

además de

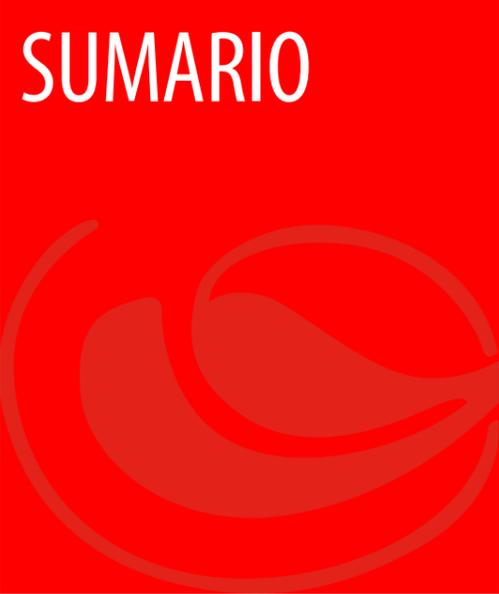
revista on line de **artes decorativas** y **diseño**

Nº 3 • 2017

ISSN 2444-121X



SUMARIO



Editorial	5
Salas de época y recreación de ambientes. Análisis de una práctica museográfica de ida y vuelta. Isabel Rodríguez Marco	9
Óleo sobre naipes. Dos pequeños retratos de Carlos II (según Van Kessel II) y Mariana de Neoburgo del Museo Nacional de Artes Decorativas. Mercedes Simal López	29
Cerámicas de reflejo metálico en Alcora: una producción singular. Ximo Todolí Pérez de León	55
Reloj francés representando las Tres Gracias. M ^a Josefa Almagro Gorbea	79
El kimono como icono turístico. Pilar Cabañas Moreno	97
Las joyas en <i>Carlos Rey Emperador</i>. Natalia Horcajo Palomero	115
Resúmenes de los artículos y palabras claves	141
Normas de edición	148
Equipo editorial	150

EDITORIAL



La revista *Además de*, editada por el Museo Nacional de Artes Decorativas y su Asociación de Amigos, prosigue su andadura editorial con la publicación de su tercer número.

Tal y como hemos venido haciendo hasta ahora, continuamos con nuestro objetivo de convertirnos en una plataforma desde la que difundir los trabajos de calidad que distintos profesionales e investigadores están realizando sobre las artes decorativas y el diseño, desde muy diferentes enfoques y épocas.

La diversidad de materias que se abordan en este número deja buena constancia de ello.

Isabel María Rodríguez Marco hace una síntesis de la evolución de la tipología museográfica de las salas de época, con la intención de mostrar la variedad de puntos de vista existentes en torno a esta práctica y subrayar el interés que tiene su estudio en relación a la situación actual de la museografía en Europa en general y en España en particular.

Mercedes Simal estudia dos pequeños retratos realizados al óleo sobre lienzo que representan a Carlos II -pintado por Jan van Kessel II- y Mariana de Neoburgo, poniendo en valor este tipo de piezas de las que apenas se conservan ejemplares y que según

su destino jugaron un importante papel como objetos privados para el recuerdo de los seres queridos o bien como regalos diplomáticos, símbolos de lealtad o recompensas por misiones desempeñadas para la Corona.

Un artículo sobre cerámicas de reflejo metálico en Alcora firmado por Ximo Todolí analiza en profundidad cómo, desde mediados del siglo XVIII, se recuperó esta original técnica decorativa cerámica de origen islámico surgida en el siglo IX, además de estudiar el proceso de elaboración y las distintas variantes que se produjeron en la fábrica alcoreña.

M^a Josefa Almagro Gorbea estudia un bello reloj francés perteneciente a las colecciones del Museo, adornado con la representación de las Tres Gracias, que tuvo un enorme éxito hasta el extremo de que siguieran realizándose piezas similares durante todo el siglo XIX.

Desde otro punto de vista, Pilar Cabañas ha explorado cómo el kimono se ha convertido, en el mundo occidental, en un reclamo publicitario para aproximarnos a Japón y a su cultura.

Por último, el trabajo de Natalia Horcajo Palomero analiza, utilizando como pretexto la serie de TVE *Carlos Rey Emperador*, los gustos en materia de joyería de Carlos I, de su esposa Isabel y del resto de las mujeres de la familia imperial y cómo han sido llevadas a la pantalla, con aciertos y desaciertos.

Al haber publicado el tercer número de nuestra revista, comenzaremos el proceso para que “*Además de*” sea indexada y pase a formar parte de distintos índices de calidad, de modo que los trabajos que publiquemos sean considerados positivamente por las diferentes agencias de evaluación nacionales como CNEAI y ANECA.

Solo nos queda agradecer a las personas que hacen posible que nuestra revista siga adelante su ayuda. Y animar a los profesionales e investigadores interesados en las artes decorativas y el diseño nos hagan llegar sus trabajos.

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

SALAS DE ÉPOCA Y RECREACIÓN DE AMBIENTES. ANÁLISIS DE UNA PRÁCTICA MUSEOGRÁFICA DE IDA Y VUELTA

Isabel María Rodríguez Marco
Museo Nacional de Artes Decorativas

A MODO DE INTRODUCCIÓN

La museología posmoderna ha subrayado la necesidad de deconstruir el museo, su lenguaje, sus interpretaciones de las colecciones y abordar de manera crítica la actuación de la institución a lo largo de su historia y en el presente. Para establecer una comunicación real con el visitante y trabajar con transparencia y honestidad intelectual, se hace preciso hacer explícito el discurso del museo¹.

El museo es una institución contradictoria; alberga objetos desgajados de su contexto original -un contexto que, por otra parte, ha podido sufrir varias transformaciones a lo largo del tiempo- y se esfuerza en aportar al visitante toda la información y los recursos que le permitan reconstruirlo. Por otra parte, al ingresar en el museo, las piezas se cargan de nuevos y múltiples significados en la interacción con el edificio, con las colecciones circundantes, con los visitantes, mediante el uso que se les da y según el planteamiento museográfico con el que se trabaje.

El Museo Nacional de Artes Decorativas está en pleno proceso de remodelación y redefinición, lo que nos ha impulsado a reflexionar sobre la evolución de la exposición permanente del museo a lo largo de su historia y sus posibles fuentes; con el deseo de llegar a comprender su intencionalidad hemos abordado este trabajo.

Por otra parte, venimos observando un creciente interés por el análisis de la museografía de recreación de ambientes y salas de época, materializándose en la celebración de varios congresos internacionales: en el *Bowes Museum* (Barnard Castle, Reino Unido) en 2014, en el Museo Cerralbo y en la Academia de Ciencias de Bolonia en 2016, por citar los más recientes.

SALAS DE ÉPOCA: ORIGEN Y DESARROLLO

El término *period room* –que hemos traducido como sala de época- ha sido utilizado para designar aquellas estancias -la decoración y elementos de cierre (como panelados y techumbres de madera, ventanas y puertas)- que han sido instaladas en un museo tras ser retiradas de su ubicación original. Por extensión, también se refiere con la expresión *period rooms* a salas en las que se reconstruye un interior de un determinado momento histórico por medio de objetos originales que han sido agrupados de manera artificial en el museo.

Estos montajes aparecieron durante el último tercio del siglo XIX y tuvieron su máximo auge en las tres primeras décadas del siglo XX. Por su mayor implantación en los museos anglosajones se considera un aspecto diferenciador de la museografía americana e inglesa, con respecto a la europea continental².

En *La Museología* de Rivière, en el capítulo dedicado a analizar la situación de los museos en Europa y América del Norte a finales del siglo XIX, se incluye un texto de G. Bazin sobre las *period rooms*³ que resume el concepto y desarrollo de ese modelo museográfico. G. Bazin⁴ subraya la diferencia de puntos de vista entre los profesionales americanos y europeos en relación a la importancia que se concede a la contextualización de las piezas expuestas en los museos. Bazin define con claridad las salas de época, interiores transportados desde Europa a Estados Unidos y las relaciona con los museos ambientados, en los que los objetos se exponen en salas dispuestas con un estilo de una época concreta, como fue el caso de la instalación del Museo Nacional de Zúrich de finales del siglo XIX⁵.

Bazin considera que, a diferencia de los europeos, los visitantes americanos necesitan reconstrucciones que evoquen tiempos pasados, para poder entender los objetos. Esta tendencia museográfica se inicia en la exposición que llevó a cabo en 1924 el Metropolitan Museum de Nueva York sobre los estilos coloniales americanos y que luego fue convertida en la *American Wing* del museo⁶.

Por otra parte, Bazin señala que en el Museo de Bellas Artes de la Ciudad de París (Petit Palais) también existe un conjunto de *period rooms*, las salas del siglo XVIII legadas por Edward Tuck⁷. Actualmente no se presentan como *period rooms*, pues las

piezas tienen procedencias diversas. Las colecciones (pintura, porcelana, mobiliario, tapices y otros objetos del siglo XVIII) se exponen de manera que las piezas destacan por su propia especificidad, aunque el panelado refuerza la visión armónica de conjunto.

Curiosamente, Bazin no señaló el conjunto de interiores parisinos conservados en el Museo Carnavalet (Fig. 1), precursor de las *period rooms*, puesto que desde la temprana fecha de 1878, numerosos interiores fueron trasladados al museo para evitar su desaparición⁸.



Figura 1

Le Café Militaire. Rue Saint-Honoré, 1761-62. Musée Carnavalet, París
Fotografía: de la autora, 2007

El museo *Victoria & Albert* de Londres⁹, desde las primeras décadas de su historia y hasta principios del siglo XX, adquirió panelados y trabajos de arquitectura en madera, unas veces como habitaciones completas, otras como pedazos resultantes de la división de aquéllas. En una gran proporción provenían de Francia, considerada la nación con mejores producciones artísticas, y eran utilizadas como ejemplo para los artesanos ingleses.

Hacia 1890 en la política de adquisiciones del museo se advierte una corriente nacionalista, centrándose en las producciones inglesas de los siglos XVII y XVIII. Además, existía una voluntad de preservación de interiores que corrían el riesgo de ser destruidos. El museo compró alguna de estas habitaciones en el mercado del arte, pero otras fueron trasladadas al museo directamente desde casas históricas de Londres antes de

que fueran demolidas. Entre 1890 y 1920 esta preocupación por el patrimonio arquitectónico inglés fue tan importante que se puso en marcha un proyecto de creación de una serie enciclopédica de habitaciones inglesas. En las *English Primary Galleries* se instalaron ocho *period rooms*. El museo se había reorganizado entre *Primary* y *Study Galleries*, con diferentes presentaciones museográficas, una diferenciación que ha sobrevivido hasta hace muy poco tiempo¹⁰.

En los Estados Unidos de América son numerosísimos los museos que cuentan con salas de época desde la década de 1920. En el Museo de Philadelphia, considerado en la época como un modelo para el resto de museos americanos, se diferenciaba entre salas de estudio, enfocadas a la visita de especialistas y salas de época, destinadas al público general:

*“Le principal étage du musée est celui que le public est invité à visiter; il comporte des salles où les objets sont répartis dans l’ordre chronologique pour que les visiteurs trouvent successivement des ensembles leur faisant comprendre l’histoire et l’évolution des beaux-arts et des arts décoratifs du monde entier. Chacun des divers ensembles réunit toutes les expressions artistiques d’une période déterminée. Peintures, gravures, boiseries, meubles, tapis, tissus, céramiques sont harmonieusement disposés pour faire appel à l’imagination. Ces galeries sont bordées par des salles où ont été reconstitués des intérieurs anciens de diverses époques, au moyen d’éléments authentiques: panneaux, peintures, tentures.”*¹¹

Este fragmento describe perfectamente cuál era el criterio de estas ambientaciones: crear conjuntos que funcionaran como un desencadenante en el visitante de su imaginación. No había una excesiva preocupación porque las piezas expuestas concordasen entre sí y correspondieran a un interior real. En cambio, sí que se expresa una intención didáctica sobre la evolución de las artes que pretendían lograr a base de esta museografía ambiental. Sí que parece que aprecien la autenticidad de lo expuesto de un modo mucho más enfático en las salas periféricas. En las salas de estudio, las piezas están clasificadas por materias y su localización, cercana a las áreas de trabajo de documentación, biblioteca y fotografía, facilitaba su uso por parte de estudiantes e investigadores.

M. Richard F. Bach –comisario de las exposiciones sobre diseño americano del *Metropolitan Museum* de Nueva York entre los años 1917 y 1940¹²– en su crónica sobre el *Institute of Arts* de Detroit ponía de relieve que este modo de exposición deleita al visitante:

“La nouvelle manière de présenter les collections consiste, en effet, à choisir des spécimens appartenant à une période donnée; ceux-ci sont ensuite placés, soit dans un cadre approprié et authentique comme, par exemple, une chambre faisant partie d’une maison du XVIIe siècle, soit dans un milieu qui reproduise exactement un modèle existant (...)”. *“Les galeries du premier étage, qui est de beaucoup le plus important, présentent une variété d’aspects qui enchante le visiteur”*¹⁵.

El *Metropolitan Museum* de Nueva York, antes de que se creara la *American Wing*, ya en 1903 adquirió un dormitorio romano antiguo procedente de una villa cercana a

Pompeya (*Boscotere room*); en 1906, una habitación panelada en madera del siglo XVII originaria de Flims (Suiza) y un dormitorio del siglo XVIII del palacio Sagredo de Venecia. Además, podemos citar las salas Wrightsman (conjunto de interiores franceses), las *English rooms*, el *Studiolo* de Gubbio, una sala de recepción procedente de una casa de Damasco de 1707, un salón completamente amueblado de Frank Lloyd Wright (1912-1915) y los claustros medievales de *The Cloisters*¹⁶. En algunas de las salas todo lo expuesto es auténtico y en otras se hace una interpretación de lo que en otro tiempo pudo haber sido un interior real. Los conservadores que trabajaron en las *period rooms* del MET estuvieron influidos por las corrientes decorativas de su tiempo, como sucede en la *Powel Room*, que responde al auge del *revival* colonial de la década de 1920¹⁷.

Quisiéramos mencionar aquí un ejemplo curioso de *period rooms* que ilustra el gusto que imperaba en los Estados Unidos durante el primer tercio del siglo XX. Se trata de las salas en miniatura de la coleccionista Thorne, conservadas en el *Art Institute* de Chicago. Fueron realizadas en 1932 y 1940 y recrean interiores americanos, europeos (ingleses y franceses) y orientales¹⁸. El museo ha sabido aprovechar este conjunto como sala didáctica, disponiendo un peldaño en el perímetro que ayuda a los niños a asomarse a estas ventanitas sorprendentes (Figs. 2).



Figuras 2

Thorne Rooms. Art Institute, Chicago
Fotografías: de la autora, 2007



ACUERDOS Y DESACUERDOS EN TORNO A LA RECREACIÓN DE AMBIENTES

Hans Haug, conservador de museos de Estrasburgo¹⁹, era partidario de exponer los objetos en ambientes, oponiéndose claramente a la posición dominante en la década de 1930, en la que la museografía moderna abogaba por el aislamiento de las obras de arte en las salas, con el fin de asegurar la neutralidad del medio en el que el espectador contempla las obras.

Léo van Puyvelde, conservador de los Museos Reales de Bellas Artes de Bruselas, por el contrario, desaconseja el museo sintético a la manera norteamericana; considera que, sobre todo en relación con los museos de arte, basta con evocar el ambiente introduciendo algún objeto en armonía con las obras, con el fin de no alterar su integridad estética²⁰. Esta posición, tal y como señala Javier Gómez Martínez supone una posición intermedia entre la escenificación a la americana y la neutralidad moderna²¹. Manuel Escrivá de Romaní, asistente a la Conferencia de Madrid organizada por la Oficina Internacional de Museos en 1934, se expresaba en esa misma dirección²².

Georges Henri Rivière realizó un informe para el Consejo Internacional de Museos en 1949 sobre el *Victoria & Albert*, que había sido remodelado tras la Segunda Guerra Mundial²³. Las colecciones del museo se exponían siguiendo tres modelos museográficos: tecnológico (materias y técnicas), cronológico y realista. Éste último interesó especialmente a Rivière. Este tipo de presentación agrupaba objetos que formaron o pudieron formar parte de un mismo conjunto histórico. Una manera de exponer las piezas en el museo que se había explorado con especial énfasis en América, según Rivière, porque el público americano necesitaba la evocación del interior histórico.

En el *Victoria & Albert*, desde entonces, una serie de factores transformaron el punto de vista de los conservadores hacia estas salas. Cada vez había más casas históricas abiertas al público y el control de las intervenciones urbanísticas favoreció una mayor protección del patrimonio, por lo que el museo ya no tenía que acudir al rescate de estos espacios históricos. Por otro lado, la extensión del museo con la adquisición de la Apsley House, Ham House y Osterley, trasladó a esas casas los esfuerzos de los técnicos del museo²⁴. A pesar de su popularidad entre los visitantes, tan sólo dos habitaciones más se incorporaron a la colección del V&A: una sala victoriana procedente de The Grove, adquirida en 1963, y el despacho panelado en madera diseñado por Frank Lloyd Wright para Edgar J. Kaufman. Hay que añadir a lo ya comentado, que los avances en la investigación permitieron conocer que algunas habitaciones estaban formadas por fragmentos agrupados artificialmente por los anticuarios a quienes se compró estas piezas, por lo que se abrió un debate en torno a su autenticidad.

Germain Bazin hace un resumen de los aspectos negativos que se han señalado incluso en América, allí donde las salas de época han tenido mayor predicamento:

“Esa forma de presentación ha sido muy criticada incluso en América; tiene, en efecto, múltiples inconvenientes. Anquilosa el museo, haciendo difíciles y costosas las transformaciones futuras; la iluminación, tanto natural como artificial, suele ser insuficiente, si se quiere respetar el ambiente de época, lo que perjudica mucho las pinturas allí presentadas, por otra parte casi siempre están demasiado lejos de la vista del espectador; los objetos preciosos no pueden protegerse en una vitrina, pues se perjudicaría el ambiente; la rotu-

lación de las obras es poco práctica y la circulación del público incómoda debido a la estrechez de las salidas; además, la división del museo en pequeñas salas sucesivas hace más difícil la vigilancia”²⁵.

En el *Metropolitan* de Nueva York, tal y como ocurrió en el caso del V&A, entre los años 1950 y 1980 este tipo de salas dejaron de interesar a los especialistas, puesto que surgieron dudas acerca de su autenticidad y las condiciones de conservación de las obras originales. Pero a partir de los años ochenta se reevaluó su importancia²⁶.



Figura 3

Sala de música de la Norfolk House. Victoria & Albert Museum, Londres

Fotografía: de la autora, 2006

Cuando el museo *Victoria & Albert* abordó la remodelación de las salas de artes decorativas británicas, cinco salas completas fueron instaladas (Fig. 3) y fragmentos de otras cinco, aunque esta vez expuestas como objetos, con el fin de aportar a los visitantes la oportunidad de experimentar en tres dimensiones algunos espacios relevantes dentro de la historia de la arquitectura. Sarah Medlam, conservadora del V&A que ha coordinado el montaje de las *period rooms*, considera que para muchos visitantes que no tienen un gran conocimiento histórico y para quienes los montajes de los museos pueden ser difíciles de entender, las *period rooms* pueden sugerir muy bien el contexto social. Estas salas pueden evocar una atmósfera particular que sugiere modos de vida del pasado, lo que puede ayudar al visitante a conectar con sus propias experiencias. Un estudio de público realizado en las salas antiguas en 1997 subrayaba la popularidad de las *period rooms* y su importancia para la explicación de la evolución de los estilos domésticos; asimismo se apunta que proporcionan variedad y descanso en la visita al museo²⁷.

RECREACIÓN DE AMBIENTES

La museografía de las salas de época ha influido en la instalación de muchos tipos de museos, de una u otra manera, bien para aproximarse a ese modo de exponer las piezas, como para alejarse radicalmente del mismo. Los museos de historia, de artes decorativas, las casas museo, así como la musealización de edificios históricos han bebido de la experiencia de las *period rooms* a la hora de interpretar los interiores. Estos diferentes tipos de museos se nutren mutuamente en todas sus funciones: investigación, exposición, conservación, interpretación y difusión.

Desde hace algunos años, ha resurgido un interés hacia la reconstrucción de interiores, con el *Victoria & Albert Museum* como institución de referencia, pues ha logrado un difícil equilibrio entre las necesidades de conservación, de rigor histórico y de didáctica (Fig. 4). En las salas dedicadas al Barroco en Europa, renovadas recientemente, se han incluido interiores históricos con un fin concreto, explicar la nueva noción de comodidad que aparece en el siglo XVIII²⁸.

La necesidad de facilitar la visita a los museos de un público más amplio, así como el interés por parte de los investigadores y los profesionales de los museos de hacer a los objetos reencontrarse con su contexto de uso ha motivado que la exposición permanente de muchos museos y las exposiciones temporales estén manifestando un clarísimo acercamiento al planteamiento museográfico de la reconstrucción de ambientes. A modo de ejemplo, vamos a señalar la sala dedicada a los artistas prerrafaelistas de la Galería de Arte de Mánchester (Fig. 5), en la que se ha incluido un conjunto de objetos de artes decorativas que son piezas relevantes en sí mismas, como manifestación artística de aquel movimiento cultural, pero que también nos están permitiendo evocar, en cierta manera, cómo convivían las pinturas con los objetos que coleccionaban los clientes de los artistas prerrafaelistas (además de cerámicas, muebles y otros objetos contemporáneos, cerámicas orientales).



Figura 4

Gabinete pintado del palacete de
Antoine Megret de Sérilly.

París, siglo XVIII (Europa, 1600-1815).

Victoria & Albert Museum, Londres

Fotografía: Ana Cabrera, 2016



Figura 5

Sala de los Prerrafaelistas. Manchester Art Gallery

Fotografía: De la autora, 2006



Figura 5

Musée des Arts Décoratifs. París
Fotografía: De la autora, 2007

Contrasta este caso con algunas salas de la exposición permanente del *Musée des Arts Décoratifs* de París (Fig. 6), con una colocación de las piezas que no ayuda a su interpretación. En la sala que ponemos como ejemplo se exponen piezas del siglo XVII. Pudieron pertenecer perfectamente a una misma colección e, incluso, a una misma casa. Sin embargo, del modo en que están dispuestos estos objetos, no deducimos que una vez pudieron formar parte de una misma estancia. El mobiliario y la pintura en un interior tienen una función específica, pero aquí no se percibe y surgen las siguientes preguntas: ¿cómo se utilizarían los asientos expuestos?, el reloj que está colgado en el muro ¿se colocaría sobre una mesa?, ¿nos dicen algo las pinturas sobre sus poseedores?, ¿las piezas cerámicas colocadas sobre el armario-escritorio estarían así dispuestas en origen?

Los conocimientos sobre la historia del coleccionismo y del diseño de interiores²⁹ poco a poco se van vertiendo en las instalaciones de los museos, como sucede en la sala procedente de The Grove, Harborne del V&A, en la que se exponen piezas de cerámica azul y blanca tal y como el coleccionista Kendrick las tenía dispuestas³⁰, de manera que aporta una información visual muy valiosa acerca del coleccionismo del siglo XIX en Inglaterra. También podríamos reseñar la casa museo de Víctor Hugo en París, donde los objetos que se exponen en las distintas salas recrean de manera bastante precisa cómo era un hogar burgués correspondiente a la élite cultural del siglo XIX.

SALAS DE ÉPOCA Y RECREACIÓN DE AMBIENTES EN ESPAÑA ³¹

Los museos más significativos de recreación ambiental son los que creó el marqués de la Vega-Inclán (1858-1942) y que en 1931 pasaron a manos del Estado: el Museo Romántico, el Museo del Greco en Toledo y la Casa Museo de Cervantes en Valladolid³². En 1924 funda el Museo Romántico, instalado en un edificio construido en 1773 y formado por un conjunto de pinturas, libros, objetos decorativos y muebles donados por el marqués al Estado. En sus salas se recreaba la vida de la época romántica, constituyendo un museo de una tipología inédita hasta el momento³³. En la reciente reforma se ha trabajado intensamente para lograr que el visitante tenga una experiencia global evocadora. Se ha recreado la vida en una casa burguesa del siglo XIX a través de las colecciones del museo: pinturas, esculturas, objetos de artes decorativas, estampas y un largo etcétera, procedentes de la colección del marqués de la Vega-Inclán, de depósitos de instituciones como el Museo del Prado o el Museo Nacional de Artes Decorativas y de adquisiciones realizadas por el Estado. Un aspecto interesante es que, por un lado está la realidad concreta: la casa, con los objetos que se encuentran en la misma; pero el museo también custodia un patrimonio inmaterial: los usos de la habitación, hábitos sociales, roles familiares, modas, gustos, etc.³⁴

En el ámbito de las casas museo, el Museo Cerralbo, remodelado recientemente, es un ejemplo de reconstrucción histórica de excepcional rigor, que ha devuelto al museo la configuración de la casa del XVII marqués de Cerralbo tal y como estaba cuando aún se encontraba con vida³⁵.

Por otro lado, tenemos como ejemplo problemático de musealización de espacios históricos los palacios y otros edificios de Patrimonio Nacional. Y decimos problemático porque se trata de conjuntos que están sujetos a usos variados, no sólo patrimoniales, puesto que aún están a disposición de la Casa Real para el cumplimiento de sus funciones de representación. De manera que los espacios a los que acceden los visitantes no siempre son los mismos y su amueblamiento puede variar. Además, a lo largo de su historia se han visto afectados por numerosas transformaciones y los profesionales se ven en muchos casos abocados a elegir por recrear un periodo histórico u otro en una misma sala o conjunto de salas. Lo que comparten estos casos de musealización de edificios históricos con la reconstrucción de interiores en los museos tiene que ver con las herramientas que se utilizan para la transmisión de información a los visitantes, así como ciertas soluciones expositivas.

Por falta de espacio no vamos a poder analizar más ejemplos de casa museo y recreaciones ambientales en España³⁶. Pero sí que vamos a abordar, aunque sea brevemente, el caso del Museo Nacional de Artes Decorativas. El número 1 de esta revista fue dedicado al estudio de la historia del MNAD y gracias a los trabajos que aquí se han publicado tenemos hoy una visión mucho más justa de lo que fue el museo en sus inicios³⁷. El Museo Nacional de Artes Industriales, su precedente, fue creado con fines pedagógicos, tomando como ejemplo el museo *South Kensington* de Londres, germen del actual *Victoria & Albert*³⁸. Uno de los fines fundamentales del MNAI (hoy MNAD) era el de exponer modelos para los artistas, diseñadores y trabajadores de las artes in-

dustriales, por lo que el escaso espacio con el que contaba el museo para la exposición de las colecciones estaba aprovechado al máximo (Fig. 7).

En cuanto a la recreación de ambientes, hubo intención de exponer algunas de las colecciones en reconstrucciones ambientales. El Anuario del Museo de 1916 lo explica:

“En los trabajos de instalación se ha preocupado el personal en colocar los objetos de modo que se realce su valor artístico, y en cuanto sea posible, ponerlos en una disposición igual o parecida a la que tuvo el objeto al destinarlo al fin natural suyo. Cuando esto no ha podido realizarse, se ha hecho la instalación de modo que quite a las salas toda la aridez de cosa muerta o almacenada. En una instalación más perfecta –contando con amplio y apropiado local- se debería llegar, en muchos casos, a formar habitaciones completas, y así los objetos expresarían perfectamente su fin de utilidad. Esto unido a las instalaciones en series históricas y técnicas, debe ser el fin que se persigue, y que podrá lograrse cuando el número de objetos y local lo permitan.”³⁹

El museo ejerció un papel muy activo en el campo de las exposiciones temporales, colaborando estrechamente con la Sociedad Española de Amigos del Arte en la organización de exposiciones sobre artes decorativas. En algunos casos, como la exposición

Figura 7

El Museo Nacional de Artes Industriales en la sede de la calle Sacramento. Hacia 1915.

Fotografía: Museo Nacional de Artes Decorativas. Madrid (FD11045). Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid.



de bordados y encajes, un número muy elevado de piezas procedían de las colecciones del museo. En otros muchos, como la exposición del abanico en España, el museo presentaba algunas piezas que dotaban a la exposición de la ambientación necesaria⁴⁰.

...se compra la que podemos considerar la “period room” del MNAD, la cocina procedente de un palacio valenciano del siglo XVIII



Figura 8

Cocina valenciana . Hacia 1940-1950. MNAD FD10759/9

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

Poco antes de la Guerra Civil, estando el museo ya instalado en el palacete de la calle Montalbán y denominándose Museo Nacional de Artes Decorativas, se comenzó a preparar la exposición permanente de sus colecciones, que progresivamente fueron acrecentándose con numerosas donaciones de particulares y compras. En la década de 1940 se instalan en el museo un importante conjunto de techumbres de madera procedentes de palacios y conventos de varias provincias españolas. Estas techumbres se adaptan a la forma y medidas de las estancias del palacio. Asimismo se compra la que podemos considerar la *period room* del MNAD, la cocina procedente de un palacio valenciano del siglo XVIII (Fig. 8), vendida al Estado español e instalada en el museo en la década de 1940. La sala en la que se instalaron los paramentos de azulejería de la cocina se construyó con las dimensiones de la estancia original. El estudio más reciente publicado sobre esta sala nos informa de que debido a

la estructura del museo, la entrada original se colocó donde actualmente hay una ventana y la puerta por la que los visitantes entran hoy en la cocina en origen era la puerta de servicio⁴¹. Esto afecta a la lectura que hacemos hoy de las escenas representadas en los azulejos, por lo que son aspectos de los que convendría informar a los visitantes del museo, con el fin de que tengan una experiencia museística rigurosa y lo más fiel a la realidad de la pieza que contemplan como sea posible.

En esos años se configura la museografía del museo que más tiempo va a perdurar, una exposición de objetos agrupados cronológicamente y con cierta intención de crear una ambientación histórica (Fig. 9) y por materiales, en el caso de los cueros artísticos o el vidrio. La agrupación de piezas seguía estando dominada por el *horror vacui*, pero esta tendencia se vio agudizada por el crecimiento de la colección.

La guía del museo de 1978 nos informa de la voluntad expresa de los técnicos del museo por crear ambientes en los que exponer piezas de periodos concretos (siglo XVII, siglo XVIII, siglo XIX) en un marco adecuado⁴². Esta estructura de las salas se ha mantenido con pocos cambios hasta la década de 1990, en la que se abordó una remodelación de las salas de las

Figura 9

Sala del MNAD . Hacia 1940-1950. MNAD FD10759/9

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



plantas tercera y cuarta, correspondientes a los siglos XVIII y XIX. El estudio y documentación de este proyecto, así como el análisis pormenorizado de las transformaciones que ha sufrido la museografía del museo a lo largo del periodo 1940-1970 están aún por hacer. Lo que sí podemos asegurar es que el museo se decantó por la recreación de ambientes de carácter doméstico y, muy probablemente marcado por el edificio en el que se encontraba, optó por representar los interiores de las clases pudientes de la sociedad, o al menos esa parece la intención. Otra cuestión que habría que analizar es si las piezas expuestas en un mismo ámbito correspondían a una misma clase social o contexto de uso. Lo que no nos atrevemos es a afirmar con rotundidad que no existiera una voluntad de realizar agrupaciones coherentes y sin falsear en exceso la visión que se daba de los interiores del pasado.

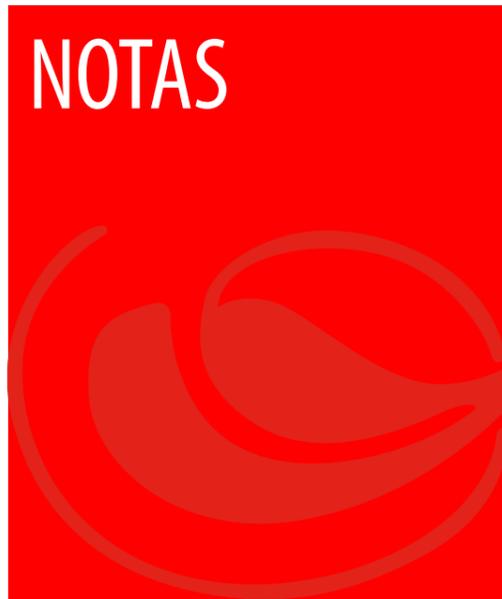
CONCLUSIONES

Queremos finalizar este trabajo subrayando el carácter innovador de la museografía recreadora de atmósferas y experiencias pasadas, pues responden a un concepto de patrimonio muy amplio, ya no sólo centrado en el monumento, sino que incluye el ámbito de lo doméstico y de las experiencias individuales de coleccionistas o habitantes de los interiores mostrados. En sí mismas, las salas de época constituyen recursos didácticos por su capacidad evocadora, por lo que encajan muy bien con las líneas de trabajo actuales en didáctica del patrimonio cultural, la didáctica de la experiencia.

Creemos que los argumentos que esgrimía Germain Bazin en contra de las *period rooms* han podido ser solventados según han avanzado las técnicas museográficas, por lo que su tesis ya no es defendible en la actualidad. Instalaciones como las del V&A nos demuestran que la combinación de salas de exposición temática o técnica con reconstrucciones de interiores de épocas concretas y conjuntos originales enriquecen muchísimo la visita al museo. Los museos anglosajones tienen muy claro que deben dirigirse al gran público, para quien puede ser más fácil aproximarse al pasado transportándose directamente al mismo.

En la actualidad, el MNAD se encuentra en un momento de redefinición de sus fines y ámbito de trabajo. De museo de artes decorativas se querría pasar a ser un museo del diseño, con las implicaciones que esto conlleva. Al pasar a ser un museo dedicado al diseño los límites de las colecciones se ampliarían y la finalidad de la institución estaría marcada por el objetivo de transformación de la sociedad que los movimientos de reforma del diseño industrial propugnaron desde inicios del siglo XX. Acerca de cómo integrar las artes decorativas en un discurso tan radicalmente diferente habrá que dedicar muchos esfuerzos.

Consideramos que se debería estudiar con detenimiento la posibilidad de utilizar, en algunos casos y siempre con el máximo rigor, la recreación de ambientes y la instalación de salas de época en el museo, con el fin de facilitar la visita, pues ya hemos observado más arriba cuáles son las posibilidades que ofrece. Sería interesante que se pudiera realizar un estudio de público al respecto que analizara la reacción del visitante al encontrarse con este tipo de museografía. Pensamos que ayudaría a conocer la capacidad evocadora de estos espacios y su pertinencia en el discurso expositivo.



¹ Para aproximarse al concepto posmoderno de proyecto expositivo, véase “Los *Inmateriales*, una dramaturgia postmoderna” en BOLAÑOS, M. (ed.), *La memoria del mundo. Cien años de museología (1900-2000)*, Gijón, Ediciones Trea, 2002, pp. 384-387 y “Lo que importa es la idea, no el objeto”, *Idem*, pp. 308-313. Resulta clarificador el texto de FABIANI, J.-L., “Le plaisir, le devoir et la science. Un regard sociologique sur la productivité muséale” en *Histoire de l’art et musées. XVIIIe Rencontres de l’École du Louvre*, París, École du Louvre, 2005, pp. 127-131.

² GÓMEZ MARTÍNEZ, J., *Dos museologías. Las tradiciones anglosajona y mediterránea: diferencias y contactos*, Gijón, Ediciones Trea, 2006.

³ RIVIÈRE, G.H., *La Museología. Curso de Museología / Textos y testimonios*, Torrejón de Ardoz (Madrid), Ediciones Akal, 1993, pp. 76-77. El fragmento citado procede de BAZIN, G.: *Le temps des musées*, Lieja/Bruselas, Desoer, 1967, p. 302.

⁴ BAZIN, G., *ob. cit.*, pp. 250-252.

⁵ *Idem*, p. 250.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibidem*.

⁸ <http://www.carnavalet.paris.fr/fr/node/351/en-savoir-plus-sur-le-musee-carnavalet> (consulta: junio de 2013).

⁹ WILK, C. y HUMPHREY, N. (eds.), *Creating the British Galleries at the V&A: A Study in Museology*, Londres, V&A Publications, 2004, pp. 165-166.

¹⁰ Desde el año 1995 el museo Victoria & Albert ha emprendido una remodelación profunda

de su exposición permanente. Las nuevas salas dedicadas al arte de Europa y Gran Bretaña, desde el Renacimiento hasta el siglo XIX realizan una síntesis entre la exposición de carácter didáctico y aquella que permite un análisis pormenorizado de materiales y técnicas, sin dejar de ofrecer en ningún momento una visita atractiva desde el punto de vista estético e intelectual. Véase MILLER, L.E., “Europe 1600-1800 in a Thousand Objects” en GERRITSEN, A. y RIELLO, G. (eds.), *Writing Material Culture History*, Londres, Bloomsbury, 2014, pp. 241-248.

¹¹ JAYNE, H. H. F., “Le nouveau Musée d’Art de Philadelphie”, *Mouseion*, núm. 4, 1928, p. 21.

¹² GUGLIELMO, A. M. y FLEMING, R., “Digitizing the Libraries’ Collections: Industrial Arts at the Metropolitan Museum, 1917-40”, Nueva York, 30 de julio de 2012 [<http://www.metmuseum.org/blogs/now-at-the-met/features/2012/industrial-arts-at-the-metropolitan-museum>] (consulta: septiembre de 2016).

¹³ “L’Institut d’Art de Detroit et la Théorie moderne des Musées”, *Mouseion*, 9, 1929, pp. 283-287.

¹⁴ *Idem*, p. 283.

¹⁵ *Idem*, p. 285.

¹⁶ PECK, A. et al., *Period Rooms in the Metropolitan Museum of Art*, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, 1996, p. 9.

¹⁷ *Idem*, p. 10.

¹⁸ <http://www.artic.edu/aic/collections/thorne>

¹⁹ Véase el catálogo de la exposición *Hans Haug, homme de musées: une passion à l’oeuvre*. Galerie Heitz, château des Rohan, Estrasburgo, 2010.

²⁰ PUYVELDE, L. van, “Principes de la présentation des collections dans les musées”, *Mouseion*, vols. 25-26, 1934, pp. 36-43. Citado por GÓMEZ MARTÍNEZ, J., *ob. cit.*, pp. 165-166.

²¹ *Ibidem*

²² Véase “Una nueva tendencia expositiva, los *period rooms*” en BOLAÑOS, M., *ob. cit.*, pp. 104-106.

²³ RIVIÈRE, G. H., “Victoria and Albert Museum”, *ICOM News*, 2, p. 4. Citado por GÓMEZ MARTÍNEZ, J., *ob. cit.*, pp. 166-167.

²⁴ Véase el texto de Peter Thornton de 1991 acerca de la redistribución del mobiliario en el interior de Osterley: “An Historic House Interior: Osterley” en BEARD, G. (ed.), *Country Houses and Collections. An Anthology*, The Attingham Trust for the Study of Country Houses and Collections, 2002, pp. 27-29.

²⁵ BAZIN, G., *ob. cit.*, p. 252.

²⁶ WILK, C. y HUMPHREY, N. (eds.), *ob. cit.*

²⁷ *Idem*.

²⁸ MILLER, L., “Rediscover Europe 1600-1815: From Rome to Waterloo”, *V&A Magazine*, 38, 2015. Agradezco a Lesley Miller la amabilidad de transmitirme este texto.

²⁹ Es preciso destacar el *Centre for the Study of the Domestic Interior* del AHRC, fruto de la colaboración durante cinco años del *Royal College of Art*, el *V&A Museum* y *The Bedford Centre for the History of Women at Royal Holloway*, de la Universidad de Londres. Véase AYNSLEY, J. et al. (eds.), *Imagined Interiors: Representing the Domestic Interior since the Renaissance*, Londres, V&A Publications, 2006.

³⁰ <http://www.vam.ac.uk/content/articles/s/style-guide-aestheticism/> (consulta: junio de 2013).

³¹ En relación con este tema debemos citar la tesis doctoral (inédita) de Soledad Pérez Mateo dedicada a las Casas Museo en España, leída en la Universidad de Murcia en 2016.

³² BOLAÑOS, M.: *Historia de los museos en España. Memoria, cultura, sociedad*, Gijón, Ediciones Trea, 2008 (2ª edición), p. 308.

³³ *Idem*, p. 309.

³⁴ Véanse los textos de Begoña Torres González en: *Revista del Museo Romántico*, 1 (1998) y 5 (2006); "Consideraciones sobre el nuevo plan museológico del Museo Romántico", *Museo. Revista de la Asociación Profesional de Museólogos de España*, 13, 2008, pp. 169-187 y VV.AA., *Casas Museo. Museología y gestión*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2013 (Actas de los Congresos sobre Casas Museo de 2006, 2007 y 2008).

³⁵ Véase VAQUERO ARGÜELLES, L., "De casa a museo y de museo a casa", en VV.AA., *ob. cit.*, pp. 135-144.

³⁶ Véanse las actas sobre Casas Museo ya citadas.

³⁷ Véanse los artículos de Sofía Rodríguez Bernis, María Villalba Salvador y Ana Cabrera Lafuente.

³⁸ Véanse las últimas publicaciones sobre la historia del V&A: BRYANT, J. (ed.), *Art and design for all. The Victoria and Albert Museum*, Londres, V&A, 2011; BURTON, A., *Vision and accident. The story of the Victoria and Albert Museum*, Londres, 1999; y BAKER, M. & RICHARDSON, B. (eds.), *A grand design*, Londres, 1997.

³⁹ *Anuario del Museo Nacional de Artes Industriales*, Madrid, 1916, pp. 9-10.

⁴⁰ En el archivo de Sociedad Española de Amigos del Arte, que custodia el archivo del Museo Nacional del Prado, se pueden ver fotografías de los montajes de las diversas exposiciones.

⁴¹ ALONSO SANTOS, M., "La cocina de azulejos del Museo Nacional de Artes Decorativas" en CABRERA, A., RODRÍGUEZ, I. y VILLAR, C. (coords.), *La cocina valenciana del Museo Nacional de Artes Decorativas. Una relectura a través de la tecnología de la Realidad Aumentada*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2013 (publicación electrónica), pp. 39-60.

⁴² ENRÍQUEZ, M. D., *Guía del Museo Nacional de Artes Decorativas*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1978.

ÓLEO SOBRE NAIPE. DOS PEQUEÑOS RETRATOS DE CARLOS II (SEGÚN VAN KESSEL II) Y MARIANA DE NEOBURGO DEL MUSEO NACIONAL DE ARTES DECORATIVAS

Mercedes Simal López
Museo Nacional del Prado

Entre sus fondos, el Museo Nacional de Artes Decorativas posee una interesante colección de pequeños retratos y miniaturas formada por casi dos centenares de obras, de las cuales aproximadamente una docena datan del siglo XVII y del primer tercio del siglo XVIII¹.

Entre ellas destacan, por su calidad artística y su significado histórico, dos pequeños retratos realizados al óleo sobre naipe pertenecientes al reinado de Carlos II, adquiridos por el Estado en los últimos años: uno del soberano representado en la edad adulta y otro de su segunda esposa, Mariana de Neoburgo, ya viuda, que aún conserva su montura original de oro y esmeraldas.

Además de confirmar la procedencia de ambas obras de la antigua colección del general Ezpeleta, hemos podido atribuir la efigie del soberano a los pinceles de Jan van Kessel II, uno de los más interesantes retratistas de la corte del último monarca de la Casa de Austria. Asimismo, gracias a nuevos documentos sobre el uso que Mariana de Neoburgo hizo de este tipo de obras durante los años que permaneció exilada en Bayona, hemos podido contextualizar mejor el espléndido pequeño retrato de la soberana conservado en el MNAD².

USO Y FUNCIÓN DE LOS PEQUEÑOS RETRATOS EN LA MONARQUÍA HISPÁNICA DURANTE LA EDAD MODERNA³

Conocidos en la época como “retráticos” o “retratos de faltriquera”, este tipo de representaciones de pequeño tamaño, que constituyen un tema muy poco tratado por la historiografía española, estuvieron vinculadas principalmente al mundo de la corte y la alta nobleza y tuvieron distintos usos en Europa durante la Edad Moderna.

Como señaló José Luis Colomer, en principio tenían un carácter esencialmente íntimo ya que se trataban de objetos pertenecientes al ámbito de la vida privada y alusivos a los vínculos de afecto o de parentesco. Eran un obsequio que se intercambiaba entre personas queridas, con el objetivo de que la imagen sustituyese la ausencia física, cumpliendo el papel que hoy confiamos a las fotografías familiares⁴.

Gracias a su pequeño tamaño resultaban muy fáciles de transportar y son muy numerosas las noticias que se han conservado sobre el envío e intercambio de este tipo de obras entre miembros de la familia real española, tanto de la Casa de Austria como de la de Borbón, durante la Edad Moderna, para conocer el aspecto físico y la evolución de esos familiares queridos que, salvo en contadas excepciones, nunca más volvieron a verse⁵.

Como ha estudiado Javier Portús, además de este uso, los pequeños retratos también podían tener valor representativo. En el ámbito cortesano, eran, en algunos casos, signo de estatus, como se puede comprobar en las representaciones oficiales de los miembros femeninos de la familia real⁶. Son numerosas las efigies que se han conservado de reinas, infantas o prometidas a príncipes y soberanos mostrando, de forma ostensible, joyeles con la efigie de su padre, su hermano o su futuro marido -validador de sus derechos dinásticos o políticos-, o bien luciéndolas montadas en colgantes, medallones o manillas, aludiendo a la dinastía reinante, a la grandeza de la familia y a que eran ellas quienes, en determinados momentos, ejercían el gobierno⁷. Es el caso del retrato de la infanta Juana de Austria del Museo de Bellas Artes de Bilbao, pintado por Alonso Sánchez Coello en 1557 mientras ejercía de regente de la monarquía hispánica al haberse trasladado Felipe II a Inglaterra con motivo de su boda con María Tudor⁸. Lo mismo sucede con la efigie de Isabel de Valois de Sofonisba Anguissola fechada a comienzos de la década de 1560 del Museo del Prado, en la que la reina consorte representa a su marido ante su madre, Catalina de Medici, en el encuentro que ambas tuvieron en Bayona⁹; y también se conservan numerosas efigies de Isabel Clara Eugenia en las que la infanta y gobernadora de Bruselas exhibe un pequeño retrato, de su padre o de su hermano, colgado de una cadena acreditando su condición, como sucede en el realizado por Juan Pantoja de la Cruz también del Museo del Prado¹⁰ (Fig. 1).

En el siglo XVIII este tipo de representaciones continuaron manteniendo su vigencia y su uso en el mundo cortesano, como podemos comprobar en distintos retratos de



Figura 1

Juan Pantoja de la Cruz. *La infanta Isabel Clara Eugenia*, 1598-1599. Museo Nacional del Prado, P-717.

Isabel de Farnesio, María Luisa de Parma o en el de la infanta María Josefa de Borbón pintado por Mengs, en el que la joven muestra orgullosa un par de manillas adornadas con los retratos de sus padres, Carlos III y María Amalia de Sajonia (Fig. 2). Y aún hoy en día, las mujeres de las casas reales británica, sueca y noruega lucen en los actos oficiales miniaturas con la efigie del soberano o bien de su progenitor.



Figura 2
Juan Pantoja de la Cruz.
La infanta María Josefa de Borbón,
posterior a 1768.
Palacio Real de Caserta, inv. 2159.

Figura 3 >
Atribuido a Herrera Barnuevo.
Carlos II rodeado de imágenes
de sus antepasados,
1670-1675.
Fundación Lázaro Galdiano, inv. 8473.

Con otro carácter, aunque igualmente dotados de valor representativo, son varios los pequeños retratos que aparecen incluidos en las representaciones de Carlos II realizadas durante su minoría de edad atribuidos a Herrera Barnuevo. Tanto en la pintura conservada en una colección particular barcelonesa en la que el soberano aparece junto a Mariana de Austria, como en la de la Fundación Lázaro Galdiano en la que el monarca ha sido representado rodeado de las efigies de sus antepasados (Fig. 3), la presencia de pequeños retratos en un estuche de formato oval -que en esta última obra muy probablemente corresponden, respectivamente, a su hermanastra María Teresa y a su marido Luis XIV, y a la infanta Margarita y a su esposo el emperador Leopoldo I- servían para enfatizar la solidez del linaje y la legitimidad dinástica del último rey de la Casa de Austria y de la regente¹¹.



Los matrimonios entre miembros de dinastías reinantes también eran otra ocasión para utilizar las miniaturas como retrato de corte con carácter solemne y representativo. Cuando se emprendían las negociaciones era habitual el intercambio de este tipo de obras y, una vez que se había formalizado el enlace, las novias solían recibir como regalo de esponsales una valiosa joya con la efigie de su esposo en el reverso.

Los pequeños retratos también jugaron un importante papel como regalos entre Estados, especialmente cuando eran considerados la pública confirmación de un acuerdo de amistad entre diferentes países. Sabemos que en 1603 Pantoja de la Cruz pintó las efigies de Felipe III y de la reina Margarita “en dos chapas de cobre [...] que se hicieron poner en una caja de diamantes para dar al Almirante de Ynglaterra” y que hay que poner en relación con la conferencia de paz de Somerset House y la firma del tratado de Londres al año siguiente entre ambos países, que marco el final de la Guerra anglo-española¹². Otro ejemplo aún más significativo de esta práctica tuvo lugar a finales de 1656 cuando Felipe IV, en un gesto de acercamiento entre España y Francia con vistas a una posible alianza matrimonial, envió a su hermana Ana de Austria “un retrato suyo de la reina, pequeño, guarnecido de oro y diamantes como una palma”¹³. Del mismo modo, una vez celebrados los esponsales entre el futuro Luis XIV y la infanta María Teresa en 1659, la novia obsequió a su tía y suegra con una joya guarnecida con nueve diamantes de gran tamaño y, en el reverso, las efigies de Felipe IV, Mariana de Austria, el príncipe Felipe Próspero y la infanta Margarita¹⁴.

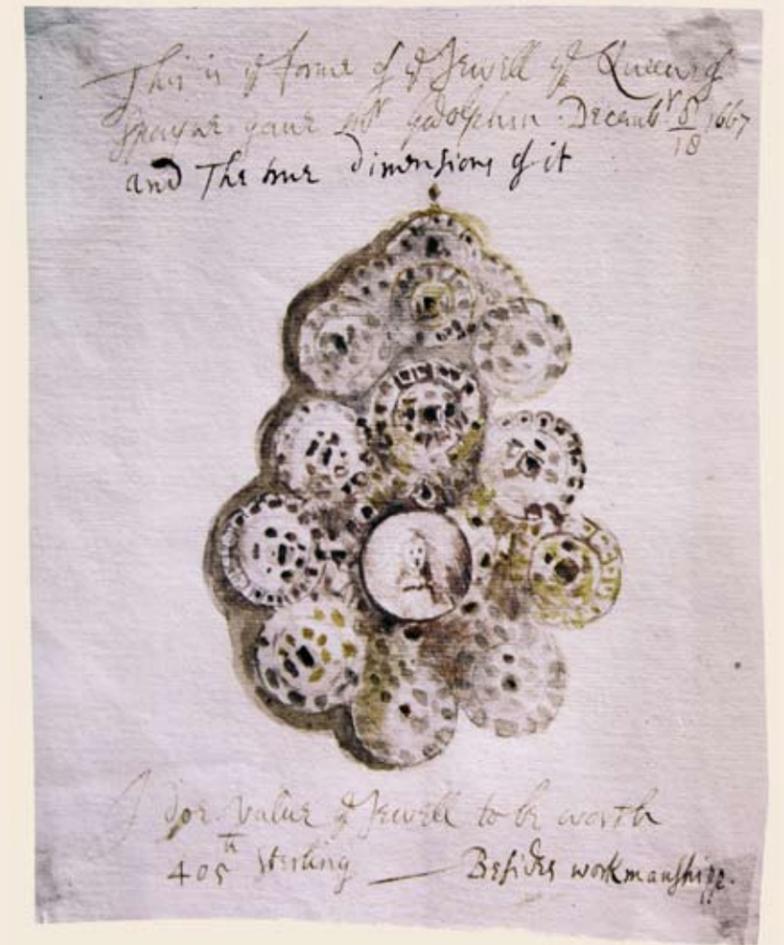
Es importante aclarar la diferencia que tienen los términos “pequeño retrato” y miniatura a la hora de definir este tipo de obras, ya que implican el uso de técnicas y soportes distintos y cronologías diversas.

Con motivo de tratados internacionales, entre los numerosos regalos que habitualmente se intercambiaban los pequeños retratos también ocuparon un lugar fundamental, al constituir un símbolo de cercanía y afecto. Sabemos que, por esta razón, fue frecuente el envío a cortes extranjeras de representaciones del monarca y de su valido, como tenemos constancia en el caso de Felipe IV y del conde-duque de Olivares, de modo que el personaje que las luciera hiciera así pública y explícita demostración de lealtad¹⁵.

Dentro de este mismo ámbito, otro uso destinado a estos retratitos fue el de servir como obsequio para embajadores, cortesanos y visitantes de alto rango tras su paso por la corte. Era frecuente que, una vez que habían completado su misión diplomática o finalizado su estancia, dichos personajes recibieran una imagen en miniatura de algún miembro de la familia real como signo de agradecimiento o distinción, adquiriendo así estas representaciones la entidad de regalo diplomático, con un valor superior al de las efigies contenidas en las medallas, tal como señaló José Luis Colomer en su brillante trabajo sobre este tipo de obras¹⁶. En este sentido, son bien conocidos los ejemplos de cómo Felipe IV obsequió al cardenal Francesco Barberini en 1626 y años más tarde al duque de Módena en 1638, con valiosos joyeles en cuyo reverso se habían colocado un retrato en

Figura 4

Dibujo de la joya con un pequeño retrato de Carlos II regalada por Mariana de Austria, reina regente, al diplomático inglés William Godolphin con motivo de la ratificación del tratado anglo español de 1667. Colección del conde de Sandwich.



miniatura del soberano, pintado por Velázquez. Esta práctica se mantuvo tras la llegada de los Borbones, aunque de un modo más reglamentado¹⁷.

Si bien la mayoría de estas obras no han llegado a nuestros días, en la colección del conde de Sandwich se ha conservado un interesante dibujo de una pieza de este tipo que data del reinado de Carlos II. Se trata de la representación de una joya que la regente, Mariana de Austria, regaló al diplomático inglés William Godolphin, secretario del conde de Sandwich, tras las negociaciones mantenidas entre ambos países con motivo de la firma del tratado anglo-español de 1667. Tasada en 405 libras, como consta en la parte inferior del dibujo, esta joya de dos cuerpos estaba formada por un lazo ornado con diamantes, del que pendía un pequeño retrato de Carlos II montado en una guarnición formada por una sucesión radial de estructuras circulares engastadas también con piedras¹⁸ (Fig. 4).

Por último, no podemos dejar de mencionar que este tipo de obras en ocasiones también podían servir como soporte para representaciones galantes. En su tratado, Palomino menciona “otro linaje de pinturas que, sin ser desnudas, ni deshonestas, suelen ser accidentalmente provocativas. Estas son los retratos pequeños, que llaman de faldriquera, y por otro nombre amatorios; en que no podemos negar, que el retrato de su naturaleza, es indiferente, y aún pudiéramos decir, directamente bueno, si los fines y el mal uso no le vician [...] como el que solicita el retrato de la amiga, para excitar en su soledad su deleite sensual [...]”¹⁹. Por esta razón, en numerosas pinturas de “vanitas” del siglo XVII aparecen pequeños retratos femeninos, ya que los naipes con representaciones de bellas mujeres formaban parte de los placeres mundanos en los que no merecía la pena malgastar el tiempo, dado que ninguno de ellos tenía importancia cuando llegaba la muerte²⁰.

Según su intención y destinatario, los pequeños retratos en la mayoría de las ocasiones eran enmarcados simplemente con una guarnición metálica, o bien montados en marcos de oro o plata, en ocasiones ricamente decorados con esmaltes, perlas y piedras preciosas, a modo de colgante, en la vena de una orden militar o bien en una cajita o en el interior de un estuche. Desafortunadamente, muchas de estas monturas no han llegado hasta nuestros días, debido a su alto valor o bien porque han sido sustituidas por otras más afines a los gustos de cada momento.

FORTUNA DE LOS PEQUEÑOS RETRATOS EN ESPAÑA: DE LA EDAD MODERNA HASTA HOY

En los territorios de la monarquía hispánica el encargo de este tipo de piezas se restringía a la familia real y a la alta nobleza, que las empleaban, según las circunstancias, como una opción más de retrato cortesano o bien con un carácter más íntimo y privado.

Los pequeños retratos fueron puestos de moda por Antonio Moro y Sofonisba Anguissola y desde el reinado de Felipe II hasta la muerte de Carlos II sabemos que esta tipología de efigies en miniatura formaba parte del cometido habitual de los artistas que ostentaban el puesto de pintor del rey. Y en las ocasiones en que éstos no eran los encargados de realizarlas, el artista responsable solía tomar como modelos los retratos oficiales de los soberanos²¹.

Durante los siglos XVI, XVII y comienzos del XVIII, en España la modalidad de pequeño retrato que alcanzó mayor popularidad fue la pintada al óleo sobre naipe, aunque también era habitual utilizar como soporte láminas de cobre, y con menor frecuencia finas planchas de plata, bronce, tablitas de madera o vitela, frente a las miniaturas realizadas con la técnica de la iluminación que predominaban en el resto de Europa. El uso de este tipo de soportes permitía realizar pequeños retratos, pero sin la calidad de detalle que se conseguiría a partir del primer tercio del siglo XVIII, cuando se impuso de forma generalizada del uso de finas placas de marfil, ampliándose además su uso a otras clases sociales²².

Hasta prácticamente el último tercio del siglo XIX, en España la mayoría de estos pequeños retratos se mantuvieron en manos de las familias que, a lo largo de generaciones, los habían atesorado como recuerdo de los miembros del linaje o bien como testimonio de los altos honores obtenidos por los antepasados. Pero el auge de la fotografía, la quiebra de las principales casas nobiliarias del país y la consiguiente venta y dispersión de sus bienes, así como las distintas exposiciones de pequeños retratos y miniaturas que desde mediados del siglo XIX comenzaron a celebrarse en las principales capitales europeas, hicieron que este tipo de obras comenzaron a circular por el mercado del arte, convirtiéndose en objetos de colección.

Actualmente, si bien muchos pequeños retratos aún permanecen en manos de las familias que desde hace siglos las atesoran o de las instituciones que han heredado la misión de preservarlas, como sucede con las conservadas en Patrimonio Nacional²³ o en la Fundación Casa de Alba²⁴, las principales colecciones de este tipo de obras de nuestro país se deben a la labor de coleccionistas privados del siglo XIX y XX, entre los que destacan José Lázaro Gal-

diano y su esposa, Paula Florido y que hoy se puede disfrutar en la Fundación que lleva su nombre²⁵. Asimismo, el Museo Nacional del Prado también conserva un interesante conjunto de pequeños retratos procedentes de la donación que hizo la duquesa viuda de Pastrana en 1889, el legado realizado por Pablo Bosch en 1916 y de distintas compras, entre ellas la de la magnífica colección del Doctor Arturo Perera y Prats²⁶.

Actualmente, el Estado continúa adquiriendo pequeños retratos y miniaturas. Gracias a la amabilidad del anticuario que ofreció los pequeños retratos objeto de este estudio a la Junta de Calificación, Valoración y Exportación de bienes culturales del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Francisco Escudero, hemos podido saber que las efigies de Carlos II y Mariana de Neoburgo formaban parte de la colección del general Luis Ezpeleta y Contreras, quien a lo largo de su vida reunió una importante colección de obras de arte.

En el caso de las miniaturas y pequeños retratos, Ezpeleta fue uno de los coleccionistas españoles más destacados de finales del siglo XIX y comienzos del XX, definido por Gutiérrez Abascal como “el hombre de las miniaturas” por el amplio conjunto que reunió y que se convirtió en la galería iconográfica particular más conocida en Madrid durante esa época²⁷. Distintas fotografías que hemos localizado del interior de su residencia dan buena muestra de ello, permitiendo conocer cómo este tipo de obras recubrían las paredes de algunas habitaciones o se exhibían en el interior de aparadores²⁸ (Fig. 5).

Figura 5

Vista de una de las estancias de la casa del General Ezpeleta en Madrid, hacia 1920. Instituto del Patrimonio Cultural de España, Fototeca, Archivo Moreno, núm. inv. 6672.



EL PEQUEÑO REtrato DE CARLOS II DEL MNAD, OBRA DE VAN KESSEL II

Este pequeño retrato, de busto, representa a Carlos II en la edad adulta vistiendo una armadura, sobre la que sobresale el cuello de la camisa rematada con un delicado encaje -último vestigio de la lechuguilla alta- y el collar de la orden del Toisón de Oro²⁹ (Fig. 6). Siguiendo las normas del retrato cortesano, la efigie del monarca ha sido representada en un interior, tal como sugiere el marco pétreo que se adivina al fondo y que probablemente se corresponde con una puerta, ennoblecido con la presencia de una suntuosa cortina.

Con unas medidas de 4,10 cm. de alto y 3,50 de ancho, está realizado al óleo sobre naipe y al dorso conserva una antigua inscripción en tinta que identifica erróneamente al retratado con Luis I de Borbón. El naipe actualmente está montado en una rica guarnición de filigrana de plata formada por motivos florales y rematada con una corona ducal, si bien muy probablemente no se trata de la original, a juzgar por los cartones que contiene en su interior (Fig. 7 y 8).

La obra ingresó en el Museo Nacional de Artes Decorativas en 2003 tras ser adquirida por el Estado a Francisco Escudero, quien a su vez la había comprado a los descendientes del general Ezpeleta, tal como hemos podido ratificar al identificarla en una de las fotografías del interior de la residencia de este importante coleccionista, con la guarnición de filigrana que aún conserva, colocada dentro de un escaparate, al fondo de la segunda balda, junto a unos pequeños retratos de Felipe V y María Luisa Gabriela de Saboya³⁰ (Fig. 9).

En cuanto a su autoría, el pequeño retrato fue adquirido por el Estado como obra de Carreño de Miranda, probablemente debido a la catalogación que de esta pieza hizo Mariano Tomás en su monografía sobre *La miniatura retrato en España*, publicada en 1953, en donde figuró reproducida de forma parcial, sin su montura, cuando formaba parte de la colección de la condesa de Bassoco, hija del general Ezpeleta³¹.

Si bien Carreño pintó numerosas efigies del soberano de gran formato, respecto a pequeños retratos de su mano solo conocemos el espléndido de Carlos II niño que se conserva en la Fundación Lázaro Galdiano fechado hacia 1670³². Y también se atribuye a su taller la pequeña efigie del rey datada hacia 1680 conservada en el Rosenbach Museum de Philadelphia³³. Dado que el artista nacido en Avilés falleció en 1685, no es posible que fuera el autor del pequeño retrato conservado en el MNAD, que como explicaremos más adelante, pensamos que fue realizado hacia 1690.

Al comparar las características estilísticas del pequeño retrato del MNAD con otras efigies de Carlos II hemos podido atribuirlo a Jan Van Kessel II (Amberes, 1654-Madrid, 1711), hijo del homónimo pintor flamenco famoso por sus representaciones de animales y flores, cuya presencia en Madrid al servicio de Carlos II está documentada desde 1679³⁴.



Figura 6
Jan Van Kessel II,
naipe con el retrato de
Carlos II, hacia 1690.
MNAD, CE26627.



Figura 7
Pequeño retrato de
Carlos II, desmontado.
Los distintos cartones
utilizados para fijar
el naipe hacen pensar
que la guarnición
no se corresponde
con la original.
MNAD, CE26627.



Figura 8

Jan Van Kessel II, pequeño retrato de Carlos II montado sobre una guarnición de filigrana de plata, hacia 1690. MNAD, CE26627.

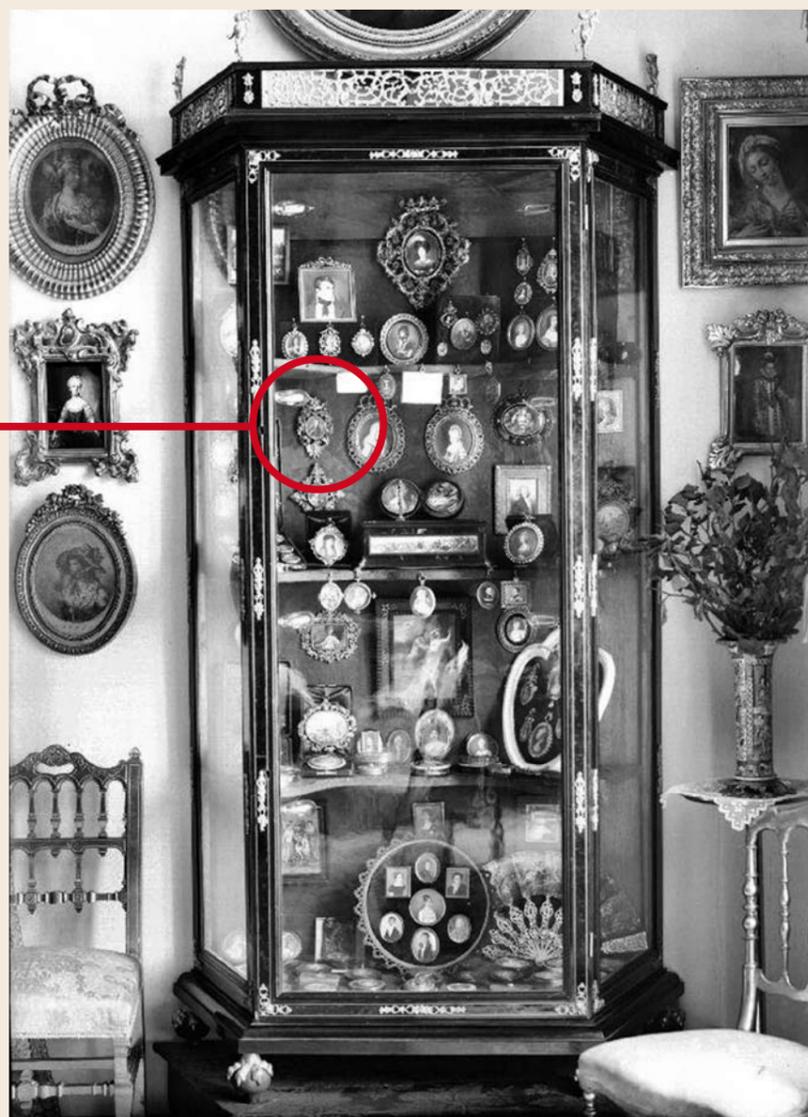


Figura 9

Escaparate con pequeños retratos y miniaturas, colocado en una de las estancias de la casa del General Ezpeleta en Madrid, hacia 1920. Instituto del Patrimonio Cultural de España, Fototeca, Archivo Moreno, núm. inv. 6671.

Desafortunadamente, son muy pocas las obras que se han conservado de este artista, emparentado con el clan de los Brueghel y el propio David Teniers II que alcanzó una gran reputación como retratista de la corte madrileña, principalmente debida al éxito de las efigies que realizó de la reina María Luisa de Orleans, primera esposa de Carlos II, además de participar en la decoración al fresco de algunas estancias del cuarto de la soberana en la galería del cierzo del real alcázar bajo la dirección de Claudio Coello³⁵.

Sabemos que 1683 fue nombrado pintor ad honorem de María Luisa de Orleans y en 1686 de Carlos II. Y aunque llegó a retratar a Felipe V, tal y como ha señalado Ángel Aterido no tuvo “tanto acierto como se esperaba” y por ello acompañó a Mariana de Neoburgo a su exilio a Toledo en calidad de ayuda de furriera. Años más tarde, tras la marcha de la reina viuda a Bayona, en 1706 Van Kessel II regresó a Madrid, en donde falleció en 1711³⁶.

muy probablemente este pequeño retrato debió realizarse a partir de otro mayor, obra de alguno de los pintores del rey, en el que Carlos II luciera armadura, cuello de encaje y el collar del Toisón.

Según Palomino, el estilo de Van Kessel II en materia de retratos se acercaba de tal manera al de Van Dyck, que el tratadista se atrevió a afirmar que la posteridad podría llegar a confundir las obras de ambos artistas³⁷.

Respecto a la faceta de Van Kessel II como pintor de pequeños retratos, en la que se especializó y destacó sobremanera, la primera obra de la que tenemos noticia fue la efigie de Carlos II que se colocó en la “joya grande” que el rey regaló a Mariana de Neoburgo como presente matrimonial a su llegada a España en 1690 y que le fue entregada por el XII conde-duque de Benavente, si bien de esta pieza sólo nos han llegado noticias de carácter documental³⁸. También están atribuidos a sus pinceles los bustos de Carlos II y Mariana de Neoburgo que actualmente se conservan en la colección Abelló y que, como ha señalado Aterido, es muy posible que fueran un encargo directo del IX duque del Infantado, sumiller de Corps del rey³⁹; una pareja de pequeñas efigies de los soberanos conservadas en la Fundación Lázaro Galdiano, muy probablemente concebidas para ser enviadas a la corte imperial rusa como regalo diplomático⁴⁰; los pequeños retratos “a lo divino” de Carlos II representado como san Fernando y Mariana de Neoburgo como santa Elena, fechados entre 1696 y 1700, pertenecientes a una colección particular⁴¹; y dos pequeñas efigies de Felipe V y María Luisa Gabriela de Saboya atribuidas a sus pinceles, datadas hacia 1701, que se custodian en la Real Academia de la Historia⁴². Por lo tanto, resulta de gran interés poder añadir una nueva obra a esta breve nómina de pequeños retratos obra del flamenco.

Salvando las distancias de formato y dimensiones, la efigie de Carlos II pintada sobre naipe conservada en el MNAD muestra características estilísticas muy similares a otras dos efigies de Carlos II pintadas por Van Kessel II en torno a 1690: el ya citado pequeño retrato circular conservado en la colección Abelló (Fig. 10) y la gran efigie del monarca, representado de cuerpo entero, del Museo de Bellas Artes de Bilbao atribuido al artista flamenco⁴³. Las tres obras presentan una construcción pictórica de los rasgos del rey similar, con labios profundamente carnosos y una barbilla prominente, así como con un peinado de gran volumen con ondulaciones escalonadas muy contrastadas. Y lo mismo sucede con el delicado modo en que el pintor ha representado la nariz y la forma de reproducir los párpados y los ojos del soberano, resuelta de una forma lineal, concisa y al mismo tiempo delicada y elegante. Asimismo, en todos ellos, Jan van Kessel II ha colocado una cortina roja al fondo, repitiendo uno de los recursos habituales de las representaciones cortesanas para ennoblecer el espacio en el que aparece el retratado.

Tal y como era habitual, muy probablemente este pequeño retrato debió realizarse a partir de otro mayor, obra de alguno de los pintores del rey, en el que Carlos II luciera armadura, cuello de encaje y el collar del Toisón. Sobre qué lienzo pudo servir de modelo, pensamos que debió de ser alguno similar al cuadro que perteneció a la colección del duque de Medinaceli y que solo conocemos a través de una fotografía anterior a 1938 que hemos localizado en la Fototeca del Instituto del Patrimonio Cultural Español⁴⁴ (Fig. 11).

El hecho de que el rey haya sido representado en el pequeño retrato del MNAD con armadura permite establecer la hipótesis de que esta efigie hubiera servido como regalo diplomático, o bien que se tratase de un presente para algún personaje ilustre que hubiera visitado la corte. Por su datación en 1690, es posible que la celebración del segundo matrimonio del monarca con Mariana de Neoburgo ese año hubiera sido el marco en el que se gestó esta efigie, convirtiéndose en un obsequio entregado a alguno de los nobles que formó parte de la comitiva que condujo a la nueva reina a la corte o bien a una las personalidades que asistieron al enlace regio.

emparentado con el clan de los Brueghel y el propio David Teniers II, Jan van Kessel II alcanzó una gran reputación como retratista de la corte de Carlos II, principalmente debida al éxito de las efigies que realizó de la reina María Luisa de Orlean



Figura 10
Jan Van Kessel II.
Carlos II, hacia 1690.
Colección Abelló.



Figura 11
Fotografía de un retrato de Carlos II,
con armadura perteneciente a la
colección del duque de Medinaceli.
Instituto del Patrimonio Cultural de España,
Fototeca, Archivo de Información
Artística-Junta del Tesoro,
núm. inv. 516.

EL PEQUEÑO RETRATO DE MARIANA DE NEOBURGO EN EL MNAD: LA EFIGIE DE UNA REINA EN EL EXILIO

Realizado al óleo sobre naipe, y a su vez pegado a un papel verjurado que conserva la inscripción “Neoboorg” escrita a tinta en el reverso, este pequeño retrato tiene unas dimensiones de 3,2 cm. de altura y 2,7 cm. de ancho⁴⁵ (Fig. 12).

La rica guarnición en la que está montada y que muy probablemente es la original, tiene unas medidas de 6,2x4,8 cm. Realizada en oro, presenta una decoración en todo su perímetro formada por motivos de hojas de acantos en las que se han engastado dieciocho esmeraldas. En la cara interna, cuenta con una argolla en la parte superior y un pequeño aro en la inferior que servirían para poder colgar este pequeño retrato de una cadena o una cinta o bien fijarlo sobre la indumentaria⁴⁶ (Fig. 13), de un modo similar al que luce Mariana de Neoburgo sobre el pecho en el retrato que en 1690 le hizo Godfried Schalcken⁴⁷ (Fig. 14).

La obra ingresó en el Museo Nacional de Artes Decorativas formando parte de un lote de dieciséis miniaturas pertenecientes a los descendientes del general Ezpeleta, adquiridas por el Estado en 2008 a un anticuario madrileño, Francisco Escudero⁴⁸.

En este pequeño retrato de busto, Mariana de Neoburgo aparece representada ante un fondo neutro vistiendo ropas de luto. Ataviada con un jubón negro, cuyo escote se ha recatado con una espumilla en todo su perímetro, la reina se cubre con un manto del mismo color, como podemos deducir por la presencia de una sutil borla en el centro de la frente, y luce como único adorno una cadena dorada⁴⁹.

Para poder datar con precisión esta obra es necesario conocer las circunstancias que atravesó la soberana tras enviudar y el modo en que evolucionó su iconografía.

Tras la muerte de Carlos II el 1 de noviembre de 1700, Felipe V obligó a Mariana de Neoburgo a abandonar la corte antes de que él llegase a Madrid, y por ello la reina viuda se trasladó a Toledo, en donde fijó su residencia hasta 1706, año en que fue expulsada de España y desterrada a Bayona por apoyar al candidato austríaco durante la guerra de Sucesión. Allí permaneció hasta 1738, fecha en la que obtuvo permiso regio para poder regresar a España, instalándose en Guadalajara hasta su muerte en 1740.

Durante estos años de exilio, primero en Toledo y después de Bayona, Mariana de Neoburgo se hizo retratar en numerosas ocasiones como viuda, aunque también se han conservado otras efigies suyas en las que aparece representada como cazadora o bien luciendo vestidos a la moda de vivos colores, como recientemente ha estudiado Gloria Martínez Leiva⁵⁰.

El uso de una u otra indumentaria tenía un claro objetivo en cada uno de los casos. Sabemos que la primera vez que Mariana abandonó el luto desde la muerte de su marido fue en junio de 1706, cuando el candidato austríaco al trono hispano fue proclamado rey de España en el Ayuntamiento de Toledo con toda solemnidad⁵¹. Aunque es muy



Figura 12

Pequeño retrato de Mariana de Neoburgo realizado al óleo sobre naipe, guarnecido con una rica montura de oro y esmeraldas. MNAD, Inv. CE27316.

Figura 13

Reverso. Pequeño retrato de Mariana de Neoburgo MNAD, Inv. CE27316.



Figura 14

Godfried Schalcken. Mariana de Neoburgo, 1690. Colección particular.

posible que con la recuperación de Madrid por parte de las tropas de Felipe V al mes siguiente y el inmediato decreto de su exilio a Bayona dictado por el primer monarca de la dinastía Borbón, la Neoburgo volviera a vestir sus antiguos trajes oscuros.

Sin duda, este tipo de representaciones de Mariana de luto respondían claramente al deseo de tratar de mantener viva en la memoria de sus súbditos una imagen de la soberana como viuda doliente de Carlos II, con la esperanza de poder regresar algún día a la corte española y, sobre todo, seguir recibiendo los emolumentos que la correspondían en calidad de consorte del último soberano de la Casa de Austria⁵².

Volviendo al estudio del pequeño retrato de la reina del MNAD, la fuente en que se inspiró el artista que lo realizó fue el retrato de Mariana vestida de luto conservado en el Chateau de Haïtze atribuido a Jacques Courtilleau⁵³ (Fig. 15), documentado al servicio de la soberana desde 1696 como pintor de cámara, cargo que continuó ostentando junto con el de ayuda de la Furriera durante el exilio de la reina en Bayona. Aunque en la efigie en miniatura de Mariana se ha prescindido de la representación de la corona, la columna y la cortina que la identifican como reina en el retrato francés, así como del valioso collar de perlas que luce la soberana y que en el naipe ha sido sustituido por una sencilla cadena de oro y del pequeño fondo arquitectónico que deja entrever la cortina, es posible datar esta obra entre 1710 -fecha en la que Courtilleau comienza a estar documentado en Bayona- y 1713 -año de la muerte del retratista-⁵⁴.

Asimismo, el marco de oro y esmeraldas en que está montado el pequeño retrato del MNAD denota que probablemente se tratara de un regalo, bien destinado a un familiar o para algún visitante ilustre que pasara por la corte de la reina viuda en Bayona.

En este sentido, tal como publicó Ángel Aterido, sabemos que durante sus años de exilio Mariana de Neoburgo reunió una pequeña galería iconográfica con efigies de los miembros de su familia, entre las que también se incluían algunas de la familia Borbón-Farnesio. Y también encargó pequeños retratos con su efigie para regalar a sus múltiples parientes, como demuestran los pagos conservados a “Thebenard pintor por varias miniaturas que ha hecho de orn. de S. M.” efectuados en 1729⁵⁵.

Sobre la práctica de estos regalos, conocemos un precedente que data de 1703, cuando tras un encuentro que tuvo lugar en Aranjuez entre Mariana de Neoburgo y Felipe V, María Luisa Gabriela de Saboya y la princesa de los Ursinos, la reina viuda obsequió a la soberana con un aderezo de brillantes, mientras que la princesa recibió un retrato de Mariana en miniatura, rodeado de brillantes⁵⁶.

Las personalidades que visitaron a la reina viuda durante los años que pasó en el exilio en Bayona también recibieron valiosos presentes, como sucedió con Isabel de Farnesio en 1714. Durante su viaje a la corte para contraer matrimonio con Felipe V, la nueva reina de España pasó algunos días junto a su tía en Pau, y antes de su despedida Mariana regaló a su sobrina un valioso “aderezo de diamantes y zafiros muy rico” consistente en una cruz, unos pendientes y un gran alamar, así como otro aderezo com-

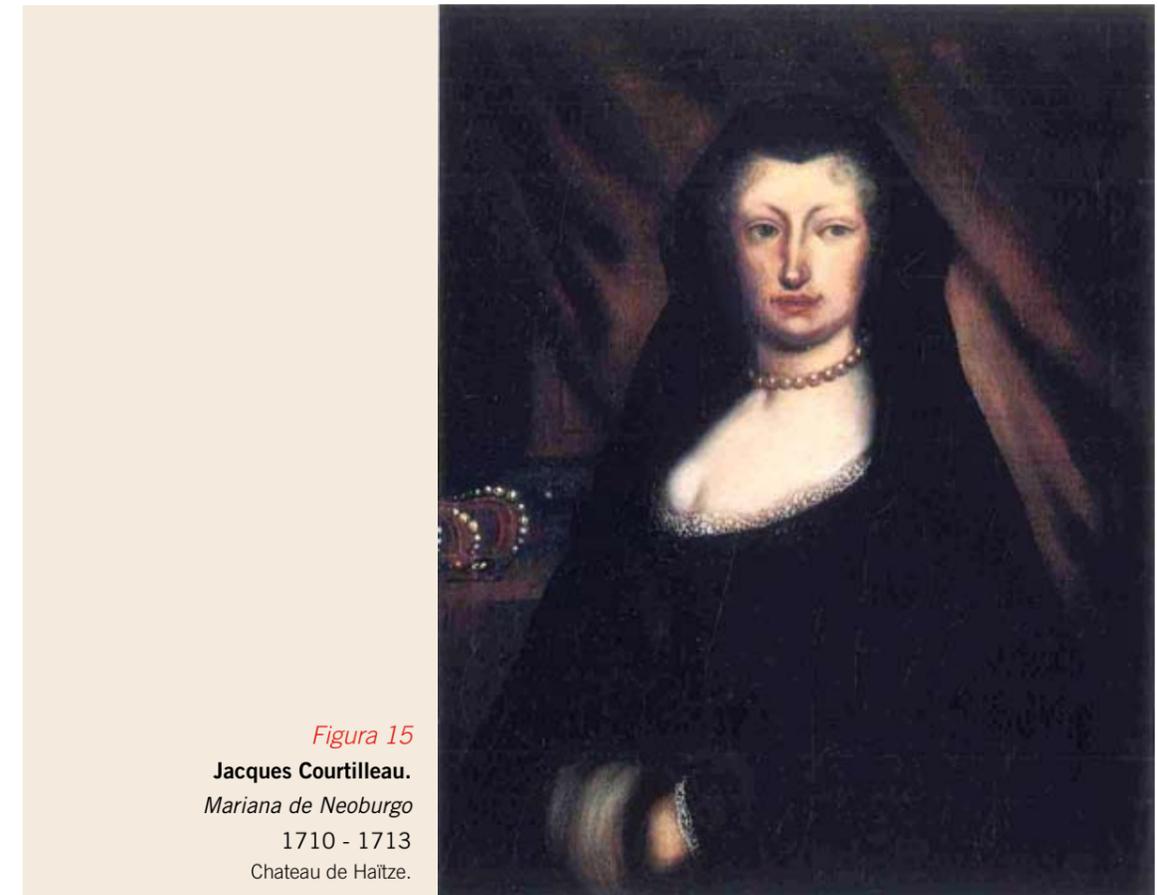
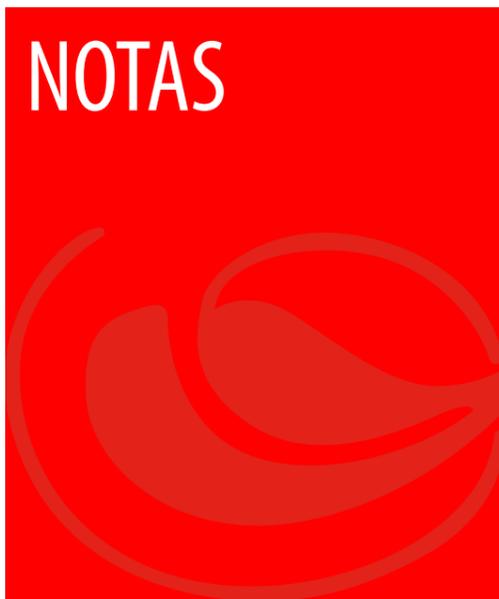


Figura 15
Jacques Courtilleau.
Mariana de Neoburgo
1710 - 1713
Chateau de Haïtze.

puesto por “unas manillas y un collar y aracadadas de perlas lindisimo”⁵⁷. Y no podemos descartar que alguno de los nobles que acompañaba a la nueva esposa de Felipe V recibiera algún pequeño retrato de Mariana, si bien no tenemos constancia documental.

Respecto a los autores de la guarnición con el pequeño retrato de la viuda de Carlos II del MNAD solo tenemos hipótesis, dado que la documentación relativa a los años que Mariana de Neoburgo pasó en Bayona se ha conservado solo de forma parcial. Es posible que el ya citado “Thebenard” señalado por Aterido, del que desconocemos su identidad y los años que estuvo al servicio de la reina viuda, fuera el autor del pequeño retrato, si bien no podemos descartar que esta tarea recayera sobre algún otro de los pintores que trabajaron para Mariana de Neoburgo durante esos años⁵⁸. Respecto a la autoría de la montura, Amelia Aranda publicó los pagos que la reina hizo en 1708 y en 1709 a Martin de Aubin, platero de oro y vecino de Bayona, por varias obras que realizó para su servicio, aunque desconocemos de qué tipo de piezas se trataban⁵⁹. Y asimismo de 1738 data el pago al platero Petrelli por el importe de una joya con el retrato de la reina guarnecido de diamantes que fue regalada al conde Roca, lo que testimonia que Mariana de Neoburgo mantuvo la práctica de regalar pequeños retratos con su efigie a personajes ilustres que la pudieran beneficiar, hasta prácticamente el fin de su exilio en Bayona⁶⁰.



NOTAS

¹ Esta colección puede consultarse en parte a través del Catálogo Colectivo de la Red Digital de Museos de España [<http://ceres.mcu.es/pages/SimpleSearch?Museo=MNAD>]. Véase también HIDALGO OGAYAR, J., *Catálogo de las miniaturas conservadas en el Museo Nacional de Artes Decorativas*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá. Servicio de Publicaciones, 1994; y RODRÍGUEZ MARCO, I., *La colección de miniaturas del Museo Nacional de Artes Decorativas. Un estudio preliminar*, Trabajo fin de Máster, UNED, mayo de 2014.

² Sobre este tema expusimos nuestras primeras conclusiones en junio de 2012 en las conferencias impartidas en el Museo Nacional de Artes Decorativas dentro del ciclo “La pieza del mes”.

³ Es importante aclarar la diferencia que tienen los términos “pequeño retrato” y miniatura a la hora de definir este tipo de obras, ya que implican el uso de técnicas y soportes distintos y cronologías diversas. Se denomina con el término específico de “miniatura” a los retratos de pequeñas dimensiones realizados sobre una plancha de marfil, utilizando el *gouache* como pigmento. Este sistema conseguía alcanzar un mayor detalle en las representaciones y se generalizó a partir de 1730 por toda Europa. Por el contrario, las obras realizadas en otros soportes (naípe, cobre, láminas de plata, vitela, madera, etc.) utilizando el óleo como pigmento reciben el nombre de “pequeños retratos” y fueron muy frecuentes en España durante los siglos XVI y XVII.

⁴ COLOMER, J. L., “Uso y función de la miniatura en la corte de Felipe IV: Velázquez miniaturista”, *Boletín del Museo del Prado*, núm. 38, 2002, p. 67.

⁵ SERRERA, J. M., “Alonso Sánchez Coello y la mecánica del retrato de corte”, en SERRERA, J. M. (com.), *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II*, Madrid, Museo del Prado, 1990, pp. 53-55.

⁶ Tal como señaló Lorne Campbell, la costumbre de incluir miniaturas en los retratos se puso de moda en torno a 1560 en la corte española y a partir de esa fecha se extendió a otras cortes europeas. CAMPBELL, L., *Renaissance Portraits: European Portraits Painting in the 14th, 15th and 16th Centuries*, New Haven-Londres, Yale University Press, 1990, p. 218.

⁷ FALOMIR FAUS, M., “Imágenes del poder y evocaciones de la memoria: usos y funciones del retrato en la corte de Felipe II”, en CHECA CREMADES, F. (com.), *Un príncipe del Renacimiento: Felipe II un monarca y su época*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998, en especial pp. 208-209; y PORTÚS PÉREZ, J., “Soy tu hechura: un ensayo sobre las fronteras del retrato cortesano en España”, en CHECA CREMADES, F. (com.), *Carlos V: retratos de familia*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, pp. 180-219, en especial pp. 193-205.

⁸ Museo Bellas Artes de Bilbao, nº inv. 90/15. Respecto a esta obra, RUIZ GÓMEZ, L., “En nombre del Rey. El retrato de Juana de Austria del Museo de Bellas Artes de Bilbao”, *B'06: Buletina=Boletín=Bolletín. Bilbao: Bilboko Arte Eder Museoa = Museo de Bellas Artes de Bilbao = Bilbao Fine Arts Museum*, núm. 2, 2007, pp. 85-123.

⁹ Museo del Prado, P-1031. Véase un estado de la cuestión en RUIZ GÓMEZ, L., “Atribuido a Sofonisba Anguissola, Isabel de Valois sosteniendo un retrato de Felipe II”, en FALOMIR FAUS, M. (com.), *El retrato del Renacimiento*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2008, p. 402.

¹⁰ Museo del Prado, P-717. Respecto a esta pintura, SÁNCHEZ DEL PERAL Y LÓPEZ, J. R., “La infanta Isabel Clara Eugenia (h. 1598-1599)”, en RUIZ GÓMEZ, L. (com.), *El retrato español en el Prado. Del Greco a Goya*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2006, p. 56.

¹¹ La pintura conservada en una colección privada barcelonesa está realizada al óleo sobre lienzo, tiene unas medidas de 194,5x137 cm. y ha sido datado hacia 1670. La de la Fundación Lázaro Galdiano (inv. 8473) se fecha entre 1670 y 1675. Sobre ambas obras, véase PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. (com.), *Carreño, Rizi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo: 1650-1700*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1986, p. 105; GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A., “Retratos de Estado y propaganda política: Carlos II (en el tercer centenario de su muerte)”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, Vol. XII, 2000, en especial pp. 98-99; PORTÚS PÉREZ, J., “Varia fortuna del retrato en España”, en PORTÚS PÉREZ, J. (com.), *El retrato español. Del Greco a Picasso*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2004, p. 45; PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *Pintura española de los siglos XVII y XVIII en la Fundación Lázaro Galdiano*, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 2005, pp. 74-75; PASCUAL CHENEL, A., *El retrato de Estado durante el reinado de Carlos II. Imagen y propaganda*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2010, pp. 344-346 y 460-461; *Idem*, “Retórica del poder y persuasión política. Los retratos dobles de Carlos II y Mariana de Austria”, *Goya: revista de arte*, núm. 331, 2010, pp. 135; y MÍNGUEZ CORNELLES, V., *La invención de Carlos II. Apoteosis simbólica*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2013, pp. 67-70.

¹² SERRERA, J. M., “Alonso Sánchez Coello y la mecánica del retrato de corte”, en SERRERA, J. M. (com.), *ob. cit.*, p. 55.

¹³ BARRIONUEVO, J. de, *Avisos del Madrid de los Austrias y otras noticias* (ed. A. Paz y Meliá), 18 de octubre de 1656, Madrid, Consejería de Educación y Cultura, Secretaría General Técnica, 1969, T. III, p. 31, citado en PORTÚS PÉREZ, J., “Diego Velázquez, 1650-1660. Retrato y cultura cortesana”, en PORTÚS PÉREZ, J. (com.), *Velázquez y la familia de Felipe IV (1650-1680)*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2013, pp. 34-35.

¹⁴ COLOMER, J. L., "Paz política, rivalidad suntuaria. Francia y España en la isla de los Faisanes", en COLOMER, J. L., (dir.), *Arte y Diplomacia de la Monarquía Hispánica en el siglo XVII*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2003, p. 76.

¹⁵ COLOMER, J. L., *ob. cit.*, 2002, p. 68; y PORTÚS PÉREZ, J., "Diego Velázquez, El conde-duque de Olivares", en GARCÍA-FRÍAS CHECA, C. y JORDÁN DE URRÍES Y DE LA COLINA, J. (coms.), *El retrato en las colecciones reales de Patrimonio Nacional: de Juan de Flandes a Antonio López*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2014, pp. 210-212.

¹⁶ COLOMER, J. L., *ob. cit.*, 2002, p. 67.

¹⁷ ESPINOSA MARTÍN, M. C., "El retrato-miniatura de los regalos diplomáticos españoles en el siglo XVIII", en AA.VV., *El arte en las cortes europeas del siglo XVIII*, Madrid, Comunidad de Madrid. Dirección General de Patrimonio Cultural, 1989, pp. 264-268.

¹⁸ SCARISBRICK, D., *Portrait Jewels. Opulence and Intimacy from the Medici to the Romanovs*, Londres, Thames & Hudson, 2011, pp. 130 y 135.

¹⁹ PALOMINO, A. A., *El museo pictórico y escala óptica (1715-1724)*, Madrid, Aguilar, 1988, T. II, pp. 264-265.

²⁰ Sobre las pinturas de este tipo obra de Pereda y de Deleito, véase VALDIVIESO GONZÁLEZ, E., *Vanidades y desengaños en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2002, pp. 37-48 y 90-92.

²¹ Respecto a este tema, además de los catálogos de las principales colecciones españolas y los artículos y monografías sobre los distintos pintores de corte, véase TOMÁS, M., *La miniatura retrato en España*, 1953; STRATTON, S. L., "Spanish Miniatures of the 16th and 17th Centuries", en AA.VV., *The Spanish Golden Age in Miniature. Portraits from the Rosenbach Museum & Library*, Philadelphia, The Spanish Institute, 1988, pp. 15-31; COLOMER, J. L., *ob. cit.*, 2002; y DE LA TORRE, J., *El retrato en miniatura español bajo los reinados de Felipe II y Felipe III*, Tesis doctoral inédita, Universidad de Málaga, 2009.

²² ESPINOSA MARTÍN, M. C., *Las miniaturas en el Museo del Prado: catálogo razonado*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2011, pp. 1-5.

²³ JUNQUERA, P., "Miniaturas-retrato en el Palacio de Oriente", *Reales sitios*, núm. 27, 1971, pp. 12-24.

²⁴ Sobre este conjunto sigue resultando fundamental el trabajo realizado por Joaquín Ezquerro del Bayo, *Catálogo de las Miniaturas y pequeños retratos, pertenecientes al Excmo. Sr. Duque de Berwick y de Alba*, Madrid, 1924.

²⁵ ESPINOSA MARTÍN, C., *Iluminaciones, pequeños retratos y miniaturas en la Fundación Lázaro Galdiano*, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 1999.

²⁶ ESPINOSA MARTÍN, C., *ob. cit.*, 2011.

²⁷ *La Ilustración Española y Americana*, Vol. 48, Parte 1, 1904, p. 303. Sobre este tema, véase la tesis de Pedro José Martínez de la Plaza, a quien agradezco esta información: MARTÍNEZ PLAZA, P. J., *Coleccionismo privado y mercado de pintura española en Madrid: 1808-1898*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2016, pp. 157-158 y 437.

²⁸ Instituto del Patrimonio Cultural de España, Fototeca, Archivo Moreno, núms. inv. 6671-6679. Quiero agradecer a Isabel Argerich su ayuda para conseguir los permisos necesarios para poder incluir las imágenes del Instituto en este trabajo.

²⁹ Inv. CE26627. En el reverso, el naipe conserva la inscripción "L. Borbon / 1º".

³⁰ Instituto del Patrimonio Cultural de España, Fototeca, Archivo Moreno, núm. inv. 6671.

³¹ TOMÁS, M., *ob. cit.*, lám.4.

³² Inv. 3.734. Realizado al óleo sobre cobre, sobre esta obra véase ESPINOSA MARTÍN, C., *ob. cit.*, 1999, pp. 72-73, núm. 16.

³³ Inv. 54-630.30. Respecto a esta pieza, AA.VV., *ob. cit.*, 1988, p. 36.

³⁴ Sobre esta familia de artistas, ERTZ, K. y NITZE-ERTZ, C., *Die Maler Jan van Kessel - Jan van Kessel der Jan van Kessel der Ältere 1626-1679; Jan van Kessel der Jüngere 1654-1708; Jan van Kessel der 'Andere' ca. 1620 - ca. 1661: kritische Kataloge der Gemälde*. Luca-Verlag, Lingen, 2012.

³⁵ Sobre su biografía y sus obras, ATERIDO FERNÁNDEZ, Á., *El final del Siglo de Oro. La pintura en Madrid en el cambio dinástico, 1685-1726*, Madrid, Coll& Cortés, 2015, pp. 80-83.

³⁶ *Idem*, p. 83.

³⁷ PALOMINO, A. A., *El museo pictórico y escala óptica (1715-1724)*, Madrid, Aguilar, 1988, T. III, p. 541.

³⁸ SÁNCHEZ DEL PERAL Y LÓPEZ, J. R., "Jan van Kessel II y la "Joya Grande" de Mariana de Neoburgo: consideraciones sobre el retrato portátil en la época de Carlos II", *Reales Sitios*, núm. 150, 2001, pp. 65-74.

³⁹ Pintados al óleo sobre lienzo, tienen un diámetro de 29,5 cm. Como ha señalado Aterido, es muy probable que fueran encargados por el IX duque del Infantado, si bien fueron abonados a Van Kessel II por su heredero en 1693. Respecto a estas obras, PASCUAL CHENEL, Á., *ob. cit.*, 2010, pp. 286 y 588; GARÍN LLOMBART, F. y ROS DE BARBERO, A., *Colección Abelló*, Madrid, CentroCentro Cibeles de Cultura y Ciudadanía, 2014, pp. 66-67 y 186; y ATERIDO FERNÁNDEZ, Á., *ob. cit.*, 2015, p. 82.

⁴⁰ Inv. 3.740 y 3.741. Ejecutados al óleo sobre naipe, tienen unas medidas, respectivamente, de 7,1x5,8 y 7,7x5,7 cm. ESPINOSA MARTÍN, C., *ob. cit.*, 1999, pp. 79-80, núms. 21 y 22.

⁴¹ Realizados al óleo sobre cobre, tienen unas dimensiones de 7,9x6,5 cm. Sobre este tema, ATERIDO FERNÁNDEZ, Á., *ob. cit.*, 2009, p. 201; PASCUAL CHENEL, *ob. cit.*, 2010, pp. 135 y 168; y ATERIDO FERNÁNDEZ, Á., *ob. cit.*, 2015, p. 82.

⁴² Pintadas al óleo sobre papel, tienen unas medidas de 19,3x15,1 cm. Respecto a estas obras, GONZÁLEZ ZYMLA, H. y DE FRUTOS SASTRE, L., *Catálogo de pinturas de la Real Academia de la Historia*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2003, pp. 220-221.

⁴³ Inspirado en un retrato de Carlos II obra Carreño de Miranda conservado en el Ayuntamiento de Sevilla, la pintura de Bilbao (inv. 69/63) tiene unas dimensiones de 203x142,5 cm. Sobre este retrato, véase un estado de la cuestión en PASCUAL CHENEL, Á., *ob. cit.*, 2010, pp. 394-395.

⁴⁴ Instituto del Patrimonio Cultural de España, Fototeca, Archivo de Información Artística-Junta del Tesoro, núm. inv. 516.

⁴⁵ Inv. CE27316.

⁴⁶ Agradezco a Cristina Villar Fernández y a Javier Alonso Benito su ayuda para estudiar este pequeño retrato y verificar los materiales utilizados para el soporte -naipe- y el joyel -oro y esmeraldas-.

⁴⁷ Esta obra fue subastada en la sede londinense de Christie's el 3 de julio de 2013 (subasta 1138, lote 158).

⁴⁸ Así consta en el *Catálogo de adquisiciones de bienes culturales 2008*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, pp. 176-177 [<http://www.mecd.gob.es/mecd/cultura-mecd/areas-cultura/patrimonio/mc/abc/2008/presentacion.html> (última consulta, 12 de septiembre de 2016)].

⁴⁹ Quiero agradecer a María Dolores Vila Tejero su ayuda para el estudio de la indumentaria que luce la reina.

⁵⁰ MARTÍNEZ LEIVA, G., "El exilio de la reina viuda Mariana de Neoburgo y la configuración de un nuevo retrato áulico", en RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A. y RODRÍGUEZ REBOLLO, Á. (dirs.), *Carlos II y el arte de su tiempo*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2013, pp. 219-256.

⁵¹ SANZ AYÁN, C., "La reina viuda Mariana de Neoburgo (1700-1706): Primeras batallas contra la invisibilidad", en MARTÍNEZ MILLÁN, J. y MARÇAL LOURENÇO, M. P. (coords.), *Las relaciones discretas entre las Monarquías Hispana y Portuguesa: Las casas de las reinas (siglos XV-XIX)*, Madrid, Polifemo, 2008, Vol. I, p. 479.

⁵² SANZ AYÁN, C., *ob. cit.*, Vol. I, pp. 476 y siguientes.

⁵³ LAVIT, J.-G., "Marie-Anne de Neubourg, reine douairière d'Espagne", en lavit, j.-g. y DE LANNOY, I. (coms.), *Du Duc d'Anjou à Philippe V le premier Bourbon d'Espagne*, París, Conseil General, 1993, pp. 34-35; ATERIDO FERNÁNDEZ, Á., "La herencia de Mariana de Neoburgo", en ATERIDO FERNÁNDEZ, Á., MARTÍNEZ CUESTA, J. y PÉREZ PRECIADO, J. J., *Inventarios reales. Colecciones de pinturas de Felipe V e Isabel de Farnesio*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2004, Vol. I, p. 194; y MARTÍNEZ LEIVA, G., *ob. cit.*, p. 233.

⁵⁴ ATERIDO FERNÁNDEZ, Á., *ob. cit.*, 2015, pp. 93-94.

⁵⁵ *Idem*, *ob. cit.*, 2004, Vol. I, p. 194.

⁵⁶ PÉREZ SAMPER, M. Á., *Poder y seducción. Grandes damas de 1700*, Madrid, Temas de Hoy, 2003, p. 80.

⁵⁷ SIMAL LÓPEZ, M., "Vestiti, gioielli e libri portati in Spagna nel 1714 da Elisabetta Farnese", *Aurea Parma*, 2008, fasc. III, p. 347.

⁵⁸ ATERIDO FERNÁNDEZ, Á., *ob. cit.*, 2004, Vol. I, p. 194; y MARTÍNEZ LEIVA, G., *ob. cit.*, en especial pp. 232-240.

⁵⁹ ARANDA HUETE, A., *La joyería en la corte durante el reinado de Felipe V e Isabel de Farnesio*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1999, p. 137, nota 1.

⁶⁰ *Idem*, *ob. cit.*, p. 141.

CERÁMICAS DE REFLEJO METÁLICO EN ALCORA: UNA PRODUCCIÓN SINGULAR.

Ximo Todolí Pérez de León
L. C. Químicas y Ceramólogo

1. CUESTIONES PREVIAS

Antes de abordar el estudio de la técnica decorativa del reflejo metálico en Alcora, también denominado reflejo dorado, ópera malika, reflejo hispano-árabe o, como se denominaba en la fábrica alcoreña, “Dorado de Manises” o “dorado de España”, es obligado precisar algunas consideraciones.

1.1 Fundamentos básicos de las reacciones químicas: reducción de metales

Desde los primeros modelos atómicos de los elementos propuestos por los físicos Rutherford y Bohr de principios de siglo XX, con ilustres aportaciones posteriores, se reveló que los elementos se conforman de átomos, con un núcleo que contiene unas partículas elementales entre las que cabe destacar los protones (p+) con carga positiva

y otras partículas, entre las que cabe destacar los electrones (e-) con carga negativa, que transitan a gran velocidad a su alrededor, formando una nube que adopta distintas formas –orbitales- según su nivel energético. De su cesión, aceptación o compartición dependen las reacciones químicas.

En general, la reducción de metales se produce cuando captan electrones de otros elementos. En ese sentido, el reflejo metálico supone una reacción de reducción de los compuestos de cobre y plata que captan electrones, con lo que se obtiene cobre y plata metálicos. Esta reacción de reducción es contraria a la oxidación en la que los metales pierden electrones en favor de oxidantes como el oxígeno o el azufre, que tiene la particularidad de poder actuar también como reductor. En consecuencia, el azufre tiene un papel esencial en esta técnica (Fig. 1).

la técnica del reflejo metálico islámico, se descubrió en la antigua Mesopotamia, más concretamente a orillas del Tigris, en la ciudad de Samarra

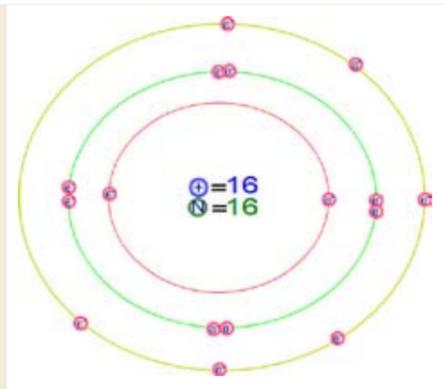


Figura 1
Representación gráfica del átomo de azufre (S) que con 6 electrones en la última capa (orbital) le permite actuar como reductor (cediendo 2, 4 o 6 electrones) o como oxidante (aceptando 2 electrones).



1.2 Origen y expansión del reflejo metálico

En primer lugar quiero expresar mi preferencia en denominar reflejo metálico a esta técnica decorativa cerámica, y no de otra manera como reflejo dorado, precisamente para evitar la confusión que puede provocar con el dorado de oro.

Se acepta que la técnica del reflejo metálico islámico, al cual nos referimos en este estudio, que decora las cerámicas estanníferas con una fina capa –aproximadamente de una micra de espesor- que imita el color y el brillo áureo, se descubrió en la antigua Mesopotamia, más concretamente a orillas del Tigris, en la ciudad de Samarra, donde se documenta ya en el siglo IX¹, extendiéndose en siglos posteriores por otros países de oriente medio (Irán, Siria, Turquía, etc.) (Fig. 2).

Su expansión hacia occidente hizo que llegara a países del norte de África (Egipto, Argelia, Túnez y Marruecos) alcanzando en el siglo XI los alfares de Al-Andalus (Sevilla, Málaga, Almería, Murcia, etc.). El reflejo no llegó a los obradores de Manises y Paterna hasta el primer cuarto del siglo XIV², extendiéndose a continuación por la mayor parte del área mediterránea (Fig. 3). A mediados del siglo XVIII la técnica, procedente de Manises, recaló en Alcora.

< Figura 2

Cuenca.

Dromedario con bandera. Reflejo metálico.

Irak, siglo X. Museo del Louvre (París).

Figura 3

Mapa actual del área mediterránea de máxima influencia de la técnica del reflejo metálico islámico.



1.3 Consecución del reflejo metálico

La preparación empírica del pigmento para la obtención del reflejo metálico, hace que puedan existir distintos modos de elaborarlo, aunque prácticamente emplean los mismos componentes, y así lo atestiguan las distintas recetas conocidas³.

Algunas teorías apuntan a su descubrimiento fortuito, sin embargo, aunque no se conozca la receta original es fruto, en mi opinión, del conocimiento del alfarero de un proceso metalúrgico, actividad conocida desde hace miles de años que trata de extraer los metales de los minerales o menas que los contienen. El auténtico hallazgo fue aplicar esos conocimientos a las decoraciones cerámicas.

Este innovador proceso se consigue básicamente mediante la aplicación de un pigmento, cuya preparación en Alcora se detalla más adelante, sobre el vidriado estannífero de la pieza y someterla a una tercera cocción entre 500 y 600 °C en hornos de reducido tamaño que facilitan una temperatura uniforme y la ausencia de oxígeno. Es entonces cuando tiene lugar la reducción de parte de los compuestos de cobre y plata contenidos en el pigmento. De la proporción de los compuestos de cobre y plata contenidos en el pigmento, depende la coloración final del reflejo metálico, como demuestran las cerámicas antiguas egipcias⁴ y también las cerámicas de Manises manufacturadas entre los siglos XIV y XVIII, en las que aumenta progresivamente la proporción de cobre⁵ y, en consecuencia, el reflejo es cada vez más cobrizo.

Los análisis realizados empleando las más modernas técnicas, la reducción de los compuestos de cobre y plata tiene lugar en el vidriado estannífero a través de un intercambio electrónico con compuestos alcalinos (potasio, sodio) allí contenidos aunque, como se ha comprobado, la mayor parte de los compuestos de cobre y plata permanecen sin reaccionar en un residuo sólido⁶, denominado cosella en el argot cerámico, lo que permite ser aprovechado para sucesivas aplicaciones.

En resumen, el reflejo se produce en el interior de hornos reductores, que no se diferencian de los hornos tradicionales, aunque no suelen superar el metro cúbico, lo que facilita la necesaria temperatura uniforme y la expulsión del aire de su interior, donde tiene lugar una reacción de reducción de los compuestos de cobre y plata en la que se obtiene ambos metales. En el transcurso de la reacción debe evitarse la presencia de oxígeno en el interior del horno para, de este modo, minimizar la posibilidad de reversión del proceso; para ello se emplea un combustible (plantas aromáticas como romero, aliaga, etc.) que produce una combustión reductora que, a la vez, es capaz de expulsar el aire al exterior. Por otra parte, el proceso está diseñado para que el residuo sólido recubra los metales purificados, lo que evita que entren en contacto con el oxígeno residual que pudiera quedar en el interior del horno, que a las temperaturas del proceso provocaría su indeseada y rápida oxidación. Cuando se enfría la pieza se tiene que lavar para eliminar el residuo sólido que cubre el reflejo metálico compuesto por nanocristales de cobre y plata que se reparten de forma heterogénea sobre el vidriado, como se ha observado utilizando modernas técnicas microscópicas⁷.

1.4 La fábrica de cerámica de Alcora en las primeras décadas

En 1727 se inauguró en Alcora una fábrica cerámica, propiedad de don Buenaventura Abarca de Bolea (1699-1742), IX conde de Aranda, cuya intención era prestigiar su apellido, rentabilizar su amplio patrimonio recientemente heredado y promover la industria nacional.

Su producción inicial se centró en la fabricación de un producto cerámico novedoso en el país, cuyo modelo fue la vajilla de loza decorada sobrecubierta estannífera blanca producida en la fábrica de Pedro Clérissy que, ubicada en Moustiers, abastecía a la corona gala del Rey Sol, Luis XIV, desde los últimos años del siglo XVII y, en consecuencia, marcaba tendencia en el viejo continente.

La fábrica cerámica de Alcora iba a transformar profundamente el panorama nacional de la cerámica decorativa, no solo en lo que atañe a los modelos formales y decorativos, sino también en la organización y formación de los trabajadores, aspectos dominados durante siglos por las asociaciones gremiales.

El proyecto de don Buenaventura era la fabricación a gran escala de una vajilla de loza que incluyera modelos formales y decorativos a la moda en Europa. Para ello contrató a José Olerys, ceramista marsellés con una amplia experiencia en el campo cerámico. No hay duda que Olerys fue, de hecho, el primer director artístico o “maestro principal” de la fábrica alcoreña, alabado por don Buenaventura en 1728 por su “singular primor con la dirección de construir toda suerte de piezas⁸. Por otra parte, según un memorial de 1729, en la fábrica había “un director y maestro principal [...] de nación francés, que [...] forma dibuxos, istorias, y otras cosas primorosas”⁹, en referencia inequívoca a la labor creativa de Olerys, que, desde luego, contó con la contribución de un reducido grupo de avezados ceramistas galos contratados por el conde.

La contratación en 1746 de un escultor, Julián López, como director artístico o “maestro principal”, cambió la dinámica de la fábrica.

La tarea de Olerys no fue fácil pues mientras estuvo en la fábrica, entre 1727 y 1737, además de un amago de cierre de la fábrica, que el propio Olerys apoyaba, las frecuentes críticas hacia el “franzés” y sus frecuentes enfrentamientos con los directivos de la empresa, que no veían con buenos ojos los planes que tenía de introducir nuevos modelos, dificultaba el ejercicio de sus competencias¹⁰.

Entre los modelos formales introducidos por Olerys destacan las populares “mancerinas de concha” y las “pirámides”; entre las decoraciones cabe mencionar el “ornamento”, popularmente conocido como decoración Berain¹¹, las omnipresentes “punti-

llas” y la “china”, que se relacionan entre las piezas enviadas a Madrid en 1736 para ser supervisadas por la Junta de Comercio¹².

A partir del abandono de la fábrica de Olerys en 1737, la fábrica siguió fabricando los modelos introducidos por él mismo, bajo la dirección de un ceramista aragonés, Jacinto Causada, y un escultor de la zona, José Ochando, cuyas ausencias más o menos justificadas, hacían que sus trabajos no tuvieran la continuidad necesaria.

Bajo la dirección artística del escultor Julián López, la producción de Alcora se enriqueció con una técnica ancestral de decoración cerámica de origen musulmán: el reflejo metálico.

La contratación en 1746 de un escultor, Julián López, como director artístico o “maestro principal”, cambió la dinámica de la fábrica. López, al que se le puede considerar como el padre de la estatuaria alcoreña, estuvo en la fábrica prácticamente hasta su muerte en 1792, años fructíferos en los que las cerámicas de tipología barroca-rococó alcanzaron su máximo esplendor. Sin embargo, unos años antes de su muerte, su obra era denostada por el “director principal”, Domingo Abadía, que abogaba por la introducción de modelos neoclásicos, de tipología formal y decorativa austera de moda en Europa.

En el haber del director artístico López, hay que anotar también la introducción entre 1764 y 1775, de toda una batería de modelos decorativos de corte popular (“ramito nuevo”, “madamita”, “andrómica fina”, “trofeos”, “países”, “perrito”, “paxarito”, “navio”, etc.). Estos modelos eran más económicos y más acordes con el gusto de una clientela de estrato social medio-alto, que sustituyeron a modelos anteriores más caros y pasados de moda, como la exótica “china” y los sofisticados “ornamentos” salvando, a la postre, la grave crisis dada en 1763 por la falta de ventas provocada por la obligación del pago de tasas a las exportaciones a América¹³.

Bajo la dirección de López, la producción de Alcora se enriqueció con una técnica ancestral de decoración cerámica de origen musulmán: el reflejo metálico.

La introducción de la técnica a mediados de siglo XVIII, coincidía con un periodo de bonanza económica en la fábrica en el que se ampliaron las infraestructuras fabriles multiplicando por dos la extensión inicial de 1.800 m²¹⁴. En cifras de empleo y producción aproximadas, se puede decir que si entre 1728/48 había una media de 100 empleados, que producían unas 17.000 piezas/mes, entre 1748/50 había unos 155 empleados y casi 21.000 piezas/mes, aunque hay que decir que el rendimiento productivo bajó ligeramente¹⁵. En este contexto histórico, Alcora introdujo en sus talleres la técnica decorativa que nos ocupa.

2. INTRODUCCIÓN DEL REFLEJO METÁLICO EN ALCORA: INFLUENCIA DE MANISES, RECETAS, VARIANTES CROMÁTICAS Y CRONOLOGÍA.

A partir del primer cuarto del siglo XIV, los obradores de Manises empezaron a producir reflejo metálico, por lo que cuando llegó a Alcora, a mediados del siglo XVIII, los ceramistas maniseros llevaban más de cuatro siglos produciéndolo ininterrumpidamente y, por tanto, eran perfectos conocedores de su tecnología y, cómo no, de su éxito comercial entre las clases privilegiadas, factores que no fueron soslayados por los principales responsables de la fábrica de Alcora, por lo que no es extraño que la técnica llegara allí a través de los alfareros de Manises (Fig. 4).



Figura 4

Plato. Ave (pardalot) con tres matas de clavellinas y motivos vegetales a su alrededor. Reflejo metálico cobrizo. Manises, 2ª mitad del siglo XVIII. Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí. Nº Inv. CE1/3117.

Desde sus orígenes, las esplendorosas piezas adornadas en reflejo se destinaron a un cliente de élite (una tercera cocción adicional encarecía el producto con respecto a la cerámica decorada sobrecubierta estannífera) entre los que no faltaban aristócratas y nobles, incluso reyes que, en representación simbólica de poder, adquirirían estas cerámicas. No es nada extraño que la fábrica de Alcora se fijara en esta producción de lujo que se hacía en Manises para clientes adinerados, a los que sus propietarios aspiraban a captar, aunque fue don Pedro Pablo Abarca de Bolea (1719-1798), X conde de Aranda, hijo del fundador, el que acabó, finalmente, fabricándolo.

Existen sobradas evidencias de la influencia, incluso del posible asesoramiento, por parte de los alfareros de Manises, en la introducción del reflejo metálico en Alcora, como por ejemplo una receta contenida en un Recetario de 1749, cuyo texto se incluye íntegra y literalmente más adelante, denominada “Dorado de Manises”, donde se dice

que horneaban “en el mismo horno de Manises” y “tocando unas con otras a rastrillo según voz de los manises” o como un informe de 1785 del “Maioral del Gremio” de Manises, que describe la manera de hacer reflejo¹⁶ que, básicamente, coincide con la receta “Dorado de Manises” citada.

En cuanto a su fabricación en Alcora, además de la fecha del Recetario, 1749, otras noticias documentales indican que la fábrica del conde de Aranda no contempló su producción regular hasta finales de los años 40 del siglo XVIII.

En efecto, en 1749 se anota en un Anuncio de objetos fabricados ese mismo año, que la fábrica disponía del color “dorado”, en referencia inequívoca a la técnica del reflejo¹⁷.

Por otra parte, como se reseña en las nuevas obras reseñadas en el Parte del estado de la fábrica en el período 1748-1750, se dice que “Desde 1 de Hen.o 1749 hasta el presente [octubre de 1750] se ha añadido en la fabrica (...) un orno mayor, que los regulares de la Fabrica, para cozer la loza. Otro orno pequeño para dorar la loza”¹⁸, palabras que indican que en 1750 ya había un horno de cocción reductora para elaborar el reflejo.

Finalmente, en un memorial de petición de un nuevo período de concesión de privilegios, que se puede fechar en 1753, se dice que “a aumentado el conde desde el citado año de 1743 hasta el presente muchas obras y fabricas (...) y a dos ornos para aplicar el dorado para las piezas de perfeccionadas...”¹⁹, palabras que indican que en 1753 había dos hornos reductores para producir reflejo dorado reservado, únicamente, a la decoración de las cerámicas más perfectas, posiblemente previo encargo.

Además de esta receta de 1749, existen otras posteriores para fabricar reflejo en Alcora. En efecto, en un Recetario de 1765, elaborado por Jacinto Causada, que consta como “maestro pintor y para varios barnices y color” en la nómina de 1761-1763²⁰, se anota la preparación del “Dorado de España” y “otro dorado de manises” donde se detalla la obtención del pigmento y se advierte que “los ornos an de ser como los de manises y el fuego suave o de umo” en referencia a los hornos reductores²¹, -en Alcora también se les denomina “hornos para dorar la loza”²² o también “ornos para aplicar el dorado”²³- aunque no son tan detalladas como la receta de 1749 antes citada. Cabe señalar que estas dos recetas obvian la presencia del cobre, aunque sí alude a los ingredientes “almangra” o “almanguena”, “mermellon”, “plata”, “azufre” y “vinagre” y su preparación es similar a la de la receta de 1749, aunque no tengamos la evidencia de su fabricación, sin cobre, en esos años. Se puede añadir que en el Recetario de 1765 también se anota una receta para preparar “Color dorado para pintar”, cuya preparación revela que no tiene nada que ver con el reflejo metálico y se trata, más bien, de un color amarillo de antimonio²⁴.

Por tanto, la información documental aportada nos hace concluir que el “Dorado de Manises” de 1749, era el reflejo metálico cobrizo y comenzó a emplearse en Alcora ese mismo año, cuando ya se había producido el relevo de su fundador don Buenaventura, fallecido en 1742, por su hijo don Pedro Pablo Abarca de Bolea, X conde de Aranda.

Como veremos más adelante, en Alcora también se fabricó un reflejo de coloración ambarina, perfectamente distinguible de la cobrizo que, aún careciendo de los análisis químicos pertinentes, se puede afirmar que no comparten la proporción de cobre y plata, ni tampoco el muestrario decorativo y formal.

2.1 Reflejo metálico cobrizo: aproximación al proceso de elaboración

La receta mencionada de 1749, dice que el “Dorado de Manises” se prepara con:

“Ferret, o, cobre tres onzas = quatro reales y medio de plata
Vermellón tres onzas = Almagre seis onzas = Cosella doze onzas = Azufre el que se necesitasse, y prepara como sigue.

Se toma una cazuela pequeña, se pone un poco de azufre en Grano, enzima de este unos cortadillos o pastillas de Ferret, o, cobre; se pone otra capa de azufre enzima, y sobre este otra capa de Ferret, y dos reales de plata uno a cada lado = enzima de esto otra cubierta de de azufre, y sobre esta lo restante del ferret, y dos reales y medio de plata repartidos, sobre lo que se hecha la ultima cubierta de azufre.

La cantidad de ferret o cobre que entra en esta composizion es las tres onzas de la rezeta; se pone esta cazuela sobre unas trevedes, y se le da fuego fuerte de fuego de llama con leña menuda como romero, aliaga, &, a este fuego se enziende el azufre, y acabada la llama dentro de la cazuela se debe hallar calzinado el ferret, y la plata, lo que si aun no estuviesen se les pone mas azufre, y enciende como va dicho.

Esta materia se pica bien fina en un mortero de bronce, y se le mezcla lo restante de la rezeta a saber = Vermellon tres onzas = si puede ser de piedra bien picado = Almagre seis onzas = Cosella doze onzas = y bien amasado todo en agua, y espeso dentro de una olla se estiende por dentro, y engruda la olla con dicha masa, y se lleva al horno del pan quando le dan calda, o si no en el mismo horno de Manises quando le dan la

ultima calda se pone sobre las brasas, pues debe enzenderse en ascuá la olla y el material. Sacado de allí se muele con vinagre al molinillo, y se usa. Se advierte que siempre que se espesase se ha de aclarar con vinagre, y no con agua.

La Cosela es el polvo de estos materiales que al labarse las piezas quando salen del horno se asuela en los Corizos, de los cuales se vierte el agua con cuidado quando esté ya claro, y se pone aquella masa que queda a secar al sol, y después se guarda para la mezcla de esta Composizion, en la que es ingrediente mui preciso.

Este Color se pinta en Loza ya embarnizada, y cozida, mas espeso que los otros colores, si puede ser al sol mejor porque calentandose algo las piezas pega mejor y no se corre; se pone en el horno colocando las piezas de mas resistencia y cuerpo debajo, sin encajonar, y tocando unas con otras a rastrillo según voz de los manises, porque no ha de llegar a correr el barniz.

La boca por donde se carga el horno se ha de cerrar enteramente, y en el agujero de arriba por donde respira el horno se ha de poner una olla desculada, para que restringiendo aquel respiradero se evapore menos el calor; al agujero o boca del mostreador se pone otra olla aujereada por dos lados, los que cubre dicha boca, y por dicho agujero se ve quando el humo se va quitando a la obra; también sirve para sacar las muestras, quitando la olla y volviendola a poner.

Las muestras se van sacando de rato en rato, y la primera después de siete horas de fuego; por ellas se conozerá el estado en que esté la Loza de ahumada o limpia ya, y de color mas o menos subido; lavando la pieza de muestra en agua, y si verdeasse el color será señal de estar aun crudo, y assi se le continuarán las caldas hasta su perfeczion²⁵.

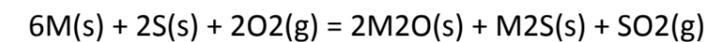
Esta receta se incluye en un recopilatorio de "Recetas de los colores que se usan en mi fábrica de Loza de Alcora (Año 1749)" en el que todas ellas están firmadas por Olerys, Ochando, Causada o López, a excepción de esta receta del dorado que, significativamente, es anónima y ocupa el último lugar²⁶, lo que indica que no estaba elaborada por ninguno de los ceramistas mencionados puesto que, no cabe duda, se había importado de Manises. Los cuatro empleados citados ocuparon, en el mismo orden, el cargo de "maestro principal" o director artístico que, además de diseñar modelos, también elaboraban recetas de colores.

Además de esta receta, "Dorado de Manises", también se recogen en el mismo Recetario de 1749, otras recetas dirigidas, más bien, a los ensayos para su obtención y a animar la elaboración de recetas que "alguno de los Fabricantes [empleados de la fábrica] quisiera poner"²⁷.

Sirva como referencia el texto de la receta que se ha aportado, "Dorado de Manises", para analizar su obtención. El proceso se puede dividir en dos fases: elaboración del pigmento y cocción.

I. Elaboración del pigmento: oxidación del cobre y de la plata

La preparación del pigmento partía con tres ingredientes: "ferret", cobre (Cu); "reales", plata (Ag) y "azufre" (S) que se depositaban por capas en una cazuela y se ponían al fuego directo hasta calcinar los metales, cobre y plata (ambos tienen similitudes electrónicas) que forman los correspondientes óxidos y sulfuros, según la siguiente reacción:



M = cobre (Cu) o plata (Ag)

Nota.- la reacción está formulada oxidando el cobre (Cu) a óxido de cuproso (Cu₂O).

A este producto, previamente molido en un mortero de bronce, se le añadían las materias primas siguientes:

"vermellón", cinabrio, óxido de mercurio (SHg): agente reductor.

"almagre", silicato de aluminio (SiO₄Al₂), cuarzo (SiO₂) y hematita (óxido férrico-Fe₂O₃): arcilla ferruginosa.

"cosella", residuo sólido.

"vinagre", ácido acético (C₂H₄O₂): catalizador y disolvente.

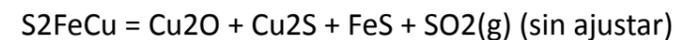
La masa formada se extendía por la pared de una olla y se depositaba en el horno a baja temperatura. La mezcla resultante se molía y se diluía con vinagre.

Con esta última operación, el pigmento estaba listo para depositar a pincel sobre el vidriado estannífero de la cerámica y someterla a su cocción.

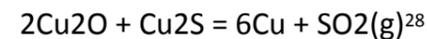
II. Cocción: reducción de los compuestos de cobre y plata

En esta fase se aplicaba el pigmento, antes obtenido, sobre el vidriado de la pieza cerámica y se sometía a una tercera cocción durante 7 horas, al menos, restringiendo las entradas de aire (oxígeno) en el horno.

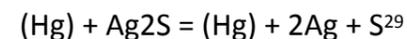
Al margen de lo expuesto anteriormente sobre el reflejo metálico, es evidente que la preparación de la receta tiene puntos en común con un proceso metalúrgico, pues parece que trata de prefabricar un compuesto (mineral) calcinando el cobre y la plata con azufre y mezclar los compuestos obtenidos con “vermellón” (cinabrio) y “almagre” (arcilla ferruginosa). El combinado obtenido, que sería el equivalente a la mena, se somete a un proceso en el que su finalidad es dejar libres ambos metales, dejando un residuo sólido o escoria. En este sentido es sugerente citar las reacciones que, según Hutchinson, tienen lugar en el proceso de extracción del cobre a partir de la calcopirita, sulfuro de hierro y cobre (S₂FeCu), cuya tostación cumple la reacción:



Esta masa se vuelve a tostar en presencia de sílice (Si) dando una escoria de silicato de hierro y cobre metálico, según la reacción final:



En cuanto al sulfuro de plata, reacciona con el mercurio (Hg) dando un proceso total:



2.1.1 Principales series decorativas: cronología.

Dado que en Alcora el reflejo metálico cobrizo se sitúa a partir de 1749, es lógico que entre las cerámicas decoradas con esta técnica sean abundantes las cerámicas que se decoran a la “china” (chinesca) pues esta serie, con todas sus variantes, ocupaba buena parte de la producción en los años 50 del siglo XVIII.

Se pueden mostrar algunos ejemplos en reflejo cobrizo: tres mancerinas de “concha”, la primera decorada con unas típicas arquitecturas, que se puede asociar a una variante de “china”, la “china moderna”, la segunda con los populares lambrequines, que se puede identificar como una variante de “puntilla”, la “puntilla holandesa” y la tercera con la “china” originaria, con aves y ramajes (Fig. 5); las dos primeras series se anotan por primera vez en Alcora en 1749³⁰ y la tercera en 1736³¹, aunque las tres series se empezaron a fabricar en reflejo cobrizo no antes de 1749.

Otro ejemplo es una original escribanía, que coincide con un “molde de escribanía triangulada con diferentes molduras” anotada en la relación de piezas de nueva factura fabricadas entre 1761 y 1763³², cuyos tres pies, que soportan una plataforma triangular, se conforman con grutescos de torso femenino desnudo (Fig. 6). Los pies ya se fabricaban unos años antes como “figuras de medio cuerpo” con “garron” (espolón) adornando los pies de un “bufete” fabricado entre 1752 y 1761³³.

Sí se conocen piezas barrocas y también clasicistas, como unas típicas mancerinas “hoja de parra” o platos que conservan el contorno festoneado, incluso posteriores, adornadas en reflejo cobrizo (fig. 7) todo parece indicar que se fabricó de forma esporádica.

Sin embargo, durante buena parte del siglo XIX se fabricaron regularmente cerámicas de inspiración clasicista con un original reflejo metálico de coloración ambarina.

Figura 5

“Mancerinas de concha”. De izquierda a derecha: decoración de caseríos adscrita a la “china moderna”, de lambrequines o “puntillas holandesas” y de aves y ramajes o “china”. Reflejo metálico cobrizo. Alcora, 1749-1764. Fundación del Banco Santander.



Figura 6

Escribanía. Plataforma de planta triangular que soporta una estructura central con encaje para un portaplumas (falta), apoyada sobre tres pies con cuerpo de felino. La plataforma, con tres encajes para un arenero y dos tinteros (faltan), se sustenta sobre tres pies, situados en cada esquina, en forma de grutesco con torso femenino desnudo alado con faldilla de hojas de acanto y espolón inferior. Confiere volumen a esta cerámica un ribeteado en reflejo metálico cobrizo. Alcora, 1761-1763. Museo de Cerámica de Alcora. Nº Inv. 025.

Figura 7

Plato. Contorno festoneado. Ramillete central de flor con hojas. 3 ramilletes alternos con otros tantos de menor tamaño se sitúan equidistantes en el ala. Labio fileteado. Reflejo metálico cobrizo. Alcora, a partir de 1787. Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí. Nº Inv. CE1/11492.



2.2 Reflejo metálico ambarino: cronología.

Todo indica que la producción de reflejo cobrizo no fue ni abundante ni regular en el tiempo, quizás porque su demanda no tuvo la rentabilidad esperada. Sin embargo, la fabricación de la ambarina tuvo más éxito comercial, si nos atenemos a las muchas piezas que se conocen y a su extensa y continuada pervivencia en el tiempo.

No hay duda de la calidad de las cerámicas ambarinas, avalada por la concesión de la Medalla de Oro en la 1ª Exposición de Industria Española celebrada en 1827, cuyo principal objetivo era estimular la industria nacional y que las principales fábricas nacionales presentaran el “adelantamiento” de sus respectivas empresas³⁴.

En efecto, el XIII duque de Híjar, a la sazón don José Rafael Fadrique de Silva Fernández (1776-1863), último de los propietarios nobiliarios de la fábrica alcoreña entre 1818 y 1858, participó en el Certamen enviando unas piezas manufacturadas en su fábrica “que componen un almuerzo y otras varias, [que] son de formas bellas y de exquisito pintado imitando al oro”³⁵, en clara alusión al reflejo metálico ambarino. Sin duda el duque pretendía publicitar su fábrica con esta innovadora y elegante variante cromática de reflejo metálico, novedosa en el país, coetánea con otra técnica decorativa, no menos novedosa, desde 1819: el estampado. Como veremos, ambas técnicas decorativas se emplearon conjuntamente en algunas cerámicas.

Teniendo en cuenta que no se hace mención de esta variante cromática de reflejo en la documentación analizada, anterior a 1827, incluidas las minuciosas Ordenanzas de enero de 1825, donde constan detalladamente los distintos géneros fabricados y técnicas empleadas³⁶, entre las que no está el “dorado”, en referencia al reflejo metálico ambarino, como cabría esperar de haberse fabricado, podemos situar el inicio de esta original producción entre 1825 y 1827, año de la concesión de la Medalla de Oro por las piezas citadas que, lógicamente, correspondían a las últimas novedades manufacturadas en Alcora.

Los motivos decorativos pintados en reflejo ambarino se confeccionan con estilizada sencillez y pincelada caligráfica, a menudo con roleos, espigas, palmetas, flores, guirnaldas, etc., de inspiración clasicista, que se ordenan correlativamente adoptando la forma de una corona situada sobre el ala de platos, bacías, bandejas, etc., o rodeando el cuerpo de jarras, teteras, tarros, tazas, etc., aunque el muestrario formal evolucionó desde formas sobrias y geométricas de superficies lisas, acordes con el estilo imperio (Fig. 8) hasta formas de geometría más afín con el eclecticismo historicista desde mediados de siglo XIX (Fig. 9).

Una información dada por el historiador Madoz, a través de datos recopilados alrededor de 1845, señala que la fábrica alcoreña elaboraba cada año 15.000 piezas de porcelana, 500.000 de pedernal y 1.000.000 de loza común³⁷, información que conecta con la publicada en un Almanaque de 1864-1865 donde se anuncia que en Barcelona se vende, procedente de Alcora, un “gran surtido de loza de pedernal a la inglesa de

todas clases dorada y pintada”³⁸ que, sin duda, alude al reflejo metálico ambarino. Por lo que se puede concluir, según el anuncio, que el reflejo ambarino se fabricaba con un soporte cerámico denominado pedernal.

Figura 8

Conjunto de tres piezas.

Plato: ala troncocónica decorada con orla de flores y espigas estilizadas entre dos filetes; seno con círculo central.
Taza con asa cuadrangular y cuerpo cilíndrico orlado con roleos, palmetas, guirnaldas; boca y pie anular ribeteados.
Reflejo metálico ambarino. Alcora, c. 1827.
Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí.
Nº Inv. CE1/14519, CE1/14520 y CE1/14521.



Figura 9

Juego de té (incompleto).

Decoración en fajas de espigas y flores estilizadas. Reflejo metálico ambarino.
Alcora, c. 1850.
Colección privada



Por otra parte, en un rasgo de técnica y originalidad, Alcora decoró algunas cerámicas combinando el reflejo ambarino con una técnica decorativa, tan novedosa como exitosa, importada de Inglaterra: la estampación (Fig.10).

En efecto, Alcora fue pionera en el país en el empleo de esta revolucionaria técnica industrial que prometía abaratar costes al limitar una mano de obra cualificada como los pintores. Sucedió en 1819, cuando el propietario de la fábrica don José Rafael Fadrique de Silva Fernández, pedía a la Junta de Comercio la patente exclusiva en España de la fabricación del estampado por un periodo de 12 años, enviando poco después algunas muestras, entre las que, significativamente, tampoco consta ninguna con decoración ambarina³⁹, cuando es pertinente afirmar que se hubiera enviado de haberse fabricado.

Es destacable señalar que a partir de 1851 la fábrica pasó a ser gestionada por los hermanos Girona, que la alquilaron ese mismo año y en 1858 la compraron al último de los propietarios de la casa Híjar, don José Rafael Fadrique de Silva Fernández⁴⁰, por lo que esta nobiliaria familia, que por su delicada situación financiera tuvo que vender gran parte de su patrimonio por estas mismas fechas, se desligaba definitivamente de la importante fábrica castellanense⁴¹.

Sin embargo, los nuevos propietarios siguieron fabricando el reflejo ambarino y así lo avala una noticia dada anteriormente y también las fechas de algunas placas sepulcrales. Una de ellas de 1860 incluye, además de un texto ambarino, una santa Teresa de Jesús cuya calidad pictórica indica que, a pesar del estampado, la fábrica contaba todavía con pintores diestros (Fig. 11).

El reflejo ambarino siguió fabricándose, al menos, hasta 1869, como demuestra la placa ambarina que mostramos. Esta es la última constatación que tenemos de la fabricación del reflejo ambarino en Alcora (Fig. 12).

3. ALCORA Y EL DORADO DE ORO: CRONOLOGÍA

Sirva para indicar que, aunque el término “dorado” lo hemos visto reflejado a menudo en este trabajo en referencia al reflejo metálico, el uso de este término en las fuentes documentales no siempre responde a esta original técnica decorativa sino que, más bien, se refiere a la aplicación de oro, que también se aplicó en las decoraciones alcorneas, lo que evidentemente puede provocar confusión.

En efecto, el significado académico del término “dorado” -“dorar: cubrir alguna cosa con oro”⁴²- hace referencia desde antiguo a la aplicación de oro, que es otra técnica decorativa, también empleada en Alcora, que no guarda ninguna relación con el reflejo metálico.

La técnica de dorar con oro trata de aplicar este escaso y valioso metal, mezclado con un vehículo adecuado, directamente sobre la superficie vidriada de la cerámica y, posteriormente, someterla a una tercera cocción a baja temperatura.

Sobre la aplicación de oro en Alcora se sabe que en 1749 se premiaba a aquel “que adelantase en calidad de barniz, composición de colores, nuevos diseños, moldes, hacer

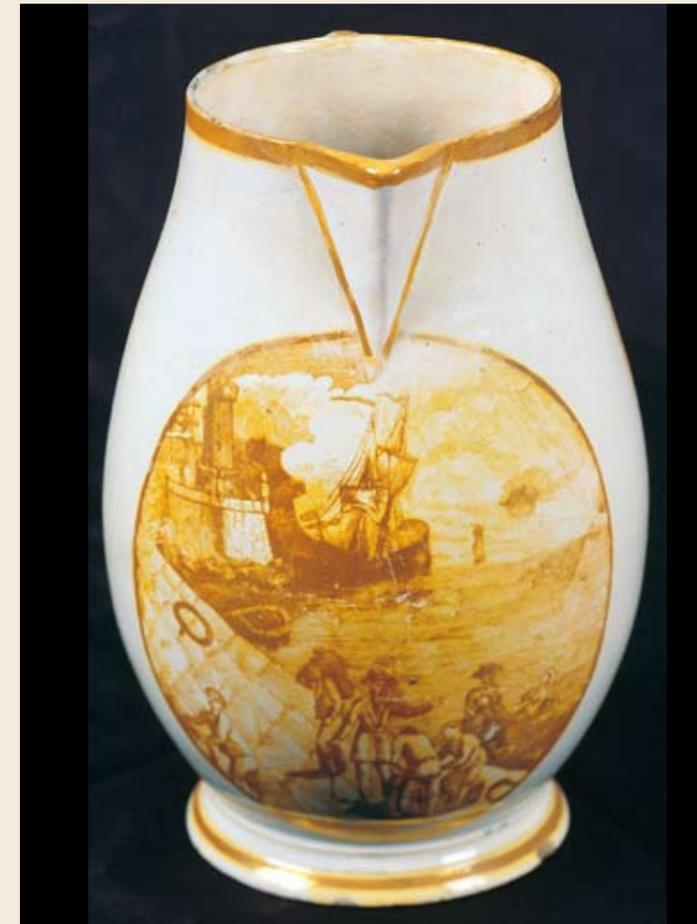


Figura 10

Jarra. Decoración oval con escena portuaria estampada en reflejo metálico ambarino, ribete en boca y pie. Alcora, 1830-1840. Museo de Cerámica de Alcora. Nº Inv. 411.



Figura 11

Placa. Lauda sepulcral. Decoración con medallón oval central con Sta. Teresa portando sus atributos, el libro y la pluma, orlado por un ramaje con una sucesión alterna de hojas y flores, pintada sobrecubierta en policromía, con leyenda inferior en negro “S.TA TERESA DE JESUS.” Epitafio caligráfico, cipreses y filetes laterales en reflejo metálico ambarino. Alcora, 1860. Museo de Cerámica de Alcora. Nº Inv. 060.

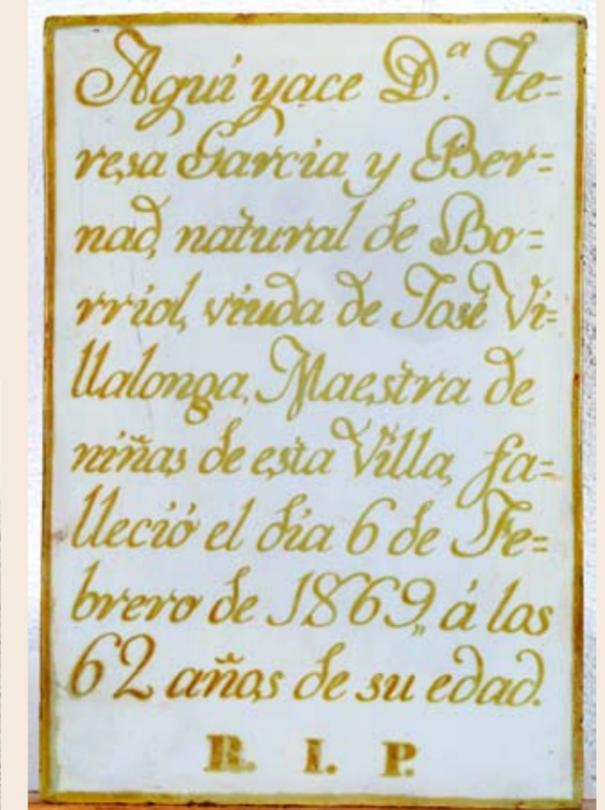


Figura 12

Placa. Lauda sepulcral. Epitafio caligráfico y filetes en reflejo metálico ambarino. Alcora, 1869. Museo de Cerámica de Alcora. Nº Inv. 067.



Figura 13

Boceto. Acuarela sobre papel. Cartucho que preside un medallón central, con paisaje con arquitectura y pareja dieciochesca, flanqueado por roleos de hojas de acanto, meandros rectilíneos, flores estilizadas, perlaris, cintas, etc., y un ave exótica a cada extremo.

Firma (reverso): "Pasqual Alvaro y Vilar" -hijo del afamado pintor Vicente Álvaro Ferrando-, nacido en 1774, que podría corresponder a un trabajo de academia en su etapa de aprendizaje, como otras acuarelas anónimas similares que conserva la misma Institución. Alcora, c. 1795. MNAD, CE19241. Fotografía: Museo Nacional de Artes Decorativas, Ministerio de Educación Cultura y Deporte, Madrid



Figura 14

Plato. Contorno festoneado.

Decoración con medallón circular central de oro con árbol y arquitectura interior en grisalla con un círculo concéntrico exterior en el que se enrosca un típico ramaje de hoja menuda en oro. Ala con tres cartuchos equidistantes en el que cada uno incluye un medallón oval de oro con paisaje en grisalla, flanqueado en policromía con roleos con roseta terminal, meandros rectilíneos, hojas, flores, guirnalda perlada, etc. Alcora, 1787-1827. Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí. N° Inv. CE1/14.508.



Figura 15

Conjunto de tres piezas (plato, jarra y azucarero).

Decoración floral y ribetes en oro. Alcora, c. 1825. Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí. CE1/14522, CE1/14536 y CE1/14537.

transparente el barro, y poner oro en la loza con resistencia al fuego"⁴³. En 1764 y 1765 se apuntan recetas elaboradas por Juan Knipffer y Jacinto Causada, "oro para pintar o dorar" del primero⁴⁴ y "tintura o resolución del oro" del segundo⁴⁵. Sin embargo no hay ninguna evidencia de la aplicación de esta técnica en las cerámicas hasta finales del siglo XVIII.

En efecto, los primeros modelos adornados con oro responden a la estética neoclásica. La introducción en Alcora de este estilo se debe atribuir a un afamado ceramista galo procedente de Sèvres y Limoges, Pedro Cloostermans, director artístico técnico contratado en 1787, cargo que ocupó hasta su muerte en 1798.

Cloostermans introdujo importantes novedades en la fábrica alcoreña, entre las que cabe destacar la vajilla de porcelana tierna o francesa pintada en policromía y oro sobrevidriado, técnicas con las que están decoradas las vajillas del primer neoclásico en Alcora, que se puede situar entre 1787, año de la contratación de Cloostermans, y el primer tercio del siglo XIX.

Estos modelos neoclásicos están pintados en policromía (verde, rojo, rosa, morado, ocre, azul, etc., que incluye la aplicación de oro, común en estos modelos) conformando un grupo de cerámicas inspiradas en las porcelanas galas de la época, conocido popularmente como *estilo Sèvres*, caracterizado por medallones, a menudo circulares, con escenas campestres y paisajes en grisalla o coloreados, flanqueados por orlas elaboradas con motivos clásicos que afamados adornistas como Pergolesi o Salembier incorporaron a las artes decorativas en las últimas décadas del siglo XVIII⁴⁶, interpretados en Alcora por algunos pintores de la casa (Fig.13).

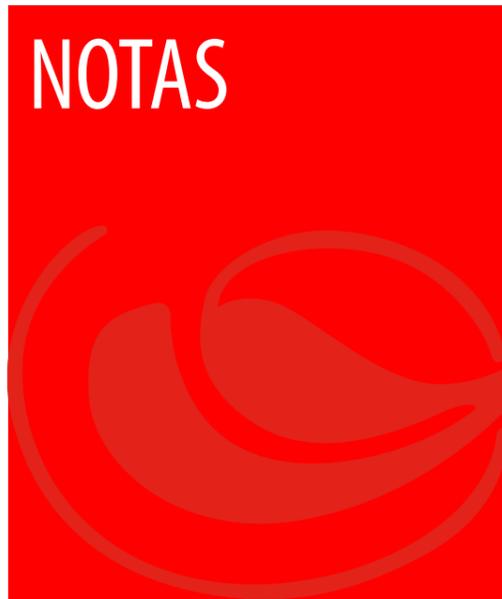
Sin embargo, el muestrario formal conserva elementos de influencia barroca, como las asas de acantos curvados en unos típicos enfriadores⁴⁷ o los contornos festoneados en platos y bandejas (Figs. 14 y 15).

4. CONCLUSIONES

Las principales conclusiones que se pueden extraer de este trabajo son: que el reflejo metálico cobrizo se fabricó en Alcora de forma intermitente a partir de 1749, fruto quizás del previo encargo, dejándose ver, incluso, en el siglo XX y que, aunque no se tengan pruebas documentales concluyentes de la fabricación del reflejo metálico ambarino, es indiscutible que se fabricó allí, pues contamos con muchas cerámicas marcadas con la "A", marca de la fábrica a partir de 1784 y, también, con las noticias aportadas que hacen referencia a esta técnica que indican, además, que se manufacturó no antes de 1825, y no en los primeros años del siglo XIX, como se creía.

AGRADECIMIENTOS

Mi agradecimiento especial a D. Jaime Coll Conesa, Director del Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí y a D. Eladi Grangel Nebot, Director del Museo de Cerámica de Alcora, por su decisiva y desinteresada colaboración en la confección de este trabajo, así como a las Instituciones referenciadas que me han prestado imágenes que lo ilustran.



¹ COLL CONESA, J., “Técnica, áulica y distinción social en la cerámica medieval”, *Anales de Historia del Arte*, vol. 24, 2014, p. 90.

² COLL CONESA, J., *La cerámica valenciana. (Apuntes para una síntesis)*, Manises, Asociación Valenciana de Cerámica, 2009, pp. 74 y sgtes. Sobre reflejo metálico en España leer CERDÁ i MELLADO, J. A., *La loza dorada de la colección Mascort*, Barcelona, Fundación Mascort, 2011.

³ PÉREZ CAMPS, J., *La cerámica de reflejo metálico en Manises (1850-1960)*, Valencia, Museu d’Etnología de la Diputació de València, 1998; AMIGUES, F., “Technique de fabrication de la ceramique valencienne”. *Le calife, le prince et le poitier*, París, Musée des Beaux-Arts de Lyon et Réunion des musées nationaux, 2002, pp. 180-197.

⁴ SADEK, H., KHEDR, A., SIMILEANU, M. y RADVAN, R., “Characterisation of luster composition from Egipt by Libs and Iba”, *Digest Journal of Nanomaterials and Biostructures*, vol. 8, nº 4, October-December, 2013, pp. 1357-1363.

⁵ POLVORINOS, A., AUCOUTURIER, M., BOUQUILLON, A., CASTAINGT, J. y PÉREZ CAMPS, J., “The evolution of luster ceramics from Manises (Valencia, Spain) between the 14th and 18th centuries”, *Arqueometry*, 53, 2011, pp. 490-509.

⁶ PÉREZ- ARANTEGUI, J., LARREA, A., MOLERA, J., PRADELL, T. y VENDRELL-SAZ, M., “Some aspects of the characterization of decorations on ceramic glazes”. *Applied Physics A materials science y processing*, 2004 (publicación on line).

⁷ ROQUÉ J., MOLERA, J., SCIAU, P., PANTOS, E. y VENDRELL-SAZ, M., “Copper and silver nanocrystals in lustre lead glazes: development and optical properties”, *Journal of the European Ceramic Society*, vol 26, issue 16, 2006, pp. 3813-3824; y SCIAU, P., “Nanoparticles in Antiente Materilas: The metallic lustre decorations of medieval ceramics”, en HASHÍM, A. A. (ed.), *The Delivery of Nanoparticles*, 2012, pp. 525-140.

⁸ AINAUD DE LASARTE, J., *Ars Hispaniae. Cerámica y vidrio*, Vol. X, Madrid, Plus Ultra, 1952, pp. 285 y 286.

⁹ OLUCHA MONTINS, F., “Noves dades per la història de la fàbrica de cerámica d’Alcora”, *Estudis castellonencs*, núm. 4, 1987-1988, p. 368.

¹⁰ TODOLÍ PÉREZ DE LEÓN, X., *La fàbrica de cerámica del conde de Aranda en Alcora. Historia documentada: 1727-1858*, Agost, Asociación de Ceramología, 2002, pp. 48-53; *Idem*, “Olerys en la Fàbrica de Alcora”, *Galería Antiquaria*, núm. 138, 1996a, pp. 34-41; *Idem*, “La herencia española de Olerys. Alcora y Moustiers”, *Galería Antiquaria*, núm. 139, 1996b, pp. 36-43.

¹¹ TODOLÍ PÉREZ DE LEÓN, X., “Alcora: grutesco versus grotesco”. *Butlletí Informatiu de Cerámica*, nº 105-106, 2012, pp. 126-133.

¹² SÁNCHEZ ADELL, J., *Primeros años de la fàbrica de cerámica de Alcora (nuevos datos para su historia)*, Valencia, Diputación Provincial de Valencia, 1973, pp. 93 y 94.

¹³ TODOLÍ PÉREZ DE LEÓN, X., *Alcora: las series decorativas de Lalana*, Castellón, Editarx, 2015.

¹⁴ *Idem*, *Análisis crítico de la “Historia sucinta de la Fàbrica de Loza fina en Alcora desde su fundación, año 1727, hasta últimos del año 1805”. Por D.º Joseph Delgado, Intendente de la misma*. Valencia, Amigos del Museo Nacional de Cerámica y de las Artes Suntuarias González Martí, 2006. Extensión y recreación virtual del edificio durante el siglo XVIII.

¹⁵ TODOLÍ PÉREZ DE LEÓN, X., *ob. cit.*, 2002, pp. 83-91. Tablas de empleo, producción y rendimiento por oficios.

¹⁶ GONZÁLEZ MARTÍ, M., *Cerámica del Levante Español. Siglos medievales. Loza*. Barcelona, Editorial Labor, 1944, p. 321.

¹⁷ ESCRIVÁ DE ROMANÍ, M., *Historia de la cerámica de Alcora*. Madrid, Fortanet, 1919, pp. 172-179. Anuncio de objetos fabricados fechado en enero de 1749.

¹⁸ TODOLÍ PÉREZ DE LEÓN, X., *ob. cit.*, 2002, p. 349.

¹⁹ SÁNCHEZ ADELL, J., *Primeros años de la fàbrica de cerámica de Alcora (nuevos datos para su historia)*, Valencia, Diputación Provincial de Valencia, 1973, pp. 103-105.

²⁰ TODOLÍ PÉREZ DE LEÓN, X., *ob. cit.*, 2002, p. 364.

²¹ ESCRIVÁ DE ROMANÍ, M., *ob. cit.*, pp. 374 y 375.

²² TODOLÍ PÉREZ DE LEÓN, X., *ob. cit.*, 2002, p. 349.

²³ SÁNCHEZ ADELL, J., *ob. cit.*, 1973, p. 103. Valencia, Diputación Provincial de Valencia.

²⁴ ESCRIVÁ DE ROMANÍ, M., *ob. cit.*, p. 367.

²⁵ *Ob. cit.*, pp. 308-310.

²⁶ *Ob. cit.*, pp. 293-310.

²⁷ *Ob. cit.*, pp. 294 y 295.

²⁸ HUTCHINSON, E., “La química del cobre, plata, cinc y mercurio”, *Química: los elementos y*

sus reacciones, Barcelona, Ed. Reverté. S.A., 1960, p. 699.

²⁹ *Ob. cit.*, p. 711.

³⁰ ESCRIVÁ DE ROMANÍ, M., *ob. cit.*, p. 179.

³¹ SÁNCHEZ ADELL, J., *ob. cit.*, 1973, pp. 93 y 94. Valencia, Diputación Provincial de Valencia.

³² TODOLÍ PÉREZ DE LEÓN, X., *ob. cit.*, 2002, p. 372.

³³ *Ob. cit.*, p. 359. Para ampliar sobre grutescos leer GUAL ALMARCHA, E., *El sistema ornamental de la cerámica de Alcora*, Castellón, Diputació de Castelló, 1998, p. 132; TODOLÍ PÉREZ DE LEÓN, X., *ob. cit.*, 2012, pp. 124-141.

³⁴ LÓPEZ CASTÁN, A., "Las Exposiciones públicas de los productos de la Industria Española y las artes decorativas en el Madrid fernandino", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M.)*, vol. III, 1991.

³⁵ *Memoria de la Junta de calificación de los productos de la Industria Española remitidos a la Exposición pública de 1827 presentados al Rey Nuestro Señor*, Madrid, Imprenta de D.L. Amarita, 1828, p. 43.

³⁶ ESCRIVÁ DE ROMANÍ, M., *ob. cit.*, pp. 475-535.

³⁷ MADDOZ, P., *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de Alicante, Castellón y Valencia (I)*, Valencia, Edicions Alfons el Magnànim (facsimil), 1987, p. 40.

³⁸ Almanaque Viñas y Campí, año económico de 1864 a 1865, p. 68.

³⁹ TODOLÍ PÉREZ DE LEÓN, X. *ob. cit.*, 2002, pp. 457-466. Expediente de petición de patente del estampado.

⁴⁰ GRANGEL NEBOT, E., *La cerámica i la mort*, Alcora, Ajuntament de Alcora, 2010, p. 20.

⁴¹ CASAUS BALLESTER, M. J., *Archivo Ducal de Híjar*, Teruel, Diputación General de Aragón, 1997, pp. 253-256.

⁴² *Diccionario Academia usual*, 1780.

⁴³ ESCRIVÁ DE ROMANÍ, M., *ob. cit.*, p. 429. Ordenanzas de 1749, art. 29.

⁴⁴ *Ob. cit.*, p. 343.

⁴⁵ *Ob. cit.*, p. 375.

⁴⁶ BERLINER, R., *Modelos ornamentales de los siglos XV a XVIII*, Madrid-Barcelona-Buenos Aires, Editorial Labor S.A., 1928.

⁴⁷ MAÑUECO SANTURTÚN, C., "Porcelana (1763-1827)", en *Un siglo de cerámica de Alcora (1727-1827)*, Madrid, Ministerio de Cultura, 2006, pp. 136 y 137.

RELOJ FRANCÉS REPRESENTANDO A LAS TRES GRACIAS DEL MUSEO NACIONAL DE ARTES DECORATIVAS

M^a Josefa Almagro Gorbea
Museo Nacional de Artes Decorativas

Guarda nuestro Museo un bello modelo de reloj francés representando las Tres Gracias que fue de gran aceptación entre la nobleza y la alta burguesía europea de los siglos XVIII-XIX¹, pues han llegado hasta nuestros días varios ejemplares de diferentes tipologías en bastante buen estado de conservación lo que inclina a pensar que debieron existir muchas más piezas de este tipo. Podía fabricarse en mármol, porcelana o bronce según las épocas los modelos o los gustos del comprador.

El ejemplar de nuestro Museo fue fabricado en porcelana bizcochada de Sèvres, con adornos de bronce dorado (Figs. 1 y 2). Fue colocado sobre una peana rectangular baja de bronce que se sustenta a su vez en otra más alta y estrecha, de porcelana blanca, cuya intersección con la anterior se ha decorado con una cinta perlada de bronce. Los cuatro frentes de la peana de porcelana aparecen también ornamentados con bajorrelieves de niños jugando con guirnalda de flores en las manos (Fig. 3). Encima de esta segunda peana rectangular de porcelana, vemos las figuras en bulto redondo de tres hermosas jóvenes desnudas, de cuer-



Figura 1
Reloj representando a las Tres Gracias. Museo Nacional de Artes Decorativas, CE05211.
Fotografía: Museo Nacional de Artes Decorativas. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid



Figura 2
Parte trasera del reloj con la misma escena de niños en el friso de la peana. Museo Nacional de Artes Decorativas, CE05211.
Fotografía: Museo Nacional de Artes Decorativas. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid



Figura 3

Detalle de los frisos laterales decorados de la peana. Museo Nacional de Artes Decorativas, CE05211.
Fotografía: Museo Nacional de Artes Decorativas. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid

pos perfectos y peinadas con airosos moñitos sobre las respectivas coronillas que aparecen colocadas de pié y en graciosas actitudes sobre la tapa superior de la misma. Representan las Tres Carites o Gracias de la mitología grecorromana en el momento de adornar con guiraldas de capullos de rosas y hojas, un monumental jarrón situado detrás de ellas. Dos de las jóvenes sujetan todavía una de las citadas guiraldas con las manos, mientras la tercera apoyada en la punta de los pies, coloca otra guirnalda sobre el jarrón. Éste que ofrece el cuerpo gallonado, se sustenta en una alta columna estriada con basa de tipo jónico, colocada sobre una pequeña peana rectangular. En los laterales ofrece sendas asas que van formando dobles volutas en los remates y la parte superior del mismo termina con un sobresaliente borde y una gran tapadera, todo ello ricamente ornamentado con relieves vegetales de tipo geométrico muy estilizados, que dibujan franjas de roleos y palmetas.

El reloj propiamente dicho se ha dispuesto dentro del citado monumental jarrón en cuyo interior se aloja la maquinaria y en la parte superior, entorno al borde y tapadera del mismo, aparece la esfera que es del tipo de círculos rotatorios o giratorios, realizados con diferentes segmentos de porcelana blanca, situados dentro de tres armazones circulares superpuestos, de bronce dorado, que van marcando en números romanos, las horas en uno de los citados círculos giratorios, el situado en la parte inferior y los minutos y segundos, en números árabes, en el superior.

Los cuidados detalles decorativos de los laterales y parte posterior del reloj y de su peana ponen de manifiesto que la pieza fue creada como un centro de mesa y no solo para acercarlo contra la pared en una consola. A este respecto podemos ver como los relieves anterior y posterior de la peana, son idénticos pero sin embargo los laterales aunque parezcan a primera vista distintos de los anteriores son realmente dos pequeños fragmentos de aquellos mismos.

MITOLOGÍA E ICONOGRAFÍA DE LA PIEZA

En la mitología griega, las Cárites (en griego Χάριτες) equivalentes a las Gracias de la mitología romana (*Gratiae*), eran consideradas como las diosas del encanto, la belleza, la naturaleza, la creatividad humana y la fertilidad. Aunque no todos los autores y en todos los lugares de Grecia estaban de acuerdo con el número y el nombre de estas divinidades, generalmente se decía que eran tres, cuyas denominaciones de la menor a la mayor fueron: Aglaya ('Belleza'), Eufrosine ('Júbilo') y Talía ('Festividades'). Por lo general en el mundo griego, según el poeta Hesíodo y otros autores se creía que las "Cárites" eran hijas de Zeus y de la océanide Eurínome, aunque también existen otras fuentes que las hacen hijas bien de Hera, de Dionysos, o de Helios y la náyade Egle. Homero en sus relatos cuenta que formaban parte del séquito de Afrodita y de Dionysos. Las Cárites estaban también asociadas con el inframundo y los misterios eleusinos. El río Cefiso cerca de Delfos estaba consagrado a ellas, y tenían sus propias festividades, las denominadas "Caritesias" o "Carisias". Durante el periodo más antiguo, tanto escultores como pintores representaron a las Gracias con los cuerpos totalmente cubiertos con túnicas y mantos. Conocemos varias imágenes de estas diosas por ejemplo en Esmirna en el santuario de Némesis, donde habían dedicadas imágenes de las Cárites en oro obra de Bupalos; en el Teatro de esa misma ciudad; en Pérgamo, en la cámara de Átalo o cerca de lo que se llama actualmente el *Pythium* donde existe una representación de las Cárites, pintada por Pitágoras el Pario y otra imagen de las mismas ante la entrada a la Acrópolis de Atenas, obra de Sócrates, el hijo de Sofronisco. En todas estas representaciones citadas antes, las Carites aparecen siempre cubiertas, pero artistas posteriores, no se sabe exactamente en que momento, aunque seguramente este hecho debió de tener lugar durante el helenismo avanzado,

fueron cambiado la manera de representarlas y en varias ocasiones vemos ya como comienzan a aparecer con la imagen de tres jóvenes de gran belleza y hermosos cuerpos completamente desnudos. Así aparecen por ejemplo en varios relieves griegos fechados en torno al siglo I a. C. y sobre todo en el arte romano donde podemos contemplar diversas representaciones de las mismas, por ejemplo en algunos bellos mosaicos, como el que se guarda en el Museo de Arqueología de Cataluña, o en las pinturas de una casa pompeyana del siglo I de C (Fig. 4) o en otro fresco, actualmente en el Museo de Ostia. En dichas imágenes como en las piezas griegas citadas antes, las Tres Gracias se agrupan ya en círculo, dándose los brazos unas a otras como será frecuente verlas después también en muchas de las manifestaciones artísticas de épocas más recientes. En efecto, por regla general los escultores y pintores posteriores representaron en multitud de ocasiones a las Cárites desnudas y agrupadas. Concretamente durante el Renacimiento, aparecen repetidas veces como tres jóvenes dispuestas en corro o círculo, abrazándose unas a otras y

En estas representaciones debieron de inspirarse los diferentes artistas que crearan las decoraciones del reloj de nuestro Museo, así como de otros paralelos.

con los cuerpos desnudos de gran perfección estética completamente desnudos. De esta misma forma continuaran representándose después durante los siglos XVII, XVIII y sobre todo en el periodo del Neoclasicismo. Seguramente un grupo escultórico romano con las tres Gracias que existe actualmente en la biblioteca Piccolomini de la Catedral de Siena, o alguno otro grupo como el que se guarda en los Museos Vaticanos, pudieron inspirar las representaciones posteriores de estas antiguas divinidades greco-romanas. Numerosos son los paralelos que podemos citar tanto en pintura como escultura y solo citaremos unos pocos para no aburrir al lector. Entre las más notorias representaciones de Gracias desnudas renacentistas, podemos destacar *Las Tres Gracias* que Rafael de Urbino pintara hacia 1505 en el cuadro, hoy expuesto en el Museo Condé de Chantilly en Francia, (Fig.5) las de Alberto Durero de 1497, las de Lucas Cranach el Viejo de hacia 1530 o el grupo de la antigua colección Borghese que guarda hoy el Louvre, restaurado por el escultor francés Nicolás Cordier en 1609. Son también muy conocidas por todos varios grupos de Gracias creados por Rubens, artista muy representativo del Barroco, uno de ellos en el Museo del Prado entre 1636-1639. En todos ellos aparecen desnudas formando un corro, en este caso con los cuerpos más voluminosos y de perfiles más voluptuosos que las que veíamos en las etapas anteriores. Desnudas y bellas formando un apiñado grupo que se rodea con los brazos, la vemos también posteriormente en otras creaciones de escultores del neoclasicismo tan famosos como el italiano Antonio Canova de 1815-17 o del danés Albert Thorvaldsen, en 1842, todas ellas inspiradas muy directamente en las obras del periodo antiguo grecorromano que acabamos de citar (Figs.6 y 7). En varias de estas representaciones debieron de inspirarse pues los diferentes artistas que crearan las decoraciones del reloj de nuestro Museo, así como de otros paralelos muy similares que vamos a ver a continuación.

Figura 4

Las gracias.

Fresco romano de Pompeya.



Figura 5

Las tres Gracias. Rafael Sanzio.

Musée Condé, Chantilly, PE 38.

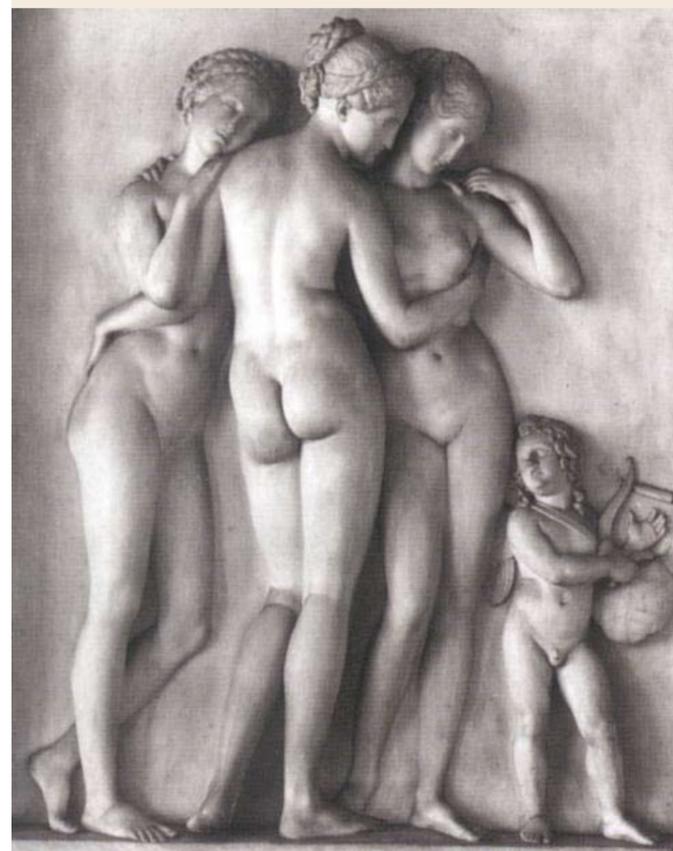


Figura 6

Las tres Gracias. Albert Thorvaldsen.

Thorvaldsens Museum Copenhagen.

Figura 7

Las tres Gracias. Antonio Canova.

Victoria & Albert Museum



PARALELOS DE LA PIEZA

Conocemos hoy bastantes relojes similares al nuestro, alguno de ellos incluso como veremos después casi exactamente igual. Tal vez el primer reloj de este modelo algo diferente al nuestro, donde se representa a las tres Gracias desnudas alrededor de un jarrón, es un ejemplar que se encontraba antaño en el Palacio de Fontainebleau. Este famoso modelo se conoció en el siglo XVIII con el título de *“El tiempo que pasa entre el amor y las tres Gracias”*. El dibujo del diseño de dicho reloj fue realizado por el cincelador y bronceista François Vion, fechado en 1770 y se conserva actualmente en la Biblioteca Doucet de París². El modelo primitivo debió realizarse sin embargo alrededor de 1765 inspirándose para ello en un grupo anterior del siglo XVI de Germain Pilon basado a su vez en la antigüedad grecorromana. Dicho primer reloj parece ser que fue vendido el 4 de octubre de 1769 a Madame Du Barry por el marchante Simon-Philippe Poirier pues un estado de cuentas fechado el 21 de mayo de 1774 indica que este marchante había vendido en esa fecha a la Señora Condesa “un reloj de bronce representando Las Tres Gracias dorado en oro”, de Germain por una suma de 2400 libras³. La pieza se ha identificado con la que se guarda actualmente en el Museo del Louvre y estaba antes en el Castillo de Fontainebleau (Fig. 8). La maquinaria fue realizada por el renombrado relojero Jean-Joseph Le Paute. En esta pieza las tres Gracias agrupadas en corro, desnudas aunque con elegantes paños plegados cubriendo el pubis y parte de sus muslos, aparecen rodeando al jarrón de cuerpo globular. En la cima del mismo hay un erote sentado con un arco en una mano y una flecha en la otra con la cual va señalando las horas en el cuadrante de la esfera a manera de aguja del reloj. Alrededor del cuerpo del jarrón se ha situado la citada esfera compuesta igualmente de dobles círculos giratorios, uno para las horas en numeración romana y el otro para los minutos y segundos con numeración árabe. En este modelo las tres jóvenes desnudas están con los brazos en alto sujetando con sus manos el jarrón que cobija el reloj y de sus brazos penden también varias guirnaldas de rosas. Un segundo reloj totalmente en bronce dorado casi idéntico al de Fontainebleau, también con la firma de “LEPAUTE A PARIS” en la parte alta del pedestal. Publica Kjellberg en su Catálogo, como perteneciente a las colecciones de Mme. Ader, y cita además varios relojes similares firmados por los relojeros Gudin, Montjoye y Dutertre entre otros⁴. Vendido en una Subasta de Christie’s de Mónaco en 1998, documentamos aquí otra pieza igual a la del Louvre, salvo muy pequeñas excepciones. Como aquella ofrece el pedestal en color negro y el resto realizado en bronce dorado. Esta pieza carece sin embargo de las firmas de Vion y de Lepaute.

Muy parecido a los dos anteriores pero no exactamente igual, es una pieza publicada por Tardy⁵, realizada en porcelana de Sèvres y mármol con adornos de bronce dorado que se encuentra actualmente en el Museo de Arte e Historia de Ginebra. El pedestal del mismo que en este caso carece también de firma, es casi idéntico al de Fontainebleau y al subastado en Christie’s, pero las posiciones de las figuras femeninas aunque se parecen mucho a las anteriores, difieren de aquellas en algunos detalles. Encima del jarrón de cuerpo globular, vemos la misma figurita del Eros sentado con la flecha en la mano derecha señalando los números de la esfera.



Figura 8

Modelo con las Tres Gracias de Vion del Palacio de Fontainebleau, hoy en el Louvre.



Figura 9

Colección J. Perrin de París

Otro reloj que perteneció a la antigua colección Double⁶, presenta parecida iconografía, pero las diosas totalmente desnudas y sin el paño que cubría su pubis, aparecen con ambos brazos en alto sujetando el globo pavonado con la esfera del reloj, adornado en el borde superior con una franja de palmetas de bronce dorado. Así mismo varias guirnaldas de flores cuelgan alrededor de los cuerpos de las diosas colocadas de pie sobre una peana o basa en forma de pequeña consola cuyos frentes presentan rica decoración vegetal de palmetas y roleos en bronce dorado, incrustados sobre el mármol blanco de dicha basa, sustentada a su vez sobre tres pequeñas patitas cónicas rematadas en punta. El erote que aparece en la cima del jarrón ya no lleva una flecha en sus manos señalando las horas, sino una guirnalda que cuelga de su brazo izquierdo alzado. Un ejemplar casi exactamente igual al anterior, fechado hacia 1860, se vendió en la Casa de Subastas Durán de Madrid en octubre de 1992. Existe un modelo, éste realizado totalmente en bronce dorado y con parecida iconografía, publicado también por Kjellberg que pertenecía a la colección Jacques Perrin⁷. Presenta figuras muy similares al ejemplar de Fontainebleau aunque son menos graciosas, más estilizadas y peor proporcionadas que aquellas (Fig. 9). Dicho reloj por otro lado ya no es de círculos giratorios como todos los anteriores, sino que ofrece una esfera circular normal, de porcelana blanca, con numeración árabe para las horas y las agujas rematadas en flor de lis. En la esfera aparece la firma del relojero Cronier de París. El jarrón donde se cobija el reloj, es también muy diferente lo mismo que la basa circular, adornada con dos franjas superpuestas de pámpanos y hojas. El erote situado en la cima porta en este caso entre sus manos, un medallón circular con el busto de un hombre barbado.

Otra serie de relojes, inspirados posiblemente en los anteriores, aunque bastante diferentes, corresponden más exactamente al modelo del ejemplar de nuestro Museo que aquí estudiamos. De este modelo se conocen por el momento más de media docena de ejemplares diferentes. Casi igual a la pieza que aquí presentamos, es el famoso reloj realizado en mármol blanco que se guarda actualmente en el Museo del Louvre y que había pertenecido a la antigua colección Camondo. Hasta ahora se había considerado en la literatura científica relativa a estas piezas, que este hermoso modelo habría sido una creación del conocido escultor Falconet, director del taller de escultura de la manufactura de Sèvres entre 1757 y 1766, y podría ser la cabeza de serie de otros relojes similares. Últimamente sin embargo, algunos investigadores más modernos como el especialista en escultura del Louvre Guilhem Scherf o John Whitehead, este último según correspondencia mantenida con la directora de nuestro Museo, Sofía Rodríguez Bernis, ponen en duda esta autoría para el ejemplar del Louvre y consideran el original en mármol de la colección Camondo como del siglo XIX y no del XVIII, como se venía pensando hasta ahora y desde luego rechazan la paternidad de Falconet para la creación de dicho reloj. Igualmente dicha clasificación podría afectar igualmente a la pieza que aquí describimos del Museo de Artes Decorativas de Madrid. Estos autores creen además que la manufactura de dicho reloj del Louvre, podría estar no en París, sino incluso en Berlín.

De este modelo podemos diferenciar tres series: la más antigua en mármol blanco, otra en porcelana bizcochada de Sèvres y un tercer grupo en bronce dorado.

La decoración de este modelo representa igualmente a las tres Gracias totalmente desnudas, colocadas de pie sobre un pedestal rectangular adornado con el mismo relieve de erotes en el frente, donde se ha colocado el jarrón de cuerpo gallonado al que las jóvenes están adornando con guirnaldas de rosas que llevan en sus manos, el cual cobija el reloj con su maquinaria, cuya esfera es como en toda la serie, de dobles círculos rotatorios (Fig. 10). Aunque la iconografía es muy similar a la de las piezas anteriores inspiradas directamente en el reloj de Vion, la disposición de las figuras y los elementos decorativos secundarios son aquí muy diferentes. En primer lugar los relojes de este modelo suelen estar fabricados en mármol de color blanco o en porcelana bizcochada en lugar de bronce. El pedestal de todas ellas es rectangular y no circular, presentando siempre un bajorrelieve con erotes en el frente. El jarrón es de cuerpo gallonado y no esférico como en las piezas que veíamos antes y en la cima del mismo ya no está el pequeño Eros con la flecha en la mano como aguja del reloj, sino un pináculo redondeado, que hace de agarradero de la tapa del gran recipiente. Así mismo, las figuras de las tres diosas rodean aquí también al jarrón, pero en este caso aparecen totalmente desnudas y su pubis no está cubierto por los paños que veíamos en las otras series. La disposición y actitudes de éstas difieren también bastante de los modelos derivados del ejemplar de Fontainebleau.



Figura 10

Reloj en mármol blanco.

Conservado en el Louvre igual al ejemplar de nuestro Museo.

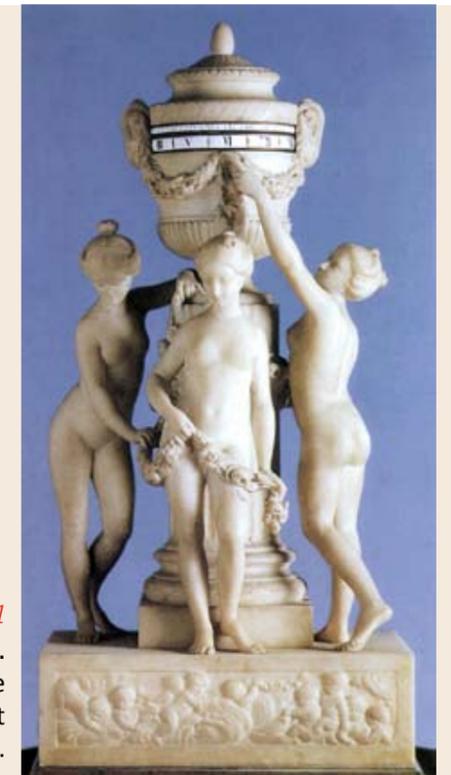


Figura 11

Reloj en mármol blanco.

Similar al ejemplar del Louvre de la colección Neret-Minet (Según Kjellberg).

Dentro de este modelo podemos diferenciar así mismo tres series distintas: una de ellas, posiblemente la más antigua realizada en mármol blanco, otra tal vez posterior o tal vez contemporánea de la anterior, dentro la cual debemos situar el reloj de este Museo, fabricada en porcelana bizcochada de Sèvres y finalmente un tercer grupo con las figuras femeninas y los adornos realizados en bronce dorado y la basa con la columna donde se apoya el jarrón en mármol claro.

Seguramente la cabeza de serie de las mismas sea la pieza ya citada en mármol blanco, conservada actualmente en el Museo del Louvre, creada por Falconet, de la cual se realizaron después bajo sus órdenes, en la manufactura de Sèvres, varias copias en porcelana bizcochada. La figura central y la situada a la izquierda del espectador se inspiran directamente en la famosa escultura en mármol titulada “la bañista” que este artista expuso en el Salón de París en 1757 y que habría pertenecido también a la Colección de Mme. Du⁸. A su vez en esta escultura de Falconet debió de inspirarse también el pintor decorador de Sèvres, Jean Jacques Bachelier para realizar su conocido dibujo representando una ninfa después del baño entre matorrales de cañas. Este hermoso modelo de reloj, diseñado seguramente por la misma época o pocos años después que el de François Vion, tuvo mucho éxito y además de las piezas realizadas en porcelana de Sèvres, fue copiado también algunos años después por el escultor Tessier en otro reloj fabricado en mármol blanco (Fig. 11), reloj que habría pertenecido antaño a la colección Neret-Minet⁹. Recreaciones del mismo modelo tan solo con algunos pequeños detalles diferentes, son las diversas piezas conocidas actualmente, realizadas



tanto en mármol como en bronce, o porcelana blanca bizcochada de Sèvres, éstas últimas con los relieves menos destacados y las decoraciones algo menos minuciosas que los modelos de mármol. Podemos advertir estos detalles tanto en el reloj de nuestro Museo, como en alguna otra pieza que vamos a citar a continuación. Por ejemplo se observan diferencias en las guirnaldas de flores, tanto las que penden del jarrón como las que llevan las diosas en las manos. Igualmente en los gallones de jarrón que son más simples y en la basa donde se apoya la columna que lo sustenta, la cual no ofrece por lo general relieve de ninguna clase como ocurre con las piezas del Louvre y la de la colección Neret Minet.

Dentro de la segunda serie realizada en porcelana bizcochada, existen a su vez varios ejemplares, entre ellos un reloj casi idéntico al de este museo que se encuentra hoy en la Colección del relojero Jordi Vergés de Sitges y fue exhibido para su venta en la Exposición Feriarte 2010. Dicha pieza, mejor conservada que la nuestra, ofrece idéntica composición aunque las guirnaldas de flores son un poco diferentes al igual que los gallones del vaso, o la disposición de los dedos de las tres jóvenes, entre otros pequeños detalles.

Otro ejemplar del mismo modelo y con la marca de la manufactura de Sèvres, fue subastado en el año 2010 en la Sala Goya de Madrid (Figs. 12 y 13). Esta pieza no conservaba ya el reloj en su interior o tal vez nunca llegó a tenerlo, aunque la porcelana fuera fabricada también para contener una maquinaria en su interior, pero nosotros nos inclinamos más bien por la primera suposición. En efecto, se puede observar en ella como la agarradera de la tapa que coronaba la gran cratera con el remate en forma de bellota, había desaparecido, pero las guirnaldas que colgaban de lo alto del depósito conservaban todavía en su arranque dos pequeños orificios que indicaban que la pieza

había sido realizada para insertar en el interior del vaso algún otro elemento, sin duda alguna la esfera de círculos rotatorios y la maquinaria del reloj. De nuevo aquí tanto las guirnaldas que penden del vaso como las que sujetan las Gracias en sus manos son un poco distintas, lo mismo que los botones circulares donde se insertan éstas o los gallones que adornan la panza de la cratera. Igualmente difieren los motivos en forma de roleos y palmetas que aparecen como ornamentación en los rebordes inferior y superior de la tapa. Los bucles de los cabellos de las jóvenes están aquí menos borrados que en las piezas de mármol anteriormente citadas.

Curiosamente en el Museo de los relojes del Palacio de La Atalaya de Jerez, antiguo Museo de relojes de las Bodegas Zoilo Ruiz Mateos, podemos encontrar en la actualidad dos ejemplares de este mismo modelo¹⁰. Uno de ellos corresponde a la serie realizada en mármol y es casi exactamente igual a la del Louvre, a la de la citada de la colección Neret-Minet o a la de nuestro Museo, excepto por las dimensiones pues es algo inferior de tamaño. Dicho reloj que se exhibe hoy en la Sala Arturo Paz¹¹, está realizado totalmente en mármol blanco de Carrara pero está colocado sobre una peana rectangular de bronce dorado careciendo de patas como casi todas las piezas de este modelo. Debió de ser diseñado para ser también un centro de mesa pues su zócalo aparece esculpido por los cuatro costados. La escena del mismo representando un grupo de niños que juegan, es la misma que aparece en todas las piezas realizadas tanto en mármol como en biscuit, pero sin embargo difiere del ejemplar que vamos a citar ahora (Fig. 14). Se guarda también en el museo de Jerez otra pieza de idéntico modelo pero correspondiente a la tercera serie con las figuras de bronce. Este modelo está inspirado en los anteriores¹², pero debió ser creado bastantes años después, seguramente a me-

< Figuras 12 - 13

Pieza vendida en Subastas Goya



Figura 14

Reloj en mármol blanco.

Museo de La Atalaya de Jerez de la Frontera.



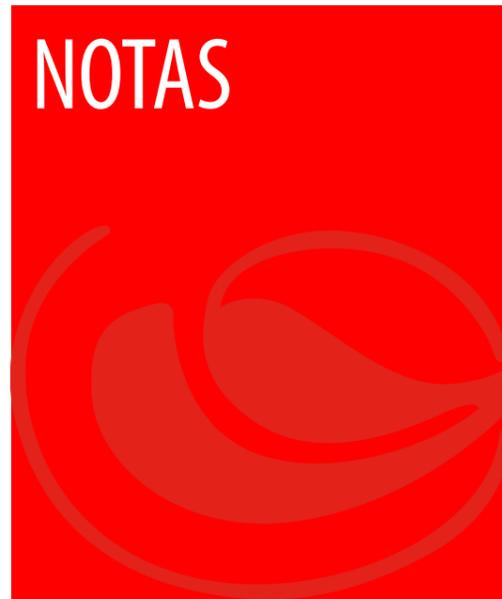
Figura 14

Pieza en bronce dorado.
Museo del Romanticismo.

diados o finales del siglo XIX. Se diferencia sobre todo de los anteriores, en primer lugar porque el zócalo de mármol blanco descansa sobre cuatro patas circulares de bronce dorado y aparece decorado en sus frentes por placas igualmente de metal dorado, aplicadas encima del mármol. La escena central de dichas placas, cincelada en el bronce, representa también un grupo de niños jugando pero es distinta a la de las piezas citadas antes. En este ejemplar, las tres Gracias o jóvenes desnudas, están vaciadas en bronce dorado y sus cuerpos desnudos más estilizados que en modelo de porcelana, aparecen rodeados por las guirnaldas de flores, destacando sobre el mármol blanco de la columna y proporcionando un bello efecto de claroscuro a la pieza. Este modelo de las Gracias en bronce dorado, debió ser también muy popular pues conocemos un segundo reloj casi idéntico al del Museo de la Atalaya, conservado actualmente en el Museo del Romanticismo, nº inv. 7418, que se exhibe actualmente en su Salón de Baile y fue comprado en los últimos años a la conocida Sala de Subastas Balclis quien lo publica en su Catálogo de 2008 (Fig. 15).

Por lo que hemos ido viendo antes, podemos deducir que en el último cuarto del siglo XVIII hacia el año 1765 debieron ser creados posiblemente los primeros modelos de este reloj, ambos debidos a escultores famosos de la época, pues tanto el reloj de François Vion, como también el esculpido por el famoso escultor de la manufactura de Sèvres, Falconet, se fabrican por estos años. Dichos modelos serían a su vez después cabeza de serie de otros relojes con esta misma iconografía y diferentes tipologías.

Entre la primera fecha y aproximadamente la segunda mitad del siglo XIX debieron de circular pues por Europa numerosos relojes con estas representaciones de las tres Gracias sujetando y adornando con guirnaldas de rosas un jarrón o un globo en forma de jarrón. En efecto, a este respecto hemos podido documentar aquí, en nuestro estudio, casi una veintena de ejemplares conocidos de los citados relojes, bien porque ya han sido publicados en la literatura científica, o bien por haber sido presentados a través de diferentes casas de subastas. De ellos se conservan diez ejemplares del modelo primitivo diseñado por Vion, y otros ocho modelos creados directamente o derivados del modelo de Falconet para la manufactura de Sèvres. Suponemos que nuevas piezas de este tipo con idéntica tipología y modelos más o menos parecidos pueden ir apareciendo en un futuro próximo, lo que pone de manifiesto su alta estima en el comercio de esta clase de objetos suntuarios durante el final del siglo XVIII y posiblemente a lo largo de todo el siglo XIX.



¹ Nº de inventario: CE05211. **Materia:** Porcelana blanca y bronce dorado. **Dimensiones:** 75 cm. alto por 47 cm. longitud peana y 27 cm. de fondo. **Firmas o marcas:** encima de la esfera de círculos rotatorios y en la placa metálica de la maquinaria: arriba en el centro: "R A". A la derecha: numeración de serie: "4322". **Cronología:** Posiblemente hacia 1778-1800. **Procedencia:** Compra realizada a Elisa Rivera de Echegaray por O M nº 11091941 con fecha de ingreso del 11.7. 1964. **Maquinaria:** Francesa, del tipo de pletinas redondas, con motor de resorte de ocho días de cuerda, escape de ancora con volante y sonería de horas y medias sobre campana.

² OTTOMEYER, H. y PRÖSCHEL, P., *Vergoldete Bronzen: die Bronzearbeiten des Spätbarock und Klassicismus*, Munich, Klinkhardt&Biermann, 1986, Vol.I, p.179, il. 3.7.4; TARDY, *La Pendule Française. Première. partie. Du Louis XV à nos jours*, París, Tardy, 1949, p. 290, 5; y KJELLBERG, P., *Encyclopédie de la Pendule française du Moyen Age au XXe siècle*, París, editions de l'amateur, 1997, pp. 288-289b.

³ VERLET, P., *Les Bronzes dorés français au XVIIIe. Siècle*, París, Grand Manuels Picard, 1987, p. 279.

⁴ KJELLBERG, P., *ob. cit.*, pp. 288-9 b.

⁵ TARDY, *ob. cit.*, 1949, p. 291,1.

⁶ TARDY, *ob. cit.*, 1949, p.191, nº 3.

⁷ KJELLBERG, P., *ob. cit.*, p. 257.

⁸ FALCONET, E. (com.), *Falconet à Sèvres, 1757-1766, ou, L'art de plaire: Musée national de céramique, Sèvres, 6 novembre 2001-4 février 2002*, París, Réunion des musées nationaux, 2001, nº 6, pp. 92-93.

⁹ KJELLBERG, P., *ob. cit.*, p. 289c.

¹⁰ MONTAÑÉS FONTENLA, L., *Catálogo ilustrado del Museo de Relojes de las bodegas Zoilo Ruiz-Mateos S.A.*, Jeréz de la Frontera, Zoilo Ruiz-Mateos S.A., 1974.

¹¹ *Idem*, nº 27.

¹² MONTAÑÉS FONTENLA, L., *ob.cit.*, nº 194.

EL KIMONO COMO ICONO TURÍSTICO

Pilar Cabañas Moreno
Universidad Complutense de Madrid

Para que en general un objeto llegue a convertirse en un icono, hace falta un tiempo durante el cual éste se vaya cargando de contenido y de matices. El imaginario surgido en torno a él, y por tanto su significado lleno de tonalidades, es distinto dependiendo de las culturas. Nuestra aproximación al kimono está hecha desde la visión occidental, tanto europea como estadounidense¹.

El punto de partida de este análisis es la consideración de que la memoria colectiva en torno a un tema es acumulativa, de manera que los estratos más superficiales no pueden ser considerados de manera aislada sin aquellos otros que los soportan.

El kimono que hoy conocemos es una prenda en forma de T mayúscula, de mangas largas y anchas, que envuelve el cuerpo hasta ceñirse a él montando el lado izquierdo sobre el derecho, y que se cierra con un cinturón que puede tener distintas anchuras².

Para nosotros, quizá una de las primeras representaciones de personajes vestidos con kimonos, o vestimenta similar, fueran aquellas con las que se pasearon por España las embajadas japonesas de finales del XVI y principios del XVII. A pesar del retrato realizado por Claude Deruet (1588-1660) de Hasekura Tsunenaga en 1615, donde se reproduce con una gran exactitud la elegancia del atuendo y su tejido, las alusiones al vestido japonés del siglo XVII, en los grabados que recrearon la audiencia de Felipe II a los infantes japoneses (El Escorial, 1584) como el de Gasparus Bouttats³, muestran la imprecisión propia de quien desconoce o refiere de oídas sus vestimentas⁴.

Poco se sigue sabiendo un siglo después sobre esta vestimenta cuando en el siglo XVIII, el británico John Hamilton Moore publica su *New and Complete Collection of Voyages and Travels* (1778), en el que con relación a Japón, representa la escena de algunos japoneses siendo obligados por el gobierno a pisar los símbolos cristianos para encontrar a aquellos fieles que permanecían ocultos. En ella los atuendos chinos se mezclan con los japoneses, añadiendo a estas combinaciones la libre interpretación de los dibujantes⁵.

Algo similar sucede con los personajes chinos retratados en las famosas porcelanas de Meissen. En unos casos muy chinas, pero en otros se aprecia una cierta confusión, ya que la mujer representada podría vestir al antiguo estilo de los Han, pero se asemeja más a los personajes dibujados por Ishikawa Moronobu a finales del siglo XVII, que al modo de vestir de la dinastía china de los Qing⁶.

Cuando artistas como François Boucher (1703-1770) pintan, en este caso unos cartones para tapices con temática chinesca, como en *Le jardin chinoise*, aunque las mujeres responden a un tipo europeo, y se trata de la trasposición de una toilette occidental, los objetos que ambientan la escena, así como los personajes masculinos sí tienen un carácter asiático. Estos artistas solían inspirarse en los libros de viajes del siglo XVII, cuyas ilustraciones eran creadas con frecuencia en Europa siguiendo las narraciones de los aventureros, comerciantes y diplomáticos, con la consiguiente desviación de la realidad. Así vemos cómo el personaje que se inclina junto a la dama sentada en el suelo, parece vestir un kimono, lo que nos hace pensar en la no discriminación de nacionalidades y en la confusión de todo aquello que viniera del Lejano Oriente. Ocho fueron los cartones pintados por Boucher con escenas chinas, y seis los que acabaron siendo tapices (1743-1775), muy demandados a los talleres de Beauvais.

Los casos citados evidencian que el conocimiento de estas vestimentas japonesas era todavía escaso en el siglo XVIII, de ahí la confusión de la procedencia de determinados modelos de vestuario que de manera suelta podían llegar a sus manos. Por ello cuando los pintores en sus lienzos o cartones, y los ceramistas en sus platos o teteras, representan figuras chinas, su imaginario recorre todo tipo de referencias que se mezclan con las soñadas, para definir las. De manera que, como puede constatarse en los ejemplos citados, en ocasiones están más cerca del kimono que de las túnicas chinas, aunque recuerden a la vestimenta china del *hanfu*.

Sin embargo, fue la llegada de las xilografías japonesas en el siglo XIX lo que disparó el conocimiento de cómo eran los hombres y mujeres japonesas, cómo eran sus distracciones, sus casas, su país, y cómo se vestían. A las estampas les acompañaron las fotografías y postales, que pronto difundieron también de un modo más realista y menos estilizado las imágenes, sobre todo de las japonesas y su característico atuendo.



Figura 1

Suzuki Harunobu.

Tocando la flauta, xilografía, 1766/67

Colección particular

Los viajeros que llegaban hasta el archipiélago japonés se hacían retratar vestidos de kimono, asociándose la imagen de aquellos que habían alcanzado el Lejano Oriente con la de grandes aventureros. Fotografías conservadas como la del ingeniero escocés William Kinnimond Burton (1856-1899), que vivió la mayor parte de su carrera en Japón ayudando a su modernización⁷; del pintor holandés Sigisbert Chrétien Bosch Reitz (1860-1938), quien desde Kyoto mandó como tarjeta de felicitación navideña en 1900 una foto de estudio vestido de kimono⁸; del operador de telégrafo y publicista William John Johnston, quien en 1899 viajó a Japón, inmortalizando su visita vestido de kimono⁹; o la de un simple visitante ruso retratado por Izakura en su estudio de Hakodate en Hokaido (1867-1912)¹⁰. En todas las mencionadas el retratado muestra con orgullo su disfraz, su intento de poseer algo de lo que aquella vestimenta significaba como occidentales, pero también los hubo que con la misma dignidad, probablemente, ignorantes de la diferencia, van vestidos con un kimono de mujer, y así mismo encontramos retratados a quienes por diversión prefirieron vestir al modo femenino¹¹.

Otros se sumaron a ellos sin desplazarse a Japón. El gusto por lo japonés fue extendiéndose en Europa y Estados Unidos¹². Todo aquel admirador que se preciara deseó vestirse con kimono. El capricho de cubrirse con su seda, su color y su exotismo se hizo irrefrenable. Toulouse Lautrec en el caso francés, y Miguel Utrillo, en el caso español, pueden servir de ejemplos. Cuando en 1865 Gustave de Jonghe (1829-1893) retrata a *La admiradora de Japón*, no se limita a colocarla ante un biombo en un entorno lleno de lacas y porcelanas, sino que la viste con kimono en un estilo muy occidental. Francesc Masriera (1842-1902) disfraza a la mujer con kimono para el baile, James Abbott McNeill Whistler (1834-1903) viste a sus damas con él, y Claude Monet (1840-1926) cubre con un espectacular kimono rojo a su esposa. Y estos ejemplos, a los que podríamos sumar obras de Mariano Fortuny (1838-1874) o Ramón Casas (1866-1932), se sucedieron década tras década hasta bien entrado el siglo XX.

Óperas, ballets y obras teatrales como *Madame Crisantemo*, *Madame Butterfly*, *Le Rêve* *El Mikado*, proporcionaban los modelos que llevar a las fiestas de disfraces y sesiones fotográficas, como los dan hoy los personajes de las sagas cinematográficas. Ya no todas las princesas vestían como la emperatriz Sisi, sino como las princesas extremo orientales, siendo el caso, no solo de *La Princesa del país de la porcelana* de Whistler, sino también el de *La Princesa Ida*, según puede observarse en las ilustraciones de W. Russell Flint (1880-1969) para la obra musical de W. S. Gilbert (1909).

Mucho tiene que ver con el kimono el que en el siglo XIX prosperara el cliché de la mujer japonesa, popularizado a través de la novela *Madame Crisantemo*, de Pierre Loti, y la ópera *Madame Butterfly*, de Puccini

En el sentido del disfraz entran en juego el consciente y el inconsciente. El disfraz es también una manera de exteriorizar, con un lenguaje gestual y figurativo, lo que se piensa y no se ha podido decir al mundo circundante. El que se disfraza puede hacer un poco de magia para asumir de manera inofensiva la identidad de alguien más, de un personaje o un arquetipo, en este caso la japonesa, frecuentemente identificada con la geisha, hermosa, gentil y seductora. El disfraz, supone el desplazamiento de una identidad a otra.

Mucho tiene que ver con el kimono el que en el siglo XIX prosperara el cliché de la mujer japonesa, popularizado a través de la novela *Madame Crisantemo*, de Pierre Loti, y la ópera *Madame Butterfly*, de Puccini. Fidelidad, sumisión, una ingenuidad que raya con el infantilismo y una delicadeza que hoy podría ser calificada como próxima a la cursilería. Quizás, muchas mujeres europeas y norteamericanas, casadas por conveniencia, soñaban románticamente disfrazadas con la hermosura y el

amor sublimado de Ciosan por el apuesto Pinkerton, y sus pretendientes o esposos, viéndolas disfrazadas de japonesas imaginaban su dulzura y su sometimiento a sus deseos sin cuestionamientos.



Figura 2

Fotografía. Grupo de mujeres disfrazadas a principios del siglo XX
Fotografía: Colección particular

Vestir un kimono, decorar los cabellos con un sinfín de horquillas y peinetas, desplegar el abanico o jugar con una sombrilla de papel, era una manera de dejar volar su fantasía, de sentirse otras.

la reina regente María Cristina y su hijo Alfonso XIII, fueron retratados en 1894 con atuendo japonés.

Las jóvenes se divertían en grupo con este tipo de atuendo, las madres disfrazaban a las niñas de japonesitas, y ellas seguían también su ejemplo. En España, guardamos un ejemplo de cómo esta costumbre alcanzó a todas las esferas sociales, pues la reina regente María Cristina y su hijo Alfonso XIII, fueron retratados en 1894 con atuendo japonés. Un kimono de seda con todos los detalles del verdadero modo de vestir a la japonesa¹³. Pero en muchos otros casos, el kimono se limitaba a ser una bata de noche de seda, crespón o satén de imitación, inspirada en dicha vestimenta¹⁴.



KIMONO SADA YACCO
MARCA DEPOSITATA UNIVERSALMENTE

Elegantí vestí da camera

In stoffa autentica del Giappone, tal quali sono usate in questo paese. Crépon a fiorami multicolori e con oro L. 12
Idem doppio » 18

In crépon lavabile, a diversi disegni e colori con colaro satino » 20
Idem doppio » 26

In tessuto fondo crema a disegni cicogne, bleu rosa, rosso, lilla o nero, doppio con colaro satino, modello della fotografia al lato » 30

In bellissima seta di Nagasaki, a fondi diversi colori e fiorami multicolori, doppio in seta » 75

MISURE DALLA NUCA A TERRA

Catalogo franco — Spedizione franco contro vaglia da L. 1,35 in più.

Tutti gli acquirenti di un KIMONO SADA YACCO che rimetteranno l'ordinazione con la parola TAKOMI riceveranno una sorpresa.

AL MIKADO 35, boulevard des Capucines - PARIS
Per commissioni e vendita all'ingrosso: 41, Avenue dell' Opéra




KIMONO SADA YACCO
(Marque déposée)

Élégantes robes de chambre

En étoffe authentique du Japon, telles qu'elles sont portées dans le pays. Crépon à rayures multi-couleurs et or 12 fr
La même, doublée 18 fr
En crépon lavable, divers motifs et dessins, col satin 20 fr
La même doublée 26 fr
En très belle soie de Nagasaki, fonds divers motifs, et rayures multi-couleurs doublée en belle soie 65 fr

MESURE DE LA NUQUE A TERRE
Catalogue franco. — Expédition franco contre mandat 0 fr. 85 en plus.

AU MIKADO
8, rue de la Paix et 35, boulevard des Capucines.
Pour les commandes et le gros, 41, avenue de l'Opéra.

M^{me} WELSONN, de Vaudeville.
Indiquer le mot "MATANA" pour recevoir une surprise.



KIMONO SADA YACCO
Precioso traje para casa

AU MIKADO
35, Boulevard des Capucines,
et 71, Avenue Opéra
Para pedidos por mayor
41, Av. Opéra, PARIS

Kimono en crep. Fr. pie, adornos multi-couleurs y oro 12
Idem doblado 18
Kimono en crepón lavable, varios diseños y colores 20
Idem doblado 26
Kimono en seda, brocado, fondo crema, dibujos cisnes, azul, rosa, rojo, negro para lado, bordado, cuello satin (como la fotografía adjunta) 30
Kimono en preciosa seda Nagasaki, motivos diversos, brocado seda 75

Se hacen también para lato. Medida de la nuca al suelo. Envío franco contra rembolón, indicando L. 1. 35 en. Toda compra acompañada de la palabra MATANA, recibirá una agradable sorpresa.

Figura 3

Anuncios en prensa. Kimono Sada Yacco, Au Mikado 1908

De hecho, en la prensa y revistas de moda fue muy anunciado el Kimono Sada Yacco, como bata en España, como *robe de chambre* en los anuncios franceses, o como *vestí da camera* en las publicaciones italianas. Se alababa su simplicidad y la originalidad de su corte, así como sus largas mangas que le daban un carácter agradable. Actrices como Welsonn Paul Boyer o Gabrielle Ray (1883-1973) adoptaron poses muy similares a las que se descubrían en la contemplación de las mujeres retratadas por las estampas, y que poseían un estilo provocador e insinuante. En estas xilografías se advirtió un cierto grado de sofisticación y sensualidad, al tiempo que de elegancia, muy acorde con el gusto de la época¹⁵.

En los grabados japoneses las escenas íntimas de baño eran bastante frecuentes, de modo que el *yukata*, kimono ligero de algodón, desabrochado o caído de hombros, era habitual, y quizás por eso se asoció con la bata de casa, como si de lencería se tratara. También fue contemplado desde su lado provocador e insinuante. En el caso occidental permitía un hermoso escote en uve, y una sola lazada podía cubrir o descubrir el cuerpo de la mujer.



Figura 4

Kitagawa Utamaro.

Mujer después del baño jugando con un gato, xilografía, 1803

Colección particular

A este contexto japonés de furor del kimono, hay que sumarle que a finales del siglo XIX la vestimenta de las mujeres occidentales limitaba sus movimientos con corsés, ballenas, faldas largas, etc. En este momento en Gran Bretaña triunfaba el Arts and Crafts Movement, y una nueva silueta femenina comenzó a perfilarse. Una tendencia que resultó definitiva en las primeras décadas del siglo, de manera que el kimono y las nuevas prendas inspiradas en él, apostaron por esa libertad de movimiento, comenzando en la intimidad del hogar¹⁶. Mangas y formas tubulares en cortes y hechuras, y crisantemos, iris, garzas y otros temas japoneses en los tejidos fueron algunas de las novedades, y los modelos del diseñador Charles Frederick Worth (1826-1895) creador de la industria de la Alta Costura tal como la conocemos ahora, Paul Poiret (1879-1944)¹⁷, o Mariano Fortuny i Madrazo (1871-1949)¹⁸ estuvieron entre los que más claramente manifestaban esta relación con la prenda japonesa¹⁹.

El cine tomó el relevo de las óperas japonesas, y siendo un gran medio de comunicación de masas, sus imágenes alcanzaron una amplísima difusión. Algunas de las afamadas óperas fueron llevadas al cine mudo, y sus actrices siguieron vistiendo

Figura 5

Postal. La cantante y actriz inglesa Phyllis Dare (1890-1975)
Fotografía Colección particular



Figura 6

Postal. La actriz Marlene Dietrich vestida con kimono, 1901-02,
Fotografía Colección particular



las atractivas y exóticas vestimentas, incluso después, cuando llegó el sonido al cine. Algunos ejemplos entresacados al azar son los de Mary Pickford en la versión muda de *Madame Butterfly* (1915), la danza de Ruth St. Denis de *La leyenda de la diosa del sol de Omika* (1913), Marlene Dietrich en su famoso *Ángel azul* (1930), o Irene Dunne en *Serenata nostálgica* (1941). Esta última película es un buen ejemplo, ya que su trama tiene lugar en los años veinte del siglo pasado. En ella sus protagonistas, Roger (Cary Grant) y Julie Adams (Irene Dunne), pasan su luna de miel en Japón, interrumpida por el terremoto de 1923. Cualquier otro lugar podría haber sido idóneo para ello, pues no es de gran trascendencia en la trama su ubicación, sin embargo, el glamour de lo exótico del lugar y del vestuario, como el kimono de la protagonista, seguía resultando de un gran atractivo para los espectadores. El final de la Guerra del Pacífico (1937-1945) que tan sangrientamente enfrentó a japoneses y norteamericanos entre diciembre de 1941 y agosto de 1945, y la subsiguiente ocupación del archipiélago japonés por parte de Estados Unidos (1945-1952), hicieron que el cine norteamericano de las décadas siguientes se viera también jalonado de escenarios japoneses donde el kimono seguía gozando de un papel protagonista como elemento identitario del país ocupado. Constituyen un buen muestrario películas como *La casa de bambú* (1955), con una trama criminal en la ciudad de Tokyo a desentrañar por agentes norteamericanos, *La casa de té de la luna de agosto* (1956), en la que el

protagonista enviado para americanizar acaba vistiendo un *yukata*, algo similar a lo que sucede con John Wayne en *El bárbaro y la geisha* (1958), que aparece también vestido con kimono, o *Sayonara* (1957), que constituye un intento tanto de romper el mito de los imposibles amores interraciales o interculturales de *Madame Butterfly*, como de sanar las heridas de la guerra y la ocupación²⁰. En la misma década se filmó *El kimono rojo* (1959), en cuyo caso la acción sucede en Los Ángeles donde dos agentes, uno americano y otro japonés, compañeros en la guerra de Corea (1951-1953), deben investigar el asesinato de una bailarina de striptease. En esta ocasión el ejemplo resulta si cabe más interesante porque es precisamente el retrato de la bailarina vestida con un kimono rojo lo que les permitirá tirar del hilo. El rojo del deseo y un exótico envoltorio.

En la segunda mitad del siglo XX, a partir del éxito en la *Mostra de Venecia* (1951) de *Rashomon* (1950), dirigida por Akira Kurosawa (1910-1998), las películas japonesas comenzaron a exhibir sus propias historias y su propia cultura en Occidente²¹. En ellas podía contemplarse a la auténtica mujer japonesa con su vestimenta, sus movimientos y sus gestos.

El listado de películas que a lo largo de este periodo ayudaron a asentar el icono del kimono como sinónimo de japonés es extenso, pero resulta interesante la comedia, *Mi dulce geisha* (1962), en la que Shirley Maclaine interpreta a la protagonista. Vestida con kimono y maquillada de blanco, desdobra su personalidad engañando incluso a su marido. Es este disfraz, que por ser lo más auténticamente japonés, constituye, el mejor envoltorio bajo el que ocultar su yo norteamericano.

el kimono funciona hoy como reclamo turístico, no solo del aspecto tradicional de la cultura japonesa, sino como imagen identificativa con lo nacional y diferenciadora de los otros

A lo largo de las siguientes décadas señalamos por su carácter y significado, así como por lo dilatado de su presencia la famosa saga de *La Guerra de las Galaxias*. Hubo ya en 1977, en la primera película referencias a esta prenda japonesa en el vestuario de los jedi²², que después ha seguido estando presente hasta alcanzar un reconocido protagonismo en el postmoderno vestuario de la reina Padmé Amidala, en quien los peinados y el maquillaje hacían referencia a los de *maiko* y geishas (1999, 2002 y 2005).

Este recorrido en nada exhaustivo pretende evidenciar cómo ha sido el camino de esta prenda, el kimono, para entender por qué y cómo tiene hoy un significado en nuestro entorno, y un significado transcultural. Hoy es un icono muy potente²³, alrededor del cual se han construido concepciones de la identidad cultural japonesa, y en gran medida, gracias a las aportaciones que al reinterpretarlo han hecho culturas ajenas.

Convertido en icono y en referente identitario, es por ello que el kimono funciona hoy como reclamo turístico, no solo del aspecto tradicional de la cultura japonesa, sino como imagen identificativa con lo nacional y diferenciadora de los otros.

Resulta significativo que Hello Kitty, uno de los iconos más famosos de la cultura pop, se convirtió en 2003, con la campaña de promoción turística "Visite Japón", en el primer personaje animado en representar al país. En 2008 fue nombrada "por el Gobierno nipón embajadora de buena voluntad ante China con el fin de aprovechar sus encantos felinos para aumentar el turismo hacia Japón"²⁴, y para ello se vistió con kimono.

Si entramos en la página web oficial de la Japan National Tourism Organization²⁵, encontramos entre los aspectos abordados: itinerarios, dónde ir, o plan del viaje, un apartado dedicado a *Traditional Costumes*, donde se detallan muy distintos aspectos del kimono. Un tema que en la página equivalente de España, no aparece en absoluto²⁶, lo cual es revelador de cómo desde la oficialidad se ha optado por convertir el kimono en un icono turístico. Pero debemos considerar que funciona como tal por todo el significado con el que se ha ido cargando, y que hemos detallado anteriormente.

Así, las líneas aéreas más internacionales, desde la rusa Aeroflot, la compañía brasileña Varing, Japan Air Line, la australiana Qantas, Air France, o Pan American, todas ellas para promocionar sus vuelos al archipiélago japonés, no han dudado en utilizarlo como estímulo o provocación al viaje, al tiempo que como señal claramente identificativa del destino. Las empresas marítimas, también tuvieron entre sus iconos, pero no de un modo tan notorio a la mujer japonesa vestida de kimono como protagonista. Las empresas Osaka Mercantil de Barcos de Vapor (Ōsaka Shōsen Kabushiki Kaisha 大阪商船株式会社)²⁷, Barco Correo de Vapor de Japón (Nihon Yūsen Kabushiki Kaisha 日本郵船株式会社)²⁸, o Compañía de Barco Correo de Vapor del Pacífico (Tōyō Kisen Kabushiki Kaisha 東洋汽船株式会社) aportaron algunos ejemplos en los posters creados para su publicidad. En este último caso es incluso más significativo para el tema que nos ocupa. La biblioteca de la University of South California cuenta con dos carteles de esta compañía en su colección, uno realizado en San Francisco, y otro en Tokyo. En el primer cartel estamos ante un claro caso de imagen japonesista, una mujer japonesa con kimono y sombrilla que nos invita a visitarla²⁹, mientras que en el segundo, va ataviada de azul³⁰, del mismo color del fondo, y lo que destaca es el abanico blanco que apoya en su pecho llevando en el centro el sol rojo de Japón³¹.

Esta idea y esta política publicitaria, con tintes de política de estado, es la misma que se adoptó y sigue adoptándose en la promoción de lugares concretos. Incluso las más modernas y actuales campañas de *Cool Japan* no han podido evitar su presencia.

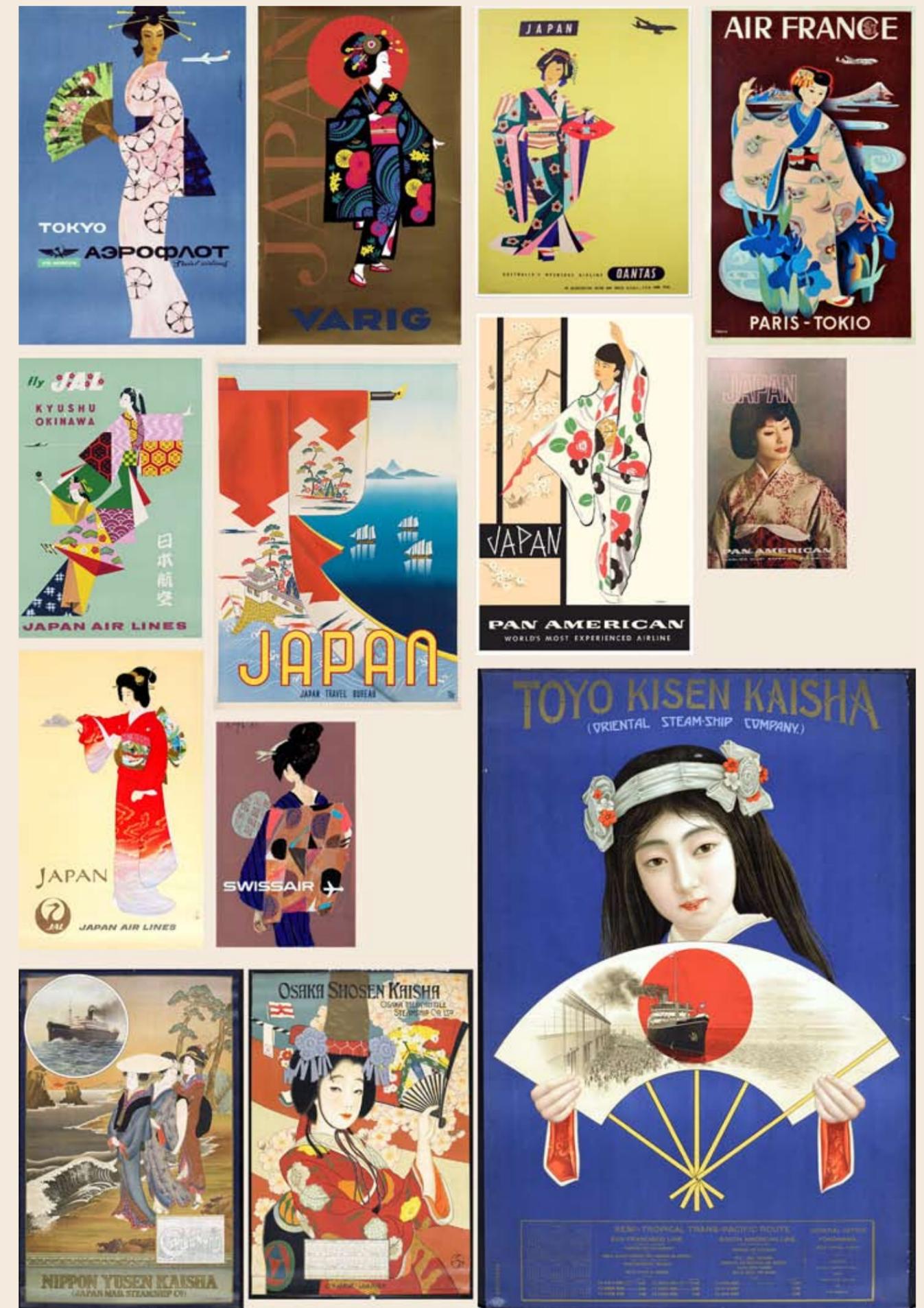


Figura 7

Carteles. Líneas aéreas y empresas marítimas
Colección particular.

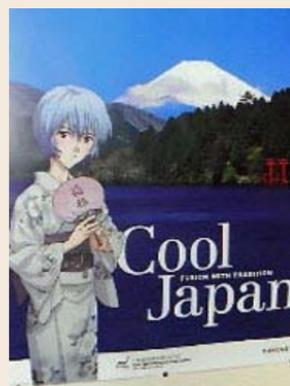


Figura 8
Cool Japan Posters.
Hakone, 2010, JNTO



Figura 9

Rei Ayanami. Kotobukiya Limited 1/8 Rei Ayanami Hakone Yukata Ver., muñeca de PVC, 2011, Craftmanship Kotobukiya.
<http://sl619-toyrandomness.blogspot.com.es/2011/02/kotobukiya-limited-18-rei-ayanami.html>

Como ejemplo podemos citar el caso de The Japan National Tourism Organization (JNTO), entidad gubernamental ya citada, fundada para promover el turismo en el extranjero. En 2010 crearon una campaña publicitaria en inglés de Hakone sirviéndose de uno de los personajes de la saga de animé *Evangelion*³², Rei Ayanami. En el cartel, la piloto vestida con un *yukata* y con un abanico tipo paipai en su mano, tiene como fondo el lago Ashi de Hakone³³, destacando en una próxima lejanía el Monte Fuji. Resulta relevante la elección, porque a pesar de ser ella un personaje del futuro, y ser su gran público el mundo más juvenil, va vestida con *yukata*, tal y como corresponde tradicionalmente a un lugar de balnearios. Siendo Rei la encarnación de la nueva Eva, nos hace pensar que el que la vista de kimono, no deja de ser una confiada mirada al pasado para afrontar el futuro.

El *yukata* es una prenda cómoda y fresca en el verano, habitual en lugares de vacaciones y relax. No posee el glamour ni el sonido de la seda o el crepé al caminar, pero todos tenemos la posibilidad de vestir un *yukata* en un *ryokan*³⁴, en un *onsen*³⁵, o incluso en los hoteles. Resulta divertido entre los extranjeros verse animados a utilizarlo, tal y como hacen los japoneses, como parte de la experiencia cotidiana del viaje.

En todo aquel que viaja a Japón pervive el deseo de cubrir la propia piel con los tejidos y las formas del kimono. Hay un refrán castellano que reza “El hábito no hace al monje”, pero llegar hasta este país, envolverse con un kimono y capturar nuestra imagen, constituye toda una experiencia.



Figura 10

Anuncio.

Alquiler de kimonos para hacer un recorrido por Asakusa, 2014.

Al hilo de esta posibilidad, algunas empresas han propuesto nuevos negocios, o quizás siempre existieron si recordamos los estudios fotográficos del último cuarto del siglo XIX. Se ofrecen con mayor publicidad o insistencia a todo tipo de turistas. Es el caso de la oferta en “Asakusa Kimono experience”. Asakusa es uno de los barrios más turísticos de Tokyo, porque ha conservado un cierto sabor tradicional entorno al gran templo Sensoji. Esta empresa, a diferencia de los antiguos estudios fotográficos, nos propone hacer una visita guiada por el barrio vestidos con kimono, además de una sesión fotográfica tanto en las distintas localizaciones recorridas como en el estudio. “Es divertido dar un paseo vistiendo de kimono por Asakusa. Te sientes como en el antiguo Japón”, son algunas de las impresiones recogidas³⁶.

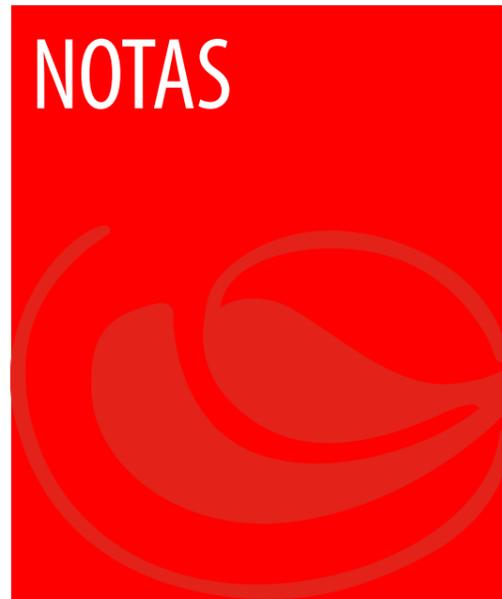
La plataforma de información sobre el viajar a Japón, Tsunagu Japan, incluye consejos de cómo planificar el viaje, recomendaciones de donde alojarse, dónde comer, etc, todo aquello que pueda hacer más agradable y rica la experiencia. Entre sus recomendaciones incluye también la titulada “10 Places in Kyoto to Play Dress Up in Traditional Kimono” argumentando: “Kyoto is a city rich in history and culture. To fully immerse yourself in the experience, head to these recommended dress up stores. Some of these stores allow you to dress up in their beautiful kimonos and to take a stroll around the city in them”, existiendo locales donde te ofrecen, no solo el vestido, sino también el peinado y el maquillaje³⁷.

En un artículo publicado en The Japan Times (1/6/2015), el Ministerio de Economía, Comercio e Industria japonés consideraba establecer un Día del kimono “to revive industry, cash in on tourism”. En dicho artículo Kazuaki Nagata recogía las palabras del ministro, quien conoce bien la situación y el atractivo que la prenda ejerce en los visitantes: “The ministry also thinks the kimono industry can help promote tourism and encourage visitors to spend money.

According to a survey of foreign visitors conducted by the city of Kyoto in 2013, 25.6 percent of those visiting the ancient capital said that they came to experience traditional Japanese culture.

Among them, 23.2 percent, the largest portion, said they wanted to try on kimono or *yukata* (summer kimono)”³⁸.

Como conclusión una pregunta, ¿por qué si nos vestimos con un deslumbrante traje de noche nadie considera que nos hemos disfrazado, mientras que si nos vestimos con un hermoso kimono surge inmediatamente en nuestro pensamiento la idea de disfraz? La respuesta subyace en que el kimono, como hemos desgranado, constituye un icono cultural de Japón, configurado en nuestra mente esencialmente a través de las imágenes recibidas, lo cual provoca que fuera del contexto japonés sea considerado como algo ajeno, salvo cuando ligeramente alterado, se encuentra un modo distinto de ser usado, de reinterpretarlo. Solo entonces se rompe su ortodoxia³⁹ y nos consideramos modernos.



¹ DE LA HAYE, A. & WILSON, E., (eds.), *Defining dress: dress as object, meaning and identity*, Manchester y New York, Manchester University Press, 1999.

² MILHAUPT, T. S., *Kimono: A Modern History*, London, Reaktion Books, 2015.

³ *De japonische ghesanten worden van Philippus II Coninc van Spaegnen te Madrid, me talle eere, en beleeftheyt, ontfanghen* [Felipe II recibiendo a los embajadores japoneses] [S.L: s.n., entre 1645 y 1695?]. Aguafuerte sobre papel, Biblioteca Nacional de España, Madrid, Inv. 14724

⁴ Algo que no sucede por ejemplo en la pintura del *Gran martirio de cincuenta y dos cristianos en Nagasaki el 10 de septiembre de 1622*, al ser obra de un artista japonés anónimo. [Papel japonés, 126x170 cm. Anónimo (escuela de Giovanni Nicolao), Japón, siglo XVII. Iglesia del Gesù, Roma]

⁵ A este respecto cabe recordar que en 1639 el gobierno japonés del *bakufu* decretó la definitiva expulsión de misioneros y extranjeros, siendo los holandeses los únicos occidentales a quienes se permitió permanecer en el archipiélago, limitando su presencia al puerto de Nagasaki. Esto hizo que la difusión de su cultura llegara a través de este único canal, limitando su transmisión.

⁶ ANDERSON, F., "Fashion: Style, Identity and Meaning", en RAMPLEY, M. (ed.), *Exploring Visual Culture: Definitions, Concepts, Contexts*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2005, pp. 67-84.

⁷ <http://www.edinburghsouthwest.com/william-kinninmond-burton/> [consulta: 4/1/2017]

⁸ En 1900 viajó a Japón para estudiar la técnica xilográfica. Fue el primer conservador del Departamento de Arte del Lejano Oriente del Metropolitan Museum de Nueva York, creado en 1915. *The Ogden standard*, (Ogden City, Utah), June 18, 1915, City Edition, p.7 <http://>

[chroniclingamerica.loc.gov/lccn/sn85058396/1915-06-18/ed-1/seq-7/#date1=1789&index=1&rows=20&words=Bosch+Reitz&searchType=basic&sequence=0&state=&date2=1924&proxtext="+Bosch+Reitz&y=18&x=15&dateFilterType=yearRange&page=1](http://chroniclingamerica.loc.gov/lccn/sn85058396/1915-06-18/ed-1/seq-7/#date1=1789&index=1&rows=20&words=Bosch+Reitz&searchType=basic&sequence=0&state=&date2=1924&proxtext=) [consulta: 4/1/2017]. Ver fotografía en <http://www.metmuseum.org/blogs/now-at-the-met/2015/asian-art-secrets> [consulta: 30/9/2016]

⁹ Su fotografía aparece reproducida por cortesía de Britt Peterson en http://www.slate.com/articles/technology/future_tense/2014/11/telegraph_literature_from_19th_century_was_surprisingly_modern.html [consulta: 30/9/2016]

¹⁰ Ver imagen en <http://www.flickrriver.com/photos/okinawa-soba/6167832766/> [consulta: 30/9/2016].

¹¹ Para ver más fotografías hechas en Japón, de hombres vestidos con kimono, ya fuera masculino o femenino, ver GAIJIN "JAPANESE GUYS" <http://www.flickrriver.com/photos/okinawa-soba/sets/72157623020578122/> [consulta: 30/9/2016]

¹² Para el caso concreto del interés despertado por el kimono ver STEVENS, R. A. T., CORWIN, N. A., DALE, J. S., *The Kimono Inspiration: Art and Art-To-Wear in America*, Textile Museum (Washington D.C.), Pomegranate Communications, 1996.

¹³ *Alfonso XIII vestido de japonés y La Regente María Cristina vestida de japonesa*, c. 1894. Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid, Inv. CE27339/2 y CE27339/1

¹⁴ Aquí se produce como en tantas otras ocasiones un camino de ida y vuelta que podemos observar en trajes de Hanae Mori (1926), cuando alguno de sus diseños recuerda al kimono después de haber sido éste asimilado por las batas occidentales (Brooklyn Museum Costume Collection at The Metropolitan Museum of Art, 2009.300.38a-c).

¹⁵ Para referencias relacionadas con el kimono y la prensa ilustrada en nuestro país véase ALMAZÁN TOMÁS, V. D., *Japón y el japonismo en las revistas ilustradas españolas (1870-1935): introducción a las revistas ilustradas como fuente de documentación de Japón y el "Japonismo"*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza (Tesis doctoral), 2001.

¹⁶ KRAMER, E., "'Not so Japan-Easy': the British reception of Japanese dress in the late nineteenth century", *Textile History*, núm. 44, 1, 2013, pp. 3-24.

¹⁷ GARCÍA PANADERO, A., "El viaje como intersticio de inspiraciones: la huella de la indumentaria japonesa y china en la alta costura española 1940-1980", en GARCÉS GARCÍA, P. y TERRÓN BARBOSA, L. (eds.), *Itinerarios, viajes y contactos Japón-Europa*, Bern, Peter Lang, 2013, pp. 417-432.

¹⁸ Fortuny además recurrió a un método artesanal japonés en sus estampados, consistente en trabajar con finísimas plantillas de papel de arroz llamadas *katagami*. Lo utilizó en la decoración de los velos Knossos. Más información de este artista en NICOLÁS, M. del M., *Mariano Fortuny y Madrazo. Entre la modernidad y la tradición*, Madrid: Fundación Universitaria Española, 2001.

¹⁹ Para más información escuchar la conferencia: "Imagination and Creation: The Kimono's Influence on Fashion", Akiko Fukai, Directora y Conservadora principal de The Kyoto Costume Institute: <http://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2014/kimono> [Consulta: 22/9/2016].

²⁰Tramas como estas tenían el claro objetivo de crear una mentalidad a favor del acercamiento entre dos culturas absolutamente diferentes, cuyos protagonistas habían estado en bandos contrarios durante la guerra. Estados Unidos se impuso arrasando Hiroshima y Nagasaki con las dos bombas nucleares y además, una vez terminada la guerra ocuparon el territorio japonés hasta 1952. Por otra parte los ciudadanos estadounidenses japoamericanos, habían sido recluidos durante la contienda en campos de reclusión en su propio país.

²¹Conquista en Hollywood el Oscar a Mejor Película Extranjera (1951).

²²Hay mucho de samurái y del bushido en la definición y encarnación de estos personajes cuya arma principal es la espada.

²³Comparto totalmente la idea de Terry Satsuki Milhaupt de cómo “Japan manipulated the kimono in its quest to establish a recognizable national identity in an increasingly cosmopolitan world”: MILHAUPT, T. S., *Kimono: A Modern History*, London, Reaktion Books, 2015, p. 25.

²⁴20.05.2008 - 02:06h <http://www.20minutos.es/noticia/380387/0/hello/embajador/japon/#xtor=AD-15&xts=467263> [consulta: 26/9/2016].

²⁵<https://www.turismo-japon.es/> [consulta: 26/9/2016].

²⁶<http://www.spain.info/es/>[consulta: 26/9/2016].

²⁷*Mujer en kimono rojo sosteniendo un abanico* (1921) (University South California Libraries. East Asian Library: Asian poster collection (coll. 3020). Japanese poster collection. Steamship travel posters, no. 2, item 3) <http://digitallibrary.usc.edu/cdm/singleitem/collection/p15799coll58/id/31449/rec/5> [consulta: 26/9/2016]

²⁸Tres mujeres a la orilla del mar, al estilo de la pintura *ukiyo-e* (1919) (USC Libraries. East Asian Library: Asian poster collection (coll. 3020). Japanese poster collection. Steamship travel posters, no. 3, item 1) <http://digitallibrary.usc.edu/cdm/singleitem/collection/p15799coll58/id/31448/rec/4> [Consulta: 26/9/2016]

²⁹*Mujer en kimono, con sombrilla y fondo de cerezos en flor* (USC Libraries. East Asian Library: Asian poster collection (coll. 3020). Japanese poster collection. Steamship travel posters, no. no. 5, item 1) <http://digitallibrary.usc.edu/cdm/singleitem/collection/p15799coll58/id/31450/rec/10> [consulta: 26/9/2016]

³⁰*Mujer con kimono azul y abanico* (1917) (University South California Libraries. East Asian Library:Asian poster collection (coll. 3020). Japanese poster collection. Steamship travel posters, no. 1, item 2) <http://digitallibrary.usc.edu/cdm/singleitem/collection/p15799coll58/id/31444/rec/8> [Consulta: 26/9/2016]

³¹Pueden verse ejemplos de este tipo de kimonos de las décadas de los diez y veinte del siglo pasado en HAMADA, N., *Taisho Kimono: Beauty of Japanese Modernity in 1910s & 20s*, Japan, PIE International, 2015.

³²El nombre completo tomado del griego es *Neon Genesis Evangelion* en japonés, Shin Seiki Evangerion (新世紀エヴァンゲリオン), El Evangelio de la Nueva Génesis, si bien suele citarse como *Evangelion* o simplemente *Eva*. En origen fue una serie de animación

para la televisión japonesa producida por Gainax and Tatsunoko Production, dirigida por Hideaki Anno. Se emitió por vez primera en TV Tokyo de octubre de 1995 a marzo de 1996. *Evangelion* está dentro del género apocalíptico y toma como lugar de referencia el futurista Tokyo, 15 años después de que haya sucedido una hecatombe mundial.

³³Hakone fue elegido como escenario en la serie de anime *Evangelion*. En ella este lugar es conocido como Tokyo-3. Las localizaciones pueden ser reconocidas, y la campaña publicitaria editó un mapa con ellas estableciendo una ruta. Como imagen eligieron al personaje de Rei Ayanami. Craftmanship Kotobukiya ha fabricado una muñeca de PVC, que los visitantes pueden llevarse como recuerdo.

³⁴Alojamiento tradicional donde la habitación carece de mobiliario fijo, tiene suelo de tatami, y sobre él se extiende el futón y los cobertores a modo de cama.

³⁵Especie de baños termales.

³⁶<http://www.deepjapan.org/a/3428> [consulta: 26/09/2016]

³⁷<https://www.tsunagujapan.com/10-places-in-kyoto-to-play-dress-up-in-traditional-kimono/> [consulta: 26/9/2016]

³⁸Y añade “The artistic techniques used to design kimono can also be applied to other outfits and accessories, so reviving kimono culture could lead to the creation of more “traditional” products and experiences that are likely to induce spending by tourists.” http://www.japantimes.co.jp/news/2015/06/01/national/meti-mulls-kimono-day-revive-industry-cash-tourism/#.WG1F1_nhDIV [consulta: 26/9/2016]

³⁹Un ejemplo entre los cientos que podrían recogerse es el de Kerry Pieri, directora de *Harper's Bazaar's Digital*, quien escribe: “On a recent trip to L.A., fellow editor Chrissy Rutherford and I ventured to Venice Beach for dinner. Afterwards, we took a walk in the surfer haven and came upon a store, closed at the time, called “Open the Kimono.” I peered into the dark space and was instantly enamored—all those charming prints! Flowing fabrics! Waist-enhancing ties! So we made it our mission to make it back to the shop—all-day shoots with celebrities be damned. Thanks to an opening in the schedule a few days later and a 45-minute Uber ride, we finally made it. We found bold, bright robes that looked like they would go just as perfectly over a swim suit as they would with high-waisted denim and a bodysuit. That fateful night though, I had seen a black and tan version that I fell for instantly, although it wasn't on the sales floor, the owner was able to find it in the back so I could take it home. I wore it the next day to a shoot at a Malibu beach house—and it fit right in,” en “Kimonos are coming for you”, *Harper's Bazaar's Digital*, <http://www.harpersbazaar.com/fashion/trends/a14263/kimonos-coming-for-you/> [consulta: 14/11/2016].

LAS JOYAS EN CARLOS REY EMPERADOR

Natalia Horcajo Palomero

Doctora en Historia del Arte e investigadora de joyería

A Nuria Lázaro Milla, mi discípula

Este artículo no es sino la publicación de la conferencia pronunciada el tres de mayo de 2016, dentro del curso *Las Artes Decorativas en tiempos de Carlos V*, organizado por la Asociación de Amigos del Museo Nacional de Artes Decorativas en colaboración con la Universidad Complutense de Madrid, y como indica su título, el tema desarrollado en ella giraba en torno a las joyas del siglo XVI, utilizando la serie de TVE, *Carlos Rey Emperador*¹, como pretexto.

En 2013 su autora publicó en *Estudios de Platería San Eloy*, un artículo titulado "Joyas de cine"², tercera entrega de la serie "Otra forma de ver las joyas" iniciada en 2006. En él trabajó sobre la joyería que se utiliza en las películas y las series de televisión, revisando títulos conocidos, dando preferencia a los históricos, porque evidentemente son los más fáciles y a la vez los más difíciles de "vestir con joyas" por las piezas

y los retratos de los personajes reales que se conservan en museos y la bibliografía existente de joyería, que hay que consultar.

Además, y por desgracia, en las letras de crédito de filmes y series, aparece siempre el figurinista y prácticamente nunca el nombre del encargado de las joyas, salvo excepciones como en el último remake de *El gran Gatsby* (2013), donde se citaba la firma Tiffany&CO³ que fue la autora de las joyas, muy interesantes y adecuadas para la época que el filme recreaba, los “felices años 20”.

Así en este trabajo se pudo deducir que en la mayoría de los filmes históricos los diseñadores de vestuario elegían las joyas sin ningún criterio, aunque había una pequeña minoría que sí sabía qué joyas elegir y cómo y dónde había que usarlas.

Entre los ejemplos de “buenos usos” está el airón⁴ que el figurinista Georges K. Benda eligió para que lo llevase prendido del tocado y del pelo Michelle Morgan⁵ como *María Antonieta* (1956), copia exacta del que la auténtica soberana luce en el retrato de Gautier- Dagoty de 1775, en el Museo del Palacio de Versalles⁶.

¿Y que es un airón? Pues es un broche para el pelo o el tocado, formado por una base de oro esmaltado o no, engastado con piedras preciosas y perlas, o no, que se remata en el ápice por un penacho de plumas de ave o un símil hecho en el mismo oro y con las mismas piedras engastadas. De origen español surge en el siglo XVI, siendo su momento mayor de esplendor en la segunda mitad⁷.

O en un ejemplo más reciente, Sandy Powell acertó al poner sobre la cabeza de Emily Blunt en *La reina Victoria* (2009), la tiara *fringe* que la soberana lucía en un dibujo de Edward Thomas Parris de 1837⁹. Tiara mandada hacer por Jorge III para su esposa la reina Adelaida y que después se adaptó para Victoria y que llevaría la actual soberana, Isabel II, el día de su boda, conservándose en el Tesoro Real Inglés¹⁰.

El “mal ejemplo” se encuentra en dos filmes también con reina, *Elizabeth* (1998 y 2007), en ellos, Cate Blanchett, vestida por Alexandra Byrne, lleva dos airones rematados por penachos de plumas tan altas que más bien parecen adornos propios de una vedette¹¹, cuando en el *Retrato de La Armada Invencible*, en la Galería Nacional de Retratos de Londres, datado en 1588 y atribuido hasta hace muy poco a Georges Gower, la reina lleva un magnífico airón del Renacimiento¹².

Pero... ¿y en la serie española *Carlos Rey Emperador* qué ocurre con las joyas? Del vestuario¹³ se ha encargado Pepe Reyes, que ha sido bastante fiel a la manera de vestirse en el siglo XVI, copiándola de forma fidedigna de los retratos de los personajes auténticos o de otros coetáneos, pero le han fallado algunas joyas, quizás porque su reproducción exacta suponía tiempo para documentarse y un gasto excesivo y se carecía de presupuesto para esa partida. La Joyería Méndez Vieira de La Alberca (Salamanca) ha sido la que ha cedido las joyas a Pepe Reyes, pero quizás Luis Valencia y López- Linares han podido proporcionar también algún ejemplar. Lo de menos es cuál ha sido

o si han sido las tres, lo importante es que cuando se reproduce una joya del siglo que sea, hay que hacerlo bien y en algunos casos ha habido extravíos, por eso, el estudio comparativo de algunas joyas de los personajes reales o de la época y los de ficción ha resultado ser muy interesante.

LAS JOYAS DEL EMPERADOR CARLOS V

Aunque hay retratos del auténtico Carlos de niño, como en la serie aparece por primera vez al llegar a España con 17 años, parece más conveniente, puesto que se trata de hacer un estudio paralelo entre realidad histórica y ficción cinematográfica, empezar por aquellas imágenes en las que Carlos tiene aproximadamente esa edad (Fig. 1).

El joven Carlos de la serie lleva pocas joyas, como ocurría en la realidad. El rey emperador era a este respecto muy sobrio, el *Toisón* era fijo, quizás porque era una joya de Estado, pero había otros tipos que le gustaban, como las insignias o enseñas prendidas en la gorra y las sortijas.

Figura 1

Javier Agustín. Álvaro Cervantes como Carlos I en *Carlos Rey Emperador*.- 2015 - 2016.- Diagonal TV. Olaizola Prensa. Fotografía: © Javier Agustín.



La Orden del Toisón había sido fundada por el duque Felipe el Bueno de Borgoña en 1430, bajo el patrocinio de San Andrés¹⁴. Carlos lo recibió prácticamente con un año de edad, y tenía el número 111 dentro de la Orden, más adelante sería nombrado Maestre de la misma.

Si se compara un Collar auténtico como el ejemplar borgoñón del siglo XV en el Museo Kunsthistorisches de Viena¹⁵, con el que lleva el Carlos de la serie, se observa que si bien el cordero se ajusta al modelo, la cadena es de eslabones mucho más finos.

Un dato importante a tener en cuenta, como se verá más adelante, es que cuando el cordero va suspendido del collar, se llamará Gran Toisón, cuando lo hace de cadenas o de un cordón, entonces es el Pequeño Toisón.

Carlos creía en las propiedades de las piedras preciosas, prefería las engarzadas con turquesas, porque la turquesa protegía de las caídas del caballo, manteniendo ileso al caído, mientras ella se rompía.

En cuanto a las *insignias redondas* prendidas en la gorra, el Carlos de la serie lleva una rodeada de perlas, con dos “C” enfrentadas bajo una corona real y no es posible ver nada más, pero como es una copia acertada de la que lleva en los retratos de Bernard Van Orley en el Museo del Louvre, de *circa* 1516¹⁶ y en el Museo de Bellas Artes de Budapest, de *circa* 1519/20¹⁷, se sabe que era la Cruz de San Andrés con un eslabón tipo “B” del Toisón y el Cordero pinjante, ambos elementos de su escudo. Las insignias por efecto de la perspectiva se ven ovales.

En otros dos retratos, uno de Bernhard Strigel en la Galería Borghese de Roma de *circa* 1518 y el otro de Escuela Flamenca en el Museo Fitzwilliam de Cambridge datado *circa* 1515, aunque parece posterior, el por entonces monarca lleva otras insignias.

La del retrato de Strigel¹⁸, redonda, es parte de la divisa de la Orden del Cisne, fundada en 1443 por el elector Federico II de Brandenburgo y destinada a defender causas sociales. En el centro tiene a la Virgen con el Niño sobre un cuarto de luna, y la inscripción “O + MATER + DEI + MEMENTO + MEI” (Oh Madre de Dios recuérdame).

La del retrato de Escuela Flamenca¹⁹, que se ve oval, como ya se ha indicado más arriba, por efecto de la perspectiva, tiene al parecer una escena de lucha entre centauros, aunque no se aprecia bien. Lleva además otra insignia redonda más, prendida al pecho, de la que es imposible también distinguir la temática que parece ser floral. Y tres sortijas que parecen un añadido posterior porque no están pintadas de forma similar a las otras joyas. En los cuatro retratos citados lleva el Gran Toisón.

Estas insignias no se conservan, pero de las que sí se sabe el paradero, se ha creído oportuno citar dos ejemplares. Una de ellas lleva su propio retrato²⁰, es de oro esmal-

Figura 2
Insignia de la
Conversión de San Pablo.
Alemania, Circa 1550.
Museo Británico, Londres
©Trustees of the British Museum



tado en *ronde rosse*, está datada en 1520 y posiblemente se hizo en Malinas (Flandes) o España, se conserva en el Museo Kunsthistorisches de Viena.

Y parece muy interesante, para que ver la evolución de estilo, esta otra que pudo pertenecer a su hijo Don Juan de Austria, Jeromín. Es un trabajo posiblemente alemán de *circa* 1550, en el Museo Británico de Londres²¹ (Fig. 2).

El tema que desarrolla, es *La conversión de San Pablo*, con una inscripción en el anverso, “DVRVM + EST + TIBI + COMTRA + STIMVLVM + CALCITRARE” (Es duro para ti cocear contra el aguijón) y otra en el reverso en italiano que dice:

“Joya que estuvo en la gorra del Generalísimo D. Juan de Autria y que el mismo colocó con su mano en la de Camillo Capizucchi como aparece registrado en el Libro de la Casa de Capizucchi, Tomo I, a C.”

Aunque este Libro se perdió, posiblemente pudo suceder lo descrito en este documento, pues don Juan y Camillo Capizucchi lucharon juntos en Lepanto (1571).

A Carlos le gustaban las sortijas y en la serie lleva muchas, pero fieles al siglo XVI, prácticamente ninguna, salvo una engarzada con una piedra oscura oval cabujón, que recuerda un ejemplar italiano con un ópalo de mediados del XVI, en el Museo Poldi Pezzoli de Milán²².



Figura 3
Javier Agustín. Álvaro Cervantes como Carlos I a caballo en Carlos Rey Emperador. 2015 - 2016.- Diagonal TV Olaizola Prensa © Javier Agustín.



Figura 4
El Emperador Carlos V, a caballo, en Mühlberg.
 Tiziano, Vecellio di Gregorio. 1548. Museo del Prado, Madrid.
 Fotografía: © Museo Nacional del Prado

Carlos que, como el resto de los habitantes del siglo XVI, creía en las propiedades de las piedras preciosas²³, prefería las engarzadas con turquesas, porque la turquesa protegía de las caídas del caballo, manteniendo ileso al caído, mientras ella se rompía, y el rey emperador montaba mucho a caballo (Fig. 3). Tiziano lo retrató así, a caballo en la Batalla de Mühlberg en 1548, en el Museo del Prado de Madrid (Fig. 4). No se conserva ninguna sortija con turquesas que se le pueda atribuir, pero sí las hay en sus documentos. Aunque no fuera suya, valga como ejemplo una sortija de circa 1550, engarzada con una turquesa en el Museo Victoria y Alberto de Londres²⁴.



Figura 5
Insignia-commesso representando La Prudencia.
 Anónimo (¿Matteo dal Nasaro y Etienne Delaune?). Francia.
 1550- 1560, Museo Getty, Los Angeles, EEUU.
 Courtesy of the Getty's Open Content Program©J. Paul Getty Trust n.

En la serie el paso del tiempo en Carlos está simbolizado por el largo de la barba y del pelo, pues conforme va cumpliendo años se deja distintos largos y se los va cortando. Y continúa usando adornos en la gorra, aunque en esta ocasión sea un broche-joyel un poco *sui generis*. No eran así los broches que se usaban en la gorra, eran, como ya se ha visto antes, insignias redondas u ovales, como, por poner un ejemplo, una redonda, en el Museo Metropolitano de Nueva York, de oro esmaltado, de *circa* 1520 que representa a una joven eligiendo entre un joven y un hombre mayor²⁵. U otra, oval, un *commesso*, en el Museo Getty de Los Ángeles, EEUU, de *circa* 1550- 1560, de oro esmaltado, calcedonia y cristal, representando a la Prudencia²⁶ (Fig. 5). Ambas son trabajos franceses. El *commesso* es una de las grandes aportaciones del Renacimiento a la historia de la joyería, y su origen como ya se defendió en una publicación anterior²⁷, estuvo en Francia y posiblemente ligado al nombre de un lapidario italiano, Matteo dal Nassaro y un orfebre francés, Etienne Delaune y su inspiración en un camafeo romano, el Strozzi- Blacas.

Y con el pelo largo y barba corta es coronado Emperador del Sacro Imperio Romano-Germánico en Aquisgrán en 1520 (Fig. 6). Pero en realidad, Carlos fue coronado dos veces, la primera efectivamente allí, en Aquisgrán, la segunda en Bolonia, diez años después, en 1530. En la coronación de la serie posiblemente para el Carlos entronizado se siguió la estética, salvando las distancias, del Napoleón en el trono de Ingres (1806)²⁸ en el Museo de La Armada de París, recientemente expuesto en el Museo del Prado.

... en la primera coronación, recibió la espada de Carlomagno, la corona y el anillo imperiales, el cetro y el orbe, en la segunda, el sable, la corona, el cetro y el orbe.

No se han localizado imágenes pictóricas de las coronaciones de Carlos, pero Manuel Fernández Álvarez en *Carlos V, el Cesar y el hombre*, señala que en la primera, recibió la espada de Carlomagno, la corona y el anillo imperiales, el cetro y el orbe, y en la segunda, el sable, la corona, el cetro y el orbe²⁹.

En la serie se muestra con la corona³⁰ y el orbe³¹ que se conservan en el Museo Kunsthistorisches de Viena. Es imposible que la primera sea de Carlomagno ya que fue coronado emperador en el año 800, siglo IX, y esta corona es de fines del siglo X y la Cruz un añadido de comienzos del XI. Carlos si la pudo usar, aunque lo más seguro es que utilizase la de su abuelo Maximiliano I que aparece registrada entre los bienes que quedaron en Yuste al tiempo de su fallecimiento en 1558³².

Y un problema similar sucede con el orbe de *circa* 1200 y el sable³³ de mediados del siglo X, ambos posteriores al emperador galo, pero anteriores a Carlos por lo que tal vez los usó.

En la serie, no ha salido la Coronación Imperial de Bolonia, la más importante, pues fue coronado por consejo de su Canciller Mercurino Gattinara, por el Papa Clemente VII.

Hay un dibujo en el Museo Británico, de *circa* 1547, de Sebastiano del Piombo³⁴ del Papa y el Monarca sentados dialogando con las coronas de fondo, pero ambas quedan bastantes desdibujadas, especialmente la de Carlos, que como parece Imperial, tal vez fue la que empleó en Aquisgrán, o la citada de su abuelo, desde luego de la que no puede tratarse es de la que mandó hacer el Emperador Rodolfo a Jan Vermeyen en 1602³⁵.



Figura 6

Javier Agustín.

Álvaro Cervantes como Carlos I y V en Carlos Rey Emperador.

Coronación. 2015- 2016.- Diagonal TV.

Fotografía: Olaizola Prensa.© Javier Agustín



Figura 7

Manuel Fiesta. Álvaro Cervantes como Carlos I y V en Carlos Rey Emperador. 2015- 2016.- Diagonal TV. Fotografía: Olaizola Prensa. © Manuel Fiesta



Figura 8

El Emperador Carlos V con un perro.
Tiziano, Vecellio di Gregorio. 1533.
Museo del Prado, Madrid.
© Museo Nacional del Prado



Figura 9

Javier Agustín.
Álvaro Cervantes en Carlos Rey Emperador.
Carlos en Yuste. 2015- 2016.- Diagonal TV.
Fotografía: Olaizola Prensa. © Javier Agustín

El corte de pelo del Carlos de la serie, indica que ya ha pasado a una nueva etapa (Fig. 7), la de los retratos de Seisenegger de 1532 en el Kunsthistorisches³⁶, y Tiziano de 1533 en el Museo del Prado (Fig. 8), prácticamente iguales en cuanto a la imagen, pero diferentes en calidad, superior en el maestro veneciano.

La moda ha cambiado y Carlos se ha sumado más o menos al nuevo estilo. El Gran Toisón ha sido sustituido en los retratos, que no en la serie, por un par de cadenas con el Pequeño Toisón pinjante, y aparecen dos nuevas joyas, una *cintura* de oro, con el tipo de eslabones que serían copiados a posteridad (segunda mitad siglo XX) por Cartier en los Maillon Panthère, y un amoscador.

De origen español y del XVI, el amoscador es un mango de oro esmaltado o no y

engastado con perlas y piedras preciosas, al se ajustan plumas o hilos de seda con el objetivo de ahuyentar insectos³⁷.

Merece la pena contemplar el amoscador de Tiziano en el retrato del Prado, es en sí mismo una auténtica obra de Arte.

Carlos debía atraer estos insectos si se tiene en cuenta la investigación de los doctores D. Julián de Zulueta y D. Pedro L. Alonso, que defienden que fue un mosquito quien le transmitió el paludismo que le ocasionó la muerte y no la gota como se venía creyendo tradicionalmente.

Tras la muerte de Isabel, el rey-emperador adoptó el color negro en su ropa, como posteriormente haría su hijo tras la muerte de su tercera esposa Isabel de Valois, y entonces se puede apreciar que lleva el Pequeño Toisón colgado de un cordón, no solo en sus retratos, como el de Tiziano de *circa* 1548³⁸ en la Alte Pinakothek de Munich, también en las imágenes de la serie (Fig. 9), que en esta ocasión le siguen fielmente.

Y así siguió hasta su muerte en Yuste en 1558, desposeído de sus cargos de Rey que había dejado a su hijo Felipe II y Emperador a su hermano, Fernando I.

LAS JOYAS DE LA EMPERATRIZ ISABEL

Isabel Avis o Isabel de Portugal, fue su esposa. Los matrimonios reales que se celebraron en España durante el siglo XVI tuvieron un ceremonial bastante complicado, primero, la boda por poderes en la nación de origen de la futura reina, después, un rito de bendiciones y una misa de velaciones ya en su nuevo reino, en este caso, en la ciudad de Sevilla, en los Reales Alcázares, en marzo de 1526³⁹.



Figura 10

Javier Agustín. Álvaro Cervantes y Blanca Suárez en Carlos Rey Emperador. Misa de velaciones. 2015 - 2016.- Diagonal TV. Fotografía: Olaizola Prensa. © Javier Agustín



Figura 11

La Emperatriz Isabel de Portugal.

Tiziano, Vecellio di Gregorio. 1548. Museo del Prado, Madrid. © Museo Nacional del Prado



Figura 12

Javier Agustín. Blanca Suárez como Isabel de Portugal en Carlos Rey Emperador. 2015- 2016.- Diagonal TV Fotografía: Olaizola Prensa. © Javier Agustín

En esta ceremonia (Fig. 10) hubo un intercambio de regalos: Carlos le entregó una sortija con un diamante, piedra de la que se pensaba que representaba la castidad y protegía la fidelidad conyugal. Isabel, por su parte, le dio otra engastada con un rubí, del que se decía que protegía de las heridas de lanza, espada o bala y que quizás eligió pensando en el carácter militar de su esposo.

A Isabel, como ya avanzó Mazarío Coletto⁴⁰, no le gustaban las joyas demasiado, prefería los ropajes y telas ricas. En el retrato de la Emperatriz por Tiziano en el Museo del Prado (Fig. 11) que fue pintado, en 1548, es decir post mortem, pues la reina había muerto en 1539, no lleva el joyel que le había enviado Carlos a Portugal y que había sido de su abuelo Maximiliano, de oro esmaltado, formado por troncos y lazos y engastado con una gran piedra, en este caso el diamante corazón, con una perla pera pinjante. Joyel del que se desconoce el paradero. El del retrato es de oro, cruciforme, trabajado con flores de lis y engastado con cuatro perlas redondas en los ángulos y en el centro, superpuestos, un diamante y un rubí, algo mayor, cuadrados, en talla tabla y monturas cuadrifolios o lunetas, con una perla pera pinjante de Terarique, que había comprado la Emperatriz a D^{ña} Isabel de Bobadilla, viuda del gobernador Pedrarías. Lo lleva prendido en el vestido, no del hilo de perlas, que igualmente

va suspendido a la ropa por detrás del joyel. Otro pequeño joyel lobulado con una piedra cuadrada tabla engastada y una perlas redondas en los ejes y colgando, lo lleva sujeto al cabello. En las orejas, unas perlas pera y en la cintura un cinturón de eslabones ovales, las piezas, de oro, alternando las entre piezas de perlas redondas, También lleva, en el dedo anular de la mano derecha, la sortija que tal vez le regaló Carlos en la misa de velaciones.

Había otro retrato, esta vez doble, de Carlos e Isabel, obra de Tiziano, que se quemó en el incendio del Alcázar en 1734 pero del que se conserva una copia por Rubens anterior a 1625, en el Palacio de Liria de los duques de Alba en Madrid⁴¹. El traje y el joyel, son diferentes a los del retrato del Prado, posiblemente para parecerse al atuendo del camafeo en sardónice de León Leoni en el Museo Metropolitano de Nueva York, que lo data en 1550, y que sin duda Tiziano debió de ver⁴³. Este joyel ha inspirado otro de la serie, circular, engastado de piedras y con tres perlas lágrimas pinjando, la central algo mayor.

En la serie, se ha intentado reproducir (Fig. 12) el retrato individual de Tiziano en el Museo del Prado, pero hay cambios, en el vestido y las joyas. Los pendientes son diferentes, tal vez porque la actriz no va peinada exactamente como la auténtica Emperatriz; también es distinta la cintura y en su mano derecha aparecen dos sortijas. El joyel del

pelo aunque en la imagen no lo permite ver con claridad, parece que se acerca al original, y lo mismo le ocurre con el otro que lleva sujeto al pecho y que es prácticamente igual al auténtico, pero como se ha señalado más arriba, este tipo de colgantes no pende de collares de perlas, estaban sujetos al escote del vestido. En otras imágenes de la Isabel de la serie, este joyel cuelga erróneamente de un collar de dos hilos de perlas.

Como otros ejemplos de joyel o colgante renacentista⁴⁴, se pueden citar dos ejemplares pintados por el alemán Hans Mielich (1516- 1573), que recibió el encargo de los duques de Baviera, Alberto V y Ana de Habsburgo de pintar todas sus joyas, lo que hizo entre 1552 y 1555, a tinta y acuarela sobre pergamino, formando el llamado *Das Kleinodienbuch* conservado en la Biblioteca Estatal de Baviera en Munich⁴⁵. Estos son los pergaminos 41 y 43⁴⁶. Ana era sobrina de Carlos.

Al contar con tan escasas imágenes de la auténtica emperatriz, en la serie se han tenido que fijar en los retratos de otras damas para ver que joyas se podían usar, y como se ha dicho al principio, a veces erróneamente. Así, los pendientes de Isabel han seguido derroteros diferentes. Se han copiado con ciertas libertades los que lleva su cuñada Leonor, en el retrato que le hizo *circa* 1530, Van Cleve en el *Kunsthistorisches*⁴⁷.

Estos pendientes en una escena de la serie (Fig. 13) los lleva acompañados de un collar que no tiene ni un solo punto en común con los del Renacimiento y mucho con los diseños de TOUS. Este collar no debería de haberse utilizado.

Usa más modelos de pendientes, un par muy similar a los que se acaban de citar y también inspirados en los de Leonor y otros totalmente erróneos, especialmente los que recuerdan un ejemplar bizantino del 600 en la Walters Art Collection en Baltimore⁴⁸.

Es interesante también citar una gargantilla que han copiado con licencias de un retrato de Isabel? por Jan Cornelisz Vermeyer, similar a otra pintura de Joos Van Cleve de 1528⁴⁹, ambas al parecer en el Museo de Arte Antiga de Lisboa, que se desconoce si pueden ser retratos muy fiables, pero desde luego el collar, formado por C de dos en dos adosadas, alternando el esmalte blanco y negro, con un florón central del que pinja una perla pera, se ha copiado de estos retratos.

Otro tipo joyas del XVI unido a la devoción y muy utilizado en España, que se ha elegido para la Isabel de la serie, han sido las cruces (Fig. 14). Una de ellas, junto con el vestido, se ha copiado de un posible retrato de ella o de otra Isabel, la hermana de Carlos, que fue reina de Dinamarca, representada como la Magdalena por un autor anónimo del siglo XVI, en el Museo Real de Bellas Artes de Bélgica⁵⁰.

Es una cruz griega, posiblemente engastada con cristales de roca, con los brazos rematados en forma de flor de lis y tres perlas lágrimas pinjando, similar a un ejemplo en el Louvre, de oro esmaltado con diamantes, un topacio y perlas, posible trabajo español del XVI⁵¹ y que fue legada por Davillier, el autor de *Recherches sur l'orfèvrerie en Espagne, au Moyen Âge et a la Renaissance*.



Figura 13

Javier Agustín. Blanca Suárez como Isabel de Portugal en Carlos Rey Emperador. 2015.- Diagonal TV. Fotografía: Olaizola Prensa.© Javier Agustín



Figura 14

Javier Agustín. Blanca Suárez como Isabel de Portugal en Carlos Rey Emperador. 2015- 2016. Diagonal TV. Fotografía: Olaizola Prensa.© Javier Agustín

En España⁵² las cruces favoritas eran las realizadas en oro esmaltado y piedras preciosas, como la anteriormente citada; los *crucifijos*, como el ejemplar en el Instituto de Arte de Chicago⁵³, y las que tenían representados los *Símbolos de la Pasión* en el anverso y cavidades conteniendo reliquias en el reverso, como la del Museo Arqueológico de Madrid⁵⁴. Ambas de finales del siglo XVI.

La verdad es que para Isabel se han hecho muchas joyas, incluyendo sortijas que por el tamaño de las imágenes fijas no son fáciles de trabajar como pasaba con las de Carlos, las sortijas eran unisex, y las que medio se aprecian, no siguen patrones del siglo XVI, como éstos ejemplos que se citarán a continuación y que sí lo son.

Se trata de cinco sortijas y un diseño para su realización. Este último localizado en el Museo Británico, es un dibujo anónimo de tres sortijas de *circa* 1560-70⁵⁵.

En cuanto a las sortijas, la primera, en el Museo de Artes Decorativas de París, de oro engastado con esmeraldas, la central cabujón, las laterales tablas, es un trabajo francés

de fines del siglo XVI⁵⁶. La segunda, en el mismo museo, de oro esmaltado y engastado con una esmeralda tabla, es trabajo italiano de mediados del siglo⁵⁷. La tercera y la cuarta, en el Museo Victoria y Alberto de Londres son, una sortija de *circa* 1585, de oro esmaltado de blanco y negro, con un zafiro rosa tabla⁵⁸, y la otra del sur de Alemania y de *circa* 1580, lleva un camafeo con la cabeza de Medusa, engastado en el chatón⁵⁹.

LAS JOYAS DE OTROS MIEMBROS DE LA FAMILIA IMPERIAL

Pero Carlos e Isabel no son los únicos Habsburgo importantes en la serie. Su núcleo familiar fue decisivo en muchos de los acontecimientos que se vivieron y así aparecen reflejados con gran acierto.

De Juana, la madre, no hay imágenes con joyas en la serie, así que se dejará apartada, para centrarse en las tías de Carlos, Margarita y Catalina. Ambas con poder, más Margarita, gobernadora de los Países Bajos, que Catalina, que fue separada de la Corte a la llegada de la nueva esposa de Enrique VIII, Ana Bolena.

Margarita, que fue una buena gobernadora, tuvo un papel decisivo en la educación de Carlos, incluyendo la política, con preceptores como Guillermo de Croy, Señor de Chievres o Adriano de Utrecht, futuro Papa Adriano VI. No debía de gustarle exhibirse con joyas, tal vez por su temprana viudez. El collar-gargantilla de plata, con un colgante pinjando engastado con una ¿amatista? cabujón que lleva en algunas imágenes es una recreación fantasiosa y en el retrato de la auténtica Archiduquesa, de la primera mitad del siglo XVI por Van Orley en el Museo Real de Bellas Artes de Bélgica, no hay joyas⁶⁰.

Sin embargo, a Catalina (reina de Inglaterra desde 1509 hasta 1533), sí le gustaban las joyas. Con motivo de su coronación, había llevado una *corona* de oro, con el borde engastado con seis zafiros y perlas; y cuando junto a su esposo Enrique VIII, se encontró con Francisco I de Francia en el *Campo de la Tela de Oro*, se sabe que llevaba ricas joyas y perlas⁶¹.

En el retrato de Sittow de comienzos del siglo XVI en el Museo Kunsthistorisches⁶², que no aclara si la retratada es Rosa, la hermana de Enrique, Catalina su esposa o María su hija, las joyas que lleva son una gargantilla de oro esmaltada muy compacta, a manera de cinta, con dos tipos de eslabones, unos decorados con letras K (Katherine) y una perla y los otros con una flor con un diamante engastado en el cáliz; además tiene una cadena larga de oro hecha a base de varias anillas entrelazadas formando cada eslabón. Ambas recuerdan los dibujos de comienzos del siglo XVI del primer Libro de los *Llibres de Passanties*, catalanes, especialmente la gargantilla, aunque el uso de la letra K podría llevar a pensar en un taller inglés. Evidentemente la K sólo podía llevarla ella.

Los *Llibres de Passanties* que en número de siete se conservan en el Archivo Histórico de la ciudad de Barcelona, recogen los exámenes de maestría de los plateros-joyeros catalanes desde 1580 hasta 1883⁶³.



Figura 15

Javier Agustín.

Marina Salas como Leonor de Austria en Carlos Rey Emperador. 2015 - 2016.- Diagonal TV.
Fotografía: Olaizola Prensa. © Javier Agustín

Un símil de este collar lo lleva la Catalina de la serie, también lleva "K", pero es diferente, es menos compacto, parece hecho de hilos de bolitas de cristal doradas.

De los hermanos de Carlos, de Fernando no se comentará nada, porque la única joya que lleva en la serie es el Collar de la Orden del Toisón que ya se ha explicado.

Sin embargo Leonor ha sido la mejor tratada en la serie, se le han hecho varios trajes, acompañados de sombreros. El problema es que ninguno se ajusta al del único retrato que se conserva sin problemas de identificación, el anteriormente citado de Van Cleve. En él, además de dos rubíes tablas rectangulares de buen tamaño cosidos en las mangas, lleva una *tira de cabeza* con eslabones, las piezas de diamantes y rubíes cuadrados tablas alternado con las entre piezas que llevan perlas, y sobre su oreja izquierda un *colgante* formado por un eslabón con un diamante cuadrado tabla rodeado de un cordón retorcido de oro, y una gran perla pera pinjante. En el escote, un collar de eslabones alargados de oro esmaltado, iguales, engastados con diamantes cuadrados tablas alternando con perlas, sólo la pieza central es mayor y en ella el diamante es punta naife, con una cintura con eslabones de perlas y la broncha con otro gran rubí cuadrado tabla. Usa también seis sortijas, tres en cada mano, en la derecha dos engastadas con un diamante, punta naife la del dedo pulgar, y la tercera con un rubí tabla. En la izquierda, dos con rubíes, también en punta naife la del pulgar, y una con un diamante. De las que no se comenta la talla de las piedras es porque no se aprecian bien en la imagen. Lo cierto es que debía tener muchos bienes porque cuando murió dejó a su hija María una cuantiosa *fortuna y joyas*, tanto portuguesas como francesas.

Para vestir a la Leonor de la serie (Fig. 15), Pepe Reyes ha optado por copiar los modelos de los retratos de Lucas Cranach El Viejo, mucho más vistosos que el sobrio

de su propio retrato, pero alemanes. Elige, del retrato de una joven de *circa* 1530, en los Uffizi⁶⁴, una cadena de eslabones barbados y una gargantilla a manera de tira de oro labrada, engastada con piedras y con pequeñas perlititas redondas pinjantes. Y del retrato de Ana Jagellón, de 1519, por Hans Maler, en el Museo Thyssen Bornemisza de Madrid⁶⁵, los adornos de perlas en forma de E minúscula del sombrero.

De Isabel, que fue Reina de Dinamarca, se ha citado anteriormente un posible retrato con los atributos de la Magdalena que ha servido de inspiración para vestir y disfrutar a Isabel de Portugal con una cruz. Como el personaje apenas tiene presencia en la serie, no se estudiará aquí.

María solo estuvo casada cuatro años (1522- 1526) con Luis II Jagellón, Rey de Hungría, pues pronto quedó viuda, siendo reclamada por Carlos que la nombró Gobernadora de los Países Bajos a la muerte de su tía Margarita, cargo que ejerció desde 1531 a 1551. A María también le debían de gustar las joyas.

En la imagen de la serie lleva entre otras joyas, además de unos pendientes inventados, un joyel cuadrangular, engastado con una piedra que simula un diamante, con cuatro perlas redondas en las esquinas y una perla pera pinjante, que intenta parecerse, sin mucho éxito, a los auténticos, que eran mayoritariamente cruciformes.

Se conservan dos colgantes alemanes de fines del siglo XVI que son un ejemplo de cómo tendrían que haber sido estos colgantes renacentistas o joyeles. En oro esmaltado, engastados con piedras preciosas y perlas. Ambos fueron propiedad de Lady Rothschild⁶⁶.

En el retrato de María de 1519 por Hans Maler, en la Kunstsammlungen der Veste Coburg, luce una gargantilla de la que pende un colgante con la Cruz de Jerusalén.

Un colgante parecido aparece recogido en el folio 30 del "*Kleinodienbuch*" anteriormente citado y en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid se conserva también un colgante similar, con las mismas piedras redondas oscuras facetadas, pero de fines del siglo XVI⁶⁹.

En el retrato de 1524 por Hans Krell⁷⁰ en la Staatsgalerie in der Residenz Bamberg, Bayer Staatsgemäldesammlungen, la Reina tiene prendido en la gorra un joyel o colgante renacentista con monograma, en concreto las *letras IHS*, engastado con diamantes y tres perlas pequeñas redondas pinjantes. Estas letras son las tres primeras del nombre de Cristo en griego. También podrían ser interpretadas como la divisa de la Compañía de Jesús, *Iesus habemus socium*, (Tenemos a Jesús de amigo), pero fue fundada por Ignacio de Loyola en 1534, fecha posterior a la del retrato.

Un joyel, muy similar, aunque sin perlas pinjando, se conserva en la Biblioteca Nacional Francesa en París. Esta datado a fines del siglo XVI. En el anverso tiene diamantes, y en el reverso, esmaltados, los símbolos de la Pasión⁷¹. Posiblemente se trata de un trabajo español por comparación del esmalte con el de la cruz del Arqueológico citada anteriormente.

Catalina, la hermana pequeña que había nacido en España como su hermano Fernando, apenas sale en la serie, pero se sabe que le gustaban mucho las joyas.

Las imágenes trabajadas no permiten apreciar las joyas que lleva, destaca una en la que lleva un rollo a la morisca⁷² decorado con perlas, unos pendientes cuadrados engastado con una piedra y un collar de perlas de río, que en aquella época no se usaban, con un medallón del que apenas se ve nada. Ninguna de estas joyas es del siglo XVI.

... si se quieren hacer series históricas se debe ser riguroso no sólo con los datos que se manejan, sino también al vestir y adornar con joyas a los personajes que una vez fueron y ya no están.

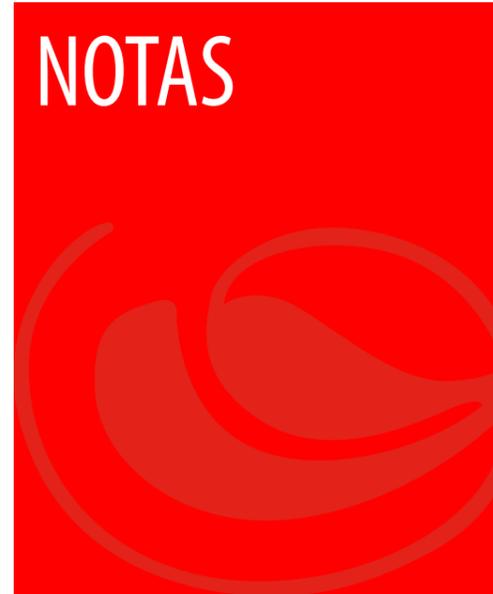
En otra de las imágenes se ve que lleva un collar con perlas peras pinjantes, pero no se aprecia con detalle y el detalle es muy importante a la hora de estudiar joyería porque las joyas son pequeñas, aunque de todas formas no es una joya renacentista.

Para estudiar las joyas de la Catalina real (1507- 1578), se ha recurrido a un retrato pintado por Antonio Moro *circa* 1552- 1556 en el Museo del Prado⁷³. Las joyas vistas en él son muy bonitas y buenas, y hay muchas. En el cabello, una tira de cabeza de oro con piezas y entre piezas, engastadas alternativamente con diamantes talla punta y perlas redondas. En las orejas luce unos pendientes formados por una especie de florón con dos volutas o motivo de orejas adosadas, y tres perlas redondas pinjantes, los que hemos visto anteriormente similares en Leonor. Alrededor del cuello una *gargantilla* muy compacta, que vuelve a recordar los primeros exámenes de los *Llibres*, elaborada con dos tipos de eslabones, las piezas tienen una flor de cinco pétalos engastada alternativamente con diamantes y rubíes, las entre piezas, dos perlas. En la cintura lleva un escudo coronado, con un gran rubí cabujón engastado en una montura lobulada con alas y un diamante tabla en una montura similar, con tres perlas redondas atravesadas por permios. En la parte inferior dos especies de balaustres cada uno con otra perla. Ha sido imposible desvelar todo lo referente a este escudo, no parece que sea el de Portugal, al menos no coincide ni con el contemporáneo a la reina ni con el actual, ni es el escudo de la Casa Avis. En cuanto a las sortijas, lleva muchas, en los dedos pulgar, índice, anular y meñique de ambas manos. Llamando la atención que las de la izquierda tengan engastados diamantes cuadrados y rectangulares tablas, y las de la derecha rubíes redondos y ovales cabujones.

Se podrían seguir comparando muchas más imágenes de la serie con ejemplares del siglo XVI, pero sirva la selección hasta aquí expuesta y estudiada, para demostrar, que si se quieren hacer series históricas se debe ser riguroso no sólo con los datos que se manejan, sino también al vestir y adornar con joyas a los personajes que una vez fueron y ya no están.

APÉNDICE

“Mas se les haze cargo de otra corona ynperial de oro, que fue del emperador maxi(miliano) que tienen el primer cerco de abaxo VII çafires y IIII balaxes y III plaças vazias donde solia auer piedras entre las quales çafiras y balaxes ay qatorce troços de perlas de cinco los XIII y otros de a IIII que le faltaba vna la de en medio. En el segundo ay VII çafires grandes y III balaxes y IIII plaças vazias sin piedras y XIII troços de perlas de a VII perlas cada vno y vno a VI que son XIII, que le falta una, y ençima de los dichos dos çercos esta la corona que tiene, VII florones grandes y VII pequeños entre los grandes, y en todos los grandes y pequeños florones ay XLI çafiras y en cada floron de los grandes ay vna plaça vazia en que parece que ha estado pieça, y ay mas, XLI balaxes y un floron dellos en lo alto esta una plaça vazia que paresçe que avia estado un balax, y en el medio de los dichos florones ay dos plaças vazias y al pie dellos ay otras çinco plaças vazias y en la trasera de la dicha corona esta una piedra grisola verde, y en los dichos florones grandes y pequeños hay CCCL perlas dellas pinjantes, y en la delantera de la dicha corona ay vna cruz que tiene seis troços de ados perlas cada vno, y dos plaças vacias en que estaban perlas, y V plaças vazias en que estaban piedras y en la trasera de la dicha cruz ay tres balaxes y una çafira en el medio, y seis troços de perlas de a II y II plaças vazias una para perlas y otra para piedras, y al rrededor de la cruz por los lados ay V troços de a dos perlas y XIX agujeros donde paresçe que ha avido piedras y perlas y sobre el cerco del teatro de oro ay VIII çafiras y VI balaxes y una grisoleta y IX plaças vazias donde avian estado piedras, en las quales entra la plaça que esta en la cresta del teatro y junto a esta plaça ay vn agujerito ay mas XXII troços de perlas de a VII entre las quales faltan V perlas de las de en medio y el dicho çerco por debaxo tiene vna chapa de oro lisa que peso toda la dicha corona asi como esta dicho con sus piedras y perlas, XX marcos y dos ochavas, lo qual se peso sin el bonetillo que tiene la dicha corona que es de tela de oro rassa forrado en damasco blanco dos vezes, que con el dicho bonetillo peso la dicha corona XX marcos, tres o(nças) l o(chava. La qual rrescivieron los susodichos según par(esçio) por en dicho entrego”⁷⁴.



¹Antes de nada quiero expresar todo mi agradecimiento a Diagonal TV, a su servicio de Prensa, Olaizola Comunicación, y a D^a Nayla Vega, por su amabilísima atención, y el envío, con permiso de reproducción, de numerosas imágenes de la serie. Extiendo el agradecimiento a Charo Lapausa y al Museo del Prado, al Museo Británico y al Museo Getty, por cederme gratuitamente las imágenes que les he solicitado.

²HORCAJO PALOMERO, N., “Joyas de cine. Otra forma de ver las joyas. 3” en RIVAS CARMONA, J. (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2013*, Murcia, Universidad de Murcia, 2013, pp. 235- 248.

³<https://www.tiffany.com.mx/WorldOfTiffany/TiffanyStory/Design/JazzAgeGlamour.aspx> (septiembre 2016).

⁴En Francia el término airón se convierte en *aigrette* y este tipo de joya no fue utilizado hasta el siglo XVII. En el texto está denominado airón para poderlo relacionar con los otros ejemplos.

⁵<http://www.gettyimages.fr/detail/photo-d'actualit%C3%A9/it-was-a-pretty-head-marie-antoinette-lost-if-she-photo-dactualit%C3%A9/515488074> (septiembre 2016)

⁶http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/joconde_fr?ACTION=CHERCHER&FIELD_1=REF&VALUE_1=000PE009098 (septiembre 2016)

⁷HORCAJO PALOMERO, N., *Joyería Europea del siglo XVI. Estudio tipológico y temático*. Madrid, Editorial de la Universidad Complutense, 1992, Vol. II, T IV, pp. 115-116.

⁸<https://www.filmin.es/pelicula/la-reina-victoria> (septiembre 2016)

⁹<https://www.royalcollection.org.uk/collection/search#/1/collection/917912/queen-victoria-at-drury-lane-theatre-15-november-1837> (septiembre 2016)

¹⁰MUNN, G., *Tiaras*, London, V&A Publishing, 2002, p. 32, fotos 19 y 20. <https://royalexhibitions.files.wordpress.com/2010/05/760041.jpg> (septiembre 2016)

¹¹ <https://es.pinterest.com/pin/37225134398952003/> y <https://es.pinterest.com/pin/496592296382553226/> (septiembre 2016)

¹² <http://www.npg.org.uk/collections/search/portraitLarge/mw02077/Queen-Elizabeth-I?LInkID=mp01452&search=sas&sText=elizabeth+I&role=sit&rNo=8> (septiembre 2016)

¹³ Dado que mi trabajo es sobre joyería, no voy a entrar en cuestiones de indumentaria. Las personas que estén interesadas en este tema deben consultar los trabajos de Carmen Bernis.

¹⁴ El collar se compone de dos tipos de eslabones: unos están formados por dobles espadas de fuego entrelazadas a manera de “B” en alusión al ducado de Borgoña, y los otros por brillantes piedras pedernales, rodeadas de llamas. Lleva colgando un cordero suspendido por el lomo, con doble sentido, religioso y mitológico. Religioso por recordar, del *Libro de los Jueces* del Antiguo Testamento de la Biblia, a Gedeón y la ayuda que Yahvé le prestó en su lucha contra los madianitas al concederle las pruebas que el juez pedía, cuando la piel del cordero extendida delante de su tienda amaneció mojada de rocío y el campo que la rodeaba seco, y a la madrugada siguiente, seca, y el campo mojado. Y mitológico, porque alude a la expedición de Jasón y los Argonautas, con ayuda de Medea, en busca del vello de oro, recogida en la *Medea* de Eurípides y las *Metamorfosis* de Ovidio. El collar tiene la inscripción: “Golpea, antes que la llama centellee”, y el cordero: “Estoy al frente con el valor del esfuerzo”. HORCAJO PALOMERO, N., *ob. cit.*, Vol. II, T. IV, p. 128.

¹⁵ http://bilddatenbank.khm.at/viewArtefactImageLarge?image=http://bilddatenbank.khm.at/images/500/SK_WS_XIV_263_ret.jpg&backuid=http://bilddatenbank.khm.at/viewArtefact?id=100661 (septiembre 2016)

¹⁶ http://art.rmngp.fr/en/library/artworks/barend-van-orley_portrait-de-charles-quint-a-l-age-de-16-ans-environ (septiembre 2016)

¹⁷ http://www.szepmuveszeti.hu/adatlap_eng/portrait_of_charles_v_barend_10822 (septiembre 2016)

¹⁸ <http://www.bildindex.de/?+pkunstler:strigel%20+pkunstler:bernhard#|home> (septiembre 2016)

¹⁹ <https://es.pinterest.com/pin/301037556317615703/> (septiembre 2016)

²⁰ MULLER, P. E., *Jewels in Spain 1500-1800*, Nueva York, The Spanish Society of America, 1972, p. 45, foto 45 derecha; e *Idem, Joyas en España 1500- 1800*, Madrid, Ediciones El Viso, 2012, p. 52, fig. 61; y HORCAJO PALOMERO, N., “La imagen de Carlos V y Felipe II en las joyas del siglo XVI”, *Archivo Español de Arte*, núm 297, 2002, pp. 23- 38.

²¹ HORCAJO PALOMERO, N. *ob. cit.*, 1992, Vol. I, T. II, p. 803; HACKENBROCH, Y., *Enseignes, Renaissance hat jewels*, Florencia, S.P.E.S. 1996, pp. 175-178; THORNTON, D., *A Rothschild Renaissance. Treasures from the Waddesdon Bequest*, Londres, The British Museum Press, 2015, pp. 204- 207; <https://www.google.com/culturalinstitute/beta/asset/hat-badge/7QGOjj-orYIM2A> (septiembre 2016); y http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=38978&partId=1 (septiembre 2016)

²² <http://www.museopoldipezzoli.it/#!/en/discover/collections/1903> (junio 2016)

²³ HORCAJO PALOMERO, N., “Carlos V y los amuletos de turquesas”, *Goya*, núm. 138, 1977, pp. 350- 356.

²⁴ <http://collections.vam.ac.uk/item/O117053/ring-unknown/#> (septiembre 2016)

²⁵ HORCAJO PALOMERO, N. *ob. cit.*, 1992, Vol. I, T. II, p. 809. <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/460424?sortBy=Relevance&ft=renaissance+jewels+lehman+collection&pg=1&rpp=20&pos=19> (septiembre 2016)

²⁶ HORCAJO PALOMERO, N. *ob. cit.*, 1992, Vol. I, T. II, p. 782. <http://www.getty.edu/art/collection/objects/1114/unknown-maker-hat-badge-representing-prudence-french-1550-1560/> (septiembre 2016)

²⁷ HORCAJO PALOMERO, N., “Etienne Delaune, orfebre”, en RIVAS CARMONA, J. (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2005*, Murcia, Universidad de Murcia, 2005, pp. 213- 226.

²⁸ <http://www.wga.hu/support/viewer/z.html> (junio 2016)

²⁹ FERNÁNDEZ ALVÁREZ, M., *Carlos V, el César y el Hombre*, Madrid, Espasa Calpe, 1999, pp. 132 y 419.

³⁰ http://bilddatenbank.khm.at/viewArtefactImageLarge?image=http://bilddatenbank.khm.at/images/500/SK_WS_XIII_1_104.JPG&backuid=http://bilddatenbank.khm.at/viewArtefact?id=100430 (septiembre 2016)

³¹ http://bilddatenbank.khm.at/viewArtefactImageLarge?image=http://bilddatenbank.khm.at/images/500/SK_WS_XIII_2_201502_01.jpg&backuid=http://bilddatenbank.khm.at/viewArtefact?id=100444 (septiembre 2016)

³² El documento con la descripción está al final como apéndice.

³³ http://bilddatenbank.khm.at/viewArtefactImageLarge?image=http://bilddatenbank.khm.at/images/500/SK_WS_XIII_5_12979.JPG&backuid=http://bilddatenbank.khm.at/viewArtefact?id=100469 (septiembre 2016)

³⁴ http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?assetId=24468001&objectId=713393&partId=1 (septiembre 2016)

³⁵ http://bilddatenbank.khm.at/viewArtefactImageLarge?image=http://bilddatenbank.khm.at/images/500/SK_WS_XIA_1_12930.JPG&backuid=http://bilddatenbank.khm.at/viewArtefact?id=100360 (septiembre 2016)

³⁶ http://bilddatenbank.khm.at/viewArtefactImageLarge?image=http://bilddatenbank.khm.at/images/500/GG_A114.jpg&backuid=http://bilddatenbank.khm.at/viewArtefact?id=1777 (septiembre 2016)

³⁷ HORCAJO PALOMERO, N., *ob. cit.*, Vol II, tomo IV, pp.118- 119.

³⁸ <http://www.wga.hu/support/viewer/z.html> (junio 2016)

³⁹ HORCAJO PALOMERO, N., “Reinas y joyas en la España del siglo XVI” en AA.VV., *El Arte en las Cortes de Carlos V y Felipe II*, Madrid, CSIC, 1999, pp. 141-150.

⁴⁰ MAZARÍO COLETO, M. del C., *Isabel de Portugal: Emperatriz y Reina de España*, Madrid, Escuela de Historia Moderna, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1951.

⁴¹ http://www.fundacioncasadealba.com/coleccion/ficha_c.php?bjdi=17 (septiembre 2016)

⁴² <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/198270?sortBy=Relevance&ft=leon+leoni+cameos&pg=1&rpp=20&pos=1> (septiembre 2016)

⁴³ Se comenta sobre un primer retrato de la Emperatriz por Tiziano, con este mismo traje y joyel, que al parecer ella había enviado a Flandes y que el Emperador reclamó a su muerte y se llevó a Yuste. Perdido el original, según la Fundación Casa de Alba, el marqués de Santo Domingo conserva una copia. Lo he visto (http://retratosdelahistoria.blogspot.com.es/2012_04_01_archive.html) y francamente no me parece una pintura italiana y mucho menos de Tiziano, en todo caso sería una tabla flamenca y no me convence.

⁴⁴ HORCAJO PALOMERO, N., "Los colgantes renacentistas", *Espacio, Tiempo y Forma*, núm. 11, 1998, pp. 81-102.

⁴⁵ https://www.youtube.com/watch?v=YO27rXNw_kk (septiembre 2016)

⁴⁶ <http://daten.digitale-sammlungen.de/~db/bsb00006598/images/index.html?id=00006598&nativeno=41r> (septiembre 2016); y <http://daten.digitale-sammlungen.de/~db/bsb00006598/images/index.html?id=00006598&nativeno=43r> (septiembre 2016)

⁴⁷ <http://bilddatenbank.khm.at/viewArtefact?id=485> (septiembre 2016)

⁴⁸ <http://art.thewalters.org/detail/77410/pair-of-earrings-2/> (septiembre 2016)

⁴⁹ <https://es.pinterest.com/pin/535506211920919229/> (septiembre 2016); y https://www.google.es/search?hl=es&site=imghp&tbn=isch&source=hp&biw=1440&bih=775&q=isabel+de+portugal+museu+de+arte+antiga&og=isabel+de+portugal+museu+de+arte+antiga&gs_l=img.3...1058.14834.0.15094.42.15.1.26.26.0.74.805.15.15.0...0...1ac.1.64.img..0.26.814...0j0i19j0i30i19j0i8i30i19j0i30j0i24.wgdeH0MVNIU#hl=es&tbn=isch&q=isabel+avis++jan+corneli sz+vermeyer&imgcr=Nd51rFS6BNYRHM%3A (junio de 2016)

⁵⁰ <http://www.fine-arts-museum.be/fr/la-collection/ecole-des-pays-bas-meridionaux-portrait-presume-disabelle-de-portugal-1501-1539-en-marie-madeleine?string=portrait+Marie-Madeleine> (septiembre 2016)

⁵¹ http://cartelen.louvre.fr/cartelen/visite?srv=obj_view_obj&objet=cartel_23625_24652_ov012019.001.jpg_obj.html&flag=true (septiembre 2016)

⁵² MULLER, P. E., *ob. cit.*, 1972, pp. 66- 68; *Idem, ob. cit.*, 2012, pp. 59- 62; HORCAJO PALOMERO, N., "La sociedad española del siglo XVI y las joyas" en AA.VV., *Arte, poder y sociedad en la España de los siglos XV al XX*, Madrid, CSIC, 2008, pp. 485-494.

⁵³ http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/119968?search_no=10&index=66 (septiembre 2016)

⁵⁴ <http://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=4&AMuseo=MAN&Museo=MAN&Ninv=1984/106/2> y http://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=4&Museo=MAN&AMuseo=MAN&Ninv=1984/106/2&txt_id_imagen=2&txt_rotar=0&txt_contraste=0 (junio 2016)

⁵⁵ http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?assetId=8512001&objectId=720355&partId=1 (septiembre 2016)

⁵⁶ <http://collections.lesartsdecoratifs.fr/bague-57> (septiembre 2016)

⁵⁷ <http://collections.lesartsdecoratifs.fr/bague-37> (septiembre 2016)

⁵⁸ <http://collections.vam.ac.uk/item/O115440/ring-unknown/> (septiembre 2016)

⁵⁹ <http://collections.vam.ac.uk/item/O33895/ring-unknown/> (septiembre 2016)

⁶⁰ <http://www.wga.hu/support/viewer/z.html> (junio de 2016)

⁶¹ HORCAJO PALOMERO, N., "Reinas y joyas en la Europa del siglo XVI" en RIVAS CARMONA J. (coord.) *Estudios de Platería. San Eloy 2010*, Murcia, Universidad de Murcia, 2010, pp. 319-337; y FRASER, A., *Las seis mujeres de Enrique VIII*, Buenos Aires, Ed. B. Argentina SA, 1998, pp. 73, 261-262, 313 y 132.

⁶² http://bilddatenbank.khm.at/viewArtefactImageLarge?image=http://bilddatenbank.khm.at/images/500/GG_5612.jpg&backuid=http://bilddatenbank.khm.at/viewArtefact?id=1788 (septiembre 2016)

⁶³ HORCAJO PALOMERO, N., *ob. cit.*, 1992, Vol. II, T. III, pp. 86-87.

⁶⁴ http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/c/cranach/lucas_e/index.html (junio 2016)

⁶⁵ http://www.museothyssen.org/thyssen/zoom_obra/256 (septiembre 2016)

⁶⁶ SMITH, C. H., *Jewellery*. Yorkshire, Ep. Publishing Limited, 1973, plate XXXII; y <https://archive.org/stream/jewellery00smit#page/n363/mode/2up> (septiembre 2016)

⁶⁷ <http://www.kunstsammlungen-coburg.de/datenbank-gemaelde/details.php> (junio 2016)

⁶⁸ <http://daten.digitale-sammlungen.de/~db/bsb00006598/images/index.html?id=00006598&groesser=&fip=qrsqrseneayaeayawqeayaweaya&no=5&seite=67> (septiembre 2016)

⁶⁹ http://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=4&Museo=MAN&AMuseo=MAN&Ninv=52380&txt_id_imagen=2&txt_rotar=0&txt_contraste=0 (septiembre 2016)

⁷⁰ <https://es.pinterest.com/pin/47921183505475753/> (septiembre 2016)

⁷¹ [http://medaillesantiques.bnf.fr/ws/catalogue/app/collection/record/781?vc=ePkH4LF7IZZLbsMwDESvluQCNTkkTV4nu3bTVYEv08FHATIKouBlc7TyB_J8uv2dLt2EMvbOxPk4_UZPb2Hx_rw05afjrTSl6o5DZSo0lmoNViDtRB-4zd-4_f2Z0XSHriBG7iBG7jZdbjppenaHhjrEAqUqNC5ZAc51A3f9hHf8A3ftk-GzZKT4-Q4nMM5nBd9d_9dh3VYhxVtwQlOcCJP5Alf-EFWwARMwARMwARMwJcPnbmvK_EyGQOW-1UyTpJRMVAVTMAVT9K9aadcx6P759f3z_8bdE27P4t7cRs\\$](http://medaillesantiques.bnf.fr/ws/catalogue/app/collection/record/781?vc=ePkH4LF7IZZLbsMwDESvluQCNTkkTV4nu3bTVYEv08FHATIKouBlc7TyB_J8uv2dLt2EMvbOxPk4_UZPb2Hx_rw05afjrTSl6o5DZSo0lmoNViDtRB-4zd-4_f2Z0XSHriBG7iBG7jZdbjppenaHhjrEAqUqNC5ZAc51A3f9hHf8A3ftk-GzZKT4-Q4nMM5nBd9d_9dh3VYhxVtwQlOcCJP5Alf-EFWwARMwARMwARMwJcPnbmvK_EyGQOW-1UyTpJRMVAVTMAVT9K9aadcx6P759f3z_8bdE27P4t7cRs$) (junio 2016)

⁷² Agradezco el conocimiento de este término a la investigadora D^a Dolores Vila Tejero quien así lo puso en conocimiento de los asistentes a su conferencia *La indumentaria en tiempos del emperador Carlos: entre la tradición y las modas europeas*, pronunciada inmediatamente antes que la mía.

⁷³ <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/doa-catalina-de-austria-mujer-del-juan-iii-de/1c4821f2-d46b-4222-bc98-cfa57745b203?searchid=a1819bd4-f9ec-36ae-00dc-8ee59dbc86ca> (junio 2016)

⁷⁴ MÁRMOL MARÍN, D. M. del M., *Joyas en las Colecciones Reales de Isabel La Católica a Felipe II*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2001, p. 245.

RESÚMENES DE LOS ARTÍCULOS Y PALABRAS CLAVES

SALAS DE ÉPOCA Y RECREACIÓN DE AMBIENTES. ANÁLISIS DE UNA PRÁCTICA MUSEOGRÁFICA DE IDA Y VUELTA.

Isabel María Rodríguez Marco

Este trabajo hace una síntesis de la evolución de la tipología museográfica de las salas de época, con la intención de mostrar la variedad de puntos de vista existentes en torno a esta práctica y subrayar el interés que tiene su estudio en relación a la situación actual de la museografía en Europa y en España en particular.

This paper makes an overview of period rooms and historical recreations in museums, with the aim of showing different points of view and analysing the connections with current museographical tendencies.

Palabras clave: Museografía; recreación de ambientes; museos de artes decorativas y diseño.

Keywords: *Period rooms; museography; historical recreations; decorative arts and design museums.*

ÓLEO SOBRE NAÍPE. DOS PEQUEÑOS RETRATOS DE CARLOS II (SEGÚN VAN KESSEL II) Y MARIANA DE NEOBURGO DEL MUSEO NACIONAL DE ARTES DECORATIVAS.

Mercedes Simal López

En este trabajo se estudian dos interesantes pequeños retratos realizados al óleo sobre naípe que han ingresado en los últimos años en el Museo Nacional de Artes Decorativas y que destacan por su calidad artística y su significado histórico: uno del Carlos II fechado hacia 1690 obra de Jan van Kessel II y otro de su segunda esposa, Mariana de Neoburgo, ya viuda, que aún conserva su montura original de oro y esmeraldas.

This work looks into two interesting pieces of small-scale portraits (oil on cardboard) that have been lately acquired by the Museo de Artes Decorativas. They both stand out for their artistic quality as for their historical significance. One represents Carlos II, is dated ca. 1690 and is attributed to Jan van Kessel II. The second one shows Mariana of Neoburg as a widow and maintains its original mount of gold and emeralds.

Palabras clave: pequeño retrato; naípe; regalo diplomático; Carlos II; Jan van Kessel II; Mariana de Neoburgo; Jacques Courtilleau.

Keywords: small-scale portraits; cardboard; diplomatic gift; Charles II; Jan van Kessel II; Mariana of Neuburg; Jacques Courtilleau

CERÁMICAS DE REFLEJO METÁLICO EN ALCORA: UNA PRODUCCIÓN SINGULAR.

Ximo Todolí Pérez de León

Tras exponer sucintamente los fundamentos básicos que nos ayudan a interpretar el mecanismo de esta técnica, basada en la reducción química de los compuestos de cobre y plata, se repasa el origen islámico de esta original técnica decorativa cerámica en el siglo IX, y su posterior difusión hasta llegar a Alcora a mediados del siglo XVIII. Teniendo en cuenta una receta de 1749, se describe su elaboración en Alcora. Por último, se aborda el estudio formal, decorativo y cronológico de las cerámicas de Alcora adornadas con esta técnica, así como sus variantes cromáticas y las diferencias con la aplicación de oro, que también se empleó en la fábrica alcoreña.

After briefly review the basic fundamentals that help us interpret the mechanism of this technique, based on the chemical reduction of the metal compounds, the islamic origin of this original decorative technical ceramics in the ninth century and later broadcast is reviewed to reach Alcora the mid-eighteenth century. Given a recipe of 1749, its preparation is described in Alcora. Finally, formal, decorative and chronological study of ceramics from Alcora adorned with this technique and its chromatic variations and differences with the application of gold, which was also used in the Alcora factory is addressed.

Palabras clave: Reflejo; metálico; dorado; cobrizo; ambarino; neoclásico; fábrica; Alcora.

Keywords: Luster; metallic; gold; copper; amber; neoclassical; factory; Alcora.

RELOJ FRANCES REPRESENTANDO LAS TRES GRACIAS.M^a Josefa Almagro Gorbea

Una de las mejores y más bellas piezas de la rica colección de nuestro Museo es este admirado modelo de reloj francés representando las Tres Gracias. Creado a fines del siglo XVIII, debido a su enorme aceptación continuó utilizándose durante todo el siglo XIX, sobre todo durante el denominado Neoclasicismo y son numerosos los ejemplares que podemos conocer del mismo en colecciones privadas y públicas. En este estudio veremos sus antiguos orígenes y su perduración a lo largo de los años.

One of the best and most beautiful pieces in the rich collection of our museum, is this admired French clock model representing the Three Graces. Created in the late XVIIIth century and because of its enormous acceptance, the model continued being used throughout all the XIXth century, especially during the so-called Neoclassicism. Numerous examples of this clock can be admired in private and public collections. In this study we will see its ancient origins and its persistence all over the year

Palabras clave: Reloj; Tres Gracias; Sèvres.

Keywords: Clock; the Three Graces; Sèvres.

EL KIMONO COMO ICONO TURÍSTICO.

Pilar Cabañas Moreno

En esta investigación se explora el kimono, desde la perspectiva de la identidad. La construcción de iconos está muy ligada con la construcción de estereotipos, porque ambos simplifican nuestro modo de ver y estar en el mundo. El kimono es una indumentaria característica de Japón, que sirvió y sigue siendo un reclamo publicitario para aproximarnos a su país y su cultura. Desde que Japón abriera sus fronteras a mediados del siglo XIX, el occidental ha deseado vestir esta prenda, y visitar su lugar de origen.

In this research the kimono is studied from an identity perspective. The icon construction is very close to the stereotypes construction because both simplify the way we look at the world and live in it. The kimono is a characteristic costume of Japan, and it was in the past, and continues to be, an advertising claim to bring us closer to this country and its culture. Since Japan opened the frontiers at the middle of the 19th century, the Westerners have wished to wear a kimono and to visit its country of origin.

Palabras clave: Identidad; vestimenta; Japón; icono.

Keywords: Identity; costume; Japan; icon.

LAS JOYAS EN CARLOS REY EMPERADOR

Natalia Horcajo Palomero

Este artículo, una conferencia escrita, trata de presentar algunas joyas del siglo XVI utilizando como pretexto la serie de TVE, Carlos Rey Emperador.

A lo largo de sus líneas se nos descubren los gustos en materia de joyería de Carlos, de su esposa Isabel y del resto de las mujeres de la Familia Real: Tías y hermanas de Carlos.

Joyas, retratos, imágenes de la serie y en algún caso, documentos, se alían con la autora para poder explicar algunos datos sencillos de un arte decorativo tan “rico” como son las joyas, exponiendo sus usos y en algunos casos sus propiedades mágicas.

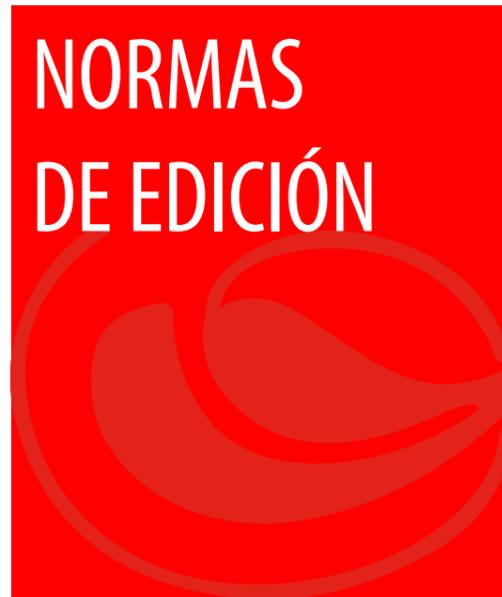
This article, a written conference, concerns a selection of XVI century Jewellery, utilising the Spanish Television series Charles V King Emperor as a pretext.

The article showcases the Royal Family's Jewellery preferences, from Charles and his wife Elizabeth, to his aunts Margaret and Catherine, and his sisters Eleanor, Elizabeth, Mary and Catherine.

Jewellery, portraits, images from the TV series and, in some cases, documents, are used by the autor to explain simple facts around such a “rich” decorative art as Jewellery, and also to explore its uses and in some cases superstitious beliefs around them having magical properties.

Palabras clave: Joyas; renacimiento; Carlos I; Carlos V; familia femenina Habsburgo; coronas imperiales; sortijas; insignias; cruces; Orden del Toisón; serie TV.

Keywords: Jewellery; renaissance; Charles I; Charles V; Habsburg female family; imperial crowns; rings; badges; crucifixes; Order of the Golden Fleece; TV series.



Envío de originales, normas de edición, y proceso de revisión de originales.

- La revista publicará artículos en español, inglés, francés, portugués o italiano.
- Los trabajos se enviarán al correo electrónico de la secretaria de la revista: secretaria@ademasderevista.com
- Los trabajos que se envíen a la revista han de ser originales, inéditos, y no sometidos en el momento de su envío, ni durante los tres meses subsiguientes, a su evaluación o consideración en ninguna otra revista o publicación.
 - Los trabajos irán precedidos del título del trabajo, el nombre del autor o autores, su dirección postal, teléfono y correo electrónico, así como su situación académica o profesional. También se hará constar la fecha de envío a la revista, y un breve resumen del contenido del trabajo, con una extensión máxima de 10 líneas, en español y en inglés, seguido de las correspondientes palabras clave y el título también en inglés.
 - Los originales no tengan una extensión superior a 7.500 palabras, incluidas las notas a pie de página, y se entregarán en fuente Times New Roman, cuerpo 12 para el texto, y 10 para las notas.
 - Se admitirán hasta quince imágenes por artículo (fotografías, tablas o gráficos), que deberán ser entregadas en soporte informático. Las fotografías deberán tener una resolución de 300 ppp, y estar libres de derechos, ya que los autores son responsables de la gestión de los derechos de reproducción que puedan pesar sobre las ilustraciones. Las tablas deberán tener un formato .doc o .xls. Todas las imágenes irán numeradas y convenientemente rotuladas. Y se facilitará un listado en el que figurarán los pies de foto correspondientes a cada una de ellas (autor, título, objeto, fecha, institución/localización donde se conserva).

- Las notas deberán ir numeradas correlativamente, en caracteres arábigos, voladas sobre el texto, e insertas a pie de página.
- Los textos citados serán entrecorridos.
- Las palabras sueltas y textos escritos en otra lengua aparecerán en cursiva, incluidas las abreviaturas en latín
- Las referencias bibliográficas se citarán según los siguientes criterios:

Libros: FERRANDIS TORRES, J., *Alfombras antiguas españolas*, Madrid, Publicaciones de la Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Madrid, 1941.

Obras colectivas: RAMÍREZ RUIZ, V. y CABRERA LAFUENTE, A., "Tapiz Dios Padre con Tetramorfos (conocido como *La visión de Ezequiel*)", en VILLALBA SALVADOR, M. (coord.), *Viaje a través de las artes decorativas y el diseño. Siete siglos de historia y cultura artística*, Madrid, Asociación de Amigos del Museo Nacional de Artes Decorativas, 2012, p. 23.

Artículos de revista: JUNQUERA, P., "Las aventuras de Telémaco. Tres series de tapices del Patrimonio Nacional", *Reales Sitios*, núm. 52, 1977, pp. 45-56.

Catálogo de exposición: RODRÍGUEZ BERNIS, S. y PEREDA, R. (coms.), *El Quijote en sus trajes*, Madrid, Ministerio de Cultura, 2005.

- Las referencias a documentos de archivo se harán del siguiente modo, permitiéndose en casos puntuales ligeras variaciones:
 - Título del documento, fecha. Archivo en el que conserva, caja o protocolo, y número de páginas o folios.
 - El uso de hipervínculos se restringirá a portales y recursos consolidados, y se indicará la fecha de la última consulta.
 - Los trabajos enviados serán examinados por el comité editorial, con el objetivo de que se adapten a los contenidos y objetivos de la revista. Una vez aceptados, se someterán al dictamen de especialistas externos, por el sistema de pares ciegos, para que emitan un informe que avale su calidad. Tras el dictamen, el comité editorial decidirá su publicación, o no.
 - Se admitirán originales hasta el 15 de octubre. La secretaria de la revista acusará recibo de los trabajos a su recepción.
 - La resolución que adopte el comité editorial será notificada a los autores antes del 15 de noviembre.
 - Los autores dispondrán de pruebas para su corrección, comprometiéndose a devolverlas corregidas en un plazo no superior a 15 días. Los cambios se limitarán fundamentalmente a erratas o a cambios de tipo gramatical. No se admitirán variaciones que alteren de forma significativa el ajuste tipográfico.
 - La revista publicará reseñas de aquellos libros que lleguen como donación, y sean seleccionados por el consejo editorial.

**DIRECTORES:****Sofía Rodríguez Bernis**

(Museo Nacional de Artes Decorativas) y

Victoria Ramírez Ruiz

(Asociación de Amigos del Museo Nacional de Artes Decorativas – Universidad Internacional de la Rioja)

Secretaria:**Mercedes Simal López**

(Asociación de Amigos del Museo Nacional de Artes Decorativas - Museo Nacional del Prado)

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 Educación, Cultura y Deporte)**Ana Cabrera Lafuente** (Museo Nacional de Artes Decorativas)**Félix de la Fuente Andrés** (Museo Nacional de Artes Decorativas)**Amaya Morera Villuendas** (Asociación de Amigos del Museo Nacional de Artes Decorativas - Universidad Nacional a Distancia)**Paloma Muñoz-Campos** (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)**Sela del Pozo Coll** (Museo Nacional de Artes Decorativas)**María Dolores Vila Tejero** (Asociación de Amigos del Museo Nacional de Artes Decorativas)**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 Educación, Cultura y Deporte)**María Herráez** (Universidad de León. Comité Español de Historia del Arte (CEHA))**Lesley Miller** (Victoria&Albert Museum, Londres)**M^a Ángeles Pérez Samper** (Universidad de Barcelona - Fundación Española de Historia Moderna)**Guillermo Perinat y Escrivá de Romaní**, Conde de Casal (Asociación de Amigos de los Castillos)**Álvaro Soler del Campo** (Patrimonio Nacional)