además de

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

Nº 5 • 2019
ISSN 2444-121X

SUMARIO

Editorial 5

Tapices flamencos y franceses de la Fundación Julio Muñoz Ramonet 9
Margarita García Calvo

Vajillas heráldicas de porcelana europea para la aristocracia cubana 33
Juan Carlos du Bouchet de la Figuera

***Petiteau* y el aderezo morisco de la reina Isabel II** 57
Nuria Lázaro Milla

Silla de Vitoria: origen y difusión de un asiento popular 71
Donato Alfaro Martín

La cerámica de Talavera de la Reina: de arte decorativo a patrimonio cultural inmaterial de la humanidad 87
María Agúndez Lería

Resúmenes de los artículos y palabras claves 99

Reseñas 104

- ***Silk, Porcelain and Lacquer: China and Japan and their Trade with Western Europe and the New World, 1500–1644.* Teresa Canepa** 105
  Cinta Krahe Noblett
- **Jacob Jordaens y España. Matías Díaz Padrón** 108
  Victoria Ramírez Ruiz
- **A Tempora Talavera de la Reina. Seis mil años de cerámica en Castilla-La Mancha. Alfonso Caballero Klink *et alli*** 113
  Pascual Clemente López
- **Artes decorativas en la Granada Moderna según los escribanos de la ciudad. Lázaro Gilda Medina** 116
  Mercedes Simal López

Normas de edición 118

Equipo editorial 120

EDITORIAL

Con la publicación del quinto número de *Además de*, nuestra revista se va consolidando como una publicación de referencia entre los investigadores y profesionales de las artes decorativas y el diseño.

En este número, se presentan cinco interesantes trabajos de investigación, así como una nueva sección de reseñas de publicaciones especializadas, con la que deseamos mantener a nuestros lectores informados de las últimas novedades bibliográficas de nuestro ámbito.

De este modo, la revista, publicada por el Museo Nacional de Artes Decorativas y su Asociación de Amigos, continúa sirviendo de catalizador y punto de referencia para los estudios de este campo, desde muy diferentes enfoques y épocas.

Los distintos trabajos que componen este número abordan aspectos muy diversos de distintas materias que están dentro del ámbito de nuestra disciplina.

En el primer artículo, Margarita Garcia Calvo estudia la colección de tapices que forman parte del legado del financiero Julio Muñoz Ramonet (1912-1991), que a su muerte decidió que la ciudad de Barcelona fuera la heredera de su importante colección artística y del Palacete de la calle Muntaner. Siete son los tapices que forman parte de esta colección artística. Cuatro de ellos fueron tejidos en Bruselas en los siglos XVI y XVII, dos piezas fueron tejidas en la manufactura francesa de Aubusson a mediados del siglo XVII y la séptima probablemente en Países Bajos del Norte en Gouda o Schoonhoven.

El artículo firmado por Juan Carlos du Bouchet de la Figuera analiza cómo la alta sociedad cubana del siglo XIX, a imitación de la nobleza europea, manifestó su poder a través de las vajillas de porcelana. Estos servicios de mesa se distinguían no sólo por tener su origen en las más destacadas manufacturas del viejo continente, sino también por la riqueza de su decoración, en particular de su iconografía heráldica.

A través de documentos de archivo, publicaciones de época, grabados, dibujos y fotografías, Nuria Lázaro Milla explora una original creación de Eugène Petiteau, datable a mediados del siglo XIX: joyas de apariencia morisca realizadas en plata cincelada, calada y esmaltada en negro con colgantes de coral rojo. El artista las mostró al mundo en las exposiciones universales, y cosechó éxito, pues una de sus clientes fue la reina española Isabel II.

Donato Alfaro Martín invita a viajar desde finales del siglo XVIII a mediados del siglo XX tomando como vehículo la denominada silla de Vitoria, modelo que desde el norte exportó su producción al resto de la península. Su ligereza y comodidad propiciaron que gozara de una amplia aceptación, estando presente tanto en las casas de la aristocracia y burguesía como en las más humildes viviendas, dado el abaratamiento que supuso su fabricación en serie.

Por último, María Agúndez Lería propone un examen sobre la evolución, en las últimas décadas, del concepto de patrimonio histórico-artístico al de patrimonio cultural, lo que ha redundado en una nueva percepción de las artes decorativas en general, y de la cerámica de Talavera en particular, actualmente en proceso de ser declarada Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad por la UNESCO.

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

TAPICES FLAMENCOS Y FRANCESES DE LA FUNDACIÓN JULIO MUÑOZ RAMONET

Margarita García Calvo
Doctora en Historia del Arte

Fecha de recepción: 29-10-2018 • Fecha de aceptación:14-03-2019

Los tapices que aquí se presentan forman parte del legado del financiero Julio Muñoz Ramonet (1912-1991), que a su muerte decidió que la ciudad de Barcelona fuera la heredera de su importante colección artística y del Palacete de la calle Muntaner que la albergaba, construido a principios del siglo XX y cuyo anterior propietario fue el marqués de Alella. Este valioso legado, formado por obras de grandes pintores como Goya o El Greco, por retablos góticos y renacentistas, por pintura catalana de los siglos XVII y XVIII, etc., también incluye las denominadas artes decorativas, entre las que destacan los tapices que, a continuación, se estudian.

Siete son los tapices que forman parte de esta colección artística. Cuatro de ellos fueron tejidos en Bruselas en los siglos XVI y XVII: *Vida de Tobías, José en prisión interpreta el sueño del copero y el panadero (Vida de José), Adonis es conducido hacia Venus por los amorcillos (Historia de Venus) y El tocador de Venus (Historia de Venus)*. Otros dos lo fueron en talleres de Aubusson en los siglos XVII y XVIII: *Boda de Paris y Helena*

(Historia de Paris y Helena) y Homenaje a Psique (Historia de Psique). El séptimo, tejido muy posiblemente en los Países Bajos del Norte en el siglo XVII, tiene como tema *Orestes e Ifigenia llegan al puerto de Áulide llevando la imagen de Artemisa (Historia de Ifigenia y Orestes)*.

Dos de los tapices, *Adonis es conducido hacia Venus por los amorcillos* y *El tocador de Venus* parecen haber formado parte de un mismo conjunto de la *Historia de Venus*. Los otros cinco son ejemplares aislados, aunque en el momento de su ejecución formaron parte de series compuestas por varios paños, en donde estaban tejidas diferentes escenas de una misma historia. Estas series están dispersas actualmente por varias causas: ventas, donaciones, reparto de herencias, etc., además de la desaparición de muchas de las piezas debido a las malas condiciones de conservación, lo que ha dado lugar a que la mayor parte de estos conjuntos tejidos en los siglos de los que estamos hablando no solo se conserven incompletos, sino disgregados, encontrándose en la actualidad piezas de una misma serie en diferentes colecciones.

Tres de los siete tapices conservan aún tanto la marca de la ciudad donde fueron tejidos como la del taller. Dos de ellos, los que representan la *Vida de Tobías* y la *Vida de José,* llevan la de Bruselas y la de dos talleres de la ciudad, uno el de Paulus van Nieuwenhove (h. 1610-1640) y el otro un monograma de tejedor aún sin identificar. El tercero, con el tema de la *Historia de Psique*, trae la marca de la ciudad de Aubusson, donde fue tejido a mediados del siglo XVIII, y el nombre del tapicero I. Assollant.

Ya en el año 1528, la ciudad de Bruselas obligó a que los tapices allí tejidos llevasen la doble B (Brabante-Bruselas) con un escudete rojo en el medio, y también la marca del tejedor. Esta obligación fue necesaria para evitar los numerosos fraudes, consecuencia del alto aprecio en que se tenían los paños de esta villa, que ya desde finales del siglo XV se había convertido en el centro de producción más importante de los Países Bajos meridionales. Con posterioridad, mediante el edicto imperial de mayo de 1544, se hizo extensiva la obligación para los demás centros manufactureros. El incendio que tuvo lugar en el año 1690 en la Plaza Mayor de Bruselas hizo que se perdiesen los registros de las corporaciones de los tejedores, lo que ha dificultado considerablemente el conocimiento posterior de las firmas de éstos, como es el caso del monograma del tapiz de la *Vida de José*.

En cuanto a la ausencia de marcas, tanto del centro manufacturero como del tejedor, es frecuente en una parte considerable de los tapices que han llegado hasta nuestros días, como es el caso de cuatro de los que aquí se estudian. Al ir tejidas generalmente en el orillo inferior o en la zona baja del orillo derecho, las partes más frágiles de la pieza y que eran renovadas con frecuencia, muchas marcas se han perdido o están incompletas.

Figura 1

Tapiz de la "Vida de Tobías"
Tejido en Bruselas (B-B), h. 1550-1575.
Monograma de un taller no identificado. 360x400 cm.
Fundación Julio Muñoz Ramonet.

VIDA DE TOBÍAS

En este tapiz vemos dos episodios diferentes de la Vida de Tobías, sacados del Antiguo Testamento (Fig. 1).

El relato bíblico comienza con las desventuras del viejo Tobías, que exiliado en Nínive permanece fiel a su pueblo y entierra a los hebreos victimas de Senaquerib. El viejo Tobías, que había quedado ciego a los 58 años cuando dos pájaros soltaron excrementos sobre sus ojos, recuerda que en el transcurso de un viaje a Media había prestado diez talentos a un tal Gabael, por lo que envía a su hijo Tobías a la ciudad de Ragues a recuperarlos. En el transcurso del mismo, a orillas del Tigris, pesca un pez del que extraerá el corazón y el hígado, y con la hiel del mismo curará la ceguera de su padre. En este viaje le acompaña Rafael, su ángel de la

guarda, que hasta ese momento había fingido ser hombre, pero cumplida su misión revela su auténtica naturaleza y sale volando, dejando estupefactos a los presentes.

En el tapiz vemos al anciano Tobías junto a su esposa, apoyado sobre la mesa y con la bolsa del dinero. Tobías, que lleva su nombre en la manga de su vestimenta, aparece en un primer plano mostrando su asombro al ver volar a Rafael (*Tobías* 9: 6-9 y 12: 14-21). En un segundo plano vemos el segundo episodio: el anciano Tobías en su lecho de muerte da los últimos consejos a su familia (*Tobías* 14: 2-6)

La cenefa que rodea al tapiz está formada por diferentes tipos de frutas y flores, con figuras alegóricas en la cenefa inferior.

Figura 2

Monograma en tapiz.
Monograma de un taller no identificado de Bruselas en el tapiz de la "Vida de Tobías"

Tejido en Bruselas hacia 1550-1575, como atestigua la doble B del orillo inferior, lleva un monograma en el orillo lateral derecho, en la parte superior, no identificado [1] (Fig. 2).

En el autor del diseño, desconocido, se ve la influencia del gran pintor de Bruselas Bernard van Orley (h. 1488-1541), considerado como el pintor de modelos para tapices más importante del período 1520-1541, fecha de su muerte. A él se deben los de tapicerías tan conocidas como *Las cazas de Maximiliano* (Museo del Louvre), *La batalla de Pavía* (Museo de Capodimonte, Nápoles), *La vida de Jacob* (Museos Reales de Arte e Historia, Bruselas), o *Historia de Rómulo y Remo* (Patrimonio Nacional, Madrid) [2].

Este tapiz se puede poner en paralelo con otro del mismo tema del Kunsthistorisches Museum de Viena. La serie de Viena (IV) está formada por ocho tapices, en dos de los cuales vemos las escenas de la vida de Tobías que aparecen en nuestro tapiz. Fue tejida en Bruselas h. 1540-50 según modelos que siguen el estilo del grupo de Van Orley [3]. También al grupo de Van Orley responde el estilo del diseño de una serie de *Tobías* de Patrimonio Nacional (Madrid) [4], comprada por María de Hungría en 1547 y que tiene un monograma que parece ser el de Balthasar van Vlierden [5]. La catedral de Tortosa conserva en su museo otros cuatro tapices de *Tobías*, donados por el obispo Gaspar Punter (1590-1600). Tejidos en Bruselas a mediados del siglo XVI, se aprecia en ellos también la influencia del círculo de Van Orley [6].

De este mismo tema de *Tobías* se conservan otros conjuntos algo más antiguos, tejidos por modelos atribuidos a un artista anónimo de Bruselas a partir de un diseño del pintor Pieter Coecke van Aelst, alumno de Van Orley [7]. Son ejemplos los cuatro paños del Castillo de Gaasbeek (Lennik, Bélgica), tejidos hacia 1550 en Bruselas [8] y los ocho de la catedral de Tarragona, tejidos también en Bruselas en las mismas fechas que los anteriores [9]. A estos dos conjuntos de Gaasbeek y de Tarragona se puede añadir un tapiz de la Colección Selgas-Fagalde (Asturias) [10] .

JOSÉ EN PRISIÓN INTERPRETA EL SUEÑO DEL COPERO Y EL PANADERO (VIDA DE JOSÉ)

El tema de este tapiz es uno de los episodios de la vida de José más conocidos: la interpretación que hace, cuando está en prisión acusado de haber atentado contra la virtud de la mujer de Putifar, de los sueños de dos funcionarios caídos en desgracia: el copero y el panadero (Fig. 3), que son los dos personajes que junto con José apa-

Figura 3

Tapiz de "José en prisión interpreta el sueño del copero y el panadero".
De la serie Vida de José. Tejido en Bruselas (B-B).
Monograma de Paulus van Nieuwenhove (h. 1610-1640). 400x350 cm.
Fundación Julio Muñoz Ramonet.

recen en el tapiz. El sueño que había tenido el copero de la visión de tres sarmientos en una vid y de cómo los racimos de uvas maduras los había exprimido en la copa del faraón, fue interpretado por José de la siguiente forma: los tres sarmientos son tres días. Dentro de tres días Faraón levantará tu cabeza, te restaurará en tu puesto y tú pondrás la copa de Faraón en su mano como acostumbrabas antes cuando eras su copero" (*Génesis* 40: 9-15). El sueño del panadero: "había tres cestas de pan blanco sobre mi cabeza, y sobre la cesta de encima toda clase de manjares hechos por un panadero para Faraón, y las aves los comían de la cesta sobre mi cabeza", fue interpretado por José de este modo: "las tres cestas son tres días, dentro de tres días Faraón te quitará la cabeza, te colgará en un árbol y las aves comerán tu carne" (*Génesis* 40: 16-19). De acuerdo con lo predicho por José, el copero es perdonado y restaurado por el faraón a su puesto, mientras que el panadero acaba colgado en la horca, donde lo devoran los cuervos.

En las concordancias del Antiguo y el Nuevo Testamento, el panadero y el copero se cotejan con el Mal y el Buen Ladrón [11].

...en el centro de cada una de las cenefas hay un cartucho con fábulas, enmarcadas en un paisaje. En la cenefa superior, la fábula de "la liebre y la tortuga", en la izquierda, la fábula de "la zorra y la cigüeña" en la cenefa derecha "la zorra y las uvas" y en el centro de la inferior, la fábula "águila, el pastor y la corneja"

La bordura que rodea el tapiz está formada por frutas, conchas y en el centro de cada una de las cenefas hay un cartucho con fábulas, enmarcadas en un paisaje. En la cenefa superior, la fábula de "la liebre y la tortuga", atribuida a Esopo. Esta fábula nos enseña que a menudo el trabajo vence a los dones naturales si a estos se los descuida. En la izquierda, la fábula de "la zorra y la cigüeña", atribuida a Fedro. La lección didáctica es que si alguien nos ha lesionado, debemos aplicarle la "ley de talión". La fábula de Esopo de "la zorra y las uvas" de la cenefa derecha encierra también una conocida moraleja, la de ciertos hombres que no pudiendo llevar adelante sus asuntos por culpa de su incapacidad culpan a las circunstancias. Por último, en el centro de la inferior, la fábula representada parece ser la de Esopo del "águila, el pastor y la corneja", en donde una corneja tratando de imitar a un águila se lanza sobre un carnero, pero se acaba enredando en los mechones de lana. La moraleja es que tratando de rivalizar con los poderosos no solo pierdes tu tiempo, sino que te expones a la risa por tus desgracias [12].

Figura 4

Monograma de Paulus van Nieuwenhove en el tapiz de "José en prisión interpreta el sueño del copero y el panadero".

El tapiz fue tejido en Bruselas (B-B), en la manufactura de Paulus van Nieuwenhove, cuyo monograma aparece en la parte inferior del orillo derecho (Fig. 4). Nieuwenhove trabaja en esta ciudad desde el año 1616 aproximadamente hasta 1640, después de haber estado en Munich, en el taller de Hans van der Biest, originario de Enghien, desde 1606 hasta 1614. En su taller de Bruselas fueron tejidos otros conocidos tapices como los de la *Vida de Noé* (Col. Toms, Lausanne) con modelos de Michiel Coxcie (1499-1592) [13] o la *Historia de Hércules* (Col. privada) [14], entre otros.

Respecto a otros tapices que podemos poner en relación con el de la Fundación hay que citar uno tejido en Bruselas hacia 1620-1640. Tiene la misma cenefa y representa también un episodio de la *Vida de José: La túnica ensangrentada* (*Génesis* 37: 12-35) (GCPA 0239068. Getty Photo Study Collection), por lo que posiblemente ambos paños hayan formado parte de una misma serie. Tejido por el mismo modelo de este último, pero invertido, se conserva un tapiz en el Museo de Artes Decorativas [15].

ADONIS ES CONDUCIDO HACIA VENUS POR LOS AMORCILLOS (HISTORIA DE VENUS)

El tema de este tapiz, que ilustra el triunfo del amor, está inspirado, aunque de una forma muy libre, en las *Metamorfosis* (Libro X, 519-739). Adonis, gran cazador, un día se internó en el bosque donde inesperadamente descubrió a la hermosa Venus. Esta jugaba con su hijo Cupido, que hirió a su madre en el pecho con una de sus flechas, desencadenando en ella el amor impetuoso por el joven. Venus conocía el adverso destino de Adonis si éste se enfrentaba con animales feroces, y por ello procuró apartarle del peligro que le acechaba. A pesar de sus advertencias, el héroe partió de caza tras un jabalí que le atacó provocándole la muerte.

En el paño, mientras Venus yace rodeada de amorcillos se presenta Adonis que, sosteniendo una lanza y acompañado de sus perros, se prepara para la caza (Fig. 5). La cenefa está formada por guirnaldas de flores entrelazadas y por cariátides, estas últimas en las laterales. En el centro de la cenefa inferior, en una cartela, hay una inscripción latina: "VENUS/AMORES/ADONIS/FERAS/INDAGAT" (VENUS BUSCA LOS AMORES, ADONIS SIGUE LA PISTA DE LAS FIERAS) [16].

El tapiz, que no lleva marcas, responde al estilo de Bruselas hacia 1650-1675, tejido en un taller desconocido, inspirándose el autor del modelo en la pintura del mismo tema de Francesco Albani (1578-1660).

Albani fue uno de los pintores más importantes de la Escuela de Bolonia del siglo XVII. Nacido en esta ciudad, se estableció en 1601 en Roma junto a Guido Reni (1575-1642), trabajando posteriormente con Annibale Carracci (1560-1609) en la iglesia de Santiago de los Españoles y en los lunetos Aldobrandini. Debe su fama fundamentalmente a sus obras de pequeño formato. Armoniosos e idílicos paisajes poblados por graciosas figuras, en donde interpreta de un modo poético y muy personal los grandes temas de la mitología y de la historia sagrada [17].

El cuadro de Albani *Adonis es conducido hacia Venus por los amorcillos* (conocido también como el otoño), que sirvió de inspiración para el autor del diseño de nuestro tapiz, forma parte de un ciclo de cuatro tablas, pintadas por vez primera hacia 1615-1617 para el cardenal Escipión Borghese y que se conservan en la Galería Borghese (Roma) (Fig. 6). Los temas de las otras tres pinturas son: *El tocador de Venus* (conocido también como la primavera), *El reposo de Venus y Vulcano* (el verano) y *El triunfo de Diana* (el invierno).

Posteriormente, en 1621, Albani pinta una versión del ciclo de la Galería Borghese, pero a mayor tamaño, para Ferdinando Gonzaga, duque de Mantua, serie que fue comenzada en 1621 y terminada finalmente en 1633 para el cardenal Giovanni Carlo de Médicis. Más tarde, después de la muerte del pintor, sería adquirida por el rey francés Luis XIV.

Figura 5

Tapiz de "Adonis es conducido hacia Venus por los amorcillos".
De la serie Historia de Venus. Tejido en Bruselas, h. 1650-1675.
Sin marcas. 400x420 cm. Fundación Julio Muñoz Ramonet.

Figura 6

"Adonis es conducido hacia Venus por los amorcillos", Francesco Albani.
Galeria Borghese, Roma.

Figura 7

Tapiz de "Adonis es conducido hacia Venus por los amorcillos".
De la serie Historia de Venus. Sin marcas.
415 x 398 cm. Patrimonio Nacional, Madrid.

Figura 8

Tapiz de "Los amores de Venus y Adonis".
De la serie Historia de Venus.
Colección del Kremlin, Moscú.

Luis XIV, junto con el cardenal ministro Mazarino, fue el gran coleccionista de la obra de Albani en Francia. En 1693 poseía 31 obras de Albani, la colección más rica de Europa en obras de este maestro. Una de las compras más importantes fue el ciclo de la *Historia de Venus*, pintado entre el año 1621-1633, formado por las cuatro pinturas que se conservan en el Louvre: *El reposo de Venus y Vulcano, El triunfo de Diana, Adonis es conducido hacia Venus por los amorcillos* y *El tocador de Venus*. La importancia dada al paisaje es la diferencia fundamental entre la serie del Louvre y el ciclo Borghese, donde las figuras adquieren más importancia [18].

Esta misma composición de Albani de Venus y Adonis fue adaptada posteriormente por Jan van Orley para una serie tejida en 1710 por Judocus de Vos. Las pinturas de Albani fueron copiadas también por medio de grabados en los tapices ingleses de la época [19]. Asimismo, el Museo del Louvre conserva tapices tejidos en el siglo XVIII en Flandes, adaptando los modelos de Albani: *El tocador de Venus, Adonis es conducido hacia Venus por los amorcillos* y *El reposo de Venus y Vulcano* [20]. Parece que las composiciones de Albani conocieron una gran difusión no solo en la tapicería sino también en relieves y objetos de porcelana [21].

Un tapiz del mismo asunto de *Adonis es conducido hacia Venus por los amorcillos*, y tejido por el mismo modelo, forma parte del grupo de tapices de tema mitológico de Patrimonio Nacional [22] (Fig. 7). No solo comparten tema sino también una cenefa muy similar, aunque difiere de nuestra pieza en la inscripción latina y en su emplazamiento en la cenefa superior y no en la inferior, como es nuestro caso. También en las aves y pequeños animales, un conejo y un perro, que tiene el de Patrimonio Nacional en los ángulos inferiores de la cenefa y que no aparecen en el nuestro.

Este tapiz, junto con el que se estudiará a continuación, "El tocador de Venus", tejido también siguiendo un modelo de Albani, parecen haber formado parte de una misma edición de la *Historia de Venus,* como ya se ha dicho.

otros dos tapices llevan la misma cenefa que los de la Fundación Muñoz Ramonet, por lo que podrían ser parte de un mismo conjunto

Hemos identificado, además, otros dos tapices que llevan la misma cenefa que los de la Fundación Muñoz Ramonet y están relacionados en cuanto al tema, por lo que podrían ser parte de un mismo conjunto. Uno pertenece a la colección del banco BBVA (Madrid) [23]. El tema ha sido identificado como *Marte y Adonis*, la escena en la que Marte prepara la muerte de su rival Adonis a través de un gran jabalí. El otro tapiz, *Los amores de Venus y Adonis*, forma parte de la colección del Kremlin (Moscú) [24] (Fig. 8).

Ambos tapices, el de la colección BBVA y el del Kremlin, tienen su correspondiente en cuanto al tema en la colección de Patrimonio Nacional (Madrid). El de *Marte y Adonis* solo conserva la cenefa superior. El de *Los amores de Venus y Adonis* lleva la misma cenefa que los otros dos mencionados anteriormente de Patrimonio Nacional, tejidos a partir de los modelos de Albani y que ponemos en relación con nuestras piezas: *Adonis es conducido hacia Venus por los amorcillos* y *El tocador de Venus* [25].

EL TOCADOR DE VENUS (HISTORIA DE VENUS)

El tema de este tapiz, al igual que el anterior, está inspirado en las *Metamorfosis* (Libro X, 519-739), pero interpretado de una forma muy libre por el pintor del modelo, lo que nos hace pensar que ha recurrido a otras fuentes literarias.

La escena muestra a Venus reclinada en un sillón mientras es adornada por tres doncellas, posiblemente las tres Gracias: una le riza el pelo, otra le peina el cabello y una tercera muestra a su compañera un largo collar de perlas. Completan la escena cuatro *putti* que contribuyen también al ornato de la diosa sosteniéndole uno un espejo para que se admire y los otros preparándole joyas o flores frescas (Fig. 9).

La cenefa es muy similar al del tapiz de *Adonis es conducido hacia Venus por los amorcillos*. Está formada por guirnaldas de flores entrelazadas con conchas marinas y por cariátides, estas últimas en las laterales. En la inferior hay una cartela con una inscripción latina: "VENUS/SE/CONSPICIT/IN/SPECULO" (VENUS SE MIRA EN EL ESPEJO).

El autor del modelo de "El tocador de Venus", al igual que en "Adonis es conducido hacia Venus por los amorcillos" se inspiró en las pinturas de Francesco Albani sobre este tema.

El tapiz, que no tiene marcas de centro manufacturero ni de taller, responde a las características de la producción de Bruselas hacia 1650-1675. El autor del modelo de *El tocador de Venus*, al igual que en el tapiz anterior, se inspiró en las pinturas de Francesco Albani sobre este tema. Una es la que pertenece al ciclo de la Galería Borghese (Roma), pintada hacia 1615-1617. Otra versión posterior, de 1621-1633, es la del ciclo que tiene el Louvre [26]. Una tercera versión, fechada hacia 1635-1640, se conserva en el Museo del Prado (Fig. 10).

El tocador de Venus del Prado junto con la obra *El juicio de Paris*, también de Albani, se encontraban en el palacio del Buen Retiro de Madrid en el año 1700 y se considera muy probable que fuera el propio rey Felipe IV quien encargara estas dos pinturas [27].

Patrimonio Nacional, como ya se ha dicho, tiene un tapiz con el mismo tema y tejido por el mismo modelo, aunque más reducido en su lado izquierdo [28]. El taller fue el de Guillaume van Leefdael (h. 1656- h. 1684) de Bruselas [29]. La cenefa también es muy parecida, con las diferencias ya señaladas al comentar el tapiz anterior: los pequeños animales en las cenefas superior e inferior y la ubicación de la cartela con el texto latino diferente en la cenefa superior y no en la inferior como es el caso de nuestro paño.

Figura 9

Tapiz "El tocador de Venus".
De la serie Historia de Venus.
Tejido en Bruselas, h. 1650-1675.
Sin marcas. 400 x 460 cm.
Fundación Julio Muñoz Ramonet.

Figura 10

El tocador de Venus, Francesco ALbani.
h. 1635-1640. Museo del Prado, Madrid.

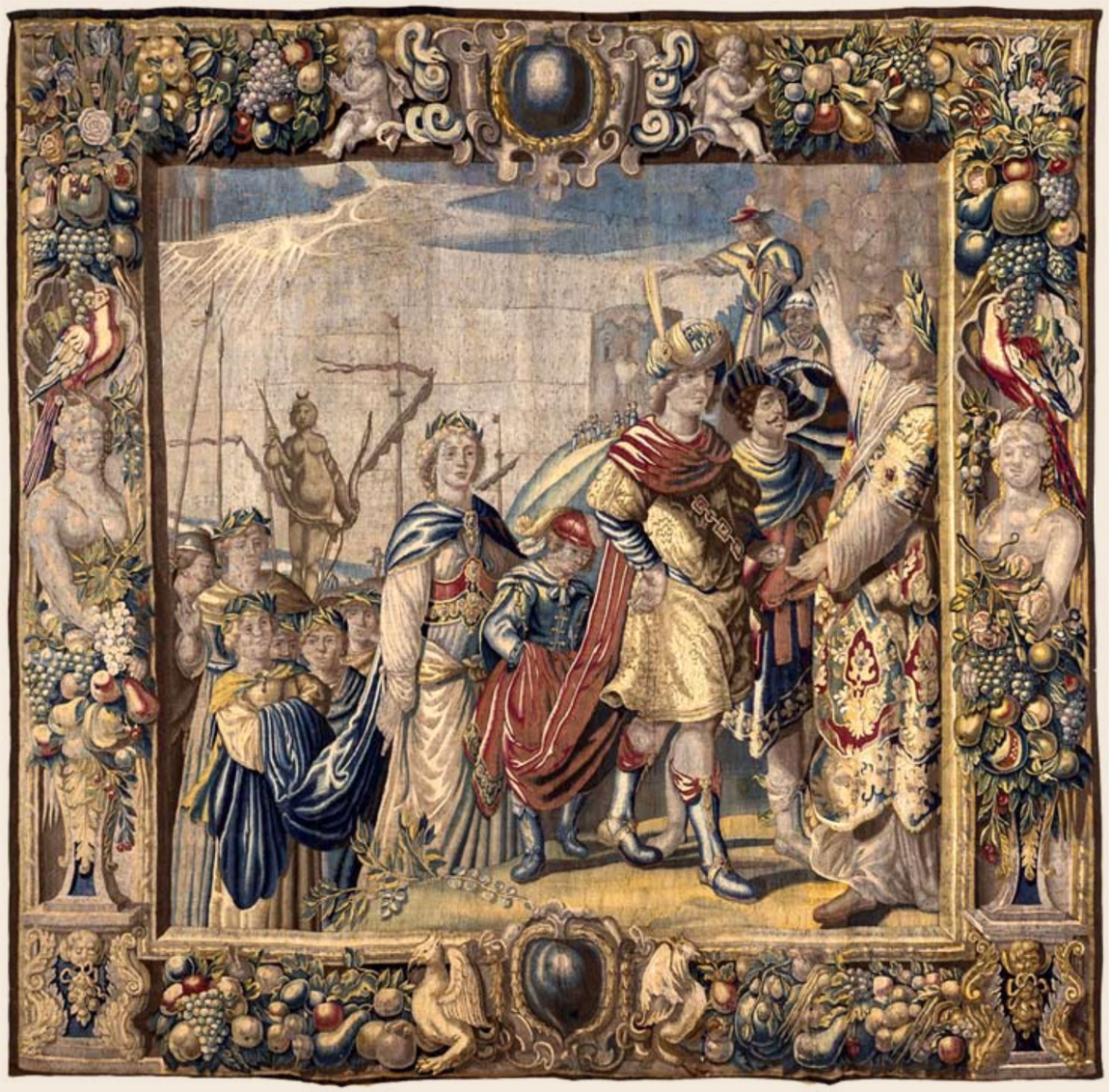


Figura 11

Tapiz de "Orestes e Ifigenia llegan al puerto de Áulide llevando la imagen de Artemisa".
De la serie Historia de Ifigenia y Orestes.
Tejido posiblemente en los Países Bajos del Norte, Gouda o Schoonhoven, h. 1650.
Sin marcas. 360 x 350 cm.
Fundación Julio Muñoz Ramonet.

Figura 12

Tapiz de "Orestes e Ifigenia llegan al puerto de Áulide llevando la imagen de Artemisa".
De la serie Historia de Ifigenia y Orestes.
Tejido en los Países Bajos del Norte, Gouda o Schoonhoven, h. 1648-1662.
Taller de Pieter de Cracht. Sin marcas. 365x 562 cm.
Rijksmuseum, Amsterdam.

ORESTES E IFIGENIA LLEGAN AL PUERTO DE ÁULIDE LLEVANDO LA IMAGEN DE ARTEMISA (HISTORIA DE IFIGENIA Y ORESTES)

El episodio tejido aquí muestra la entrada triunfal de Ifigenia, Orestes y Pílades en Áulide, llevando con ellos la estatua de la diosa Artemisa, que han traído de vuelta desde Tauris. Ha llegado el fin a los tormentos sufridos por Orestes por la muerte de su padre Agamenón a manos de Egisto. Y el asesinato de Egisto y su madre Clitemnestra por su mano. Para su hermana Ifigenia el retorno a Áulide significa su definitiva reconciliación con Artemisa, quien la había llevado a Tauris para castigar a su padre Agamenón por insultar a la diosa al matar a una cierva dedicada a ella.

Eurípides y los demás autores clásicos que relatan la Historia de *Ifigenia y Orestes* incluyen el regreso a Áulide, por lo que el autor del diseño pudo haberse inspirado en varias fuentes.

En el tapiz vemos en un primer plano a Orestes, Pílades e Ifigenia que han llegado a la ciudad de Áulide. Orestes, que lleva una vestimenta de rico colorido, posa una mano en la empuñadura de su espada. El personaje que está a su lado es su amigo Pílades. Tras él, Ifigenia, con una corona de laurel, camina desde la playa. Elevándose por encima del cortejo de Ifigenia está la gran estatua de Artemisa con una luna creciente sobre la cabeza y un arco y flechas en sus manos. Al fondo, en el lado izquierdo, los mástiles de los barcos, y en el derecho los muros de Áulide (Fig. 11).

El Rijksmuseum de Amsterdam tiene una una *Historia de Ifigenia y Orestes*, formada por cinco tapices, sin marcas, tejidos en Gouda o Schoonhoven hacia 1648-1662, en el taller del tejedor y mercader Pieter de Cracht. Los modelos utilizados en esta serie se atribuyen al holandés Salomon de Braij (1597-1664), pintor, arquitecto, urbanista y hombre de extensa cultura. Aunque no se menciona en ningún escrito como autor de diseños para tapices, parece evidente la relación entre sus trabajos más conocidos y estas piezas del Rijksmuseum, en aspectos como los tipos de caras y la actitud teatral de los personajes [30]. Un sexto tapiz de esta misma historia y con la misma cenefa, *La intervención de Artemisa durante los preparativos del sacrificio de Ifigenia,* fue adquirido en el 2006 por el museo holandés en Christie´s, Nueva York (28 de septiembre, lote 176).

En uno de los paños del museo holandés está representado el mismo episodio que está tejido en nuestra pieza [31] (Fig. 12). En ambos se ha utilizado el mismo modelo, atribuido a Salomon de Braij, pero en nuestro caso se ha reducido el número de figuras en el centro y lado derecho y en los habitantes de la ciudad que salen a recibir a Orestes, Ifigenia y Pílades, además de la representación de Áulide. Además de la reducción del cartón, las cenefas son diferentes. En nuestro tapiz están formadas por figuras femeninas con exuberantes ramos de frutas y vistosas aves, mientras que el ejemplar del Rijksmuseum tiene columnas salomónicas en las cenefas laterales y ramos de flores y frutos en la zona superior.

El tapiz habría formado parte de un conjunto que, a tenor de lo que vemos en el museo holandés, incluiría episodios como: *La muerte de un ciervo dedicado a Artemisa, La venganza de Orestes sobre Egisto, Orestes y Pílades ante Ifigenia, El retorno de Orestes e Ifigenia a Áulide* y *La intervención de Artemisa durante los preparativos del sacrificio de Ifigenia*.

Respecto al lugar donde pudo tejerse, hacia 1650, no podemos precisarlo, pues no lleva marcas de la ciudad o del taller. Pero parece que la *Historia de Ifigenia y Orestes* no fue un tema frecuente en los talleres de los Países Bajos meridionales, mientras que en los Países Bajos del Norte, en las ciudades holandesas de Gouda o Schoonhoven, donde en el siglo XVII flamencos emigrados desde Audenarde fundaron varios talleres, se tejió en diferentes ocasiones [32], por lo que es muy probable que nuestra pieza haya sido tejida allí. Sabemos que el taller de Pieter de Cracht vendió dos series de este tema, una en 1648 al Elector de Brandeburgo y otra probablemente a la corte sueca.

Además del conjunto del Rijksmuseum, se conserva otro de cuatro tapices en una colección privada alemana. Tejido por los mismos modelos de Salomon de Braij, lleva en la cenefa superior el monograma coronado "W.M", de Werner, conde de Salm, y Maria von Linburg [33] . Otro tapiz con el episodio de *Orestes y Efigenia llegan al puerto de Áulide llevando la imagen de Artemisa,* tejido siguiendo el mismo modelo y carente de cenefas, ha sido subastado recientemente por Sotheby´s Londres (2 de mayo 2017, lote 156). También, por el mismo diseño, la Fundación Selgas-Fagalde (Asturias) posee un ejemplar de esta *Historia de Ifigenia y Orestes: La diosa Atenea se presenta al rey Toante,* aunque con una importante reducción del modelo respecto al del mismo tapiz del museo holandés [34].

BODA DE PARIS Y HELENA (HISTORIA DE PARIS Y HELENA)

En el centro del tapiz, en un trono, el viejo rey Príamo, sentado con la reina Hécuba, presenta a un invitado real con vestimenta oriental y acompañado de su séquito, que se inclina con deferencia hacia la pareja formada por su hijo Paris y la bella Helena, que están de pie a su lado. Dos sirvientas de Helena rodean a los príncipes casaderos. Diversos presentes como el bello jarrón, las estatuas de los lares, dioses del hogar, y el brasero de metal con el fuego sagrado, símbolo también del hogar, están dispuestos en el suelo para la admiración de todos (Fig. 13).

El tapiz, tejido en Aubusson en la segunda mitad del siglo XVII, fue diseñado hacia 1650 por Isaac Moillon (1614-1673), "pintor del rey" bajo la regencia de Ana de Austria y bajo Luis XIV. Consagrado a la pintura de historia y a la decoración monumental, decoró castillos para la nobleza de Auvergne y también destacó por su pintura religiosa. A partir de 1650 está comprobada su presencia en Aubusson, donde va a crear numerosos modelos originales para las tapicerías que se tejen en los talleres de la ciudad, que en 1665 recibe la denominación de Manufactura Real. A Moillon se le atribuyen una decena de series con un total de setenta y cinco tapices sobre *Dido y Eneas, Aquiles, Ulises, Las mujeres ilustres, Psique*, etc. Series que, debido a su gran éxito, son tejidas repetidamente hasta contabilizar más de ciento treinta conjuntos, de los que actualmente se conservan unas cuatrocientas piezas [35].

El autor de los modelos se inspiró para este caso en dos fuentes literarias, en la *Biblioteca* de Apolodoro (Epítome, 3, 2) y *las Fábulas* de Higino (XCII) [36]. Y el tapiz pudo haber formado parte de un conjunto de ocho, que incluiría episodios como: *El juicio de Paris, Los griegos van a reclamar a Helena, Paris es protegido por Venus, Los amores de Paris y Helena, La muerte de Paris, Menelao se reúne con Helena después de la toma de Troya* y *El retorno de Helena a Esparta*.

Figura 13

Tapiz de la "Boda de Paris y Helena".
De la serie Historia de Paris y Helena. Tejido en Aubusson, segunda mitad del s. XVII.
Sin marcas. 290 x 400 cm. Fundación Julio Muñoz Ramonet.

Esta Historia de *Paris y Helena*, diseñada por Moillon, conoció un gran éxito en los talleres de Aubusson, en donde fue tejida en numerosas ocasiones a lo largo de la segunda mitad del siglo XVII y aún en la primera mitad del XVIII, utilizándose en los tapices localizados actualmente hasta veintidós cenefas diferentes. Calculando que cada modelo de cenefa fue utilizado en una serie que podría tener como promedio siete u ocho tapices, la cifra resultante es muy considerable [37]. En nuestra pieza, la cenefa utilizada es muy sencilla y elegante; está formada por motivos vegetales con diferentes tipos de flores y hojas de acanto que recorren todo el encuadre del paño.

Tapices del mismo tema que el de la Fundación Muñoz Ramonet los encontramos en diferentes museos e instituciones francesas: Museo Dobrée (Nantes), Museo de Bellas Artes (Nancy) y en los Monumentos Nacionales [38]. En Lisboa (Museo Nacional de Coches) se conserva un conjunto de cinco paños que incluye nuestro episodio [39]. En el Museo del Castillo de Peralada (Gerona) hay también un tapiz con este tema de *La boda de Paris y Helena*, tejido por el mismo modelo de Moillon, con marca de la ciudad: M.R. DAUBUSSON y del tejedor: DUMONTEIL. Recientemente también ha sido subastada otra pieza con la misma escena en Subastas Balclis, Barcelona (25/10/2016, lote 774).

HOMENAJE A PSIQUE (HISTORIA DE PSIQUE)

La leyenda de Cupido y Psique, fuente iconográfica de este tapiz, está incluida en las *Metamorfosis (El asno de oro)* de Apuleyo, poeta latino del siglo II d. C. (Libro IV, 28-VI, 24). Esta fábula, uno de los relatos mitológicos más influyentes de Occidente, se encuentra en la parte central de los once libros que componen la novela, escrita en torno al año 160 de nuestra era y única novela latina que se conserva íntegra.

Psique, una de las tres hijas de un rey, gozaba de enorme admiración por su gran belleza y se le rendía homenaje. Pero no conseguía encontrar esposo y suscitaba además la envidia de Venus que, en venganza, ordena a su hijo Cupido que la entregue a un hombre vil, orden que el dios no acata ya que se enamora de ella y la lleva a su palacio, con la única condición de que no puede verle nunca. Psique no respeta esta condición, provocando la huída de Cupido y la cólera de Venus, que le impone una serie de pruebas humillantes. Una de ellas es traer, sin abrirlo, un frasco del elixir de la juventud. Psique contraviene la prohibición y cae en un profundo sueño al oler el perfume, del que la despertará Cupido. De la unión de ambos nacerá una hija, la Voluptuosidad, y conducida Psique al Olimpo, Júpiter le va a conceder la inmortalidad, además de reconciliarla con Venus.

El tapiz, tejido como el anterior según un diseño de Isaac Moillon, ilustra el comienzo de la historia narrada por Apuleyo, la admiración que suscita la belleza de Psique, a quien se tributa homenaje como si de una diosa se tratase (Fig. 14). Dice el relato que " […] muchos ciudadanos y numerosos extranjeros quedaban estupefactos por la admiración que les producía su inalcanzable hermosura y la adoraban con religiosa devoción como a la diosa Venus […]" (Libro IV, 28-29). La escena se desarrolla en el pórtico de un palacio. Sentada en un trono, Psique hace un gesto de moderación hacia sus admiradores: a la derecha, una mujer le lleva un incensario sobre un plato redondo, un anciano le entrega una corona de flores y un muchacho se dispone a sacrificar un cordero en su honor. En el tapiz se aprecia el gusto por las piezas de orfebrería que caracteriza a las creaciones de Isaac Moillon: pebeteros y grandes vasos con asas, colocados en el suelo en un primer plano. Vasos que pueden tener una utilidad, usarse para las libaciones, o simplemente ser decorativos. La cenefa está formada por flores y lazos que se van enrollando alrededor de un fino tronco.

Este tapiz fue tejido a mediados del siglo XVIII en Aubusson como atestigua la marca de la ciudad que lleva en el orillo inferior: "M.R.D. AUBUSSON". En el mismo orillo viene también la firma del tejedor: "I ASSOLANT", citado como uno de los cinco "fabricantes de tapices" de Aubusson en el año 1781 [40]. Sería el primero de un conjunto de once, que incluiría episodios como el transporte de Psique a la montaña, la observación de Cupido dormido, las pruebas a las que es sometida por Venus o el momento en que es despertada por Cupido [41].

Son varios los tapices conocidos en la actualidad que han sido tejidos a partir del modelo de Moillon, no solo en la segunda mitad del siglo XVII sino también en el XVIII, como es el caso de nuestro tapiz, lo que explica las diferencias entre unas piezas y

Figura 14

Tapiz de "Homenaje a Psique".
De la serie Historia de Psique. Tejido en Aubusson (M.R.D. AUBUSSON).
Taller de I. ASSOLANT, mediados del siglo XVIII. 350 x 430 cm.
Fundación Julio Muñoz Ramonet.

otras. Diferencias que radican fundamentalmente en el número de figuras femeninas que rodean a Psique y en el lugar en el que se desarrolla la escena: en un pórtico palaciego o en un bosque.

Un paño exacto al nuestro, aunque con una cenefa diferente, fue vendido en el año 1949 en la casa de subastas Lefortier (París) [42]. Otro tapiz tejido en Aubusson en la segunda mitad del siglo XVII por el mismo modelo de Moillon, pero con las variantes citadas anteriormente de personajes y escenario, es el de la colección de Caja San Fernando (actual Caja Sol) [43], en donde la escena se desarrolla en un bosque y se añaden dos figuras en el lado izquierdo, una de las cuales hace un gesto de veneración descrito por Apuleyo: "[…] llevándose la mano derecha a la boca con el dedo índice apoyado sobre el pulgar extendido la adoraban […]" (Libro IV, 28-29).

NOTAS

Mi agradecimiento a Núria Rivero Matas (Direcció de Patrimoni Museus i Arxius. Ajuntament de Barcelona) por las facilidades dadas para hacer este estudio y a Patricia Garrido García.

[1] Información proporcionada por el profesor Guy Delmarcel.

[2] DELMARCEL, G., *La Tapisserie Flamande du XVe au XVIIIe siècle*, París, Imprimerie Nationale, 1999, pp. 119-126.

[3] SCHMITZ VON LEDEBUR, K., *Szenen aus dem Buch Tobias. Aus der Tapisseriensammlung des Kunsthistorischen Museums*, Viena, Kunsthistorischen Museum, 2004, pp. 51 y 68-69.

[4] JUNQUERA, P. y HERRERO, C., *Catálogo de Tapices de Patrimonio Nacional*, Vol. I: siglo XVI, Madrid, Patrimonio Nacional, 1986, pp. 241-247.

[5] DELMARCEL, G., "Le roi Philippe II d´Espagne et la tapisserie", *Gazette des Beaux-Arts*, 141, 1999, p. 164.

[6] MARTIN I ROS, R.M., "Teixits brodats i tapissos i el mecenatge ecclesiástic a Catalunya", *El Arte de la Tapicería en la Europa del Renacimiento,* Lérida, CAEM, 2010, pp. 27-28.

[7] ALSTEENS, S., "The Story of Tobias", *Grand Design. Pieter Coecke van Aelst and Renaissance Tapestry,* Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, 2014, pp. 266-269.

[8] VOLCKAERT, A., "De Meester van de Verloren zoon en de Brusselse wandtapijtkunst", *Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Jaarboek.* Amberes, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 1987, pp. 93-106.

[9] BATLLE HUGUET, P., *Los tapices de la catedral primada de Tarragona,* Tarragona, Publicaciones del Sindicato de Iniciativa de Tarragona, 1946, pp. 41-49. BERLABE, C., "Los tapices de la catedral de Tarragona: formación y análisis de la colección", *El Mediterráneo y el Arte Español*, Valencia, CEHA, 1996, pp. 513-521.

[10] GARCÍA CALVO, M., *Colección de Tapices. Fundación Selgas-Fagalde*, Madrid, Fundación Selgas-Fagalde, 2009, pp. 16-21.

[11] RÉAU, L., *Iconografía del arte Cristiano. Iconografía de la Biblia (Antiguo Testamento*), T. 1, Vol. 1, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1997, pp. 198-199.

[12] ESOPO Y FEDRO, *Fábulas*, Madrid, Edit. Internacionales Universitarios, 1998.

[13] DELMARCEL, G., *La Collection Toms. Tapisseries du XVIe au XIXe siècle*, Lausana, Fondation Toms Pauli, 2010, pp. 82-89.

[14] THIBAULT SCHAEFER, J., *The Brussels Tristan Tapestries,* Turnhout, Brepols, Studies in Western Tapestry, vol.6, 2015, pp. 88-90.

[15] RAMIREZ RUIZ V. (Coord.), *Viaje a través de los tapices del Museo Nacional de Artes Decorativas*, Madrid, Asociación de Amigos del Museo Nacional de Artes Decorativas, 2016, p. 46.

[16] El texto de la cartela es una adaptación libre del texto latino de Ovidio. Agradezco al profesor Jesús Joaquín Picazo su traducción y comentarios para este tapiz y el siguiente.

[17] Para la obra en conjunto de Francesco Albani ver a PUGLISI, C. R., *Francesco Albani*, New Haven, Yale University Press, 1999. Véase también en el catálogo de la exposición, celebrada en el Museo del Louvre, y la primera consagrada al artista, a PUGLISI, C. R., "L´Albane et la France", en *L´Albane, 1578-1660,* París, Editions de la Réunion des musées nationaux, 2000, pp. 13-42.

[18] PUGLISI, C. R., *ob. cit.*, 2000, pp. 36-39; LOIRE, S., "L´Histoire de Venus", en *L´Albane, 1578-1660,* París, Editions de la Réunion des musées nationaux, 2000, pp. 62-70.

[19] DELMARCEL, G., *ob. cit.*, 1999, p. 325.

[20] LOIRE, S., *ob. cit.*, p. 98.

[21] PUGLISI, C.R., "L´Albane et la France…", pp. 22-23.

[22] JUNQUERA, P. y DÍAZ, C., *Catálogo de Tapices. Patrimonio Nacional*, Vol. II: siglo XVII, Madrid, Patrimonio Nacional, 1986, p. 266. HERRERO, C., "Tapices flamencos en la colección de la Corona de España", *Flemish Tapestry in European and American Collections. Studies in Honour of Guy Delmarcel,* Turnhout, Brepols, 2003, p. 167.

[23] Núm. Inv. 2608 [https://www.coleccionbbva.com/es/artes_decorativas/2608-marte-y-adonis/-Última consulta, 7-10-2018]

[24] Agradezco al profesor Guy Delmarcel haberme dado a conocer este tapiz y proporcionarme su fotografía.

[25] JUNQUERA, P. y DÍAZ, C., *ob. cit.*, pp. 292 y 295.

[26] PUGLISI, C. R., "L´Albane et la France…", p. 37; y LOIRE, S., *ob. cit.*, p. 68.

[27] PÉREZ SÁNCHEZ, A., *Pintura italiana del siglo XVII: exposición conmemorativa del ciento cincuenta aniversario de la Fundación del Museo del Prado*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1970, pp. 28-29; GONZÁLEZ, R., "Francesco Albani "The toilet of Venus", *Italian Masterpieces from Spain´s Royal Court,* Melbourne, National Gallery of Victoria, 2014, pp. 112-113; y VÁZQUEZ DUEÑAS, E., "Francesco Albani, "El tocador de Venus*", El arte de las naciones. El Barroco como arte global*, Puebla, Consejo Estatal para la Cultura y las Artes, 2016, p. 74.

[28] JUNQUERA, P. y DÍAZ, C., *ob. cit.*, p. 293.

[29] DELMARCEL, G., *ob. cit.*, 1999, p. 366.

[30] HARTKAMP-JONXIS, E., SMIT, H., *European Tapestries in the Rijksmuseum*, Zwolle, Waanders, 2004, pp. 241-250.

[31] HARTKAMP-JONXIS, E., SMIT, H., *ob. cit.*, pp. 249-250.

[32] DELMARCEL, G., *ob. cit.*, 1999, p. 209.

[33] HARTKAMP-JONXIS, E., SMIT, H., *ob. cit.*, pp. 241-250.

[34] GARCÍA CALVO, M., *ob. cit.*, 2009, pp. 54-57.

[35] REYNIÉS, N., LAVEISSIÉRE, S., *Isaac Moillon 1614-1673. Un peintre du roi á Aubusson*, París, Somogy editions d´art, 2005, p. 13.

[36] APOLODORO, *Biblioteca*, Madrid, Biblioteca Clásica Gredos, 1985, p. 211. HIGINIO, *Fábulas*, Madrid, Biblioteca Clásica Gredos, 2009.

[37] REYNIÉS, N., LAVEISSIÉRE, S., *ob. cit.*, pp. 138-157.

[38] REYNIÉS, N., LAVEISSIÉRE, S., *ob. cit.*, pp. 144-145.

[39] MENDONÇA, M-J, *Tapeçarias existentes em Museus e Palácios Nacionais*, Lisboa, Instituto Portugués do Património Cultural, 1983, pp. 86-91.

[40] BERTRAND, P-F., *Aubusson. Tapisseries des Lumiéres. Splendeurs de la Manufacture royale, fornisseur de l¨Europe au XVIIIe siècle,* Gante, Snoeck editions, 2013, p. 75, n. 34.

[41] REYNIÉS, N., LAVEISSIÉRE, S., *ob. cit.*, pp. 246-267.

[42] *Idem*, p. 249.

[43] GARCÍA CALVO, M., *Tapices de Caja San Fernando*, Sevilla, Caja San Fernando, 2007, pp. 57-65.

VAJILLAS HERÁLDICAS DE PORCELANA EUROPEA PARA LA ARISTOCRACIA CUBANA

Juan Carlos du Bouchet de la Figuera
Graduado en Historia del Arte

Fecha de recepción: 3-10-2018 • Fecha de aceptación: 04-02-2019

En la Cuba del siglo XVIII se conformará una nueva aristocracia criolla, aglutinada en un reducido número de opulentas familias terratenientes, poseedoras de un vasto poder económico y con un fuerte dominio en todo el ámbito de la gobernación en la isla, altamente propiciado por la promulgación de leyes que implantaban, para relevantes puestos oficiales, una sucesión en línea directa de padres a hijos –los Regidores por juro de heredad– y que establecían la unión de la competencia civil y militar en una misma persona[1]. Con las primeras liberaciones en el comercio durante el reinado de Carlos III se inicia un impetuoso crecimiento de la economía cubana con un vertiginoso desarrollo, entre otros, de la ganadería, de las vegas de tabaco, de los cafetales, pero fundamentalmente de la explotación agrícola de la caña de azúcar y de los ingenios azucareros; un dato muy significativo es que el número de estos últimos en La Habana se multiplicó de 88 a 228, tan solo entre los años 1759 y 1792[2].

Algunas de las nuevas grandes fortunas cubanas que conformaban esta sacarocracia criolla[3] serán recompensadas con títulos nobiliarios de condes y marqueses, como contrapartida de su fidelidad y de su apoyo financiero y económico a la corona española. El apogeo del ennoblecimiento de esta élite económica en Cuba durante el siglo XIX transcurre en paralelo a una destacada influencia cultural europea en la isla. La nueva aristocracia cubana asume costumbres, hábitos y modas, fundamentalmente de las noblezas española y francesa, como la de los fastuosos banquetes con numerosos invitados, en los que se ostentaban magníficas vajillas con vistosos diseños y ricas decoraciones, marcadas generalmente con los escudos de armas del anfitrión.

las grandes favoritas por su alta calidad y lujosa decoración, con una gran variedad de estilos y diseños, son las manufacturas francesas como Limoges, Sèvres y muy en especial, la célebre "porcelana de París"

Estos exuberantes y originales servicios de mesa personalizados se encargaban a través de tiendas o almacenes que tramitaban este tipo de pedidos, o bien directamente a las manufacturas de porcelana[4], fundamentalmente europeas, pues en el siglo XIX ha desaparecido el monopolio chino en la fabricación de la porcelana dura, que se encuentra ya muy extendida y desarrollada en Europa. Indudablemente las grandes favoritas por su alta calidad y lujosa decoración, con una gran variedad de estilos y diseños, son las manufacturas francesas como Limoges, Sèvres y muy en especial, la célebre "porcelana de París"; esta moda y gusto de la aristocracia criolla por lo francés, resulta claramente visible en la mayoría de las colecciones sobre esta temática[5].

Pronto se extenderá la costumbre de obsequiar platos, fuentes, tazas y demás accesorios de estas vajillas blasonadas, a familiares y amigos, así como la moda de exponerlos en estanterías, en las repisas del aparador o en las paredes del comedor, surgiendo así el gusto por el coleccionismo de estas piezas. A su valor ornamental y estético, que atrajo en sus inicios el interés de los coleccionistas, se añade su indiscutible valor histórico–artístico, cultural, documental y patrimonial, como testigos de una etapa de la historia cubana; actualmente una extensa variedad de ejemplares forma parte de las colecciones de algunos museos, principalmente cubanos y de numerosas colecciones privadas.

En la limitada extensión de este artículo, mostramos una reducida y representativa selección de vajillas pertenecientes a familias cubanas, manufacturadas en España, Inglaterra y Francia, en las que descubrimos una variada ornamentación heráldica, tanto de estilizados monogramas, como de escudos de armas que abarcan desde pequeños, esquematizados y monocromáticos, hasta grandes y cuidadosos escudos policromados.

VAJILLA DEL MARQUÉS DE LAS TAIRONAS. PICKMAN. LA CARTUJA DE SEVILLA, ESPAÑA.

Tiburcio Ángel Pérez de Castañeda y Triana[6], I marqués de las Taironas, fue un acaudalado empresario, dueño de una inmensa fortuna –a finales del siglo XIX superaba los 62 millones de reales[7]–, propietario de grandes plantaciones de tabaco, de múltiples propiedades e inversiones de capital, no solo en Cuba, sino también en España y en Inglaterra. También fue médico cirujano, médico militar, profesor de medicina, abogado, político, periodista, escritor y un destacado filántropo. La elegante salsera que presentamos en este trabajo (Fig. 1) pertenece a un servicio de mesa encargado por esta familia a una de las más emblemáticas y renombradas factorías de cerámica españolas, la fábrica Pickman de La Cartuja de Sevilla[8]. Es de forma circular, con bandeja incorporada formando ambas un solo cuerpo, pie en forma de tronco redondo, depósito de forma semiesférica con boca circular, con dos asas horizontales opuestas y tapadera cóncava que reproduce la misma forma del recipiente, ésta lleva en la parte central un remate en forma de asa y un hueco en el borde para el cazo. Tiene unas dimensiones de 20 cm de altura y 15,5 cm de diámetro del depósito. Se decora con anchas bandas de color beige y fileteados de color marrón oscuro y dorados, pintados a mano. Todas las asas están ornamentadas con relieves de motivos vegetales acentuados con pinceladas de esmalte y oro. Sobre fondo blanco, a ambos lados del asa de la tapadera y también, de forma análoga, en la parte inferior del depósito, lleva estampado un escudo de armas policromado cuartelado, al timbre yelmo de hidalgo con penacho de plumas, orlado con banderas, estandartes y trofeos de guerra, y en una filacteria, la leyenda "GARCIA CADIZ".

Figura 1

Salsera con tapa, de loza fina.
Vajilla del I marqués de las Taironas, 1865.
Pickman La Cartuja de Sevilla, Sevilla, España.
Colección privada.

La pieza está marcada en su base con el sello Nº 16, según el catálogo de sellos de esta mufactura sevillana –estampación calcográfica, color negro, español, mayúsculas: centro: “1862/MEDALLA/EXPOSICION DE/LONDRES”; filacteria: “CHINA OPACA”[9]; anillo: “PICKMAN Y Cª/SEVILLA”–, que se usó entre los años 1862 y 1880, conjuntamente con otro muy semejante, el sello Nº 17 [10]. En el Archivo Histórico Provincial de Sevilla se conserva el patrón del escudo de armas de esta vajilla, en la página 104 del Álbum Nº 2 (1859-1866) de álbumes de escudos e iniciales de la fábrica Pickman, con fecha 13 de febrero de 1865 (Fig. 2), que nos permite establecer una datación más exacta de la pieza en ese mismo año; con bastante antelación a la concesión del título nobiliario en el año 1927, lo que explica también el hecho de que el escudo de armas tenga por timbre un yelmo de hidalgo, en lugar de la correspondiente corona de marqués.

Figura 2

Patrón de escudo de armas para iluminar.
Pickman La Cartuja de Sevilla, Sevilla, España. 1865.
Archivo Histórico Provincial de Sevilla.

VAJILLA DEL CONDE DEL RIVERO. ROYAL DOULTON. LAMBETH / BURSLEM, INGLATERRA.

La reconocida y popular manufactura de porcelana inglesa Royal Doulton[11], es la encargada de fabricar una vajilla para Nicolás Rivero y Alonso[12], II conde del Rivero, por Real carta de sucesión de 11 de septiembre de 1919, el mismo año en que fue concedido este título nobiliario a su padre, el asturiano Nicolás Rivero y Muñiz (Fig. 3), una distinguida figura del periodismo, de interesante biografía. Nació en Asturias en 1849, abandonó sus estudios en el Seminario de Oviedo y se unió a las fuerzas del príncipe Carlos en 1868. Fue detenido y desterrado a Canarias, de donde escapó, pero vuelto a ser prisionero, fue enviado a Cuba, volvió a fugarse, esta vez de La Habana y embarcó hacia España, uniéndose nuevamente a las filas Carlistas, tomando parte activa en la campaña desde 1873 a 1875. Terminada la guerra se establece en Cuba en 1880, donde poco después se dedica al periodismo. Por sus ataques y críticas a los Capitanes Generales en la isla fue encarcelado en más de una ocasión y también deportado a España, regresando a Cuba a principios de 1882. Fue nombrado director del *Diario de la Marina* de La Habana en 1895 y lo convirtió en el periódico de mayor circulación en la isla y en uno de los más importantes de Hispanoamérica. En 1919, poco antes de fallecer, el rey Alfonso XIII le concedió el título de conde del Rivero[13].

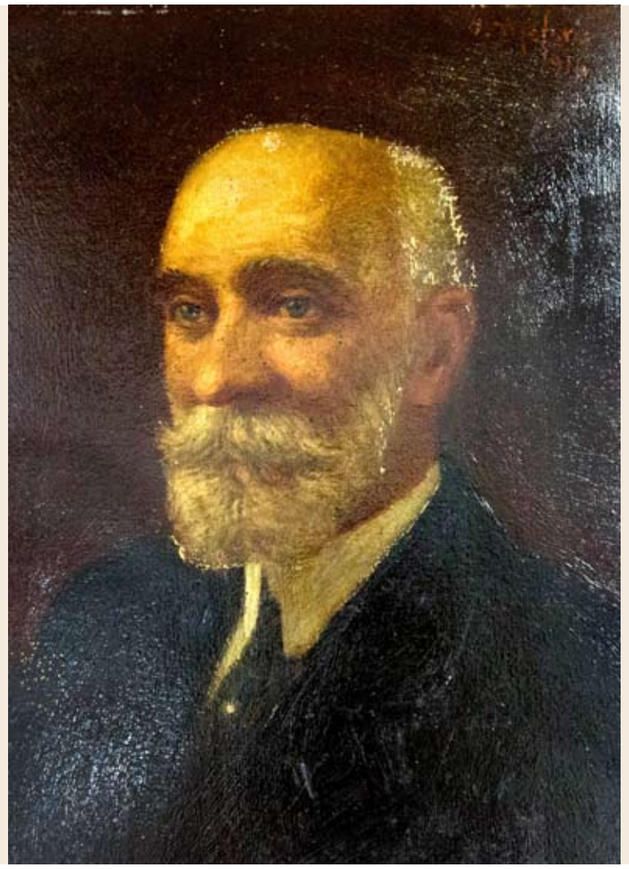


Figura 3

Retrato de Nicolás Rivero y Muñiz, I conde del Rivero.
Óleo sobre tabla, 1914.
Aurelio Melero
(La Habana 1870–La Habana 1929).
Colección privada.

Figura 4

Plato de porcelana (detalle de escudo)
Vajilla del II conde del Rivero, 1922.
Royal Doulton, Lambeth / Burslem, Inglaterra.
Colección privada.

La pieza de este servicio de mesa que presentamos (Fig. 4), se trata de un plato circular, de 25,5 cm de diámetro, de fondo plano y ala ligeramente inclinada, con una sobria y elegante decoración empleando exclusivamente oro: un filete que delimita las zonas del fondo y el alero, una banda estrecha que recorre todo el borde del plato y que presenta decoración en relieve de motivo geométrico que se repite en toda su extensión, y en un extremo del alero, una corona condal, sobre un escudo del tipo francés por su forma, en el que se representan las armas que distinguen a esta familia –tres montes, puestos en faja, terrasados, sumado cada uno de un pino, al natural–[14], con adornos a los lados en forma de lambrequines de motivos vegetales esquematizados.

En la base del plato aparece el sello de color verde que identifica a la factoría Royal Doulton –en *roundel*, inglés, mayúsculas: "MADE IN ENGLAND/ROYAL DOULTON/ENGLAND"; dibujo perfilado de una corona real abierta y sobre ella un león llevando corona real cerrada; monograma con cuatro letras "D" mayúsculas enlazadas–, que desde 1901, cuando el rey Eduardo VII otorgó a esta manufactura el título de proveedora de la familia real, incluyó el término "Royal" y agregó una corona real a su emblemática figura del león. También encontramos, pintado a mano en color negro, el número de patrón de esta pieza: "HB 9556/E 9215", el primer código posiblemente corresponda a la marca o firma de Herbert Betteley, artista y diseñador de Doulton entre 1886 y 1930, y en el segundo, la letra "E" especifica que se trata de porcelana "*bone china*"[15] y el número "9215" que el patrón data del año 1914. La fecha de fabricación de este plato es julio de 1922, según indica el código empleado por Royal Doulton, que aparece grabado por incisión en la pasta cerámica: "7-22". El sello impreso de los almacenes Wanamaker`s –en color verde, inglés, mayúsculas: "JOHN WANAMAKER/NEW YORK"–, advierte que el pedido de esta vajilla se tramitó a través de esta tienda por departamentos de Nueva York, fundada por el destacado comerciante estadounidense John Wanamaker, pionero, a finales del siglo XIX, del concepto de los grandes almacenes.

VAJILLA DEL CONDE DE MACURIGES. CAULDON PLACE. STOKE-ON-TRENT, INGLATERRA.

Un escudo de armas cuartelado con corona condal, de tamaño mediano, estampado en el centro del fondo de las piezas, es la única decoración que aparece en esta vajilla que perteneció a los condes de Macuriges[16] –plato (Fig. 5) y bandeja oval (Fig. 6)–, la ornamentación es monocromática en tonos marrón, recurriendo a una representación emblemática de los colores y metales heráldicos. En la zona de la base del plato, grabado en la pasta por incisión, encontramos la marca de registro inglesa en forma de diamante o rombo, en su segunda versión, que utilizó la oficina de patentes entre los años 1867 y 1883 –inscrito en un rombo: al centro: "Rd" parte superior: "IV/23", parte inferior: [inapreciable], a la derecha: "S" y a la izquierda: "9"–, que nos revela que el registro se realizó el 23 de [código del mes no legible] de 1875, este dato solo nos indica en qué fecha introduce Cauldon este patrón por primera vez, pues algunos patrones se continuaron usando durante varios años. Igualmente aparecen grabadas las marcas "W" y "12", la primera podría tratarse del patrón que usaba Cauldon para marcar los artículos de lujo y la segunda, algún registro o marca de operario. Las dimensiones de los ejemplares mostrados son de 26 cm de diámetro en el plato, y en la bandeja, 43 cm de longitud y 35 cm de anchura.

Figura 5

Plato de porcelana.
Vajilla del V conde de Macuriges, ca. 1900.
Cauldon Place, Stoke-on-Trent, Inglaterra.
Colección privada.

Figura 6

Bandeja oval de porcelana.
Vajilla del V conde de Macuriges, ca. 1900.
Cauldon Place, Stoke-on-Trent, Inglaterra.
Colección privada.

En el escudo aparecen las armas del apellido Mantilla –en campo de oro, ondas azules en abismo, con cinco cabezas de sierpes verdes; dos pinos con un león atado por una cadena a uno de ellos; flor de lis azul sobre el león y sobre ella, una media luna de plata y dos veneras a los lados de los pinos–[17]. Este apellido aparece por primera vez entre los titulares de esta dignidad en 1891, cuando se concede su rehabilitación a favor de Gonzalo Montalvo y Mantilla[18], V conde de Macuriges. Acolada en el escudo encontramos la representación de la condecoración de la Real y Distinguida Orden Española de Carlos III, que ostentaba el citado conde. La marca de la fábrica Cauldon Place[19], impresa en la pasta cerámica –en inglés, mayúsculas: "CAULDON PLACE/ENGLAND"–, se emplea desde alrededor de 1890, junto a otras como "Cauldon" y "Cauldon Ware", manteniéndose su uso durante los primeros años del siglo XX, cuando la compañía se convierte en Cauldon Ltd., denominación que se comienza a utilizar para marcar sus piezas a partir de 1904.

Lo anteriormente expuesto, sugiere que este servicio de mesa perteneció al V conde de Macuriges, Gonzalo Montalvo y Mantilla, y que su datación es de fecha posterior y cercana a la rehabilitación del condado de Macuriges en 1891. El sello de la famosa tienda Au Vase Etrusque de París –impreso en color granate, mayúsculas y minúsculas, francés, inscrito en círculo: "AU VASE ETRUSQUE/PARIS/20 Boul ['] Malesherbes 20", y en *roundel* sobre el círculo: "FABRICATION ANGLAISE"–, advierte que la adquisición de la vajilla se gestionó a través de esta tienda parisina, especializada en la venta minorista de artículos de cristal y porcelana de lujo, dirigida desde 1887 por Louis Damon, prestigioso diseñador y decorador[20].

VAJILLA DEL MARQUÉS DE BALBOA. LA CÉRAMIQUE. LIMOGES, FRANCIA.

Servicio de mesa que perteneció al I marqués de Balboa, Pedro José Navarro de Balboa, Montañez y San Germán[21], manufacturado por una de las fábricas de porcelana más importantes y representativas de Limoges, fundada por Jean Pouyat en 1842 que, en 1883, siendo director su hijo Emile Pouyat, toma el nombre de La Céramique. La nueva sociedad llegará a contar con representantes comerciales en Londres y en Nueva York. La pieza perteneciente a esta vajilla que presentamos en este trabajo (Fig. 7), es un plato circular, con 24 cm de diámetro exterior, de fondo plano y ala ligeramente inclinada, con perímetro ondulado; se definen claramente dos campos decorativos: la zona del alero, de influencia renacentista con un alto trasfondo de decoración arquitectónica, como si de un friso se tratase, y el fondo del plato donde se ubica el ornamento heráldico. En la parte exterior del alero apreciamos una cenefa decorativa delimitada por dos filetes dorados, que presenta roleos de hojas y flores de acanto, interrumpidos por tres grandes fruteros con forma de copa y por tres estilizadas palmetas, el dibujo en tonos de gris, blanco y negro, a modo de grisalla, compagina con realces en marrón para destacar algunos elementos –frutas, flores, cabezas de animales, etc.–, todo sobre esmalte de color beige claro. La representación heráldica, estampada en un extremo del fondo consiste en una corona y un monograma que advierten sobre su titularidad: una corona de marqués sobre la inicial "B", manteniendo uniformidad con el cromatismo y con los motivos vegetales de la decoración del alero, pero en esta ocasión, sobre el blanco de la porcelana.

Estampados en la base del plato aparecen los sellos del fabricante y del comerciante de porcelana: la fábrica continuará marcando su producción con el sello identificativo de su fundador, Jean Pouyat de Limoges –en color verde, mayúsculas: "J.P./L."–, hasta principios del siglo XX[22]; el otro sello –en color azul claro, francés, mayúsculas y minúsculas e inscrito en un rectángulo: "MANSARD/34/RUE PARADIS/Paris"– sugiere que el encargo de la vajilla es a través de la casa Mansard, de París, "fundada en 1845 por Pierre Mansard, especialistas en servicios de mesa de porcelana de todos los estilos"[23]. La datación de la vajilla debe ser de la década de 1880, si consideramos la ausencia del término "FRANCE" en el sello de fábrica, implantado su uso a partir de la ley estadounidense de aranceles a las importaciones de 1890, "*McKinley Tariff*", y que la sociedad La Céramique fue establecida en 1883; lo más probable, es que su fabricación se realizara en una fecha posterior y cercana a la concesión del marquesado de Balboa en 1882.

una de las fábricas de porcelana más importantes y representativas de Limoges, La Céramique, llegará a contar con representantes comerciales en Londres y en Nueva York

Figura 7

Plato de porcelana.
Vajilla del I marqués de Balboa, finales del siglo XIX.
La Céramique, Limoges, Francia.
Colección privada.

VAJILLA DEL CONDE DE SAN JUAN DE JARUCO Y CONDE DE SANTA CRUZ DE MOPOX. LA PORCELAINE LIMOUSINE. LIMOGES, FRANCIA.

El titular de este vistoso servicio de mesa fue el VII conde de San Juan de Jaruco[24] y V conde de Santa Cruz de Mopox[25], Francisco Xavier de Santa Cruz y Mallen[26], ilustre intelectual, autor de *Historia de familias cubanas* (Fig. 8), la más profunda investigación y la más extensa recopilación biográfica y genealógica cubana. La vajilla fue manufacturada por La Porcelaine Limousine, una sociedad creada en 1906 y que permaneció activa hasta finales de la década de 1930. La pieza de esta vajilla que presentamos en este trabajo (Fig. 9) se trata de un plato circular, con 25 cm de diámetro, de fondo plano y ala ligeramente inclinada, con borde festoneado, resaltado con oro en todo su perímetro y ornamentado con suaves ondulaciones moldeadas en relieve. Presenta decoración compartimentada y diferenciada en dos zonas, dividas por un filete dorado acompañado de una orla de finos motivos geométricos dorados a modo de "encaje o bordado": en el alero una amplia cenefa con guirnalda de flores de gran colorido, sobre fondo azul celeste, y en el centro del fondo, un escudo nobiliario condal. En la base del plato aparece estampado –en color verde, francés, mayúsculas: "PL/LIMOGES/FRANCE"– el sello de esta manufactura francesa, que con frecuencia marcaba también sus piezas con los sellos de sus antecesoras, las viejas casas Redon y Barny & Rigoni, asociadas en

Figura 8

Historia de familias cubanas, Vol. 1 – 6.
La Habana, 1940–1950.
Francisco Xavier de Santa Cruz y Mallen
(La Habana 1889–La Habana 1954)
Colección privada.

1902. En esta pieza encontramos el sello de Martial Redon, fundador de la casa Redon –en color rojo, francés, mayúsculas, en *roundel* inscrito en un círculo: "M. REDON/LIMOGES"– que continuaron usando sus hijos y sucesores. La decoración heráldica de considerable tamaño y exquisito cuidado, estriba en un escudo de armas con forma oval –del tipo italiano–, en el que se homenajea a su antepasado Joaquín de Santa Cruz y Cárdenas Vélez de Guevara, que fue III conde de San Juan de Jaruco y I conde de Santa Cruz de Mopox; se representan las armas de sus apellidos: Santa Cruz –partido. 1. Cuartelado; primero y cuarto cuartel, en campo de oro, una cruz de Calatrava, de gules; el segundo cuartel, en campo de plata, un león rampante coronado, de gules; y el tercer cuartel, en campo de gules, un castillo de plata– y Cárdenas Vélez de Guevara –2. Cortado; a. en campo de oro, dos lobos de azur puestos en palo, orla de gules, con ocho aspas de oro; b. cuartelado; primero y cuarto cuartel, en campo de oro, tres bandas cargadas de armiños de sable; segundo y tercer cuartel, en campo de gules, cinco panelas de plata, puestas en sotuer[27]–; aparecen acolados al escudo varios adornos exterio-

Figura 9

Plato de porcelana.
Vajilla del VII conde de San Juan de Jaruco
y V conde de Santa Cruz de Mopox, principios del siglo XX.
La Porcelaine Limousine, Limoges, Francia.
Colección privada.

res, directamente relacionados con el I conde de Santa Cruz y Mopox: un bastón de mando –Mariscal de Campo de los Reales Ejércitos, por Real nombramiento de 5 de abril de 1802–, una llave –Gentil-hombre de cámara de Su Majestad, con entrada, por Real nombramiento de 21 de abril de 1792– y una Cruz de Calatrava –Caballero de la Orden de Calatrava, por Real despacho de 15 de noviembre de 1795–. Al timbre yelmo de frente con penacho de plumas y corona condal, la posición del yelmo de frente, reservada para reyes, infantes, duques y marqueses, le es permitida por el señorío territorial anexo al título de conde de San Juan de Jaruco.La elaboración de esta vajilla debió ser en fechas posteriores y cercanas a 1909, cuando Francisco Xavier de Santa Cruz y Mallen recibió por Real carta de sucesión ambos títulos nobiliarios, derechos cedidos por su padre en vida, mediante escritura otorgada ante notario público en La Habana, de 6 de noviembre de 1908. En cuanto a su catalogación, aparece en muchas colecciones como perteneciente, indistintamente, al conde de San Juan de Jaruco o al conde de Santa Cruz de Mopox; en el primer caso, posiblemente por tratarse de la dignidad nobiliaria más antigua y renombrada, mientras que, en el segundo caso, seguramente es por su representación heráldica. Ambas clasificaciones son correctas, si tenemos en cuenta que las dos dignidades nobiliarias habían permanecido siempre juntas en un mismo titular.

VAJILLA DEL CONDE DE CASA MONTALVO. PORCELANA DE PARÍS, FRANCIA.

La decoración de esta vajilla perteneciente a los condes de Casa Montalvo[28], se enmarca dentro del amplio repertorio de las denominadas "flores alemanas" –también *"deutsche blumen", "manier blumen", "Meissen blumen", "Dresden blumen"*, etc.–, que consiste en reproducir en las piezas de porcelana las flores occidentales copiadas directamente de la naturaleza, individualmente, en forma de guirnaldas, de pequeños ramilletes o conformando grandes ramos; un estilo de ornamentación introducido en Meissen por el pintor de porcelana Johann Gregorius Höroldt y el escultor Johann Joachim Kändler y que tuvo gran éxito en la decoración de la porcelana europea durante los siglos XVIII y XIX por su gran belleza. La pieza que presentamos (Fig. 10) es un plato circular de 23,5 cm de diámetro, de borde festoneado y dorado en todo su perímetro, con decoración policromada de motivos florales sobre el blanco de la porcelana. Un filete dorado delimita las zonas del fondo y del alero; en el primero, al centro, un ramo de flores de gran tamaño, y en el segundo, cinco ramilletes de flores pequeñas, y las armas del titular de la vajilla en su extremo superior. Se trata de un escudo de armas cuartelado, bajo corona condal con dos leones rampantes como soportes, que descansan sobre terraza de follaje de acanto en oro. Al consultar en otras colecciones piezas de esta misma vajilla, se constata la gran variedad de patrones o diseños florales empleados, tanto en el refinado *bouquet* del centro, como en las pequeñas flores del alero, que cambian y se combinan entre las numerosas piezas de este servicio.

En el escudo heráldico que distingue este servicio de mesa, se identifican las armas de Núñez del Castillo –en campo de gules, un castillo de oro y dos leones soportando el escudo– apellido que aparece en la línea sucesoria de este título nobiliario, en los hermanos Ignacio, Juan y José de Jesús Montalvo y Núñez del Castillo, III, IV y V conde de casa Montalvo respectivamente. En la base del plato aparece estampado sobre vidriado, en color rojo, en francés, mayúsculas y minúsculas, inscrito en un óvalo de líneas y puntos: "MAISON FLAN/LAVOINE/322. Rue St. Honoré", sello de la tienda de la familia Lavoine (Fig. 11), comerciantes de porcelana y cristal, de París, en la que seguramente se realizó el encargo de esta vajilla. El conde de Chavagnac en su libro identifica al comerciante de porcelana Lavoine, establecido en la dirección rue St. Honoré, 322 entre 1847 y 1856[29], y los anuarios de París indican la existencia en 1844 de la casa Lavoine en la rue Saint Honoré, 322 y de la casa Flan en el número 317 de la misma calle, en cambio, a partir del anuario de 1846 solo aparece Lavoine, que en ese mismo año se anuncia como: "Lavoine, calle Saint Honoré, 322, hasta ahora 317, cerca de la iglesia St–Roch, antigua casa Flan, tienda de porcelana cristal, loza […] se aceptan pedidos, se hacen envíos a los departamentos y al extranjero[…]"[30], lo que sugiere una fusión entre las casas Lavoine y Flan entre los años 1844 y 1846, que debe corresponder aproximadamente con la fecha del sello que aparece en el plato. Considerando todo lo anteriormente expuesto, es muy probable que la vajilla perteneciera a Juan Montalvo y Núñez del Castillo[31], IV conde de Casa Montalvo, y que fuese encomendada en fechas posteriores y cercanas a la concesión del título por Real carta de sucesión en el año 1845.

Figura 10

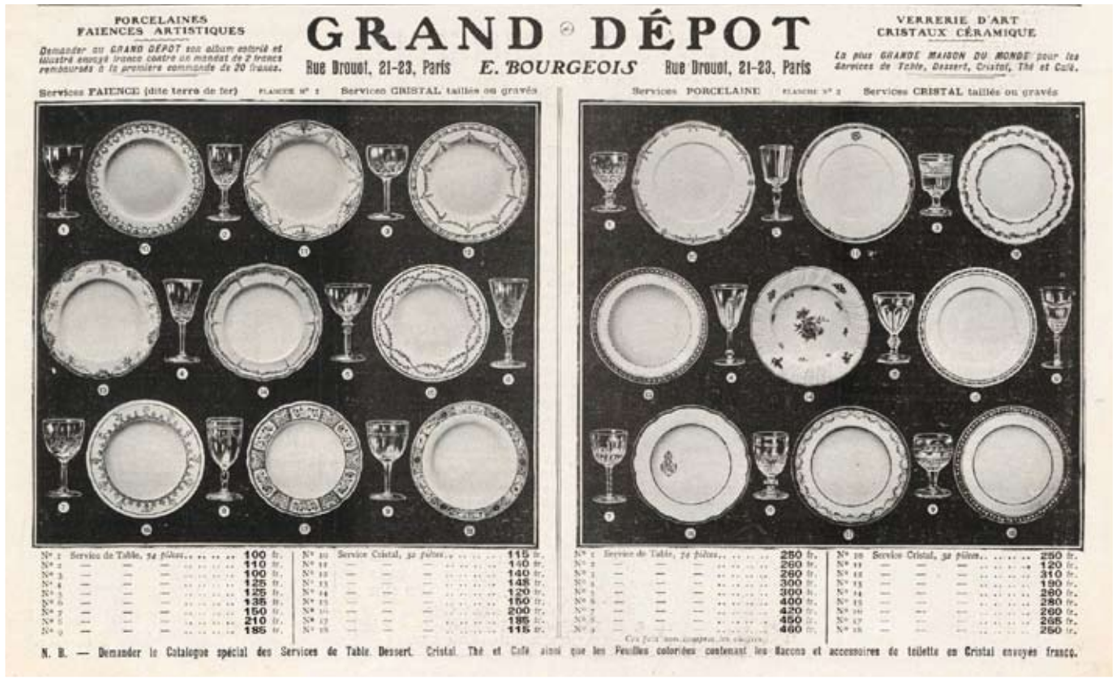
Plato de porcelana.
Vajilla del IV conde de Casa Montalvo,
mediados del siglo XIX.
Porcelana de París, Francia.
Colección privada.

Figura 11

Base del plato
Vajilla del IV conde de Casa Montalvo,
sello de la "Maison Flan–Lavoine",
comerciantes de porcelana en París.
Porcelana de París, Francia.
Colección privada.

VAJILLA DEL MARQUÉS DE CASA PEÑALVER. PORCELANA DE PARÍS, FRANCIA.

Este servicio de mesa que perteneció a los marqueses de Casa Peñalver[32], se encargó en la afamada tienda Le Grand Dépôt, de París –sello estampado en la base del plato (Fig. 12), en rojo, mayúsculas, en francés, inscrito en una cartela: "GRAND DÉPÔT/DE/ PORCELAINES FAÏENCES/21, RUE DROUOT/PARIS/SUCCURSALE/33, RUE ST FÉRRÉOL/ MARSEILLE"–, casa fundada por Émile Bourgeois en 1862; en los anuarios parisinos de las décadas de 1870 y 1880 se publicitaba como "[…]el único representante de 82 fabricantes de porcelana inglesa, francesa y alemana […] talleres especiales para la ejecución de servicios de mesa y de postres en porcelana francesa y cristalería decoradas con figuras y escudos de armas[…]"[33]. En 1879 Émile Bourgeois abrió una sucursal de su tienda en Marsella, en la rue St. Ferréol, 33[34], que también se menciona en el sello estampado en la base del plato, y en uno de los catálogos ilustrados que esta casa editaba para enviar, bajo pedido, a sus clientes, de 1885-1890, aparece el patrón decorativo para vajillas "*Gd. Dépôt: Bde. Grise Damasquinée, Nº 163*", de gran similitud al de esta pieza. Teniendo en cuenta lo anterior, seguramente el comitente de este servicio de mesa fue la V marquesa de Casa Peñalver, María Peñalver y Cárdenas[35] y su datación ca. 1886, cuando recibió la carta provisional de sucesión del marquesado.



Publicidad de la tienda parisina "Le Grand Dépôt"
"Femina", núm. 312, 15 de enero de 1914.
París, Francia.
Colección privada.

Figura 12

en el siglo XIX muchas fábricas, produjeron una cantidad considerable de porcelana "en blanco", piezas, sin ornamentación alguna, soporte de las creaciones artísticas de los talleres de decoración de porcelana de París

En otra pieza (Fig. 13) podemos apreciar la representación heráldica que hace mención de esta dignidad nobiliaria, en un extremo del fondo del plato: bajo una corona de marqués, un monograma con las iniciales "C" y "P", estilizadas y con adornos de follaje de acanto en oro. La pieza en cuestión es un plato circular de 23 cm de diámetro, de fondo plano y ala ligeramente inclinada, borde festoneado y dorado en todo su perímetro; la decoración en el alero consiste en una cenefa en forma de cinta de color azul acero claro, delimitada por dos filetes dorados acompañados de pequeños puntos negros, en su interior dibujos geométricos del mismo color en tono más claro y crucetas doradas con puntas de lanza, también llamadas "cruz pisana"; seis parejas de dibujos equidistantes, dorados, a modo de hebilla o pasador, interrumpen la cenefa. Esta pieza, por sus características podría incluirse dentro de la denominada "Porcelana de París" o "Viejo París", en la que es bastante habitual no encontrar ningún tipo de marca o sello del fabricante; en el siglo XIX muchas fábricas, fundamentalmente de Limoges, produjeron una cantidad considerable de porcelana "en blanco", vajillas, servicios de té, de chocolate y de café, placas, figuras, jardineras, lámparas y demás piezas, sin ornamentación alguna, que serían el soporte de las creaciones artísticas de los numerosos talleres de decoración de porcelana establecidos en París.

Figura 13

Plato de porcelana.
Vajilla de la V marquesa de Casa Peñalver,
finales del siglo XIX
Porcelana de París, Francia.
Colección privada.

VAJILLA DE LA FAMILIA PEDROSO Y ECHEVERRÍA. PORCELANA DE PARÍS, FRANCIA.

Los servicios de mesa como este, marcados con escudos de armas acolados, mostraban las alianzas entre distinguidas familias, fruto de un enlace matrimonial. La decoración heráldica nos revela que se trata de una unión entre las familias Pedroso[36] –primer escudo: en campo de plata, cinco cuervos negros, puestos en sotuer; orla de gules, con ocho aspas de oro– y Echeverría[37] –segundo escudo: en campo de sinople, un castillo de oro de cinco torres, aclarado de gules, y atados a las aldabas de las puertas, dos lebreles de plata; bordura de plata–. El escudo de Pedroso lleva al timbre una corona condal, seguramente advirtiendo del parentesco del titular de la vajilla, con los condes de Pedroso y Garro, título concedido a Carlos José Pedroso y Garro, por Real despacho de 11 de agosto de 1832, y el de Echeverría lleva al timbre un yelmo con penacho de plumas; ambos escudos están emplazados en un extremo del alero del plato (Fig. 14) vinculados a través de arabescos dorados con motivos vegetales esquematizados. La primera de las alianzas matrimoniales entre las familias Pedroso y Echeverría, data de 1791, Ignacio Pedroso y Barreto casó por segunda vez, el 24 de enero de 1791, en la Catedral de La Habana, con María Luisa Echeverría y Peñalver[38].

La marca en la base del plato –pintado a mano, en color rojo, en francés, mayúsculas y minúsculas: "Lahoche/Palais Royal" –corresponde a la prestigiosa tienda y taller de decoración Maison de l'Escalier de cristal, establecida en 1802, en gal. Valois, 152 y 153, Palais Royal, París, especialista en cristal, porcelana, servicios de mesa y cerámica artística. A partir de 1849 la casa se traslada a los números 162 y 163 de la misma dirección. El Sr. Lahoche está al frente del negocio a partir de 1839, más tarde se asocia con Pannier en 1854, y la sociedad se convierte en Lahoche-Pannier, alrededor de 1874 el establecimiento es trasladado a rue Auber, 1 y rue Scribe, 6, de la capital francesa[39]. La datación de la vajilla debe ser posterior a la concesión del condado de Pedroso y Garro y en la época de Lahoche dirigiendo en solitario la Maison de l'Escalier de cristal. En algunas colecciones esta vajilla se adjudica a las familias Pedroso y Castillo, también aparecen en el árbol genealógico de los Pedroso enlaces matrimoniales con la familia Núñez del Castillo, y las armas de Núñez del Castillo y de Echeverría, llevan ambas, como elemento principal, un castillo de oro, no obstante, la representación heráldica de esta pieza, no deja dudas de que se trata de los escudos de armas de Pedroso y de Echeverría.

Figura 14

Plato de porcelana. (detalle escudo)
Vajilla de la familia Pedroso–Echeverría,
mediados del siglo XIX.
Porcelana de París, Francia.
Colección privada.

NOTAS

[1] DE XIMENO, J. M., "Noticias habaneras de Genealogía y Heráldica", *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, núm. 3, 1954, pp. 65-66.

[2] GARCÍA RODRÍGUEZ, M., "Ingenios habaneros del siglo XVIII: mundo agrario interior", *América Latina en la Historia Económica,* vol. 13, núm. 2, 2006, p. 44.

[3] Término acuñado por el reconocido historiador cubano Manuel Moreno Fraginals (La Habana 1920 - Miami 2001), para referirse a la oligarquía azucarera cubana. Véase, MONTANER, C. A., *Los cubanos. Historia de Cuba en una lección*, Miami, Brickell Communications Group, 2006, p. 44.

[4] En las páginas del diario habanero *El Siglo*, que se publicó en La Habana entre los años 1862 y 1868, se incluían anuncios y catálogos de manufacturas francesas e inglesas, que ofrecían la elaboración de este tipo de vajillas al gusto y con las especificaciones del cliente. Véase, Oficina del Historiador de la Ciudad (Ed.),"Vajillas coloniales", *Opus Habana,* vol. 2, núm. 4, 1998, pp. 58-61.

[5] Una exposición en el Museo de Artes Decorativas de La Habana en el año 1965, con un amplio muestrario de vajillas pertenecientes a familias de la burguesía y la aristocracia cubana, es un ilustrativo ejemplo de los gustos y las preferencias de estas fortunas criollas al encargar sus servicios de mesa. De las 86 piezas expuestas, excepto una, todas pertenecen a manufacturas europeas, la mayoría francesas y de estas la gran predilecta era la "porcelana de París" (52 piezas). Véase, MARTÍ, A., *Exposición de vajillas coloniales cubanas*, La Habana, Museo de Artes Decorativas, 1965.

[6] Tiburcio Ángel Pérez de Castañeda y Triana nació en Pinar del Río el 8 de octubre de 1856, recibió la Gran Cruz de San Estanislao de Rusia y fue nombrado Caballero de la Legión de Honor de Francia; el rey Alfonso XIII le concedió el título de marqués de las Taironas –"Las Taironas" era el nombre de la finca familiar donde nació–, por Real decreto de 22 de junio de 1927. Casó con Manuela de Lemaur y Santa Cruz, y falleció en La Habana el 27 de noviembre de 1939, sin descendencia. Véase, DE SANTA CRUZ Y MALLEN, F. X., *Historia de familias cubanas*. *Vol. 7*, Miami, Ediciones Universal, 1985, pp. 298-299.

[7] BAHAMONDE, A. y CAYUELA, J., *Hacer las Américas. Las élites coloniales españolas en el siglo XIX*, Madrid, Alianza Editorial, S.A., 1992, pp. 51 y 357.

[8] Charles Pickman Jones (1808-1883), instala en el antiguo monasterio de Santa María de las Cuevas, en la isla de La Cartuja, Sevilla, en 1841, una manufactura de cerámica al gusto inglés que, por el elegante estilo y la alta calidad de sus productos, se convierte en la preferida de casas reales, aristócratas y burgueses. En la segunda mitad del siglo XIX recibió prestigiosos premios y medallas de oro en numerosas exposiciones internacionales. En 1871 es designada Proveedora de la Casa Real y en 1873, Amadeo I de Saboya concede el título de marqués de Pickman a su fundador por su relevante contribución a la industria de la cerámica nacional. Véase, MAESTRE DE LEÓN, B., *La Cartuja de Sevilla. Fábrica de cerámica*, Sevilla, Imprenta Antonio Pinelo, 1993, pp. 19-23.

[9] En las vajillas más costosas, destinadas a las clases sociales más elevadas, la fábrica sevillana empleaba un tipo de pasta cerámica denominada "china opaca", también llamada "loza fina" o "semiporcelana". Se trata de una mezcla de arena, arcilla, cuarzo, feldespato, sílice y caolín, creada por los alfareros de Staffordshire, Inglaterra, como reemplazo de la pasta o porcelana dura.

[10] *Ibidem*, p. 217.

[11] El alfarero John Doulton se asocia con Martha Jones y John Watts y establecen en 1815, en el barrio londinense de Lambeth una fábrica de gres que años más tarde, en 1853, se convierte en Doulton & Co. Henry Doulton, se une a la empresa de su padre en 1835, diversifica el negocio y establece una estrecha y beneficiosa relación con la Escuela de Arte de Lambeth, que fomentó el reconocimiento de la producción más artística de la fábrica. En 1882 Doulton compra una alfarería en Burslem, incluyendo así su marca entre las "Potteries" de Staffordshire. El renombre y popularidad de la firma se extiende a nivel internacional con las diferentes medallas y premios que reciben sus piezas expuestas por todo el mundo, Londres 1851, Filadelfia 1876, París 1878 y Londres 1884, entre otras. Sobre la historia de Royal Doulton, véase, BLACKER, J. F., *Nineteenth century english ceramic art*, Toronto, The Copp, Clark Co., Limited, 1912, pp. 349-379.

[12] Nicolás Rivero y Alonso fue presidente del Diario de la Marina de La Habana, presidente de la Sociedad Colombista Panamericana y Ministro Plenipotenciario de la República de Cuba ante la Santa Sede y el Gobierno de Austria. Condecorado con la Gran Cruz de la Orden de Isabel la Católica, Gran Cruz de la Orden Militar y Ecuestre del Santo Sepulcro de la Santa Sede, Gran Cruz del Orden y Mérito de la Cruz Roja Cubana, entre otras condecoraciones. Casó con Estela Machado y Pérez–García y falleció en La Habana el 19 de abril de 1946. Véase, DE SANTA CRUZ Y MALLEN, F. X., *Historia de familias cubanas. Vol. I.*, La Habana, Editorial Hércules, 1940, p. 308.

[13] *Ibidem*, pp. 306-307.

[14] ALONSO DE CADENAS Y LÓPEZ, A. y DE CADENAS Y VICENT, V., *Elenco de grandezas y títulos nobiliarios españoles*, Madrid, Ediciones de la revista Hidalguía, 1999, p. 804.

[15] La llamada porcelana de hueso o "*bone china*" es una pasta cerámica obtenida con caolín, caliza, sílice y fundentes de fosfato cálcico –principalmente huesos de buey calcinados–, introducida por el renombrado alfarero Josiah Spode, en su fábrica de Stoke-on-Trent, Inglaterra.

[16] El título de conde de Macuriges fue concedido por Real despacho de 28 de junio de 1765, a Lorenzo Montalvo Ruiz de Alarcón y Montalvo, nacido en Valladolid el 9 de agosto de 1704, Intendente General de Marina, Ministro de la Fábrica de Bajeles, de la Real Hacienda y Cajas de La Habana, en 1742. Casó dos veces, ambas en La Habana, primero con Mariana Bruñón de Vértiz y Arancibia, en 1735 y por segunda vez con Teresa de Ambulodi y Arriola, en 1743. Falleció en La Habana el 9 de diciembre de 1778. Véase, DE SANTA CRUZ Y MALLEN, F. X., *ob. cit.*, Vol. 3, 1942, pp. 289-290.

[17] *Ibidem,* Vol. 4, 1943, p. 223.

[18] Gonzalo Montalvo y Mantilla, nacido en Madrid el 10 de enero de 1862, fue diputado a Cortes por la villa de Colón, Comendador de la Orden de Isabel la Católica y Caballero de la Orden Carlos III. Casó con Clara Soler y Baró, en La Habana en 1889. En el año 1891 obtuvo carta de rehabilitación del condado de Macuriges, que había sido declarado caduco a la muerte del IV conde de Macuriges, Ramón Montalvo y Fernández de Guevara en 1860. Véase, DE SANTA CRUZ Y MALLEN, F. X., *ob. cit.*, Vol. 3, 1942, p. 312.

[19] La factoría de loza y porcelana de Cauldon Place, en Hanley, Stoke-on-Trent, fue fundada en 1802 por Job Ridgway; sus hijos John y William continuarán al frente de la alfarería tras la muerte de su padre en 1813. Al negocio se sumará la fábrica de Bell, en la misma localidad, que heredan de su tío George Ridgway, en 1830. Cauldon Place llegó a ser una de las alfarerías más grandes e importantes de Staffordshire Potteries, de merecida reputación por la excelencia de los materiales empleados en toda su producción. Expuso y obtuvo altas distinciones en varias exposiciones universales, como las medallas en Londres 1862 y en París 1878. En lo relativo a la historia de la fábrica de Cauldon Place y de sus fundadores, la familia de alfareros Ridgway, puede consultarse, BLACKER, J. F., *ob. cit.*, pp. 198-211.

[20] CAPPA, G., *Le génie verrier de l'Europe*, Sprimont, Éditions Mardaga, 1998, p. 210.

[21] Pedro Navarro de Balboa y Montañez, nacido en Razbona, provincia de Guadalajara, el 28 de abril de 1828, se trasladó a La Habana, donde fue Regidor del Ayuntamiento los años 1874 y 1876 y Alcalde Municipal en 1874. Fue senador del reino por la provincia de Puerto Príncipe, Gran Cruz de la Orden Isabel la Católica y Comendador de la de Carlos III; por Real despacho de 10 de febrero de 1882 se le concedió el título de marqués de Balboa. Casó en La Habana el 27 de abril de 1868 con Inés Goiri y Adot y no tuvieron sucesión. Falleció en esta misma ciudad el 19 de abril de 1897. Véase, DE SANTA CRUZ Y MALLEN, F. X., *ob. cit.*, Vol. 5, 1944, pp. 191-192.

[22] DE CHAVAGNAC, X. y DE GROLLIER, M., *Historie des manufactures Françaises de porcelaine*, París, Alphonse Picard et fils Éditeurs, 1906, pp. 767-768; y también, DE GROLLIER, C. y POPOFF, A., *Résumé alphabétique des marques de Porcelaines de toutes les fabriques europeennes*, París, A. Popoff et Cie., 1927, p. 105.

[23] *Annuaire-Almanach du commerce, de l'industre, de la magistrature et de l'administration*, París, Typographie de Fermin-Didot et Cie., 1900, p. 2301.

[24] El título de conde de San Juan de Jaruco fue concedido por el rey Carlos III, con Real despacho de 10 de julio de 1770, a Gabriel Beltrán de Santa Cruz y Aranda. Nacido en La Habana en 1719, fue Fiscal de Hacienda y alcalde de esta ciudad en los años de 1746, 1747 y 1767; casó en la catedral de La Habana, el 30 de julio de 1739, con Teresa Beltrán de Santa Cruz y Calvo de la Puerta, y falleció en esta misma ciudad en 1772. Véase, DE SANTA CRUZ Y MALLEN, F. X., *ob. cit.*, Vol. 1, 1940, pp. 333-334.

[25] El condado de Santa Cruz de Mopox le fue concedido, por Real despacho de 23 de julio de 1796, a Joaquín de Santa Cruz y Cárdenas, III conde de San Juan de Jaruco. Casó con María Teresa Montalvo y O'Farrill, en la Catedral de La Habana, el 29 de junio de 1786 y falleció a la temprana edad de 38 años en La Habana, el 6 de abril de 1807. Ese mismo año, en reconocimiento a sus servicios, el rey Carlos IV le concedió la Grandeza de España al condado de Santa Cruz de Mopox. Véase, *ibidem*, pp. 336-345.

[26] Francisco Xavier de Santa Cruz y Mallen, nacido el 7 de agosto de 1889, en La Habana, casó en la parroquia del Santo Cristo de esta ciudad, el 2 de diciembre de 1915 con María del Carmen Goicoechea y Durañona. Por Real carta de sucesión con fecha de 17 de junio de 1909, se convirtió en el VII conde de San Juan de Jaruco y V conde de Santa Cruz de Mopox. Véase, *ibidem*, p. 354.

[27] Véase, DE ATIENZA, J., *Nobiliario español. Diccionario heráldico de apellidos españoles y de títulos nobiliarios*, Madrid, M. Aguilar Editor, 1948, p. 760. Véase también DE SANTA CRUZ Y MALLEN, F. X., *ob. cit.*, Vol. 1, 1940, pp. 45 y 318.

[28] Ignacio Montalvo y Ambulodi, nacido en La Habana en 1748, fue Brigadier de los Reales Ejércitos, Coronel del Regimiento de Dragones de Matanzas, Primer Prior del Real Consulado de la Habana, Gentil-hombre de Cámara de Su Majestad, socio numerario de la Sociedad Económica de Amigos del País y Caballero de la Orden de Santiago. Por Real despacho de 24 de octubre de 1779, se le concedió el título de conde de Casa Montalvo. Casó en la Catedral de La Habana, el 5 de septiembre de 1768, con María Josefa O'Farrill y Herrera. Falleció en esta misma ciudad en el año 1795. Véase, DE SANTA CRUZ Y MALLEN, F. X., *ob. cit.*, Vol. 3, 1942, pp. 304-305.

[29] DE CHAVAGNAC, X. R. M. y DE GROLLIER, G. A. *ob. cit.*, 1906, p. 849.

[30] *Annuaire et Almanach du commerce, de l'industrie, de la magistrature et de l'administration,* París, Typographie de Fermin-Didot et Cie., 1846, p. 666.

[31] Juan Montalvo y Núñez del Castillo, Coronel del Regimiento de Caballería de Matanzas, Procurador a Cortes por el Estamento de Próceres, Gentil-hombre de Cámara de Su Majestad, Gran Cruz de la orden de Isabel la Católica y Caballero de la Montesa. Casó en la catedral de La Habana el 26 de noviembre de 1823, con María de la Concepción Peñalver y Peñalver. Falleció en París el 8 de agosto de 1859, sin tener sucesión. Véase, DE SANTA CRUZ Y MALLEN, F. X., *ob. cit.*, Vol. 3, 1942, p. 307.

[32] Por Real despacho de 4 de abril de 1790 se le concedió el título de marqués de Casa Peñalver a Gabriel Peñalver y Calvo de la Puerta, bautizado en la Catedral de La Habana el 31 de julio de 1736. Fue Alcalde de La Habana en 1772 y 1780. Casó con Tomasa Barreto y Valdés, en la Catedral de La Habana, el 10 de diciembre de 1757. Falleció en esta ciudad el 19 de julio de 1812. Véase, DE SANTA CRUZ Y MALLEN, F. X., *ob. cit.*, Vol. 4, 1943, pp. 269-270.

[33] *Annuaire et Almanach du commerce, de l'industrie, de la magistrature et de l'administration,* París, Typographie de Fermin-Didot et Cie., 1883, p. 1614.

[34] PASDELOU, S., "Le Grand Dépôt d'Émile Bourgeois", *Revue de la Société des Amis du musée national de Céramique,* núm. 23, 2014, p. 105.

[35] María Peñalver y Cárdenas fue la V marquesa de Casa Peñalver, según carta provisional que le otorgó el Capitán General y Gobernador de la isla de Cuba, con fecha de 26 de mayo de 1885. Casó en la Catedral de La Habana, el 22 de diciembre de 1883, con Ricardo Armenteros y Ovando. Tuvieron por hija a María Josefa Armenteros y Peñalver, VI marquesa de Casa Peñalver, por Real carta de sucesión de 14 de febrero de 1916, y VI marquesa de Cárdenas de Monte-Hermoso. Véase DE SANTA CRUZ Y MALLEN, F. X., *ob. cit.*, Vol. 4, 1943, p. 272.

[36] La familia Pedroso aparece radicada en la primera mitad del siglo XVI en la villa de Pedroso, en Nájera, diócesis de Logroño, donde tuvieron Casa Solar. A finales del mismo siglo se establecen en La Habana; obtuvieron los títulos de conde de Pedroso y Garro, y de marqués de San Carlos de Pedroso. Véase DE SANTA CRUZ Y MALLEN, F. X., *ob. cit.*, Vol. 2, 1940, p. 308.

[37] La familia Echeverría se estableció en la Habana a mediados del siglo XVIII, procedentes de Villafranca de Oria, en Guipúzcoa. Véase, *ibidem*, Vol. 6, 1950, p. 117.

[38] *Ibidem*, Vol. 2, 1940, p. 327.

[39] DE CHAVAGNAC, X. R. M. y DE GROLLIER, G. A., *ob. cit.*, 1906, pp. 665-666.

PETITEAU Y EL ADEREZO MORISCO DE LA REINA ISABEL II

Nuria Lázaro Milla
Doctora en Historia del Arte

Fecha de recepción: 28-10-2018 • Fecha de aceptación: 14-01-2019

El 3 de mayo de 1854, el joyero Eugène Petiteau emitía una factura a nombre de la reina Isabel II (Fig. 1). La cuenta se elevaba a 60.000 reales -que le fueron satisfechos el día 8- por un aderezo de coral tallado, oro, y plata cincelada, calada y esmaltada en negro. Estaba compuesto por diadema, peineta con guirnalda que permitía separarse de las púas, dos agujas para el cabello cuyos alfileres podían quitarse, par de pendientes con perillas y colgantes, collar, joya de pecho formada por un gran broche que admitía la anexión de otros dos más pequeños, y par de brazaletes, uno de eslabones y el segundo de cuentas, ambos con dijes[1].

El resultado de tan regio encargo fue motivo de orgullo para el autor, tanto como para exhibirlo en su establecimiento, ubicado entonces en el número 1 de la rue Le Peletier de París[2], los días 11, 12 y 13 de abril en horario de 13 a 18 horas. Publicitó el evento en invitaciones que remitió a personajes ilustres de la sociedad parisina. Uno de ellos fue el embajador español, quien adjuntó la tarjeta a una carta fechada en 11 de

Figura 1

Detalle del encabezamiento de la factura de Eugène Petiteau. (©Patrimonio Nacional. Archivo General de Palacio, Administración General, legajo 5263, expediente 8).

abril y dirigida a Atanasio Oñate. Además de preguntar al inspector general de Oficios y Gastos de la Real Casa si debía o no recibir el aderezo y enviarlo a Madrid mediante el saco del correo de París, le advertía de que Petiteau tenía intención de estar en la capital cuando las alhajas llegasen, para que se tuviese cuidado con él al suponerse no pocas sus pretensiones. El día 19, Oñate transmitía al diplomático la orden de la soberana de que se hiciera cargo de ellas y las mandase a través del medio indicado[3]. Fue la esposa de Petiteau quien, el 22 de abril, depositó las piezas en la sede de la embajada, pues el joyero se encontraba viajando a Madrid. Finalmente, el conjunto, alojado en una caja de palisandro con las armas reales grabadas y adorno de herrajes bruñidos[4], fue puesto en manos de Isabel II el día 30, siendo honrado Petiteau con una audiencia privada[5].

Aunque a pinceladas, puede trazarse el devenir histórico de estos suntuosos objetos. Como es sabido, la revolución de septiembre de 1868 puso a Isabel de Borbón y sus alhajas con destino al exilio. Una vez fuera de las fronteras españolas, el aderezo -junto a la práctica totalidad del Real Guardajoyas- estuvo depositado desde el 1 de julio de 1872 en el Banco de Inglaterra como garantía del préstamo de 40.000 libras esterlinas concedido por la sociedad Zulueta y Cía.[6]. En el inventario firmado por doña Isabel en París el 30 de noviembre de 1874 figura como "aderezo de coral […] engastado en plata con adornos de filetes, esmaltados de color negro, conservando todas las piezas el carácter indiano", tasado en 60.000 reales, manteniendo la valoración que se le había dado en

1872 en Londres y en 1868 en La Granja de San Ildefonso[7]. En 1875 regresó a manos de su legítima propietaria, quedando en el Palacio de Castilla de París[8] bajo la custodia del diamantista Manuel Congosto[9]. Posteriormente, es muy probable que fuera integrante del conjunto de joyas que, el 8 de abril de 1876, se consignó en el Banco de Francia para garantizar las pensiones que estaba obligada a abonar a su esposo e hijos[10].

La gravedad de los problemas económicos de doña Isabel obligó a que pusiera en venta buena parte de sus alhajas, muchas de ellas de la máxima importancia. La almoneda tuvo lugar en el verano de 1878 en el Hôtel Drouot de París. En lo que se refiere a las piezas en estudio, en el catálogo editado para la ocasión se recogen bajo la descripción "*parure, boutons et poires corail (style mauresque). Monture or et argent, émail noir* […]" (aderezo en estilo morisco de cuentas y perillas de coral, montura en oro y plata, esmalte negro). Los encargados de la subasta, los expertos Guidou y Dubourg, quienes contaron con el asesoramiento de los joyeros Dumoret y Lamarche-Vinit, lo incluyeron como lote 215 en la tercera serie de venta, que se realizó entre el lunes 29 de julio y el sábado 3 agosto, previa exposición privada el 27 de julio y pública el 28[11]. Si el conjunto se adjudicó y, en tal caso, a cuánto ascendió el remate, se desconoce. Por otra parte, ninguna joya de esas características aparece en el inventario que en 1904 se redactó tras el fallecimiento de la soberana.

…fue un diseñador fecundo y un creador original que adquirió rápidamente un merecido renombre, y que contribuyó notablemente a la renovación del gusto imperante a finales de la primera mitad de la centuria

Ciertamente, son escasos los datos disponibles sobre Eugène Petiteau (1814-¿?). Hijo del afamado joyero Simon Petiteau (1782-ca. 1860), tomó las riendas del negocio familiar hacia 1845, conduciéndolo hasta fechas coincidentes con la caída del II Imperio francés[12]. No contó con la continuación de su hijo Maxime, y el comercio quedó fusionado a la casa Otterbourg[13]. En palabras del joyero, historiador y coleccionista Henri Vever (1854-1942), Eugène Petiteau fue un diseñador fecundo y un creador original que adquirió rápidamente un merecido renombre, y que contribuyó notablemente a la renovación del gusto imperante a finales de la primera mitad de la centuria, calificado por el autor de repetitivo, anticuado, mediocre y hasta deplorable[14]. De su reputación llegó a hacerse eco la prensa española: "En la rue Scribe (París), en la casa Petiteau, de la que es asociado nuestro compatriota don José Blanco, han sido vendidos estos días a diferentes damas de nuestra aristocracia varios aderezos de perlas, brillantes y turquesas, cuyo valor total ha escedido [sic] de la suma de cuatro millones de francos […]"[15]. Petiteau fue también escritor: publicó un ensayo en el que relataba, en un tono entre científico y aventurero, los pormenores de su hallazgo, en 1860, de un yacimiento de turquesas de alta calidad en la península del Sinaí[16].

Figura 2

Collar en plata, esmalte negro y coral. Eugène Petiteau, ca. 1855 (©1stdibs, vía Pinterest).

Figura 3

Broche en plata, esmalte negro y coral. Eugène Petiteau. (FONTENAY, E., *Les bijoux anciens et modernes,* París, Société d'Encouragement pour la Propagation des Livres d'Art, 1887, p. 372).

Pero si en algo se diferenció el catálogo de su *maison* fue en la invención, alrededor de 1850, de un género de alhajas en plata cincelada, calada y esmaltada en negro, con bolas y perillas de coral rojo, de aspecto oriental (Fig. 2). Sobre ellas, los joyeros e historiadores Eugène Fontenay (1823-1887) y Oscar Massin (1829-1913) dejaron por escrito las siguientes apreciaciones: el primero de ellos consideraba que "*Petiteau a exploité seul un genre de bijou qu'il avait inventé, qui était fait en argent laissé blanc et poli dans les parties qui n'étaient pas émaillées en noir, et d'où s'échappaient des pendants en corail. Ce genre d'objets avait tantôt le caractère du décor mauresque, tantôt celui des dessins indiens. L'effet en était particulier et assez heureux* […]" (Petiteau explotó en exclusiva un tipo de joya concebida por él mismo, realizada en plata pulida dejada en su color en las partes no esmaltadas en negro, y colgantes de coral. Estos objetos poseían el carácter a veces de la decoración morisca, a veces de los diseños indios. El efecto era peculiar y bastante afortunado)[17] (Fig. 3). Por su parte, Massin coincidía con Fontenay en atribuir a Petiteau el invento, aunque discrepaba de él al describir la apariencia de esas alhajas como *"valaque ou bohême*" (valaca o bohemia), y al opinar que "*n'eurent pas alors tout le succès qu'on en attendait*" (no tuvieron todo el éxito que se esperaba). En lo que a cuestiones técnicas se refiere, explicaba que estaban "*exécutés avec des fils d'argent tournés ou repercés, sorte de gros filigranes à jour tout en émail noir, rehaussés par des corails*" (ejecutadas con hilos de plata retorcidos o calados, a modo de gruesa filigrana abierta esmaltada en negro, y realzadas por corales)[18].

Bien es cierto que algunos aspectos de las alhajas de Petiteau pueden rastrearse en la joyería tradicional de los pueblos de África septentrional si tratamos en términos generales, como la utilización de la plata y las cuentas de coral rojo, la ornamentación con abigarrados arabescos, el abuso de colgantes o la apariencia afiligranada; incluso, el esmalte negro podría emular la técnica del nielado, ligada a la orfebrería islámica. Sin embargo, esto no hace de ellas, ni mucho menos, recreaciones arqueológicas, sino que han de entenderse en el contexto del gusto europeo por lo oriental; una fascinación por lo foráneo que, una vez pasado por el tamiz del gusto imperante, resultado de un imaginario mayoritariamente preconcebido, estuvo presente en todas las artes a lo largo del siglo XIX sin ser la joyería una excepción, aunque con un alcance más limitado en comparación. Era la decoración antes

que las formas lo que hacía a estas joyas norteafricanas o próximorientales o indostanas para Petiteau y sus contemporáneos, traducida ésta en cintas que parecen querer imitar la caligrafía cúfica, entrelazos geométricos, atauriques, motivos *boteh*, palmetas, etc., que conviven en un ecléctico *horror vacui*[19]. En este sentido, no hay que olvidar la existencia de repertorios visuales que servían de fuente para los artistas, como las minuciosas ilustraciones realizadas por el arquitecto Owen Jones (1809-1874) para sus influyentes obras *Plans, elevations, sections and details of the Alhambra*, publicada en doce partes entre los años 1836 y 1845, o *The grammar of ornament*, editada en 1856 (Fig. 4).

Eugène Petiteau participó en las exposiciones universales celebradas en 1855 en París y en 1862 en Londres, en donde mostró, entre otras, sus joyas moriscas. En la guía oficial de la primera se citan sus "[...] *Parures d'argent repoussé, émaillé et ciselé, ornées de corail* [...]" (aderezos de plata repujada, esmaltada y cincelada, adornados de coral)[20], siendo consideradas sus creaciones como "*vraiment remarquables*" (verdaderamente destacables)[21].

> ***"Las alhajas de Petiteau se han caracterizado por su gran originalidad y diversidad, y además de la elegancia en la combinación de metales y piedras preciosas, poseen cierta riqueza oriental en su apariencia, lo que explica el hecho de que sean muy demandadas en Turquía"***

En la segunda, su escaparate fue merecedor de una mención de honor concedida por un jurado internacional [22]. Una coronita, un collar, un par de pendientes y un broche de estilo morisco fueron reproducidos en la obra de John Burley Waring sobre las piezas maestras exhibidas (Fig. 5), siendo acompañada la lámina del correspondiente comentario de elogio: "*French jewellery has always been remarkable for its variety and good taste in design, and the contribution of the old and well-known house of Petiteau* [...] *in no way belies that reputation. It was characterized by much originality and variety, and besides the taste exhibited in the combination of precious metals and jewels, possessed a certain oriental richness of appearance, which may be accounted for by the fact that the works of Petiteau are in great request in Turkey. We have selected for illustration a coronet of red coral set in silver, with black enamel on an open-work ground* [...]" (La joyería francesa siempre ha descollado por su variedad y buen gusto en el diseño, y la aportación de la antigua y conocida casa Petiteau en ningún modo desmerece ese prestigio. Las alhajas de Petiteau se han caracterizado por su gran originalidad y diversidad, y además de la elegancia en la combinación de metales y piedras preciosas, poseen cierta riqueza oriental en su apariencia, lo que explica el hecho de que sean muy demandadas en Turquía. Se han seleccionado para ilustrar: una coronita

Figura 4 >

Ornamentos árabes del siglo XIII procedentes de El Cairo.
(JONES, O., *The grammar of ornament,* Londres, Day and son, 1856, lámina 32).

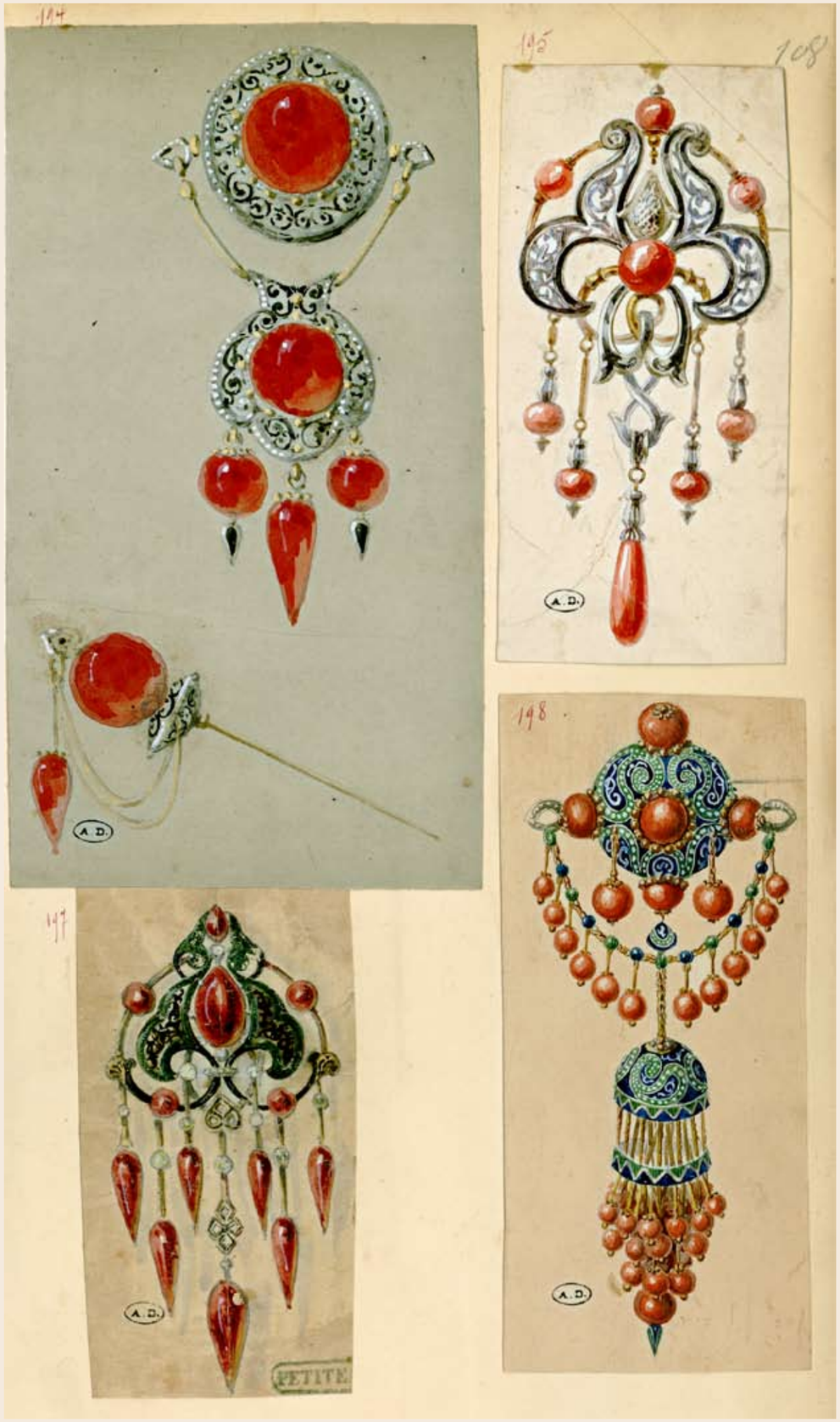
Figura 5

Coronita, collar, par de pendientes y broche en plata, esmalte negro y coral.
Eugène Petiteau. (WARING, J. B., *Masterpieces of industrial art and sculpture at the International Exhibition, 1862,* vol. I, Londres, Day and son, 1863, lámina 44).

de coral rojo montado en plata calada y esmaltada en negro, ...) [23]. Por cierto, los halagos al muestrario de Petiteau no fueron excepcionales, y a ellos se unió la prensa española: "Tesoros de Alí-Bajá. Están llamando vivamente la atención de los concurrentes a la Esposición [sic] de Londres las admirables joyas presentadas en aquel certamen industrial por la casa de Petiteau de París. Las magníficas colecciones de perlas, los riquísimos aderezos de diamantes, las esmeraldas que por su tamaño y limpieza son el asombro de los inteligentes en pedrería, los rosarios de perlas, algunos de ellos valuados en quinientos mil francos, los antiguos camafeos de los autores más célebres, los broches, las pulseras, los delicados esmaltes que tanto nombre han dado a sus talleres, la belleza de las formas y la riqueza intrínseca de las joyas, atrae las miradas envidiosas no solo del bello sexo que visita el palacio de la Esposición [sic], sino de las personas de la ciencia que ven allí una admirable colección, arrancada a la naturaleza y trasformada y mejorada por el arte [...]" [24].

Petiteau cosechó cierto éxito con su creación, prueba de lo cual es el alto número de diseños que se conservan en el Museo de Artes Decorativas de París [25] (Fig. 6).

Figura 6 >>



Varios diseños de colgantes o broches y de una aguja para la cabeza (detalle).
Eugène Petiteau, ca. 1850-1860
(París, Musée des Arts Décoratifs. ©MAD, París).

Figura 7

La reina doña Isabel II.
André Adolphe Eugène
Disdéri, 1865.
(ubicación desconocida).

Figura 7

Detalles.

se observa el mismo trabajo del metal que en el broche; y mientras que ésta se compone de gruesas bolas, la de la mano izquierda lo hace de eslabones, como especifica la cuenta, tallados en coral en ambos casos. Por último, el grano fotográfico y el contraste lumínico impiden apreciar con nitidez los pendientes, aunque la calidad de imagen es suficiente como para distinguir en ellos perillas colgantes como, una vez más, citaba Petiteau en su extracto de venta.

A ello respondería el encargo de Isabel II, quien conocería esta novedad por medio de su madre, María Cristina de Borbón-Dos Sicilias, de quien el joyero se anunciaba proveedor oficial. Doña Isabel debió de sentir cierta predilección por este aderezo, pues con algunas de las piezas que lo integraban se hizo retratar por el fotógrafo André Adolphe Eugène Disdéri (1819-1889) en mayo de 1865[26] (Fig. 7). Los textos transcritos líneas atrás y las ilustraciones que acompañan estas páginas permiten la identificación por comparación: prendido al pecho se reconoce exactamente el mismo broche reproducido por Fontenay y Waring, de tres cuerpos metálicos, el superior circular, en los que sinuosas decoraciones destacan sobre un fondo oscuro, con grandes bolas engastadas y perillas suspendidas. Concretamente, los tres colgantes ahusados a cada lado serían los dos alfileres que la factura explica podían añadirse o quitarse a placer. En el cierre de la pulsera de la muñeca derecha, en primer plano,

NOTAS

[1] Archivo General de Palacio (AGP), Administración General, legajo 5263, expediente 8. La factura refleja en un aparte la compra de una joya ajena al aderezo: unos pendientes con camafeos labrados en turquesa y orlados de diamantes talla rosa, que costaron 3.200 reales más.

[2] Posteriormente trasladaría el negocio: en 1862 está localizado en el número 9 de la misma calle, y en 1864 en el número 1 de la rue Scribe.

[3] AGP, Administración General, legajo 43, expediente 67.

[4] El estuche, con forma de pequeño armario, aún se conserva en Patrimonio Nacional, bajo el número de inventario 10005250. Tiene por medidas 51 x 50,5 x 32 cm. La descripción que de él se hace en la ficha de catalogación es: "Con estructura rectangular, frente formado por dos hojas decoradas con talla imitando herrajes. Tapa moldurada decorada en el centro con el escudo real y motivo de escuadras en los ángulos. Interior forrado en terciopelo beige".

[5] AGP, Reinados, Isabel II, caja 225, expediente 7.

[6] Biblioteca de la Real Academia de la Historia, 9/6963, legajo XXIV, núm. 27.

[7] Archivo Histórico Nacional, Diversos, Colecciones, Diplomática, legajo 292, expediente 5.

[8] AGP, Administración General, legajo 1160, expediente 1.

[9] Desde 1862 se encontraba al servicio de Isabel II. Anteriormente había sido diamantista y guardajoyas del infante Carlos María Isidro y de su primera esposa, María Francisca de Braganza, empleo que perdió tras iniciarse la Primera Guerra Carlista (AGP, Personal, caja 16800, expediente 38).

[10] AGP, Reinados, Alfonso XII, caja 25019, expediente 12.

[11] DUBOURG, GUIDOU, DUMORET y LAMARCHE-VINIT, *Catalogue des diamants anciens, émeraudes, saphirs, rubis, perles, camées appartenant à S. M. la reine Isabelle de Bourbon*, París, Renou, Maulde et Cock imprimeurs de la compagnie des commissaires-priseurs, 1878, pp. 2 y 37.

[12] LUCAS, I., "Petiteau (Simon et Eugène, père et fils)", en DE CERVAL, M. (dir.), *Dictionnaire international du bijou,* París, Éditions du Regard, 1998, p. 437.

[13] Información facilitada por el Museo de Artes Decorativas de París.

[14] VEVER, H., *La bijouterie française au XIX^e^ siècle (1800-1900), vol. I: Consulat, Empire, Restauration, Louis-Philippe (1800-1850)*, París, H. Floury, 1906, pp. 228-231.

[15] *La Iberia*, núm. 2.989, 5 de marzo de 1864, p. 3.

[16] PETITEAU, E., *Notice sur l'exploitation des turquoises de vieille roche,* París, J. Claye, s. f. El ejemplar que conserva la Biblioteca Nacional de Austria, dedicado por Petiteau de su puño y letra a la emperatriz Isabel, puede consultarse en: <http://digital.onb.ac.at/OnbViewer/viewer.faces?doc=ABO_%2BZ185334601> [última consulta: 10 de febrero de 2019]

[17] FONTENAY, E., *Les bijoux anciens et modernes,* París, Société d'Encouragement pour la Propagation des Livres d'Art, 1887, p. 372.

[18] VEVER, H., *op. cit.*, p. 228

[19] Puede consultarse más información sobre las joyas de inspiración islámica en GERE, Ch. y RUDOE, J., *Jewellery in the age of Queen Victoria. A mirror to the world,* Londres, The British Museum Press, 2010, pp. 304-307.

[20] *Exposition des produits de l'industrie de toutes les nations, 1855. Catalogue officiel publié par ordre de la Commision Impériale,* París, E. Panis, 1855, p. 115.

[21] TRESCA, H. (dir.), *Visite à l'Exposition Universelle de Paris, en 1855*, París, L. Hachette et C^ie^, 1855, p. 634.

[22] *International Exhibition, 1862. Medals and honourable mentions awarded by the international juries*, Londres, George Edward Eyre and William Spottiswoode, 1862, p. 362.

[23] WARING, J. B., *Masterpieces of industrial art and sculpture at the International Exhibition, 1862, vol. I*, Londres, Day and son, 1863, lámina 44 y comentarios anexos.

[24] *La España*, núm. 4.864, 14 de junio de 1862, p. 4

[25] Se hallan entre el repertorio de dibujos de Petiteau que, parcialmente, puede consultarse en: <http://collections.lesartsdecoratifs.fr/skinwebsearch?f%5B0%5D=field_skfulltext%3Amaison%20petiteau> [última consulta: 19 de febrero de 2019]

[26] *La Correspondencia de España*, núm. 2.561, 21 de mayo de 1865, p. 3: "El conocido fotógrafo Sr. Disdéri, tuvo el honor de hacer los retratos de la familia real antes de partir SS. MM. para Aranjuez".

Silla de Vitoria.
ca. 1820, estilo Restauración. Nogal y enea. Colección Ismael

SILLA DE VITORIA: ORIGEN Y DIFUSIÓN DE UN ASIENTO POPULAR

Donato Alfaro Martín
Restaurador e investigador en mobiliario

Fecha de recepción: 21-10-2018 • Fecha de aceptación: 27-02-2019

UN PROYECTO ILUSTRADO PARA LAS CLASES MEDIAS Y BAJAS

En 1764 quedó constituida la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País, primera creada en España a imitación de las francesas. En 1773, el 10 de agosto, los estatutos fueron refrendados por Carlos III, que tomó a la Sociedad bajo su Real protección. En un intento por sacar al país del atraso en que se encontraba con respecto a Francia o Inglaterra, deciden enviar a un tal Elorza a Francia para aprender el funcionamiento de las manufacturas de sillas e implantar el modelo en Vitoria. En 1773 el taller en pleno auge pasa de 3 a 14 operarios, y en 1779 llegó a 27 oficiales, tres aprendices y el citado maestro Elorza.

En los “Extractos de las juntas generales celebradas por la Real sociedad bascongada” podemos leer: “Esta fabrica que por el mes de Junio del año anterior se componía del Maestro con un Oficial y un Aprendiz, tiene al presente catorce trabajadores continuos

cuya obra logra salida sin la menor detencion, no solamente dentro de las Provincias Bascongadas sino tambien en Madrid y Ciudades principales del Reyno, con preferencia sobre las que vienen de Olanda de la misma especie porque la de esta fabrica se aventaja ya en perfeccion y comodidad de precio. Estas dos circunstancias que irán en aumento á influxo de la vigilancia de las Comisiones llevarán la fabrica á su máyor perfeccion y la harán comprensiva de otros ramos de obras de madera cuya introduccion en el Reyno lleva mucho dinero a otros dominios”[1].

la Sociedad Vascongada puso en práctica un plan tendente a la transformación de la industria del país, dando importancia a la formación de los futuros operarios.

Desde su fundación, la Sociedad Vascongada puso en práctica un plan tendente a la transformación de la industria del país, dando importancia a la formación de los futuros operarios. Para ello, desde 1765 propuso entre otras cosas, el establecimiento de Academias de Dibujo, concesión de premios a los avances y perfeccionamientos en las ferrerías, el adiestramiento de personas en los oficios de alfarería, trabajos de junco (sillas) y quincallería, entre otros [2].

Se hacía eco de los consejos vertidos por el marqués de Campomanes en su “Discurso sobre el fomento de la industria popular”, editado en Madrid en 1774 [3], donde criticaba con dureza el inmovilismo de los gremios artesanos, su estancamiento y falta de conocimientos y añadía que: “Las Artes que faltan en una nación, siendo provechosas, es necesario introducirlas; y esto se consigue, o enviando naturales que las aprendan y traigan de fuera, o trayendo artistas extranjeros hábiles que las enseñen en España”.

Ya en el año 1773, la citada manufactura de Elorza, se planteó extender la producción a “trabajar todo género de muebles de madera, principalmente de sillería; a cuyo fin se procuraron adquirir buenos diseños, que sirviesen para el acierto, en los cortes y medidas de las piezas que se intentaban fabricar” [4].

El éxito fue inmediato, exportando la producción al resto de la península y como nos cuenta J. Antonio Zamacola en 1818: “Hay asimismo en Vitoria una excelente fábrica de sillas de junco, propia del fabricante Elorza, de donde se proveen casi la mayor parte de los pueblos de España y las Américas” [5]. Una década después tenemos noticias del progreso de la industria gracias al diccionario geográfico-estadístico de Sebastian de Miñano: “En Vitoria hay 8 fábricas para la elaboración de madera, en que se hacen 6,020 sillas regulares, 7,880 armazones para las mismas, 100 canapés, y 870 catres al año. Cada silla regular al pie de fabrica tiene de coste 7 ½ rs. cada armazón 5 ½, cada silla de estrado de 20 á 60 rs, según sus clases; cada canapé regular 80 rs.; los de estrado de 80 a 320 rs., y cada catre de 30 á 60 rs. En la provincia se consumen 1,500 sillas, 30 canapés y 250 catres. Para Vizcaya y Guipúzcoa se llevan 1,550 sillas, 46 canapés y 450 catres. A Navarra se llevan, pagando derechos, 200 sillas, 6 canapés y 30 catres. El resto de todas las dichas clases se lleva a Castilla, pagando en esta aduana los correspondientes derechos, y alli el ya dicho de alcabala de puertas, etc. También hay en Vitoria 2 fábricas con almacenes de toda clase de obras de ebanistería, cuyos precios no es posible designar porque varían según las circunstancias y el gusto de los que las encargan. Parte de dichas manufacturas se consumen en esta ciudad, parte en los pueblos de esta provincia, y algo se introduce en Castilla” [6]. Llama la atención que con estas industrias y la producción que de ellas sale y exporta en el Diccionario Geográfico-estadístico-Histórico de Pascual Madoz, editado entre 1845 y 1850, no se recoja ninguna mención a ellas.

En Madrid, los talleres comenzaron de inmediato a imitar los modelos. Leemos en el *Diario de Madrid* a finales de 1793: “Se hace saber al Publico, que la fabrica de sillas de paja torneadas, é iguales á las que vienen de Vitoria, propia de D. Claudio Bussy, que existia en la calle de Hortaleza, qto. baxo casa n. 22, se ha trasladado á la de las Infantas, primera puerta á la derecha, entrando por la de Hortaleza” [7]. También en otro anuncia del Diario se nos informa poco después de los diferentes modelos de silla:”La fábrica de sillas finas de Vitoria que estaba en la calle de S. Miguel, esquina á la de Hortaleza, se ha mudado á la de la Gorguera, casa nueva n. 24, en la que se halla un repuesto de ellas á los precios siguientes: sillas de abanico de última moda á 40, 33, y 30 rs.; las regulares de asientos raspados de moda á 20, y 22; las de brazos, poltronas á 30 y 35; sofás regulares de asiento rayados de moda á 140, 160 y 180; canapés de lo mismo á 140, y regulares 110, y 90; y sillas regulares á 15, 16, 17 y 18, toda obra á satisfacción” [8].

Esta silla, ligera y cómoda era ideal para reuniones y actos no protocolarios por lo que en palacios y grandes casas había en abundancia

Las necesidades de asientos en las casas particulares habían ido en aumento durante la segunda mitad del siglo XVIII. La manufactura de asientos de enea debió ser abundante y los silleros de paja, junto a los artesanos jauleros, de hacer fuelles, rastrillos y ratoneras, cuentan con ordenanzas desde 1714, aunque al parecer las tenían desde 1644 [9]. No pudiendo hacer más que trabajos en pino, a finales de siglo verán menguar sus pedidos a favor de las sillas que llegaban de Vitoria elaboradas en nogal, haya y otras maderas y a unos precios más asequibles, gracias a la incipiente industrialización. En el testamento de Sabatini, muerto en Madrid en dic. de 1797, se citan “setenta y dos sillas de paja de Vitoria, buenas con malas a ocho reales, 576”. Esta silla, ligera y cómoda era ideal para reuniones y actos no protocolarios por lo que en palacios y grandes casas había en abundancia y como en el caso de la de Sabatini “estaban depositadas en el cuarto Vanviteli, donde volvían una vez acabada la reunión” [10]. Incluso Palacio contaba con un Real Almacén de sillas de Vitoria, en el 2 de la calle Concepción Gerónima [11].

Algunas cuentas de Palacio, testimonian que cuando se rompían, se daban a reparar a los maestros ebanistas de la Casa:

> "Cuenta que yo, Juana Artalejo Evanista de S. M. presento al Sr. D. Luís Veldro, conserje y aposentador del Real Palacio correspondiente a los jornales, gastos y obra hecha para las Rls. Habitaciones en todo el mes de enero de 1823:
>
> Por componer 29 sillas de Vitoria habiéndolas echado asientos nuevos palos y collaretes que seis faltaban, darles color y lustre …….348 rs, vn.
>
> Madrid 9 febrero de 1823
>
> Es cierto el contenido de esta cta. Firmado y rubricado Luis Veldro
>
> Firmado y rubricado Juana González Artalejo, Vº Bº el Veedor gral. Rubricado" [12].

En el inventario general de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de 1824 se citan, sin especificar el número, varias veces "sillas de Vitoria" [13]. En la década de los noventa del siglo pasado, se restauraron un grupo de ellas que aparecieron almacenadas (Fig. 1).

El gran cronista de Madrid, D. Ramón de Mesonero Romanos nos informa que hacia 1830 había en Madrid treinta y cuatro talleres de silleros y que "las sillas de madera de cerezo, labrada en cuadro, que anteriormente se introducían de Burdeos y Bayona, y posteriormente venían de Tolosa de Guipuzcoa, se construyen en el día en esta corte con tal perfección y baratura, que no solamente surten á la capital, sino que se extraen para las provincias á donde han llevado el buen gusto de esta fabricación, cerrando con ello la puerta de este comercio á los extranjeros. La madera de cerezo y de haya que se emplea para ellas en Madrid la traen con abundancia y baratura de las cercanías de Santander" [14].

Si en la primera mitad de siglo suponen una verdadera revolución en cuanto a la aceptación que tuvieron en el amueblamiento de las casas de una naciente clase media [15], según avanza el siglo aumentan las necesidades de mobiliario para unas ciudades que no paran de crecer [16], los procesos industriales abaratan la producción que la floreciente burguesía reclama, abarrotando las casas de muebles de estilos varios rescatados del pasado. No dejarán de hacerse, pero tendrán un competidor de peso en los nuevos modelos económicos y populares, que como la silla Thonet harán su aparición a partir de mediados de siglo, para no abandonarnos ya nunca. Ambos modelos convivieron con naturalidad, pero la eficacia y el buen diseño de la austriaca permitirá que siga estando hoy día en uso (Fig. 2). En la Exposición Alavesa, celebrada desde el 16 de julio hasta el 15 de septiembre de 1884, al lado de producciones ya realizadas en madera curvada seguía figurando la modesta silla de Vitoria. Así lo recogía la revista vascongada:

Figura 1

Silla de Vitoria.
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Figura 2

***Nuevo Mundo*, nº 604, año XII, jueves 3, agosto 1905.**
Centro Instructivo de Ciegos, en la calle Barbieri, nº 18, Madrid. Como labor ocupacional, los varones tejen enea en sillas de este modelo, mientras las mujeres ponen rejilla a sillas de madera curvada.

"Esta obra tosca y primitiva, económica y fácil de construir, ha contribuido á dar á Vitoria la nombradía de que hoy goza acerca de la construcción de muebles, y ha sido la base de la cual ha nacido y se ha desarrollado la industria del mobiliario: nos referimos á las famosas sillas de Vitoria. Ellas fueron las que constituían el lujo de los estrados hace tres generaciones; ellas las que actualmente mantienen en Vitoria inmenso número de operarios, y ellas son todavía esportadas á todas las provincias de España por muchos cientos de miles al cabo del año. Esta industria está representada en la *Exposicion alavesa* y muy acercadamente admitida por la Junta organizadora. Verdad que ni como novedad ni como belleza llaman la atención, pero sí son dignas de respeto como ejemplo elocuente de lo que puede en un pueblo la aplicación al trabajo y el estudio y el afán al adelanto. Sobre la plantilla de esas sillas toscas se construyen hoy muebles de lujo; el estudio trocó la humilde paja del asiento en el flexible muelle cubierto de raso, cambiando el pobre taller en rica fábrica y sembrando por doquier el bienestar y la independencia por el trabajo. Para terminar con la industria del mobiliario hablemos un momento de la especialidad del mueble torneado. También Vitoria se ha dado á conocer en toda España por sus muebles de madera torneada y curvada, los que se exportan en cantidades inmensas, habiéndose señalado por lo ingenioso de su embalaje, el desarme de sus piezas y la diversa aplicación de estas" [17].

LA MISMA DENOMINACIÓN PARA DIFERENTES MODELOS

Los modelos de los primeros ejemplares imitaban los franceses u holandeses que ya circulaban en el mercado [18]. Gracias a publicaciones como *Le Journal des Dames et des Modes*, dirigida por La Mèsangere, entre 1802 y 1835, se publicaron periódicamente la *Colección des meubles et objets de goût*, lo que supuso la difusión de modelos de estilo imperio, directorio o restauración (Fig. 3).

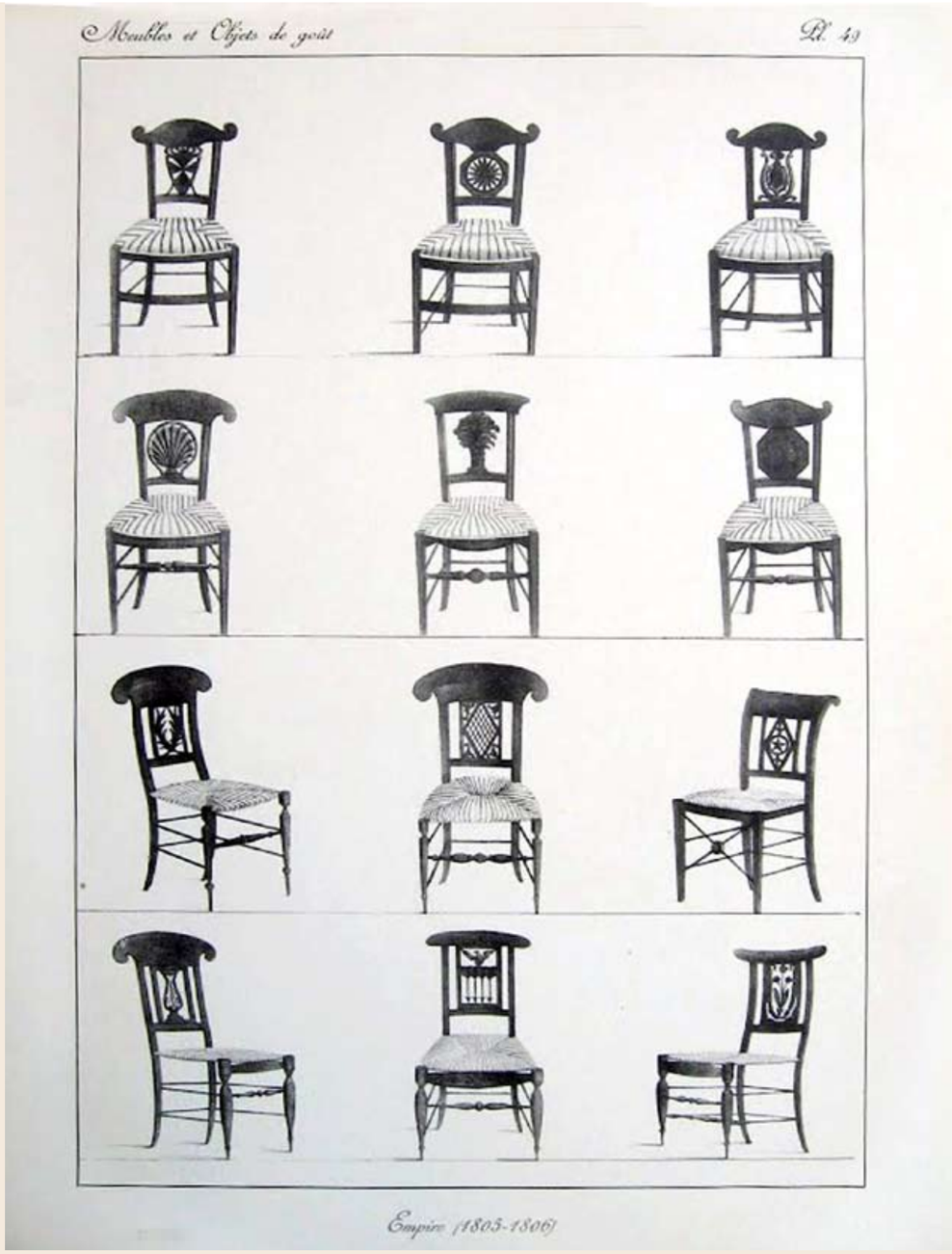


Figura 3 >

Sillas empajadas estilo Imperio.
La Méssangère, *Colección des meubles et objets de goût, 1796 -1830. París, Librairie des arts décoratifs.*

A partir de mediados de siglo irá quedando relegada a clases populares. Sus citas se adjetivarán con frecuencia con el término "modesta": "A la revolución del mueble debería suceder la de la mesa. ¿Quién usa hoy la modesta silla de Vitoria?" [19], incluso así la adjetivan en la publicidad. O la declaran "semi-extinguida" [20]. Pero será en la literatura costumbrista donde quede representada casi siempre en mal estado, "derrotada" [21], "desvencijada" o formando parte de un exiguo amueblamiento. "[...] doce sillas colocadas alrededor de la mesa esperaban á los convidados con la mansedumbre propia de este género de Vitoria" [22]. Galdós suele citarla en alguna de sus obras; en *Gloria*: "[...] donde había varios muebles, descollando entre ellos un inválido sofá de paja de Vitoria" [23]; o en *Fortunata y Jacinta* donde se citan varias veces: "El sofá de Vitoria era uno de los muebles más alarmantes que se pueden imaginar" [24]. El principal modelo a que hacen referencia quizá sea el realizado a base de palos profusamente torneados con jarroncillos, bolas, bolas achatadas, anillos, balaustres, etc. (Fig. 4). En los pocos grabados, dibujos o fotografías de la época (última cuarto XIX, primeras del XX) en que aparece citada, el modelo representado es siempre el de palos (Fig. 5).

Serán pequeños talleres o artesanos individuales los que las elaboren con madera local ya que no son necesarios ni dotes o conocimientos especiales de carpintería ni materiales costosos

Y es este modelo de palos torneados, con ligeras variaciones dependiendo del artesano, el que quedará como testigo vivo de modas decimonónicas en medios rurales o provincianos. Serán pequeños talleres o artesanos individuales los que las elaboren con madera local ya que no son necesarios ni dotes o conocimientos especiales de carpintería ni materiales costosos. Muy difundidas en las dos Castillas y en Extremadura aun he encontrado un artesano – el Señor Juan el silletero- en Alía (Cáceres), que las ha hecho hasta hace no mucho y aún "echa algún culo" si la enea está rota. En el libro *Maderas Tradicionales de España* leemos:

> "En Extremadura existe un importante foco en la provincia de Cáceres donde se han hecho sillas torneadas en Plasencia, sobre todo Adrián Frajo y en Navalmoral de la Mata las hace Emilio Rodríguez Marcos. En Navaconcejo las trabaja Francisco Olmedo Núñez y en Montehermoso Domingo Pérez. En Ahigal se han hecho con madera de chopo. Pero quizá las más famosas sean las de Talaveruela y las de Villanueva de la Vera, donde se hacen de madera de aliso y castaño y las llaman "sillas vitoria" [25].

El origen de este modelo, donde todos sus elementos son torneados, y el respaldo se compone por lo general de tres travesaños torneados y los dos inferiores se unen mediante una fila de husillos es, a mi juicio, inglés. Con una larga tradición en madera torneada compartida con los holandeses, fueron muy comunes en casa de campo en la Inglaterra del XVII y XVIII. De allí pasaron a Nueva Inglaterra donde no se dejaron de

Figura 4

Sillas de Vitoria. Madera de frondosa y enea. Colección Ismael, mediados del siglo XX.

Figura 5

"Tardes del Retiro". La Ilustración Española y Americana, 8-5-1883.

Figura 6

Sillón torneado.
MET, 1650 -1700. Arce y enea.

Figura 7

Silla de niño.
Morris&Co., ca. 1879.
Victoria and Albert Museum (CIRC.215-1961).
© Victoria and Albert Museum, Londres.

Figura 8 >>

Sillón, Gimson,
Ernest William, 1875-1900.
Olmo y enea.
Victoria and Albert Museum (W.15-1969).
© Victoria and Albert Museum, Londres.

hacer nunca. En Plymouth -Massachusetts- veneran como auténticas reliquias las que dicen ser las sillas de William Brewster y John Carver, miembros del grupo de padres fundadores de la colonia y signatarios del Mayflower [26]. De hecho, dan nombre a respectivas sillas, ambas con brazos, que, con pocas variantes, son similares (Fig. 6). En Inglaterra alrededor de 1720, las versiones cada vez más sencillas de este modelo de sillas fueron quedando relegadas a casas humildes. En la zona de Shropshire del Sur, en el bosque de Clum, pervivió hasta la época victoriana una tradición local de sillas torneadas en fresno en pequeños talleres locales [27]. Lo curioso es que cuando parecía que los torneros de sillas estaban a punto de desaparecer el Movimiento *Arts and Crafts* tomó interés por modelos de muebles populares con asiento de enea (Fig. 7). De hecho, Ernest Gimson, uno de los arquitectos diseñadores más influyentes de movimiento, se interesó por un acercamiento más práctico a las artesanías tradicionales, y en 1890 pasó un tiempo con Philip Clissett en Bosbury, Herefordshire , aprendiendo a hacer sillas con respaldo de escalera. A finales de siglo se mudó a Cotswolds para realizar muebles de forma artesanal (Fig. 8).

No sabemos cuándo ni de qué forma entró el modelo en España. Quizá sea aventurado trazar una línea que una la tradición inglesa, a través del Movimiento *Art and Crafts*, con el espíritu anglófilo que inspiraba a los intelectuales de la Institución Libre de Enseñanza. Al profundo respeto por las tradiciones populares, hay que añadir la influencia que ejerció D. Juan Facundo Riaño en la orientación estética de la Institución, y en especial con Giner de los Ríos, al que relacionó con la mejor sociedad inglesa del último cuarto del XIX [28]. Quizá simplemente algún industrial curioso tomó el modelo en alguna de las exposiciones industriales que desde mediados de siglo se realizaban en Inglaterra con cierta periodicidad. Quién sabe… Lo cierto es que ha estado en uso en amplias zonas peninsulares hasta los años cincuenta del siglo pasado e incluso, como reliquia o testigo mudo del pasado, todavía hoy sigue haciéndose de forma artesanal puntualmente [29]. También resulta llamativo que a pesar de haber sido tan popular y su uso tan extendido por la geografía nacional, no aparece en ningún repertorio o estudio de mobiliario [30]; la historiografía del mueble, a diferencia de Francia o Reino Unido, se ha despreocupado de lo popular -con honrosas excepciones- y los estudios de etnografía o antropología la consideraron un producto industrial carente de interés.

NOTAS

[1] Extractos tomados de las juntas generales celebradas por la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País en la villa de Vergara por septiembre de 1773, Vitoria, Tomás Robles, 1773, p. 93.

[2] PITARCH, J. A. y DALMASES BALAÑÁ, N. de, *Arte e Industria en España 1774-1907*, Barcelona, Ed. Blume, 1982.

[3] CAMPOMANES, marqués de*, Discurso sobre el fomento de la industria popular, VII*, Madrid, Imprenta de D. Antonio de la Sancha, 1774.

[4] *Memorias de la Sociedad Económica*, Madrid, por D. Antonio de la Sancha, impresor de la Sociedad, 1780, Tomo II, p. 71 de las ordenanzas de los maestros de hacer sillas.

[5] ZAMACOLA, J. A. de, *Historia de las Naciones Bascas*, Auch, Imprenta de la viuda Duprat, impresora del Rey y de la ciudad, 1818, Tomo II.

[6] *Suplemento al Diccionario Geográfico-Estadístico de España y Portugal*, dedicado al Rey nuestro Señor, por el Doctor Don Sebastian de Miñano. Tomo XI, Madrid, 1829, imprenta de Moreno, Plazuela del Cordón, nº 1.

[7] *Diario de Madrid*, 5-12-1793, p. 3.

[8] *Diario de Madrid*, 24-8-1801, p. 3.

[9] Para conocer más sobre gremios de silleros de enea, véase LÓPEZ CASTÁN, Ángel, *Los gremios artísticos de Madrid en el siglo XVIII y primer tercio del XIX*, Tesis Doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 1991; y PIERA, Mónica, "Los silleros de enea en la Barcelona de fines de siglo XVIII", *Afers: Fulls de recerca i pensament*, núm 37, 2000, pp. 633-640.

[10] RUIZ HERNANDO, José Antonio, "La Testamentaría de Sabatini", en RODRÍGUEZ RUIZ, D. (com.), *Francisco Sabatini, 1721-1797. La arquitectura como metáfora de poder*, Madrid, 1993, p. 97.

[11] *Diario de Madrid*, 19-5-1818.

[12] Archivo General de Palacio, Administración general, legajo 5232-1. Juana González Artalejo era la viuda de Pablo Palencia, que compartió el "taller de ebanista del rey" con Ángel Maeso hasta 1824.

[13] *Copia del Inventario general y sus adiciones perteneciente a la Academia de nobles artes de San Fernando*. 1824. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, sign. 3-620.

[14] MESONERO ROMANOS, R. de, *Manual de Madrid. Descripción de la corte y de la Villa.* Madrid, 1833.

[15] JUNQUERA, J. J., "El mueble en Madrid en la primera mitad del siglo XIX", en AA.VV., *El mueble y los interiores desde Carlos IV a la época isabelina. Nuevos estudios*, Associació per a l'estudi del Moble-DHUB, Barcelona, 2011, pp. 57-66; y ACOSTA MARTÍN, J., "Hacia la casa burguesa: los nuevos espacios y su decoración", en *Idem,* pp. 9-23.

[16] El ensanche de Madrid data de 1857 y el de Barcelona de 1859.

[17] *Revista Bascongada*, 1/7/1884, p. 304 [http://www.memoriadigitalvasca.es/handle/10357/2813, última consulta 26-8-2018].

[18] Hay documentación de la entrada de sillas de enea de Marsella desde inicios del XVII. Sobre este tema, véase PIERA, M. y MESTRES, A., *El Mueble en Cataluña*, Manresa, Angle Editorial, 1999, p. 74.

[19] *El Heraldo*, 28-9-1853

[20] "No bien nos hubimos instalado […] en la semi-extinguida silla de Vitoria, cuyo respaldo consuela de la ausencia del taburete de terciopelo…". *Gaceta Económica*, 8-7-1861.

[21] La Vanguardia, jueves, 27 de sep. de 1888

[22] SEGARRA BALMASEDA, U., "Doña Guadalupe" en *Madrid por dentro y por fuera. Guía de forasteros incautos*. Dirigido por Eusebio Blasco, Madrid, 1873, p. 497.

[23] PEREZ-GALDÓS, B., *Gloria*. Madrid, Imprenta de José María Pérez, 1877, p. 105.

[24] PEREZ-GALDOS, B., *Fortunata y Jacinta*. Madrid, Imprenta La Guirnalda, 1887, p. 304.

[25] SÁNCHEZ SANZ, M. E., *Maderas tradicionales de España*, Madrid, Editora Nacional, 1884.

[26] CHINERY, V., *Oak furniture, the British Tradition*, Woodbridge, Antique Collectors' Club, 1986, pp. 101-104. El autor deja claro que la datación de estas piezas supone un gran problema y que posiblemente un exceso de optimismo dé fechas muy anteriores a las reales en la construcción de dichos ejemplares.

[27] http://www.oldtime.co.uk/history.htm [última consulta 29-8-2018].

[28] GARRIDO GONZALEZ, J. y PINTO MARTÍN, A., "La educación estética en la Institución Libre de Enseñanza", *Revista Interuniversitaria de Formación del Profesorado*, núm. 27, 1996, pp. 151-166.

[29] Sobre este tema,: http://anchaescastilla.es/Oficios%20olvidados/Un%20silletero%20de%20Tordesillas.html; y http://www.villadealia.com/0makina.php?cabhtm=cabecera.html&menuhtm=menu.html&noesconde=4&censuphtm=./contenido/tradicion-artesania-silletero-juan.html&ceninfhtm=noticias.html&piehtm=pie.html&bannerhtm=banner.html

[última consulta 20-10-2018]

[30] Solo he encontrado una referencia en MAINAR, J. y CATALÁ ROCA, F., *El Moble Catalá*, Barcelona, Ed. Destino, 1976, p. 134.

LA CERÁMICA DE TALAVERA DE LA REINA: DE ARTE DECORATIVO A PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL DE LA HUMANIDAD

María Agúndez Lería
Conservadora de museos. Consejera técnica

Fecha de recepción: 11-10-2018 • Fecha de aceptación: 12-02-2019

Si existe alguna disciplina que necesite tiempo para evolucionar y cambiar su concepción es la denominada *Bellas Artes*. Se han necesitado varios siglos para modificar la concepción decimonónica de Bellas Artes a la de Patrimonio Cultural. Inclusive el término de artes decorativas ha sido muy discutido a lo largo de varios siglos. Existe un gran número de especialistas que, en contraposición a las mal llamadas artes menores o artes decorativas, tras el desarrollo industrial le dieron el nombre de Artes Industriales.

En esta línea, es muy interesante la reflexión que realiza el profesor Antonio Bonet Correa en el prólogo del libro *Historia de las Artes aplicadas e Industriales en España* [1]. El mismo título hace referencia a la dificultad de definir o agrupar a manifestaciones culturales tan diversas como el trabajo del hierro, el vidrio o la cerámica. Este manual, que hoy en día es considerado un básico en el estudio de estas artes, en ningún momento plantea la posibilidad de relacionar estas manifestaciones con el patrimonio cultural inmaterial. En el capítulo dedicado a la cerámica, Natacha Seseña [2], menciona las dos

Plato.
Talavera de la Reina, 1600-1630.
Museo Nacional de Artes Decorativas, CE 00029. Plato.
Fotografía: Museo Naciona de Artes Decorativas, Ministerio de Cultura y Deporte, Madrid.

líneas o dos vertientes existentes en la cerámica o loza de Talavera, la culta o más artística y lo popular. Pero en ningún momento se vislumbra una pequeña referencia hacia el artesano, artista, hacia la idea de manifestación cultural inmaterial.

Quizás esto se deba a que, en el año 1994, el concepto de patrimonio cultural inmaterial no se estudiaba más allá de la disciplina antropológica. Se investigaba el patrimonio etnográfico, las artes y tradiciones populares, pero siempre como algo más folclórico, relacionado con el pueblo y para el pueblo.

En esta evolución o cambio de denominación, se sitúan las Artes Decorativas. A lo largo de los siglos éstas han estado relacionadas con el mundo de los gremios, de la decoración, la ostentación de poder y evidentemente el mundo de las élites, realeza, burguesía, etc. En ningún momento, los primeros investigadores de las artes decorativas se plantearon la posibilidad de que éstas pudiesen incluirse en el campo del patrimonio cultural inmaterial. Las Artes Decorativas, hasta la fecha, han sido siempre estudiadas desde el punto de vista de la historia e historia del arte, así como de la arqueología.

De hecho, si tomamos como referencia la definición que hacen G. Fatás y G. M. Borras [3], "se entiende por artes decorativas las artes industriales y la pintura, escultura, etc. [...] que en cuanto buscan un efecto ornamental y decorativo y no la creación de

obras con valor independiente". En este mismo diccionario entienden por cerámica el objeto fabricado por arcilla húmeda y después seca o cocido, y por alfarería el arte y técnica de trabajar el barro, la arcilla para obtener vajillas. Y términos como artesano, ceramista, alfarero no parecen recogidos.

Huelga decir que la evolución del concepto de patrimonio histórico-artístico al de patrimonio cultural ha hecho posible una nueva percepción de la historia del arte, de la arqueología, de la historia y con ello de las llamadas artes decorativas.

No obstante, esta concepción no impidió que algunas manifestaciones representativas de nuestro patrimonio cultural fueran protegidas y reconocidas como es el caso del Misteri de Elche que ya en 1931 se declaró, por Decreto del Gobierno de la República, como Monumento artístico nacional. En el texto de esta declaración encontramos la siguiente descripción: "Su valor artístico es excepcional […] al considerarse como un antecedente de la ópera, que apareció tres siglos y medio más tarde en Italia. […] La representación constituye pues, una de las fiestas populares de la más alta prosapia artística que existen actualmente en el mundo, y causa, con justicia, la admiración y el respeto de cuantos artistas y eruditos –españoles y extranjeros- acuden a presenciar este espectáculo único […]" [4].

Un ejemplo pragmático de estos cambios conceptuales en estas manifestaciones artísticas es la propia evolución en la denominación del actual Museo Nacional de Artes Decorativas. En 1927 el Museo abandonó el camino hacia la industria moderna, del que las tentaciones artísticas lo habían ido apartando progresivamente. En ese año, el Patronato otorgó un nombre nuevo a la institución: Museo Nacional de Artes Decorativas.

se entiende por patrimonio cultural inmaterial los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural.

Sin embargo, y contra todo pronóstico, el patrimonio cultural inmaterial emerge en el año 2003, tras la aprobación de la convención para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial y desde esa fecha no ha parado de crecer, de darse a conocer, de difundirse, etc. Esta convención incide en dos términos, salvaguarda y patrimonio cultural inmaterial. Quince años después, nadie duda de la singularidad de este patrimonio y el concepto de salvaguarda, mal usado en muchas ocasiones, está presente en nuestras vidas de manera continua.

Según la Convención para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial de 2003 de la UNESCO [5], se entiende por patrimonio cultural inmaterial los usos, representacio-

nes, expresiones, conocimientos y técnicas -junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes- que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural. Este patrimonio cultural inmaterial, que se transmite de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana. A los efectos de la presente Convención, se tendrá en cuenta únicamente el patrimonio cultural inmaterial que sea compatible con los instrumentos internacionales de derechos humanos existentes y con los imperativos de respeto mutuo entre comunidades, grupos e individuos y de desarrollo sostenible.

El patrimonio cultural inmaterial se manifiesta en particular en los ámbitos siguientes:

a) tradiciones y expresiones orales, incluido el idioma como vehículo del patrimonio cultural inmaterial

b) artes del espectáculo

c) usos sociales, rituales y actos festivos

d) conocimientos y usos relacionados con la naturaleza y el universo

e) técnicas artesanales tradicionales

Se entiende por salvaguardia las medidas encaminadas a garantizar la viabilidad del patrimonio cultural inmaterial, comprendidas la identificación, documentación, investigación, preservación, protección, promoción, valorización, transmisión -básicamente a través de la enseñanza formal y no formal- y revitalización de este patrimonio en sus distintos aspectos.

al entender la cerámica como patrimonio cultural inmaterial, damos la relevancia e importancia al punto de origen de la misma, a la tradición alfarera, al desconocido autor de éstas, el alfarero, cuyo secreto de elaboración se ha transmitido de generación en generación

Sin embargo, en España, ha tenido que ser una asociación, una comunidad portadora, “Tierras de cerámica” la que ha creído en esta evolución y en la unión de dos conceptos tan antagónicos hasta hace unas décadas: las artes decorativas y el patrimonio cultural inmaterial. Esta asociación ha creído en el cambio de percepción, de entendimiento, tomando como referencia la cerámica de Talavera de la Reina y Puente del Arzobispo, trabajando en un expediente de declaración de patrimonio cultural inmaterial de la humanidad.

Jarro.
Talavera de la Reina, 1676-1725.
Museo Nacional de Artes Decorativas, CE 00030.
Fotografía: Museo Nacional de Artes Decorativas, Ministerio de Cultura y Deporte, Madrid

Para la comunidad científica de los historiadores del arte y de los conservadores de museos, *La Cerámica De Talavera* se asocia al periodo de apogeo de esta cerámica encargada por reyes y nobles, un arte de gran refinamiento y delicadeza. Un elemento a estudiar desde el punto de vista del arte, de la belleza, de la exquisitez cuyas imágenes nos aportan información del periodo histórico en el que se realizaron.

Bienvenido Maquedano en su artículo “Tradición y adaptación de los ceramistas de Talavera y Puente del Arzobispo”, hace una reflexión sobre la complejidad de entender estos objetos de arte como un patrimonio cultural inmaterial: “No es fácil defender el concepto de patrimonio inmaterial aplicado a la cerámica, incluso ante una comunidad especialista. De hecho, muchos de mis colegas arqueólogos, no entienden por qué hemos declarado la cerámica de Talavera como bien inmaterial. Intento explicarles que en mi opinión, la importancia de la cerámica no bien tanto de la mano de la pieza como del artesano” [6].

Siguiendo a Bienvenido Maquedano, el objeto cerámico en sí mismo solo aporta información histórica de un periodo concreto, nos revela una moda, un gusto, un estilo. No obstante, al entender la cerámica como patrimonio cultural inmaterial, damos la relevancia e importancia al punto de origen de la misma, a la tradición alfarera, al desconocido autor de éstas, el alfarero, cuyo secreto de elaboración se ha transmitido de generación en generación de manera consuetudinaria, que ha hecho que toda una comunidad, una localidad, Talavera de la Reina viva y gire en torno a su fuente de vida; la Cerámica.

Plato.
Talavera de la Reina, 1590-1690.
Museo Nacional de Artes Decorativas,
CE 00007.
Fotografía: Museo Nacionalde Artes Decorativas,
Ministerio de Cultura y Deporte,
Madrid.

Además, en este caso se ha planteado un expediente de declaración de patrimonio cultural inmaterial de la humanidad de carácter internacional, pues la tradición alfarera de Talavera de la Reina y Puente del Arzobispo comparte la tradición alfarera de los estados de Puebla y Tlaxacala (México), que data de la época prehispánica en la que hubo un importante desarrollo con una amplia variedad de técnicas para la producción y decorado de objetos cerámicos.

Los procesos artesanales para la elaboración de la cerámica se remontan a la tradición sarracena, introducida primero a través de Egipto y Persia por los árabes que la llevaron posteriormente a Marruecos y de ahí llevada por los musulmanes a la España donde se ha desarrollado una tradición alfarera que perdura hasta nuestros siglos. Será a partir del siglo XVI cuando se incorporen influencias europeas, como la procedente de Italia.

El proceso de elaboración, que es lo que se está valorando en el patrimonio cultural inmaterial, no la calidad artística y la estética de la pieza, comprende desde la selección de las arcillas naturales y la realización de diversos procesos para obtener el barro adecuado y la plasticidad necesaria. El alfarero crea la pieza en un torno o mediante moldes. Una vez se seca la pieza, se efectúa una primera cocción a una temperatura de entre 1050 y 1150 grados centígrados. A continuación, se sumerge la pieza en un esmaltado vítreo que constituye el soporte sobre el que se efectúa la decoración con colores procedentes de minerales y óxidos silicatos aplicados a mano con pinceles. Después se realiza una segunda cochura que fija los colores, vitrifica la pieza y la aporta brillo.

La decoración está hecha siempre a mano, engarzando distintos motivos y haciendo que el pasado, el presente y el futuro se unan en una única pieza que conjuga valores artísticos, de belleza y tradicionales, dando lugar a una obra de arte en sí mismo, única, pero siguiendo la tradición. Además, en la mayoría de los casos estas cerámicas son de uso doméstico, cotidiano o incluso arquitectónico.

Jarro.
Talavera de la Reina,
1701-1630.
Museo Nacional de
Artes Decorativas,
CE 000182.
Fotografía: Museo Nacional
de Artes Decorativas,
Ministerio de Cultura y Deporte,
Madrid.

A pesar de los avances que ha habido en estos últimos años, como el torno eléctrico, el proceso artesanal de producción sigue siendo el mismo, y esto es la característica principal que hace que esta tradición alfarera sea excepcional y haya creado una comunidad portadora cuya identidad sea la alfarería. En este caso, lo más extraordinario es que tanto la comunidad en territorio español, y la comunidad portadora en territorio mexicano viven, sienten y se identifican con una tradición alfarera a pesar de los miles de km de distantica que las separa. A esto hay que añadir que cada taller tiene su propia seña de identidad, aunque todos juntos formen una única comunidad.

Los principales transmisores de estas técnicas y de esta tradición son los propios maestros artesanos ceramistas de las localidades en las que se realiza: Puebla, Tlaxcala, Talavera de la Reina y Puente del Arzobispo. Estos maestros, que dominan cada una de las fases de la elaboración de la pieza, enseñan a las generaciones más jóvenes normalmente de manera oral o bien en el seno familiar o dentro del propio taller artesanal, pero siempre dentro de lo que hoy se denomina educación informal.

De manera general, esta práctica, al igual que la de otros oficios artesanales de larga tradición histórica, se organiza en estructuras sociales gremiales que han permanecido inalteradas desde hace siglos, con una sencilla escala de maestros, oficiales y aprendices. En algunos talleres existe una especialización en el proceso y en otros, en cambio, cada artesano realiza por sí mismo el proceso entero.

< Cuenco.
Talavera de la Reina, 1691-1725.
Museo Nacional de Artes Decorativas, CE 000170.
Fotografía: Museo Nacional de Artes Decorativas,
Ministerio de Cultura y Deporte, Madrid.

Convoy.
Talavera de la Reina, 1600-1800.
Museo Nacional de Artes Decorativas, CE 00041.
Fotografía: Museo Nacional de Artes Decorativas,
Ministerio de Cultura y Deporte, Madrid.

La comunidad inicia desde la infancia el reconocimiento del elemento como propio y lo transmite de padres a hijos, creando sentimientos de unidad y asentando las bases de pertenecer a la comunidad y al territorio mediante la vinculación de una forma de artesanía.

En estas localidades la relación con la tradición alfarera es tan intensa que se habla de ciudades de la cerámica, y en lenguaje hay expresiones que tienen contenido relacionado con la cerámica, como por ejemplo “Los hijos dan mucha calada”, es decir lo hijos se portan mal [7]. De hecho, hay un léxico propio común entre los dos países en relación con la cerámica.

El valor inmaterial de estos procesos artesanales nos transporta a la más profunda forma de expresión de la creatividad humana en la que coexisten simultáneamente: la tradición y la contemporaneidad; el individuo y la comunidad; el respeto a las técnicas tradicionales y también a la libertad artística; el de sentimiento de orgullo y emoción del artesano en la realización de las diferentes decoraciones, en las que deja su impronta para las generaciones futuras.

Para este gremio artesanal, la sencilla idea de plantear el proceso alfarero como patrimonio cultural inmaterial de la humanidad ha ayudado a incrementar el orgullo de los artesanos y a una revalorización de sus conocimientos ancestrales ante su propia comunidad. La posible inscripción en la Lista Representativa de Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad de la UNESCO aumentará el interés de las nuevas generaciones por un patrimonio que les pertenece desde hace siglos, e incentivará el aprendizaje de esta técnica y como efecto replicador, la identificación y la salvaguarda de otras manifestaciones culturales.

El reconocimiento a nivel internacional reforzará las acciones de revalorización, investigación, fomento y promoción de estos procesos artesanales, que servirán además como ejemplo a seguir en otras manifestaciones de la misma índole y que se encuentran en proceso de desaparecer.

El simple hecho de haber presentado esta candidatura ha despertado el interés en otros procesos artesanales en peligro, como es el caso de la técnica del vidrio soplado o la elaboración de alfombras con la técnica del nudo español. Nos encontramos en un momento, en el que el patrimonio cultural inmaterial, ha ayudado a unir conceptos como tradicional, arte, único, excepcional, identidad, etc.

Al patrimonio cultural inmaterial le ha costado un largo camino tener su repercusión y su hueco en la sociedad. Es este patrimonio el que está haciendo que nuestros pilares básicos de la concepción de la historia de las artes, de la estética, de lo que realmente hay que conservar y proteger esté evolucionando y cambiando. Gracias a él, la comunidad científica del patrimonio cultural consiga llegar a la sociedad. Quizás sea a través de este patrimonio, mucho más identitario, con el que se logre llegar a toda la sociedad y así poder hacer entender a todos y todas que el patrimonio forma parte de uno mismo, forma parte de cualquier persona. Es de todas/as para todos/as. “El patrimonio es todo lo que somos”, es nuestra herencia, nuestra identidad, lo que une el pasado, presente y futuro. Sin él no podríamos entender de dónde venimos y menos aún podríamos vislumbrar a dónde vamos.

Tendremos que esperar a diciembre de 2019 para ver si esta candidatura pasa a formar parte de la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad, que en ningún caso es de carácter exclusivo. Esta Lista, al contrario que la Lista del Convención de Patrimonio Mundial, tiene un carácter marcadamente inclusivo.

NOTAS

[1] BONET CORREA, A., "Prólogo", en BONET CORREA, A. (Coord.), *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*, Madrid, Catedra, 1994, pp. 11-17.

[2] SESEÑA DIEZ, N., "Cerámica de Talavera de la Reina", BONET CORREA, A (coord.), *ob. cit.*, pp. 602-604.

[3] FATÁS, G. y BORRÁS, G. M., *Diccionario de términos de arte*, Madrid, Biblioteca temática de Alianza, 1993.

[4] Página web del Ministerio de Cultura y https://www.mecd.gob.es/cultura/areas/patrimonio/mc/patrimonio-inmaterial/elementos-declarados/comunidad-autonoma/c-valenciana/misterio-elche.html [última consulta: 10-10-2018].

[5] Página web de la UNESCO. Secretaria de Inmaterial: https://ich.unesco.org/es/convención [última consulta: 10-10-2018].

[6] MAQUEDANO CARRASCO, B., "*Tradición y adaptación de los ceramistas de Talavera y Puente del Arzobispo",* en VV.AA., *El patrimonio cultural inmaterial usos sostenibles del patrimonio*. México, Secretaria de Cultura. Instituto Nacional de Antropología e Historia de México, 2017, pp. 144-158.

[7] Expediente de Declaración a la Lista Representativa de Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad "Artisanal talavera of Puebla (México) and ceramics of Talavera de la Reina and El Puente del Arzobispo (Spain) making processes" [https://ich.unesco.org/es/expedientes-2019-en-curso-00989 - última consulta: 10-10-2018].

RESÚMENES DE LOS ARTÍCULOS Y PALABRAS CLAVES

TAPICES FLAMENCOS Y FRANCESES DE LA FUNDACIÓN JULIO MUÑOZ RAMONET.

Margarita García Calvo

El presente artículo da a conocer y estudia por vez primera un grupo de siete tapices de la Fundación Julio Muñoz Ramonet. Son piezas de gran calidad, tejidas en los siglos XVI, XVII y XVIII, seis de ellos en dos de los centros manufactureros más importantes del momento: Bruselas y Aubusson. En este estudio se identifica también a los pintores que diseñaron o inspiraron los modelos de los tapices -Isaac Moillon (1614-1673), Francesco Albani (1578-1660)-, al mismo tiempo que se localizan piezas paralelas en otras importantes colecciones públicas y privadas.

This article discloses and studies for the first time a group of seven tapestries belonging to the Foundation Julio Muñoz Ramonet. They are pieces of great quality, woven in the 16th, 17th and 18th centuries, six of them were woven in two of the most important manufacturing centres of the time: Brussels and Aubusson. In this article, the painters that executed or inspired the models of the tapestries are also identified -Isaac Moillon (1614-1673), Francesco Albani (1578-1660)-, at the same time that parallel pieces are located in other important public and private collections.

Palabras clave: Tapicerías; Bruselas; Aubusson; Francesco Albani; Isaac Moillon; I. Assolant; Paulus van Nieuwenhove; Fundación Julio Muñoz Ramonet.

Keywords: *Tapestries; Brussels; Aubusson; Francesco Albani; Isaac Moillon; I. Assolant; Paulus van Nieuwenhove; Foundation Julio Muñoz Ramonet.*

VAJILLAS HERÁLDICAS DE PORCELANA EUROPEA PARA LA ARISTOCRACIA CUBANA.

Juan Carlos du Bouchet de la Figuera

En el siglo XIX se extiende entre las familias de la aristocracia y la burguesía cubana la costumbre de imitar los hábitos y modas, así como los gustos artísticos y decorativos de la nobleza europea, como la de presumir ante sus invitados con lujosos servicios de mesa personalizados. Las ostentosas vajillas encargadas a las más prestigiosas manufacturas de porcelana europeas eran marcadas con escudos de armas, yelmos, coronas y monogramas que denotaban propiedad y poder. La belleza de estas piezas, con una gran diversidad en formas y estilos, les otorga alto interés como elementos decorativos; lo que unido al manifiesto e importante valor documental, patrimonial y artístico que atesoran, en poco tiempo les confirió la categoría de objetos coleccionables.

In the nineteenth century, Cuban aristocracy and bourgeoisie adopted the custom of imitating the habits, fashions, artistic and decorative tastes of European nobility, as well as boasting of their luxurious personalized table services with their guests. The ostentatious pieces of dinnerware custom made in the most prestigious European factories were marked with coats of arms, helmets, crowns and monograms that denoted property and power. The beauty of these pieces, with a great diversity in shapes and styles gives them high interest as decorative elements, which together whit the evident and important documentary, patrimonial and artistic value they treasure, soon granted them the category of collectibles.

Palabras clave: Porcelana; vajilla; heráldica, aristocracia; Cuba.

Keywords: *Porcelain; dinnerware; heraldry; aristocracy; Cuba.*

PETITEAU Y EL ADEREZO MORISCO DE LA REINA ISABEL II.

Nuria Lázaro Milla

El gusto decimonónico por lo oriental dejó sentir su influencia en el ámbito de la joyería. Hacia 1850, el joyero francés Eugène Petiteau inventó un tipo de alhajas de apariencia morisca, realizadas en plata cincelada, calada y esmaltada en negro con colgantes de coral rojo. Petiteau cosechó cierto éxito con su creación, siendo una de sus clientes la reina española Isabel II.

The nineteenth-century taste for orientalism left its mark in the field of jewellery. Around 1850, the french jeweller Eugène Petiteau invented a genre of jewels of moorish appearance, made in chiselled and openworked silver enamelled in black and with red coral pendants. Petiteau had certain degree of success with his creation. One of his clients was the Spanish Queen Isabella II.

Palabras clave: Joyas; joyería; plata; coral; Petiteau; Isabel II; Disdéri.

Keywords: *Jewels; jewellery; jewelry; silver; coral; Petiteau; Isabella II; Disdéri.*

SILLA DE VITORIA: ORIGEN Y DIFUSIÓN DE UN ASIENTO POPULAR.

Donato Alfaro Martín

Desde finales del siglo XVIII hasta mediados del XX la denominada, por su origen, “silla de Vitoria” adquirió una popularidad como pocos muebles han tenido. “Popular” por la gran aceptación que gozaron desde el inicio de su producción; habitó desde palacios y grandes casas -eso sí, en los cuartos de atrás o reuniones no protocolarias-, hasta los recién construidos edificios de una clase social, la burguesía, que impuso sus gustos y formas de sociabilidad en cafetines, teatros, academias, etc. Pero también “popular” en el sentido de que, al estar hechas en serie, permitió a las clases bajas, urbanas primero y paulatinamente a las rurales, acceder a unos bienes de consumo como nunca antes en la historia lo habían hecho. En qué casa, por humilde que fuese no había al menos alguna silla de Vitoria…

From the late eighteenth to mid-twentieth century, the so-called, by its origin, Vitoria’s chair, acquired a popularity as few furniture have had. “Popular” for the great acceptance that they enjoyed from the beginning of their manufacturing; it dwelt from palaces and large houses – but in the back rooms or non-protocol meetings - to the newly constructed buildings of a social class, the bourgeoisie, which imposed its tastes and forms of sociability in coffee shops, theaters, academies ... But also “popular” in the sense that its mass production allowed the lower classes, urban first and gradually rural, access to consumer goods as never before in history had done. In what house, however humble it was, there was at least a Vitoria’s chair ...

Palabras clave: Mueble popular; silla de Vitoria; silla torneada; silla de palillos.

Keywords: *Popular furniture; Vitoria’s chair; carved and turned chair; spindle-back chair*

LA CERÁMICA DE TALAVERA DE LA REINA: DE ARTE DECORATIVO A PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL DE LA HUMANIDAD.

María Agúndez Lería

A lo largo de estas líneas se quiere poner de manifiesto la evolución del concepto de patrimonio cultural en las últimas décadas, usando como ejemplo de ello la nueva consideración de la Cerámica de Talavera de la Reina, como patrimonio cultural inmaterial. Así mismo se quiere transmitir la importancia y relevancia de este patrimonio de cara a la sensibilización y difusión del mismo.

Along these lines we would like to transmit the evolution of the concept of cultural heritage in recent decades, using as an example the new consideration of Talavera de la Reina Ceramics, as intangible cultural heritage. Likewise, it wants to transmit the import and relevance of this heritage in order to raise awareness and disseminate it.

Palabras clave: Artes Decorativas; Patrimonio Cultural Inmaterial; salvaguarda; artesano; transmisión.

Keywords: *Fine arts; Intangible Cultural Heritage; safeguard; artisan; transmission.*

RESEÑAS

Silk, Porcelain and Lacquer: China and Japan and their Trade with Western Europe and the New World, 1500–1644. **Teresa Canepa** 105
Cinta Krahe Noblett

Jacob Jordaens y España. Matías Díaz Padrón 108
Victoria Ramírez Ruiz

A Tempora Talavera de la Reina. Seis mil años de cerámica en Castilla-La Mancha. Alfonso Caballero Klink *et alli* 113
Pascual Clemente López

Artes decorativas en la Granada Moderna según los escribanos de la ciudad. Lázaro Gilda Medina 116
Mercedes Simal López

Silk, Porcelain and Lacquer: China and Japan and their Trade with Western Europe and the New World, 1500–1644.

Teresa Canepa

Londres, Paul Holberton Publishing, 2016.
480 pp; ils. 335 en color.

ISBN: 9781911300014

Cinta Krahe Noblett
Profesora de posgrado, Universidad de Alcalá

En los últimos treinta años, los estudios sobre la recepción de objetos suntuarios de Asia Oriental han ido ganando terreno y en los departamentos de las universidades más prestigiosas del mundo se han abierto nuevas líneas de investigación sobre los intercambios comerciales y artísticos entre Oriente y Occidente en la Edad Moderna. Gracias a la realización de su tesis doctoral en la Universidad de Leiden (2015) sobre tres de las manufacturas orientales más demandadas en Occidente -seda, porcelana y laca- Teresa Canepa ha reconstruido la historia de los intercambios de estos soportes artísticos entre China y Japón, y la Europa occidental y América. Utilizando una metodología interdisciplinar que combina una rigurosa documentación de archivo, correspondencia, arqueología terrestre y submarina, fuentes visuales como la pintura y los grabados de los siglos XVI y XVII junto al estudio de piezas conservadas en distintas partes del mundo, así como una completísima selección de publicaciones, tanto orientales como occidentales, la autora aclara cuestiones fundamentales para entender la circulación de estas manufacturas entre 1500 y 1644. Se trata de la época que en China se corresponde con la época Ming tardía (1368-1644) y en Japón con los periodos Muromachi (1336-1576) y Edo temprano (1600-1867), y cuando se produjo la incorporación de estas manufacturas a la cultura material de Occidente como objetos de consumo masivo, encargos privados y regalos, tanto en el ámbito secular como en el religioso.

El libro, magníficamente publicado en inglés por el editor Paul Holberton, está articulado en cuatro capítulos. Comienza con una descripción histórica y comercial

sobre la penetración de las potencias ibéricas, Portugal y España, en Asia Oriental y continúa después con el avance de las compañías mercantiles de Holanda e Inglaterra para establecer asentamientos comerciales, lo que permite situar estos objetos en un marco más amplio que el meramente artístico. Tras este apartado introductorio, el primer capítulo está dedicado a la seda, un soporte artístico fundamental porque fue el más demandado por Occidente que se exportaba desde los puertos de Cantón y Amoy, pero también el que más dificultad ha planteado a la autora por la escasez de restos conservados. A través de crónicas, correspondencia y tratados redactados por mercaderes, exploradores y religiosos de diferentes nacionalidades, se describen las distintas calidades y tipos de seda china y sus llamativos diseños pero también diferentes aspectos de su comercio como los lugares de adquisición, el empaquetado y su transporte, así como sus precios. Además, se analiza el comercio de la seda en las zonas de influencia de la Monarquía Hispánica y el norte de Europa. Finaliza este capítulo estudiando la influencia del viejo continente en la seda china.

El tercer capítulo, el más extenso, está dedicado al comercio de la porcelana. Elaborada en los alfares de Jingdezhen (provincia de Jiangxi), la porcelana viajaba por dos océanos distribuyéndose después por los cuatro continentes, lo que la convertía en una mercancía globalizada. Para trazar el panorama de su comercio y su recepción en Occidente, la autora analiza todo tipo de documentación (inventarios, almonedas, manifiestos y registros de carga, cuentas, etc.), pero es especialmente interesante el estudio de la porcelana recuperada en los pecios, como el portugués Espadarte, hundido en 1558, que se estudia pormenorizadamente. Asimismo, este capítulo incluye una sección sobre la influencia de Europa en la porcelana china, en el que se analiza la presencia de formas y motivos decorativos europeos en la porcelana de encargo. Uno de los descubrimientos más relevantes de este capítulo es la aparición del que probablemente sea el primer camarín de porcelana, en Portugal en 1563, en el inventario de Teodosio I, V duque de Bragança, una costumbre que se extenderá por todo el continente europeo a lo largo de la segunda mitad del siglo XVI y durante el siglo XVII. Además, incluye la noticia de la exhibición de porcelana china en mobiliario de distinta índole, como en los aparadores. En la casa romana del banquero portugués Antonio de Fonseca aparecen citadas por primera vez en 1588 varias piezas de porcelana china junto a otros recipientes de loza y terracota. La autora también analiza la aparición de porcelana china en otros espacios domésticos de la élite europea, cómo se exhibía y se guardaba, así como los usos que tenía.

El último capítulo está dedicado al estudio de la exportación de laca japonesa a la Europa occidental y el Nuevo Mundo entre 1580 y 1644. Extraída de la savia del árbol oriental *Rhus Verniciflua*, se aplicaba como un barniz sobre el soporte de madera para elaborar tanto objetos como piezas de mobiliario, y se ornamentaba con motivos híbridos en dorado y nácar. Estas piezas se hicieron de encargo copiando tipologías europeas o indoportuguesas, tanto para uso secular como religioso, y fueron distribuidas por mercaderes y misioneros tanto españoles como portugueses, pero también a través de la Compañía Holandesa de las Indias Orientales (VOC) y la Británica de las Indias Orientales (EIC). Las lacas fueron muy apreciadas en las cortes europeas, y hoy en día se conserva un importante número de ellas por lo que la autora ha podido realizar un análisis detallado de las mismas además de un pequeño grupo elaborado para el mercado doméstico que aparecen ornamentadas con figuras portuguesas. Por último, cabe señalar que cada capítulo concluye con un resumen que destaca las aportaciones más relevantes en cada materia.

El libro se cierra con varios apéndices: árboles genealógicos de las casas de Avis-Beja, Habsburgo y Orange (apéndice 1), un mapa de alfares de porcelana china de exportación (apéndice 2), y un completo cuadro de naufragios chinos, portugueses, españoles, holandeses e ingleses (apéndice 3), así como una somera descripción de la porcelana china recuperada en los pecios. Además se incluye una cronología de los emperadores chinos y japoneses, así como las equivalencias de las principales unidades de longitud, peso y moneda en los siglos XVI y XVII. Por último, aparecen una completísima bibliografía y un apéndice.

Teresa Canepa es investigadora independiente. El foco principal de su estudio es el comercio portugués y español de porcelana china y laca japonesa en Europa y el Nuevo Mundo durante los siglos XVI y XVII. Doctora por la Universidad de Leiden (2015), ha impartido cursos y conferencias por todo el mundo. Además, es autora de numerosos artículos en publicaciones científicas internacionales.

Cinta Krahe Noblett

Jacob Jordaens y España.
Matías Díaz Padrón

Madrid, Instituto Moll, 2018. 2 vols. 643 págs.
ISBN: 9788494858505

Victoria Ramírez Ruiz
Universidad Internacional de la Rioja

Formada por dos volúmenes y magníficamente ilustrada, esta publicación es fruto de una larga investigación realizada por Matías Díaz Padrón, uno de los grandes especialistas en pintura flamenca a nivel internacional, y el equipo de investigación del Instituto Moll, formado por Ana Diéguez-Rodríguez, Jahel Sanzsalazar y Magdala García Sánchez de la Barreda, que constituye un riguroso estudio sobre el gran pintor flamenco y los vínculos que tuvo con España, tanto en su obra pictórica como en su vertiente tapicera.

En el primer tomo, Díaz Padrón ha abordado en detalle cuál fue la relación de Jordaens con España y cómo, si bien no alcanzó en nuestro país con su obra pictórica, la demanda de cuadros, la fama y el éxito que lograron Rubens o Van Dyck, tras su fallecimiento en 1678 sus obras continuaron engrosando los fondos de distintas colecciones españolas hasta el siglo XXI. Sin embargo, fue a través de las tapicerías, basadas en cartones realizados por este autor, por lo que Jordaens puede ser considerado como uno de los más grandes artistas flamencos de esta época.

En su vertiente pictórica, el estudio realizado por Diaz Padrón estudia con detalle los distintos encargos que Jordaens realizó para la familia real española. Para Felipe IV, a través de su contacto con Rubens, consiguió pintar en 1634 uno de los arcos triunfales diseñados por el maestro flamenco para la entrada en Amberes al año siguiente del cardenal-infante don Fernando, nuevo gobernador de los Países Bajos españoles. En 1637 y 1638 colaboró de nuevo con Rubens en el ciclo decorativo destinado a la Torre de la Parada, ocupándose junto a otros artistas del taller de la realización de los grandes lienzos de tema mitológico que debían decorar este pabellón real de caza ubicado en el monte del Pardo, a partir de los bocetos realizados por el maestro flamenco. Y en 1640, Jordaens terminó dos lienzos -*Perseo y Andrómeda* y *Hércules y Anteo*, actualmente en el Museo del Prado- que Rubens había dejado inconclusos, destinados a la decoración del Salón de los Espejos en el real alcázar de Madrid.

La obra de Jordaens fue reclamada también por parte de las grandes casas nobiliarias y burguesas, que buscaban los motivos adecuados para decorar sus palacios y las iglesias e instituciones religiosas sobre las que ejercían su patronato. Fue destacada la realización de obra pictórica de este artista que llegó a la ciudad de Sevilla tanto para la Catedral como para la iglesia de san Alberto, o a la ciudad de Sanlúcar de Barrameda, si bien algunos encargos reflejados en los inventarios son puestos en duda en la actualidad.

La influencia que tuvo la obra del flamenco en la pintura española es otro de los temas que Díaz Padrón trata en detalle; al igual que su fortuna crítica y el rastro que ha dejado en las fuentes y en la historiografía hispánica.

Esta completa introducción deja paso a un exhaustivo catálogo razonado de obras de Jordaens relacionadas con España o que han estado en nuestro país en algún momento y que actualmente se conservan en museos y colecciones de todo el mundo.

El catálogo comienza con el estudio de las pinturas, ordenadas en grandes bloques temáticos: religión, mitología e historia, retrato y género.

Las pinturas de Jordaens existentes en España fueron adquiridas principalmente por nobles -a veces pensando que se trataba de obras de Rubens- y eclesiásticos, especialmente en el sur de España, por lo que es probable que llegasen a través del comercio de arte sevillano durante los siglos XVII y XVIII, así como las que llegaron a la Península durante los siglos XIX y XX.

Pero la obra de Jordaens como cartonista de tapices es quizás más destacable aún que su faceta de pintor de retratos y escenas religiosas y mitológicas. Desde sus comienzos en 1615, Jordaens fue conocido como “waterschilder”, en alusión a la técnica a la tempera que se empleaba de forma habitual para la ejecución de cartones para tapices. A lo largo de su carrera, Jordaens recibió encargos de este tipo de las personalidades más destacadas de la época, desde Carlos I de Inglaterra al archiduque Leopoldo Guillermo. Y quizás se pueda afirmar que durante el siglo XVII fuera más conocido para los coleccionistas españoles en su vertiente tapicera que en la pictórica.

Los bocetos para tapices realizados por Jordaens y los cartones y series de colgaduras basadas en sus diseños encargados por la nobleza ocupan otro importante capítulo de la obra, dada la gran popularidad que el pintor logró alcanzar entre esta clientela. En la composición de estas obras, Jordaens demuestra un sólido conocimiento de las fuentes literarias, tanto clásicas como contemporáneas, por lo que en algunos casos

las escenas contienen una lectura más profunda de lo que aparentemente parece. Entre ellas, destacan series mitológicas protagonizadas por Aquiles, otras históricas como la de Alejandro Magno, otras de carácter profano y contenido didáctico como la "Escuela de equitación", así como otras de carácter moralista como "Los proverbios" y "La vida en el campo".

De todas ellas, quedan en la actualidad *modelli* y dibujos, como es el caso del diseño de *Las bodas de Tetis y Peleo*, tapiz que han salido la luz en el último año, y que se conserva actualmente en el Musee des Beaux-Arts de Orleans.

Aunque las menciones sobre las obras de Jordaens recogidas en la tratadística española son muy escasas, y la mayoría de las noticias que se han conservado proceden de documentos notariales, en su mayoría inventarios, hay una noticia clave que refuerza la autoría de Jordaens en el caso de los tapices de la Historia de Aquiles con relación a la corte hispana y que es recogida en esta monografía. Está en relación con Ferdinand Bonaventura Harrat, conde de Harrat, a quien el 10 de marzo de 1673 le fue enviada a España desde Amberes una tapicería de la serie de Aquiles de Rubens con la indicación de que dos de las piezas que la integraban eran "disegno originale dal pintor Jordaens".

La demanda de tapices de este autor que fueron adquiridos por los principales miembros de la nobleza española fue importante y cuantiosa. Diaz Padrón da cuenta de diferentes estudios donde se han documentado las distintas series de tapicería de la nobleza española en relación a Jordaens cartonista. Entre los grandes coleccionistas de tapicerías de Jordaens en España destacan el conde de Monterrey, el IX almirante de Castilla, el marqués de Caracena o el duque de Medina de las Torres. En la actualidad gran parte de estas piezas se conservan formando parte del patrimonio eclesiástico y en colecciones particulares de la nobleza.

Díaz Padrón y el equipo de investigación del Instituto Moll han revisado las atribuciones y dataciones de un total de 171 obras, comparándolas con los dibujos preparatorios y otras versiones de las mismas salidas del taller de Jordaens y documentándolas con detalle, cuando las fuentes así lo han permitido. Se trata de un sólido y complejo trabajo, debido a la dispersión de las obras por colecciones públicas y privadas de todo el mundo y al hecho de que Jordaens, como Rubens, fue un artista muy variado y tuvo un taller muy activo, con numerosos discípulos y ayudantes.

El segundo tomo está dedicado en gran parte a un catálogo razonado de las obras de tapicería basadas en los *modelli* y dibujos realizados por este pintor y que aún se conservan en el panorama español, y su vínculo con obras semejantes conservadas tanto dentro como fuera de nuestra tierra.

Las cinco series de tapices basadas en los cartones de Jordaens que, tanto de forma completa como en algunas de sus piezas, tuvieron reflejo en las colecciones nobiliarias españolas, y así lo recoge este catálogo.

El corpus comienza catalogando tres piezas que forman parte de *La Historia de Aquiles*. Los bocetos para esta serie habían sido encargados a Pedro Pablo Rubens, pero se complementaban con otras tres piezas realizadas por Jordaen: *Las bodas de Tetis y Peleo, Tetis llevando a Aquiles ante el oráculo* y *Pan educando en la música al joven Aquiles.* Piezas basadas en los bocetos de Jordaens, sobre el tema de Aquiles, quedan en España en colecciones conocidas solo dos tapices: *Las bodas de Tetis y Peleo*, tapiz que actualmente se conserva en el palacio de los Golfines de Abajo en Cáceres y el segundo, *Pan educando en la música al joven Aquiles,* en la Catedral de Santiago de Compostela.

El profesor Diaz Padrón, referencia tres piezas de tapicería, denominadas, Tetis llevando a Aquiles niño ante el oráculo, actualmente en Museum of Fine Arts de Boston, en el Young Legion of Honor Museum Fines Arts de San Francisco, o en el Palacio Real de Turin, semejantes a un tapiz de la serie de la Historia de Aquiles, relacionada documentalmente con personajes diplomáticos destinados en España, como fue el conde Ferdinand Bonaventura Harrach.

Los tapices de Jordaens que tuvieron mayor repercusión entre los coleccionistas españoles del siglo XVII y de los que más piezas contamos en la actualidad en nuestro país ilustran *La Historia de Alejandro Magno.* En la actualidad se conservan piezas en el Museo Santa Cruz de Toledo, en el Instituto Valencia de don Juan y en el Arzobispado de Madrid y en la Iglesia de Santa María la Real de Sansamón.

Dentro de su carácter didáctico, como juego útil para la salud y el cuidado del cuerpo, Jordaens realizó unos bocetos para los tapices que se conocen como "Grandes caballos", que junto a otros cartones llamados "Caballos pequeños" se complementaban formando una serie mayor que se denominó la serie de tapices de *La escuela de equitación*. En España se conservan varios conjuntos con este tema, con variación de borduras y tejedores. Entre ellos podemos destacar los que aún se conservan en la colección Alba o los que entraron en la colección del Ayuntamiento de Madrid.

De los tapices que ilustran la vida en el campo o el arte de la caza, concebidos como entrenamiento para el amor, son muy escasos las piezas que se conocen en las colecciones españolas.

Y por último, el catálogo de tapicerías diseñadas por Jordaens se completa con las obras dedicadas a la temática de carácter moralizante, en torno a la educación en los valores del esfuerzo y la prudencia, donde el pintor demostró su conocimiento de las fuentes visuales y escritas flamencas, combinando la seriedad con el sentido del humor.

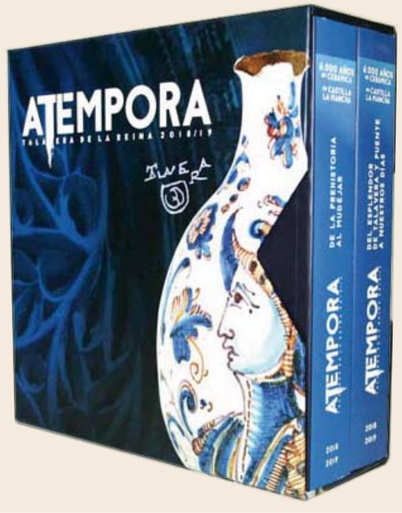
Dentro de este apartado se catalogan los tapices de *Los Proverbios,* complementada en las colecciones españolas con *Las mujeres celebres*. Actualmente una serie se conserva en la catedral de Tarragona y fue propiedad de don Luis Moncada, VII duque de Montalto.

Termina el estudio realizado por el profesor Díaz Padrón con el estudio de un conjunto de obras que, si bien por tradición o documentación, en algún momento se habían atribuido a Jordaens, actualmente se pueden considerar claramente como copias u obras de otros autores.

La monografía se completa con una breve cronología del artista, así como con un interesante apéndice documental, una amplia bibliografía y un útil índice onomástico, que permite sacar un enorme partido a este completo trabajo. En relación a la bibliografía, hay que destacar y agradecer al profesor Díaz Padrón y al equipo del Instituto Moll que, en el análisis de las obras de Jordaens en España, tanto pictóricas como en especial en el caso de los cartones para tapices, den cuenta cumplidamente de los investigadores que han tratado el tema en profundidad.

Con esta obra Díaz Padrón reivindica los nexos que Jacob Jordaens tuvo -siempre bajo la sombra de Rubens- con España, y suma un nuevo volumen a las publicaciones que, desde hace años, apoyado por el grupo Prensa Ibérica ha dedicado al estudio de la presencia en España de obras de los grandes maestros de la pintura flamenca del siglo XVII, completando una importante laguna existente hasta ahora sobre la doble faceta de pintor y cartonista de tapices de este artista.

Victoria Ramírez Ruiz



A Tempora Talavera de la Reina. Seis mil años de cerámica en Castilla-La Mancha.

Alfonso Caballero Klink *et alli*

Toledo: Fundación Impulsa, 2018.
2 v.: il. col.; 22 x 22 cm.
ISBN Obra completa: 978-84-09-05030-7

Pascual Clemente López
Museo de Albacete

La exposición *aTempora. Seis mil años de cerámica en Castilla-La Mancha* (21 septiembre 2018 - 27 enero 2019), organizada por la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha a través de la Fundación Impulsa Castilla-La Mancha, muestra más de 1.200 piezas cerámicas originarias de los territorios de las cinco provincias -Albacete, Ciudad Real, Cuenca, Guadalajara y Toledo- que forman hoy la Comunidad Autónoma de Castilla-La Mancha. Comisariada por Alfonso Caballero Klink, en la muestra colaboran además diversas instituciones públicas estatales (Museo Arqueológico Nacional, Museo Nacional de Artes Decorativas, Museo Cerralbo, Museo Sorolla, el Museo del Ejército), autonómicas (museos provinciales de Castilla-La Mancha (Albacete, Ciudad Real, Cuenca, Guadalajara, el Santa Cruz de Toledo y el Ruiz de Luna de Talavera de la Reina), municipales (el Museo del Diseño dependiente del Instituto de Cultura de Barcelona), privadas (Instituto Valencia de Don Juan, coleccionistas particulares) o eclesiásticas (parroquias y conventos de la provincia de Toledo y Cáceres), lo que da una idea de la pretensión enciclopédica de abarcar la historia de la cerámica producida en Castilla la Mancha desde el Neolítico hasta nuestros días.

Talavera de la Reina, conocida internacionalmente como la “ciudad de la cerámica” por exportarse sus lozas por España, Europa y América, es la ciudad que acoge la muestra, que se distribuyó en cuatro sedes (la iglesia de Santa Catalina, el Museo Ruiz de Luna, el Centro Cultural “Rafael Morales” y el claustro de la colegiata de Santa María La Mayor (La Colegial) y se organizó en siete ámbitos:

A. Las tradiciones cerámicas en la Meseta Sur: del Neolítico a la Edad del Hierro.

B. De Iberia a Spania: un recorrido por 1.400 años de cerámicas en Castilla - La Mancha.

C. Ocho siglos de cerámica medieval en Castilla - La Mancha.

D. La cerámica en Toledo: del esplendor mudéjar al siglo XX.

E. El esplendor en el Renacimiento y el Barroco: Talavera y Puente.

F. El Renacimiento de la cerámica talaverana: Ruiz de Luna, Guijo, y Cía. (1908-1961).

G. La cerámica de Talavera de la Reina y Puente de Arzobispo desde finales del siglo XIX hasta nuestros días y los nuevos creadores del siglo XXI.

Los ámbitos A, B, C, D, E y parte del F se mostraban en la iglesia de Santa Catalina, siendo la primera y la principal sede de la exposición. La segunda parte del ámbito F continuaba en la segunda sede, el Museo Ruiz de Luna, concretamente, en la antigua iglesia conocida como El Liceo. El ámbito G se exhibía en el Centro Cultural "Rafael Morales" y, por último, en el claustro de La Colegial una serie de reproducciones fotográficas de cerámica aplicada a la arquitectura, como retablos, frontales de altar o arrimaderos, cerraban la exposición.

Se ha publicado un catálogo, editado por la Fundación Impulsa Castilla-La Mancha, que consta de dos volúmenes que recogen las aportaciones de profesionales de museos, profesores de Universidad o ceramólogos, entre otros.

El primer volumen, *De la prehistoria al mudéjar*, se articula en cinco artículos de investigación junto a las fichas de catálogo de las piezas. Alfonso Caballero Klink comienza con "Seis mil años de cerámica en Castilla-La Mancha", donde desarrolla el proyecto de la exposición. Vicente Carranza Escudero, coleccionista y ceramólogo, en el artículo "De colecciones, coleccionismo y coleccionista" desgrana los conceptos de colección y coleccionista aplicados a la cerámica. Su generosidad hizo que desde el año 2001 en la llamada Sala Colección Carranza (Museo de Santa Cruz) se exhiban más de 300 piezas de cerámica y azulejería de su colección, considerada una de las más importantes de España.

Ambos artículos, de carácter introductorio, se completan con los de Gonzalo Ruiz Zapatero (Universidad Complutense de Madrid) y Laura María Gómez García (arqueóloga), que analizan "Las tradiciones cerámicas en la meseta sur: del Neolítico a la Edad del Hierro"; Blanca Gamo Parras y Rubí Sanz Gamo (Museo de Albacete), en "De Iberia a Spania: un recorrido por 1.400 años de cerámicas en Castilla-La Mancha" describen las cerámicas del período de los pueblos prerromanos, principalmente los íberos, los pueblos colonizadores (fenicios y griegos), los romanos y los visigodos; Manuel Retuerce Velasco (Universidad Complutense de Madrid), Antonio de Juan García (Universidad de Castilla-La Mancha) y Paula Garrido Amorós (Universidad Complutense de Madrid) hacen un recorrido por "Ocho siglos de cerámica medieval en Castilla-La Mancha"; y, por último, Mariano Maroto Garrido (ceramólogo) y Pilar Fernández Vinuesa (historiadora del arte) con "La cerámica en Toledo: del esplendor mudéjar al siglo XX" completan este primer volumen. Cabe reseñar las fichas de catálogo de cada una de las piezas expuestas, que permiten conocer en detalle sus características técnicas y estilísticas.

El segundo volumen, *Del esplendor de Talavera y Puente a nuestros días*, está organizado en ocho artículos de investigación. El primero de ellos, "Una obra inédita de Jan Floris" de Ángel Sánchez-Cabezudo Gómez (Ceramólogo y coleccionista), da a conocer, como el título indica, un panel de azulejos inédito del ceramista renacentista Jan Floris. En el panel se representa la Virgen de Peñitas y se encontraba adherido en un muro en la ermita del mismo nombre en Oropesa (Toledo). Con el segundo, Florencio-Javier García Mogollón (Universidad de Extremadura) aborda la "Azulejería de Talavera de la Reina en la alta Extremadura. Siglos XVI al XVIII". De nuevo Ángel Sánchez-Cabezudo escribe dos artículos "Las lozas de Talavera: una mirada diferente" y "Puente del Arzobispo: la singularidad del verde", que actualizan la visión existente en torno a estos centros cerámicos que conocieron su esplendor en la España de la Edad Moderna. Le sigue Fernando González Moreno (Universidad de Castilla-La Mancha), que se centra en el nuevo Siglo de Oro de la cerámica talaverana con el título "El Renacimiento de la cerámica talaverana: Ruiz de Luna, Guijo y Cía". Los últimos tres estudios son de Domingo Portela Hernando (arqueólogo y ceramólogo) que tratan sobre "La cerámica de Talavera de la Reina en el siglo XX y principios del XXI", "La cerámica de Puente del Arzobispo en el siglo XX y principios del XXI", además de "La cerámica contemporánea y de autor en Castilla-La Mancha". Finaliza con las fichas catálogo de las piezas expuestas en este periodo, que se convierten en un elemento imprescindible de consulta.

El catálogo permite conocer la cerámica de los diferentes pueblos que se asentaron y convivieron desde la prehistoria hasta nuestros días en el territorio que hoy conocemos como Castilla-La Mancha. Tiene un carácter científico y divulgativo, destinado tanto al especialista como al aficionado. Destacamos la presencia de piezas inéditas, algunas de ellas procedentes de las últimas excavaciones realizadas en la Comunidad Autónoma, que han sido restauradas para la muestra y permitirán completar los conocimientos del vasto mapa cerámico castellano manchego, todavía sin concluir, con la presencia de nuevos alfares (Hellín, etc.) que permitirán situar a Castilla-La Mancha como uno de los referentes en la historia de la cerámica en la Edad Moderna.

Pascual Clemente López

Artes decorativas en la Granada Moderna según los escribanos de la ciudad.

Lázaro Gila Medina

Granada, Editorial de la Universidad de Granada, 2017. 556 págs.

ISBN 978-84-338-6056-9

Mercedes Simal López
Universidad de Jaén

En una árdua labor de investigación realizada durante más de quince años, Lázaro Gila ha conseguido dibujar con precisión en este nuevo libro el panorama de los artistas y maestros artesanos dedicados a las artes decorativas en Granada durante la Edad Moderna, a través de las numerosas noticias que ha localizado con tenacidad entre los fondos notariales de esta ciudad.

Tras su anexión a Castilla, en 1492, el nuevo poder establecido en Granada tuvo que iniciar la dificil y compleja tarea de desmontar toda la compleja trama política, administravia y religiosa musulma y sustituirla por la cristiana, con lo que todo ello conllevó en el ámbito de las artes, ya que a partir de esta época se establecieron en la ciudad numerosos maestros y artístas de todos los órdenes y ramas, creando talleres, admitiendo aprendices y contratando gran cantidad de obras, dado que la demanda excedía con creces a la oferta. Asimismo, el siglo XVII constituye la verdadera “Edad de Oro” para las artes en Granada, gracias a la gran calidad de las mayoría de los trabajos que se realizaron durante la época en que la ciudad se convirtió en una urbe conventual en la que la nobleza, las cofradías y hermandades realizaron importantes encargos, que también llegaron en buena parte desde fuera de la ciudad.

La presente obra recoje un total de 1460 referencias sobre trabajos relacionados con las artes decorativas y los artífices responsables de su realización entre 1508 y 1790, acabando definitivamente con el mito de que la documentación notarial granadina de esta época se había perdido en el incendio acaecido en 1879 de la Casa de los Miradores de plaza Bib-Rambla, en donde se habían recogido tras las disposiciones de la Ley del Notariado de 1862.

No es la primera vez que Lázaro Gila reconstruye de forma documental el panorama artístico granadino durante la Edad Moderna, ya que en 2000 este tenaz investigador publicó un importante corpus de noticias sobre el ámbito de la cantería y la albañilería (*Maestros de cantería y albañillería en la Granada Moderna, según los escribanos de la ciudad*, Granada, 2000) y otro en 2012 dedicado a la carpintería (*Maestros de carpintería en la Granada Moderna según los escribanos de la ciudad*, Granada 2008).

El completo corpus se presenta a modo de diccionario, en el que se recojen, ordenadas cronológicamente, las distintas referencias localizadas por Lázaro Gila sobre bordadores, guadamecileros, herreros, rejeros, plateros y relojeros, artilleros, cerrajeros o responsables de fabricar campanas..

La obra se completa con distintas relaciones alfabéticas de maestros bordadores, campaneros y plateros, y los años en que está documentada su actividad, así como dos fundamentales y útiles índices onomásticos y toponímicos.

Sin duda, se trata de una obra de referencia para el conocimiento de Granada durante la Edad Moderna, ya que denota la febril actividad que tuvo la ciudad en todas las actividades artísticas durante la Edad Moderna, tanto a nivel local como en todo el ámbito de Andalucía Oriental, presentando un importante volumen de información hasta ahora desconocido, ya que hasta ahora muchos de los artistas y maestros mencionados en esta obra no estaban apenas documentados ni en su ámbito profesional ni personal, y se desconocía cúal había sido su formación así como la cronología de su producción.

Además, constituye una herramienta fundamental desde el punto de vista de las fuentes documentales, dado que de las noticias contenidas en este corpus son un excelente exponente de las distintas actividades puestas en marcha por la nobleza para decorar sus residencias y patronatos, así como por las cofradías y hermandades, sin olvidar la Catedral y su entorno, que deberán ser tenidas en cuenta para estudios futuros sobre estos temas.

Mercedes Simal López

NORMAS DE EDICIÓN

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

• La revista publicará artículos en español, inglés, francés, portugués o italiano.

• Los trabajos se enviarán al correo electrónico de la secretaría de la revista:

secretaria@ademasderevista.com

• Los trabajos que se envíen a la revista han de ser originales, inéditos, y no sometidos en el momento de su envío, ni durante los tres meses subsiguientes, a su evaluación o consideración en ninguna otra revista o publicación.

• Los trabajos irán precedidos del título del trabajo, el nombre del autor o autores, su dirección postal, teléfono y correo electrónico, así como su situación académica o profesional. También se hará constar la fecha de envío a la revista, y un breve resumen del contenido del trabajo, con una extensión máxima de 10 líneas, en español y en inglés, seguido de las correspondientes palabras clave y el título también en inglés.

• Los originales no tengan una extensión superior a 7.500 palabras, incluidas las notas a pie de página, y se entregarán en fuente Times New Roman, cuerpo 12 para el texto, y 10 para las notas.

• Se admitirán hasta quince imágenes por artículo (fotografías, tablas o gráficos), que deberán ser entregadas en soporte informático. Las fotografías deberán tener una resolución de 300 ppp, y estar libres de derechos, ya que los autores son responsables de la gestión de los derechos de reproducción que puedan pesar sobre las ilustraciones. Las tablas deberán tener un formato .doc o .xls. Todas las imágenes irán numeradas y convenientemente rotuladas. Y se facilitará un listado en el que figurarán los pies de foto correspondientes a cada una de ellas (autor, título, objeto, fecha, institución/localización donde se conserva).

• Las notas deberán ir numeradas correlativamente, en caracteres arábigos, voladas sobre el texto, e insertas a pie de página.

• Los textos citados serán entrecomillados.

• Las palabras sueltas y textos escritos en otra lengua aparecerán en cursiva, incluidas las abreviaturas en latín

• Las referencias bibliográficas se citarán según los siguientes criterios:

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

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

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

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

• Las referencias a documentos de archivo se harán del siguiente modo, permitiéndose en casos puntuales ligeras variaciones:

Título del documento, fecha. Archivo en el que conserva, caja o protocolo, y número de páginas o folios.

• El uso de hipervínculos se restringirá a portales y recursos consolidados, y se indicará la fecha de la última consulta.

• Los trabajos enviados serán examinados por el comité editorial, con el objetivo de que se adapten a los contenidos y objetivos de la revista. Una vez aceptados, se someterán al dictamen de especialistas externos, por el sistema de pares ciegos, para que emitan un informe que avale su calidad. Tras el dictamen, el comité editorial decidirá su publicación, o no.

• Se admitirán originales **hasta el 30 de octubre**. La secretaría de la revista acusará recibo de los trabajos a su recepción.

• La resolución que adopte el comité editorial será notificada a los autores antes del 15 de noviembre.

• Los autores dispondrán de pruebas para su corrección, comprometiéndose a devolverlas corregidas en un plazo no superior a 15 días. Los cambios se limitarán fundamentalmente a erratas o a cambios de tipo gramatical. No se admitirán variaciones que alteren de forma significativa el ajuste tipográfico.

• La revista publicará recensiones de aquellos libros que lleguen como donación, y sean seleccionados por el consejo editorial.

EQUIPO EDITORIAL

DIRECTORES:

- **Sofía Rodríguez Bernis**
  (Museo Nacional de Artes Decorativas) y
- **Victoria Ramírez Ruiz**
  (Asociación de Amigos del Museo Nacional de Artes Decorativas – Universidad Internacional de la Rioja)

EDITOR JEFE:

Mercedes Simal López
(Asociación de Amigos del Museo Nacional de Artes Decorativas - Universidad de Jaén)

MIEMBROS DEL COMITÉ EDITORIAL:

Coordinación:
María Villalba Salvador
(Asociación de Amigos del Museo Nacional de Artes Decorativas - Universidad Autónoma de Madrid)

María Agúndez Lería (Ministerio de Cultura y Deporte)
Ana Cabrera Lafuente (Museo del Traje. CIPE)
Félix de la Fuente Andrés (Museo Nacional de Artes Decorativas)
Raquel Pelta Resano (Universidad de Barcelona)
Almudena Pérez de Tudela (Patrimonio Nacional)
Abraham Rubio Celada (Real Academia de la Historia - Fundación Marqués de Castrillón)
María Dolores Vila Tejero (Asociación de Amigos del Museo Nacional de Artes Decorativas)

MIEMBROS DEL COMITÉ CIENTÍFICO

Isabel Campi (Docente, especialista en historia del diseño industrial)
Enrico Colle (Museo Stibbert, Florencia)
Margaret Connors-McQuade (Hispanic Society, Nueva York)
Emilio Gil (Asociación Profesional de Diseñadores de España)
Carlos González-Barandiarán (Ministerio de Cultura y Deporte)
María Herráez (Universidad de León. Comité Español de Historia del Arte (CEHA)
Lesley Miller (Victoria & Albert Museum, Londres)
Mª 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)