombrado por el Sr. Gobernador, fiel contraste de esta ciudad. / Mucho nos alegramos que tan importante cargo haya recaído en la persona del Sr. Aller, pues por sus condiciones especiales y por competencia en la profesión a la que se dedica hace largo tiempo, no dudamos en asegurar que sabrá desempeñar su misión con toda la importancia que se merece [...]»⁴².

Fue nombrado con 54 años, de ahí que la noticia refiera la larga experiencia profesional. En 1901 leemos en la presa: «Para ocupar el cargo de fiel contraste de Santiago, vacante por defunción del señor Aller, fue nombrado el platero D. Alejandro

Bermúdez»⁴³. Por lo tanto, podemos establecer que fue contraste desde 1882 hasta 1901, lo cual nos permite automáticamente datar dentro de esta franja cronológica las piezas en las que aparezca su marca de marcador. Los contrastes solían nombrarse por seis años prorrogables por otros periodos de la misma duración. En 1888 debió ampliarse su cargo otro sexenio, que no llegó a cumplir debido a su muerte.

***su marca aparece siempre estampada
junto a la de localidad, en ese momento
un cáliz con la Sagrada Forma.
...el punzón de Santiago fue, sucesivamente:
una figura del Apóstol peregrino, una concha jacobea,
el sepulcro de Santiago, y un cáliz con la Hostia***

Como contraste empleó marca con inicial y apellido en dos líneas, «M/ALLER», troquelada a la manera tradicional, con contorno de perfil recto. Encontramos su punzón en varias piezas de plateros de la época que posteriormente comentaremos. Su marca aparece siempre estampada junto a la de localidad, en ese momento un cáliz con la Sagrada Forma. Según Bouza Brey, el punzón de Santiago fue, sucesivamente: una figura del Apóstol peregrino, una concha jacobea, el sepulcro de Santiago, y un cáliz con la Hostia⁴⁴. Al igual que las de contraste, este tipo de marcas había caído en desuso en el contexto nacional a lo largo del Ochocientos, mientras que en Santiago siguieron incluyéndose con relativa frecuencia. En nuestra investigación hemos comprobado que, de forma general, la datación de esas marcas se relaciona con periodos que abarcan más o menos un siglo, del XVI al XIX, correspondiéndose por lo tanto esta última centuria con la marca del cáliz. De hecho, más tarde, hemos hallado otra marca, consistente en la palabra «SANTIAGO», solo mencionada por Artíñano y Galdácano⁴⁵ y Fernández, Munoa y Rabasco⁴⁶, sin que referenciasen piezas que podamos ubicar. Es poco común y la conocemos solamente en tres obras hasta la fecha, datadas ya en el tránsito del siglo XIX al XX, todas ellas del platero Ricardo Martínez⁴⁷. Por lo tanto, podemos suponer que fue una marca empleada más tarde que la del cáliz, ya en el siglo XX, y la última que debió usarse⁴⁸, pero no podemos precisar si fue empleada por Manuel Aller porque no aparece acompañada de marca de contraste. Teniendo en cuenta la observación de las piezas y su cronología, nos atrevemos a proponer que la marca de contraste de Manuel Aller siempre fue acompañada de la del cáliz con la Sagrada Forma, y la marca «SANTIAGO» debió usarse a partir de su muerte en 1901 por el contraste Alejandro Bermúdez, sin marca personal⁴⁹.

5. REFERENCIAS HEMEROGRÁFICAS

No hemos hallado apenas menciones a los Aller en la prensa de la época, más que la noticia ya referida al nombramiento de Manuel como contraste en 1882⁵⁰. Como ya hemos comentado, también se registra su sustitución por defunción en 1901⁵¹. En cambio, y como también hemos mencionado, la prensa sí nos permitió conocer varios datos sobre su hijo, el dentista Manuel Aller Vicente, como por ejemplo su matrimonio⁵² o su defunción en 1923⁵³. En algunas ocasiones se le nombra contribuyendo a suscripciones populares, como cuando donó un frutero de porcelana para contribuir a la kermesse de 1913 que financiaría el monumento a Rosalía de Castro⁵⁴. Dos años después colaboró con una estatua de bronce por el mismo motivo⁵⁵. En 1922 donó una salvilla de oro con una perla y una pulsera de plata para sufragar un viril para la Asociación Pía Unión de Agonizantes (sita en la Capilla del Gran Hospital)⁵⁶. Seguramente esas obras fuesen realizadas por su padre. Por último, también nos hemos referido ya a las noticias que nos permitieron ubicar a Ramón Corral, el posible sobrino o hijo del sobrino (José Corral), de Manuel Aller Presas.

6. MARCAS, TRABAJOS Y PIEZAS

En cuanto a obras de autoría de los Aller marcadas, en primer lugar, nos referiremos a aquellas que han llegado hasta nosotros. Louzao Martínez incluyó en su tesis un copón en Santo Tomé de Merlán (Chantada)⁵⁷ con triple sistema de marcado, «N. ALLER», «[PE] CU[L]» y cáliz con la Sagrada Forma. Claramente la marca de contraste es de Jacobo Pecul, por lo que habría que atribuir la pieza a Nicolás Aller y fecharla en el primer tercio del siglo XIX, concretamente entre 1804 y 1817, etapa en la que Pecul ocupó el cargo de marcador⁵⁸. La pieza presenta la morfología propia de principios del siglo XIX. El pie es circular de molduras decrecientes, con una primera de base recta precedida de pestaña sobre la que asienta una solución de moldura convexa a la que se une sin transición otra troncocónica. El nudo, propio de la época y empleado por plateros como el propio Pecul, es periforme invertido y se compartimenta en varias molduras. La caja, de gran tamaño, presenta también una tapa muy desarrollada que repite la estructura del pie rematada en cruz. Toda la superficie es completamente lisa.

También Louzao Martínez publicó otro copón en San Martiño do Castro de Soengas (Portomarín)⁵⁹, una parroquia con gran relación con Compostela debido al Camino de Santiago. Esta pieza presenta también triple sistema de marcado, «ALL[ER]», «PECU[L]» y cáliz con la Sagrada Forma. Aunque la marca esté frustra, la proximidad de las parroquias y el hecho de que también esté contrastada por Pecul, nos hace atribuírsela también a Nicolás Aller. Se trata de una obra prácticamente idéntica a la anterior.

Hasta ahora no han sido publicadas más piezas de la autoría de ningún Aller —sí de marcas de contraste, que veremos a continuación—. Por nuestra parte, en nuestro trabajo con piezas de las parroquias de Galicia hemos hallado varias. La primera es

un copón en San Pedro de Quembre (Carral) (Fig. 2), con marcas «ALLER», «REB[O]/[REDO]» y de localidad. Creemos que es una pieza de Nicolás Aller, un poco más tardía que los dos anteriores, ya que Francisco Reboledo sucedió a Pecul como contraste, ocupando el cargo entre 1817 y 1839⁶⁰. La pieza sigue la misma morfología que las anteriores, con el nudo periforme cada vez más compartimentado, estando ya más próximo a un nudo de jarrón con listel superior.



Figura 2

Copón

Nicolás Aller. 1817-1839.
San Pedro de Quembre (Carral).
Fotografía del inventario de Bienes
Muebles de la Iglesia.

Las mismas marcas de Aller y Reboredo aparecen en dos cálices, uno en la misma parroquia de Quembre (Fig.3) y otro en San Cristovo de Beseño (Touro) (Fig.4), que habría que ceñir a la cronología antedicha. Además, presentan una estructura prácticamente idéntica, con el mismo pie, astil y nudo de los copones comentados —en este caso más de tipo periforme, con la moldura superior bulbosa muy desarrollada—, y copa acampanada, siendo las superficies también completamente lisas. Entre estos copones y cálices mencionados podemos constatar que Nicolás Aller empleó esquemas morfológicos más o menos fijos, sin decoración, acorde al estilo de primer tercio del siglo XIX.

También hemos hallado un cáliz en Divino Salvador de Colantres (Coirós) (Fig.5), con marcas «ALLER», «[A]/GARCÍA» y localidad, y que por lo tanto hay que poner ya en relación a Manuel Aller, como demuestran sus formas más propias del segundo tercio del siglo.

Teniendo en cuenta que este solo fue contraste cuando sustituyó por defunción a Antonio García, podemos afirmar que se trata de una pieza de la autoría de Aller contrastada por García, y por lo tanto anterior a 1878. Este cáliz presenta un pie de raíz dieciochesca en tres molduras habitualmente empleado por los plateros compostelanos en esta época: la inferior de pequeño tamaño en talud liso, la intermedia convexa y decorada con una cenefa de hojitas de acanto, y la superior troncocónica cóncava. En este caso esta última también está decorada con el mismo motivo que la intermedia pero estilizado acorde al tamaño de la moldura. El nudo, que ocupa casi todo el astil, tiene una forma habitual en la época, siendo un elegante jarrón resultante de estrangular y moldurar el periforme invertido, con una parte inferior que repite el mismo adorno del pie y un listel superior liso. La copa es acampanada con la curvatura superior muy acentuada.



<< Figura 3

Cáliz

Nicolás Aller. 1817-1839.
San Pedro de Quembre (Carral).
Fotografía del inventario de
Bienes Muebles de la Iglesia.

< Figura 4

Cáliz

Nicolás Aller. 1817-1839.
San Cristovo de Beseño (Touro).
Fotografía del inventario de
Bienes Muebles de la Iglesia.

Figura 5

Cáliz

Nicolás Aller. Antes de 1878.
Divino Salvador de Colantres (Coirós)..
Fotografía del inventario de
Bienes Muebles de la Iglesia.



Existen además cuatro piezas en las que encontramos la marca de Manuel Aller Presas como contraste. Tres de ellas se deben al platero Ricardo Martínez (1859-1927), y van acompañadas siempre de marca de localidad, el cáliz con la Sagrada Forma, y marca de artífice, «R/MARTINEZ»⁶¹. La primera es una custodia en Santiago a Nova de Lugo fechada en 1888⁶² (Fig.6). La segunda es un cáliz del Museo das Peregrinacións e de Santiago (Fig.7) en el que se interpretó la inicial de la marca de contraste como una «R», relacionándola con Ramón Aller⁶³. Es cierto que la impresión es borrosa, pero se trata sin duda de una «M» correspondiente a Manuel. En tercer lugar, en el mismo museo hemos hallado otro cáliz con el mismo triple sistema de marcado (Fig.8), cuya marca de artífice borrosa había impedido hasta ahora identificar la autoría, que se mantenía como anónima, pero no nos cabe duda de que son las marcas de Martínez y Aller.

La cuarta marca de Manuel Aller Presas como contraste la encontramos en una original bandeja de Eduardo Rey Villaverde conservada en el Museo de Arte Sacra de San Martiño Pinario, acompañada también de marca de localidad y de la marca del artífice, «E/REY»⁶⁴.

Además de estas piezas marcadas, contamos con las mencionadas noticias documentales de Couselo Bouzas sobre el encargo de obras hoy perdidas⁶⁵. El primer conjunto, un par de vinajeras y unos broches de misal (1792), así como un platillo (1798) para la capilla de las Ánimas (Santiago de Compostela), no hemos podido ubicarlo actualmente en el centro teniendo en cuenta lo genérico de la referencia. Tampoco hemos hallado el juego de incensario, naveta y relicario (1806) para Santa María del Socorro de Caión (Laracha), ya que en la parroquia no se halla ninguna pieza de este tipo que podamos atribuirle. Su obra más importante, según Couselo, fue el juego de seis candeleros y cruz parroquial, además de una concha de plata (1819), para la parroquia de Santo Andrés Apóstol (Santiago de Compostela), trabajo por el que cobró la importante cantidad de 3.000 reales⁶⁶, y que lamentablemente tampoco ha llegado hasta nosotros.

Como ya hemos señalado, Fernández, Munoa y Rabasco dieron noticia de una escribanía en colección privada con marcas «REBO/REDO», marca de localidad del cáliz con la Sagrada Forma y «R. ALLER»⁶⁷. Es la única marca que conocemos de Ramón Aller, y al igual que la de Nicolás se presenta en una sola línea y, por lo que se transparenta de la reproducción de los autores, incisa. De aceptar la correcta transcripción, la pieza sería sin duda de la autoría de Ramón Aller, ya que Francisco Reboledo actuaría como contraste. Este fue marcador entre 1817-1839⁶⁸, cronología en la que habría que situar la pieza. Lamentablemente, sin más datos no podemos ubicar la obra, que supondría una inusual muestra de orfebrería civil, muy poco conservada en Compostela. Como comentábamos al principio de este artículo, teniendo en cuenta esta cronología, debemos pensar que este Ramón Aller sería hijo de Nicolás Aller, y por lo tanto hermano de Manuel Aller (padre).

Fernández, Munoa y Rabasco también recogieron una crismera con las marcas «N/ALLER», marca de localidad del cáliz con la Sagrada Forma y «A/BERMÚDEZ». Al tratarse de una obra en colección privada tampoco hemos logrado ubicarla. Los autores relacionaron la marca con Nicolás Aller como artífice, mientras que Bermúdez sería



Figura 6 (arriba)

Custodia
Ricardo Martínez Costoya. 1888.
Santiago A Nova (Lugo).
Fotografía del autor/a.

Figura 7 (en medio)

Cáliz
Ricardo Martínez Costoya. Finales del siglo XIX.
Museo das Peregrinacións e de Santiago
(Santiago de Compostela).
Fotografía del autor/a.

Figura 8 (abajo)

Cáliz
Ricardo Martínez Costoya. Finales del siglo XIX.
Museo das Peregrinacións e de Santiago
(Santiago de Compostela).
Fotografía del autor/a.

el contraste. Esto nos plantea dos problemas y nos lleva a pensar que alguna de las dos marcas está mal transcrita, teniendo en cuenta que estos dos plateros no fueron coetáneos. Lo que creemos que ocurre es que la primera marca es en realidad «M/ALLER», y se corresponde con Manuel Aller Presas, que los autores parecían no conocer y por lo tanto pudieron interpretar su marca en relación a Nicolás, del que sí tenían noticia. Esta hipótesis viene apoyada porque en las marcas que conocemos de Nicolás, su nombre se presenta inciso y en una sola línea, con la inicial separada por punto. Mientras, la marca de Manuel Aller Presas es en dos líneas, troquelada en contorno de perfil recto, precisamente como corresponde a la preproducción de los autores. De este modo Manuel actuaría como marcador y el artífice sería Andrés Bermúdez o Alejandro Bermúdez, activos en Compostela en el último tercio del siglo XIX, coincidentes con la época en la que Manuel fue contraste.

***los plateros de esta saga,
además de realizar encargos de obra nueva,
eran contratados por otros centros
para mantener el platal existente en estos***

El único Bermúdez contemporáneo a Nicolás Aller, fue Vicente Bermúdez, en el primer tercio del siglo XIX. Por lo tanto, podríamos pensar que los autores también pudieron confundir la inicial de la marca «A/BERMÚDEZ», pero no lo creemos, ya que en su reproducción el apellido Bermúdez comienza claramente por «B» y se presenta con inicial y apellido en dos líneas, mientras que la marca que empleó Vicente Bermúdez fue sin inicial, con apellido comenzado por «V» y en dos líneas: «VERMV/DEZ».

Precisamente, esta marca, «VERMV/DEZ», fue recogida por los mismos autores en unas vinajeras en colección privada, que, de nuevo, no hemos podido ubicar, y a las que nos hemos referido en la introducción por generarnos la única problemática de esta familia sobre la que no podemos proponer hipótesis satisfactorias. En este caso los historiadores transcribieron las marcas «ALLER», cáliz con la Sagrada Forma y «VERMV/DEZ». La confusión viene dada porque no tenemos noticia de que Vicente Bermúdez fuese contraste, y coincidiendo cronológicamente con él solo conocemos a Nicolás Aller y posiblemente a Ramón Aller, si aceptamos que fue hijo de Nicolás. En todo caso, ninguno de los dos fue contraste tampoco, y además, las marcas conservadas de ambos se presentan en una línea con inicial separada por punto, incisas, y no en dos, troqueladas, como parece que reprodujeron los historiadores. Por lo tanto, deberíamos plantearnos que alguna de las marcas esté mal reproducida por encontrarse frustra o de difícil interpretación.

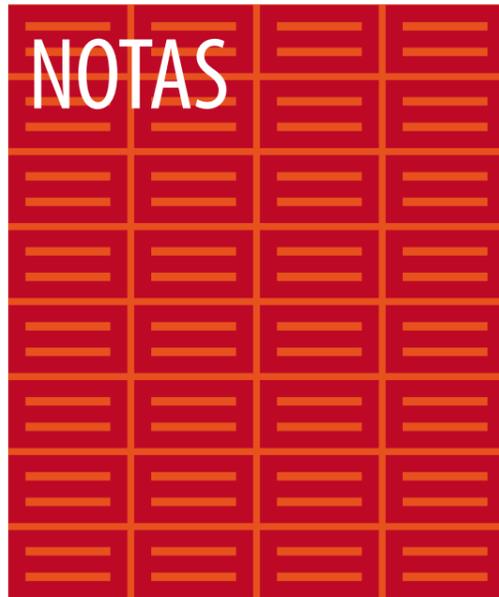
Además de las obras de su autoría o contrastadas por ellos, también contamos con documentación que se refiere a arreglos y composturas de piezas ajenas. Este tipo de encargos certifica que los plateros de esta saga, además de realizar encargos de obra

nueva, eran contratados por otros centros para mantener el platal existente en estos. Además de las propias parroquias compostelanas, era muy habitual en la época que las parroquias de la archidiócesis de Santiago remitiesen sus piezas dañadas a la capital para ser restauradas. Primeramente, y lo que resulta más significativo, es que sabemos que José Aller trabajó para la Catedral en 1855 como demuestra un recibo firmado por él contenido en las cuentas de la fábrica: «Por la composición de un incensario, 14 [reales] / Ídem por una arandela de un candelero, su peso dos onzas menos tres adarmes, incluso la hechura, 48 [reales]»⁶⁹. Pocos meses después, y más veces a lo largo de ese año, su hermano Manuel también trabajó para la basílica, como certifican tres recibos similares, firmados por él, uno de abril: «Recibí de la fábrica de la Santa Iglesia Catedral la cantidad de dieciocho reales por la composición de una palmatoria y un incensario»; otro en mayo: «Recibí del señor fabriquero de la Santa Iglesia Catedral la cantidad de veinticinco reales procedentes por la compostura de tres escudos de libros y cuarenta y ocho clavos de plata»; y otro en diciembre: «Recibí de la fábrica de la Santa Iglesia Catedral la cantidad de doce reales para la composición de una palmatoria y un incensario»⁷⁰.

Contamos con otro documento, dado a conocer en la tesis de licenciatura de Tilve Jar, que recogió a un platero apellidado Aller en relación a la composición de la cruz de pendón de la parroquia de San Martiño de Sobrán (Vilaxoán) en 1792⁷¹. Por cronología estamos ante un trabajo de Manuel Aller (padre). Por otro lado, resulta significativo que la tesis de licenciatura de Herrero Martín sobre la orfebrería en las parroquias compostelanas y su documentación no recogiese mención alguna a ninguno de los Aller, teniendo en cuenta que transcribió toda la documentación relativa a la hechura y arreglo de piezas en las iglesias de la urbe. Tampoco referenció ningún arreglo referido a los Corral⁷².

CONCLUSIÓN

Gracias a las noticias recuperadas de los Aller hemos podido establecer un árbol genealógico aproximado y encuadrar a sus miembros dentro de las distintas generaciones, además de demostrar el parentesco de los plateros Aller con los Corral, hasta ahora ignorado. Este trabajo permite datar y atribuir una serie de piezas que han llegado hasta nosotros con dichas marcas, además de dar a conocer la importancia de la saga en la Compostela de la época, la ubicación de su obrador, su formación en la Escuela de Dibujo, su trabajo para la Catedral de Santiago y otras parroquias de la archidiócesis compostelana, o su ocupación del cargo de contraste de la ciudad. Confiamos en que sirva de base para extender los estudios de la platería compostelana, especialmente la del siglo XIX por la riqueza y variedad de las fuentes, y por el gran número de piezas que tenemos la suerte de conservar.



¹ COUSELO BOUZAS, J., *Galicia artística en el siglo XVIII y primer tercio del XIX*, Santiago de Compostela, Instituto de Estudios Galegos Padre Sarmiento, 2005 [edición facsímil, edición original: Santiago de Compostela, Imprenta y Encuadernación del Seminario Conciliar Central, 1932], pp. 184-185.

² BOUZA BREY, F., *Platería civil compostelana hasta finales del siglo XIX*, Santiago de Compostela, Instituto de Estudios Galegos Padre Sarmiento, 1962, p. 16.

³ FERNÁNDEZ, A., MUNOA, R., y RABASCO, J., *Marcas de la plata española y virreinal*, Madrid, Antiquaria, 1992, pp. 210-212.

⁴ Domingo Torreira fue contraste entre 1767 y 1794, Juan Manuel Sánchez entre 1794 y 1804, y Jacobo Pecul entre 1804 y 1817, cuando fue sustituido por Francisco Reboredo. AHUS, Consistorios, 1767 (AM 223), 145r y 322r; 1794 (AM 277), 243v-244r; 1800 (AM 286), 51r y 194r; 1804 (AM 298), 361r-361v; y 1817 (AM 337), 155r-155v.

⁵ LOUZAO MARTÍNEZ, F. X., *La platería en la Diócesis de Lugo. Los arcedianatos de Abeancos, Deza y Dozón*, Universidade de Santiago de Compostela (tesis doctoral), 2004, pp. 1564-1567.

⁶ BOUZA BREY, F., *Platería civil compostelana...*, op. cit., p. 16.

⁷ Archivo Histórico Universitario de Santiago (en adelante AHUS). Rexistro Civil. Matrimonios, 1865 (AM 778), reg. 51 y Bautizados. 1865 (AM 759), reg. 328;

⁸ AHUS. Bautizados. 1865 (AM 759), reg. 328; 1866 (AM 760), reg. 601; 1867 (AM 761), reg. 706; 1868 (AM 762), reg. 679 y 1869 (AM 763), reg. 746.

⁹ Aparece su anuncio comercial en numerosas publicaciones en prensa, por ejemplo: Hemeroteca de la Biblioteca Xeral (BX). *Programa de las funciones dispuestas en la ciudad de Santiago*, 24 de julio de 1918, donde encontramos un anuncio en el folleto patrocinando los festejos.

¹⁰ BX. *Nova Galicia*, 26 de julio de 1908, p. 4.

¹¹ BX. *El Correo de Galicia*, 28 de febrero de 1911, p. 1.

¹² BOUZA BREY, F., *Platería civil compostelana...*, op. cit., p. 16.

¹³ AHUS. Rexistro Civil. Matrimonios, 1846 (AM 769), reg. 15; y Bautizados, 1842 (AM 736), reg. 772.

¹⁴ AHUS. Rexistro Civil. Bautizados, 1846 (AM 740), reg. 180 y 1849 (AM 743), reg. 812.

¹⁵ AHUS. Rexistro Civil. Bautizados, 1863 (AM 757), reg. 260.

¹⁶ COUSELO BOUZAS, J., *Galicia artística en...*, op. cit. y BOUZA BREY, F., *Platería civil compostelana...*, op. cit., p. 16.

¹⁷ Archivo de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago (ARSEAP). Matrícula dos discípulos e discípulas da Escola de Debuxo, libro núm.1, 1835-1851 (169/3), cursos de 1849-1850, 1851 y 1852.

¹⁸ FERNÁNDEZ, A., MUNOA, R., y RABASCO, J., *Marcas de la...*, op. cit., pp. 210-212.

¹⁹ AHUS. Consistorios, 1817 (AM 337), 155r-155v; 1818 (AM 338), 73v y 122r, 1818 (AM 339), 308r-308v; 1819 (AM 342), 175v, 288r y 319v; 1824 (AM 360), 150r, 277r y 278v.

²⁰ AHUS. Rexistro Civil. Matrimonios, 1847 (AM 770), reg. 33.

²¹ AHUS. Rexistro Civil. Matrimonios, 1856 (AM 777), reg. 79.

²² AHUS. Rexistro Civil. Bautizados, 1842 (AM 736), reg. 245 y 1845 (AM 739), reg. 346. De José se deduce de su edad en su partida de matrimonio: Matrimonios, 1863 (AM 778), reg. 6

²³ ARSEAP. Matrícula dos discípulos e discípulas da Escola de Debuxo, libro núm.1, 1835-1851 (169/3), curso de 1849-1850; y Libreta para pasar lista ós alumnos da Escola de Debuxo (8/41), núm. 2. En 1849-1850 se le identifica como hijo de Andrés Corral, pero creemos que se trata de un error, ya que en 1958 se le identifica como hijo de Francisco Corral, marido de Manuela Aller. Cabe la posibilidad de que se trata de dos Ramón Corral distintos.

²⁴ AHUS. Rexistro Civil. Matrimonios, 1863 (AM 778), rexistro 6.

²⁵ AHUS. Rexistro Civil. Matrimonios, 1862 (AM 756), rexistro 793.

²⁶ BOUZA BREY, F., *Platería civil compostelana...*, op. cit., p. 16.

²⁷ BX. *El Áncora*, 26 de agosto de 1897, p. 2.

²⁸ BX. *El Alcance*, 19 de octubre de 1897, p. 1.

²⁹ AHUS. Matrícula industrial e de comercio. 1887-1891 (AM 1760), f. 23v; 1893-1894 (AM 1761), f. 22v; 1894-1895 (AM 1762), f. 23r; 1895-1896 (AM 1763), f. 24r; 1896-1897 (AM 1764), f. 24v; 1897-1898 (AM 1765), f. 28r; 1898-1899 (AM 1766), f. 26v; 1899-1900 (AM 1767), f. 27v; 1900 (AM 1768), f. 20v; 1901 (AM 1769), f. 27v; 1902 (AM 1770), sin f.; 1903 (AM 1771), f. 31r;

1904 (AM 1772), f. 32v; 1905 (AM 1773), f. 34r; 1906 (AM 1774), f. 30v; 1907 (AM 1775), f. 31r; 1908 (AM 1776), f. 24v; 1909 (AM 1777), f. 25r; y 1910 (AM 1778), f. 27v. En 1890-1891 no se registra en los documentos. De 1887 a 1891 lo encontramos dentro de la clase nueve, la más baja de la tarifa cuatro. A partir de 1891 la tarifa cuatro pasa a dividirse en siete clases, apareciendo él también en la más baja, la clase siete. La clase nueve o siete reunía profesiones tales como armero, barbero, carpintero, encuadernador, escultor, herrero, hojalatero, pintor, pirotécnico, sastre, sillero o tallista. La clase seis reunía profesiones tales como barbero y peluquero en salón, cañista, talabartero, maestro carpintero o compositor de objetos de oro y plata.

³⁰ La clase uno reunía las profesiones de ebanista y tapicero y orífice platero.

³¹ Hemeroteca de la Biblioteca Nacional (BN). Anuario Bailly-Baillièrre, 1881, p. 876; 1883, p. 938; 1884, p. 1026; 1885, p. 1002; 1886, p. 1096; 1887, p. 1071; 1888, p. 1079; 1894, p. 1338; 1897, p. 1316; 1898, p. 1327; 1899, p. 1336; 1900, p. 1365; 1901, p. 1389; 1902, p. 1540; 1903, p. 1647; 1904, p. 1709; 1905, p. 1825; y 1906, p. 2077. De 1889 a 1893 no se conservan ejemplares.

³² La denominación depende del año. De 1894 a 1904 los plateros se agrupan bajo la categoría de «*batidores de plata y oro*» o «*broncistas*». De 1905 a 1911 lo hacen disgregados bajo los epígrafes de «*joyerías*», «*ornamentos para iglesias*», «*platerías*» u «*orfebrerías*». Algunos aparecen en varias de ellas.

³³ Existen las dos categorías y muchos de los nombres se repiten, entre ellos el de Aller. BN. Anuario Riera, 1901, pp. 964-965; 1902, pp. 1033-1034; 1903, pp. 1057-1058; 1904, pp. 1483-1484; 1905, pp. 1534-1536; y 1908, p. 1686. En 1908 aparece solo en la categoría de «*plateros*». No se conservan ejemplares de 1906 y 1907, ni entre 1909 y 1911.

³⁴ BN. Anuario Bailly-Baillièrre, 1894, pp. 1338-1339; 1897, pp. 1316-1318; 1898, pp. 1327-1329; 1898, pp. 1336-1338; 1900, p. 1365; 1901, p. 1389; 1902, p. 1540; 1903, p. 1647; 1904, p. 1709; 1905, p. 1825; y 1906, p. 2077.

³⁵ ARSEAP. Matrícula dos discípulos e discípulas da Escola de Debuxo, libro núm.1, 1835-1851 (169/3), cursos de 1845, 1846, 1848, 1849, 1849-1850 y 1851.

³⁶ PÉREZ VARELA, A., *El platero compostelano Ricardo Martínez Costoya (1859-1927): contexto, vida y obra*, Santiago de Compostela, Andavira y Consorcio de Santiago, 2020, pp. 37-42.

³⁷ BX. *La gacetilla de Santiago*, 3 de julio de 1873; p. 4; y 5 de julio de 1873; p. 4.

³⁸ Archivo de la Catedral de Santiago (ACS). Libro Diario, 1887 (IG 61), 1888 (IG 62), 1889 (IG 63), 1890 (IG 64), 1891 (IG 65), 1892 (IG 66), 1893 (IG 67), 1894 (IG 68), 1895 (IG 69), 1896 (IG 70) y 1899-1902 (IG 72), pp. 21, 22, 43, 69 y 88, apartado de «*platerías*».

³⁹ SOUSA, J., y PEREIRA, F. *Historia de la Escuela de Artes y Oficios de Santiago de Compostela. 1888-1988*, A Coruña, Deputación da Coruña, 1988, pp. 50-51.

⁴⁰ AHUS. Consistorios, 1839 (AM 396), f. 71v.

⁴¹ Conocemos su fallecimiento gracias al alquiler vacante por defunción de su local en las platerías catedralicias: ACS. Actas Capitulares. Libro 79 (IG 634), cabildo del 29 de octubre de 1878, ff. 192v-193r y 195v-196r.

⁴² BX. *Gaceta de Galicia*, 12 de enero de 1882, p. 2.

⁴³ BX. *Gaceta de Galicia*, 16 de abril de 1901, p. 4.

⁴⁴ BOUZA BREY, F., *Platería civil compostelana...*, op. cit., p. 4.

⁴⁵ Señaló la marca como propia de Compostela en el siglo XIX, sin nombrar piezas. ARTÍÑANO Y GALDÁCANO, P. M. de, *Orfebrería civil española*, Madrid, Sociedad Española de Amigos del Arte, 1925, p. 87.

⁴⁶ La documentaron en un pastillero anónimo en colección privada, que no podemos ubicar debido a que carecemos de más datos sobre la pieza. FERNÁNDEZ, A., MUNOIA, R., y RABASCO, J., *Marcas de la...*, op. cit., pp. 210-212.

⁴⁷ Nos referimos a un acetre del Museo de las Peregrinaciones y de Santiago, una pareja de lámparas de la catedral de Santiago y una bandeja subastada en Madrid en 2014, ninguna de ellas datada con seguridad.

⁴⁸ PÉREZ VARELA, A., "El ocaso de un gremio: San Eloy de Santiago de Compostela en el siglo XIX", *Ars Longa*, núm. 29, 2020, p. 143.

⁴⁹ Conocimos el nombramiento de Alejandro Bermúdez también gracias a la prensa: *Gaceta de Galicia*, 16 de abril de 1901, p. 4.

⁵⁰ BX. *Gaceta de Galicia*, 12 de enero de 1882, p. 2.

⁵¹ BX. *Gaceta de Galicia*, 16 de abril de 1901, p. 4.

⁵² BX. *Nova Galicia*, 26 de julio de 1908, p. 4.

⁵³ BX. *El Compostelano*, 29 de octubre de 1927, p. 2.

⁵⁴ BX. *El Correo de Galicia*, 19 de junio de 1913, p. 2; y *Diario de Galicia*, 21 de junio de 1913, p. 1;

⁵⁵ BX. *El Correo de Galicia*, 6 de julio de 1915, p. 2; y *Gaceta de Galicia*, 7 de julio de 1915, p. 1.

⁵⁶ BX. *El Compostelano*, 15 de febrero de 1922, p. 1.

⁵⁷ Copón. Plata en su color. 21,7 cm (altura), 10 cm (∅ caja) y 8,7 cm (∅ pie). En el borde inferior del pie: «N/ALLER», «[PE]CU[L]» y cáliz con la Sagrada Forma. LOUZAO MARTÍNEZ, F. X., *La platería en...*, op. cit, pp. 1566-1567.

⁵⁸ Fue nombrado inequívocamente en 1804, como se documenta en AHUS. Consistorios, 1804 (AM 298), 301r y 261r-261v. Pudo ser contraste hasta 1817, cuando encontramos el siguiente nombramiento, que recayó en Francisco Reboredo: AHUS. Consistorios. 1817 (AM 337), 155r-155v.

⁵⁹ Copón. Principios del siglo XIX. Plata en su color. 22 cm (altura), 13,2 cm (∅ caja) y 7,6 cm (∅ pie). En el borde inferior del pie: «ALL[ER]», «PECU[L]» y cáliz con la Sagrada Forma. LOUZAO MARTÍNEZ, F. X., *La platería en...*, op. cit, pp. 1564-1565.

⁶⁰ Véase la nota anterior. Francisco Reboredo fue contraste hasta 1893, cuando fue sucedido por Antonio García. AHUS. Consistorios. 1839 (AM 396), 71v.

⁶¹ PÉREZ VARELA, A. (2019). *El platero compostelano Ricardo Martínez Costoya (1859-1927): contexto, vida y obra*, (tesis doctoral), Universidade de Santiago de Compostela, pp. 488-490 y 520-521.

⁶² LOUZAO MARTÍNEZ, F. X., *La platería en...*, op. cit, pp. 1788-1790. La dató en 1883, seguramente porque el «8» final de la inscripción está borroso. Señaló la marca de localidad como un punzón inédito de cabeza de peregrino. Es cierto que la marca está más deteriorada que en otros casos, pero sin duda es el cáliz con la Sagrada Forma.

⁶³ Catálogo en CERES, ficha núm. D-788.

⁶⁴ LARRIBA LEIRA, M., «La orfebrería», en GARCÍA IGLESIAS, X. M. (dir.), *San Martiño Pinario. Inventario*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2000, p. 91.

⁶⁵ COUSELO BOUZAS, J., *Galicia artística en...*, op. cit., pp. 184-185.

⁶⁶ COUSELO BOUZAS, J., *Galicia artística en el siglo XVIII y primer tercio del XIX*, Santiago de Compostela, Instituto de Estudos Galegos Padre Sarmiento, 2005 [edición facsímil, edición original: Santiago de Compostela, Imprenta y Encuadernación del Seminario Conciliar Central, 1932], pp. 184-185.

⁶⁷ FERNÁNDEZ, A., MUNOA, R., y RABASCO, J., *Marcas de la...*, op. cit., pp. 210-212.

⁶⁸ AHUS. Consistorios, 1817 (AM 337), 155r-155v; 1818 (AM 338), 73v y 122r, 1818 (AM 339), 308r-308v; 1819 (AM 342), 175v, 288r y 319v; 1824 (AM 360), 150r, 277r y 278v.

⁶⁹ ACS. Cuentas. 1853-1858 (IG 579), separata de «1855», febrero, recibo s/n.

⁷⁰ ACS. Cuentas. 1853-1858 (IG 579), separata de «1855», abril, recibo s/n; mayo, recibo s/n; y diciembre, recibo s/n.

⁷¹ TILVE JAR, M. A., *Aportación al estudio histórico-artístico del arciprestazgo de Arousa (siglos XVI-XX)*, Universidade de Santiago de Compostela (tesis de licenciatura), 1986, pp. 660 y 858.

⁷² HERRERO MARTÍN, M. J., *La orfebrería en las parroquias compostelanas* (tesis de licenciatura), Universidade de Santiago de Compostela, 1987.



ARTIÑANO Y GALDÁCANO, P. M. de, *Orfebrería civil española*, Madrid, Sociedad Española de Amigos del Arte, 1925.

BOUZA BREY, F., *Platería civil compostelana hasta finales del siglo XIX*, Santiago de Compostela, Instituto de Estudos Galegos Padre Sarmiento, 1962.

COUSELO BOUZAS, J., *Galicia artística en el siglo XVIII y primer tercio del XIX*, Santiago de Compostela, Instituto de Estudos Galegos Padre Sarmiento, 2005 [edición facsímil, edición original: Santiago de Compostela, Imprenta y Encuadernación del Seminario Conciliar Central, 1932].

FERNÁNDEZ, A., MUNOA, R., y RABASCO, J., *Marcas de la plata española y virreinal*, Madrid, Antiquaria, 1992.

HERRERO MARTÍN, M. J., *La orfebrería en las parroquias compostelanas* (tesis de licenciatura), Universidade de Santiago de Compostela, 1987.

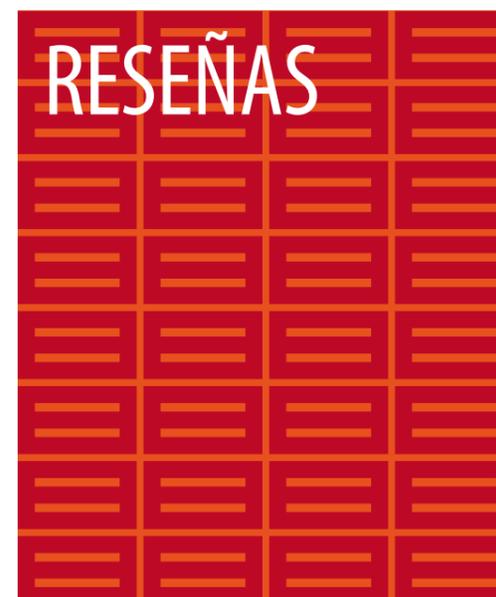
LARRIBA LEIRA, M., «La orfebrería», en GARCÍA IGLESIAS, X. M. (dir.), *San Martiño Pinario. Inventario*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2000, pp. 83-116.

LOUZAO MARTÍNEZ, F. X., *La platería en la Diócesis de Lugo. Los arcedianatos de Abeancos, Deza y Dozón* (tesis doctoral), Universidade de Santiago de Compostela, 2004.

PÉREZ VARELA, A., “El ocaso de un gremio: San Eloy de Santiago de Compostela en el siglo XIX”, *Ars Longa*, núm. 29, 2020, pp. 137-151.

PÉREZ VARELA, A., *El platero compostelano Ricardo Martínez Costoya (1859-1927): contexto, vida y obra*, Santiago de Compostela, Andavira y Consorcio de Santiago, 2020.

TILVE JAR, M. A., *Aportación al estudio histórico-artístico del arciprestazgo de Arousa (siglos XVI-XX)* (tesis de licenciatura), Universidade de Santiago de Compostela, 1986.



Muñecas españolas de la A a la Z. María Luisa Camarero Roca **236**
Pere Capellà Simó

DISUEÑO. Cuando el arte y el diseño jugaron a ser lo mismo. 1977-1979 **238**
Pepa Bueno
Victoria Soto Caba

Materialidad y técnica. Una aproximación cultural a la práctica artística. **242**
Carmen Bernárdez y Jesusa Vega
Mercedes Simal López



Muñecas españolas de la A a la Z
María Luisa Camarero Roca

Barcelona, MLCR, 2020.
 199 páginas.
 ISBN: 978-84-09-20202-7.

Pere Capellà Simó

Universidad de Barcelona

En la última década, la historia del juguete ha despertado un renovado interés en el marco hispánico, con la aparición de un número importante de publicaciones, tanto académicas como de divulgación, que acrecientan los datos reunidos por José Corredor-Matheos en sus obras, de ineludible referencia, *La juguina a Catalunya* (1981) y *El juguete en España* (1989). Sin lugar a dudas, un hito remarcable en el proceso de revaloración de esta rama peculiar de la historia del diseño es la publicación de la obra *Muñecas españolas de la A a la Z* de María Luisa Camarero Roca (Valls, Tarragona, 1951).

Entre las razones que justifican la relevancia de la muñeca dentro del sector juguetero destacan tanto la apariencia antropomórfica del artefacto como su instrumentalización, a partir del romanticismo, al servicio la educación femenina. Sea como fuere, desde mediados del siglo XIX hasta la introducción del plástico, la demanda creciente originó una industria en auge, cuyas sorprendentes invenciones convirtieron a las muñecas, además de en un juguete, en un preciado objeto de colección.

Realmente, la historiografía sobre la muñeca nació estrechamente vinculada a la práctica del coleccionismo. Tras la Segunda Guerra Mundial, los clubes de coleccionistas norteamericanos crearon sus propios órganos de divulgación, entre los que cabe resaltar las revistas *Doll Collector's Manual*, *Doll News* o *Doll Reader*. Fue en la década de 1960 cuando se impuso el formato enciclopédico, dado su fácil manejo en vistas a la catalogación de modelos. En este campo, es de inexcusable mención *The Collector's Encyclopedia of Dolls*

(1968) de Dorothy, Evelyn y Elizabeth Coleman. Ya en los ochenta, este nuevo modelo fue adoptado en Alemania por Marianne y Jürgen Cieslik, en su célebre *Lexikon der Deutschen Puppenindustrie* (1989); por otra parte, François y Danielle Theimer también lo retomaron para el trascendente repertorio *The Encyclopedia of French Dolls* (2003).

Hoy, María Luisa Camarero recupera el modelo de las hermanas Coleman para la creación del primer diccionario enciclopédico de empresas y marcas comerciales españolas del sector muñequero anteriores a 1960. La obra, resuelta en un único volumen encuadernado en cartóné, reúne un total de 1.329 voces, que se completan con un utilísimo índice onomástico de 10 páginas y con un no menos importante apéndice gráfico de marcas y anagramas. Asimismo, el libro incluye un breve apartado histórico, de siete páginas, donde destaca el análisis de las exposiciones, tanto industriales como históricas o de carácter benéfico en las que, de un modo u otro, se exhibieron muñecas.

En lo que a las fuentes se refiere, María Luisa Camarero incluye una bibliografía sucinta que, a su vez, permite trazar un estado de la cuestión de las investigaciones sobre el tema. Pese a la ausencia de notas a pie de página, algo que se justifica por el carácter enciclopédico de la obra, el tratamiento de las fuentes es uno de los aspectos a remarcar, dada la actividad profesional de la autora como bibliotecaria de los Museos Municipales de Barcelona. Para la elaboración de las voces, se han vaciado archivos, hemerotecas, catálogos de exposición, así como el registro de patentes. El componente gráfico del libro sobresale por su exhaustividad y calidad visual. Además de los numerosos recortes de ephemera, destacan las fotografías que Pep Herrero ha realizado de la propia colección de la autora, confeccionada a lo largo de tres décadas.

En la página de presentación con que se abre el volumen, la misma María Luisa Camarero expone cómo se inició en el mundo del coleccionismo de muñecas bajo la tutela de la prestigiosa coleccionista barcelonesa María Junyent y Quinquer (1904-2001). De Junyent, Camarero aprendió que el valor de una colección recae en el rigor histórico, en la autenticidad y, por supuesto, en el componente estético, todo lo cual se trasluce desde la primera a la última página del libro. Sin embargo, hay algo en las muñecas que trasciende esta suma de valores y que Pep Herrero supo interpretar al situar siempre el horizonte a la altura de los ojos de esos seres artificiales.

Este breve espacio no nos permite ahondar, propiamente, en el contenido del libro, inédito en su casi totalidad. Aun así, cabe destacar como aportación importante la singularidad y el número de empresas dedicadas a la confección de muñecas de trapo: desde las sorprendentes creaciones de los hermanos Torres-García –Joaquín, el pintor, e Inés– hasta los talleres vinculados, ya durante el primer franquismo, a la Obra Sindical de Artesanía. En resumen, *Muñecas españolas de la A a la Z* se presenta como una obra de obligada consulta para el mejor conocimiento de esta rama del arte decorativo y de las piezas que, en muchos casos, yacen sin catalogar en los fondos de los museos.

Pere Capellà Simó



DISUEÑO. Cuando el arte y el diseño jugaron a ser lo mismo. 1977-1979

Pepa Bueno

Barcelona, Tenov y Museu del Disseny de Barcelona, 2019.

200 pp.

ISBN: 978-84-944234-5-1

Victoria Soto Caba

Universidad Nacional de Educación a Distancia

A la par que llegaba el COVID-19 a nuestro país, aparecía publicado un libro sobre diseño, un análisis sobre un episodio concreto que tuvo lugar en los años 70 en Barcelona, *Disueño*. Propagada la enfermedad en pandemia con el confinamiento pertinente, parece que se truncaron muchas de las expectativas de difusión de este trabajo presentado en una cuidada edición. No queda más remedio que insistir, dos años después, en la investigación que Pepa Bueno, Directora Ejecutiva de la Asociación de Creadores de Moda de España, inició hace veinte años bajo la dirección del siempre recordado profesor Juan Antonio Ramírez. Se trata de un trabajo riguroso, bien escrito y sobre todo interesante, tanto para el experto en temas de diseño, como para el profano en la materia. Para el primero, porque el estudio recoge un hecho muy puntual, sobre el que hay poco rastro, que duró tres años y del que apenas hay bibliografía, mientras que para quien desconozca el mundo de diseño encontrará una narración repleta de curiosidades, en un contexto histórico que todos recordamos, despidiéndonos de la dictadura. Fueron tres exposiciones las que conformaron este episodio cultural, ceñido al ámbito catalán, por no decir que, ajustado a Barcelona, y en unos momentos en que se cuestionaba el mismo concepto de “diseño industrial”. Fueron la pantalla de que algo cambiaba y de que el diseño comenzaba a sentir “nostalgia de una fantasía más libre”, observación que ratificó el pensador Jean Baudrillard.

Disueño fue el poético nombre que se dio a estas exposiciones (celebradas en noviembre de 1977, 1978 y 1979), acontecimiento breve y que fue, sin duda, como un sueño o un juego. Queda claro en las primeras páginas del libro que las tres exposiciones celebradas supusieron un claro antecedente de la Posmodernidad y de la estética de los años 80, una década ésta que acabó con el criterio de que la forma sigue a la función.

Respondiendo a un reglamento muy laxo se expusieron toda clase de objetos, industriales o no, prototipos, procedentes de creadores, arquitectos, artistas, diseñadores, escultores, artesanos... Van desfilando por las páginas del libro creativos y diseñadores, que independientes o agrupados en firmas comerciales (BD, Studio PER o CUB por ejemplo), participaron, con todo tipo de objetos: cojines, vasos, copas, sillas, mesas, estanterías, puertas, cabeceros de cama, lámparas, picaportes, ceniceros, espejos, columpios, fuentes, pinturas, pósteres, carteles, fotografías, lápices, libretas, floreros, etc. Un sinfín de artefactos, realizados con una enorme diversidad de materiales (piel de oveja, yute, lona, poliéster, metacrilato, hormigón, cristal, cartón, madera, piedra y alabastro), útiles e inútiles también, “imposibles” en ocasiones, “indefinidos” e “infabricables”, muchas veces destinados a la contemplación. La funcionalidad se presenta ajena a lo racional y los objetos asumen rasgos irónicos, como el vaso inclinado llamado “*Pisa morena*”, o bien provocativos e irreverentes, como la cerámica/caja que visualiza a un Niño Jesús ahogándose en la mar, y con una estética derivada de diversas corrientes, desde el *pop* al surrealismo o al arte conceptual, sin aspavientos a las demostraciones rayanas al *kitsch*, que se intenta recuperar. Todo junto a propuestas vanguardistas nuevas, alternativas y casi siempre contraculturales, diseños adheridos a la *performance*, a la par que conviven con manifestaciones claramente retro que favorecieron la reedición de objetivos modernistas, como jarrones o espejos.

Pepa Bueno desarrolla a lo largo de su libro la relación y la implicación de estos objetos con sus autores y su contexto, ofreciendo una comprensión gratificante del rico movimiento cultural que se había gestado en Cataluña desde mediados de la década de los 70, un clima intelectual de potente energía gracias a numerosos factores, pensemos en las editoriales —imprescindible citar a Gustavo Gili—, por ejemplo. Había una actitud optimista, especialmente en Barcelona, donde una inauguración en una galería podía ser amenizada por actores de Els Comediants, o bien se organizaba un *happening* en la apertura de una tienda de tejidos. En palabras de la autora, había un clima “de experimentación, ruptura y cuestionamientos”. Se detiene en los acontecimientos previos que pudieron marcar el camino a *Disueño*, como exposiciones temporales, montajes, escuelas de diseño (Eina), y galerías o tiendas (Gris, Don o Snark Design). Destaca sobremanera La Sala Vinçon, sin duda la probeta donde se formó el caldo de cultivo; a lo largo de la lectura vamos conociendo a los protagonistas de la inquieta Barcelona de aquella década: Brossa, Bigas Luna, Bartolozzi, Roqueta, Bulbena, Amat, Sust, Mendini, Llusçà, Galí, Alemany, Sarsanedas, Casanovas, entre otros muchos, a los que el diseño posmoderno de los 80 tiene una gran deuda. Les unía un descontento, o mejor dicho una decepción ante lo que se hacía en el campo del diseño industrial, poco novedoso y oficializado por los Premios Delta, ajenos a la experimentación, más acordes con el tecnicismo. Y las exposiciones de *Disueño* fueron el revulsivo que buscaban, pero para llegar a ellas fue necesaria la reflexión y la investigación.

Explica Bueno que entre la forma y la función se impusieron dos categorías: lo subjetivo y la tradición, primando también la artesanía que la cultura *hippy* revitalizó.

Se inscriben en esta corriente algunos artífices que participaron en *Disueño*, como Josep Mañà; pero también menciona la “ambigüedad funcional” de muchos diseños abiertos a varios usos, como los muebles de Carles Riart, un anticipador de lo posmoderno, preocupado en “la recuperación de técnicas artesanales procedentes de la más sofisticada ebanistería”. El libro despliega un número más que generoso de ilustraciones para no perder detalle y dejar testimonio de los prototipos que se crearon y que nunca pudieron industrializarse, como el mueble Aladino de Galí, o la serie de objetos “inútiles que Torres y Forrellad diseñaron casi como juguetes de lujo. Uno de los diseñadores, autor de un cenicero, decía: “me importaba muy poco la utilidad”, y es que, como indica la autora, lo que interesaba eran los aspectos simbólicos y subjetivos, en clarísima crítica al diseño funcionalista. Frente a esta desafección por hacer algo “industrializable”, llama la atención sin embargo que *Disueño 77* recogiera la iniciativa de las reediciones históricas de muebles clásicos, como la silla *Berlín* de Rietveld, una mesita de Balla o unas sillas de Hoffmann. Decisión que volvería a repetirse en *Disueño 78* con los muebles de Gaudí; no en vano era una década interesada en recuperar la figura del polifacético arquitecto.

Pero en esta segunda edición, como en la siguiente del 79, se redujo el entusiasmo: los objetos expuestos fueron menos; tan sólo destacó la arcada de Carlos Riart, considerada la joya del 78, un mueble que cuestionaba el concepto mismo de funcionalidad, aunque estaba basado en la tradición de la ebanistería clásica, un diseño altamente valorado por Oriol Bohigas. Deja claro que Riart propuso un diseño cuya utilidad era imprevisible y que resuelve un destino elegido por el usuario. Volverá a sobresalir entre las doce piezas que conformaron *Disueño 79* en donde volvieron las reediciones históricas, las luces y las piezas escultóricas, pero fue la última exposición, calificada de confusa y de ser un cajón de sastre, en relación a los objetos seleccionados.

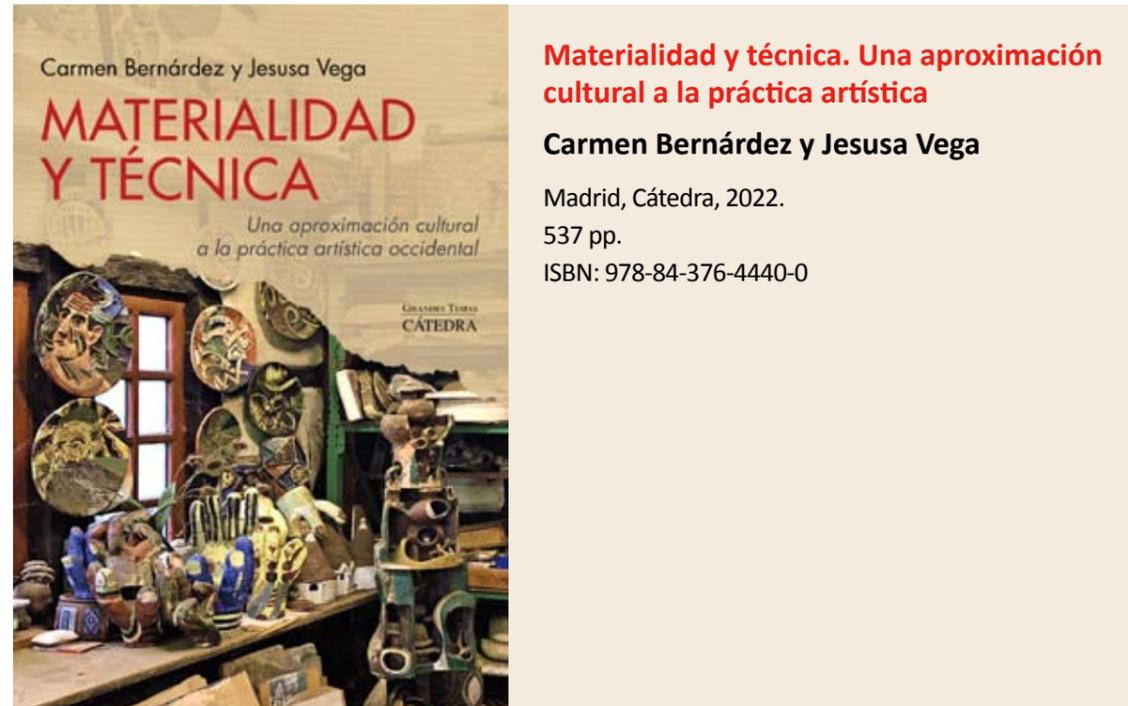
La autora subraya que muchas de las obras expuestas en *Disueño* reflejaron el abandono del diseño racional, la crítica al funcionalismo estricto, mientras que se recobraban conceptos como el buen gusto o el placer estético. Algunas piezas volvieron a ser expuestas a principios de los ochenta, con enorme repercusión como la silla *Desnuda* de Riart, el diseñador más internacional de todos.

Frente a la escasa capacidad técnica del diseño español, oficializado en los Premios Delta, que evidenciaba la carencia de inventiva, *Disueño* apareció como un oasis en el desierto, reflejo de una nueva generación de diseñadores más poéticos que racionalistas, y fue capaz de permeabilizar en los artefactos diseñados para aquel certamen. Sin embargo, no tuvo repercusión, entre otros motivos porque en todo el territorio nacional no había una revista especializada; y el eco fue un tanto limitado en la prensa, en la que se le acusaba de ser una “muestra paralela a los Delta”. Los diseñadores de *Disueño* eran profesionales pertenecientes a la Junta Rectora de la Agrupació de Disseny Industrial del Foment de les Arts Decoratives, y por ello no se entendió que participaran en las tres exposiciones paralelas al Premio Delta.

Pepa Bueno disecciona todos los vericuetos de lo que fueron aquellos premios, sus pros y sus contras, la crisis creativa que comportaban, así como el final de *Disueño*. Se le acusó de confusión conceptual. Pese a ello, demostró que fue una liberación, y que abría un nuevo campo de interpretación del diseño industrial, nuevos caminos donde lo imaginativo se substanciaba y en los que convergían las posturas artísticas más vanguardistas de la estética de los años 70. En esta investigación la autora se sirve de las numerosas entrevistas y grabaciones que en su momento realizó a los protagonistas de este efímero movimiento cultural, de una amplísima bibliografía, erudita en notas y enriquecida en trabajos complementarios, y remata con la aportación de un epílogo de Llorenç Bonet y Joana Teixidor. Consideran que *Disueño* se forjó en un momento de poscrisis y redundan en la proyección conceptual que muchos diseñadores actuales acarrearán desde aquellos planteamientos, así como de otros eventos catalanes que colocan en la palestra la renovación del diseño, manifestaciones también fraguadas en unos años de poscrisis.

Disueño, pues, dejó rastro, pero el mejor vestigio es este libro de Pepa Bueno al que debemos dar la bienvenida, aunque sea dos años después.

Victoria Soto Caba



Materialidad y técnica. Una aproximación cultural a la práctica artística

Carmen Bernárdez y Jesusa Vega

Madrid, Cátedra, 2022.

537 pp.

ISBN: 978-84-376-4440-0

Mercedes Simal López

Universidad de Jaén

El estudio de la materialidad de la expresión artística y de sus distintas técnicas, materiales y herramientas asociados constituye un ámbito complejo, con pocos precedentes en la historiografía española. Su estudio exige una formación interdisciplinar y una gran capacidad para conjugar el análisis de la obra, la comprensión de los procesos técnicos y el estudio de las fuentes que, a lo largo de la historia, han servido a los artistas para desempeñar con éxito sus creaciones.

En este libro confluyen todas estas cuestiones, ya que es el fruto de largos años de estudio y experiencia investigadora en torno a las técnicas artísticas, y de la reflexión de una gran docente que impartió durante años la asignatura de “Técnicas artísticas” en la Universidad Complutense de Madrid. Solo así era posible crear un manual en el que la estructura y los contenidos se dispusieran de forma inteligente, con la solvencia y el rigor necesario. La artífice de esta obra ha sido Carmen Bernárdez Sanchís, profesora de Historia del Arte de la Universidad Complutense de Madrid, Graduada en Restauración de Pintura por la Escuela de Restauración de Madrid y formada en instituciones como el Istituto Centrale del Restauro de Roma, o el Institute of Fine Arts de la Universidad de Nueva York.

Comenzando por las técnicas y materiales empleados desde la Antigüedad hasta la multimaterialidad del arte contemporáneo y las nuevas tecnologías del siglo XXI,

este manual constituye una herramienta útil y práctica para historiadores del arte, restauradores, técnicos de museos y otros tantos especialistas que trabajan, cada vez más, de forma interdisciplinar, sin olvidar a los estudiantes y al público general interesado por la historia del arte y el diseño, que viene a cubrir un hueco que hasta ahora era complicado salvar.

Articulado en nueve amplios capítulos, consiste en una interesante aproximación al artista y su trabajo desde la técnica y la materia, de forma sincrónica, a modo de metodología para la reconstrucción de la génesis del objeto y un mejor conocimiento de la personalidad creativa en los distintos periodos históricos del arte europeo. Asimismo, el análisis de la literatura artística y de cómo y con qué herramientas trabajaban los artistas completan este periplo, encaminado a que el lector sea consciente y valore estas cuestiones a la hora de estudiar la obra de arte, conociendo en profundidad su materialidad.

Partiendo del mundo antiguo, los distintos capítulos transitan por la importancia en el medievo del color y la luz de los manuscritos, la pintura al temple o las vidrieras, la importancia y trascendencia que la pintura y la escultura tuvieron a partir del Renacimiento, o cómo la formación del artista abandonó con el paso del tiempo las directrices de los gremios para reemplazarlas por las de la Academia. Hay que destacar cómo Carmen Bernárdez supo ligar de forma coherente la exposición de cuestiones tan complejas como el alcance de la multiplicidad de la obra de arte o la plurifuncionalidad e importancia del dibujo y las posibilidades del arte gráfico y la fotografía, sin olvidar las transformaciones matemáticas que pusieron los cimientos de la modernidad.

En definitiva, se podría resumir como un manual que reflexiona sobre las distintas técnicas artísticas, incorporándolas a los procesos y entornos culturales en los que se dieron, sobrevivieron, se extinguieron, se recuperaron o se abandonaron.

Magníficamente ilustrado con imágenes elocuentes, muchas de ellas procedentes del archivo de Carmen Bernárdez, a pesar de que no tiene una vocación enciclopédica, el cuidado lenguaje técnico empleado a lo largo del texto -tomado de las fuentes textuales- contribuye a hacer entender mejor al lector los procesos artísticos, además de permitir que se familiarice con una terminología normalizada, que actualmente se aplica en todos los ámbitos profesionales, desde el académico al de los museos.

Un espléndido y cuidado índice onomástico y de materias sirve de colofón al libro.

Aunque la ELA (esclerosis lateral amiotrófica) no permitió a Carmen Bernárdez ver concluida su espléndida obra, la generosidad de sus numerosos amigos ha hecho posible que finalmente sea publicada, gracias en particular a la inestimable colaboración de Jesusa Vega, que se encargó de concluir y editar el texto, dando como resultado un volumen espléndido en la forma, en el fondo y en cómo se gestó, fruto de una vida dedicada a la investigación y a la docencia.

Mercedes Simal López

NORMAS DE EDICIÓN

- 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 en español y en inglés, 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.
- 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, según el siguiente esquema:

Autor, título, fecha. Institución/localización donde se conserva.
- Las citas se harán obligatoriamente por medio de notas, colocadas ANTES de los signos de puntuación, que deberán ir numeradas correlativamente, en caracteres arábigos, voladas sobre el texto, e insertas a pie de página. No se admiten citas APA.

- Los textos citados serán entrecorillados.
- Las palabras sueltas y textos escritos en otra lengua aparecerán en cursiva, incluidas las abreviaturas en latín.
- Se incluirá la bibliografía utilizada al final de cada trabajo.
- 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.

- En caso de incluirse varias obras de un mismo autor, se ordenarán cronológicamente, de la más antigua a la más moderna.
 Los textos que no se ajusten a estos criterios serán devueltos a sus autores para que los adecuen a las normas de la revista.
- 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 dobles pares ciegos, para que emitan un informe que avale su calidad. Tras el dictamen, el comité editorial decidirá su publicación, o no.
- 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 en un período no superior a seis meses, desde su recepción.
- 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 (Turespaña)

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 (University of Glasgow, Escocia)

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 Aguiló Alonso. CSIC, España

Amelia Aranda. Patrimonio Nacional, España

José Manuel Cruz Valdovinos. Universidad Complutense de Madrid, España

Emilia Guadalupe Martín del Río. Investigadora independiente, España

Lesley Miller. University of Glasgow, Escocia

Manuel Pérez Sánchez. Universidad de Murcia, España

María Victoria Herráez Ortega. Universidad de León, España

Javier Alonso Benito. Universidad Internacional de La Rioja, España

Ignacio González de la Lastra. Museo Nacional de Ciencia y Tecnología, España

María Ángeles Granados Ortega. Museo Arqueológico Nacional, España

Margarita Pérez Grande. Universidad Complutense de Madrid, España

M^a Cristina Giménez Raurell. Museo Cerralbo, España

Marta Torres. Universidad de Jaén, España

Josep Antoni Cerdà i Mellado. Associació Catalana de Ceràmica, España

M^a Ángeles Pérez Samper. Universidad de Barcelona, España

Paloma Pastor. Museo Tecnológico del Vidrio. Real Fábrica de Cristales, España

Julio Acosta Martín. Investigador independiente, España

Manuel Pérez Sánchez. Universidad de Murcia, España