

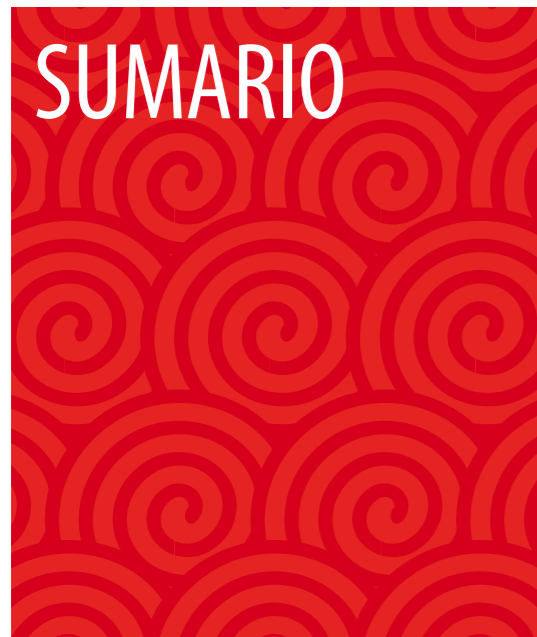
además de

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

Nº 6 • 2020

ISSN 2444-121X





Editorial	5
Herraiz, un siglo creando “estilo”. Breve historia de una empresa familiar. Donato Alfaro Martín	9
Extraños en tierra extraña: Sobre unos fragmentos bordados de <i>opus anglicanum</i> tardío en el Museo Nacional de Escultura. Miguel Ángel Marcos Villán	39
Estampas y libros japoneses en el MNAD. La formación de una colección. Félix García Díez y Nuria Moreu Toloba	65
Lujo entre dos siglos: el joyero de los I marqueses de Linares. Nuria Lázaro Milla	87
El Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid en el período 1927-1940: transformación histórica, cambio de sede y nueva propuesta museográfica. Alicia Herrero Delavenay y Isabel María Rodríguez Marco	117
Resúmenes de los artículos y palabras claves	153
Reseñas	158
Los inventarios de doña Juana de Austria, princesa de Portugal (1535-1573). Almudena Pérez de Tudela Gabaldón Sofía Rodríguez Bernis	159
Platería antigua española y virreinal americana (siglos XV-XIX). José Manuel Cruz Valdovinos, Fco. Javier Montalvo Martín y Javier Abad Viela Amelia Aranda Huete	161
Luz y color en la arquitectura madrileña: vidrieras de los siglos XIX y XX. Olivia Nieto Yusta (coord.) Abraham Rubio Celada	164
El coleccionismo de pintura en Madrid durante el siglo XIX. La escuela española en las colecciones privadas y el mercado. Pedro J. Martínez Plaza Victoria Ramírez Ruiz	168
Jane Clifford. Las fotografías del Tesoro del Delfín. Mario Fernández Albarés Santiago Sáenz Samaniego	172
Micromosaics. Masterpieces from the Rosalinde and Arthur Gilbert collection. Heike Zech Nuria Lázaro Milla	175
Inside the Head of a Collector. Neuropsychological Forces at Play. Shirley M. Mueller Cinta Krahe Noblet	177
La Catedral de Jaén a examen II Los bienes muebles en el contexto internacional. Pedro A. Galera Andreu y Felipe Serrano Estrella (coords.) Mercedes Simal López	180
Normas de edición	186
Equipo editorial	188

EDITORIAL

En medio de las circunstancias inquietantes que estamos viviendo en la actualidad debido a la pandemia provocada por la COVID-19, la presentación del sexto número de la revista supone un motivo de alegría.

Con este nuevo número, Además de da un nuevo paso para seguir haciéndose un hueco en el ámbito de las revistas científicas especializadas en artes decorativas y diseño.

Indexada hasta ahora en Latindex y e-revistas, recientemente también ha sido incluida en las colecciones bibliográficas de EBSCO, con la intención de mejorar su difusión y aumentar su divulgación.

Asimismo, hemos iniciado el proceso de migración de la revista al sistema OJS con el objetivo de que, en un plazo de tiempo razonable, nuestra revista sea indexada en las principales bases de datos de revistas científicas, consiguiendo así mayor visibilidad. Esta iniciativa supone un gran esfuerzo para la Asociación de Amigos del Museo, que financia el 100% de los gastos de la revista y que ha convertido su continuidad y mejora en una de sus prioridades.

Los distintos artículos que componen este nuevo número abordan temas muy diversos.

Donato Alfaro Martín abre el número con un interesante trabajo sobre la familia Herraiz, cuyos miembros mantuvieron en pie durante casi un siglo una de las más prestigiosas casas de decoración españolas, con fábrica propia y tiendas-exposición en donde comercializaban sus exclusivos productos, que amueblaron las casas de la aristocracia y la alta burguesía.

Varios fragmentos de ornamentos litúrgicos bordados del periodo tardío del bordado inglés medieval conservados en las colecciones del Museo Nacional de Escultura son los protagonistas del artículo firmado por Miguel Ángel Marcos Villán, que contextualiza estas interesantes piezas de opus anglicanum, confrontándolas con otros ejemplares de la misma tipología y cronología conservados en distintas instituciones y colecciones particulares.

Félix García Díez y Nuria Moreu Toloba profundizan en el origen de la colección de estampas y libros japoneses del Museo Nacional de Artes Decorativas, que ingresó en la institución a través de su primer director, Rafael Doménech Gallissá, con una clara función didáctica.

Las joyas que pertenecieron a los primeros marqueses de Linares han sido estudiadas por Nuria Lázaro Milla, quien gracias al manejo de nuevas fuentes ha profundizado en el conocimiento de la joyería aristocrática española entre los siglos XIX y XX.

Por último, Alicia Herrero Delavenay e Isabel María Rodríguez Marco analizan el proceso de transformación afrontado por el Museo Nacional de Artes Decorativas entre 1927 y 1940, que tuvo como resultado que el museo cambiara su denominación, sufriera un cambio de sede para renovar sus infraestructuras arquitectónicas, enriqueciera su política de incremento de colecciones y planificara una nueva instalación museográfica.

Asimismo, la revista concluye con la sección dedicada a reseñas, para difundir publicaciones recientes de calidad relacionadas con nuestro ámbito de estudio.

De nuevo, 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



Detalle de reja.
Bronce, hierro y restos textiles.
Herraiz y Cía.

HERRAIZ, UN SIGLO CREANDO “ESTILO” BREVE HISTORIA DE UNA EMPRESA FAMILIAR

Donato Alfaro Martín
Investigador independiente

Fecha de recepción: 17-10-2019 · Fecha de aceptación: 5-3-2020

Con unos inicios dedicados a la instalación eléctrica y a la fundición de bronce artístico, Herraiz¹ llamó la atención enseguida por la calidad de sus productos, especialmente los dedicados a iluminación, lámparas inspiradas en modelos del XVIII que se adaptaban a la incipiente electricidad. Pronto sus proyectos de decoración van a incluir desde apliques y arañas a cortinas, barandillas, boiserías y todo tipo de muebles inspirados fundamentalmente en mobiliario clásico español y modelos del XVIII francés. También realizarán copias de muebles emblemáticos, como el joyero de María Antonieta, o de muebles de diferentes palacios: escalera del Palacio de conde de Tarifa, copia exacta de la del Triánón; farol de la casa de los duques de Aliaga, copia de uno conservados en Versalles; chimenea de mármol de dos colores reproducción exacta de la del Escorial para el marqués de Aledo o muebles para la recién inaugurada embajada española en Londres -1929- reproducción de los del Palacio Real de Madrid. Su clientela se encontraba entre la nobleza y la alta burguesía adinerada y por tanto con gustos conservadores y



Figura 1

Cómoda de puertas, marquetería.
interior transformado en mueble-bar.
Herraiz y Cía, ca. 1945.
Herederos de Amador Herraiz



Figura 2

Antonio Herraiz González.
Archivo familia Amador H.



Figura 3

Exposición en Ríos Rosas.
Transformada en comedor ocasional.
Archivo familia Amador H.

con referencias estéticas en el pasado. Podían hacerse interpretaciones o adaptaciones, pero dentro de estos cánones tradicionales que nunca abandonaron ² (Fig. 1). Ni siquiera cuando a partir de la segunda mitad del XX la configuración de la vivienda y por tanto su amueblamiento pase a manos de nuevos y jóvenes arquitectos con ideas diferentes más acordes con los cambios que se operaban ya en la sociedad.

Esta incapacidad o resistencia a adaptarse a los cambios es una de las causas que hacen que las empresas familiares, tal como reza la norma no escrita, raramente sobrevivan a la tercera generación. Este es el caso.

Antonio Herraiz, el fundador, no era un artesano ni un artista, era un empresario (Fig. 2). Su formación en leyes le daba un poso humanista que quedará reflejado en la empresa o divisa de la compañía. Pertenece a la burguesía acomodada, la misma a la que vendía sus productos y con la que va a emparentar a su descendencia, banqueros como los Urquijo o empresarios como los Mahou ³. Se relacionará con personalidades de la política como el General Sanjurjo, de la banca y de la cultura como Pedro Muños Seca, los hermanos Álvarez Quintero, el escritor y académico Federico García Sanchiz o

el eminente médico y científico Teófilo Hernando. De sus reuniones, tertulias y comidas o cenas dan fe algunas fotos de dependencias de la exposición de Ríos Rosas donde vemos mesas montadas con más de treinta cubiertos (Fig. 3).

Al hecho del escaso interés mostrado por la historiografía del mueble hacia el llamado “mueble de estilo”, hay que añadir el no menos escaso interés de los miembros de la familia en conservar la ingente documentación que por fuerza tuvieron que generar; modelos, pedidos, proyectos, cartas y facturas, pero también nóminas, contratos de trabajo, cartas a proveedores etc. han desaparecido dificultando la tarea de reconstruir la historia de la firma. En un principio fue una compañía con al menos dos socios consecutivos. Hay que añadir que en la familia una serie de nombres se repiten con frecuencia entre generaciones (Antonios, Santiagos y Amadores), que en un momento determinado se parte en dos conservando ideario, denominación, logotipo de empresa, modelos y clientes. Por tanto, es necesario establecer una cronología precisa y una historia familiar para no perdernos en vericuetos sin salida y saber quién es quién y qué papel jugó en la empresa.

LA FAMILIA

Antonio Herraiz Gonzalez nació en Zamora el 13 de septiembre de 1870 y murió el 28 de noviembre de 1947 en Madrid. Estudió en los escolapios de Alcalá de Henares. Terminó la carrera de derecho, aunque nunca ejerció. Viajó a Francia, Suiza, Alemania y Bélgica para conocer técnicas de trabajo del bronce. Se casó con Matilde Loranca. Tuvo cuatro hijos: María del Carmen (nacida en 1900), Santiago (nacido en 1902), Antonio, (nacido en 1907) y Amador (nacido en 1909). Antonio muere con catorce años en 1922 a causa de una peritonitis. Los hijos recibieron educación en casa a tenor de lo publicado a finales del catorce en prensa: "Se necesita con urgencia sacerdote para preceptor de niños. Primera enseñanza y primer curso de bachillerato. Honorarios: doscientas cincuenta pesetas mensuales ó ciento veinticinco, con comida y casa. D. Antonio Herraiz; de 4 á 6. Calle Ríos Rosas, fábrica de muebles, Herraiz y Compañía" ⁴. Sabemos que Amador con dieciséis años se incorpora a la empresa familiar. Tiempo después pasa dos años en Inglaterra donde estudia dibujo en una importante firma. A los veintiún años regresa a España y se reincorpora definitivamente a la empresa.

Carmen Herraiz Loranca se casa con el capitán de infantería D. Luís Baquera Álvarez, fallecido en la Guerra Civil en 1936. Tiene dos hijos, José y Paloma.

Santiago Herraiz Loranca contrajo matrimonio con Concepción García-Ochoa y tiene cuatro hijos: Pilar, José Antonio, Jaime y Antonio. Los tres varones se integrarán en la empresa de muebles.

Amador Herraiz Loranca se casa con Fredesvinda Lage y tiene ocho hijos: Marivinda, Carlos, Santiago, Amador, Matilde, Balbino, Ignacio y Antonio. Durante la Guerra Civil, estuvo destinado en la defensa aérea de Burgos en el Bando Nacional, terminando la guerra con el grado de comandante del Ejército el Aire.

En cuanto a los hijos de Santiago Herraiz Loranca, José Antonio (Herraiz García) protagonizará un sonoro escándalo financiero cuando desaparece (1981) dejando deudas que superaban los mil millones de las pesetas de entonces ⁵. Casado con Virginia Mahou, heredera de cervezas Mahou, además era consejero del Banco Internacional de Comercio en representación de su esposa.

Jaime Herraiz García se hará cargo de la tienda de muebles que la sociedad tenía en Sevilla.

Antonio (Chomin) Herraiz García se casa con Teresa Cruces, hija del dueño de "Sofás-camas Cruces", con varios establecimientos en el centro de Madrid dedicados a muebles funcionales. Al cerrar Casa Herraiz, funda en 1987 con un socio una empresa de mobiliario fundamentalmente de oficina (Antonio Herraiz S.A.). Al fallecer, sus hijos Fernando y Teresa se harán cargo de la dirección hasta la actualidad.

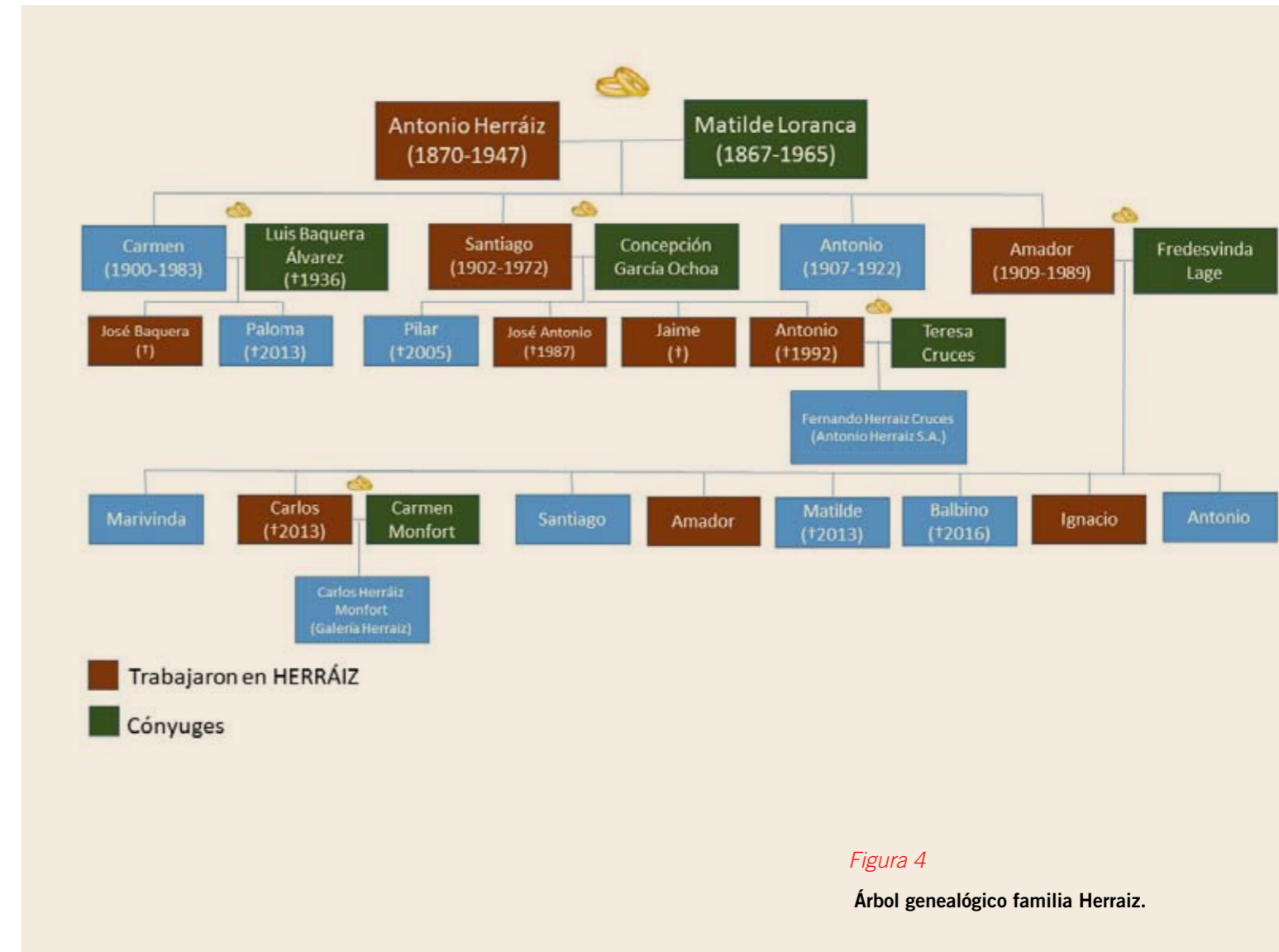


Figura 4

Árbol genealógico familia Herraiz.

De los hijos de Amador Herraiz Loranca, trabajarán con él Carlos, Amador e Ignacio. Santiago (Herraiz Lage) lo hará algún tiempo en la sección de fotografía en Ríos Rosas, pero terminará dedicándose con éxito a los seguros. Balbino trabajará en banca y Antonio (Herraiz Laje) será abogado. Carlos funda en 1985 la Galería de Arte Herraiz en la calle Ayala. Posteriormente se traslada a la Calle D. Ramón de la Cruz 27 dedicándose fundamentalmente a la pintura y escultura. A su muerte continúa con el negocio hasta la actualidad su hijo Carlos Herraiz Monfort. Amador (Herraiz Lage), se dedicará una vez liquidada la sociedad a diferentes negocios. Ignacio trabajará siempre en la fábrica y seguirá hasta el cierre de la tienda y fábrica (Fig. 4).

LA EMPRESA

Antonio Herraiz González funda con un socio, Juan Rugama Hazas, la primera empresa (Herraiz, Rugama y Cía.) dedicada a la fabricación de broncez artísticos, lámparas e instalaciones de alumbrado eléctrico. Sobre la fecha de inicio de la actividad hay diferentes versiones y fechas; suele darse el año de 1889 como inicio de la actividad⁶. En un reportaje en *ABC*⁷ sobre la casa de Amador Herraiz, este sitúa el inicio en 1890; en una nota de prensa de Amador a la prensa⁸ lo hace en 1898, y en otra entrevista en la revista *Comercio e Industria*⁹ sitúa el origen en 1899. También en este año sitúa Amador el comienzo en una nota de prensa que se publica en *ABC* donde se declara seguidor de su padre, Antonio Herraiz¹⁰. El BOE del miércoles 1 de febrero de 1989, en un informe sobre el grupo Rumasa, sitúa el inicio de la casa Herraiz en 1890.

En cualquier caso, año arriba, año abajo, la primera noticia que encontramos en prensa es del 24 de diciembre de 1897, donde se informa de la “inauguración de un salón de *sport* en la calle del Príncipe nº 12 donde la instalación de luz (“una verdadera maravilla”) es de la casa Herraiz y Rugama”¹¹. Poco después, de enero a mayo del siguiente año aparecerán en la prensa anuncios publicitarios de la compañía indicando “instalaciones de alumbrado eléctrico”, situando la empresa en la calle Cádiz 7, primero, de Madrid¹².

La fábrica es la primera obra del arquitecto Luís Sainz de Terreros, autor de obras emblemáticas como la fábrica de cervezas El Águila, el edificio del Círculo de la Unión Mercantil e Industrial, en Gran Vía, o los conjuntos palaciegos de San José de Valderas

En noviembre de ese mismo año inauguran un local en la Carrera de San Jerónimo nº 15, dedicado también a la industria de instalaciones eléctricas. En la nota que aparece en la prensa sobre la inauguración del local se nos informa del surtido para “todas las fortunas” y variada colección de aparatos de lujo¹³.

En 1901 se solicita licencia para construir (“tira de cuerdas”) en un solar de la calle Ríos Rosas esquina con Alonso Cano lo que será la fábrica, oficinas y exposición de la empresa. Se irá ampliando progresivamente. En 1904 ya están instalados en ella. En 1906 Antonio Herraiz solicita licencia para construir un pabellón en el interior de la ya construida fábrica para taller de dibujo y modelado. Se vuelve a ampliar en 1910 y en 1920, contando ya hasta con taller de galvanoplastia. La fábrica es la primera obra del arquitecto Luís Sainz de Terreros, autor de obras emblemáticas como la fábrica de cervezas El Águila, el edificio del Círculo de la Unión Mercantil e Industrial, en Gran Vía, o los conjuntos palaciegos de San José de Valderas entre otros (Figs. 5, 6 y 7).

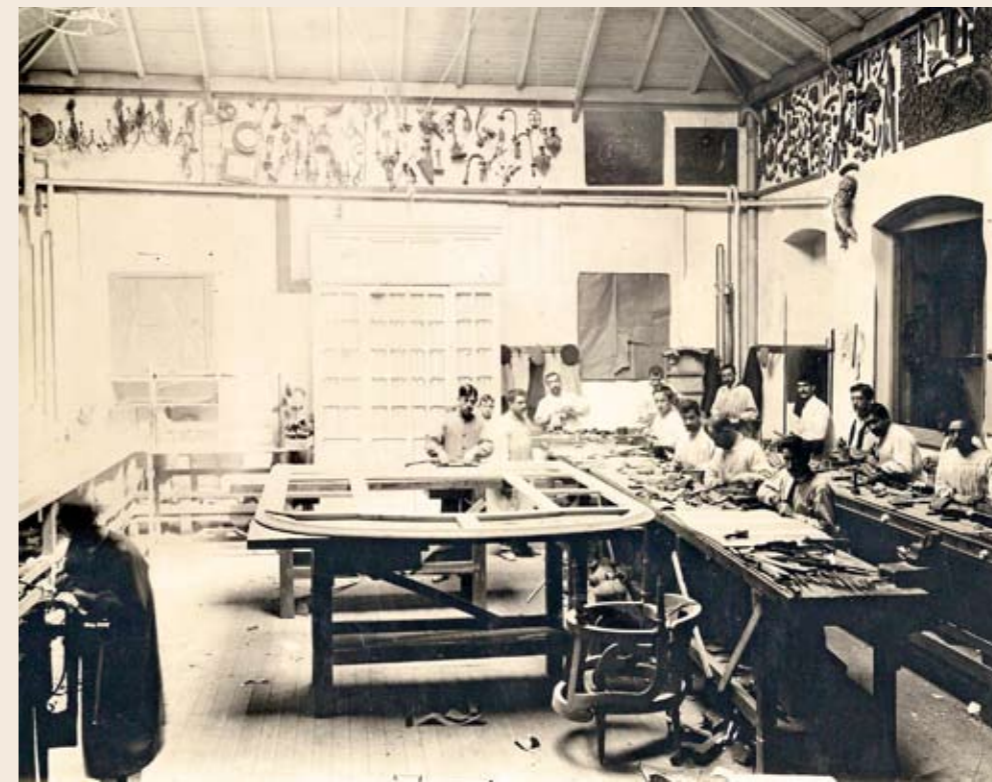


Figura 5-6-

Ebanistas trabajando en la fábrica de Ríos Rosas. Archivo familia Amador H.

Figura 7

Encargados de la fábrica. Archivo familia Amador H.

El 24 de julio de 1909, la prensa se hace eco de la muerte de Juan Rugama, socio fundador: "En Burdeos, donde desde hace algún tiempo se encontraba gravemente enfermo, ha fallecido el distinguido sportman D. Juan Rugama, tan estimado en los círculos madrileños./ Era el Sr. Rugama un joven inteligentísimo y estudioso, que en unión del Sr. Herraiz había creado en Madrid una importante industria artística./ Hacía pocos años que había contraído matrimonio con D^a Luz Ojeda, hija del embajador de España en el Vaticano [...]"¹⁴.

Un año después, julio de 1910 se constituye la Sociedad Herraiz y Compañía por los Sres. Antonio Herraiz González y D. Alejandro Miota Inurrigarro. La Sociedad cuenta con un capital de 350.000 pesetas, a que asciende el activo de la disuelta Sociedad Herraiz Rugama y Cía, abonando a los herederos del Sr. Rugama la participación que les correspondía en la empresa¹⁵. El industrial vasco Alejandro Miota estaba vinculado a la empresa desde hacía tiempo; de hecho, la licencia de la construcción de Ríos Rosas figura a nombre suyo en 1901. También la prensa informa de los viajes de Antonio Herraiz y A. Miota a Suiza, París y Londres en octubre de 1908¹⁶ o en septiembre de 1913, donde se indica que Miota y Herraiz, propietarios de la casa Herraiz y Cía marcharon al extranjero a hacer compras¹⁷.

Se produjo un aparatoso incendio en la fábrica del que dieron cuenta algunos periódicos. Se informaba que en poco menos de diez minutos, las llamas habían devorado los edificios donde estaban instalados los talleres de "bañar metales", ebanistería y sillería.

Al menos desde 1918 la empresa cuenta con tienda en Barcelona en el Paseo de Gracia nº 39, al lado de otra firma importante de mobiliario, Busquets, que se sitúa en el 36¹⁸. Tras el paréntesis de la guerra, reabren el 16 de septiembre de 1940¹⁹. Años después se trasladan a Balmes, 143²⁰.

El 26 de julio de 1929 se produjo un aparatoso incendio en la fábrica del que dieron cuenta algunos periódicos²¹. Se informaba que en poco menos de diez minutos, las llamas habían devorado los edificios donde estaban instalados los talleres de "bañar metales", ebanistería y sillería. Las pérdidas materiales fueron incalculables pues también ardieron dos vagones de muebles que estaban embalados y preparados para enviar a Santander y Barcelona. También se informaba que la fábrica estaba asegurada.

Alejandro Miota muere el 17 de junio de 1935²². La sociedad continuará denominándose igual hasta la separación, años después de fallecido Antonio Herraiz, de los hermanos Santiago y Amador.

Durante la Guerra Civil, la familia sale de Madrid. Una parte se instala en San Sebastián. D. Antonio abre fábrica en Pamplona. Aunque no está confirmado, es probable que la



Figura 8

Amador (2º izq.) y Santiago (4º izq.) con tres encargados de la fábrica hacia 1930.
Archivo familia Amador Herraiz.

fábrica de Ríos Rosas se dedicara durante la contienda a fabricación de munición de guerra. No en vano contaban con un extraordinario taller de fundición de bronce.

Acabada la guerra, se recupera la fábrica de Ríos Rosas y comienza una etapa de gran actividad ya que es mucho lo que hay que reconstruir. Trabajan junto a Antonio Herraiz, sus hijos Santiago y Amador (Fig. 8).

Antonio Herraiz muere el 28 de noviembre de 1947. Por estas fechas, la empresa contaba con cerca de 400 empleados²³. Los hijos continuarán con el negocio aunque, muerto el padre, una parte de la empresa le corresponde a la hermana mayor, M^a del Carmen. Un hijo de ésta, Pepe, entra en representación de la madre años después. Aunque ocupó una mesa en un despacho compartido con sus primos José y Carlos, no tuvo nunca tareas concretas. En un momento en que el crecimiento urbano de Madrid transforma la zona en residencial (proporcionando grandes plusvalías), Pepe consigue por su cuenta comprador y a los hermanos no les queda más remedio que vender. Amador propone a Santiago continuar juntos, pero éste no quiere continuar con un negocio a esa escala; quiere poner un pequeño taller de restauraciones y vender antigüedades y objetos de arte. De hecho, al separarse, Amador se llevará alrededor de cien empleados, mientras que Santiago únicamente unos pocos. Serán sus hijos los que le convenzan para ampliar el taller y poner tienda. Crean entonces "Herraiz Hermanos, Sociedad Anónima" constituida el 29 de enero de 1965 y cuyo objeto social era la fabricación de muebles. Por su parte, Santiago formaliza "Casa Herraiz, Santiago Herraiz, Sociedad Anónima" cuyo objeto social era la comercialización de los productos



Figura 9

Carro de caballos con la inscripción Herraiz.

Detrás, entrada a la fábrica por la calle Alonso Cano, para obreros y mercancías.

Archivo familia Amador H.

fabricados por “Herraiz Hermanos S.A.”. Esta denominación será la que figure en todos los documentos y publicidad de la empresa. En julio de ese mismo año anuncia en *ABC* la próxima apertura de la exposición de muebles y objetos de Arte en la calle María de Molina nº 11, aunque provisionalmente se encuentran a disposición del público en el nº 6 de dicha calle. La apertura definitiva del local de María de Molina 11 se produce el 31 de octubre²⁴. La fábrica se instala en el Pasaje de D^a Carlota, 8²⁵. La tienda exposición, un chalet palacete en una de las calles con más tránsito de la capital que une la Castellana con la Avenida de Barcelona y el aeropuerto, se hará icónica con la instalación en el jardín, elevado, de un carro de caballos con el nombre de la empresa. Se trataba de un carro de caballos comprado por el abuelo, Antonio Herraiz, en Francia y posiblemente de principios del XIX que hasta muy entrados los años sesenta del siglo XX podía verse como reclamo por las calles de Madrid. La familia cree que se usaba para transportar pedidos. En un momento dado, el ayuntamiento le prohíbe circular por entorpecer el tráfico (Fig. 9). Cuando la empresa se dividió, se sorteó y se lo llevó Santiago. En cuanto al chalet, actualmente es la sede del Instituto de Empresa (IE Business School).

Por su parte Amador, anunciaba en mayo de ese año, 1965, la inminente inauguración de tienda y exposición con el nombre “Herraiz, muebles y Bronces de Arte”, declarándose continuador de la obra de su padre (cosa que también reivindica Santiago)²⁶. En principio lleva la tienda exposición a la casa familiar, un chalet neo-mudéjar situado en la calle María Malibrán nº 6 (Paseo de la Habana), obra del arquitecto Secundino Zuazo, desplazándose la familia a un piso de su propiedad en Castellana 124 (entonces, Generalísimo, 14) obra de 1953 del arquitecto Luis Gutiérrez Soto; poco después abre en el mismo edificio, esquina a Hermanos Pinzón, la tienda exposición. La fábrica se instalará en la calle Cronos nº 8 en el Complejo Industrial de Canillejas.

Es entonces, al liquidar la fábrica de Ríos Rosas, cuando se cierran las tiendas de Barcelona, Bilbao y Sevilla.

Santiago Herraiz Loranca muere el 22 de diciembre de 1972. Continúan con el negocio sus hijos varones. Venden la sociedad al grupo Rumasa el 15 de febrero de 1983, días antes de la expropiación del grupo por parte del gobierno. Con una plantilla cercana a 100 empleados, el balance contable efectuado en junio de ese año revela la situación de quiebra técnica, con una deuda de más de 390 millones de pesetas. Junto a otras empresas como Pickman S. A., se privatizan y se venden a “Invertécnica de Construcciones, S.A., propiedad de los hermanos José María y Joaquín Márquez Ruiz por 669.000 pesetas. Estos recibieron de Rumasa (propiedad ahora del Estado), un préstamo hipotecario de 200 millones y más de 400 millones de pesetas en metálico para sanear la empresa. Los nuevos propietarios no usaron el dinero y ayudas recibidos para los fines propuestos ni estaban pagando deudas. Rumasa decide poner una querrela criminal contra los hermanos Márquez, ya que la inspección financiera y tributaria del Estado detectó el desvío para otros fines distintos de los establecidos en contrato, de más de 1.100 millones de pesetas²⁷. La empresa se liquida en Julio de 1987 y en octubre un grupo de obreros y trabajadores decide abrir “**Muebles Herraiz**” con herramientas, modelos y catálogos de María de Molina. Actualmente siguen en activo en San Fernando de Henares, Madrid, con la misma denominación y declarándose seguidores de la tradición y el buen hacer de la Casa.

También en 1987, en marzo, Antonio Herraiz García, junto al que fuera Director Comercial de Casa Herraiz, Juan Antonio Losada (+2017) crea “Antonio Herraiz S.A.”, empresa dedicada al mueble de oficina. Antonio muere en 1992, continuando con la empresa sus hijos Fernando y Teresa hasta la actualidad.

Amador Herraiz Loranca muere el 18 de junio de 1989. La empresa continúa con sus hijos Carlos, Amador e Ignacio. En el año 1992 se cierra la tienda de María Malibrán y un año después, 1993, acuciados por serios problemas económicos, se liquida la fábrica y se cierra la tienda exposición de Castellana, repartiéndose las existencias entre los hermanos.

Carlos Herraiz Lage abre en 1985 una tienda de muebles en la calle Ayala. Años después la transforma en Galería de Arte Herraiz y se traslada a la calle D. Ramón de la Cruz 27. A su muerte, continúa con la actividad su hijo Carlos Herraiz Monford, hasta la actualidad.

EMBLEMAS, LOGOS, ESTAMPILLAS

Consciente de la importancia de los signos de identidad corporativa, la empresa cuidará la imagen que proyecte, ya sea mediante la publicidad o los emblemas o divisas corporativas. Los primeros anuncios, a finales del XIX, solo recogen información de la actividad de la empresa y su ubicación. En 1902 empiezan a aparecer en *Blanco y Negro* anuncios de la sociedad a dos tintas y con una cuidada factura. Se trata de un diseño de marcada estética modernista donde la tipografía se realiza en tipos góticos. Con un diseño muy movido de tipo floral esquematizado, resalta un escudete o recuadro central que representa el busto de un caballero con atuendos del XVI. La figura del caballero barbado lleva firma de grabador -LV- y podría tratarse de una representación de Benvenuto Cellini, célebre escultor y orfebre florentino cuyas obras en bronce destacaban por su perfección y son consideradas el culmen del manierismo (Fig. 10). El diseño está firmado: J. Arija. Se trata de José Arija Saiz, (†1920). Este diseñador, grabador y dibujante vinculado al movimiento modernista, trabajó para la revista *Blanco y Negro*, fue grabador de la Casa de la Moneda y profesor de la Escuela de Artes y Oficios de Madrid. También fue el autor de algunos de los decorados del edificio de Serrano del diario ABC. Suyo es el diseño de la cancela del ascensor de la casa-palacio del marqués de Montevillena, en la calle Covarrubias, 1 de Madrid; se trata sin duda de un trabajo excepcional de Herraiz en estilo modernista que se encuentra en perfecto estado y puede contemplarse en la actualidad²⁸ (Fig. 11).



Figura 11

Cancela ascensor.
Estilo modernista y detalle.

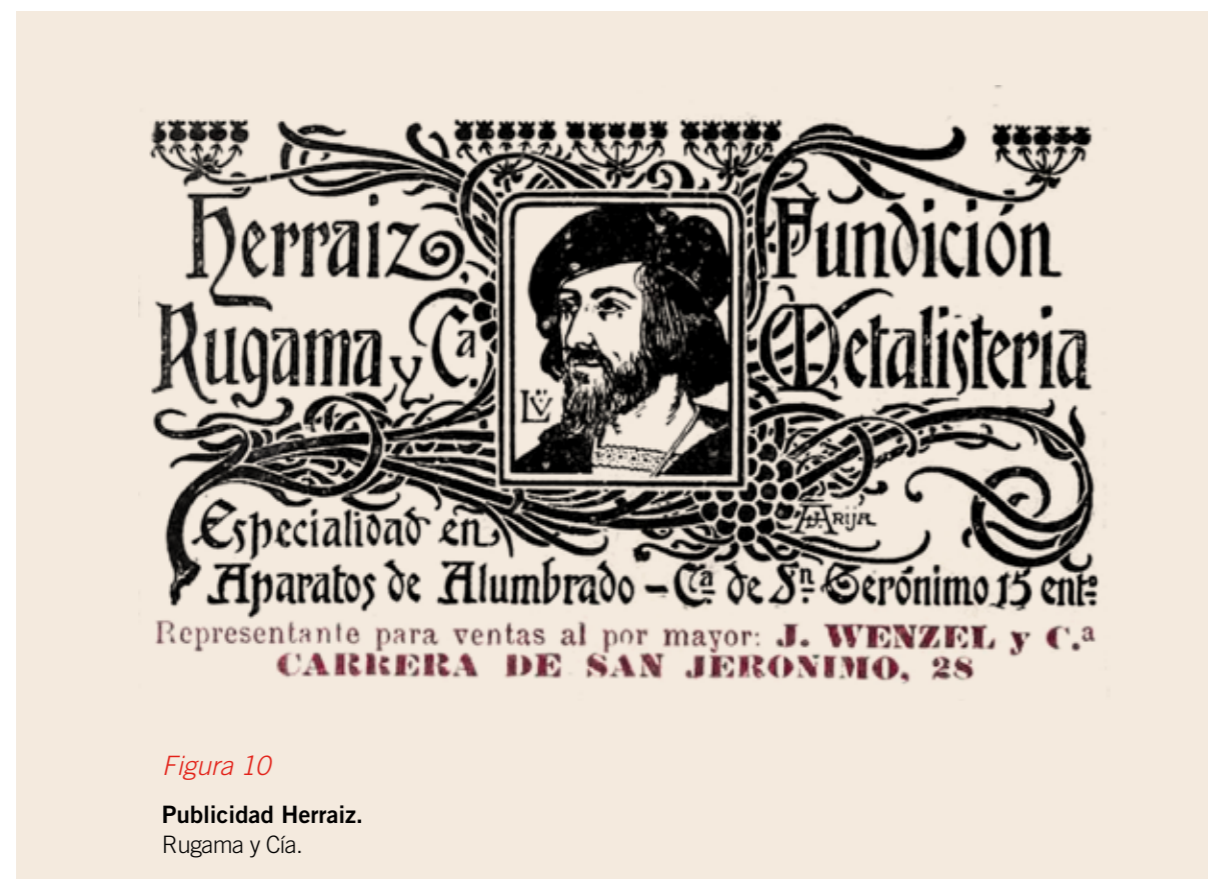


Figura 10

Publicidad Herraiz.
Rugama y Cía.

Años después, Antonio Herraiz creará lo que hoy denominaríamos logotipo corporativo, la divisa de la empresa. De carácter humanista, se trata de una orla rodeada de guirnaldas de clara inspiración barroca; en la parte superior, dos roleos enmarcan un escudete circular con cuatro divisiones o cuarteles. En el primer cuartel (superior izq.) aparece un libro, en referencia a las leyes, la formación del creador de la firma; en el segundo cuartel (superior derecha) aparece una bobina de Rhumkorff, el primer generador eléctrico creado hacia 1850 por Heinrich D. Rhumkorff, físico de origen alemán, haciendo referencia a la primera actividad, montajes eléctricos, de la empresa. El tercer campo (inferior izq.) representa tres calderos que hacen alusión a la fundición del bronce, actividad señera de la casa; el cuarto campo representa una silla en referencia a la fabricación de muebles (el primer mueble que hizo Herraiz fue una silla). Una filacteria con la inscripción "*Labor omnia vincit*" remata el conjunto. Esta inscripción latina o lema significa "el trabajo todo lo vence". Se debe al poeta romano Publio Virgilio Marón (70-19 a. C.), y se incluye en el Libro 1º, versos 145-146, de su poema *Las Geórgicas*. En origen la inscripción reza "*Labor Omnia Vincit Improbus*" ("el trabajo tenaz todo lo vence"). Acortado tal y como figura en el título, esto es, sin *improbus* (tenaz), es el lema de distintas instituciones en todo el mundo, curiosamente en muchos más casos en países de raíces anglosajonas que latinas. Aparece por ejemplo en la Catedral de Glasgow (1657). Una

divisa similar fue la utilizada por el célebre impresor flamenco Plantín (1520-1589) cuyo lema o mote es: "Labore et constantia". O la creada por Antonio de Nebrija para el Rey Católico "Tanto Monta" ("da lo mismo") cuya imagen era un yugo con una cuerda suelta (da lo mismo cortar que desatar el nudo). Desarrollada a partir de la literatura emblemática, la empresa o divisa es un dibujo con un lema o mote generalmente en latín cuyo objetivo es transmitir el ideal de vida o intención elevada de la persona que la ostenta. Sería una declaración de intenciones morales ²⁹. Sebastián de Covarrubias escribió un libro de emblemas célebre en su tiempo (*Emblemas morales*, 1610) y en su Diccionario (*Tesoro de la lengua castellana o española*, 1611) nos dice: "empresa es cierto símbolo o figura enigmática hecha con particular fin, enderezada a conseguir lo que se va a pretender y conquistar o mostrar su valor y ánimo".

Años después, cuando los hermanos Santiago y Amador decidan separarse y continuar cada uno por su lado, usarán esta divisa con los datos propios, Santiago pondrá en el centro "CASA HERRAIZ S.A. / S. Herraiz" y Amador "HERRAIZ / Muebles y bronce de arte". Hoy en día sigue usándose en la Galería de Arte Herraiz, con la inscripción "HERRÁIZ" (Fig. 12).



Figura 12

Escudos.
De Santiago Herraiz, Amador Herraiz y Galería de Arte Herraiz.

En cuanto a las estampillas realizadas en los muebles, se han utilizados varios modelos que van desde el término en capital "HERRAIZ", "HERRAIZ FECIT" o "A. HERRAIZ" con una rúbrica encima. Ésta última corresponde a Amador Herraiz (Fig.13). La mayoría de los casos se acompañaba con un número, posiblemente el modelo; todos los modelos tanto de muebles como de lámparas o accesorios, se fotografiaban y archivaban con un número, como puede comprobarse en la serie de álbumes que conserva el Museo de Artes Decorativas. Comenzó a hacerse en tiempos de Antonio Herraiz. Cuando los hermanos se separan se reparten. Los conservados en el Museo pertenecen a Amador Herraiz;



Figura 13

Diferentes estampillas.
A la derecha con firma de Amador.

los de Santiago, después de los diversos avatares de la sociedad, terminan en manos de la empresa con sede en San Fernando de Henares. Es difícil establecer cronología de mobiliario en función de la estampilla pues no todos los muebles se estampillaban y cuando la empresa se divide siguen usando las mismas estampillas. La estampilla con la rúbrica es ciertamente la de Amador y pertenecería a obras posteriores a 1965.

La estampilla consiste en la impresión sobre la madera del nombre o iniciales del autor o casa comercial. Para ello se utiliza un hierro con las letras en relieve y en negativo, que, al golpearse sobre la madera, dejan la impronta. No son un tampón ni un pirograbado como a veces se piensa.

El origen de estampillar los muebles es francés. Data de los estatutos de carpinteros-ebanistas de 1743, aprobados por el Parlamento de París en 1751 y en vigor hasta 1790, año en que quedan abolidos, aunque muchos ebanistas y carpinteros continuaron usándola. Recogían una obligación anterior (1637) que nadie cumplía. La razón de ser de la estampilla era controlar el monopolio de la fabricación y asegurar la calidad del trabajo por parte del gremio. También contrarrestar las chapuzas o trabajos corrientes de los obreros libres, no obligados a estampillar. La estampilla era también la marca que comprometía al maestro sobre la calidad de los trabajos que realizaba y vendía. No todos los muebles se estampillaban (en un juego de sillas, podía llevar estampilla solo una) o las consolas y espejos no estaban sujetos a la norma. No tenían en absoluto carácter publicitario, el hierro se colocaba en una parte no visible del mueble ³⁰. Concedor sin duda de la costumbre, Herraiz la utiliza como una forma de dejar constancia de la calidad del mueble.

OBRAS

Hacer un estudio de la ingente obra que produjo Herraiz en tantos años de actividad excede con mucho las dimensiones de un artículo como este. Sin duda supone un reto y una aspiración para el futuro, así como una tarea necesaria. De momento, y a falta de cribar archivos como el de Palacio, de la Nobleza, o instituciones como el Banco de España, el síndico de la Bolsa o tantas instituciones financieras, podemos conformarnos con lo aparecido en prensa de la época, siempre de forma encomiable, y la observación directa de piezas que están localizadas y en muchos casos, a la vista del público.

Hay varios hechos que son determinantes en el éxito de Herraiz. El primero de ellos es la irrupción de la electricidad para alumbrado doméstico a finales del XIX en Madrid. El crecimiento y desarrollo de la empresa va paralelo al desarrollo de la electricidad. En 1910 había en Madrid más de cincuenta mil abonados que no pararán de crecer hasta la Guerra Civil ³¹.

Al igual que ocurrió con la llegada del gas para iluminación doméstica, donde las primeras lámparas eran en realidad candelabros adaptados, en esta primera fase de la iluminación eléctrica los modelos de lámparas serán los mismos que venían utilizándose adaptados. Gombrich denomina a este fenómeno "la fuerza del hábito": "este es el resultado de nuestra resistencia al cambio y de nuestra búsqueda de la continuidad" ³². Aún hoy día seguimos usando arañas con los casquillos de las bombillas convertidos en falsas velas goteantes. Será algo después cuando los modernos diseñadores busquen formas nuevas para estos nuevos descubrimientos. De forma consciente, Herraiz no se apartará nunca de esta continua vuelta a las fuentes u obras señeras de siglos pasados, para una clientela, eso sí, que en absoluto demanda novedades y donde estos productos continuarán proporcionando significados de status social.

Todos estos nuevos edificios necesitaban decorarse y proveerse a la altura del estilo de la propia construcción, normalmente en neoclásico francés. La elección del mobiliario o de los distintos elementos no se hacían en un solo momento, constituían parte del abolengo familiar y daban fe de la antigüedad del linaje familiar.

Otro factor importante en el desarrollo de Herraiz fue la bonanza económica. En 1900 se observa un espectacular renacimiento de la Bolsa de Madrid, debido a fondos y remesas procedentes de Cuba y Filipinas y a reformas que garantizaban la deuda pública. Se producirá un incremento en la construcción de viviendas, lo que de hecho no hará sino desarrollar el plan Castro para el ensanche de Madrid. Aprobado en 1860, no pudo llevarse totalmente a efecto dadas sus dimensiones y alcance social. Entre

otras ideas, este plan propugnaba la clara separación de los distintos grupos sociales. En él, las clases altas residirían en el eje Paseo del Prado, Recoletos, Castellana y sus alrededores. Hasta entonces esta diferenciación de zonas residenciales no existía. La nobleza habitaba palacios y casonas en el entorno del Palacio Real sin constituir un medio social exclusivo. Además, sus relaciones con las clases bajas siempre fueron intensas (servidumbre), aunque de carácter paternalista.

En una primera fase de expansión del Plan Castro (1850-80) los palacetes construidos en esta zona pertenecían a financieros o comerciantes enriquecidos y en muchos casos títulos nobiliarios recientes, como el marqués de Salamanca o el conde de Casa Valencia. Entre el cambio de siglo y la Primera Gran Guerra se produce un cambio de tendencia. Entre la aristocracia terrateniente fueron muchas las familias que van a trasladarse a estos palacetes del ensanche: uno de los primeros fue el duque de Santo Mauro, que trasladó su residencia a un palacete neoclásico en la calle Zurbano. Se construyó entre 1889 y 1902. Como apunta Piera ³³, este importante trabajo le sirvió a Herraiz para ponerle en contacto con la aristocracia y las elites económicas y financieras. También se trasladan a la zona el duque de Medinaceli (1910), el duque de Tamames (1914), la condesa de Adanero (1911), los marqueses de Urquijo (1913), el marqués de Fontalba (1913) o el conde de Limpías (1917). Al colmarse esta zona, se fueron construyendo sus alrededores. Otro sector no menos importante de las élites sociales y económicas decidirá ocupar apartamentos o pisos en esta misma zona, de forma que hacia 1930 ésta se habrá ya convertido en la zona más selecta de la capital. En términos de proyección social, los apartamentos eran más discretos, mientras los palacetes constituían una clara manifestación pública de estatus al ser visibles desde el exterior. Todos estos nuevos edificios necesitaban decorarse y proveerse a la altura del estilo de la propia construcción, normalmente en neoclásico francés. Hasta ahora, en las residencias aristocráticas estos temas recaían en manos femeninas que adquirirían el "buen gusto" en un lento proceso de aprendizaje en familia; la elección del mobiliario o de los distintos elementos no se hacían en un solo momento, constituían parte del abolengo familiar y daban fe de la antigüedad del linaje familiar. Como apunta el filósofo francés Jean Baudrillard: "el objeto antiguo, por su parte, es puramente mitológico en su referencia al pasado. Ya no hay incidencia práctica, está allí únicamente para significar. [...] el objeto antiguo es siempre, en la acepción rigurosa del término, un "retrato de familia" ³⁴. Los nuevos actores que se van incorporando necesitarán una opción rápida que imite la decoración aristocrática con sus diferentes estilos y con la misma calidad y materiales, no simples remedos. Hay documentación del marqués de Aledo que atestigua que puso la decoración de su residencia en manos de Herraiz ³⁵.

A falta de un estudio detallado sobre el tema en los archivos de la nobleza, será la prensa de la época la que informe a través de las crónicas de sociedad de los trabajos que Herraiz realizó para muchas de estas residencias.

Así, en *Blanco y Negro* se nos muestra el salón del palacio de los marqueses de Urquijo y de Bolarque ³⁶; en la misma publicación, la casa de los condes de Vado ³⁷; casa de José Luís Ussía ³⁸; Casa de los condes de Santa Coloma en la *Ilustración española y americana* ³⁹,



Figura 14

Visita real a la inauguración Cripta de la Almudena. Nuevo Mundo, 7 /4/ 1910.

donde Monte Cristo (seudónimo del cronista de sociedad Eugenio Rodríguez Ruiz de la Escalera) informaba: "[...] el barandal de bronce -obra notable, como otras muchas que hay en el palacio, de la Casa Herraiz- reproduce la de uno de los palacios reales de Francia". El otro gran cronista, Mascarilla (seudónimo de Alfredo Escobar, marqués de Valdeiglesias) en su detallada crónica sobre el recién restaurado Monasterio de la Sisa en Toledo, convertido en residencia campestre de los sres. Pelizaeus, alaba la lámpara, copia de una del Escorial que adorna el despacho ⁴⁰.

Para estas élites financieras o sociales era fundamental la cercanía a la Corona. Todo lo que tuviera que ver con la familia real será admirado, imitado o copiado. La prensa de la época recoge la visita que hace a las instalaciones de Herraiz en Ríos Rosas la reina Victoria Eugenia acompañada de sus hermanos y del duque de Santo Mauro, donde se

hace eco de la calidad de los productos que allí se realizan ⁴¹. Al mes siguiente vuelve a hacerse eco de la inauguración en la cripta de la Almudena de un altar de mármol y bronce (y cuarenta y cuatro arañas en bronce) a la que asisten los reyes Alfonso XIII y Victoria Eugenia ⁴² (Fig. 14). Años más tarde, la reina madre María Cristina será quien visite la exposición acompañada por la duquesa Cirilo: "magnífica colección de telas españolas antiguas de los Sres. Herraiz y Cía." ⁴³. Para la familia real, Herraiz realizará trabajos desde 1908, cuando se realiza una alcoba completa para el Real Palacio de la Granja ⁴⁴, la decoración del Tren Real, una cama para la reina Madre, los reclinatorios de los reyes para la Catedral de Sevilla o, ya en 1930, dos despachos completos para el rey Alfonso XIII, una confortable para una alcoba y una cama turca para el tocador en el Palacio de Miramar en San Sebastián ⁴⁵. En medio, son constantes los pequeños encargos casi anuales referidos a vitrinas, mesitas, sillas y sillones y por supuesto, lámparas que se hacen tanto para el rey, la Reina Victoria Eugenia o la reina madre, Doña María Cristina ⁴⁶.

Un hito en este sentido fueron los trabajos realizados para la residencia de la Infanta María Teresa (segunda hija de Alfonso XII) y su esposo el príncipe Fernando en 1908, Palacio de la Cuesta de la Vega, y que recoge la prensa con detenimiento: "[...] En la residencia de los Infantes M^a Teresa y Fernando han hecho Herraiz y Rugama una maravilla de estilo Luís XVI, en el mobiliario y decoración del comedor, compuesto de un *buffet*, dos *argentiers*, una chimenea y 24 sillas de magnífico roble, con aplicaciones de bronce. Los cojines de las sillas, de terciopelo verde, son muy elegantes. De la misma madera, con artísticas aplicaciones, son los cinco huecos del comedor, que se adaptan al estilo Luís XVI de la decoración y mobiliario, así como los recuadros con molduras de roble y aplicaciones de los tapices./ Del arte exquisito de Herraiz y Rugama son pruebas admirables también los herrajes y aplicaciones del resto del palacio y los aparatos de luz eléctrica, muy varios y artísticos, desde las magníficas arañas a las elegantes *plaffonnieres*, artísticos faroles y brazos de puro estilo" ⁴⁷. Pocos años después, en 1912, a su muerte, Herraiz realizará su panteón para el monasterio del Escorial.

Todo ese bullir constructivo no quedaba únicamente en residencias particulares. En 1910 se inaugura el Hotel Ritz, con los últimos adelantos (agua corriente en cada habitación) y de nuevo la prensa se hará eco de la presencia de Herraiz, en concreto en la iluminación ⁴⁸: "[...] y en los cuartos además de la lámpara eléctrica, fija y pendiente del techo, existen lámparas portátiles de bronce, construidas por los Sres. Herraiz y Compañía, de Madrid, con un sistema nuevo, sumamente práctico". Por las mismas fechas, se inaugura el Casino de Madrid. Otra crónica destaca el trabajo de Herraiz ⁴⁹: "La ornamentación de la escalera principal y el balconaje de todo el edificio, fueron encomendados a los Sres. Herraiz y Compañía, que han realizado una obra de todo punto admirable por su riqueza y su buen gusto. Destácase en el trabajo de los Sres. Herraiz y Compañía los jarrones que adornan e iluminan el hall" ⁵⁰. Años después Herraiz intervendrá activamente en la decoración del Hotel Alfonso XIII en Sevilla. En una crónica de Enrique Garro ⁵¹ repasa y describe algunas de las obras: grandiosa cancela de hierro del antecomedor; chimenea



Figura 15

Modelo de lámpara.

(Archivo del MNAD.
Fondo Archivo de Amador Herraiz Loranca.
FD00026/3_25);
dibujo conservado en el Tribunal Supremo
y una de las lámparas (de izq. a derecha).

en nogal y aplicaciones de bronce inspirada en la fuente de Carlos V de la Alhambra; farol monumental, copia de uno de la catedral de Sevilla, así como un sitial también copia de otro de un templo sevillano, instalaciones del salón de recepciones y el de fiestas, las habitaciones llamadas de Príncipe y la galería de honor. En 1915 se produce un aparatoso incendio que destruye el edificio del Tribunal Supremo. El nuevo edificio es inaugurado por Alfonso XIII en 1925. Probablemente toda la iluminación y parte de la carpintería sean obra de Herraiz, pero destacan un grupo de cinco grandes lámparas en la Galería de Pasos Perdidos y un dibujo de ellas -el proyecto- que se conserva en el propio Tribunal (Fig. 15).

A partir de 1930 el boom inmobiliario de décadas anteriores tocará a su fin, de forma que la construcción de palacetes y viviendas de lujo se detendrá. Paralelamente, diversas manifestaciones sociales de descontento provocarán que la ostentación de riqueza empiece a ser vista de forma negativa. Durante la República se van a producir algaradas en este entorno, que con la llegada de la Guerra Civil y el sitio de Madrid se convertirán definitivamente en la ocupación, registro e incautación de un gran número de estos palacetes. Al acabar la contienda, en las décadas siguientes se producirá un

abandono paulatino de estas residencias; sus propietarios, escaldados por la traumática experiencia de la guerra, irán replegándose a apartamentos y pisos del entorno del barrio de Salamanca en un claro intento de anonimato; otra causa del abandono fue el deterioro en las finanzas que sufrieron y el advenimiento de nuevos grupos de poder e influencia que empezaban a ascender con la instauración del franquismo. Además, un sector importante de la Falange se declaraba en contra de los valores de la aristocracia ("no hay más aristocracia que la del trabajo" ⁵²). Con la consolidación del régimen de Franco, se van a desarrollar nuevos proyectos urbanísticos. Uno de ellos, la ampliación de la Castellana al norte (Paseo de la Habana) y este (Avd. América). Es precisamente en uno de estos nuevos edificios, construido con dinero cubano de familiares de la mujer de Amador Herraiz, donde se abrirá la tienda exposición de éste cuando se divida la firma (Generalísimo 14). En un periodo que va desde finales de los 40 hasta los años 60, se derribaron buena parte de los palacetes del entorno de la Castellana y en su lugar comenzaron a edificarse altos edificios de oficinas o apartamentos. Paralelamente se producirá otro fenómeno importante para estas clases altas: la planificación y desarrollo,

a imitación de los suburbios americanos, de urbanizaciones de lujo en la periferia de Madrid. Destaca Puerta de Hierro, construida en 1950, o La Moraleja y La Florida años después. Estas zonas, a varios kilómetros del centro, resultaban inaccesibles en transporte público o a pie, no albergaban zonas comerciales, únicamente eran residencias con altas tapias que impedían la vista del interior. Van a carecer de aquellos espacios de sociabilidad tan importantes para la aristocracia (diferentes salones, bibliotecas, despacho...) y en su lugar harán aparición novedades como la piscina o la pista de tenis. Al contrario de lo sucedido con las inauguraciones de los palacetes, prácticamente ninguno de los nuevos residentes en estas urbanizaciones anunciaron públicamente su nueva residencia. A partir de ahora, la ostentación será considerada de mal gusto. Como ocurrió en el caso del Ensanche, los primeros habitantes de estas urbanizaciones eran o recién llegados a las élites económicas o nuevas generaciones de las clases altas de Madrid. Un ejemplo: Jesús Huarte, se hace una residencia en Puerta de Hierro entre 1965 y 1967, Casa Huarte. Realizada por los arquitectos Juan Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún, los principios que rigen la obra serán la discreción, la calidad y el estar volcada en sí misma. Con la idea de comodidad, aislamiento, funcionalidad y privacidad, continúa siendo un icono para arquitectos e interioristas.

Es importante señalar la aparición de una serie de jóvenes arquitectos empeñados en recuperar para el país la modernidad interrumpida por la Guerra Civil. Con claros antecedentes en el movimiento GATEPAC⁵³ y en la obra de algunos arquitectos como Sert o Torres Clavé -suyas son las sillas de inspiración popular para el pabellón de la República en París en 1937-, en un principio realizaron fundamentalmente vivienda social con diseños novedosos y baratos y, en muchos casos, el mobiliario para ellas. De hecho, reclaman para sus obras muebles acorde a la idea que las sostienen. Importantes a este respecto son las palabras de Miguel Fisac a principios de los 50: "¿Quién debe hacer los muebles? Si como debe ser, y como es por ahí fuera, es labor de los arquitectos, ¿podemos consentir los arquitectos que se siga dando vueltas y vueltas, cada vez más desafortunadamente a esos estilos históricos, histéricos, coloniales e isabelinos?"⁵⁴.

Sin entrar en detalle de los trabajos de todos y cada uno de estos arquitectos, queda clara la tendencia que progresivamente se incorporará en una élite cultural y en algunos casos, financiera y económica. Una anécdota ilustra esta tendencia con respecto a nuestro protagonista: el constructor Félix Huarte, quizá el más importante del franquismo (suya es la obra del Valle de los Caídos), construye un edificio en Castellana, 116, esquina Paseo de la Habana, con la intención de que se instalen allí tanto las oficinas de sus empresas como su vivienda y la de sus cuatro hijos. El edificio se termina en 1957 y es obra de Felipe Heredero Igarza. En un principio quiere que la decoración de todo el complejo corra a cargo de su amigo Herraiz. Pero por diversas causas pone al frente de esta tarea a su hijo Juan junto al arquitecto de la empresa Gregorio Vicente Cortés⁵⁵. Juntos crean "H-muebles" y este edificio será su primer trabajo.

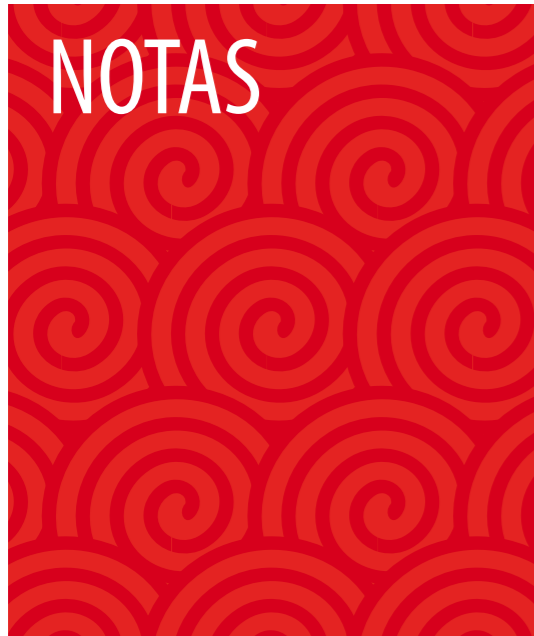
Lo cierto es que este movimiento moderno y su mobiliario funcional nunca fue sentido por Herraiz como competencia. Fieles a sus principios y confiados en que siempre tendrán una leal clientela, jamás intentaron adentrarse en este terreno⁵⁶. En una entrevista a la prensa de Amador Herraiz, este declara: "Hay que tener en cuenta que el mueble moderno, que yo respeto, está hecho al estilo americano, con una duración muy limitada. El mueble moderno es para reemplazarlo constantemente porque es fácil cansarse de él. Lo cierto es que el estilo moderno no existe [...] ¿perjudica esto al mueble de estilo?, no le afecta, porque, en el momento en que ponen muebles modernos tienen que mezclarlos con antiguos porque si no las habitaciones quedan muy frías"⁵⁷.

Y ciertamente, la presencia del mueble moderno será tímida y siempre compartiendo espacio con mobiliario clásico. No en vano hasta muy entrada la democracia seguiremos siendo una sociedad con valores muy tradicionales que se verán reflejados, como no, en la decoración de las casas. Tal como apunta Jean Baudrillard: "la configuración del mobiliario es una imagen fiel de las estructuras familiares y sociales de una época. El interior burgués prototípico es de orden patriarcal: está constituido por el conjunto comedor-dormitorio [...] la casa entera lleva a su término la integración de las relaciones personales en el grupo semicerrado de la familia"⁵⁸.

Conocemos por las anotaciones a mano realizadas por Amador en un catálogo de su empresa algunas de las obras que llevaron a cabo. Al lado de diferentes fotografías, podemos leer escritas a rotulador: Banco Central de Madrid, Sala consejo; Salón Sres., Mendoza, Sres. Poolman, Marbella; Sra, Taucheva, Madrid; Sres. Banús, Madrid; Despacho Síndico de la Bolsa de Madrid; Bolsa de Comercio de Madrid; Sres. Batista (Cuba), Madrid; Universidad de Salamanca. O el propio comedor de su casa realizado en tiempos de su padre, Antonio Herraiz. El catálogo se realizó para conmemorar los cien años de la empresa, en 1989, pero era idéntico a otro editado en el 86.

No existen diferencias relevantes entre las obras realizadas en los talleres de Santiago o los de Amador. Al dividirse se repartieron los operarios, sortearon las herramientas, los modelos y conservaron clientes. Las relaciones fueron cordiales; en ocasiones, cuando les faltaba un modelo que estaba en manos del otro taller, se lo pedían y copiaban.

Conscientes de los valores que representan sus muebles y objetos, siempre contaron con una clientela fiel que además quería que estos fueran de primerísima calidad, que perduraran en el tiempo, pero que también remitieran al pasado a través del "estilo". El simple contacto con estos objetos de buen gusto proporciona la sensación de "pertenecer a un mundo más civilizado y más culto, un mundo que encuentra su justificación de existencia en su perfección, su armonía, su belleza [...] más que las opiniones declaradas, constituyen el fundamento inconsciente de la unidad de una clase"⁵⁹.



¹ El término aparece a lo largo del siglo tanto con tilde en la a, como sin ella; hemos decidido no ponerla; Amador Herraiz no la ponía y en los documentos del Archivo General de Palacio tampoco aparece.

² Una de las transformaciones de mayor éxito fue convertir el interior de cómodas y armarios en muebles bar o, a partir de los años 60, para esconder el aparato de televisión.

³ La prensa del momento -*La Época*-, les denomina, a él y su socio Rugama, "jóvenes distinguidos, de cultura y de buen gusto" o "frecuentadores de la sociedad".

⁴ *ABC*, 20/12/1914.

⁵ *El País*, 31/10/1981.

⁶ Catálogo-folleto de Amador Herraiz de 1989 conmemorando los 100 años de la empresa.

⁷ *ABC*, 26/11/1978.

⁸ Nota de prensa sin fecha, archivo de la familia.

⁹ "Comercio e Industria, la madera". Edición trimestral de la Cámara Oficial de Comercio e Industria de Madrid, julio- septiembre 1982.

¹⁰ *ABC*, 13/05/1965.

¹¹ *El País*, 24/12/1897, p. 2.

¹² *La Reforma*, 10/01/1898.

¹³ *El Imparcial*, 15/11/1898.

¹⁴ *ABC y La Época*, 24/07/1909.

¹⁵ *La Construcción moderna*, 30/07/1910, p. 23 y *Madrid Científico*, núm. 672, 1910, p. 17.

¹⁶ *La Época*, 1/10/1908.

¹⁷ *ABC*, 16/09/1913.

¹⁸ *Arquitectura y Construcción*, 1918. Aparece en la p. 420 en el apartado de muebles de lujo y arte y en la p. 423 como repujadores de metales.

¹⁹ *La Vanguardia española*, 21/9/1940, p. 3.

²⁰ *La Vanguardia española*, 13/12/1962 p. 39.

²¹ *El Imparcial*, 27/07/1929; *El Día*, 26/07/19; y *ABC*, 27/07/1919.

²² *ABC*, 20/06/1935. La empresa continúa con la misma denominación hasta la separación de los hijos de Antonio Herraiz.

²³ RÁBANO, I., RIVAS QUIZAÑOS, P. y RAÑÉ SAGRISTA, T. (coord.), *Instituto Geológico y Minero de España. Historia de un edificio*, Madrid, Instituto Geológico y Minero de España, 2006, p. 33.

²⁴ *ABC*, 31/10/1965.

²⁵ *ABC*, 18/07/1965.

²⁶ *ABC*, 13/05/1965.

²⁷ *ABC*, 4/08/1987.

²⁸ ROCHA ARANDA, Ó. da y MUÑOZ FAJARDO, R., *Madrid Modernista, guía de arquitectura*, Madrid, CSIC, 2007, p. 29.

²⁹ Sobre este tema, LÓPEZ POZA, S., "Empresas, emblemas, jeroglíficos: agudezas simbólicas y comunicación conceptual", en CHANTIER, R. y ESPEJO-CALA, C. (coords.), *La aparición del periodismo en Europa. Comunicación y propaganda en el Barroco*, Madrid, Marcial Pons, 2012, pp. 37-85.

³⁰ PALLOT, B. G. B., *L'Art du siège au XVIIIe siècle en France*, París, ACR Editions, 1987, pp. 28-31.

³¹ XIMENEZ HERRÁIZ, L., *La electricidad cambió el mundo. El caso madrileño*, Tesis Doctoral, Universidad Carlos III, Madrid, 2013, p. 212.

³² GOMBRICH, E. H., *El sentido del Orden*, Londres, Phaidon, 2010, p. 171.

³³ PIERA MIQUEL, M., "Antonio Herráiz, mueblista de la vivienda de Julio Muñoz Ramonet en Barcelona", *Res Mobilis: Revista de investigación en mobiliario y objetos decorativos* Vol. 5, núm. 5, 2016, pp. 155-174. En un recorte de prensa que conserva la familia (*Diario Ya*, 7/5/1964) en un artículo que elogia la figura de Antonio Herraiz, se puede leer que este encargo fue el primero al que siguieron la del duque de Tovar y del conde de Arcentales.

³⁴ BAUDRILLARD, J., *El sistema de los objetos*, México, Siglo XXI, 1978, p. 85.

³⁵ ARTOLA BLANCO, Miguel, *Las clases altas en la sociedad de masas. Capital, poder y estatus: Madrid 1900-1950*, Tesis Doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 2013, pp. 191-192.

³⁶ *Blanco y Negro*, 17/1/1915.

³⁷ *Blanco y negro*, 11/8/1918.

³⁸ *Blanco y Negro*, 11/8/1908.

³⁹ *La Ilustración española y americana*, 15/5/1915.

⁴⁰ *Vida Aristocrática*, junio 1922.

⁴¹ *ABC*, 29 /3/1910.

⁴² *Nuevo Mundo*, 7/4/1910.

⁴³ *ABC*, 16/12/1914.

⁴⁴ Carta al inspector General de los Reales Palacios donde se da cuenta de los dibujos y precios de los diferentes muebles para la alcoba, por un precio de 9.200 ptas. AGP, Reinados, Alfonso XIII (en adelante REI, AXIII), c^a 15876/7.

⁴⁵ AGP, REI, AXIII, c^a 16236/33.

⁴⁶ Estos muebles se estudiarán detenidamente en otros trabajos futuros.

⁴⁷ *La Época*, 19/3/1908.

⁴⁸ *ABC*, 3/10/1910.

⁴⁹ *ABC*, 2/10/1910.

⁵⁰ A este respecto, véase: ROCHA ARANDA, Ó. da y TORRES NEIRA, S. de, *Un hito centenario de la arquitectura madrileña: la sede del Casino de Madrid (1903-2003)*, Madrid, Casino de Madrid, 2003.

⁵¹ *ABC*, 13/5/1928.

⁵² Slogan falangista contra los señoritos de derechas citado en: MUÑOZ SORO, J., "«Presos de las palabras». Republicanismo y populismo falangista en los años sesenta", en RUIZ CARNICER, M. A. (coord.), *Falange, las culturas políticas del fascismo en la España de Franco (1936-1975)*, Zaragoza, Instituto "Fernando el Católico, 2013, Vol. 1, pp. 343-364.

⁵³ De 1929, Grupo de Artistas Arquitectos y Técnicos españoles para el Progreso de la Arquitectura. Su filial catalana será el GATCPAC.

⁵⁴ "La casa de vivienda en Madrid", conferencia de Fisac en las Sesiones de Crítica de la Arquitectura de Madrid, en *Revista Nacional de Arquitectura*, núm. 118, 1951, p. 47.

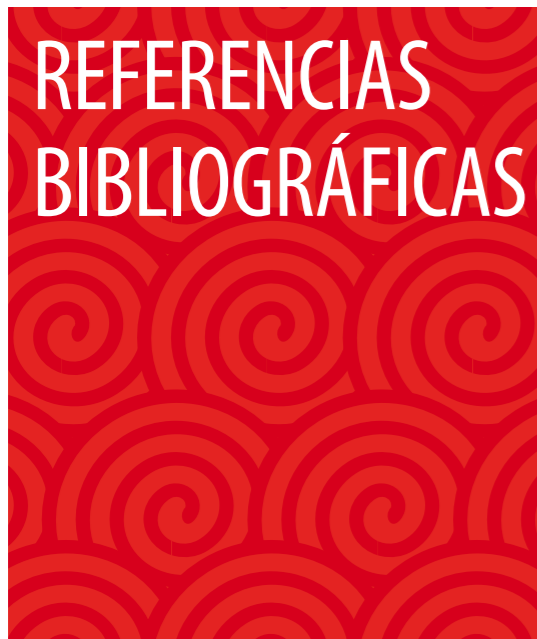
⁵⁵ AMORÓS CORES, C., *H-muebles, investigación y catalogación del mobiliario de H-Muebles*, Trabajo fin de Grado, Universidad Politécnica de Madrid, tutor Pedro Feduchi, 2018.

⁵⁶ El único estilo "moderno" que encontramos en los catálogos de la empresa es el Art Decó. No en vano se trata de un estilo asociado al lujo y a una alta burguesía viajada y leída. Archivo del MNAD. Fondo Archivo de Amador Herráiz Loranca.

⁵⁸ *Comercio e Industria*, ob. cit.

⁵⁹ BAUDRILLARD, J., ob. cit., p. 13.

⁶⁰ BOURDIEU, P., *La Distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus 2015, p. 75.



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

PIERA MIQUEL, M., "Antonio Herráiz, mueblista de la vivienda de Julio Muñoz Ramonet en Barcelona", *Res Mobilis: Revista de investigación en mobiliario y objetos decorativos* Vol. 5, núm. 5, 2016, pp. 155-174.

RÁBANO, I., RIVAS QUIZAÑOS, P. y RAÑÉ SAGRISTA, T. (coord.), *Instituto Geológico y Minero de España. Historia de un edificio*, Madrid, Instituto Geológico y Minero de España, 2006.

ROCHA ARANDA, Ó. da y MUÑOZ FAJARDO, R., *Madrid Modernista, guía de arquitectura*, Madrid, CSIC, 2007.

ROCHA ARANDA, Ó. da y TORRES NEIRA, S. de, *Un hito centenario de la arquitectura madrileña: la sede del Casino de Madrid (1903-2003)*, Madrid, Casino de Madrid, 2003.

RUIZ CARNICER, M. A. (coord.), *Falange, las culturas políticas del fascismo en la España de Franco (1936-1975)*, Zaragoza, Instituto "Fernando el Católico, 2013, Vol. 1, pp. 343-364.

XIMENEZ HERRÁIZ, L., *La electricidad cambió el mundo. El caso madrileño*, Tesis Doctoral, Universidad Carlos III, Madrid, 2013

AMORÓS CORES, C., *H-muebles, investigación y catalogación del mobiliario de H-Muebles*, Trabajo fin de Grado, Universidad Politécnica de Madrid, tutor Pedro Feduchi, 2018.

ARTOLA BLANCO, Miguel, *Las clases altas en la sociedad de masas. Capital, poder y estatus: Madrid 1900-1950*, Tesis Doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 2013.

BAUDRILLARD, J., *El sistema de los objetos*, México, Siglo XXI, 1978.

BOURDIEU, P., *La Distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus 2015, p. 75.

FISAC, "La casa de vivienda en Madrid", *Revista Nacional de Arquitectura*, núm. 118, 1951, pp. p. 36-46.

GOMBRICH, E. H., *El sentido del Orden*, Londres, Phaidon, 2010.

LÓPEZ POZA, S., "Empresas, emblemas, jeroglíficos: agudezas simbólicas y comunicación conceptual", en CHANTIER, R. y ESPEJO-CALA, C. (coords.), *La aparición del periodismo en Europa. Comunicación y propaganda en el Barroco*, Madrid, Marcial Pons, 2012, pp. 37-85.

PALLOT, B. G. B., *L'Art du siège au XVIIIe siècle en France*, París, ACR Editions, 1987.

EXTRAÑOS EN TIERRA EXTRAÑA: SOBRE UNOS FRAGMENTOS BORDADOS DE *OPUS ANGLICANUM* TARDÍO EN EL MUSEO NACIONAL DE ESCULTURA

Miguel Ángel Marcos Villán

Conservador. Museo Nacional de Escultura

Fecha de recepción: 23-10-2019· Fecha de aceptación: 10-03-2020

Las numerosas vicisitudes sorteadas por el patrimonio cultural español y sus museos, los más antiguos ya en el umbral de las dos centurias de vida, deparan en ocasiones singulares hallazgos en sus colecciones, no tanto por la trascendencia histórica y artística que pudieran tener sino por su sorprendente originalidad. Este es el caso de unos modestos y a la vez casi desconocidos fragmentos de ornamentos litúrgicos bordados conservados entre los fondos del Museo Nacional de Escultura, cuya rareza e historia queremos exponer en estas líneas.

Un vistazo apresurado de las colecciones fundacionales del Museo Nacional de Escultura, heredadas del Provincial de Bellas Artes creado en 1842 para recoger buena parte de los objetos artísticos salvados de la desamortización decimonónica de monasterios y conventos de Valladolid y su provincia, depara la sorpresa de que entre aquellos no se contara con ningún ejemplar de este tipo de ornamentos, de las ropas para el culto religioso cuya importancia histórica y artística conformaba un patrimonio del que



Figura 1

Fragmentos de ornamentos litúrgicos.

CE1832/01, 04, 05 y 06. Museo Nacional de Escultura, Valladolid © Museo Nacional de Escultura.
Foto: Javier Muñoz, Paz Pastor.



Figura 2

Fragmentos de ornamentos litúrgicos.

CE1832/07, 03 y 02. Museo Nacional de Escultura, Valladolid © Museo Nacional de Escultura.
Foto: Javier Muñoz, Paz Pastor.

se enorgullecían sus instituciones poseedoras. La realidad es que tales preseas fueron sistemáticamente excluidas de los bienes incautados a los religiosos ya desde la expulsión de los Jesuitas en 1767, excepción reiterada en las sucesivas reglamentaciones desamortizadoras de 1809, 1820 y 1835, en toda ellas en términos parecidos a los que expresa el artículo 23 de esta última normativa: “los [obispos] ordinarios, con la aprobación del gobierno, podrán disponer a favor de las parroquias pobres de sus diócesis de los vasos sagrados, ornamentos y demás objetos pertenecientes al culto, excepto aquellos que por su rareza o mérito artístico convenga conservar cuidadosamente, y los que por su considerable valor no correspondería a la pobreza de las iglesias”¹.

Acordes a estas excepciones únicamente fueron dos los ingresos de textiles en las colecciones: el primero, el conjunto formado por dos telas de filiación hispano-árabe de finales del siglo XIII y un roponcillo de terciopelo de la primera mitad del XV procedentes del monasterio de san Benito el Real, halladas en el interior del sarcófago tallado en madera con motivos heráldicos policromados del Infante don Alfonso (1278-1291), hijo del rey Sancho IV, actualmente en depósito en el Museo de Valladolid, y el segundo un relicario bordado con la imagen de san Pedro de Alcántara, seguramente obra napolitana de comienzos del siglo XVIII, recogido en el convento de san Diego. Más de un siglo después, a comienzos de los años 70 de la pasada centuria, se incorporaron a las colecciones de textiles históricos del museo otros dos ejemplares datados ambos en la segunda mitad del siglo XVI, una casulla con cenefa bordada en seda y oro

con bustos de apóstoles entre roleos vegetales y grutescos *a candelieri*, adquirida para contextualizar las colecciones de escultura, y los fragmentos, toscamente reutilizados para forrar la peana de factura moderna que acompañaba a una escultura barroca, de un posible paño funerario decorado con escudos de los Cueva y Mendoza, armas de los duques de Alburquerque y marqueses de Cuéllar (Segovia)².

A esta exigua pero singular representación textil, vinieron a sumarse por los mismos años la entrega por parte del Servicio de Recuperación del Patrimonio Artístico Nacional, de “siete trozos de un tapiz”, aunque se especificaba que en realidad no eran tales sino otros tantos “fragmentos de cenefa de ornamento litúrgico bordados en sedas y oro de estilo hispanoflamenco de hacia 1460 [...] quizá catalanes” con imágenes de santos³ (Figs. 1 y 2). Una vez incorporados a la colección permanente del museo con el número CE1832, los diversos pedazos del conjunto se registraron como:

- CE1832/01, san Esteban, con dalmática sobre el alba y con las piedras de su martirio, 33 x 16,5 cm.
- CE1832/02, san Juan Evangelista con el cáliz, 27 x 17 cm.
- CE1832/03, san Mateo Apóstol con el hacha, 39,5 x 15,5 cm.
- CE1832/04, santo Tomás Apóstol con la lanza, 30 x 16,5 cm.

- CE1832/05, profeta (¿?) con túnica de amplias mangas y gorro, 34 x 17,5 cm.
- CE1832/06, rey o juez del Antiguo Testamento, con túnica sobre armadura y manto, 30 x 17 cm.
- CE1832/07, santa Catalina de Alejandría con la rueda, 27,5 x 17 cm.

No fue hasta 2006, fecha en que se procedió al examen de los fondos de artes decorativas existentes en las colecciones del museo con vistas a la exposición temporal prevista para dicho año, cuando se reconoció la singularidad de estos fragmentos textiles. Sus características técnicas –labor de seda matizada y oro sobre lino–, los tipos humanos representados y los encasamientos arquitectónicos que los albergan, nos permitieron adscribirlos al bordado inglés medieval, el famoso y apreciado *opus anglicanum*, aunque aquí ya en su etapa final, en las últimas décadas del siglo XV y los comienzos del siglo XVI, muy lejos ya del esplendor y reconocimiento alcanzado en su periodo dorado, desarrollado *circa* 1200-1390. Dada su excepcionalidad participaron en la exposición titulada *La utilidad y el ornato* que se celebró en el verano de dicho año 2006 donde se ponían en valor los fondos del museo adscribibles a las artes decorativas, siendo también objeto de un breve estudio en su catálogo⁴. Esta nueva apreciación a la larga promovió su incorporación a la exposición permanente del museo en el marco de las salas temáticas inauguradas en 2015, en concreto en la Sala C, *Arte y Vida Privada*.

La revitalización de los estudios sobre el bordado inglés medieval en esta última década liderada por el Victoria & Albert Museum de Londres con la exposición antológica de 2016 y su correspondiente catálogo⁵, así como por la publicación en el mismo año de las actas de las jornadas de estudios sobre el tema celebradas en 2013⁶, permiten precisar con mayor detalle el interés de los fragmentos conservados en el Museo Nacional de Escultura.

Hay que señalar que el término *opus anglicanum* durante bastante tiempo se ha circunscrito a la era de esplendor del bordado inglés medieval (c. 1200-1390), durante el cual se produjeron abundantes textiles de lujo de uso litúrgico que combinaban escenas figuradas bordadas, fondos dorados y una rica decoración, en muchas ocasiones en forma de doseletes, con cenefas sembradas de animales y aves; muy apreciados como presentes en las cortes reales de Francia y España y entre los Pontífices y la alta curia de la época, en sus documentos se identificaban como obra inglesa, llegando en algún caso a describirlos como “orofreses de Londres”⁷. De este momento álgido se conservan en España algunos ejemplares sobresalientes como las capas de Daroca (Museo Arqueológico Nacional, Madrid), del cardenal Gil de Albornoz (Catedral de Toledo) o del obispo Bellera (Museo Episcopal, Vic), importados al parecer en fechas cercanas a su realización, que muestran la alta estima por parte de sus contemporáneos de estas producciones suntuarias de máximo nivel⁸.

Por el contrario en su última etapa el bordado inglés medieval, el *opus anglicanum* tardío, que abarcaría desde la década final del siglo XIV hasta el Cisma de 1534, aborda una serie de cambios técnicos y estilísticos que reducen progresivamente su calidad

y variedad buscando abaratar sus costes, posiblemente en respuesta a la fuerte competencia de los bordadores flamencos que ofrecían productos de alta calidad y enorme éxito mercantil. Los anteriores esquemas decorativos con suntuosos bordados que recubrían toda la pieza se abandonan y comienzan a usarse mayoritariamente como soporte tejidos como el terciopelo, concentrándose en las cenefas la ornamentación bordada y adquiriendo progresivamente todas las vestimentas un aspecto uniforme con motivos similares repetidos en un buen número de ejemplares, lo que ha llevado en cierto modo a considerar al bordado inglés tardomedieval como “los indignos herederos de la época dorada del *opus anglicanum* y los primos pobres de las suntuosas vestimentas producidas en los Países Bajos”⁹.

Aun así, olvidados y cuando no, minusvalorados hasta fechas recientes, nuevos estudios están reivindicando el interés de las modestas obras de este periodo final que han llegado hasta nuestros días¹⁰. En su mayor parte se trata de capas, casullas, dalmáticas y frontales de altar, así como numerosos fragmentos que comparten un vocabulario iconográfico y un método de producción común, siendo habitual que se use un tejido liso, normalmente terciopelo, como campo en el que aplicar diversos motivos bordados por separado de acuerdo con un repertorio iconográfico limitado: varios tipos de flores (cardos, lises, etc.), ángeles sobre ruedas de rayos con filacterias y águilas explañadas. Por su parte las cenefas se decoran con sucesivas imágenes de santos y profetas con vistosos atuendos, dispuestos en el interior de doseletes abovedados con remates almenados soportados por columnas; en bastantes ocasiones las figuras de las cenefas suelen estar bordadas por separado y aplicadas posteriormente al soporte.

El limitado vocabulario iconográfico y la uniformidad de las figuras evidencian una producción pseudo industrial a finales del siglo XV en la que constantemente se reutilizan una corta serie de diseños básicos formados por la combinación de varios modelos de encuadramientos arquitectónicos con un reducido repertorio figurativo, esquemas compartidos por diversas generaciones de bordadores en los talleres ubicados principalmente en Londres. Este carácter seriado minimizó el papel del comitente a la hora de definir el modesto aspecto final del encargo, sobriedad que tenía igualmente su justificación teológica en los movimientos que desde el siglo XIV abogaban en Inglaterra por una práctica piadosa menos ostentosa¹¹.

Curiosamente de este tipo de ornamentos producidos en las últimas décadas del siglo XV y los inicios del XVI se conserva una apreciable cantidad, buena parte de ellos en la Europa continental, supervivencia explicada por motivos históricos. Aunque un buen número de estas prendas desaparecieron en las convulsiones provocadas por el Cisma de 1534, el golpe definitivo se dio a partir de la edición de 1552 del *Book of Common Prayer*, tratado que regula los rezos y ritos de la reformada Iglesia de Inglaterra, que estableció la abolición de todas las vestiduras litúrgicas excepto las sobrepellices, yendo más allá en la de 1559 al ordenar la destrucción de los ornamentos utilizados en la misa¹². Aunque algunas de estas vestiduras lograron sobrevivir al ser ocultadas por familias católicas, mu-

chas parroquias, tras la declaración de 1552 y anticipándose a las requisas realizadas por el gobierno inglés al año siguiente, optaron por vender estas piezas para conseguir fondos antes de su previsible incautación, en bastantes ocasiones a comerciantes extranjeros.

Esta situación generó un importante tráfico de ornamentos de segunda mano, ya fueran completos o despiezados centrado en los elementos bordados, del cual se beneficiaron otros países, fenómeno que ha sido estudiado en el caso de los Países Bajos por Madou¹³: allí bastantes parroquias locales adquirieron un buen número de bordados ingleses, directamente a capitanes de barcos de dicha nacionalidad o conseguidos a través de mercaderes, lo que dio lugar a una cierta abundancia de estas producciones que provocó que durante muchos años llegaran a considerarse como obra local, realizada en los Países Bajos y no importadas. Aunque también podría pensarse que la importación de ornamentos ingleses pudo haber sido anterior a la Reforma Anglicana, parece más lógico que su llegada, en un momento en que el bordado producido en los Países Bajos está en pleno auge, fuera una consecuencia de aquella, vendiéndose las vestiduras expatriadas como una alternativa más asequible que los productos locales, mucho más costosos y lujosos. Además, de las obras inglesas las producidas en las últimas décadas del siglo XV y al comienzo del siguiente estarían sin duda en mejores condiciones que las más antiguas y por tanto, fueron las más fáciles de colocar en el mercado, a lo que se une que iconográficamente se ajustaban mejor a lo demandado por la devoción tardomedieval¹⁴.

De estos ornamentos saldados por las parroquias inglesas antes de su requisas gubernativa y destrucción existen algunos datos que evidencian su exportación también a la Península Ibérica en los años centrales del siglo XVI, como debió ser el caso de algunas parroquias gallegas y portuguesas; de hecho, en un fenómeno similar, se ha llegado a especular con que buena parte de los conocidos alabastros ingleses presentes en la Península llegaron en esos años, fechas en las que la producción en las canteras se había paralizado por los edictos de prohibición de las imágenes religiosas y las obras que se habían salvado de la furia iconoclasta en manos de parroquias y particulares en Inglaterra fueron también exportadas para, al menos, conseguir un beneficio económico de unas obras ya obsoletas y amenazadas de destrucción¹⁵. El comercio de vestiduras para el culto debió tener cierta entidad en Portugal, puesto que mercaderes de dicha nacionalidad figuran entre los compradores de ornamentos a las parroquias inglesas en esos años convulsos¹⁶ y en 1556 una indulgencia papal de Pablo IV autorizaba a don Julião de Alva, obispo de la diócesis de Portalegre, creada pocos años antes, a adquirir prendas y objetos litúrgicos “*ab ecclesiis regnis anglicum*” que eran vendidas por marinos extranjeros en Lisboa¹⁷.

Es lógico pensar que algo similar sucedió también en Castilla y Andalucía, sobresaliendo en esta última la actuación del IV conde de Ureña, Juan Téllez Girón (h. 1494-1558), generoso mecenas¹⁸ del cual se destaca que “al tiempo que en Alemania e Inglaterra inficionados de la heregia Lutherana despedían de sí los ornamentos e imágenes de las iglesias, él velando con ánimo Christiano, como verdadero de la iglesia, las recogía y

amparava, y aun muchas vezes con suspiros y lagrimas; y assi dexo en su villa de Osuna y en todo su estado del Andaluzia tan gran numero de imágenes y de tan excelentes manos, que con dificultad se podrían juntar en gran parte del reyno, y ni más ni menos muchos ornamentos de los que compró en Inglaterra, menospreciados de los Lutranos”¹⁹; de hecho, en el ajuar de la capilla condal de la colegiata de Osuna (Sevilla) se contaba en 1559 con “25 ternos completos de terciopelo de brocado de oro y plata, bordado con gran número de imaginería, y tres de ellos adquiridos en Inglaterra por el conde”, lamentablemente no conservados en la actualidad²⁰.

Frente a los bien conocidos testimonios del periodo de esplendor del *opus anglicanum* conservados en España, objetos suntuarios altamente estimados y protegidos, los posibles vestigios de las producciones tardías del bordado inglés medieval han pasado desapercibidos. Muchos de ellos debieron compartir el destino de buena parte de los ornamentos litúrgicos utilizados en España, ya fueran de producción local o importados, perdidos en su mayor parte por el desgaste natural de su uso que finalizaba con la quema de los desechados para recuperar los metales preciosos usados en su fabricación²¹, por causas catastróficas -incendios o inundaciones- o por los diversos acontecimientos históricos, guerras y desamortizaciones que han mermado este patrimonio. También hay que señalar que, en paralelo a lo sucedido con los alabastros ingleses, una parte de estos ornamentos expatriados en el siglo XVI volvieron a cruzar las fronteras hispanas debido al comercio anticuario de los siglos XIX y XX, y así lo evidencian algunas piezas hoy en el extranjero que proceden de antiguas colecciones españolas, fueron adquiridas en territorio nacional o que por sus características demuestran haber formado parte en algún momento de su historia de instituciones religiosas radicadas en España²².

Estos siete trozos de ornamentos litúrgicos proceden de los fondos recuperados por el denominado Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional (SDPAN) durante la contienda y la inmediata posguerra

Seguramente por vicisitudes similares debieron pasar los fragmentos hoy conservados en el Museo Nacional de Escultura, cuya incorporación a sus colecciones responde a los últimos coletazos de la gran destrucción de este tipo de patrimonio que significó la Guerra Civil y sus prolegómenos²³ y de los intentos realizados para mitigar sus consecuencias. Estos siete trozos de ornamentos litúrgicos proceden de los fondos recuperados por el denominado Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional (SDPAN) durante la contienda y la inmediata posguerra, parte de los cuales fueron exhibidos al público en 1941 en Madrid en el Museo Arqueológico Nacional²⁴. Las circunstancias de su tardía entrega al Museo Nacional de Escultura se detallan tanto en el acta de inventario de dichas obras en las colecciones, de la cual se remitió copia en 11 de diciembre de 1978 al Servicio Nacional de Información Artística, Arqueológica y Etnológica, como

en un duplicado de otra acta firmada en Madrid a 23 de septiembre de 1971; en esta última Manuel Chamoso, Subdirector General del Patrimonio Artístico, José Gabriel Moya Valgañón, Jefe del Centro de Información Artística y Manuel Casamar Pérez, Conservador del Museo Romántico, ante la necesidad de desalojar el Casón del Buen Retiro para poder ser utilizado por otras oficinas de la administración, dan fe de su reunión en dicho espacio para “la comprobación, identificación y redistribución a diversos museos, ateniéndose a lo dispuesto en su día, de los objetos todavía existentes en dicho Casón del Buen Retiro, de entre los que se inventariaron de mayo a septiembre de 1971 procedentes de las cajas 74.150, 79.132 a 79.135 ambas inclusive y 170.041 a 170.052 ambas inclusive²⁵, que en su día estuvieron en el Museo Arqueológico Nacional y luego pasaron a los almacenes del Casón, sede de la Comisaría del Patrimonio Artístico”, señalando además que “en las relaciones y actas de entrega a cada museo se procurará atenerse a las descripciones que figuran en las actas de 1971, aunque en muchos casos éstas no correspondan a la realidad”²⁶. En dichas actas no figura el criterio -que desconocemos- conforme al cual se tomó la decisión de entregar estos fragmentos al Museo Nacional de Escultura, pues *a priori* no parece que éste fuera el destino más adecuado para obras de este tipo, más teniendo en cuenta que entre los museos nacionales se encuentran otros con colecciones más afines.

La actuación del SDPAN, el Servicio de Recuperación Artística, está siendo objeto de estudio en estos últimos años²⁷ y gracias a ello sabemos que en el depósito que el Servicio tuvo en el Museo Arqueológico Nacional al acabar la guerra había 32.640 objetos artísticos de todas clases identificados con sus etiquetas, además de otros 6.000 de origen desconocido en otras de sus salas que debían proceder de iglesias e instituciones religiosas, centros oficiales y colecciones particulares²⁸. A este último grupo debió pertenecer lo destinado en 1978 al Museo Nacional de Escultura, piezas que no fueron identificadas ni reclamadas por sus propietarios, “obras sobrantes, que nadie quería” y que “permanecieron durante muchos años y en varios casos en las peores condiciones, en depósitos sin ninguna garantía de conservación”²⁹.

No disponemos de dato alguno acerca de la procedencia anterior de estos siete fragmentos de ornamentos litúrgicos entregados al Museo Nacional de Escultura; por sus características materiales proceden de las cenefas recortadas de casullas, dalmáticas y capas pluviales y atendiendo a los diferentes encuadramientos arquitectónicos que albergan las figuras de santos y profetas, es posible individualizar hasta cuatro modelos diferentes, que originalmente podrían haber pertenecido a otras tantas prendas desmanteladas. El problema es que de los ornamentos ingleses desechados tras la Reforma en muchas ocasiones únicamente se vendió para su exportación la parte correspondiente a los elementos bordados, pues las telas de soporte eran fácilmente recuperables para su uso civil. Cuando estos fragmentos con imaginería, en forma de tiras o de elementos sueltos, eran reutilizados ya en el continente por sus nuevos propietarios a mediados del siglo XVI, no era de extrañar que en una misma prenda se combinaran componentes originarios de diferentes ornamentos, con modelos y cronologías distin-

tas; esta mezcolanza se vería aún más acentuada por el desgaste natural de los tejidos y las diferentes reparaciones y adaptaciones que posteriormente sufrirían a lo largo de la historia para prolongar su vida útil.

Por otro lado la propia configuración del conjunto, en piezas sueltas cuidadosamente recortadas individualmente, hace pensar más en una selección de motivos o muestras propia de un coleccionista o anticuario que en pedazos recuperados de ropajes litúrgicos vandalizados; incluso es posible que nos encontremos ante un conjunto facticio recopilado entre los restos reunidos por el SDPAN, pero en este punto y al igual que en los anteriores, la carencia de documentación no permite ir más allá de la mera especulación.

De todo el conjunto es el fragmento CE1832/02 el más característico de las producciones tardías del opus anglicanum: el encasamiento que cobija a la imagen de san Juan Evangelista es uno de los modelos más habituales en este tipo de obras

Todos ellos conforman un conjunto bastante uniforme, que se corresponde fielmente con otras obras conservadas en colecciones europeas y americanas fechadas en las últimas décadas del siglo XV y comienzos del XVI, con abundantes paralelos tanto para sus encuadramientos arquitectónicos como para las figuras representadas. Por ejemplo, el paño funerario de The Clothiers Company conservado en el Commandery Museum de Worcester (Gran Bretaña)³⁰ presenta el mismo tipo de doselete abovedado con nervaduras y remates acastillados que comparten los fragmentos CE1832/01, san Esteban, CE1832/04, santo Tomás apóstol, CE1832/05, profeta (¿?) y CE1832/06, rey o juez del Antiguo Testamento, ésta última figura igual que la identificada como Longinos en la casulla del Royal Albert Memorial Museum & Art Gallery de Exeter (Gran Bretaña)³¹. Un encasamiento similar pero con alguna variación en sus detalles presenta el fragmento CE1832/07, santa Catalina de Alejandría, muy cercano a las arquitecturas bordadas de la casulla y dalmática conservadas en el Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa³². Por otro lado, el doselete que cobija la figura de san Mateo apóstol (CE1832/03) es parejo a los de una casulla conservada en la catedral de Lieja (Bélgica)³³ y a los de otra en las colecciones del Victoria & Albert Museum de Londres³⁴.

De todo el conjunto sin duda alguna es el fragmento CE1832/02 el más característico de las producciones tardías del *opus anglicanum*: el encasamiento que cobija a la imagen de san Juan Evangelista es uno de los modelos más habituales en este tipo de obras, con abundantes paralelos entre los que cabe señalar la casulla antes citada de Exeter o en el ya visto paño funerario de Worcester; por lo que respecta a la figura del santo, ésta reproduce un modelo igualmente utilizado en muchas otras piezas de este mismo periodo, como en las prendas conservadas en la Onze Lieve Vrouwekerk de Brujas (Bélgica) o en el Towneley Hall Museum de Burnley (Gran Bretaña), motivo



Figura 3

Casulla.
Iglesia de Santiago, Naharros (Cuenca)
© Fototeca de la Universidad de Sevilla.



Figura 4

Casulla.
Iglesia de santa María de Palacio, Logroño
(Según Moya Valgañón, 2005).

cuya fuente iconográfica se encuentra en la xilografía que ilustra la *Leyenda Dorada* de Jacopo della Voragine editada por Matthias Huss en Lyon en 1487, cuyas ilustraciones han servido también de patrón para las de otros santos bordados ³⁵.

Además de estos fragmentos de azarosa historia conservados hoy en el Museo Nacional de Escultura, son muy pocos los ejemplares que conocemos en España adscribibles al bordado inglés medieval de época tardía, escasez que seguramente se debe al aún insuficiente conocimiento del patrimonio textil histórico en nuestro país; de todos ellos, conservados en instituciones eclesiásticas y museos o actualmente en paradero desconocido formando parte de colecciones privadas, carecemos igualmente de datos ciertos sobre su historia y procedencia original, siendo sus características formales las que permiten su incorporación a esta primera aproximación.

Entre éstos figura la casulla procedente de la iglesia de Santiago Apóstol de la localidad conquense de Naharros (Fig. 3), hoy conservada en el Museo Diocesano de Cuenca ³⁶ y que ya participó en 1929 en la Exposición Ibero-Americana de Sevilla ³⁷. Realizada en

terciopelo rojo, presenta una cenefa central de imaginería con encasamientos similares en sus caras; en su parte delantera figuran un santo nimado, un profeta y san Juan Evangelista con el cáliz; en la trasera, en una cenefa cruciforme, están representados el Espíritu Santo, Cristo crucificado con sendos ángeles que recogen la sangre en cálices, san Pablo apóstol con espada y libro y otro santo nimado con túnica no identificado; en el campo se disponen diferentes tipos de flores (cardos, lises y otras), así como ángeles adorantes con tres pares de alas sobre ruedas con rayos. Tanto los encasamientos como la figura de san Juan Evangelista reproducen el modelo ya visto en el fragmento CE1832/02 y la cenefa cruciforme con el Espíritu Santo, el Cristo crucificado con ángeles, así como los serafines orantes y las flores de cardo se repiten, junto con la imagen de san Juan, en una casulla conservada en Abergavenny (Gran Bretaña) y en otra que perteneció a la colección Keir de Londres ³⁸.

En la iglesia de santa María de Palacio (Logroño) se conserva una casulla y dos dalmáticas, fechadas hacia 1500 ³⁹, que debieron formar parte de un mismo terno (Fig. 4). La casulla presenta en su parte delantera una cenefa con tres encasamientos con otros tan-



Figura 5

Casulla.
Museo Arqueológico Nacional, Madrid.
© Museo Arqueológico Nacional. Foto: Ángel Martínez Levas.



Figura 6 >

Casulla.
Balclis, Barcelona
© Balclis.

tos santos sin identificar y en su trasera otra cruciforme con la imagen del Espíritu Santo, Cristo crucificado con dos ángeles con cálices, la Virgen y san Juan Evangelista; en las dalmáticas, decoradas con cenefas con tres encasamientos en cada cara que albergan figuras, pueden identificarse las representaciones de las santas Elena y Amelia y las de los santos Andrés, Pablo, Francisco de Asís, Pedro y Bartolomé. En este caso los encuadramientos son similares a los de la casulla de Azurara, en Vila do Conde (Portugal) ⁴⁰ y a los de la capa del Art Institute de Chicago (EE. UU.) ⁴¹, mientras que la cenefa cruciforme de la casulla y sus motivos se repiten en los fragmentos que pertenecieron a la colección Adler ⁴².

En el Museo Arqueológico Nacional se conserva una casulla adquirida en 1882 a un particular que ya dio a conocer en 1986 Sánchez Trujillano como obra inglesa del siglo XV ⁴³ (Fig. 5). En su parte delantera sobre la cenefa central lleva aplicados cuatro bordados, dos con motivos florales y otros dos de ángeles con tres pares de alas sobre ruedas sosteniendo sobre sus cabezas filacterias con la inscripción "DA GLORIAM DEO", del mismo tipo que los presentes en la capa del cardenal John Morton (1480-1500) conservada en Arundel (Gran Bretaña), en la del Museum Catharijneconvent de Utrecht (Holanda) o en una casulla del Victoria & Albert Museum ⁴⁴; en su trasera presenta una cenefa cruciforme con el Espíritu

Santo, Cristo Crucificado con ángeles con cálices y a los pies, flanqueando la cruz, la Virgen y san Juan Evangelista, un santo obispo y ¿san Jorge?, con armadura, escudo y alabarda, al interior de encasamientos similares a los del paño funerario de Worcester (Gran Bretaña) y a los de las casullas del Museu de Arte Antiga de Lisboa (Portugal), Musée du Cinquantenaire en Bruselas (Bélgica) y Victoria & Albert Museum de Londres ⁴⁵.

Además de lo conservado en el Museo Nacional de Escultura, Diocesano de Cuenca, Arqueológico Nacional y parroquia de Santa María de Palacio de Logroño, tenemos noticias de otras piezas que pertenecen o han pertenecido a colecciones españolas, cuya ubicación actual desconocemos.

En los últimos años la casa barcelonesa Balclis ⁴⁶ ha ofrecido en subasta pública dos interesantes casullas, ambas correctamente identificadas como obras inglesas de finales del siglo XV. La primera (Fig. 6), que salió a la venta en mayo de 2010 ⁴⁷, en terciopelo rojo con cenefas bordadas, presentaba en su delantera una figura de profeta (similar a CE1832/05), san Pedro y debajo otro profeta en encasamientos almenados y abovedados, parecidos a los de los cuatro fragmentos del Museo Nacional de Escultura (CE1832/01, 04, 05 y 06), con flores de cardo en el campo de la casulla; en la trasera



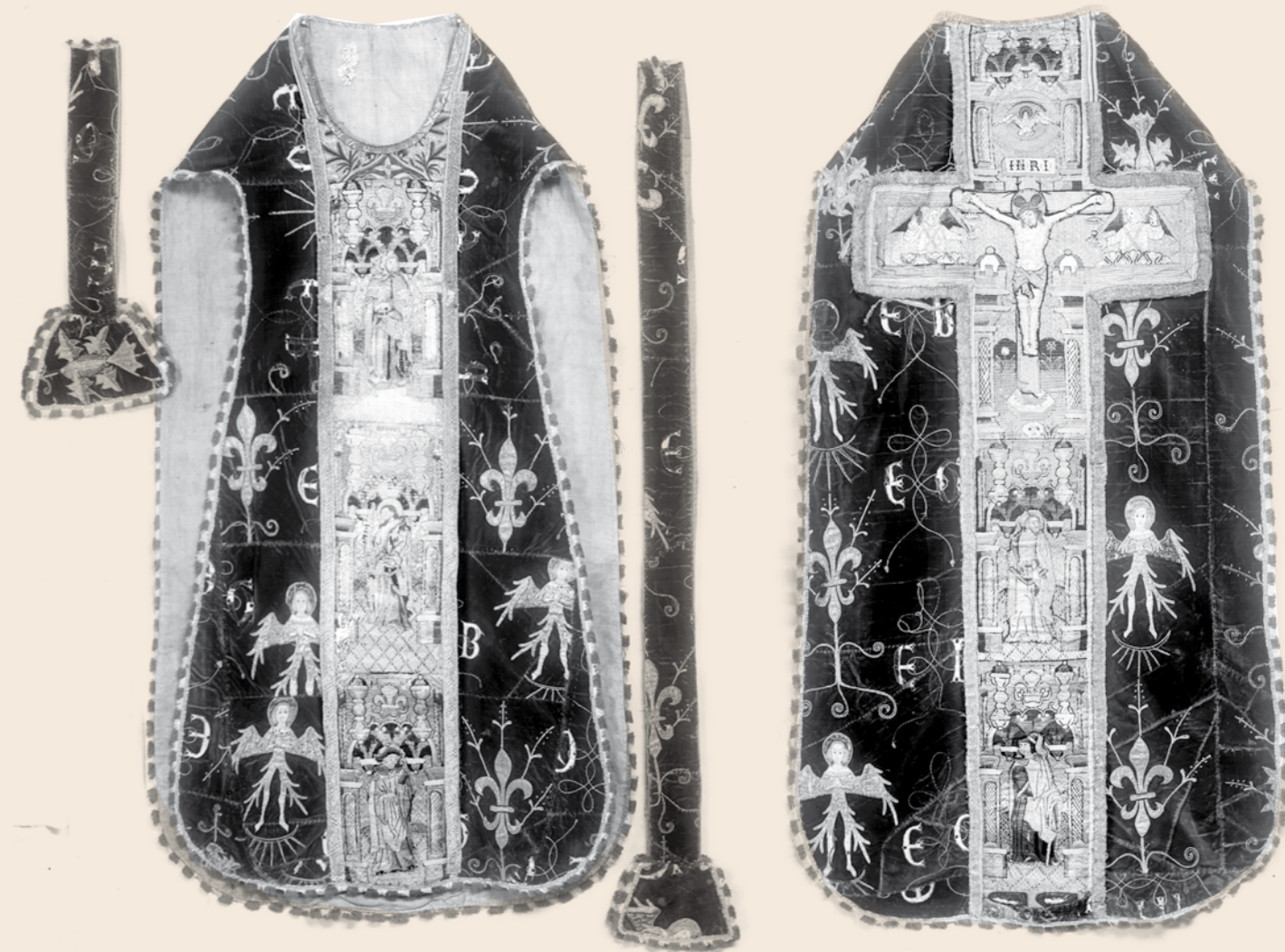
Figura 11

Casulla.
Balclis, Barcelona © Balclis.

nº. inv. 42370_B y 42371_B. Casa Moreno. Archivo de Arte Español (1893-1953)
© Instituto del Patrimonio Cultural de España, Ministerio de Cultura y Deporte.

Figura 12 >>

Casulla.

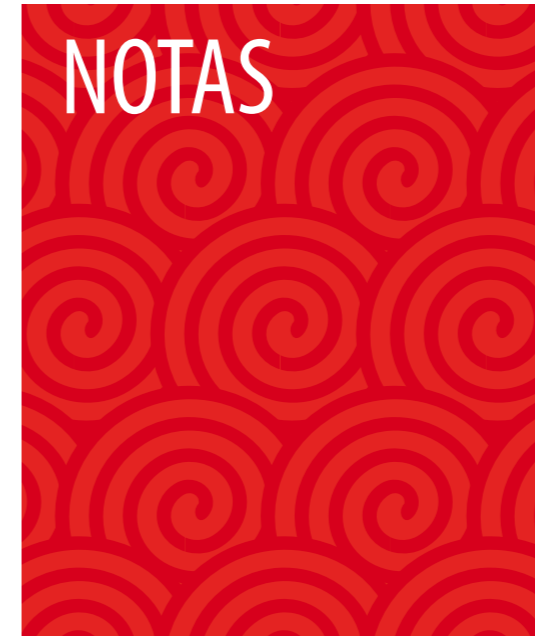


una cenefa cruciforme compuesta por encasamientos de diferente modelo, almenados con arcos conopiales rematados con lises, cercanos a los de santa María de Palacio de Logroño, con las imágenes del Padre Eterno con el Espíritu Santo, Cristo crucificado flanqueado por ángeles con cálices y debajo la Virgen y san Juan Evangelista con el libro, mientras que en el campo se disponen lises, flores con hojas apuntadas y serafines adorantes sobre ruedas con cruces y rayos. La segunda (Fig. 7), a subasta en la misma sala en 2011, 2016 y 2018 ⁴⁸, en este caso de terciopelo verde presenta en sus dos caras encasamientos similares a CE1832/02, modelo muy utilizado en el bordado inglés medieval tardío; en la parte delantera lleva una cenefa con un profeta, un santo nimbado con casulla y libro y otro profeta con un rollo de pergamino en la mano, y en la trasera otra cenefa similar con busto de Cristo en majestad en recuadro y debajo un profeta, san Juan Evangelista (que repite el modelo ya visto de CE1832/02, inspirado en las xilografías de la *Leyenda Aurea* de 1487), y un rey con cetro y manto.

Igualmente desconocemos el paradero actual de una interesante casulla que fue fotografiada en la primera mitad del siglo pasado, cuya imagen se conserva entre los fondos de la Fototeca del Patrimonio Histórico en el Instituto del Patrimonio Cultural de España ⁴⁹ (Fig. 8). La prenda, que aparenta estar rehecha a partir de los fragmentos de otra, quizás una capa, conservaba también una estola, rota en dos piezas, obtenida de los recortes de la casulla ⁵⁰. En su delantera lleva una cenefa recta con tres encasamientos iguales que los de la trasera, cercanos a los de los ornamentos de santa María de

Palacio de Logroño pero con mayor complejidad decorativa, a los que se añade, junto a la abertura para la cabeza, los restos del remate de otro encuadramiento de cronología anterior; al interior de los mismos se disponen las figuras de dos profetas y un santo con una ¿sierra? que podría identificarse con san Simón apóstol; en su trasera, en una cenefa cruciforme, se representan las imágenes del Espíritu Santo, Cristo crucificado flanqueado por ángeles de medio cuerpo con cálices y debajo un santo con una escuadra, quizás santo Tomás apóstol, y un profeta. Por su parte en la estola aparecen fragmentos de los mismos motivos bordados que se distribuyen por el campo de la casulla: flores de lis y de cardo, ángeles en adoración con dos pares de alas muy parecidos a los que decoran la casulla de Robert Thornton, abad de Jervaulx (Gran Bretaña), fechada entre 1510 y 1530 y conservada en las colecciones del Victoria & Albert Museum de Londres, que también presenta, al igual que ésta, letras bordadas -aquí la E y la B-, que debían servir, quizás también junto con un desaparecido *rebus* -jeroglífico o armas parlantes-, para identificar al comitente ⁵¹.

Aunque como ya hemos señalado anteriormente carecemos de información sobre estas obras, en nuestra opinión es muy posible que la llegada al territorio peninsular de todos estos ejemplos de la producción final del bordado inglés medieval, del último periodo del *opus anglicanum*, fue, como sucedió en los Países Bajos, una consecuencia de la gran convulsión que significó el Cisma en Inglaterra y de las medidas que allí se fueron adoptando referentes a los ornamentos litúrgicos en poder de comunidades y parroquias, vestiduras y fragmentos que tras su venta y un accidentado peregrinaje encontraron acomodo en tierras hispanas, uniendo así su suerte a la del patrimonio textil religioso hispano y sus vicisitudes históricas.



¹ Real Decreto de 9 de marzo de 1836, art. 23.

² MARCOS VILLÁN, M. A., “La utilidad y el ornato. Artes suntuarias en las colecciones del Museo Nacional de Escultura”, en URREA FERNÁNDEZ, J. (dir.), *Museo Nacional de Escultura IV: La utilidad y el ornato*, Valladolid, Diputación Provincial, 2006, pp. 16-17.

³ Archivo del Museo Nacional de Escultura, Adquisiciones, exp. nº. 104, 1971.

⁴ MARCOS VILLÁN, M. A., “Ornamentos bordados”, en URREA FERNÁNDEZ, J. (dir.), *ob. cit.*, pp. 24-25.

⁵ BROWNE, C., DAVIES, G., MICHAEL, M. A. (eds.), *English Medieval Embroidery: Opus Anglicanum*, Londres, Yale University Press y Victoria & Albert Museum, 2016.

⁶ MICHAEL, M. A. (ed.), *The Age of Opus Anglicanum. Studies in English Medieval Embroidery*, Londres, Harvey Miller, 2016.

⁷ MICHAEL, M. A., “From Opus Anglicum to Opus Anglicanum: a brief historiography of Medieval English embroidery”, en MICHAEL, M. A. (ed.), *ob. cit.*, pp. 8-19; *idem*, “Creating Cultural Identity: Opus Anglicanum and its Place in the History of English Medieval Art”, *The Journal of the British Archaeological Association* 170, 2017, pp. 30-60.

⁸ FRANCO MATA, A., “Un ejemplar de *Opus Anglicanum* en el Museo Arqueológico Nacional: La Capa de Daroca, donación del Papa Luna a la colegial de Santa María”, en FRANCO MATA, A. (dir.), *Patrimonio Artístico de Galicia y otros estudios: Homenaje al Prof. Dr. Serafín Moralejo Álvarez*,

Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2004, T. III, pp. 81-86; MARTÍN I ROS, R. M., “Les Capes del cardenal Albornoiz i del bisbe Bellera: una mateixa lectura iconogràfica per a dos moments del brodat anglès del segle XIV”, *Lambard: Estudis d’art medieval* 22, 2010-2011, pp. 203-251.

⁹ HEARD, K., “Still ‘verais, popres e beaus’?: English ecclesiastical embroidery from the Wars of the Roses to the early reformation”, en MICHAEL, M. A. (ed.), *ob. cit.*, p. 144.

¹⁰ HEARD, K., “All holie companye of heaven: Uniformity and Individuality in the Iconography of Late Medieval English Orphreys”, en WETTER, E. (ed.), *Iconography of Liturgical Textiles in the Middle Ages*, Riggisberg, Abegg-Stiftung, 2010, pp. 152-162; *idem*, “«Cheap and commercial»? Ecclesiastical embroidery and mass-production in late medieval England”, en TOMASI, M. (dir.), *L’art multiplié. Production de masse, en série, pour le marché dans les arts entre Moyen Âge et Renaissance*, Roma, Viella Librería Editrice, 2011, pp. 77-87; *idem*, “Ecclesiastical Embroidery in England from 1350 to the Reformation”, en BROWNE, C., DAVIES, G., MICHAEL, M. A. (eds.), *ob. cit.*, 2016a, pp. 76-89; *idem*, *ob. cit.*, 2016b, pp. 132-145.

¹¹ HEARD, K., *ob. cit.*, 2010, pp. 152-162; WETTER, E., “Donors’ Wishes, Liturgical Requirements, and Serial Production. The Limits and Potentials of Research in English Embroidery in a Museum Collection”, en MICHAEL, M. A. (ed.), *ob. cit.*, pp. 116-131.

¹² DUFFY, E., *The Stripping of the Altars: Traditional Religion in England, c. 1400-c. 1580*, Londres, Yale University Press, 1992, pp. 478-503.

¹³ MADOU, M., “Engels borduurwerk in de Nederlanden. Bijdrage tot de oplossing van een omstreden probleem”, *Nederlans Kunsthistorisch Jaarboek (NKJ)* 31, 1981, pp. 16-23.

¹⁴ HEARD, K., *ob. cit.*, 2011, p. 80.

¹⁵ Sobre el tema FRANCO MATA, A., *El Retablo Gótico de Cartagena y los alabastros ingleses en España*, Murcia, Caja Murcia, 1999; *idem*, “Un camino de ida y vuelta: alabastros ingleses en España de regreso a Inglaterra: referencias iconográficas”, en CABAÑAS BRAVO, M. (coord.), *El arte foráneo en España: presencia e influencia*, Madrid, CSIC, 2005, pp. 237-253; MOURE PENA, T., “*Caput Sancti Iohannis in disco* en un alabastro gótico inglés de la antigua colección Massó”, *Archivo Español de Arte*, núm. 307, 2004, pp. 319-326.

¹⁶ HEARD, K., *ob. cit.*, 2011, p. 80.

¹⁷ MOURE PENA, T., *ob. cit.*, p. 324.

¹⁸ Según el contemporáneo cronista Gerónimo Gudiel “en todo su estado de Castilla no hay casi iglesia ni monasterio que no tenga memoria suya, cual de cálices, cual de cruces o ornamentos” (GUDIEL, G., *Compendio de algunas historias de España [...], y especialmente se da noticia de la antigua familia de los Girones y de otros muchos linajes*, Alcalá de Henares, 1577, p. 117).

¹⁹ *Ibidem*, p. 119.

²⁰ RODRÍGUEZ-BUZÓN CALLE, M., *La Colegiata de Osuna*, Sevilla, Diputación, 1982, p. 112. Sobre la figura del IV conde de Ureña y su mecenazgo *vid.* ARIZA Y MONTERO-CORACHO, A., *Bosquejo biográfico de Don Juan Téllez Girón, IV conde de Ureña*, Osuna, Imprenta Trujillo, 1890, quien también da la noticia de haber comprado en Londres este noble la imagen titular del monasterio de la Consolación por él fundado en Osuna.

²¹ VILLANUEVA, A. P., *Los ornamentos sagrados en España. Su evolución histórica y artística*, Barcelona, Labor, 1935, p. 178; así se hizo en 1644 con varios ornamentos de la Capilla Real de Granada (GALLEGO BURÍN, A., “Nuevos datos sobre la Capilla Real de Granada”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* 57, 1953, pp. 38-39).

²² En la reciente exposición del Victoria & Albert Museum (BROWNE, C., DAVIES, G., MICHAEL, M. A. (eds.), *ob. cit.*) figuraron obras procedentes de la antigua colección del marqués de Cubas (nº. 63, pp. 239-240), adquiridas a una iglesia española (nº. 36, p. 171) o rehechas en el siglo XVI a la moda hispana, supuestamente procedentes de la catedral de Burgos (nº. 75, pp. 259-261).

²³ De la magnitud de las pérdidas se barajan cifras, que deben tomarse con cautela, como las “15.068 prendas sacerdotales entre ternos, capas, casullas y albas” perdidas en Gerona y su provincia (FERNÁNDEZ PARDO, F., “Cómo afectó la Guerra Civil a nuestra platería y orfebrería”, en COLORADO CASTELLARY, A. (ed.), *Patrimonio, Guerra Civil y Posguerra. Congreso Internacional*, Madrid, Universidad Complutense, 2010, p. 205).

²⁴ AA.VV., *Exposición de orfebrería y ropas de culto (Arte español de los siglos XV al XIX)*, Madrid, Comisaría General del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional, 1941; sobre la exposición *vid.* NAVASCUÉS, J. M., “Exposición de Orfebrería y Objetos de Culto. Problemas museológicos”, *Arte Español. Revista de la Sociedad Española de Amigos del Arte* XIII, 1941, pp. 3-13. Entre lo expuesto no hay nada que pueda identificarse con seguridad con los fragmentos hoy en el museo; únicamente figura en la exposición (Vestíbulo, nº. 31, p. 25) una “Cenefa bordada en sedas y oro. Trabajo inglés. Siglo XIV” cuya cronología y descripción no coinciden y cuyo paradero desconocemos.

²⁵ Las mismas cajas debieron finalmente destinarse al Museo Nacional de Artes Decorativas pues son citadas en un Acta del 23 de noviembre de 1978 (RODRÍGUEZ PEINADO, L., VILLALBA SALVADOR, M., CABRERA LAFUENTE, A., “Objetos artísticos procedentes del Servicio de Recuperación Artística en el Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid”, en COLORADO CASTELLARY, A. (ed.), *ob. cit.*, p. 335 y n. 50.

²⁶ Archivo del Museo Nacional de Escultura, Adquisiciones, Exp. nº. 104, 1971.

²⁷ Salvo el coetáneo y pionero estudio de Chamoso, redactado en 1943 (CHAMOSO LAMAS, M., “El Servicio de Recuperación y Defensa del Patrimonio Artístico Nacional”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1943, pp. 174-212 y 259-294), la labor del Servicio de Recuperación Artística no había sido objeto de interés hasta estos últimos años, como muestran los estudios de Alted Vigil (ALTED VIGIL, A., “Recuperación y protección de los bienes patrimoniales en la zona insurgente: el Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional”, en ARGERICH, I, y ARA, J. (eds.), *Arte protegido. Memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil*, Madrid, Instituto del Patrimonio Cultural de España y Museo Nacional del Prado, 2009, pp. 97-123), Díaz Fraile (DÍAZ FRAILE, T., “Medidas para la protección del tesoro artístico durante la Guerra Civil: las Juntas de Incautación y el Servicio de Recuperación Artística”, en CABAÑAS, M., LOPEZ-YARTO, A. y RINCÓN, W. (coords.), *Arte en tiempos de guerra*, Madrid, CSIC, 2009, pp. 539-551, y “El Servicio de Recuperación Artística (1937-1943)”, en COLORADO CASTELLARY, A. (ed.), *ob. cit.*, pp. 313-323), Rodríguez Peinado (RODRÍGUEZ PEINADO, L., “Los depósitos de arte del Servicio de Recuperación Artística en Madrid”, en CABAÑAS, M., *ob. cit.*, pp. 569-581), o Colorado Castellary (COLORADO CASTELLARY, A., “La política franquista sobre el patrimonio en la inmediata posguerra”, en COLORADO CASTELLARY, A. (ed.), *ob. cit.*, pp. 99-122).

²⁸ COLORADO CASTELLARY, A., *ob. cit.*, p. 104.

²⁹ *Ibidem*, p. 110.

³⁰ HOURIHANE, C., "The Development of the Medieval English Pall", en MICHAEL, M. A. (ed.), *ob. cit.*, pp. 182-183 y fig. 18.

³¹ Royal Albert Memorial Museum & Art Gallery, Exeter Council. Accession Loan no. 41/2003.

³² ALARÇAO, T., SEABRA CARVALHO, J. A., *Imagens em Paramentos Bordados. Séculos XIV a XVI*, Lisboa, Instituto Português de Museus, 1993, pp. 108-115.

³³ AA.VV., *Trésors des cathédrales d'Europe. Liège à Beaune*, Paris, Somogy, 2005, pp. 151-153.

³⁴ Victoria & Albert Museum, Londres. VA 240-1908.

³⁵ HEARD, K., *ob. cit.*, 2016a, pp. 84-86 y figs. 88-89.

³⁶ AA.VV., *Catálogo Monumental de la Diócesis de Cuenca*, Cuenca, Diputación Provincial, 1987, pp. 200-201 y figs. 176c y d. Agradezco a su director, Miguel Ángel Albares Albares, su amable colaboración a la hora de redactar este estudio.

³⁷ AA.VV., *Exposición Ibero-Americana 1929-1930. Catálogo de la Sección de Arte Antiguo. Palacio Mudéjar*, Sevilla, Tip. Lit. Gómez Hermanos, 1930, p. 69: "Sala Sexta. Nº. 807. Casulla de terciopelo carmesí con cruz bordada de imaginería. Siglos XIV-XV. Expositor: Iglesia de Maharras (Cuenca)"; la equivocación en el nombre de su localidad de procedencia se repite en las fichas de las fotografías de la casulla realizadas durante la exposición, custodiadas en la Fototeca de la Universidad de Sevilla (NR. 4-4845, 4-609 y 4-610) y accesibles on-line, a cuyos responsables quiero agradecer su amable colaboración.

³⁸ D'ELBOUX, R. H., "Pre-Reformation Vestments in Catholic Churches in Monmouthshire", *The Archaeological Journal* 1924, p. 25 y lám. II; KING, M., y KING, D., *European Textiles in the Keir Collection. 400 B.C. to 1800 A.C.*, Londres, Faber & Faber, 1990, pp. 103-104.

³⁹ ÁLVAREZ CLAVIJO, M. T., *Las artes en la Iglesia Imperial de Santa María de Palacio de Logroño (siglos XII al XVI)*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1995, pp. 189-191; SIGÜENZA PELARDA, C., "Los ornamentos sagrados en la Rioja. El arte del bordado durante la Edad Moderna", *Berceo*, 150, 2006, p. 196; e *idem*, "Los ornamentos sagrados en el siglo XVI", en MOYA VALGAÑÓN, J. G. (dir.), *Historia del Arte en La Rioja. El siglo XVI*, Fundación Caja Rioja, Logroño, 2005, p. 407.

⁴⁰ ALARÇAO, T., SEABRA CARVALHO, J. A., *ob. cit.*, pp. 118-121.

⁴⁰¹ The Art Institute of Chicago. Reference number 1971.312^a.

⁴² Subastados en Sotheby's Londres en 2005 (*The Adler Collection. European Sculpture, Works of Art and Early Furniture*, Londres, 24 de febrero de 2005, lote 67) y 2018 (*Old Master Sculpture & Works of Art*, Londres, 3 de julio de 2018, lote 25).

⁴³ Museo Arqueológico Nacional, nº. 51827. SÁNCHEZ TRUJILLANO, M. T., "Catálogo de los tejidos medievales del M.A.N. II", *Boletín del Museo Arqueológico Nacional* IV-1, núm. 57, 1986, p. 115 y fig. 47. Agradezco a Sergio Vidal Álvarez, Conservador Jefe del Departamento de Antigüedades Medievales, su amable colaboración.

⁴⁴ HEARD, K., *ob. cit.*, 2010, pp. 152-162; Museum Catharijneconvent, Utrecht. BMH t09336; Victoria & Albert Museum, Londres. VA 240-1908.

⁴⁵ HOURIHANE, C., *ob. cit.*, pp. 182-183 y fig. 18; ALARÇAO, T., SEABRA CARVALHO, J. A., *ob. cit.*, pp. 108-111; ERRERA, I., *Musées Royaux du Cinquantenaire. Catalogue d'Étoffes Anciennes et Modernes*, Bruselas, 1927, nº. 140, pp. 147-148; Victoria & Albert Museum, Londres. VA4045-1856.

⁴⁶ Agradezco a Laura Rovira, de Balclis, su amable colaboración.

⁴⁷ Balclis, subasta de 19 de mayo de 2010, lote 594.

⁴⁸ Balclis, subastas de mayo de 2011, lote 534, mayo de 2016, lote 783, y de octubre de 2018, lote 368.

⁴⁹ Casulla, nº. inv. 42370_B y 42371_B. Casa Moreno. Archivo de Arte Español (1893-1953). Instituto del Patrimonio Cultural de España, Ministerio de Cultura y Deporte. Agradezco a Isabel Argerich Fernández, Conservadora del IPCE, su amable colaboración.

⁵⁰ No es extraño que al adaptar la forma de la casulla a las nuevas modas las partes sobrantes se reutilizaran para hacer sus complementos -estolas y manípulos-, circunstancia contrastada también en obras del *opus anglicanum* clásico como la casulla Chichester del Metropolitan Museum de Nueva York o la Clare del Victoria & Albert Museum en Londres (WARD, S. L., "Saints in Split Stitch: Representations of Saints in *Opus Anglicanum* Vestments", *Medieval Clothing and Textiles* 3, 2007, p. 44).

⁵¹ BROWNE, C., DAVIES, G., MICHAEL, M. A. (eds.), *ob. cit.*, nº. 79, pp. 267-269; en ella aparecen bordadas, bajo una mitra abacial, las iniciales de su nombre (R y T) junto con un *rebus*, un jeroglífico a modo de las armas parlantes utilizadas en heráldica, de una espina y un barril, cuyos nombres en inglés componen el apellido del donante.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AA.VV., *Exposición Ibero-Americana 1929-1930. Catálogo de la Sección de Arte Antiguo. Palacio Mudéjar*, Sevilla, Tip. Lit. Gómez Hermanos, 1930.

AA.VV., *Exposición de orfebrería y ropas de culto (Arte español de los siglos XV al XIX)*, Madrid, Comisaría General del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional, 1941.

AA.VV., *Catálogo Monumental de la Diócesis de Cuenca*, Cuenca, Diputación Provincial, 1987.

AA.VV., *Trésors des cathédrales d'Europe. Liège à Beaune*, Paris, Somogy, 2005.

ALARÇAO, T., SEABRA CARVALHO, J. A., *Imagens em Paramentos Bordados. Séculos XIV a XVI*, Lisboa, Instituto Português de Museus, 1993.

ALTED VIGIL, A., "Recuperación y protección de los bienes patrimoniales en la zona insurgente: el Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional", en ARGERICH, I, y ARA, J. (eds.), *Arte protegido. Memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil*, Madrid, Instituto del Patrimonio Cultural de España y Museo Nacional del Prado, 2009, pp. 97-123.

ÁLVAREZ CLAVIJO, M. T., *Las artes en la Iglesia Imperial de Santa María de Palacio de Logroño (siglos XII al XVI)*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1995.

ARIZA Y MONTERO-CORACHO, A., *Bosquejo biográfico de Don Juan Téllez Girón, IV conde de Ureña*, Osuna, Imprenta Trujillo, 1890.

BROWNE, C., DAVIES, G., MICHAEL, M. A. (eds.), *English Medieval Embroidery: Opus Anglicanum*, Londres, Yale University Press y Victoria & Albert Museum, 2016.

CHAMOSO LAMAS, M., "El Servicio de Recuperación y Defensa del Patrimonio Artístico Nacional", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1943, pp. 174-212 y 259-294.

COLORADO CASTELLARY, A., "La política franquista sobre el patrimonio en la inmediata posguerra", en COLORADO CASTELLARY, A. (ed.), *Patrimonio, Guerra Civil y Posguerra. Congreso Internacional*, Madrid, Universidad Complutense, 2010, pp. 99-122.

DÍAZ FRAILE, T., "Medidas para la protección del tesoro artístico durante la Guerra Civil: las Juntas de Incautación y el Servicio de Recuperación Artística", en CABAÑAS, M., LOPEZ-YARTO, A. y RINCÓN, W. (coords.), *Arte en tiempos de guerra*, Madrid, CSIC, 2009, pp. 539-551.

DÍAZ FRAILE, T., "El Servicio de Recuperación Artística (1937-1943)", en COLORADO CASTELLARY, A. (ed.), *Patrimonio, Guerra Civil y Posguerra. Congreso Internacional*, Madrid, Universidad Complutense, 2010, pp. 313-323.

DUFFY, E., *The Stripping of the Altars: Traditional Religion in England, c. 1400-c. 1580*, Londres, Yale University Press, 1992.

FERNÁNDEZ PARDO, F., "Cómo afectó la Guerra Civil a nuestra platería y orfebrería", en COLORADO CASTELLARY, A. (ed.), *Patrimonio, Guerra Civil y Posguerra. Congreso Internacional*, Madrid, Universidad Complutense, 2010, pp. 201-213.

D'ELBOUX, R. H., "Pre-Reformation Vestments in Catholic Churches in Monmouthshire", *The Archaeological Journal*, 1924, pp. 21-30.

ERRERA, I., *Musées Royaux du Cinquantenaire. Catalogue d'Étoffes Anciennes et Modernes*, Bruselas, 1927.

FRANCO MATA, A., *El Retablo Gótico de Cartagena y los alabastros ingleses en España*, Murcia, Caja Murcia, 1999.

FRANCO MATA, A., "Un camino de ida y vuelta: alabastros ingleses en España de regreso a Inglaterra: referencias iconográficas", en CABAÑAS BRAVO, M. (coord.), *El arte foráneo en España: presencia e influencia*, Madrid, CSIC, 2005, pp. 237-253.

FRANCO MATA, A., "Un ejemplar de *Opus Anglicanum* en el Museo Arqueológico Nacional: La Capa de Daroca, donación del Papa Luna a la colegial de Santa María", en FRANCO MATA, A. (dir.), *Patrimonio Artístico de Galicia y otros estudios: Homenaje al Prof. Dr. Serafín Moralejo Álvarez*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2004, T. III, pp. 81-86.

GALLEGO BURÍN, A., "Nuevos datos sobre la Capilla Real de Granada", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* 57, 1953, pp. 9-116.

HEARD, K., "All holie companye of heaven: Uniformity and Individuality in the Iconography of Late Medieval English Orphreys", en WETTER, E. (ed.), *Iconography of Liturgical Textiles in the Middle Ages*, Riggisberg, Abegg-Stiftung, 2010, pp. 152-162.

HEARD, K., "«Cheap and commercial»? Ecclesiastical embroidery and mass-production in late

medieval England”, en TOMASI, M. (dir.), *L'art multiplié. Production de masse, en série, pour le marché dans les arts entre Moyen Âge et Renaissance*, Roma, Viella Librería Editrice, 2011, pp. 77-87.

HEARD, K., “Ecclesiastical Embroidery in England from 1350 to the Reformation”, en BROWNE, C., DAVIES, G., MICHAEL, M. A. (eds.), *English Medieval Embroidery: Opus Anglicanum*, Londres, Yale University Press y Victoria & Albert Museum, 2016a, pp. 76-89.

HEARD, K., “Still ‘verais, popres e beaux’?: English ecclesiastical embroidery from the Wars of the Roses to the early reformation”, en MICHAEL, M. A. (ed.), *The Age of Opus Anglicanum. Studies in English Medieval Embroidery*, Londres, Harvey Miller, 2016b, pp. 132-145.

HOURIHANE, C., “The Development of the Medieval English Pall”, en MICHAEL, M. A. (ed.), *The Age of Opus Anglicanum. Studies in English Medieval Embroidery*, Londres, Harvey Miller, 2016, pp. 146-185.

KING, M., y KING, D., *European Textiles in the Keir Collection. 400 B.C. to 1800 A.C.*, Londres, Faber & Faber, 1990.

MADOU, M., “Engels borduurwerk in de Nederlanden. Bijdrage tot de oplossing van een omstreden probleem”, *Nederlans Kunsthistorisch Jaarboek (NKJ)* 31, 1981, pp. 16-23.

MARCOS VILLÁN, M. A., “La utilidad y el ornato. Artes suntuarias en las colecciones del Museo Nacional de Escultura”, en URREA FERNÁNDEZ, J. (dir.), *Museo Nacional de Escultura IV: La utilidad y el ornato*, Valladolid, Diputación Provincial, 2006, pp. 13-19.

MARCOS VILLÁN, M. A., “Ornamentos bordados”, en URREA FERNÁNDEZ, J. (dir.), *Museo Nacional de Escultura IV: La utilidad y el ornato*, Valladolid, Diputación Provincial, 2006, pp. 24-25.

MARTÍN I ROS, R. M., “Les Capes del cardenal Albornoz i del bisbe Bellera: una mateixa lectura iconogràfica per a dos moments del brodat anglès del segle XIV”, *Lambard: Estudis d'art medieval* 22, 2010-2011, pp. 203-251.

MICHAEL, M. A. (ed.), *The Age of Opus Anglicanum. Studies in English Medieval Embroidery*, Londres, Harvey Miller, 2016.

MICHAEL, M. A., “From Opus Anglicum to Opus Anglicanum: a brief historiography of Medieval English embroidery”, en MICHAEL, M. A. (ed.), *The Age of Opus Anglicanum. Studies in English Medieval Embroidery*, Londres, Harvey Miller, 2016, pp. 8-19.

MICHAEL, M. A., “Creating Cultural Identity: Opus Anglicanum and its Place in the History of English Medieval Art”, *The Journal of the British Archaeological Association* 170, 2017, pp. 30-60.

MOURE PENA, T., “Caput Sancti Iohannis in disco en un alabastro gótico inglés de la antigua colección Massó”, *Archivo Español de Arte*, núm. 307, 2004, pp. 319-326.

NAVASCUÉS, J. M., “Exposición de Orfebrería y Objetos de Culto. Problemas museológicos”, *Arte Español. Revista de la Sociedad Española de Amigos del Arte* XIII, 1941, pp. 3-13.

RODRÍGUEZ-BUZÓN CALLE, M., *La Colegiata de Osuna*, Sevilla, Diputación, 1982.

RODRÍGUEZ PEINADO, L., “Los depósitos de arte del Servicio de Recuperación Artística en Madrid”, en CABAÑAS, M., LOPEZ-YARTO, A. y RINCÓN, W. (coords.), *Arte en tiempos de guerra*, Madrid, CSIC, 2009, pp. 569-581.

RODRÍGUEZ PEINADO, L., VILLALBA SALVADOR, M., CABRERA LAFUENTE, A., “Objetos artísticos procedentes del Servicio de Recuperación Artística en el Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid”, en COLORADO CASTELLARY, A. (ed.), *Patrimonio, Guerra Civil y Posguerra. Congreso Internacional*, Madrid, Universidad Complutense, 2010, pp. 325-336.

SÁNCHEZ TRUJILLANO, M. T., “Catálogo de los tejidos medievales del M.A.N. II”, *Boletín del Museo Arqueológico Nacional IV-1*, núm. 57, 1986, pp. 91-116.

SIGÜENZA PELARDA, C., “Los ornamentos sagrados en el siglo XVI”, en MOYA VALGAÑÓN, J. G. (dir.), *Historia del Arte en La Rioja. El siglo XVI*, Fundación Caja Rioja, Logroño, 2005, pp. 405-421.

SIGÜENZA PELARDA, C., “Los ornamentos sagrados en la Rioja. El arte del bordado durante la Edad Moderna”, *Berceo*, 150, 2006, pp. 189-230.

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

WARD, S. L., “Saints in Split Stitch: Representations of Saints in *Opus Anglicanum* Vestments”, *Medieval Clothing and Textiles* 3, 2007, pp. 41-54.

WETTER, E., “Donors’ Wishes, Liturgical Requirements, and Serial Production. The Limits and Potentials of Research in English Embroidery in a Museum Collection”, en *The Age of Opus Anglicanum. Studies in English Medieval Embroidery*, Londres, Harvey Miller, 2016, pp. 116-131.

ESTAMPAS Y LIBROS JAPONESES EN EL MNAD. LA FORMACIÓN DE UNA COLECCIÓN

Félix García Díez

Museo Nacional de Artes Decorativas

Nuria Moreu Toloba

Museo Nacional de Artes Decorativas

Fecha de recepción: 21-11-2020. Fecha de aceptación: 4-2-2020

Con motivo del centenario de la creación del Museo Nacional de Artes Decorativas, se iniciaron una serie de trabajos de investigación para reconstruir la historia de la institución y de la formación de sus colecciones¹. Indagando en su archivo² hemos encontrado varios documentos que nos han permitido aclarar la procedencia de la colección de estampas y libros japoneses, una de las más destacadas del Museo³. Esta colección está formada por 141 estampas y más de 100 libros configurando uno de los más singulares repertorios de los museos españoles. Tradicionalmente estas colecciones se habían asignado o relacionado con los depósitos de la colección oriental del Museo Arqueológico Nacional y con una donación de Juan Carlos Cebrián⁴ y Sancho Dávila⁵ conservada en la biblioteca de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid y de la que la nuestra sería hermana.

El Museo Nacional de Artes Industriales, hoy Museo Nacional de Artes Decorativas, se crea por Real Decreto el 30 de enero de 1912. Siguiendo lo que en ese momento se estaba haciendo en otros países europeos como Francia, Alemania

o Gran Bretaña donde en 1862 se había creado el Museo de South Kensington. Nació con una clara vocación didáctica. Según palabras textuales del Real Decreto de creación “su función esencial, no es la mera delectación artística y contemplativa, sino el promover la cultura artística y técnica de las artes aplicadas en el público, y especialmente en los artistas, industriales y obreros⁶”. En 1914 se publica su Reglamento⁷ donde se vuelve a hacer hincapié en la pedagogía de las artes industriales. Se sabe que el museo contaba con uno de los primeros departamentos pedagógicos, impartía conferencias y además realizaba exposiciones itinerantes formativas, siguiendo la línea de lo que se hacía en el Museo de South Kensington⁸.

LAS PRIMERAS ADQUISICIONES DE ESTAMPAS Y LIBROS JAPONESES CON DESTINO A LA BIBLIOTECA DEL MUSEO NACIONAL DE ARTES INDUSTRIALES

Uno de los principales artífices de esta creación fue su primer director, Rafael Doménech Gallissá (1874-1929)⁹. Desde su juventud se interesó por el mundo artístico y compaginó sus estudios de derecho en la Universidad de Valencia con los de Bellas Artes en la escuela de la misma ciudad. Ejerció la crítica de arte y la docencia en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Valencia y en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid, donde fue director. Doménech además fue uno de los principales impulsores y difusores del conocimiento de los grabados *ukiyo-e* en Madrid¹⁰, como lo demuestran los diferentes artículos que escribió sobre este tema.

Para apoyar su labor educativa el Museo contaba con una biblioteca dotada con todo tipo de materiales, libros, revistas, estampas y fotografías, relacionados con los fondos museográficos. En 1920 se crea por Real Orden la plaza de encargado de la Biblioteca y Sección de Estampas. El Patronato nombra para este puesto a José de Góngora y Ayustante¹¹, abogado y doctor en Filosofía y Letras, perteneciente al Cuerpo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos¹².

Aunque a la biblioteca no se le dota de personal hasta 1920 su actividad se inicia mucho antes. En el anuario¹³ publicado en 1916 dice “una Biblioteca es el complemento indispensable de todo Museo; el de Artes Industriales viene formándola. En la actualidad tiene 480 volúmenes, 45 folletos y un número grande de estampas xilográficas”. Además en el mismo anuario se hace referencia a que la colección del museo está formada por un total de 1771 objetos de los cuales 92 son estampas xilográficas en color que, aunque no se ofrecen más datos sobre ellas, pensamos que se refieren a las estampas japonesas que forman parte de los fondos del MNAD dado que no se conservan otras xilografías en color en las colecciones. Muchos de los libros japoneses todavía llevan adheridas las etiquetas con la topografía inicial indicando su posición en cada estantería y balda, coincidiendo todos ellos con números muy bajos lo que parece indicar que formaron parte de la biblioteca desde sus inicios.

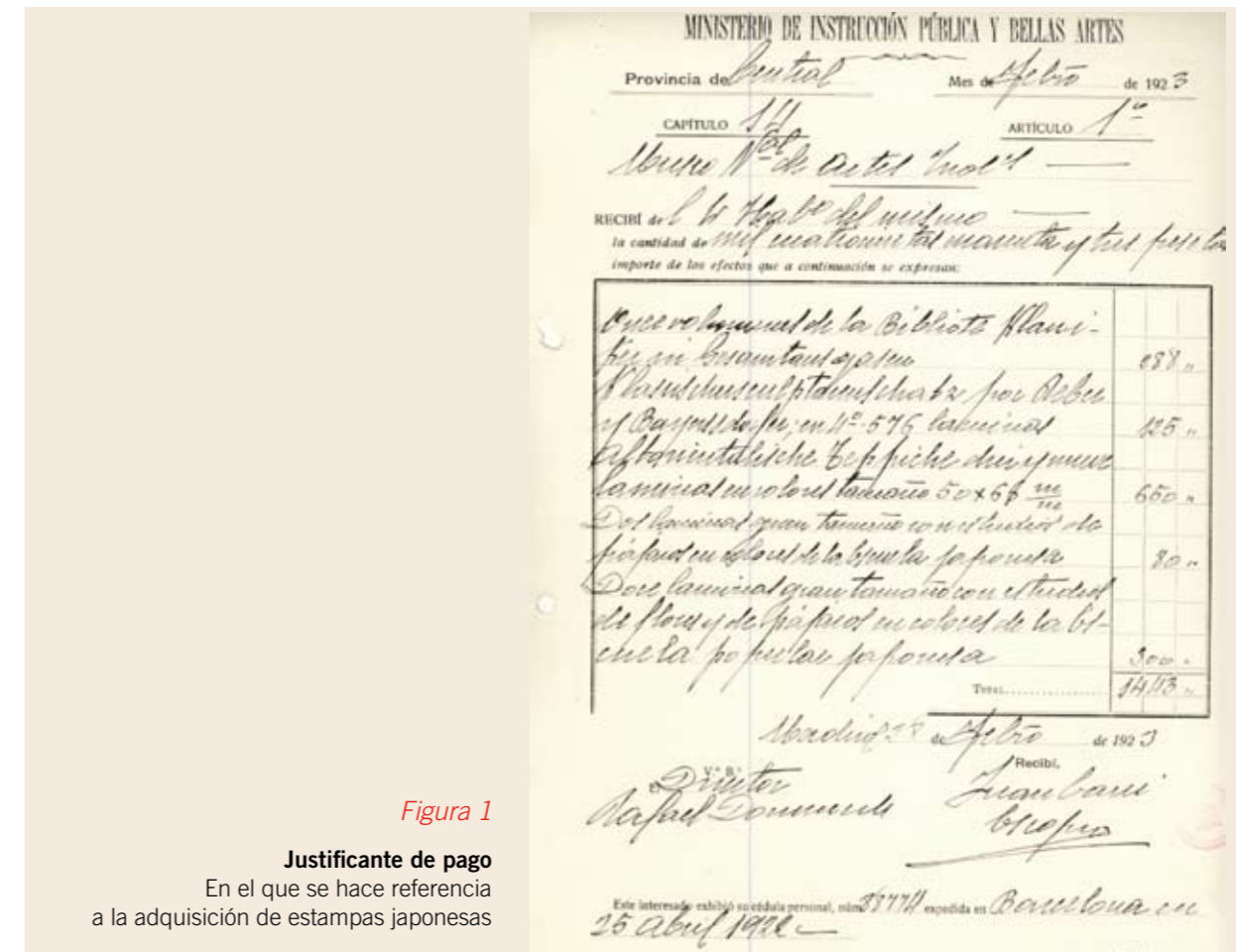


Figura 1

Justificante de pago
En el que se hace referencia
a la adquisición de estampas japonesas

Este dato junto con una serie de justificantes de pago que se conservan en el archivo del Museo en las que se indican compras a distintos libreros de estampas y libros ilustrados japoneses nos hace llegar a la conclusión de que las obras en papel japonesas formaron parte de los primeros ingresos del Museo de Artes Industriales.

Las facturas de adquisición de libros nos facilitan varios de los nombres de estas librerías donde se abastecía la biblioteca del museo en sus primeros años. La factura más antigua en la que encontramos una referencia a las obras japonesas está fechada el 28 de febrero de 1923 por la que se pagó al librero Juan Bani por “Dos laminas gran tamaño con estudios de pájaros en colores de la Escuela japonesa” y “Doce laminas gran tamaño con estudios de flores y de pájaros en colores de la Escuela popular japonesa”¹⁴. En otra fechada el 30 de junio de 1923 se adquieren, entre otros, “Nueve álbumes grandes japoneses en negro y xilográficos” por los que se pagaron 500 pesetas al librero Leoncio de Miguel. En noviembre de 1923 se adquieren “seis xilografías en colores y tres más formando un solo conjunto de arte japonés” a Rafael Gallart. El resto se adquirieron a De Miguel en agosto de ese mismo año, en junio de 1924 y en agosto de 1929. En ellas se hace referencia a “Veinte láminas japonesas a color” y “Diez laminas japonesas”¹⁵. En estos albaranes los títulos japoneses se alternan con libros de arte, arqueología, estética y artes decorativas en francés, inglés y sobre todo alemán, lo que muestra la voluntad de crear un fondo bibliográfico con una visión universal propio de las bibliotecas especializadas de otras instituciones culturales europeas contemporáneas (Fig.1).



Figura 2

Etiquetas y sellos de varios libros de la colección.
Museo Nacional de Artes Decorativas,
núm.inv. CE21849, CE21810 y CE21868.

Esta documentación secundaria la podemos confirmar con la información primaria que nos proporcionan los propios volúmenes. En ellos encontramos sellos lacrados y en seco, etiquetas y exhibris de diferentes comercios de Madrid: un sello lacrado en blanco de la librería Asin de la calle Preciados, 23; etiquetas del ya mencionado Leoncio de Miguel¹⁶ con sede en la calle Fuencarral, 20 y que se anuncia como especializado en ediciones artísticas y científicas; otra etiqueta de la prestigiosa librería londinense B.T. Batsford aparece en uno de los tres álbumes de botánica (Nº. inv. CE21811) probablemente adquirido por Rafael Doménech o Pérez Dolz durante su viaje de estudios por Europa gracias a la Junta de Ampliación de Estudios; sellos en seco del anticuario, editor y librero de viejo, Paul Bette de Berlín¹⁷. Este sello junto con otro sello o ex libris también alemán no identificado por el momento¹⁸ aparece en las obras adquiridas a Leoncio de Miguel, lo que muestra el intercambio internacional de estas obras. Probablemente los libreros españoles no compraban directamente a Japón sino que había un mercado de segunda mano e intermediarios entre el exportador japonés y el coleccionista europeo (Fig. 2).

Ya con Luis Pérez Bueno como director, a principios de los años 30 y antes del estallido de la Guerra Civil, por algunas fichas antiguas sabemos que ingresaron en la colección del museo, bien como nuevas adquisiciones o como un cambio de adscripción desde la propia biblioteca, veintiséis estampas japonesas que hemos podido relacionar por la numeración antigua que llevan al dorso, muchas de las cuales corresponden a la serie “Historia de la lealtad sincera del samurai” de Utagawa Kuniyoshi sobre la historia de



Figura 3

Katagami.
Museo Nacional
de Artes Decorativas,
núm.inv. CE22455.

los 47 Ronin¹⁹. Estas fichas podrían indicarnos el momento en que libros y estampas pasaron de ser fondos bibliográficos a fondos museográficos.

Los katagamis son plantillas de papel calado con diversos motivos decorativos realizados en papel de fibras de corteza de morera

De esta primera época además de estampas y álbumes conservamos en el MNAD un conjunto de *katagamis* (Fig 3) que, aunque desconocemos su origen, sabemos que se conservaron durante años en unas carpetas que indican el precio de 2 pesetas por lo que pensamos que fueron adquiridas en los primeros años de vida del Museo de Artes Industriales. Los *katagamis* son plantillas de papel calado con diversos motivos decorativos realizados en papel de fibras de corteza de morera que se utilizaban para estampar tejidos. Estas plantillas se podrían poner en relación con los talleres y ensayos sobre la técnica del batik de Victorina Durán y Pérez-Dolz en el Museo.

Junto a estos documentos del archivo y las pistas que nos ofrecen las etiquetas sobre las propias obras, encontramos rastros de la presencia de la colección de estampas y libros japoneses desde los primeros años de vida del museo en algunos artículos de la prensa diaria y en revistas divulgativas.

EL INTERÉS POR LO ORIENTAL. DOMÉNECH Y LA PRENSA

Durante el verano y otoño de 1913 Rafael Doménech, flamante director del Museo Nacional de Artes industriales, publica en la edición madrileña del diario ABC una serie de doce artículos bajo el título de *Cartas a un pintor*²⁰, en los que analiza el arte japonés y especialmente su estampa xilográfica, su conocimiento y aceptación por el mundo occidental y el poco interés que despierta en España tanto entre los estudiosos del arte como entre artistas. Los artículos, escritos en estilo epistolar, se dirigen a José Mongrell i Torrent, amigo personal de Doménech y un reconocido artista gráfico. En algunas de las entregas de la serie incluye una serie de referencias a obras que hoy forman parte de la colección del MNAD. Estas obras que hemos identificado, sin duda, ya se encontraban ese año en el museo recién inaugurado. Así en la segunda entrega apunta que tiene a la vista el “Mangwa” de Hokusai. En la quinta entrega se refiere a esta misma obra al describir una de sus estampas con retratos de ciegos que sin duda es

el Manga que se conserva en nuestra colección con el número de inventario CE21801 (Fig. 4). En el mismo artículo apunta a dos libros dedicados a la flor del crisantemo y otro sobre mariposas que parece corresponder al nº de inventario CE21845. Los artículos no dejan lugar a dudas sobre el conocimiento de Doménech del mundo de la estampa japonesa. En el discurso sus comentarios sobre los autores que escriben sobre el tema en el panorama internacional así parecen confirmarlo. Más indicios apuntan a este interés de Doménech por lo japonés. En el libro de Stewart Dick “Artes y oficios del antiguo Japón”, conservado en nuestra biblioteca, una nota manuscrita del bibliotecario indica como topográfico que su localización es el despacho del Sr. Director, lo que sugiere que este los tenía entre sus libros de cabecera.

Figura 4

Retratos de ciegos.
Manga de Hokusai.
Museo Nacional de Artes Decorativas,
núm. inv. CE21801.



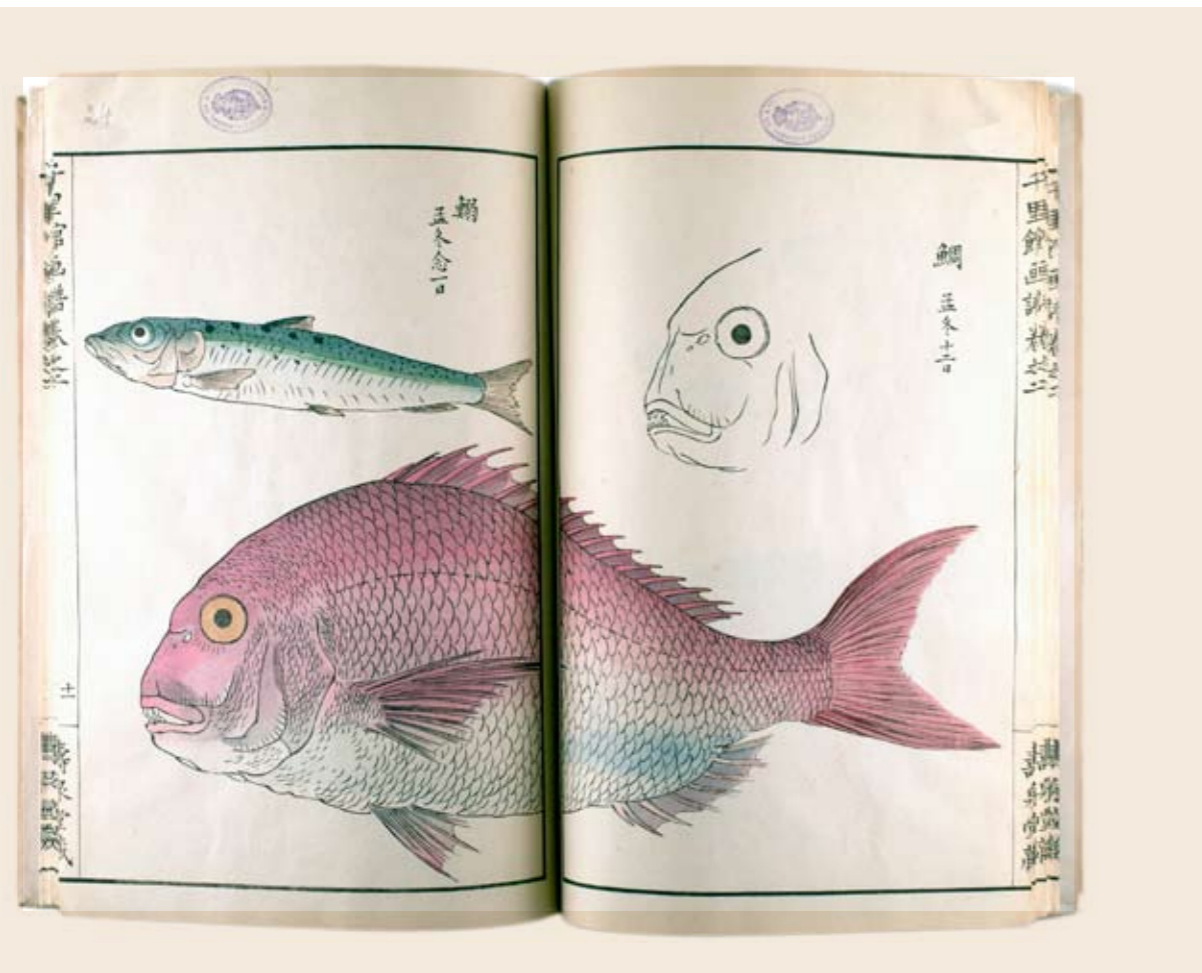
Figura 5

Escena de teatro nō.
Museo Nacional
de Artes Decorativas,
núm. inv. CE21839.



En la revista *Summa*²¹ escribe unos años después un artículo que titula “La estampa japonesa” y que ilustra con varias xilografías en blanco y negro y color de Hokusai, Utagawa Toyokuni o Kunisada. El artículo es una excelente explicación muy divulgativa sobre las técnicas de la xilografía en color japonesa y vuelve a mostrar a Doménech como buen conocedor de los artistas y escuelas de estampa y pintura japonesas y de las colecciones de estas obras existentes en Europa. La portada de la revista presenta la estampa de Katsushika Hokusai *Viaje de juventud*, de la serie *Verdadero espejo de poesía* y que está presente en la colección del MNAD con el número de inventario CE10830. El texto se ilustra con cinco estampas más intercaladas en el texto con representación de cortesanas, escenas de teatro y paisajes, todas identificadas con obras pertenecientes a la colección del museo: la primera una estampa de Utagawa Toyokuni. La siguiente es la titulada *En las montañas de Tōtomi* y pertenece a la serie de Hokusai *36 vistas del monte Fuji*. La tercera es un tríptico de Utagawa Toyokuni. En la lámina central a color figura la estampa central de un tríptico de Utagawa Kunisada con una escena en el palco de un teatro kabuki. La última es la famosa *Ola de Kanagawa* también perteneciente a la serie *36 vistas del monte Fuji*. Aunque en el mismo artículo anunciaba nuevas entregas dedicadas a los maestros del *ukiyo-e*, Hokusai, Utamaro, Toyokuni e Hiroshighe, esa empresa no tuvo continuidad²².

Se suma pues Doménech a la lista de autores que publicaron en periódicos y revistas ilustradas españolas, desde finales del siglo XIX a principios de siglo XX, artículos sobre la estampa japonesa en el ámbito del interés y la difusión del japonismo²³. En una de estas revistas, *La Esfera*, en su número de agosto de 1930 se entrevista al entonces director Luis Pérez Bueno y al bibliotecario José Góngora. En esas fechas tanto las estampas como los libros japoneses se conservaban en la biblioteca. Para ilustrar el artículo se utilizan dos estampas de uno de los volúmenes sobre el teatro *nō* de Tsukioka Kogyo de la colección²⁴ (Fig. 5).



<< Figura 6

Álbum de fauna.
Xilografía en color.
Museo Nacional
de Artes Decorativas,
núm. inv. CE21810.



Figura 7

**Gran Buda
de Kamakura y
su ficha de inventario.**
Museo Nacional
de Artes Decorativas,
núm. inv., CE10831.

Parece evidente que Doménech conocía bien las monografías que se editaban sobre la estampa japonesa. Algunas llegaron a ser traducidas al español como la mencionada de Stewart Dick. Seguramente conoció los trabajos de Edward Strange sobre la colección del Victoria & Albert Museum. Este en su estudio sobre la colección de libros y estampas xilográficas japonesas del museo londinense presenta una estructura de contenidos dividida en siete secciones²⁵. La formación de la colección en el Museo de Artes Industriales responde a esa estructura en la que están representados animales y plantas, pintura y escultura, diseño y ornamento, manufacturas y productos comerciales, libros ilustrados, paisaje y arquitectura, moda y vestimenta. La colección de libros y estampas japonesas del Museo de Artes Industriales mostraba toda esta variedad, abarcando varios siglos y llegando hasta ediciones contemporáneas a la creación del propio museo. Ese modelo organizativo entroncaba bien con los intereses e intenciones de la institución de acercar a artistas y artesanos nuevas fórmulas para el desarrollo de las artes industriales. En los trabajos y publicaciones de Pérez Bueno, Pérez Dolz y Doménech sobre las series técnicas del museo²⁶ encontramos esta visión sobre el análisis de la naturaleza, del conocimiento de las técnicas artísticas y del diseño y fabricación de nuevos productos comerciales. La naturaleza la encontramos en los álbumes sobre fauna y flora que en su título indican que son copias de la realidad (Fig. 6) y en los paisajes de estampas como la del *Gran Buda de Kamakura* de Hiroshige (Fig.7) (CE10831) o las *Cien vistas del Monte Fuji* de Hokusai (Fig. 8). En el álbum *Karakusa*

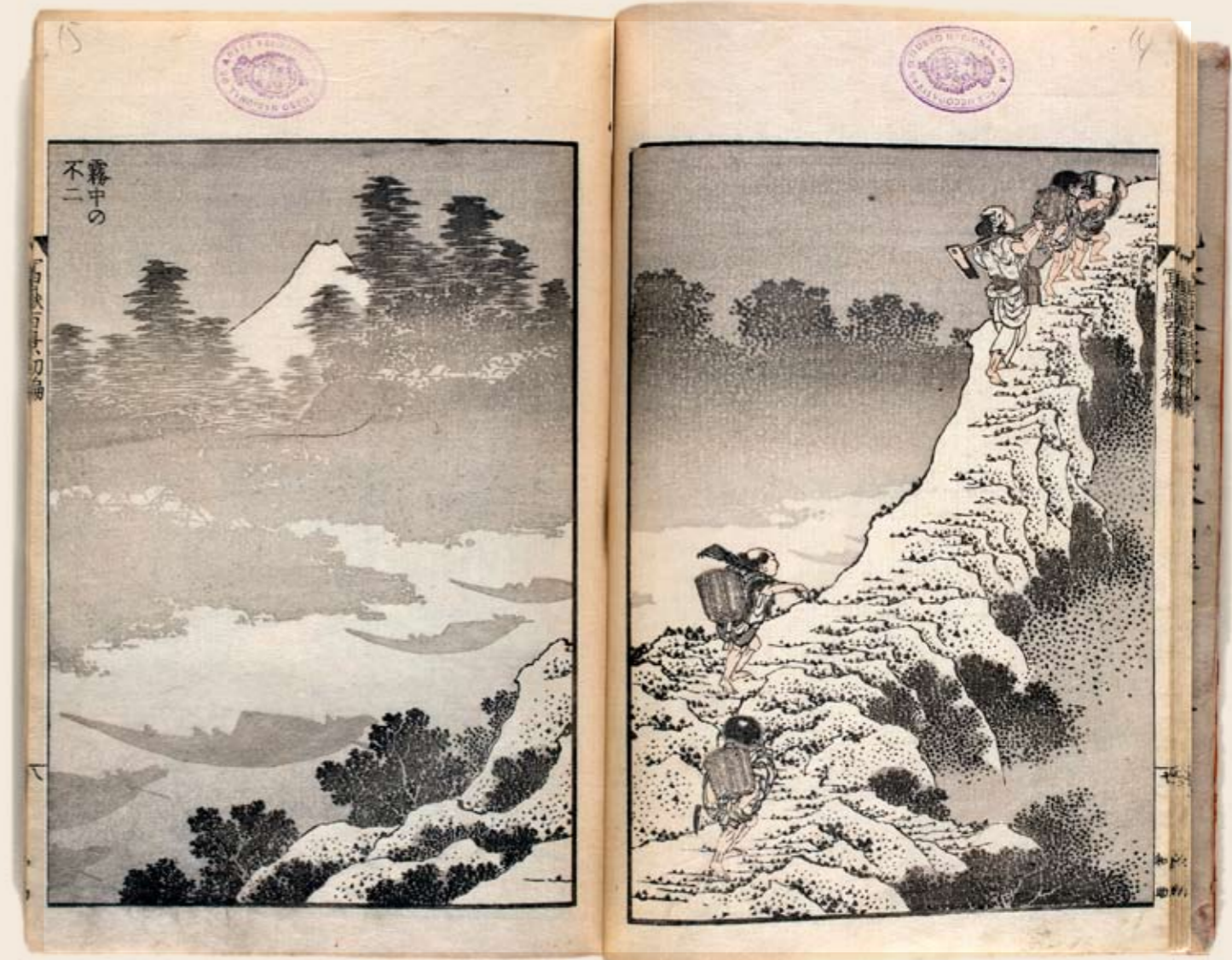


Figura 8

Cien vistas del Monte Fuji. Museo Nacional de Artes Decorativas, núm. inv. CE21915.

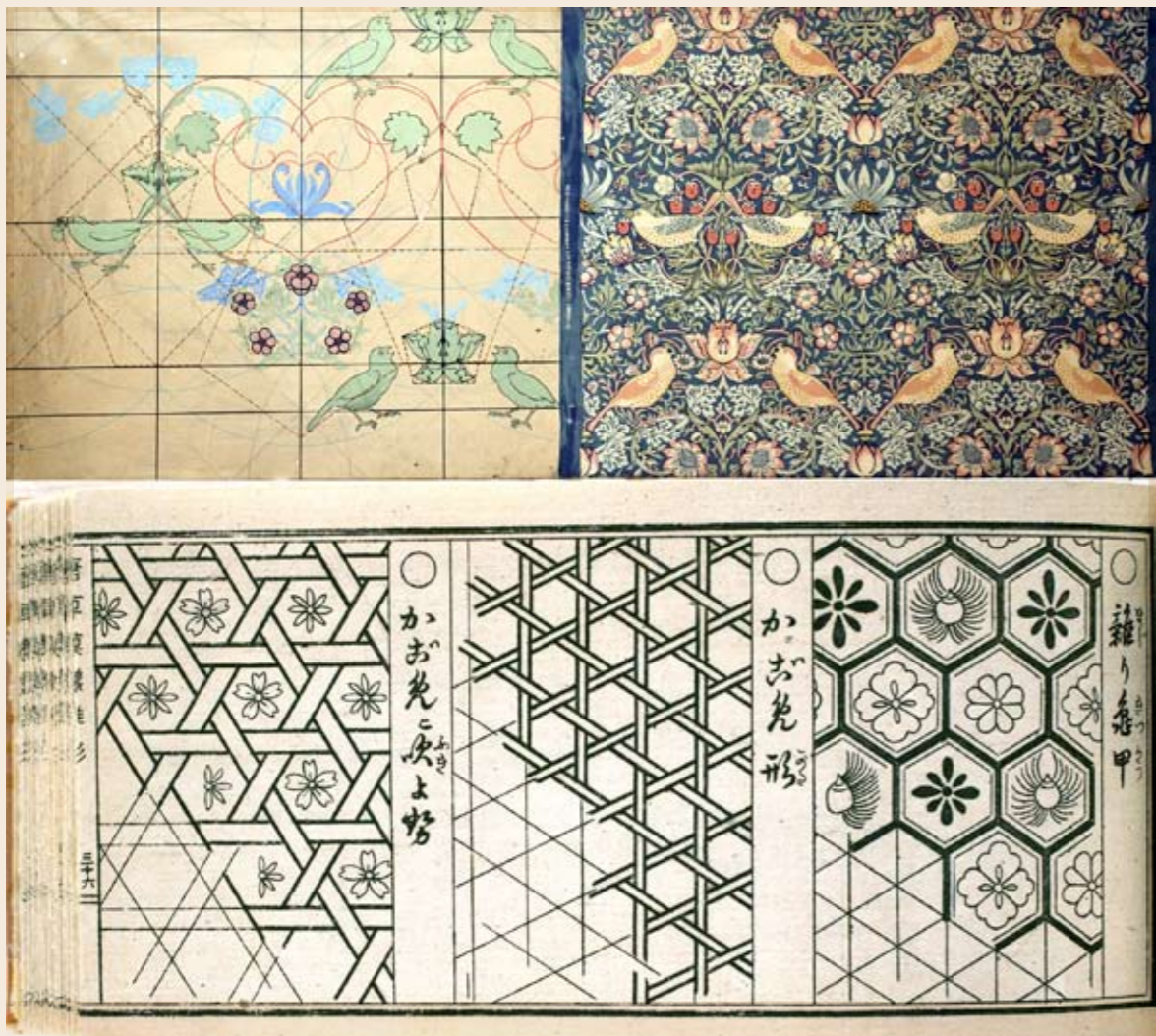


Figura 9

Análisis de Strawberry Thief.
Motivos en retícula para un manual de pintor.
 Museo Nacional de Artes Decorativas,
 núm. inv. CE21898 y CE24099.



Figura 11

En las montañas de Tōtomi.
 De la serie 36 vistas del Monte Fuji.
 Museo Nacional de Artes Decorativas, núm. inv. CE10762.



Figura 10

Diseños para las vestiduras del Mikado.
 Museo Nacional de Artes Decorativas,
 núm. inv. CE21849.

moyô hinagata, motivos decorativos con diseños de arabescos, encontramos el mismo análisis estructural que en 1925 hicieron en el museo al descomponer los elementos del Strawberry Thief de Morris & Co (Fig. 9). Seguramente Pérez Dolz pudo consultar en la biblioteca libros sobre *Motivos para las vestiduras del Mikado* (Fig.10) y la colección de *katagamis*, ya antes mencionada, que le ayudarían en sus trabajos sobre el batik. Si bien la colección no pudo ser holística, por obvias limitaciones presupuestarias, sí que hay una intención de buscar la máxima representación y así encontramos ejemplos de diversas escuelas y autores reconocidos sobre todo de *ukiyo-e*. Así las escuelas Rimpa, Maruyama, Sumiyoshi, y obras de los autores Hiroshige, Hokusai, Utamaro o Kunisada (Fig.11).

LA EXHIBICIÓN DE LAS ESTAMPAS Y LIBROS JAPONESES DEL MNAD DESDE SUS ORÍGENES A NUESTROS DÍAS

Según la información conservada en las fichas antiguas de inventario del museo, parte de las estampas japonesas se expusieron en la sala 8 de su sede en la calle Sacramento (Fig.7). Si bien contamos con fotografías del resto de las salas, de esta sin embargo no conservamos documentación gráfica alguna. También en esos primeros años se hicieron préstamos a exposiciones temporales, lo que nos indica que la colección ya era conocida en los círculos artísticos del momento. En 1920 tuvo lugar la muestra *El abanico en España*²⁷ organizada por la Sociedad Española de Amigos del Arte, con la que el Museo colaboraba habitualmente. En la sala dedicada a los abanicos orientales se expusieron como acompañamiento documental estampas japonesas pertenecientes a la colección del MNAD como *Tormenta bajo la montaña* (Nº. Inv. CE10760) o *Bajo la gran ola de Kanagawa* (Nº. Inv. CE10829) ambas de Hokusai y pertenecientes a su obra *36 vistas del Monte Fuji*. Este autor, como hemos señalado antes, contaba con un especial reconocimiento por parte de Rafael Doménech y sus estampas formaban parte de las que estaban expuestas en la colección permanente del Museo.

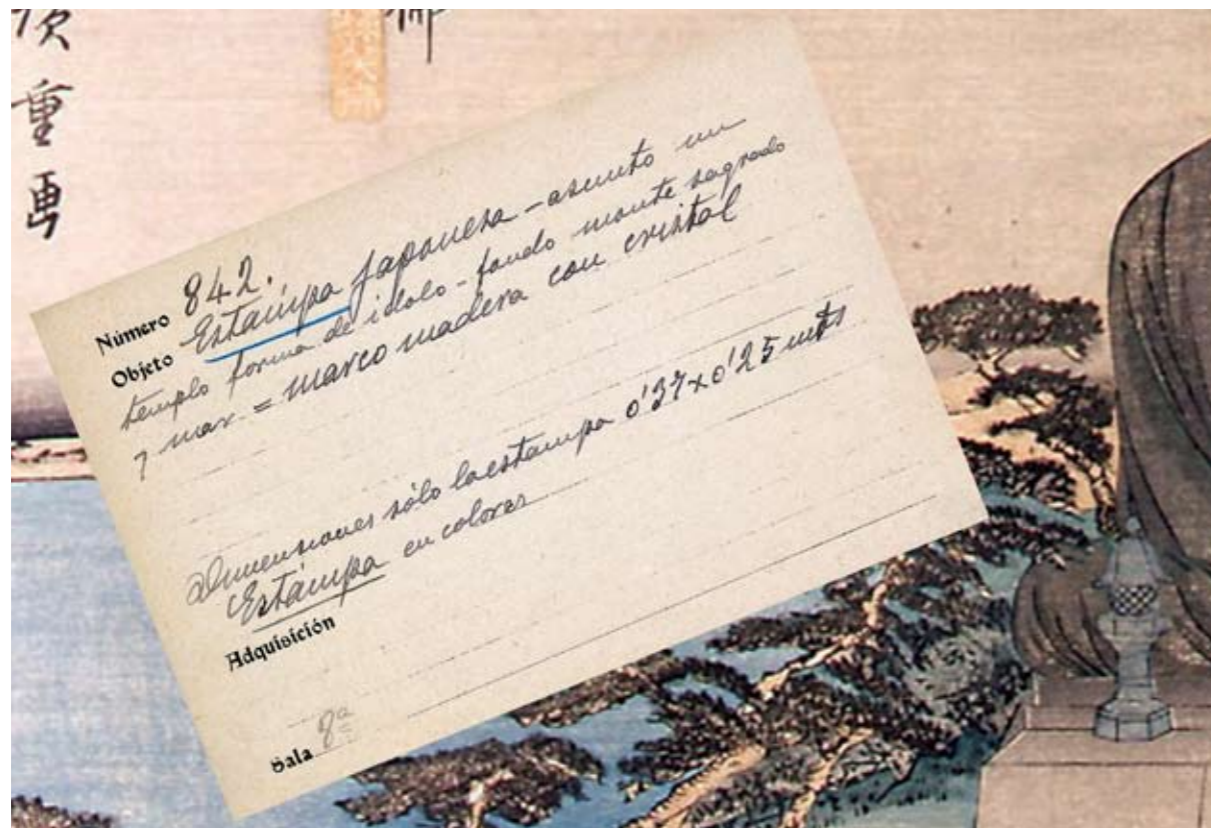


Figura 7 (detalle)

Gran Buda de Kamakura y su ficha de inventario.
Museo Nacional de Artes Decorativas, núm. inv., CE10831.

Unos años después, en 1925, *Coleccionismo, revista mensual de los coleccionistas*, organiza, coincidiendo con el Salón de Otoño, una exposición de arte chino-japonés en las salas de exposiciones del Retiro. En el Archivo de la Nobleza se conserva una carta²⁸ de Rafael Doménech dirigida a Anastasio Páramo, conde de Benacazón, en la que le



Figura 12

Sala oriental del MNAD.
< (Detalle)

ofrece en préstamo las dieciocho estampas que estaban expuestas en el Museo por ser estas las que se encuentran enmarcadas, excusándose por carecer de tiempo para poder contribuir con más obras. En la carta también se hace referencia a la existencia de 300 estampas que por falta de espacio no están expuestas. Ese número es superior al que ahora mismo se conservan en el museo. Esto puede ser debido a que una parte estuviese depositada temporalmente y posteriormente se levantase el depósito, o que se incluyesen como estampas las xilografías de los libros ilustrados. Probablemente las piezas que formasen parte esta exposición fuesen las mismas que participaron en la exposición del abanico que eran las que ya disponían de un marco.

Tras la Guerra Civil el Museo cambia de orientación y frente al criterio didáctico que había primado en los años iniciales, la función meramente decorativa será la que se acabará imponiendo con un modelo expositivo de recreaciones ambientales. En los años 40 el Museo, ya instalado en su nueva sede de la calle Montalbán, recibe el depósito del Museo Arqueológico Nacional de la colección de arte oriental a su vez heredero, en su gran mayoría, de la colección del Real Gabinete de Historia Natural. Aprovechando esta circunstancia a finales de la década se abren una serie de salas en la cuarta planta dedicadas a la exhibición de esta importante colección. Entre otras piezas volvemos a ver expuestas las ya mencionadas estampas de Hokusai, junto a otras cuatro de este mismo autor, en un soporte a modo de biombo sobre el suelo y cubriendo uno de los radiadores de la sala lo que explica el frágil estado de conservación en el que se encuentran actualmente (Fig. 12). En la actualidad tanto los libros como las estampas,

a pesar de estar almacenados en las salas de reserva por motivos de conservación, continúan exhibiéndose en exposiciones temporales bien como préstamos a otras instituciones o como parte de exposiciones de producción propia, cuando su estado de conservación lo permite, teniendo siempre en cuenta el equilibrio entre la difusión y la conservación.

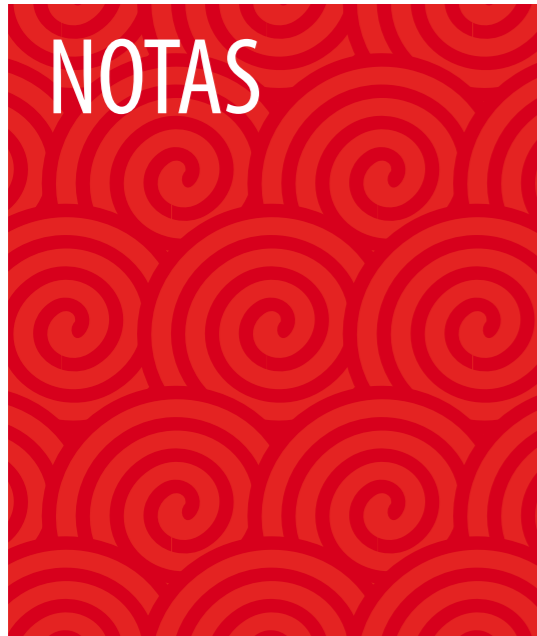
el japonismo fue una corriente cultural que impregnó los distintos campos de la creación artística en toda Europa.

En los últimos años en el ámbito académico y en el museístico ha resurgido el interés por el arte japonés en general y en particular por la estampa japonesa con su resultado en publicaciones y exposiciones temporales. Una de las exposiciones más importantes en este ámbito tuvo lugar en el MNAD en 1999, *Hanga: Imágenes del mundo flotante: Xilografías japonesas*, comisariada por Pilar Cabañas Moreno y Eva Fernández del Campo, donde se expuso buena parte de la colección del museo. En la exposición participaron numerosos especialistas en la materia, entre otros hay que citar a Montserrat Rosado Lastras, quien contribuyó a la catalogación de la colección. Igualmente se aprovechó para proceder a la restauración de las piezas que se iban a exponer y a la publicación del primer catálogo de esta colección, después de casi noventa años de su formación. Tampoco podemos olvidar la exposición de producción propia *Fascinados por Oriente* (2009-2010) en la que también se contó con varias de ellas para ilustrar el guion de la misma y los préstamos que se han realizado para la exposición itinerante *Asia en las colecciones del Museo Nacional de Artes Decorativas* que tuvo lugar en Santillana del Mar y en La Coruña. Uno de los últimos préstamos ha sido en 2017 el realizado al Museo Thyssen-Bornemisza para la exposición *Madama Butterfly y la atracción por Japón. Madrid, 1868-1915*. Como se presentaba en esta exposición, el japonismo fue una corriente cultural que impregnó los distintos campos de la creación artística en toda Europa. Rafael Doménech no fue inmune a esta tendencia plasmándose en sus escritos y especialmente en las adquisiciones que realizó para el Museo de Artes Industriales. La importancia de su figura en la formación de esta colección se confirma al comprobar que los ingresos de obras japonesas en papel cesaron a su muerte. En los años 30 el interés por el mundo oriental en Occidente ya había decaído y no se recuperaría hasta fechas recientes. El siguiente ingreso en la colección no tendría lugar hasta que con motivo de la exposición de *Hanga: Imágenes del mundo flotante*, se adquiriera el libro erótico en formato *Kansubon*, de la serie *Fumi no Kiyogaki* (CE19478) en el año 1998 (Fig.13).



Figura 13

Amante extranjero. Detalle.
Museo Nacional de Artes Decorativas, núm. inv., CE19478.



¹ Sobre el origen y formación del Museo consultar: CABRERA LAFUENTE, A., y VILLALBA SALVADOR, M., “Museo Nacional de Artes Decorativas (Madrid). De Museo Industrial a Museo Nacional de Artes Industriales (1850-1912): antecedentes para la Historia del Museo”, *Revista de Museología*, núm. 30-31, 2004, pp. 81-88; RODRÍGUEZ-BERNIS, S y MUÑOZ-CAMPOS GARCÍA, P., “El museo, constructor de otros contextos. Cien años del Museo Nacional de Artes Decorativas”, *Anales de Historia del Arte*, Vol. 24, núm. esp., 2014, pp. 461-470; CABRERA LAFUENTE, A., “El Museo Nacional de Artes Decorativas en sus primeros años (1912-1930)”, *Además de. Revista on line de artes decorativas y diseño*, núm. 1, 2015, pp. 89-112 [Última consulta, 15 de octubre de 2019].

² Agradecemos a Adriana Martín Moreno, en aquel momento Archivera del MNAD, la ayuda que nos prestó en la localización de los documentos.

³ En octubre de 2018 el Museo fue invitado a presentar su colección japonesa en papel con motivo de las jornadas sobre conservación y restauración de obras de arte japonés en papel que el Instituto de Patrimonio Cultural de España había organizado. En la charla titulada “El papel de Japón en el Museo Nacional de Artes Decorativas” avanzamos alguna de las novedades que ahora presentamos.

⁴ LUMBRERAS, S., *Catálogo de libros y estampas japonesas de la biblioteca de la Facultad de Bellas Artes de Madrid*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1996.

⁵ BRU, R., “Ukiyo-e en Madrid: las estampas japonesas del Museo Nacional de Arte y Moderno y su legado al Museo Nacional del Prado”, *Boletín del Museo del Prado*, T. XXIX, núm. 47, 2011, pp. 155.

⁶ Real Decreto de creación. *Gaceta de Madrid*, núm. 1, 01/01/1913, pp. 14-15.

⁷ Reglamento. *Gaceta de Madrid*, núm. 19, 19/01/1914, pp. 158-160.

⁸ CABRERA LAFUENTE, A., *ob. cit.*

⁹ VILLALBA SALVADOR, M., “Rafael Doménech y el Museo Nacional de Artes Decorativas. Génesis de una colección”, *Además de. Revista on line de arte, decorativas y diseño*, núm. 1, 2015, pp. 46-57 [Última consulta el 15 de octubre de 2019].

¹⁰ BRU, R., *op. cit.*, p. 155.

¹¹ Archivo MNAD, c. 119, d. 22.

¹² ABC, 22 de junio de 1949, p.17. En este número se publica su necrológica.

¹³ *Anuario del Museo Nacional de Artes Industriales*, Madrid, 1916, p. 15.

¹⁴ Debido a estas someras descripciones no podemos identificar las obras que se adquirieron, aunque sospechamos que pueden tratarse de algunas de las series que conserva el Museo como por ejemplo la serie de Watanabe Sotei editada por Shôkôdô titulada “Cuatro estaciones”, con la representación de los 12 meses.

¹⁵ Archivo MNAD, c. 3, d. 16.

¹⁶ Sellos de su librería aparecen en varios libros álbumes de estampas japonesas, como el álbum de diseño de Kimonos N^o. Inv. CE21836 o la colección de seis estampas realizadas a doble página con temática de pájaros y flores (N^o. Inv. CE21857).

¹⁷ JÄGER, G., “Geschichte des deutschen Buchhandels im 19. und 20. Jahrhundert”, 1978, Vol. I pág. 218 y vol. 2, pág. 155.

¹⁸ Un ejemplo de este lo encontramos en el álbum de botánica (N^o. Inv. CE21828), entre otros.

¹⁹ Se conservan en el Museo 43 de las 51 estampas que componen el conjunto.

²⁰ DOMÉNECH, R., “Cartas a un pintor” I – XII, ABC (Madrid), 28 de julio de 1913 a 30 de octubre de 1913 (28/7; 1/8; 4/8; 19/8; 26/8; 30/8; 5/9; 8/9; 27/9; 5/10; 18/10; 30/10).

²¹ DOMÉNECH, R., “La estampa japonesa”, *Summa*, 7, 1916, pp. 41-44.

²² Estas cinco estampas se corresponden con los números de inventario: CE10852, CE10762, CE10851, CE10835, CE10829.

²³ ALMAZÁN, D. y BARLÉS, E. “La huella de Hokusai en España: valoración crítica, influencia, coleccionismo y exposiciones”, en SAN GINÉS, P., *La investigación sobre Asia Pacífico en España*, Granada, Editorial Universidad de Granada, p. 535.

²⁴ El MNAD conserva cuatro de estos volúmenes con los números de inventario CE21838 al CE21841. Sobre estos volúmenes se puede consultar el trabajo de José Blanco Perales citado en la bibliografía.

²⁵ STRANGE, E. F., *Japanese Art. I. Japanese Books and Albums of Prints in Colour in the National Art Library South Kensington*, Londres, Wyman & Sons, Ltd., Fetter Lane, E.C., 1893.

²⁶ Analizadas en el artículo de CABRERA LAFUENTE, A., RODRÍGUEZ MARCO, I. y MEGINO

COLLADO, L., "El Museo Nacional de Artes Decorativas como referencia para la teoría de las artes decorativas y diseño". *Segundas Jornadas sobre Bibliotecas de Museos. Estrategias e innovación*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2014, pp. 104-115. [Última consulta, 15 de octubre de 2019]

²⁷ EZQUERRA DEL BAYO, J, *Exposición de "El abanico en España"*, Madrid, Imprenta Blass y Compañía, 1920.

²⁸ Archivo Nobleza, Torrelaguna, c. 8, d. 53.



ALMAZÁN, D. y BARLÉS, E., "La huella de Hokusai en España: valoración crítica, influencia, coleccionismo y exposiciones", en SAN GINÉS, P., *La investigación sobre Asia Pacífico en España*, Granada, Editorial Universidad de Granada, 2007, pp. 527-552.

ANÍA RUIZ-FLORES, P., "La presencia de Hokusai en la prensa española (1868-1912): biografía, obra y valoración crítica", *Mirai. Estudios Japoneses*, núm 3, 2019, pp. 143-163. [Última consulta, 18 de marzo de 2020].

BARLÉS BAGUENA, E., "Luces y sombras en la historiografía del arte japonés en España", *Artigrama*, núm. 18, 2003, pp. 23-82.

BLANCO-BELMONTE, R. "Arte japonés", *La Ilustración Española y Americana*, 15 de enero de 1905, pp. 28-29.

BLANCO PERALES, J. "Between tradition and modernity. The Nogaku zue set by Tsukioka Kogyo", en *Fachbereich Geschichts- und Kulturwissenschaft der Freien Universit at Berlin im Kernfach Ostasiatische Kunstgeschichte*, September 27, 2011.

BRU, R., "Ukiyo-e en Madrid: las estampas japonesas del Museo Nacional de Arte y Moderno y su legado al Museo Nacional del Prado", *Boletín del Museo del Prado*, T. XXIX, nº 47, 2011, pp. 153-170.

CABAÑAS.P. et alii (Coms.), *Hanga: Imágenes del mundo flotante*, Madrid, Museo Nacional de Artes Decorativas, 1999.

CABRERA LAFUENTE, A., "El Museo Nacional de Artes Decorativas en sus primeros años (1912-1930)". *Además de. Revista on line de artes decorativas y diseño*, núm. 1, 2015, pp. 89-112. [Última consulta, 15 de octubre de 2019]

CABRERA LAFUENTE, A. y VILLALBA SALVADOR, M., "Museo Nacional de Artes Decorativas (Madrid). De Museo Industrial a Museo Nacional de Artes Industriales (1850-1912): antecedentes para la Historia del Museo", *Revista de Museología*, nº 30-31, 2004, pp. 81-88.

CABRERA LAFUENTE, A., RODRÍGUEZ MARCO, I. y MEGINO COLLADO, L., "El Museo Nacional de Artes Decorativas como referencia para la teoría de las artes decorativas y diseño". *Segundas Jornadas sobre Bibliotecas de Museos. Estrategias e innovación*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2014, pp. 104-115. [Última consulta, 15 de octubre de 2019]

DOMÉNECH, R., "Cartas a un pintor" I – XII, ABC (Madrid), 28 de julio de 1913 a 30 de octubre de 1913 (28/7; 1/8; 4/8; 19/8; 26/8; 30/8; 5/9; 8/9; 27/9; 5/10; 18/10; 30/10).

DOMÉNECH, R., "La estampa japonesa", *Summa*, 7, 1916, pp. 41-44.

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

INSÚA, E., "La biblioteca del Museo Nacional de Artes Decorativas. Apuntes para su historia", *Encuadernación de arte. Revista de la Asociación para el Fomento de la Encuadernación*, núm. 32, 2008, pp. 23-35.

LUMBRERAS, S., *Catálogo de libros y estampas japonesas de la biblioteca de la Facultad de Bellas Artes de Madrid*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1996.

LUMBRERAS, S., "La Biblioteca de la Escuela de Grabado y el donativo de Juan Carlos Cebrián", en *Flores de Edo, Samuráis, artistas y geishas*, Madrid, Universidad Complutense, 2004.

MOLINA NAVARRO, G., *1874- 1924. Libreros y editores de Madrid durante cincuenta años*, Madrid, 1924. *Museo Nacional de Artes Industriales. Anuario de MCMXVI*, Madrid, Imprenta Clásica Española. 1916.

RODRÍGUEZ-BERNIS, S y MUÑOZ-CAMPOS GARCÍA, P., "El museo, constructor de otros contextos. Cien años del Museo Nacional de Artes Decorativas", *Anales de Historia del Arte*, Vol. 24. núm. esp., 2014, pp. 461-470.

RODRÍGUEZ-BERNIS, S., "Tradición y modernidad en las artes industriales españolas del Historicismo". *Además de. Revista on line de artes decorativas y diseño*, núm. 1, 2015, pp. 58-88. [Última consulta, 15 de octubre de 2019]

ROMERO, J., "El museo nacional de Artes Industriales. El arte español y las Escuelas de Artes y Oficios", *La Esfera*, núm. 868, 23 de agosto de 1930, pp. 35-38.

STRANGE, E. F., *Japanese Art. I. Japanese Books and Albums of Prints in Colour in the National Art Library South Kensington*, Londres, Wyman & Sons, Ltd., Fetter Lane, E.C., 1893.

STRANGE, E. F., *The Colour-Prints of Japan. An appreciation and History*, Londres, A. Siegle, 1906.

VILLALBA SALVADOR, M., "Rafael Doménech y el Museo Nacional de Artes Decorativas. Génesis de una colección", *Además de. Revista on line de arte, decorativas y diseño*, núm. 1, 2015, pp. 46-57. [Última consulta el 15 de octubre de 2019].

LUJO ENTRE DOS SIGLOS: EL JOYERO DE LOS I MARQUESES DE LINARES

Nuria Lázaro Milla

Doctora en Historia del Arte

Fecha de recepción: 11-11-2019 · Fecha de aceptación: 14-02-2020

José de Murga y Reolid (Madrid, 1833-1902), hombre de educación cosmopolita, humanística y de corte liberal, conquistó los tres ámbitos a los que aspiraba todo burgués de su tiempo, a saber, el éxito financiero, por cosechar una de las fortunas más importantes del país gracias a prósperos negocios y eficaces inversiones; la influencia política, pues fue senador por la provincia de Segovia en 1876; y la posición social, tras recibir en 1872 del rey Amadeo de Saboya los títulos de marqués de Linares y vizconde de Llanteno, y ser nombrado, el mismo año, caballero Gran Cruz de la orden de Carlos III. Su triunfo se materializó en la construcción del madrileño Palacio de Linares, donde supo conjugar lo más florido de las Artes con los últimos avances tecnológicos al servicio del confort, convirtiéndose edificio, decoración e infraestructura en referentes del buen gusto y la modernidad¹. Casado con Raimunda Osorio y Ortega (Madrid, 1832-1901), la pareja se hizo célebre, no obstante, por las loables obras de caridad que emprendieron, dedicando gran parte de su riqueza al socorro de los más desfavorecidos, granjeándose así el cariño y el respeto de todos los estratos sociales.

La inevitable ostentación a imitación de la nobleza de sangre conllevó que el marqués agasajara a su esposa con las más fastuosas joyas. Éstas fueron siempre destacadas por los cronistas que cubrían para los periódicos los eventos de la élite, en las contadas ocasiones en que la marquesa abandonaba su vida discreta. Por ejemplo, y sirviendo como preámbulo, en una recepción celebrada en el Palacio Real en febrero de 1892 se afirmaba que “entre todas [las joyas] han merecido especiales encomios las que llevó la marquesa de Linares. Pocas hay, en verdad, mejores, tanto por el gusto exquisito de las monturas como por el gran valor de las piedras”². Al baile ofrecido por la duquesa de Bailén en abril de 1894, doña Raimunda asistió “luciendo sólo una cantidad pequeña de las muchas y riquísimas joyas que posee”³. Incluso, en una columna dedicada a las joyas de la Corona y de la aristocracia españolas, al hilo del enlace de María de las Mercedes de Borbón, princesa de Asturias, se aseguraba que “de piedras preciosas de todas clases reúne [alhajas] la marquesa de Linares, que todos los años hace nuevas adquisiciones”⁴. Y hasta en un artículo publicado al día siguiente de su muerte se señaló que había atesorado “uno de los más ricos guardajoyas de Madrid”⁵.

DÉCADAS DE 1850 Y 1860

Don José y doña Raimunda habían contraído matrimonio el 10 de junio de 1858. Ese mismo día otorgaron escritura de dote, documento donde se hicieron constar las joyas aportadas a tal efecto por Benita Ortega y Arregui, madre de la novia. Éstas fueron una cadena de oro pequeña (valorada en 200 reales), un reloj de oro sencillo (600 reales), unos pendientes de brillantes engastados en oro (2.500 reales), otro par de diamantes figurando estrellas (500 reales), otros con forma de ramito (400 reales), otros de coral (160 reales), otros redondos de oro y esmalte azul (100 reales), un alfiler de oro y coral (80 reales), un relicario de plata (50 reales), una pulsera de oro (200 reales), otra también de oro simulando un lazo (300 reales), dos alfileres para mantilla de oro y coral (320 reales), otro par de oro (80 reales), otros dos más de coral (50 reales), una sortija de brillantes (600 reales), otra de diamantes (120 reales), otra de pelo y oro (100 reales) y dos botones de oro para los cuellos (40 reales)⁶. Igualmente, en el texto se recogieron las alhajas que la joven había recibido como regalos nupciales, esto es, una cadena de oro “a la emperatriz” (1.800 reales), un reloj de oro con sistema de cuerda *remontoir* (2.000 reales), un broche para el reloj (200 reales), unos pendientes de brillantes “montados en negro”⁷ (3.000 reales), dos guardapelos de oro (240 reales), una pulsera de pelo con cierre de oro (320 reales), una pluma de oro (500 reales), una cruz de brillantes con cadenita de oro (2.000 reales), dos rosarios de plata (200 reales) y una sortija con un brillante (500 reales)⁸.

Las noticias que en los siguientes diez años relacionan a los señores de Murga con la joyería son facturas por compras y composturas efectuadas en diferentes establecimientos madrileños:

Vicente Saavedra, relojero honorario de Cámara desde 1849⁹, les vendió, el 4 de octubre de 1862, un reloj saboneta para señora de oro, con escape de cilindro y sistema de cuerda *remontoir* (1.700 reales) y, el día 11, un reloj saboneta de primera clase para

caballero, de oro, con escape de cilindro, sistema de cuerda *remontoir*, sonería de repetición de minutos y piedras (también llamadas joyas) repartidas por todo el mecanismo (7.000 reales). Igualmente, el día 18 les cobró 100 reales por reparar dos relojes sabonetas de caballero, uno con escape de cilindro y el otro de la marca Aurora. El 15 de junio de 1863 cambiaron un reloj saboneta para señora con sistema de cuerda *remontoir* (2.000 reales) por otro reloj saboneta para señora de oro, con sistema de cuerda *remontoir* y sonería de repetición de medias y cuartos (4.000 reales), y por una cadena de oro con ónix y diamantes talla rosa (2.300 reales). Asimismo, el 29 de octubre devolvieron un reloj con valor y características parejos al comprado el 4 de octubre del año anterior, y tomaron un reloj saboneta de primera clase para señora, de oro y de la firma Aurora (2.400 reales)¹⁰.

El 27 de enero de 1864 adquirieron, por 1.200 reales, una botonadura de coral para chaleco, mangas y pechera en Rey Garanger y C^a¹¹, con tienda con el número 1 de la calle de la Montera (además de en el 211 de la rue du Temple de París y en el 6 de la rue Cannebière de Marsella), diamantistas y plateros de los que también era clienta la reina Isabel II.

Vicente Saavedra proveyó, el 14 de marzo de 1867, dos cadenas de oro largas para reloj de señora, una sencilla (700 reales) y la otra con pasador y colgantes de diamantes y perlas (2.600 reales)¹².

Carlos Pizzala firmó, el 22 de diciembre de 1867, una factura que comprendía varias composturas realizadas en su establecimiento del número 43 de la calle de la Montera, esto es, la reparación de un peine (140 reales), el cambio de un peine y el arreglo de una leontina (70 reales) y la restauración de diferentes objetos y la puesta de un diamante talla rosa en una sortija (40 reales)¹³. Pizzala, de origen italiano, era, desde 1849, diamantista honorario de Cámara¹⁴, y en 1855 había sido distinguido por Pío IX con una medalla de honor por la construcción de la tiara papal regalada por Isabel II.

Durante el año 1868 realizaron varias compras en Los Saboyanos, comercio que, asentado en el número 2 de la carrera de San Jerónimo, surtía de artículos del mismo género a la Real Casa. Los futuros marqueses se llevaron el 12 de marzo dos pares de aretes, uno con turquesas (900 reales) y el otro con perlas (500 reales); el 24 de marzo, un par de aretes con amatistas (600 reales); el 2 de abril, un par de aretes de oro (360 reales); el 12 de mayo, un medallón con una esmeralda (560 reales) y un collar de oro (450 reales); y el 12 de agosto, un juego de botones para puños y pechera con diamantes (2.000 reales)¹⁵.

En diciembre de ese año adquirieron, por 500 reales, un par de pendientes redondos de perlas y turquesas a Francisco Marzo¹⁶, joyería ubicada en el número 4 de la carrera de San Jerónimo que alcanzó su máximo apogeo durante el reinado de Alfonso XII y la regencia de María Cristina de Habsburgo.

Finalmente, el 28 de diciembre de 1868 Carlos Pizzala volvía a presentar una cuenta por composturas, que consistieron en arreglar dos pares de aretes de brillantes (70 reales), poner una turquesa a un arete (10 reales), añadir un pasador a una cadena de cuello (30 reales) y otros trabajos menores (30 reales)¹⁷.

DÉCADAS DE 1870 Y 1880

La única noticia recuperada que concierne a la década de 1870 es una factura emitida por Francisco Marzo el 30 de julio de 1870, que recoge, por una parte, la compra de un par de pendientes de rubíes y perlas (800 reales), de un medallón de perlas y diamantes talla rosa (600 reales) y de otro medallón de brillantes montados en plata con lazo de diamantes talla rosa (5.000 reales), y, por otra, varios arreglos, por los que el joyero cobró 100 reales, los cuales fueron componer y reesaltar una pulsera, achicar una sortija de esmeraldas y brillantes, poner una esmeralda en una pulsera, añadir una cadenita en una pulsera y reparar un alfiler de brillantes ¹⁸.

A partir de la década de 1880, las noticias en prensa se convierten en una fuente fundamental de información para completar y datar el joyero de la marquesa. El 15 de marzo de 1885, coincidiendo con la festividad de san Raimundo de Fitero, el matrimonio inauguró en sociedad el piso bajo y la escalera principal de su palacio madrileño, trece años después de haberse puesto la primera piedra. La marquesa recibió a las visitas vestida con un “traje sencillo con broche de brillantes en el pecho, reproduciendo su corona de marquesa y las iniciales de su nombre” ¹⁹. El inventario redactado tras el fallecimiento del matrimonio, del que más adelante se tratará, revela que doña Raimunda poseyó dos alfileres de este tipo, uno de brillantes, valorado en 1.000 pesetas, y el otro con cifra de brillantes y corona con perlas, tasado en 600 pesetas. Si el primero pudiera ser el aludido por la prensa, el segundo parece ser el pintado en 1888 por Francisco Pradilla ²⁰ adornando la cintura de la señora de Murga (Fig. 1). El lienzo permite apreciar una corona marquesal de oro, con aro en el que alternan perlas, esmeraldas y rubíes, y con crestería de florones y tréboles compuestos por perlas. La corona queda envuelta por iniciales enlazadas imitando un entramado vegetal, distinguiéndose, aunque con bastante dificultad, las letras R M y L en la parte inferior, y V y dos L enfrentadas en la superior. Las cifras, las coronas nobiliarias y la combinación de ambas fueron motivos recurrentes en la joyería, tanto femenina como masculina, de la segunda mitad del siglo XIX (Fig. 2).



Figura 1 >>

Francisco Pradilla y Ortiz,
Raimunda Osorio y Ortega, I marquesa de Linares
1888. Museo Nacional del Prado, inv. P-8254.

Figura 2

Broche
segunda mitad del siglo XIX.
Realizado en plata dorada y aljófares,
con las iniciales M C enlazadas bajo corona ducal.
Madrid, Museo del Romanticismo, inv. CE2656.
(Fotografía: Lucía Morate Benito).



Volviendo al año 1885, en la cena que los marqueses organizaron el 25 de abril en honor del padre Cámara, entonces preconizado obispo de Salamanca, doña Raimunda lució “una sencilla pero elegantísima *toilette*, ostentando por pendientes dos solitarios inmensos”²¹, los cuales fueron plasmados por Pradilla en el retrato anterior (Fig. 1), y apreciados en 7.000 pesetas en el inventario recién mencionado.

Como última referencia de la década, para la recepción ofrecida en el palacio por la onomástica de la marquesa de 1888, doña Raimunda se engalanó “con ricas joyas de esmeraldas y brillantes”²², que con más detalle describirán los cronistas tiempo después, recogándose, igualmente, en el inventario *post mortem*.

Aunque desafortunadamente no pueden aportarse pormenores, resulta interesante mencionar que Torija, comisionista de Irún, informaba al marqués, a fecha de 16 de enero de 1890, de que había enviado a su residencia de Zarauz (bautizada como Villa Munda) una caja que tenía por remitente a la joyería Mellerio, y que contenía diferentes objetos adquiridos en la Exposición Universal de París²³, celebrada el año anterior²⁴. Esta *maison* tuvo sucursal en el Madrid decimonónico bajo el rótulo Mellerio Hermanos, ubicándose desde 1850 en el número 1 de la calle de Espoz y Mina y a partir de 1868 en el número 3 de la carrera de San Jerónimo. Después de cuatrocientos años de historia, se mantiene hoy en activo en su sede central del número 9 de la parisina rue de la Paix, con el nombre Mellerio dits Meller.

DÉCADA DE 1890

La última década del siglo XIX es la más prolífica en lo que a informaciones aportadas por la prensa se refiere. A mediados de febrero de 1892, en la residencia de la marquesa de Squilache, doña Raimunda vistió de raso blanco y se cubrió de brillantes²⁵, destacando los “ricos broches que fulguraban en su pecho y en su espalda”²⁶, sin incidir la noticia en más detalles. Un par de días después, a la recepción celebrada en el Palacio Real, asistió de blanco con encajes de Alençon, portando “suntuosa corona de marquesa”²⁷ “de brillantes”²⁸. Se trata del primer dato hallado sobre esta pieza, que puede distinguirse en el retrato fotográfico tomado en esos años por Valentín Gómez²⁹ (Fig. 3), la cual sería tasada en 125.000 pesetas en el inventario realizado tras el deceso de su viudo.

Las perlas fueron muy habituales en el aderezo de la marquesa³⁰. Como era costumbre, el 15 de marzo de 1892 saludó en su palacio a todos aquellos que quisieron felicitarla personalmente por su onomástica. Al hilo de la recién instalada luz eléctrica en el edificio, el cronista de sociedad comentaba que “en el saloncito [...] junto al tocador veíanse, en una vitrina de estilo Luis XVI forrada de peluche azul, algunas de las valiosas alhajas que forman la colección de la marquesa, entre las cuales sobresalían unas colosales perlas negras, de un mérito extraordinario”³¹. Precisamente, al festejo ofrecido en el Palacio Real en noviembre de ese año para homenajear la visita oficial de los reyes de Portugal, acudió “de blanco, ostentando en torno a su garganta grandes perlas blancas de magnífico oriente, y sobre el pecho otras negras, rodeadas de brillantes”³².



Figura 3

Valentín Gómez, Raimunda Osorio y Ortega, I marquesa de Linares
ca. 1890. *La Ilustración Española y Americana*,
8 de noviembre de 1901, p. 3.

Por el día de su santo de 1893, doña Raimunda fue agasajada con valiosos regalos, como “un riquísimo imperdible de brillantes con una monumental avellana de las propias piedras”, entregado por su esposo, o “un brazalete de oro con piedras de gran valor”, dado por su ahijada, la joven Raimunda Avecilla y Aguado³³.

Para el baile celebrado por la marquesa de Squilache a finales de enero de 1894, eligió un traje de raso blanco que complementó con “broches de gruesos brillantes, un collar magnífico de las más hermosas perlas que cabe imaginar y [...] una diadema de brillantes, verdadero modelo de la orfebrería moderna”³⁴, que otros periódicos describieron como una “corona de hojas de acanto de brillantes”³⁵, tratándose, con seguridad, de la corona marquesal ya expuesta. El 15 de marzo, festividad de su santo, doña Raimunda recibió en su palacio “con *toilette* de terciopelo color verde botella y soberbios pendientes de esmeraldas, rodeados de brillantes”. El inventario *post mortem* indica que tuvo dos pares de estos materiales, valorados en 3.000 y 2.500 pesetas. Ese día el marqués le regaló una “riquísima pulsera de brillantes con una gran esmeralda en medio”³⁶, que posteriormente se tasó en 5.000 pesetas. A continuación, en el baile ofrecido por la duquesa de Castrejón a principios del mes de abril, destacaron los numerosos hilos de perlas que rodeaban el cuello de la marquesa³⁷, los cuales “representaban un gran capital”³⁸. Lució, además, “magníficos brillantes y ricas joyas entre los pliegues de su traje blanco”³⁹.

Al banquete organizado en noviembre de 1895 por la marquesa de Squilache para despedir al general Sabas Marín y González, con motivo de su partida a la Guerra de Cuba, la de Linares se presentó “espléndidamente vestida, con un riquísimo collar de perlas y cadena de brillantes”⁴⁰. Idéntico collar de perlas usó en el evento que albergó su palacio a finales de febrero de 1897, en consonancia con un traje de brocatel blanco⁴¹.

El obsequio hecho por el marqués a su esposa por su onomástica de 1896 consistió en una “soberbia alhaja de brillantes” que “difundía en su pecho ricos fulgores”. De brillantes era, igualmente, la cadena con que durante la velada sujetó sus impertinentes de concha la señora de Murga⁴². Curiosamente, los pormenores que permiten identificar el broche se conocen gracias a una noticia publicada al año siguiente por la misma efeméride, la cual informaba de que la marquesa había recibido en su residencia vestida con un traje gris perla, luciendo “en el pecho la magnífica alhaja de turquesas y brillantes que le regaló el año anterior su marido”. Doña Raimunda tuvo dos broches con estas características, esto es, uno grande con dos turquesas y otro en forma de corchetes con un par de turquesas también, piezas que fueron tasadas en 7.000 y 5.000 pesetas, respectivamente, en el inventario *post mortem*. Haciendo juego, don José le entregó ese año de 1897 “un espléndido collar, de brillantes y turquesas”, que sería valorado en 10.000 pesetas. A manera de anécdota, el periodista conjeturaba en su columna que, con tales ofrendas, “el guardajoyas de la marquesa debe ya encerrar un tesoro digno de una reina”⁴³.

Los medios discreparon en los detalles de la alhaja que le fue entregada por el marqués en 1898 por semejante ocasión. Unos aseguraban que era “un rico brazalete de cuatro aros de perlas y brillantes”⁴⁴, mientras que otros afirmaban que se trataba de “tres magníficas pulseras de gruesas perlas”. En cualquier caso, todos coincidían en que el presente fue a “aumentar la colección de joyas, bien nutrida ya, de la marquesa”⁴⁵.

Finalmente, el 15 de marzo de 1899, el marqués de Linares sorprendió a su mujer con “un lazo de magníficos brillantes, artísticamente montados sobre un encaje negro endurecido, que formaban una joya de tanto gusto como riqueza”. Ese “encaje negro endurecido” sería en realidad oro o platino trabajado a imitación del tejido y patinado en negro, siguiendo los modelos presentados por la joyería Boucheron en la Exposición

Mundial Colombina celebrada en Chicago en 1893⁴⁶ (Fig. 4). El inventario permite saber que doña Raimunda tuvo dos broches de lazo de brillantes, uno apreciado en 15.000 pesetas y el otro en 2.500. Además, esa tarde la marquesa deslumbró en sus salones con un “traje de raso negro, un hilo de magníficas perlas y [una] cadena de brillantes con artístico medallón”⁴⁷.

Escasas son, en cambio, las informaciones de archivo concernientes a esta década. En la joyería de García Villalba y Flórez, ubicada en el número 8 de la carrera de San Jerónimo, el matrimonio adquirió, el 31 de octubre de 1891, un bolsillo de oro mate con rubíes y diamantes talla rosa (1.375 pesetas); el 31 de marzo de 1892, un alfiler de corbata con un trébol compuesto por perlas (80 pesetas); y, el 20 de junio de 1892, una aguja para sombrero (500 pesetas)⁴⁸. Por otra parte, la firma Lefebvre fils aîné enviaba en 1895 a los marqueses, desde los números 106 y 108 de la parisina rue de Rivoli, alhajas de oro en el mes de enero⁴⁹, y un reloj también de oro en abril⁵⁰.

AÑOS 1900 Y 1901

Las últimas noticias halladas sobre incorporaciones al joyero de la marquesa datan de marzo de 1900. Con motivo de su onomástica y, según el cronista, aprovechando que los anillos eran las alhajas que estaban entonces más de moda, portándose varios a la vez⁵¹, doña Raimunda recibió de su esposo un regalo “regio, consistente en cuatro sortijas, una de esmeraldas y brillantes, otra de brillantes figurando dos *trèfles* [tréboles] y dos solitarios”⁵², destacándose en uno de estos “un magnífico brillante antiguo tallado en óvalo”⁵³. Además, fue agasajada por Antonio Martín y Murga, primo de don José, y Adriana Nebot, su mujer, con “una artística medalla de oro, admirablemente labrada y rodeada de brillantes”⁵⁴, mientras que la condesa viuda de San Rafael de Luyanó le entregó una aguja de coral y oro, y Valentín Gómez una medalla de oro con sus retratos⁵⁵.

En cuanto a las joyas lucidas en sociedad, para la velada recién aludida la marquesa se engalanó con un traje de raso gris perla y con el “soberbio aderezo de turquesas y brillantes”⁵⁶, y en una recepción celebrada en el palacio en enero de 1901 llevó un vestido de color gris perla y negro, que combinó con “un rico collar de perlas y unos pendientes de las propias piedras [sic]”⁵⁷.

JOYAS PARA LA PIEDAD

Como personas de profundos sentimientos religiosos y amantes del lujo, puede trazarse una relación entre los marqueses de Linares, las imágenes para el culto y las joyas.

Sobre alhajas encargadas para un uso específico, puede citarse que el 13 de marzo de 1863 abonaron 180 reales a la fábrica de platería de Juan Sellán por “una diadema para san José”⁵⁸. Por otra parte, de 1889 datan las primeras referencias sobre la corona de la Virgen tasada en 25.000

Figura 4

Lefort para Boucheron, *broche* 1908. Con forma de lazo, está realizado en platino patinado en negro, oro y diamantes. París, colección Boucheron.



pesetas en el inventario, de la que se sabe que estaba compuesta por doce estrellas de gruesos diamantes, habiendo costado, según algunas fuentes, 50.000 pesetas⁵⁹. Ceñía la cabeza de la Inmaculada Concepción de mármol policromado, tallada por Jerónimo Suñol, que todavía hoy se eleva sobre el altar de la capilla neobizantina del primer piso del palacio, recortándose delante de un cristal azulado pintado con estrellas y cabezas de querubines por Francisco Amérigo.

costumbre que tenía la marquesa de engalanar las figuras sagradas con sus joyas, especialmente durante las fiestas navideñas.

Retomando el inventario, como corona de la Virgen del oratorio de la segunda planta se menciona un adorno floral de brillantes, valorado en 10.000 pesetas, que pone de manifiesto la costumbre que tenía la marquesa de engalanar las figuras sagradas con sus joyas, especialmente durante las fiestas navideñas. El periódico *La Época* se ocupó de describir algunos de estos montajes, diciendo del de 1897:

“Lo que llama la atención en este oratorio principalmente, más que los hermosos cuadros y los artísticos objetos destinados al culto, son las imágenes que la capilla atesora.

Es la primera una imagen de la Virgen del Carmen, obra de magnífica talla y como de una media vara de altura; imagen por la que siente la marquesa extraordinaria devoción.

Ostenta un manto bordado de oro, semejante a los más ricos que luce la Virgen del Pilar de Zaragoza, y ofrece la particularidad de que la marquesa ha prendido entre los bordados unas perlas de purísimo oriente que tienen el tamaño de gruesas avellanas.

Componen la corona⁶⁰ grandes esmeraldas y brillantes, y en su centro se destaca un brillante enorme. Los pendientes están formados por esmeraldas también, y completan tan suntuoso atavío, entre otra docena de joyas, un collar de gruesos brillantes y otras esmeraldas, igualmente magníficas.

Una señora, entendida en piedras preciosas, calculaba la otra tarde que no valdrán menos de dos millones de pesetas las que esta imagen luce.

En el centro del altar aparece un Niño Jesús, de talla también, que está adornado con más modestia: con dos collares de hermosas perlas, nada más.

Así como en otras casas hay en estos días Nacimientos, la marquesa de Linares ha puesto en su capilla, como objeto de especial devoción, otro Niño Jesús, imagen que le fue regalada por una comunidad de monjas, a cuyo convento había hecho la noble dama cuantioso donativo.

Lo ha colocado en una preciosa cuna, entre suaves y blancas plumas de avestruz y delicados encajes de Alençon; ha depositado sobre su frente una estrella de brillantes⁶¹, simbolizando la que guió a los Reyes Magos, y lo ha enriquecido además con otras diez o doce alhajas de extraordinario valor.

Como se ve, la *modesta* capilla ofrece buen número de atractivos para cuantas personas acuden en estos días a felicitar las Pascuas y a desear un próspero Año Nuevo a los marqueses de Linares.

Es de advertir que la mayoría de estas joyas no ha sido lucida por la marquesa. Han pasado todas, desde los estuches en que se las ofreciera su esposo, a ser magnífico atavío de tan preciadas imágenes”⁶².

Al año siguiente, el diario comentó en sus columnas: “Admíranse en aquel oratorio, que es una maravilla de arte y riqueza, [...] una Virgen del Carmen, de talla, a la que acostumbra la marquesa de Linares adornar con las joyas que aún no ha estrenado. Este año han formado el tesoro de la Virgen una corona de turquesas y brillantes, de mucho mérito artístico, unos soberbios solitarios, un lazo de brillantes y otras joyas. También se veía en el oratorio un Niño Jesús cubierto de finísimos encajes y con un solitario colgado de una cadena de oro”⁶³.

Y en las navidades de 1900, las últimas de doña Raimunda, la visión se describió de esta original manera:

—[...] Como de costumbre en estas fiestas religiosas, estaría abierta la capilla.

—Ya sabe usted que es uno de los atractivos del palacio, por su preciosa instalación y por la riqueza de sus adornos. En estos días el atractivo es más poderoso, porque se reproduce con gran magnificencia la escena del nacimiento de Dios.

—Conozco el precioso Niño Jesús, de talla, que posee la marquesa.

—¡Qué contraste entre aquel humilde portal de Belén, desmantelado y frío, donde todos los abandonos se unían, y este magnífico portal del Palacio de Linares, donde rodean al Dios Niño todas las riquezas! El artístico Niño de talla aparece colocado bajo una palmera, cuyas ramas se adornan con lazos de seda, sujetos por broches de brillantes. De la palmera pende, a manera de regia cortina para la divina urna, riquísimo velo de encaje de Chantilly, adornado con magníficas plumas. En lo alto brilla la simbólica estrella que guiaba a los Reyes del Oriente...

—De brillantes, sin duda.

—De magníficos brillantes, cada uno de los cuales tiene gran valor. Bajo esta estrella aparece otra, formada por un solo brillante, un solitario digno de figurar en la colección de los diamantes célebres. Entre otros adornos, se hacía notar un gran collar de perlas que caía debajo del Niño y otros broches de brillantes.

—En suma, un verdadero tesoro.

—Y una muestra de la piedad de la marquesa, que no luce sus joyas porque concurre pocas veces a los salones, y se complace en adornar con ellas la linda capilla de su casa.

—A la cual podrá aplicarse, con gran propiedad, la frase consagrada de que resplandecía como una ascua de oro.

—No puede usted formarse idea. Es un templo en miniatura, que hace formar exacta idea de lo que serían aquellas fastuosas catedrales bizantinas de que nos hablan los artistas. La imagen de la Virgen luce una corona de esmeraldas y brillantes digna de una soberana. El manto está también sembrado de brillantes, que, heridos por la luz, centellean como diminutas estrellas [...]”⁶⁴.

Como curiosidad, algunos de los medios que se hicieron eco de los artículos de *La Época* realizaron comentarios sarcásticos ante tal despliegue de riquezas, contraponiéndolas a la pobreza en la que todavía seguía inmersa buena parte de la población madrileña; todo ello sin tener en cuenta que este ajuar no sería muy diferente, en cantidad y calidad, al de otras vírgenes españolas como la de Guadalupe o la del Pilar.

EL INVENTARIO POST MORTEM

La marquesa de Linares falleció el 27 de octubre de 1901. En el inventario de bienes redactado por tal motivo sus joyas aparecen tasadas en 339.570 pesetas, pero no se describen⁶⁵.

Apenas medio año después, el 9 de abril de 1902, moría el marqués. En esta ocasión, las alhajas se pormenorizaron y valoraron en 339.620 pesetas, incluyendo esta categoría joyas propiamente dichas y otros objetos realizados con materiales nobles. La relación de piezas estaba integrada por una corona de marquesa (125.000 pesetas), una corona de la Virgen (25.000 pesetas), placa y cruz de caballero Gran Cruz de la orden de Carlos III (15.000 pesetas), un adorno floral de brillantes usado como corona de la Virgen del piso segundo del palacio (10.000 pesetas), un collar de serpiente de brillantes (30.000 pesetas), un collar de un hilo de brillantes (20.000 pesetas), un lazo de brillantes (15.000 pesetas), un broche de áncora de brillantes (8.000 pesetas), un par de pendientes solitarios de brillantes (7.000 pesetas), un collar de turquesas y brillantes (10.000 pesetas), un broche grande con dos turquesas (7.000 pesetas), un broche con forma de corchetes con dos turquesas (5.000 pesetas), un par de pendientes de turquesas (2.500 pesetas), un medallón de concha con esmeralda y brillantes (4.000 pesetas), un par de pendientes de esmeraldas y brillantes (3.000 pesetas), otro par de pendientes de esmeraldas y brillantes (2.500 pesetas), una pulsera con una esmeralda grande (5.000 pesetas), otra pulsera más pequeña (3.500 pesetas), una pulsera con un brillante grande (4.000 pesetas), un broche de lagarto de brillantes (3.000 pesetas), un broche de espiga de brillantes (3.000 pesetas), un broche de lazada de brillantes (2.500 pesetas), un broche de brillantes (2.000 pesetas), una pulsera de rubíes, brillantes y esmeraldas (1.250 pesetas), un broche de rubíes, brillantes y esmeraldas (1.500 pesetas), un medallón y un par de pendientes

de topacios (1.000 pesetas), un medallón de esmalte y brillantes (1.500 pesetas), un broche con zafiro y brillantes (6.000 pesetas), una pulsera con zafiro y brillantes (4.500 pesetas), un par de pendientes con zafiro y brillantes (4.500 pesetas), un broche con cifra y corona de brillantes (1.000 pesetas), un adorno de cabeza en forma de estrella (600 pesetas), un broche con cifra de brillantes y corona con perlititas (600 pesetas), cinco rosarios (80 pesetas), dos floreros con granates (25 pesetas), una tabaquera (15 pesetas), dos fosforeras de oro y esmalte (25 pesetas), un tarjetero de piel con reloj y cifra de diamantes talla rosa (450 pesetas), un tarjetero de piel con corona de diamantes talla rosa (200 pesetas), petaca y fosforera de oro con esmalte representando escena de tiro de pichón (300 pesetas), un tarjetero de concha pequeño con corona de diamantes talla rosa (25 pesetas), un tarjetero de plata dorada con lapicero (10 pesetas), un portamonedas de malla y platino (150 pesetas), un cortapapel de concha con fantasías de diamantes talla rosa (80 pesetas), dos peinetas antiguas de concha y oro (50 pesetas), una pulsera de media caña con acabado mate (90 pesetas), una pulsera de cinta (75 pesetas), una pulsera de aros con grabado (150 pesetas), una cadena de señora con pasador y dije “Corlú” (125 pesetas), una cadena de reloj de caballero con dije (125 pesetas), una cadena de reloj de caballero (75 pesetas), una cadena de reloj de caballero con medallón con escudo (100 pesetas), una cadena barbada (40 pesetas), una cadena larga antigua de señora (20 pesetas), una cadena con corona de marqués (60 pesetas), un collar de eslabones de oro mate (140 pesetas), un collar de cinta (60 pesetas), un lote compuesto por tres medallas, dos medallones, dos hebillas, un par de pendientes, una cruz de mosaico, un marcapáginas y un colgante de dos águilas con engaste de algunos diamantes talla rosa (125 pesetas), otro lote integrado por cuatro alfileres de señora con retratos, un alfiler de esmalte negro y un medallón con retrato (150 pesetas), tres pares de aretes antiguos (300 pesetas), dos sortijas antiguas (250 pesetas), cinco agujas de macetillas (1.000 pesetas), diez relojes con sus llaves y dos cadenas (80 pesetas), y dos portaplumas (75 pesetas)⁶⁶.

en su testamento, se legó a la catedral de la Almudena el producto de la venta de la corona marquesal y del collar de serpiente de brillantes

El 7 de junio de 1905 se aprobó la escritura de adjudicación de los bienes de don José. Siguiendo las directrices trazadas en su testamento, se legó a la catedral de la Almudena el producto de la venta de la corona marquesal (125.000 pesetas) y del collar de serpiente de brillantes (30.000 pesetas), entregándose al obispo de la diócesis de Madrid-Alcalá 110.000 pesetas para sufragar las obras de construcción del templo y 45.000 pesetas para el encargo de una custodia de estilo neobarroco (“del siglo XVII”)⁶⁷. Por otra parte, la placa y la cruz de caballero Gran Cruz de la orden de Carlos III (15.000 pesetas) también se enajenaron para incrementar los fondos de la Institución de Caridad de los marqueses de Linares⁶⁸, que sigue hoy en activo. El resto de las joyas (169.620 pesetas) quedaron en manos de la condesa de Villapadierna, Raimunda Avecilla y Aguado (Madrid, 1878-Málaga, 1949), ahijada y heredera de los marqueses, quienes fallecieron sin descendencia⁶⁹.



Figura 5

Aguja para el cabello
ca. 1880-1890. Con forma de espada,
está realizada en metal dorado y cuerno.
Colección particular.
(Fotografía: rubylane.com vía Pinterest).

MÁS JOYAS

El joyero de la marquesa de Linares estuvo integrado por aún más alhajas de las que se han expuesto líneas atrás, como demuestran sus retratos. Que no se recogiesen en el inventario indica que debió de repartirlas antes de morir o que su viudo lo hizo por ella inmediatamente después, gesto en consonancia con su legendaria generosidad.

En el cuadro pintado por Pradilla en 1888 (Fig. 1), además de los pendientes y el broche ya estudiados, doña Raimunda sujeta el peinado con una aguja en forma de espada, que parece estar realizada en oro repujado y diamantes (Fig. 5). Ajustada a la garganta destaca una *rivière* de gruesos diamantes engastados en robustos collarines de oro, que puede identificarse en el hilo de las mismas piedras tasado en 20.000 pesetas en el inventario. Del centro cuelga un trébol y dos solitarios, igualmente, de diamantes montados en oro. Sobre el guante derecho lleva una fina pulsera de oro, de brazo rígido con sección circular o de media caña, que por adornos tiene dos perlas perillas con casquillos de oro que penden a distinta altura, pues una queda unida al aro mediante una perla y la otra por una ristra de tres. Encima del guante izquierdo ostenta siete pulseras más, todas de oro, que desde el codo hacia la muñeca consisten en: una de eslabón barbado y medallón ovalado y orlado, con cruz e inscripción esmaltadas en negro; una fina, de brazo rígido con sección circular o de media caña, con dije de farolillo que alberga una perla; una ancha, rígida y de media caña; una algo más estrecha que la anterior, también rígida y de media caña, en cuyo frente alternan diamantes y piedras de color; una fina, rígida y con sección circular o de media caña, de la que cuelga una *vinaigrette* o pomo para guardar esencias; una ancha, rígida y de perfil plano, con dos bandas de esmalte negro; y una fina, rígida y de sección circular o de media caña, con diamantes engastados en la delantera.

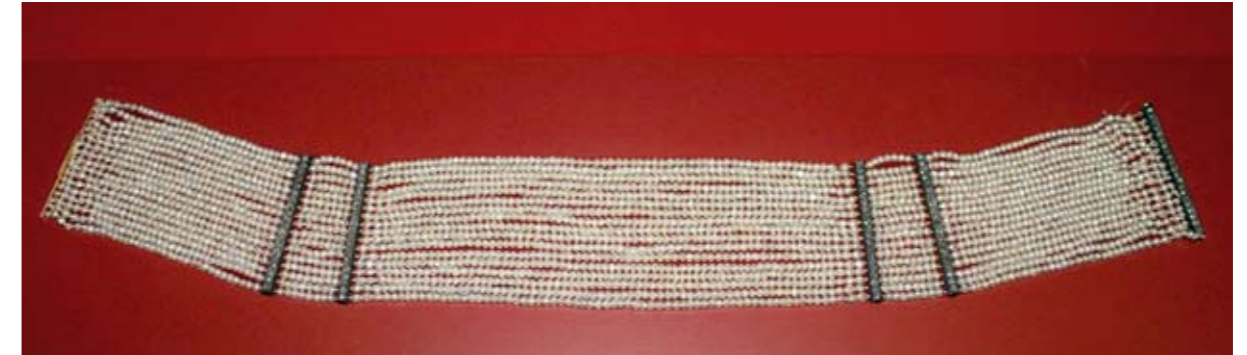


Figura 6

Ahogador o collar de perro
ca. 1900. Está realizado en oro, plata, diamantes y aljófares.
Madrid, Museo Lázaro Galdiano, inv. 12456.
Pertenece a Paula Florido y Toledo,
esposa de José Lázaro Galdiano.



Figura 7

Bapst, broche
ca. 1880-1890. Con forma de luna
en cuarto creciente, está realizado
en oro, plata y diamantes.
París, Museo de Artes Decorativas,
inv. 998.258.1. (Fotografía: Jean Tholance).

Para la fotografía tomada por Valentín Gómez hacia 1890 (Fig. 3), doña Raimunda posó con la corona marquesal ya comentada⁷⁰, pero también con un magnífico ahogador o collar de perro, un tipo de joya compuesta por múltiples sartas de pequeñas perlas organizadas por separadores verticales, demostrando una vez más el gusto a la moda de la señora de Murga (Fig. 6). Otros hilos de perlas caen a diferentes alturas sobre su pecho y abdomen. En el centro del escote destaca un broche con una piedra de color en el medio. Bajo el hombro derecho se distingue un alfiler de luna en cuarto creciente o *croissant*, pieza imprescindible en cualquier joyero de la época⁷¹ (Fig. 7). Un broche más se aprecia debajo del pecho izquierdo, colgando una gran piedra de color en forma de perilla. La calidad de la imagen impide, en cambio, hacer comentario alguno sobre los pendientes.

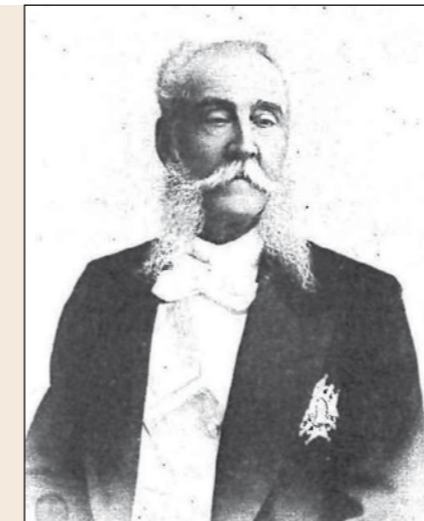


Figura 9

Valentín Gómez,
José de Murga y Reolid,
I marqués de Linares
ca. 1890. *Nuevo Mundo*,
23 de abril de 1902, p. 10.



Figura 10

Placa de caballero
Gran Cruz de la orden de Carlos III
ca. 1889. Realizada en plata y esmaltes.
Madrid, Museo Cerralbo, inv. 02191.
(Fotografía: Ángel Martínez Levas).
Pertenece a Enrique de Aguilera
y Gamboa, XVII marqués de Cerralbo.

<< Figura 8

Francisco Pradilla y Ortiz,
José de Murga y Reolid, I marqués de Linares
1888. Madrid, Museo Nacional del Prado,
inv. P008253.

En el caso del marqués de Linares, al ser retratado por Pradilla quiso resaltar su posición social como caballero Gran Cruz de la orden de Carlos III ⁷², para lo cual se enfundó el collar, la placa, la banda y las veneras correspondientes (Fig. 8). El collar, de oro, está formado por la cifra de Carlos III rodeada de palma y laurel, con las hojas esmaltadas en verde y las bayas en rojo. A continuación, en ambos lados, hay dos leones rampantes vueltos hacia la cifra, un castillo y un trofeo de guerra, compuesto por un casco, dos banderas en aspa (la derecha esmaltada en rojo y la izquierda en azul), un basto y un fascés, todo orlado de hojas de laurel esmaltadas en verde. A esta secuencia sigue otra de castillo, león, cifra, león, castillo, trofeo, hasta completar el total de cuarenta y un eslabones. De la cifra principal cuelga, mediante dos cadenas, la venera de la orden, que es una cruz de oro de cuatro brazos iguales, esmaltados en azul con franja exterior de esmalte blanco, con ocho puntas rematadas en semiesferas y una flor de lis en cada entrebrazo. El centro lo ocupa un óvalo, que lleva, en el anverso, la imagen esmaltada de la Inmaculada Concepción enmarcada en esmalte azul, y, en el reverso, la cifra en oro de Carlos III sobre esmalte azul, rodeada del lema de la orden, "virtuti et merito", en oro sobre esmalte blanco. La cruz está rematada por una corona de laurel anudada con un lazo de esmalte azul.

Del hombro derecho al costado izquierdo, cruza el cuerpo del marqués la banda de la orden, de seda azul celeste con franja central blanca, de cuyo rosetón pende otra venera. Por último, en el lado izquierdo del pecho luce la placa de la orden, como también lo hace en la fotografía captada por Valentín Gómez hacia 1890 (Fig. 9). Ésta ha de ser toda de plata abrigantada, y estar compuesta por una cruz de cuatro brazos iguales, con ocho puntas rematadas en semiesferas y una flor de lis en cada entrebrazo. El óvalo central lleva la imagen de la Inmaculada Concepción esmaltada, y, a sus pies, la cifra de Carlos III laureada y la leyenda "virtuti et merito" sobre una cartela esmaltada en blanco y orlada de esmalte azul. El óvalo lo cierra por su parte superior una franja de esmalte azul enmarcada en plata abrigantada (Fig. 10).



<< *Figura 11 y detalles*

Autor desconocido, Raimunda Osorio y Ortega
ca. 1860. Ayuntamiento de Linares, Jaén.
(Fotografía: Silvia Guillén).



La cruz y la placa se inventariaron y tasaron, no ocurriendo lo mismo con el collar, pues los herederos del marqués tuvieron obligación de devolverlo al Estado tras el fallecimiento del titular.

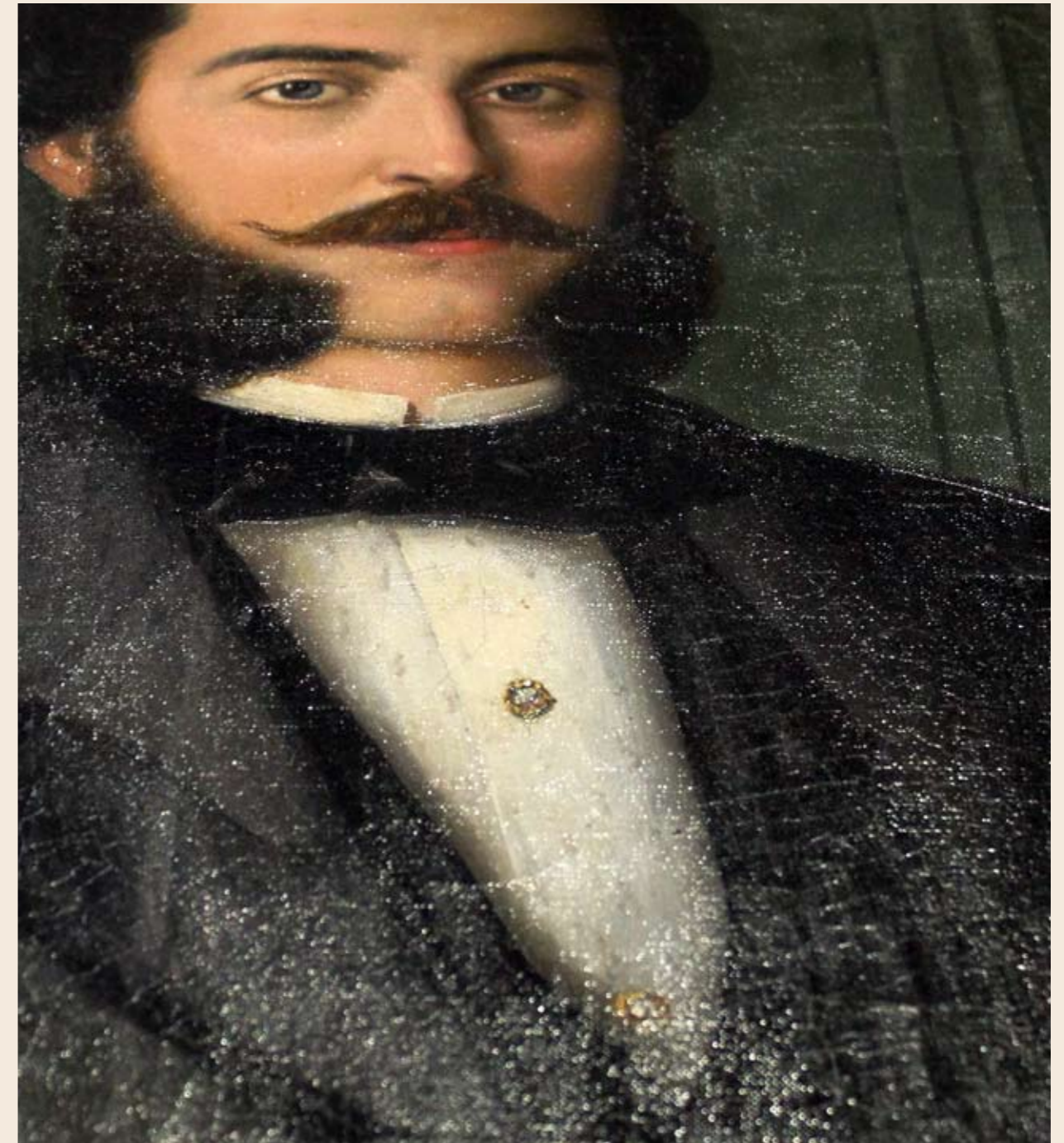
Retrocediendo al inicio de este apartado, otras alhajas debieron de desaparecer del joyero de doña Raimunda al quedar su estilo obsoleto con el paso de los años. Ese pudo ser el caso de las que se muestran en el primero de sus retratos localizados, de autor pendiente de identificación, pero fechable al comienzo de la década de 1860, el cual actualmente se conserva en el salón de plenos del Ayuntamiento de Linares ⁷³ **(Fig. 11)**. Se trata de un aderezo compuesto por pendientes, broche y dos pulseras. El diseño consiste en un óvalo de oro con perfil ondulado recorrido en la parte interna por una franja de esmalte negro, y engaste de perlas y/o diamantes en el centro. Los pendientes terminan en un colgante rematado en punta y el broche en dos, mientras que al extremo del brazo de las pulseras, de malla y ajustables, se encuentra un aplique que sigue las características del conjunto. Completa el ornato de la señora de Murga una hebilla oval de oro labrado que ciñe la cintura. Haciendo pareja, en la efigie de don



José (Fig. 12) se observan dos botones de camisa, con perla o diamante en montura de oro, y una gruesa leontina de oro de la que penden un sello y la llave para dar cuerda al reloj que llevaría guardado en el bolsillo del chaleco.

<< Figura 12 y detalle

Autor desconocido, *José de Murga y Reolid*
ca. 1860. Ayuntamiento de Linares, Jaén.
(Fotografía: Silvia Guillén).



JOYAS PARA REGALAR

Como colofón, resulta interesante recopilar algunas noticias sobre joyas obsequiadas por los marqueses, las cuales manifiestan su red de relaciones y dan idea de los usos y gustos de la alta sociedad del momento.

Por ejemplo, a la cantante lírica Dolores Cortés de Pedral, por su papel protagonista en la zarzuela *Mis dos mujeres*, representada en el Teatro Apolo en 1884, entregaron “unos magníficos [pendientes] de granates y brillantes”⁷⁴. Como agradecimiento por la invitación al banquete celebrado por la marquesa de Squilache con motivo del año nuevo de 1897, enviaron “una aguja para sombrero, rematada por una gran perla, envuelta en un enrejado de brillantes”, que por su riqueza llamó la atención entre todos los presentes recibidos por la dama⁷⁵. A la escritora Emilia Pardo Bazán, por su onomástica de los años 1899, 1900 y 1901 ofrecieron, respectivamente, “un precioso trébol de oro con brillantes”⁷⁶, “preciosas horquillas de oro y pedrerías”⁷⁷ y “una preciosa y elegante aguja para sombrero, de oro, perlas y brillantes”⁷⁸. Y para la tómbola del baile de Carnaval organizado por el Círculo de Bellas Artes en 1901 dieron “un precioso relojito de oro, pendiente de un lazo también de oro, con perlas”⁷⁹, aunque otros medios lo describieron como “un magnífico reloj de oro y brillantes para señora”⁸⁰.

eran las bodas las ocasiones para las que con mayor frecuencia los marqueses adquirían joyas para obsequiar.

Sin embargo, eran las bodas las ocasiones para las que con mayor frecuencia los marqueses adquirían joyas para obsequiar. Por ejemplo:

En 1892 regalaron a Esperanza Mateo-Sagasta, hija del político, “una magnífica ancla de brillantes”, atributo de la virtud cristiana que daba nombre a la joven, una alhaja con la que mostraron “su opulencia y su buen gusto”⁸¹.

En 1893, a Elena de Arteaga y Gutiérrez de la Concha, hija de los marqueses de Távara, “una pulsera con tres magníficos brillantes”⁸², y a Pilar de Carvajal y Hurtado de Mendoza, hija de los marqueses de Aguilafuente, “una magnífica corona de brillantes, de la que penden dos cadenas sosteniendo un reloj, también de brillantes”⁸³.

En 1894, a Antonia Vejarano y Cabarrús, hija de los condes de Nava de Tajo, “un magnífico broche en forma de herradura, con perlas y brillantes”⁸⁴.

En 1895, a Berenguela de Collado y del Alcázar, marquesa de Sofraga, “una magnífica pulsera, con dos aros de brillantes rematados por dos grandes solitarios”⁸⁵, y a su hermana Mencía, marquesa del Valle de la Paloma, “una preciosa [...] corona de marquesa de rubíes y perlas, de la que penden tres hilos de brillantes que sostienen un

artístico reloj guarnecido de brillantes”⁸⁶. Ese mismo año entregaron a Brígida Montis y Allendesalazar, hija de los marqueses de la Bastida, “una riquísima diadema y broche de magníficos brillantes, de incalculable valor”⁸⁷, por su matrimonio con Antonio Martín y Nebot, sobrino de don José y heredero del marquesado de Linares.

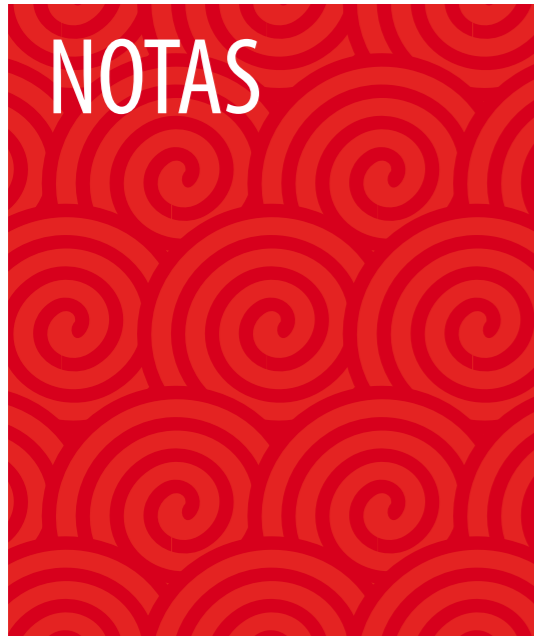
En 1896 regalaron a Pilar Martínez Campos, hija del militar y político, una “magnífica [pulsera] con dos aros de brillantes rematados por una rica perla y un espléndido solitario [de brillante]”⁸⁸, y al político Rafael Sarthou un “alfiler de corbata con una perla grande rodeada de brillantes”⁸⁹.

En 1897, a Isabel de Pardo y Manuel de Villena, marquesa de Puebla de Rocamora, “un rico y elegante brazalete de perlas negras y brillantes”⁹⁰, aunque otros medios aseguraban que la suntuosa pulsera estaba compuesta por “una gruesa perla negra rodeada de otras blancas”⁹¹; a Mercedes de Carvajal y Osorio, hija de los marqueses de Navamorcuende, “una hermosa y rica pulsera de brillantes y perlas”⁹²; a la prometida del político Manuel Kindelán “una rica y elegante peineta de concha y brillantes”⁹³; a Isabel de Rojas y Vicente, hija de los condes de Montarco, una “pulsera de oro con turquesas y brillantes”⁹⁴; y a África de Carvajal y Quesada, hija de los condes de Aguilar de Inestrillas, “una hermosa flor de brillantes”, espléndido presente que destacaba entre las alhajas recibidas por la novia, como era habitual cuando los marqueses se encontraban entre los invitados⁹⁵.

En 1899 obsequiaron a Rosario Gurtubay, prometida del duque de Aliaga, un imperdible en forma de “herradura de brillantes y turquesas”⁹⁶.

En 1900 regalaron a Beatriz Caro y del Arroyo, hija de los condes de Peña Ramiro, un “hermoso alfiler de brillantes”⁹⁷, y a María de Rojas y Vicente, hija de los condes de Montarco, “un reloj estilo modernista de oro y esmaltes con broche de brillantes”, que era “de tanto gusto como valor”⁹⁸.

Finalmente, en 1901 entregaron a Victoria Sánchez de Toca, hija del ministro de Agricultura, Industria y Comercio, “una corona de brillantes, en medio de la cual hay una alabarda de las mismas piedras”, con la que, una vez más, los marqueses manifestaron “su esplendor y buen gusto”⁹⁹; a Estefanía Maura, hija del político, “una alhaja de tanto gusto como valor”¹⁰⁰, sin que trascendieran más detalles; y a Magdalena Frígola y Muguero, hija de los barones del Castillo de Chirel, “un presente de mucho valor y gusto, un reloj de señora, de oro y brillantes, lindísimo”¹⁰¹.



¹ Resulta obligada la consulta de MUÑOZ DEL RÍO, C. (ed.), *Casa de América: rehabilitación del Palacio de Linares. Vol. I: Las artes decorativas*, Madrid y Barcelona, Sociedad Estatal Quinto Centenario y Electa, 1992. Un servicio de mesa realizado en plata, recientemente aparecido en el mercado, fue estudiado por LÁZARO MILLA, N., *The Marquis of Linares silver masterpiece by Edmond Tétard*, Buenos Aires, Jaime Eguiguren Arts & Antiques, 2016.

² *La Época*, 19 de febrero de 1892, p. 1.

³ *La Época*, 5 de abril de 1894, p. 1.

⁴ *El Heraldo de Madrid*, 6 de enero de 1901, p. 1.

⁵ *La Época*, 28 de octubre de 1901, p. 1.

⁶ Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), tomo 26797, ff. 662 v.-663 r.

⁷ Seguramente se refiera a que la plata de la montura estaba envejecida.

⁸ AHPM, tomo 26797, ff. 665 v.-666 r.

⁹ Archivo General de Palacio (AGP), Personal, caja 937, expediente 46.

¹⁰ Biblioteca Regional de Madrid (BRM), JM-Arc., caja 2, expediente 35.

¹¹ Archivo Histórico Municipal de Linares (AHML), legajo 8770, expediente 001.

¹² BRM, JM-Arc., caja 2, expediente 35.

¹³ *Ibid.*, expediente 30.

¹⁴ AGP, Personal, caja 835, expediente 24.

¹⁵ AHML, legajo 8798, expediente 024.

¹⁶ AHML, legajo 8790, expediente 013.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ AHML, legajo 8798, expediente 093.

¹⁹ *La Época*, 17 de marzo de 1885, p. 3.

²⁰ Resulta imprescindible la consulta de RINCÓN GARCÍA, W., *Los retratos de los marqueses de Linares por Francisco Pradilla*, Madrid, Alpuerto, 1992.

²¹ *La Época*, 26 de abril de 1885, p. 3.

²² *El Imparcial*, 16 de marzo de 1888, p. 5.

²³ A título informativo, los marqueses tenían residencia en la capital francesa, en el número 9 de la rue Scribe.

²⁴ AHML, legajo 8823, expediente 067.

²⁵ *El Día*, 14 de febrero de 1892, p. 1.

²⁶ *La Correspondencia de España*, 15 de febrero de 1892, p. 2.

²⁷ *El Imparcial*, 16 de febrero de 1892, p. 1.

²⁸ *La Correspondencia de España*, 16 de febrero de 1892, p. 3.

²⁹ Su estudio fotográfico se encontraba en el número 16 de la carrera de San Jerónimo.

³⁰ Por encargo o por casualidad, varios hilos de perlas asoman de un joyero en el bodegón, pintado hacia 1888 por Alejandro Ferrant y Fischermans, que preside el comedor de gala del Palacio de Linares.

³¹ *La Época*, 16 de marzo de 1892, p. 1.

³² *La Época*, 14 de noviembre de 1892, p. 1.

³³ *El Día*, 16 de marzo de 1893, p. 3.

³⁴ *La Época*, 27 de enero de 1894, p. 1.

³⁵ *El Imparcial*, 27 de enero de 1894, p. 3.

³⁶ *El Día*, 16 de marzo de 1894, p. 3.

³⁷ *La Correspondencia de España*, 6 de abril de 1894, p. 1.

³⁸ *La Última Moda*, 15 de abril de 1894, p. 6.

³⁹ *La Correspondencia de España*, 6 de abril de 1894, p. 1.

- ⁴⁰ *La Correspondencia de España*, 22 de noviembre de 1895, p. 1.
- ⁴¹ *La Época*, 27 de febrero de 1897, p. 1.
- ⁴² *La Época*, 16 de marzo de 1896, p. 1.
- ⁴³ *La Época*, 16 de marzo de 1897, p. 1.
- ⁴⁴ *El Heraldo de Madrid*, 16 de marzo de 1898, p. 1.
- ⁴⁵ *La Época*, 16 de marzo de 1898, p. 1.
- ⁴⁶ Las joyas a imitación del encaje de hilo blanco ya habían sido presentadas por Oscar Massin en la Exposición Universal de París de 1878, atrayendo todas las miradas. KOCH, M., *The Belle Époque of French jewellery, 1850-1910*, Londres, Thomas Heneage, 1991, p. 151.
- ⁴⁷ *El Liberal*, 18 de marzo de 1899, p. 2.
- ⁴⁸ AHML, legajo 8829, expediente 041.
- ⁴⁹ AHML, legajo 8836, expediente 021.
- ⁵⁰ AHML, legajo 8832, expediente 020.
- ⁵¹ *El Heraldo de Madrid*, 16 de marzo de 1900, p. 1.
- ⁵² *La Correspondencia de España*, 16 de marzo de 1900, p. 2.
- ⁵³ *El Heraldo de Madrid*, 16 de marzo de 1900, p. 1.
- ⁵⁴ *Ibid.*
- ⁵⁵ *La Correspondencia de España*, 16 de marzo de 1900, p. 2.
- ⁵⁶ *Ibid.*
- ⁵⁷ *La Correspondencia de España*, 26 de enero de 1901, p. 1.
- ⁵⁸ AHML, legajo 8763, expediente 027.
- ⁵⁹ *La Época*, 8 de mayo de 1889, p. 4.
- ⁶⁰ Estas coronas eran, realmente, collares dispuestos de esa manera.
- ⁶¹ Con seguridad sería el adorno de cabeza en forma de estrella, valorado en 600 pesetas en el inventario.
- ⁶² *La Época*, 28 de diciembre de 1897, p. 1.
- ⁶³ *La Época*, 30 de diciembre de 1898, p. 2.
- ⁶⁴ *La Época*, 31 de diciembre de 1900, p. 1.
- ⁶⁵ AHPM, tomo 42637, f. 837 v.
- ⁶⁶ AHPM, tomo 42913, ff. 2739 r.-2741 r.
- ⁶⁷ AHPM, tomo 42914, ff. 3648 v.-3649 r.
- ⁶⁸ *Ibid.*, f. 3654 r.

⁶⁹ *Ibid.*, f. 3645 r.

⁷⁰ Sobre este tipo de joyas, merece la pena la lectura de ESPEJO FERNÁNDEZ, A., “Diademas y coronas heráldicas en la nobleza madrileña de la Restauración: ¿una moda pasajera o algo más?”, en MORENO SECO, M. (coord.), FERNÁNDEZ SIRVENT, R. y GUTIÉRREZ LLORET, R. A. (eds.), *Del siglo XIX al XXI: tendencias y debates. XIV Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2019, pp. 467-478.

⁷¹ Para tener una visión global de la joyería de la época, se remite a BURY, S., *Jewellery. The international era, 1789-1910. Vol. II: 1862-1910*, Woodbridge, Antique Collectors' Club, 1997; y a BENNETT, D. y MASCETTI, D., *Understanding jewellery*, Londres, Antique Collectors' Club, 2008.

⁷² Para saber más, se recomienda la consulta de FERIA Y PÉREZ, R. y CEBALLOS-ESCALERA Y GILA, A. de (coms.), *Virtuti et merito. La real y distinguida orden española de Carlos III*, Madrid, Museo Casa de la Moneda, 2016.

⁷³ Quisiera agradecer la ayuda prestada por Ángeles Isac (concejala de Cultura del Ayuntamiento de Linares), Silvia Guillén (fotógrafa del Ayuntamiento de Linares) y el personal del Archivo Histórico Municipal de Linares. Pero, sobre todo, quisiera agradecer a Javier Fernández el haberse dejado arrastrar en esta investigación.

⁷⁴ *La Correspondencia de España*, 16 de febrero de 1884, p. 3.

⁷⁵ *La Época*, 2 de enero de 1897, p. 1.

⁷⁶ *Álbum Salón*, 1 de marzo de 1899, p. 123.

⁷⁷ *La Correspondencia de España*, 6 de abril de 1900, p. 2.

⁷⁸ *La Correspondencia de España*, 7 de abril de 1901, p. 2.

⁷⁹ *El Globo*, 5 de febrero de 1901, p. 2.

⁸⁰ *La Correspondencia de España*, 7 de febrero de 1901, p. 3.

⁸¹ *El Heraldo de Madrid*, 14 de julio de 1892, p. 2.

⁸² *El Imparcial*, 10 de junio de 1893, p. 3.

⁸³ *El Imparcial*, 9 de diciembre de 1893, p. 3.

⁸⁴ *La Época*, 20 de mayo de 1894, p. 3.

⁸⁵ *La Correspondencia de España*, 16 de mayo de 1895, p. 2.

⁸⁶ *La Correspondencia de España*, 13 de noviembre de 1895, p. 2.

⁸⁷ *El Heraldo de Madrid*, 13 de febrero de 1895, p. 3.

⁸⁸ *La Correspondencia de España*, 17 de marzo de 1896, p. 1.

⁸⁹ *La Época*, 17 de agosto de 1896, p. 2.

⁹⁰ *El Día*, 16 de enero de 1897, p. 2.

⁹¹ *La Época*, 19 de enero de 1897, p. 2.

⁹² *El Día*, 17 de enero de 1897, p. 3.

⁹³ *El Día*, 23 de enero de 1897, p. 2.

⁹⁴ *La Época*, 28 de mayo de 1897, p. 2.

⁹⁵ *La Época*, 2 de diciembre de 1897, p. 2.

⁹⁶ *La Época*, 1 de febrero de 1899, p. 2.

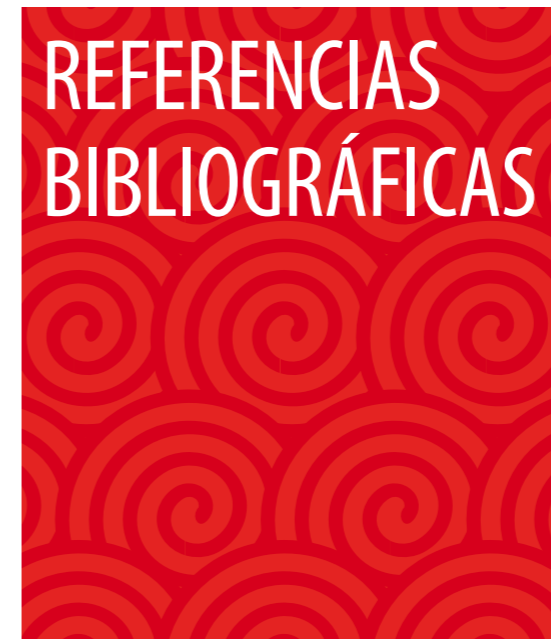
⁹⁷ *La Correspondencia de España*, 8 de enero de 1900, p. 2.

⁹⁸ *La Correspondencia de España*, 30 de noviembre de 1900, p. 1.

⁹⁹ *La Correspondencia de España*, 26 de enero de 1901, p. 1.

¹⁰⁰ *La Correspondencia de España*, 27 de febrero de 1901, p. 1.

¹⁰¹ *La Época*, 9 de mayo de 1901, p. 1.



BENNETT, D. y MASCETTI, D., *Understanding jewellery*, Londres, Antique Collectors' Club, 2008.

BURY, S., *Jewellery. The international era, 1789-1910. Vol. II: 1862-1910*, Woodbridge, Antique Collectors' Club, 1997.

ESPEJO FERNÁNDEZ, A., "Diademas y coronas heráldicas en la nobleza madrileña de la Restauración: ¿una moda pasajera o algo más?", en MORENO SECO, M. (coord.), FERNÁNDEZ SIRVENT, R. y GUTIÉRREZ LLORET, R. A. (eds.), *Del siglo XIX al XXI: tendencias y debates. XIV Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2019, pp. 467-478.

FERIA Y PÉREZ, R. y CEBALLOS-ESCALERA Y GILA, A. de (coms.), *Virtuti et merito. La real y distinguida orden española de Carlos III*, Madrid, Museo Casa de la Moneda, 2016.

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

LÁZARO MILLA, N., *The Marquis of Linares silver masterpiece by Edmond Tétard*, Buenos Aires, Jaime Eguiguren Arts & Antiques, 2016.

MUÑOZ DEL RÍO, C. (ed.), *Casa de América: rehabilitación del Palacio de Linares. Vol. I: Las artes decorativas*, Madrid y Barcelona, Sociedad Estatal Quinto Centenario y Electa, 1992.

RINCÓN GARCÍA, W., *Los retratos de los marqueses de Linares por Francisco Pradilla*, Madrid, Alpuerto, 1992.

EL MUSEO NACIONAL DE ARTES DECORATIVAS DE MADRID EN EL PERIODO 1927-1940: TRANSFORMACIÓN HISTÓRICA, CAMBIO DE SEDE Y NUEVA PROPUESTA MUSEOGRÁFICA¹

Alicia Herrero Delavenay

Museo Nacional de Artes Decorativas

Isabel María Rodríguez Marco

Patrimonio Nacional

Fecha de recepción: 28-11-2019 · Fecha de aceptación: 12-02-2020

1. INTRODUCCIÓN. UN ESTUDIO DE CASO DE REFORMULACIÓN MUSEÍSTICA DEL PERIODO DE ENTREGUERRAS (1927-1935)²

En la trayectoria del Museo Nacional de Artes Decorativas (MNAD) transcurrida entre 1927 y 1940 se produjeron algunos de los condicionantes que han marcado a esta institución hasta la actualidad, al gestarse relevantes componentes institucionales cuando el museo afronta un proceso de transformación. El transcurso de su modificación se apoyó en un cambio de denominación, la ampliación de su espacio museístico en una nueva sede, una política de adquisiciones renovada y una nueva propuesta museográfica. De este modo, en la década de 1930 el Museo Nacional de Artes Decorativas pasó a ocupar un palacete situado en el entorno del arte de la ciudad de Madrid. En su nueva ubicación, cercano al Museo del Prado, el Casón del Buen Retiro, la sede del Museo Nacional de Reproducciones Artísticas y no lejos del Museo Arqueológico Nacional y del Museo de Arte Moderno, el Museo Nacional de Artes Decorativas consiguió algunos de los pilares para el impulso de la institución,

imprescindibles para su perdurabilidad entonces, cuando llevaba dos décadas de desarrollo desde su creación. Sin embargo, la trayectoria del Museo Nacional de Artes Decorativas ligada a su llegada a la sede actual no ha sido prácticamente analizada hasta la fecha como proceso de reformulación museística, y esta etapa fue pronto olvidada, para ser sustituida por una pretendida creación de la posguerra española.

Esta investigación plantea un estudio de caso de los procesos de transformación que se producen en el ámbito museístico nacional e internacional en el periodo de entreguerras, siendo su objetivo detectar los impulsos dados a esta institución desde la política cultural española y establecer las interconexiones que se produjeron en la gestión museística en el panorama cultural del que participa. En la disciplina museística, es reconocido que a lo largo de la historia del museo público, los museos han afrontado procesos de reformulación para revitalizar las instituciones, realizados con el fin de adaptarse a las demandas de la sociedad de su contexto, al tiempo que profundizaban en su funcionalidad técnica e incrementaban los servicios culturales que se ofrecen a los usuarios. La reformulación institucional de los museos ha sido una práctica de planificación museológica constante, a la que se ha sometido al museo desde su condición de institución sociocultural pública. Los museos han transformado su sede, sus colecciones y su actividad en los distintos contextos socioculturales que han impulsado las transformaciones, siendo el elemento más visible la intervención en su arquitectura, su cambio de sede o su descentralización en diversas sedes³.

Una de las etapas de mayor impulso a la modernización museística en el siglo XX fue el periodo de entreguerras, englobando las décadas de 1920 y 1930, siendo esta última década la de mayor desarrollo museístico. En el caso español, la política cultural de la Segunda República repercutió en la trayectoria de muchos museos, con patronatos renovados y equipos profesionales con conciencia de la disciplina museológica. Valga de ejemplo de esta situación la modificación que afronta el Museo Nacional de Artes Decorativas, ante una nueva intencionalidad cultural y el requerimiento de unas instalaciones adecuadas que pudieran acoger las colecciones que estaban ingresando en el museo. Por su particularidad de caso, este artículo viene a demandar que se hace preciso analizar las alternativas dadas al museo por el gobierno en los años treinta, por sus patronos y por el personal facultativo, para mejorar su ubicación y garantizar unos condicionantes óptimos para esta institución, que van a finalizar años después con una nueva instalación museográfica, realmente programada antes del conflicto de la Guerra Civil.

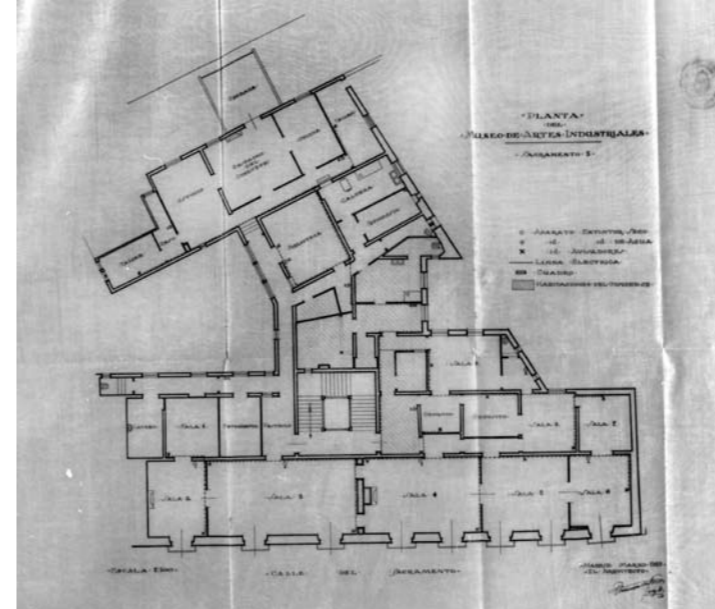


Figura 1

Plano del piso de la calle Sacramento.

Distribución de las distintas estancias del Museo Nacional de Artes Industriales. 1929. Copia microfilmada, archivo MNAD.



Figura 2

Sala del Museo Nacional de Artes Industriales.

ha. 1916. Archivo del MNAD, FD11018.

2. PUNTO DE PARTIDA PARA LA TRANSFORMACIÓN DEL MUSEO NACIONAL DE ARTES INDUSTRIALES EN MUSEO NACIONAL DE ARTES DECORATIVAS

El punto de partida del proceso de reformulación del Museo Nacional de Artes Decorativas se encuentra en la solicitud de un cambio de denominación formulada en 1927, que respondería con el tiempo a un primer paso para una reforma integral de su carácter museístico. Las investigaciones publicadas sobre la historia del museo han tratado con especial atención los primeros años de la institución cuando se crea bajo el nombre de Museo Nacional de Artes Industriales⁴. Estos estudios narran cómo su aspiración institucional fue similar a la de los museos ya existentes en otros países, de los que se toma como referencia la experiencia desarrollada por muchos museos europeos, según hace alusión el preámbulo del decreto de creación⁵ en el que se menciona, entre otros muchos museos, al Museo de Artes Decorativas de París (cuya nueva denominación databa de 1905), los museos de artes decorativas de Marsella, Lyon, Limoges, museos de Alemania, Austria y una especial mención a la creación en 1850 del South Kensington Museum por el parlamento británico. No obstante, el museo de Madrid nació con carencias espaciales desde sus inicios pues, a pesar de que el decreto de creación concedía como sede el Palacio de Cristal del parque del Retiro, este no fue ocupado por la nueva institución, que tuvo que instalarse en un piso de alquiler en el edificio número 5 de la calle Sacramento, situada en el entorno de la Plaza de la Villa de Madrid, siendo un escollo para su desarrollo museístico años más tarde; no obstante, los resultados de las investigaciones realizadas sobre esta etapa reflejan cómo el museo que dirigía Rafael Doménech (1874-1929) forjó su identidad museística en los comienzos de la institución⁶.

El museo se había concebido para poner a disposición de los artistas, obreros e industriales modelos que les sirvieran de fuente de inspiración, con la convicción “[...] de que el nuevo Museo iniciará una poderosa corriente de arte y modernización en las industrias españolas [...]”.⁷ Como consecuencia de ello, los objetos se expusieron agrupados por técnicas y materiales en las salas del piso de alquiler que ocupó el museo durante veintidós años en la calle Sacramento de Madrid (Figs. 1 y 2).⁸ La realidad era que el museo estaba muy limitado

especialmente, por lo que un número creciente de piezas de materiales tan diversos como cerámica, vidrio, guadamecí, tejidos y mobiliario, se expusieron de modo abigarrado, sin un orden cronológico claro o por centros de producción, aunque sí se buscara la simetría y una disposición armónica, según la forma y decoración de los objetos, y teniendo en cuenta su función. En 1916 ya se estaba planteando la museografía que se iba a desarrollar años más tarde, al trasladarse el museo a su nueva sede: “[...] habían de formarse series técnicas y series históricas. Las primeras han comenzado a realizarse [...]; las segundas son posibles únicamente cuando se disponga de un gran número de objetos y local apropiado. Mientras tanto, el Museo ha ido adquiriendo objetos antiguos, y en su día, será factible organizarlos, formando series históricas, técnicas y artísticas.”⁹

Es en esta primera etapa cuando se advierten influjos para una posterior intencionalidad de cambio integral del museo. Nos referimos concretamente al hito que supuso la participación en la organización de la sección española de la Exposición Internacional de París de Artes Decorativas de 1925. El museo tuvo un papel principal en la organización de la sección española de dicha exposición internacional, pues fue el organismo de selección previa de las piezas procedentes de España.¹⁰ Su director ejerció de secretario de la Junta asesora de la Delegación española y desde el museo se formó parte de la subcomisión ejecutiva para la organización de la exposición ¹¹, de modo que se convirtieron los espacios del museo de la calle Sacramento en sede de recepción de una gran parte de las obras a exponer en la representación española en París ¹², fundamentalmente piezas para el pabellón español y las que pudieron verse en la sección correspondiente del Grand Palais realizadas bajo el criterio del reglamento de la exposición, siendo “obras de inspiración nueva y originalidad real, excluyendo rigurosamente las copias, imitaciones y mixtificaciones de los antiguos estilos”¹³. Puede considerarse que el hecho de haber participado activamente en este encuentro internacional, fue un punto de inflexión en la trayectoria de este museo; estimamos por tanto que la ocasión de la cita parisina fue una intensa toma de contacto con otras instituciones, pues en ella participaron veintiún países, y los profesionales del museo pudieron beneficiarse de la influencia derivada del encuentro de mayor envergadura en la temática a nivel mundial, que fue visitada por cerca de seis millones de personas entre el 28 de abril y el 30 de noviembre de 1925.

Podemos considerar en consecuencia que en la segunda mitad de los años 20, el personal responsable del museo inició un proceso de reflexión en torno a sus fines y la falta de adecuación del local que ocupaba en la calle Sacramento, que se consideró una sede provisional y no lograba ofrecer condiciones para la exposición, ni para la visita pública ni la formación. Por entonces, el museo ocupaba siete salas que se abrían a solicitud de los visitantes en un horario amplio hasta las 19 horas, a pesar de una evidente falta de medios y de presupuestos. De ello se hizo eco el periodista crítico Gil Fillol, ofreciendo una visión del estado de languidez de la institución, a pesar de valorar la intencionalidad museística y pedagógica de su fundación y de su instalación museográfica, así como la calidad profesional de su dirección y patronato. Extraemos

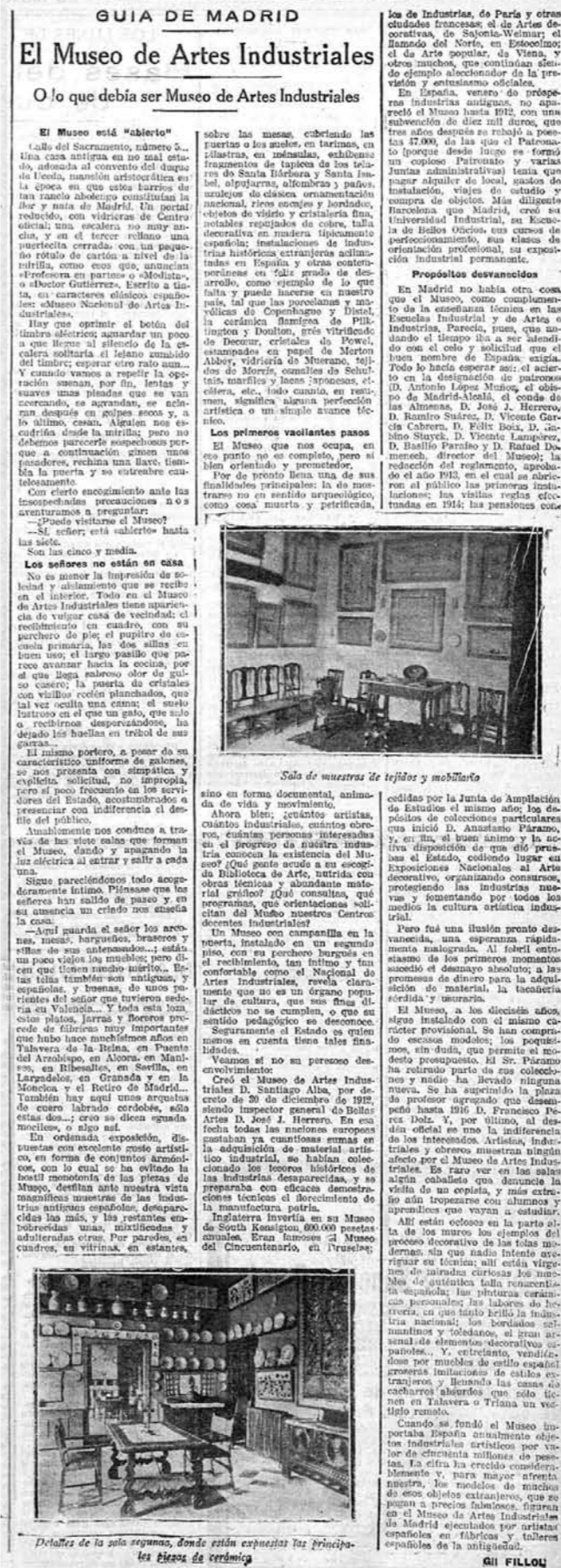


Figura 3

GIL FILLOL, Luis, “El Museo de Artes Industriales o lo que debía ser Museo de Artes Industriales” El Imparcial, 12 de enero de 1927 (Recorte). Fuente: Hemeroteca Digital de España. Biblioteca Nacional de España.

de su publicación unas significativas líneas que muestran la situación del museo y su estancamiento (Fig. 3):

“El museo que nos ocupa, en este punto no es completo, pero sí bien ordenado y prometedor. Por de pronto llena una de sus finalidades principales: la de mostrarse no en sentido arqueológico, como cosa muerta y petrificada, sino en forma documental, animada de vida y movimiento. Ahora bien: ¿cuántos artistas, cuántos industriales, cuántos obreros, cuántas personas interesadas en el progreso de nuestra industria conocen la existencia del Museo? ¿Qué gente acude a su escogida Biblioteca de Arte, nutrida con obras técnicas y abundante material gráfico? ¿Qué consultas, qué programas, qué orientaciones solicitan del Museo nuestros Centros docentes industriales? Un Museo con campanilla en la puerta, instalado en un segundo piso, con su perchero burgués en el recibimiento, tan íntimo y tan confortable como el nacional de Artes Industriales, revela claramente que no es un órgano popular de cultura, que sus fines didácticos no se cumplen, o que su sentido pedagógico se desconoce. Seguramente el Estado es quien menos en cuenta tiene tales finalidades”¹⁴.

Ante esta situación de dificultoso futuro, los profesionales del museo iniciaron una estrategia de reformulación con una propuesta de cambio de denominación, para lograr superar las restricciones de la antigua terminología y poder dedicarse al estudio de los objetos de artes decorativas, además de los de producción industrial. En julio de 1927 el director del Museo, Rafael Doménech, expresó en un escrito al director general de Bellas Artes, la necesidad de cambiar el nombre del

museo, justificando que la transición hacia la denominación de Museo Nacional de Artes Decorativas, sería un medio para evitar ceñir la política de incremento de fondos de la institución.¹⁵ Se refirió a esta problemática afirmando que,

“esa condición de industrial obligaría a restringir mucho la formación de los fondos de este Museo, impidiendo que figuraran en él obras de un alto valor decorativo que, no siendo de producción industrial son sin embargo las que en todas las épocas y países han mostrado los caracteres artísticos directrices en la producción de las artes industriales, y precisamente en los Museos deben estar esas obras, explicativas de las formas de estilo no siendo de producción industrial”¹⁶.

Rafael Doménech defendía la necesidad de este nuevo nombre para poder ampliar su ámbito de actuación, incluyendo aquellas producciones que no fueran de carácter industrial pero que en cambio tuvieran un alto valor decorativo¹⁷. Se puede considerar que se está refiriendo a piezas realizadas antes de la revolución industrial de fines del siglo XVIII y a obras de carácter artístico, más que utilitario, como dibujos, estampas, pinturas y esculturas, que se utilizarían en el museo como modelos para la formación e inspiración de los artistas y estudiantes que lo frecuentaban. Aparte de su labor como crítico de arte¹⁸, la faceta fundamental de Doménech, que era catedrático de Teoría e Historia del Arte en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado, fue la de docente y pedagogo. De ahí que su interés por formar a futuros maestros, artistas y arquitectos en los principios del arte decorativo tuviera para él la máxima prioridad. De esta forma, la colección del museo estuvo muy marcada por su actividad pedagógica que, por otra parte, estuvo muy orientada hacia las artes populares españolas¹⁹. Esto no implicaba la renuncia a incorporar a la colección objetos producidos en otros países, pues como afirmaba Doménech: “Arte puro (en el sentido nacional) no lo hemos tenido los españoles ni pueblo alguno. (...) Nuestra cerámica no ha podido escapar a los hechos repetidos de influencias extranjeras.”²⁰ Además, se ha de señalar el ingreso en la colección de piezas de artistas españoles y extranjeros contemporáneos, resultado del interés del museo por ofrecer un estímulo y orientación a los estudiantes de arte y a los industriales. “Hemos de aprender los adelantos conseguidos por otros, y nuestros pasos hay que asentarlos sobre los progresos actuales (...)”²¹.

El empleo del nuevo nombre fue ya habitual desde finales de 1929 y principios de 1930, estando el museo en su sede original, por lo que se consolida por tanto antes del cambio de edificio. Aunque se utilizaron ambas denominaciones durante unos años, podemos afirmar que el museo asimiló su nueva denominación desde los primeros meses de 1930, como atestigua el nombramiento del nuevo director, el conservador Luis Pérez Bueno por Real Orden del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes²². Previamente se utilizó la denominación Museo de Artes Industriales y Decorativas, tal y como se refieren las comunicaciones sobre el fallecimiento de Rafael Doménech en diciembre de 1929 y se empleó también la nueva indistintamente²³.

3. POLÍTICA MUSEÍSTICA Y CULTURAL APLICADA AL TRASLADO DEL MUSEO NACIONAL DE ARTES DECORATIVAS A UNA NUEVA SEDE

Conseguido el cambio de nombre, se formuló a continuación la propuesta de cambio de sede, para permitir el desarrollo de una nueva actividad como recién bautizado Museo Nacional de Artes Decorativas, que ya se concebía de uso principalmente sociocultural. En paralelo, la plantilla del museo se reforzó con el nombramiento de José Ferrandis Torres (1900-1948), uno de los principales historiadores de la generación de discípulos de Elías Tormo y Manuel Gómez Moreno, formados en el Centro de Estudios Históricos²⁴. Licenciado en Filosofía y Letras (Sección de Historia) y doctorado en la Universidad Central, era miembro del Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos. Tras pasar por diversos destinos, entre ellos el Instituto Valencia de Don Juan, se incorporó al Museo Arqueológico Nacional, donde fue conservador de su sección 4ª hasta 1928, cuando pasa a ocupar la cátedra de Numismática y Epigrafía de la Universidad Central. Ferrandis fue nombrado conservador del Museo Nacional de Artes Decorativas en 1930 por Manuel Gómez Moreno, director general de Bellas Artes del Ministerio de Instrucción Pública, cartera que ocupaba Elías Tormo²⁵. Hemos de señalar que Gómez Moreno y Ferrandis habían participado en la Exposición Internacional de Barcelona de 1929, siendo el primero nombrado comisario y responsable de la sección del *Arte en España* del Palacio Nacional y ambos implicados en la organización del IV Congreso Internacional de Arqueología celebrado en 1929 en Barcelona, de cuyo comité formaban parte. La incorporación de Ferrandis aportaría por tanto un fuerte componente académico y visión internacional al equipo profesional responsable del museo.

la nueva política de museos pretende redefinir la institución ya en los inicios de la actuación del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes republicano

Instaurada la Segunda República, serían renovados los patronatos de los museos nacionales, planificación que afecta al Museo Nacional de Artes Decorativas entre otros²⁶. En julio de 1931 se establece una nueva composición del patronato²⁷ que sumaría catorce vocales, mantenimiento el número de doce miembros preexistente con representación de los directores de las escuelas de Artes Industriales y de Artes y Oficios Artísticos de Madrid y añadiendo dos vocales, que habrían de ser designados por la Casa del Pueblo de Madrid; además, para fortalecer a su patronato, ese mismo día se nombra vocal del museo a Gregorio Marañón y Posadillo (1867-1960)²⁸. Queda patente pues cómo la nueva política de museos pretende redefinir la institución ya en los inicios de la actuación del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes republicano reconociendo las condiciones inadecuadas del museo, al estar en una sede muy reducida e incorrecta y al advertirse que de este modo no podían cumplirse las expectativas de una institución museística óptima. El ministro Marcelino Domingo Sanjuán²⁹ visitó al

Un proyecto del Sr. Domingo

En el antiguo Palacio Real se instalará seguramente el Museo de Artes Decorativas

Dijo hoy el ministro de Instrucción que lo había visitado el Patronato del Museo de Artes Decorativas, del que forman parte, entre otros, D. Félix Boix, el doctor Marañón y D. Luis de Hoyos, y que le significaron la conveniencia de constituir en España el gran Museo de Artes Decorativas, el cual, por la riqueza en cantidad y calidad de valores que pueden integrarlo, sería uno de los mejores museos de Europa.

—El actual—siguió diciendo el ministro—no reúne, por su instalación, condiciones que permi-

tan darle el desenvolvimiento que puede tener. Seguramente la instalación propia de un museo de esta naturaleza, con la amplitud que en España puede tener, sería en las habitaciones bajas y galerías del Palacio Real. Puesto a estudio en estos momentos el destino que en definitiva haya de darse a dicho palacio, y conviniendo todos en que el de museo es el más apropiado, he dado las seguridades a dicho Patronato de que se atenderá su aspiración, que considero de gran eficacia para el arte nacional.

Figura 4

“En el antiguo Palacio Real se instalará seguramente el Museo de Artes Decorativas”

La voz, 9 de septiembre de 1931, portada (Recorte).

Fuente: Hemeroteca Digital de España. Biblioteca Nacional de España.

patronato en el mes de septiembre de 1931, con la intención de iniciar la planificación de reconversión del museo. Según comunicados de prensa³⁰ el ministro transmitió a los vocales del patronato, entre los que se encontraban Félix Boix, Gregorio Marañón y Luis de Hoyos “la conveniencia de construir en España el gran museo de Artes Decorativas, el cual, por la riqueza y cantidad y calidad de valores que pueden integrarlo, sería uno de los mejores museos de Europa”, y habiendo constatado la deteriorada situación de su sede, declaró que “el actual no reúne por su instalación, condiciones que permitan darle el desenvolvimiento que pueda tener”, por lo que propuso para su instalación distintos espacios del antiguo Palacio Real, opción que expuso a valoración al patronato (Fig. 4):

“Seguramente la instalación, propia de un museo de esta naturaleza, con la amplitud que en España pueda tener, sería en las habitaciones bajas y galerías del Palacio Real. Está en estudio en este momento el destino que en definitiva habría de darse a dicho palacio, y conviniendo en que el de un museo es el más apropiado, he dado las seguridades a dicho Patronato de que atenderé su aspiración, que considero de gran eficacia para el arte nacional”³¹.

El patronato del Museo Nacional de Artes Decorativas establece miembros en octubre de 1931, momento en el que se incorporan los dos patronos previstos para ampliarlo, el catedrático de Literatura y Arte de la Universidad Central de Madrid, Andrés Ovejero (1871-1954) y el artista Luis Quintanilla (1893-1978)³²; y en el mes siguiente, elige los nuevos cargos y nombra presidente honorario al pedagogo

Manuel Bartolomé Cossío (1857-1935), presidente efectivo al facultativo de archivos, bibliotecas y museos, José Joaquín Herrero (1859-1944) y vicepresidente al antropólogo Luis de Hoyos (1868-1951); todos ellos profesionales con acusada trayectoria en la gestión del patrimonio cultural. Consideramos notable la presencia de José Joaquín Herrero, antiguo subsecretario del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, que fue impulsor del precedente de la Dirección General de Bellas Artes, cuyo cargo ocuparía también en 1931 bajo Alfonso XIII³³.

En ese mismo momento a finales de 1931, la situación del museo era de imperiosa necesidad de cambio de sede, tal y como se deduce de la comunicación del director Luis Pérez Bueno al patronato donde manifiesta el cambio de titularidad del local que ocupaba el museo, que había sido recientemente adquirido por el Ayuntamiento de Madrid para instalar oficinas municipales, de modo que resultaba ya inevitable plantear el cambio de sede. A raíz de ello, el patronato insistirá en la petición de las salas bajas del Palacio Real para plantear el traslado del Museo de Artes Decorativas, comenzando por la comunicación con la Dirección de Propiedades y el Ministro de Hacienda para solicitar el local³⁴. Llegado este punto, hay que tener presente también que se proponen alternativas a esa propuesta de reinstalación, fundamentalmente a través del antropólogo Luis de Hoyos, quien plantea al patronato que valore la posibilidad de unir el Museo de Artes Decorativas al proyecto de creación del Museo del Traje, en relación con el seminario de Etnografía, Folclore y Artes Populares que él había fundado en la Escuela Superior de Magisterio, centro del que también era docente el vocal del patronato Ángel Vegué y Goldoni³⁵.

En consecuencia, vista la necesidad de abandonar la sede de la calle Sacramento, desde el patronato se reclama al Ministro de Instrucción Pública, “la apremiante necesidad de procurar un local lo suficientemente amplio para que las instalaciones resulten con el decoro que requiere un establecimiento público de esta índole” y, en relación con ello, se refiere al crecimiento de las colecciones, “que vienen a aumentar el importantísimo caudal de objetos que posee”³⁶. En esta situación los profesionales del museo y su patronato visitan los espacios del Palacio Real³⁷ que valoran como una opción valiosa para albergar al museo en las cercanías a su sede.

No obstante, advertimos que se produce en paralelo la intencionalidad de reformular la institución en varias direcciones. Por la similitud de las colecciones, se estudiaría la propuesta de Luis de Hoyos de incluir al Museo de Artes Decorativas en el proyecto del Museo del Traje, estando su sede prevista en el antiguo Palacio de Godoy, luego Museo del Pueblo Español. Sin embargo, se plantea también en ese momento, que sería beneficioso reforzar la política de colecciones del museo incrementando los fondos de artes decorativas contemporáneas, lo que se aprueba a propuesta del artista especializado en metalistería, Juan José García (1894-1936)³⁸; juzgamos que ello supondría un alejamiento de las artes populares e industriales que serían objeto de interés del futuro Museo del Traje y del Pueblo Español.

En este escenario, comienza el año 1932 con un debate sobre la propuesta para la unión del Museo de Artes Decorativas y el Museo del Traje en el proyecto del Museo del Pueblo Español y parece pasar a un segundo plano la opción anterior. De este modo, detectamos cómo el crítico Juan de la Encina, Ricardo Gutiérrez Abascal (1893-1963), apoyaba este planeamiento de unión de museos desde sus escritos en la prensa, refiriéndose también a los potenciales proyectos del nuevo patronato del museo del que afirmaba que “no quiere que su museo sea un sarcófago más de las artes decorativas españolas. Quiere sin duda, que su museo no sea un enterramiento, sino escuela”³⁹. Juan de la Encina insta de este modo al impulso a la institución:

“Entre nuestros museos hay uno, creo que es el benjamín de todos, que se llama de Artes Decorativas. Es un museo pequeño, modesto, bien tenido, bien dirigido. Claro que no se trata del Museo de Artes Decorativas de París; pero en fin, laborando entre su actual modestia, pueda, a la vuelta de los años, llegar a formarse un museo que represente con decoro las artes decorativas españolas antiguas y modernas. Es pues un museo que hay que cultivar y mimar”⁴⁰.

Sin embargo se muestran voces contrarias ante esta propuesta, como la de la pintora y escenógrafa Victorina Durán (1899-1993) quien, incorporada al patronato del Museo del Traje, insiste en recalcar que la intencionalidad didáctica del Museo de Artes Decorativas fue una de las metas del museo en tiempos de su primer director, Rafael Doménech, siendo el Museo Nacional de Artes Industriales, y solicita que el gobierno apoye al museo para que cumpla con el objetivo por el que fue fundado, diciendo, “es de esperar que los nuevos patronos consigan sea debidamente atendido por el Gobierno y así llegará a tener toda la importancia y toda la utilidad para que fue creado”, o bien, solicita a raíz de aquello, que se estudie la creación de una Junta directiva de Museos que sea el órgano que valore las relaciones entre los museos y las nuevas incorporaciones de colecciones⁴¹.

A este acalorado debate se une Ángel Vegué y Goldoni, quien interviene como patrono del Museo Nacional de Artes Decorativas para justificar la situación de cambio del mismo y señala que, frente a los contenidos de los artículos publicados sobre las propuestas de unión al Museo del Pueblo Español, aunque ciertamente apoyando la idea de Juan de la Encina, era preciso actuar con eficacia, por una necesidad imperiosa de cambio de sede efectivo y de este modo señala que “los patronos de este centro, mirando a lo por venir, nos hemos propuesto que la actuación del mismo sea vital, precisamente en el momento de un desahucio, a causa de haberse adquirido el inmueble en el que radica por el Ayuntamiento”⁴² (Fig. 5). Aludió a la precariedad del museo en los locales de la calle Sacramento y su falta de estabilidad, pero destacó sus colecciones y también señaló que la Escuela Superior de Magisterio ha formado una colección de arte popular que sería objeto del Museo del Traje. Detectamos aquí la primera vinculación directa con la que será la futura elección del edificio de la calle Montalbán.

La idea de la unión de museos fue bien recibida por el ministro Marcelino Domingo y a comienzos de 1932 se consideró adecuado vincular las colecciones del Museo de Artes

Crónica de arte

Del Museo de Artes Decorativas al Museo del Pueblo Español

I

De algún tiempo acá me anda rondando la idea de comentar en estas páginas el estado de los museos con que cuenta Madrid. El del Prado, desde luego, constituye una honrosa excepción. Para él fueron hasta aquí los cuidados; a los demás museos que dependen del Ministerio de Instrucción Pública no les ha llegado todavía la hora de la renovación. En cuanto al Museo de Arte Moderno, se halla en vías de transformación radical con satisfactorio resultado. Me consta.

Hemos visto descaecer el Arqueológico Nacional, faltar de oficial solicitud durante el pasado régimen. Hoy es lugar donde “toda incomodidad tiene su asiento”. Pendiente de arreglo la calefacción, hay que soportar un frío glacial en cualquiera de sus salas, y si llueve, goteras en los techos. España, país arqueológico, puede presentar ante el mundo el más arqueológico de los museos arqueológicos. No se hable de otros aspectos, ya que el asunto habrá de volver a los puntos de la pluma.

Mueve ahora la mía la iniciativa de formar en Madrid el Museo del Pueblo Español, acogida con simpatía por el anterior ministro, D. Marcelino Domingo. Yo no sé lo que pensará de ello don Fernando de los Ríos y la actitud de las Cortes en materia de Bellas Artes. La buena voluntad y la amplia comprensión de los actuales ministros de Instrucción Pública y director general de Bellas Artes me llevan a confiar en que algún día tendremos en Madrid el Museo del Pueblo Español. Hay ya el proyecto de uno así denominado en Barcelona. Pocas noches atrás, cambiando impresiones con D. Joaquín Floch y Torres, ilustre director de los museos de arte de Barcelona, me informaba de que El Pueblo Español, conjunto de construcciones de carácter artístico popular—¿quién que visitara la Exposición Internacional no lo recuerda?—, si se halla terminado externamente, se trata de conservarlo y de infundirle vida, amueblando los interiores de acuerdo con las construcciones respectivas y estableciendo el servicio de vigilancia con mujeres vestidas con el traje que tal casa o tal palacio requieran. Las tiendas serán una especie de conservatorio de las industrias de arte popular aun no extinguidas en toda España, de manera que haya el tejedor, el herrero, la encajera,

la bordadora, etc., que trabajen allí, dando la sensación de taller en bastantes casos. Mas para que ese conservatorio logre realidad, se proyecta una Exposición de las industrias populares vivas en España; y para empezar a formar las colecciones que debe llenar el Museo, se aspira a que El Pueblo Español sea el centro donde se reúnan todas las actividades de los elementos que en España se dedican al folklore y que se hallan ahora en movimiento con el fin de organizar la aportación española a la Exposición Internacional de Arte Popular que se celebrará en Berna el año 1934, a la cual se han adherido el Estado y la Generalidad de Cataluña. Por de pronto, la aportación catalana será exhibida antes de enviarla a Berna. En El Pueblo Español habrá a modo de ensayo fiestas populares, que habrán de repetirse en Berna. El criterio, en suma, es que el Museo del Pueblo Español se convierta en Museo de Arte Popular de España, y entre todas las actividades se destaquen el folklore y la etnografía españolas.

Reflejado queda el pensamiento catalán, que no puede ser más españolista.

Quisiera encarecer aquí la necesidad de que Madrid, sin estorbar para nada a Barcelona, posea un Museo del Pueblo Español. Ver tié la idea en una junta del Patronato del Museo de Artes Decorativas. Los patronos de ese Centro, mirando a lo por venir, nos hemos propuesto que la actuación del mismo sea vital, precisamente en el momento de un desahucio, a causa de haberse adquirido el inmueble en que radica por el Ayuntamiento.

El Museo Nacional de Artes Decorativas ha llevado una existencia algún tanto precaria. Y sin embargo, sus colecciones abundan en elementos de arte popular, sin los que nuestra historia en ese orden cabría ser conocida. Una labor callada durante años, como la del Seminario de Etnografía y Arte de la Escuela Superior de Magisterio, se ha venido practicando; y hora es ya de que muchas gentes que se las echan de enteradas se enteren de verdad y vean qué cantidad de trabajo se ha realizado.

Se ha discutido estos días en las páginas de “El Sol” la conveniencia de que el Museo del Traje sea cosa independiente o no del de Artes Decorativas y del futuro del Pueblo Español.

Mi opinión coincide con la de “Juan de la Encina” en buena parte, y discrepo de la señorita Victorina Durán, que teme para el Museo del Pueblo Español, merced a un afán de abarcar tanto, la conversión “en un Museo de dimensión tipo Louvre”. ¡Ojalá contásemos con un Museo tipo Louvre! De él sacaríamos los fondos para organizar algo extraordinario. Con local capaz y los medios indispensables haríamos un estupendo Museo de Artes Decorativas los que constituiríamos su Patronato.

En las páginas de LA VOZ seguiré discutiendo acerca de tema tan interesante. Por hoy sólo apuntaré que el Instituto de Cooperación Intelectual acaba de publicar dos tomos de la obra “Art populaire”, con las comunicaciones del Congreso de Artes Populares celebrado en 1930 en Praga. Pues bien: la parte de contribución española asciende a un 60 por 100. El grupo catalán de un lado, el Museo de Artes Decorativas y el citado Seminario de Etnografía y Arte son sus componentes. Los textos resultan elocuentes; con todo, el lector juzgará por las referencias que yo le suministraré en próxima fecha.

ÁNGEL VEGUÉ Y GOLDONI

CUATROS DE BAÑO COMPLETOS 290 PÉSETAS
ARTÍCULOS SANITARIOS INSTALACIONES GARANTIZADAS
HILLOS DE GONZÁLEZ DE LA HOZ MECANIZADOS

LOS MALOS PADRES
Maltrata a su hija y le produce lesiones graves

VELEZ MALAGA 27 (12 m).—Domingo Ruiz Gil, de cuarenta y dos años, vecino de esta población, apodado el “Chumbo”, hallándose en estado de embriaguez, maltrató a su hija, María, de diecisiete años, causándole lesiones en la cabeza y la fractura completa del brazo derecho. Su estado se calificó de grave.

Domingo ingresó en la cárcel del partido por orden judicial. (Febus.)

El abastecimiento de aguas de Jaén

UN ACUERDO
JAÉN 27 (12 m).—Respecto al asunto de la rotura de sifón de la red de conducción de aguas a esta capital, la nota importante es que la Cámara de Comercio ha visitado primero al alcalde y después al gobernador, con objeto de protestar contra el atestado. Parece ser que la Cámara tomará el acuerdo de mostrarse parte en el asunto judicial que se sigue.

Quando su Nene
Se resfría, frótele en la garganta y pecho
VICKS VAPORUB
CURA DE EJ MODO A LA VEZ

Decorativas con las del Museo del Traje para crear un museo del pueblo español. A este proyecto se unirían las colecciones del Seminario de Etnografía y Artes Populares que dirigía Luis de Hoyos, de la Escuela Superior de Magisterio, situadas en la calle Montalbán y que habían sido origen de la Exposición del Traje Regional e Histórico instalada en el Palacio de Bibliotecas y Museos en 1925⁴³. Sin embargo este proyecto se modifica bajo el mandato del nuevo ministro Fernando de los Ríos Urruti, de modo que las colecciones del Museo Nacional de Artes Decorativas no se unen finalmente al proyecto del Museo del Pueblo Español⁴⁴.

Puede considerarse que fue un condicionante para la elección de su sede el hecho de que varios miembros del patronato estuvieran ligados a la Escuela Superior de Magisterio. Siendo el presidente honorario el pedagogo krausista Manuel Bartolomé Cossío, por entonces director honorario del Museo Pedagógico Nacional, y dos patronos vocales Luis de Hoyos y Ángel Vegué, se provocaría pronto, ante la negativa a la unión, que fuera valorado el edificio que iba a liberar la Escuela Superior de Magisterio, a raíz del proceso de reconversión a sección de Pedagogía de la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid, como potencial sede para el museo⁴⁵. La desaparecida Escuela Superior de Magisterio dejaría el edificio de la calle Montalbán en 1932⁴⁶, que fue proyectado en 1878 en los antiguos terrenos del Retiro de Madrid por encargo de la Duquesa de Santoña y que por la diversidad de usos, mantenía ya una composición interna de carácter heterogéneo.

VEGUÉ, Á., “Del Museo de Artes Decorativas al Museo del Pueblo Español”

La Voz, 27 de enero de 1932 (Recorte).

Fuente: Hemeroteca Digital de España. Biblioteca Nacional de España.

Figura 5



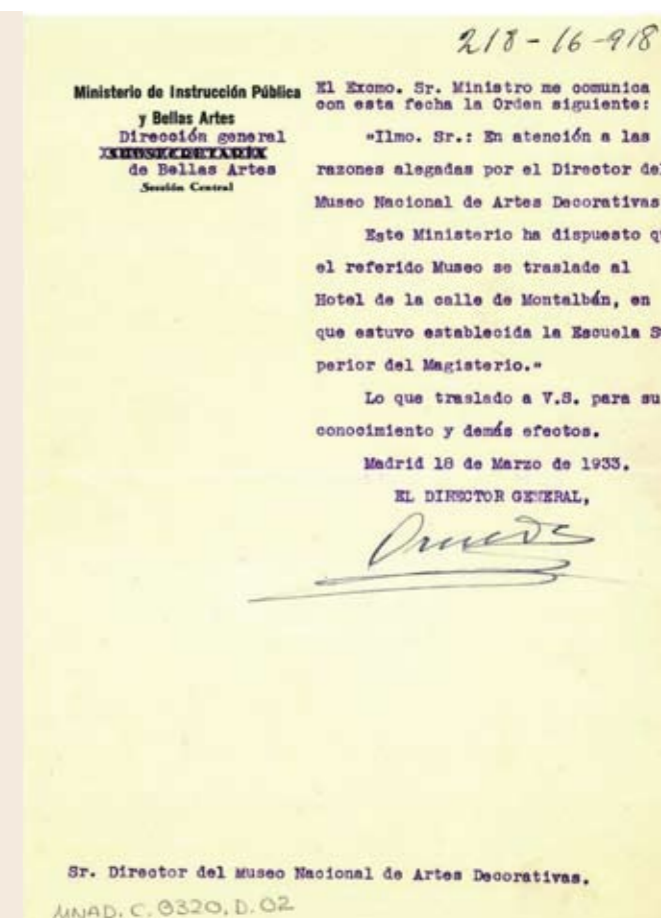
<< Figura 6

Fachada del palacete de la duquesa de Santofía en la calle Montalbán

Sede del Museo Nacional de Artes Decorativas, ha. 1940. Positivo fotográfico, archivo MNAD.

Figura 7

Escrito del director general de Bellas Artes, Ricardo de Orueta, comunicando al director del museo la decisión del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes sobre la adjudicación de una nueva sede, del 18 de marzo de 1933. Fuente: Archivo del MNAD, c. 320, c. 2.



Por entonces, el Museo Nacional de Artes Decorativas se hallaba en una situación económica y de instalaciones de absoluto carácter precario. A comienzos del año 1932 se realizan gestiones por parte del director del Museo, Luis Pérez Bueno y del conservador José Ferrandis, para plantear al Ministerio el traslado del museo a un edificio mayor y de mejores condiciones, habiendo escogido como posible edificio la sede de la antigua escuela Superior de Magisterio (Fig. 6). Ferrandis, comunica en marzo de 1932 esta intención general de traslado y la elección previa de ese edificio indicando que pretenden: “lograr el traslado del Museo a algún hotelito que estuviera desalquilado. Se han visto varios alguno de los cuales ha merecido toda su atención pero se propone que antes de seguir esas gestiones se eleve a la Superioridad la petición referente al antiguo local de la extinguida Escuela Superior de Magisterio”, y en relación con ello, Pérez Bueno, expone el escrito con el que justifica ante el Ministro “la necesidad de trasladar el museo a un local amplio y adecuado a sus fines”⁴⁷.

En consecuencia el museo en su sede de la calle Sacramento, fue visitado de nuevo por un ministro, esta vez Fernando de los Ríos Urruti, que acude en octubre de 1932 mostrándose favorable ante la propuesta de realizar un traslado, que le había sido transmitida por Pérez Bueno y Ferrandis. En relación con ello, el presidente del patronato, José Joaquín Herrero, expuso las posibilidades de trasladar el museo al edificio que utilizó dicha escuela, y pide que se guarden provisionalmente allí unos vaciados del Museo de Reproducciones. Para impulsar una nueva etapa de desarrollo del museo,

se plantea también una propuesta de actividad por parte de Eduardo Chicharro (1873-1949), que se había incorporado al patronato en sustitución de Félix Boix, en la cual sugiere que se realicen exposiciones nacionales de artes decorativas, alternando con las de bellas artes.⁴⁸

Será a finales de 1932 cuando el subsecretario de Instrucción Pública y Bellas Artes reciba a Pérez Bueno y a Ferrandis para confirmar que se entregará el edificio de la Escuela Superior de Magisterio⁴⁹. Esta comunicación se materializará posteriormente en el escrito del director general de Bellas Artes, Ricardo de Orueta, comunicando la decisión del traslado manifestada por el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, de modo que se hacía efectivo el inicio del proceso de traslado del museo a partir de marzo de 1933. En su escrito Orueta señalaba que “este Ministerio ha dispuesto que el referido Museo se traslade al Hotel de la Calle de Montalbán, en que estuvo establecida la Escuela Superior del Magisterio”⁵⁰ (Fig. 7).

Para el movimiento de las colecciones a la nueva sede se aprueba en octubre de 1933 un presupuesto para contratar a la Casa Garrouste Arroniz⁵¹; no obstante señalamos que esto se realizará más adelante, entre el fin de año de 1933 y enero de 1934. En esta fase de cambio de sede hubo también que afrontar mejoras en las infraestructuras del inmueble y planificar su programa de usos museístico, de tal modo que Orueta firmó el nombramiento de Luis Moya Blanco (1904-1990), “como arquitecto afecto al servicio

del edificio que en esta Villa ocupa el Museo Nacional de Artes Decorativas”⁵², el 16 de diciembre de 1933 y, diez días después, su sucesor en el cargo, Eduardo Chicharro, se dirigió al propietario del local de la calle Sacramento para comunicarle el acuerdo de traslado del museo y la terminación del contrato de arrendamiento de este inmueble⁵³.

Destacamos cómo esta planificación coordinada permitió que, al tiempo que se estaba finalizando el traslado de las colecciones al edificio de Montalbán, el Ministerio solicitara al arquitecto Luis Moya el inicio de la redacción de un proyecto de obras parciales, a comienzos de enero de 1934⁵⁴, y que se entregaran las llaves de la antigua sede el día 29 del mismo mes.

Por todo ello, y valoradas las fechas precisas de esta actuación museística, mantenemos que la reformulación que afrontó el Museo Nacional de Artes Decorativas en la década de 1930 se inscribe en el marco de las acciones de mejora museográfica que se desarrollaron en el contexto previo a la Conferencia Internacional de Museos, cita profesional que la Oficina Internacional de Museos celebraría en Madrid en 1934⁵⁵. La celebración de la Conferencia Internacional de Museos comenzó a programarse desde finales de 1932 y, en función del Decreto del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes del 28 de marzo de 1933, impulsado por Ricardo de Orueta y Francisco Javier Sánchez Cantón, quedó establecida la estrategia organizativa para la recepción de los congresistas en Madrid⁵⁶. En dicha junta, constaba como miembro el director del Museo Nacional de Artes Decorativas, junto con otros diez representantes de instituciones del ámbito de la cultura. En relación con ello, y habida cuenta de la situación de aliento a las mejoras museísticas que planteaba dicho decreto, en el que se solicitó a los responsables de museos e instituciones culturales que persiguieran el perfeccionamiento de sus instalaciones y servicios museísticos y que renovaran sus catálogos y guías⁵⁷, mantenemos que la acción de cambio de sede del Museo Nacional de Artes Decorativas es resultante de la planificación museística desarrollada con ocasión de la celebración de la Conferencia Internacional de Museos en Madrid de 1934.

Nos permite mantener esta hipótesis la comunicación de Orueta fechada el 18 de marzo de 1933, en la que trasmite que el museo cuenta con una nueva sede disponible en la calle Montalbán, emitida solamente diez días antes del decreto de marzo de 1933. Como resultado, se desarrolló una planificación museística inmediatamente, de modo que en el mes de abril de 1933 se acordaron los pasos a realizar para el traslado al edificio y su adecuación por parte del arquitecto Luis Moya⁵⁸. Igualmente en relación con el decreto mencionado, situamos también la propuesta formulada al patronato por el profesor Andrés Ovejero, en la que recomienda que se publique un nuevo catálogo-guía del museo “que coincida con la inauguración del nuevo local”, en previsión de una mayor afluencia de público, solicitando que la nueva publicación “sirva para la ilustración a los visitantes que han de ser más numerosos después del traslado”; a nuestro juicio esta intención está indudablemente vinculada al concepto de museo didáctico y volcado en la transmisión del conocimiento de las colecciones al público que Ovejero defendería un año más tarde, en la Academia de Bellas Artes de San Fernando⁵⁹.

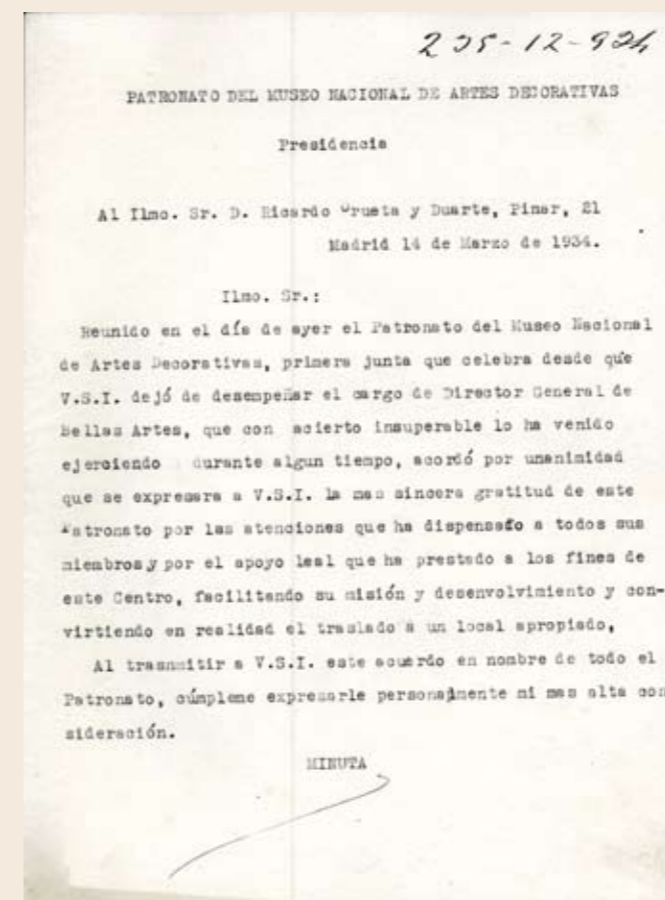


Figura 8

Minuta del presidente del patronato del MNAD

a Ricardo de Orueta y Duarte en relación con la reunión del 13 de marzo de 1934, del 14 de marzo de 1934.
Fuente: Archivo del MNAD, c. 6, d. 25.

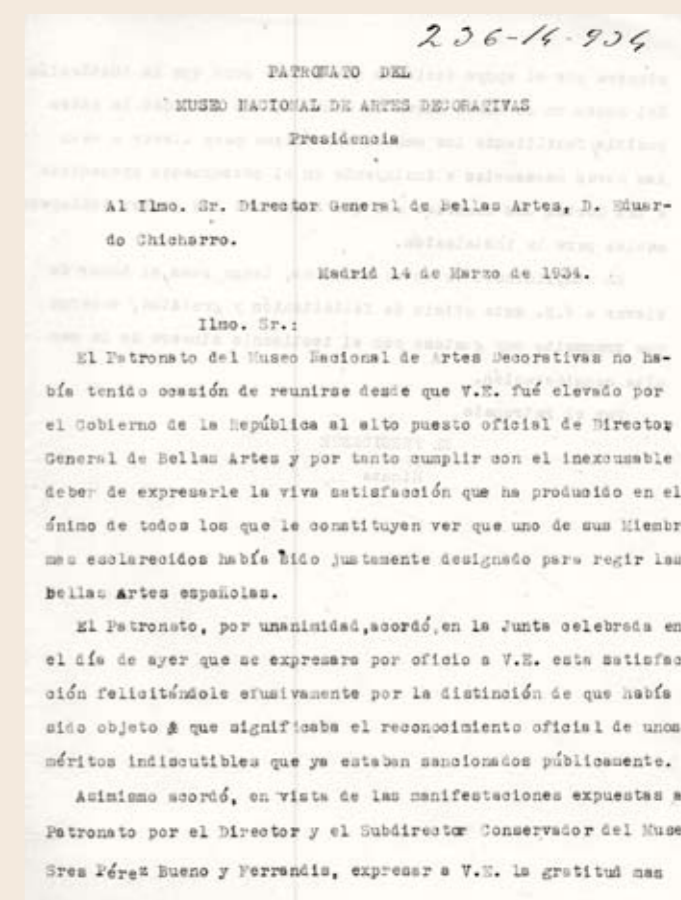


Figura 9

Minuta del presidente del patronato del MNAD

a Eduardo Chicharro, del 14 de marzo de 1934.
Fuente: Archivo del MNAD, c. 6, d. 25.

Sin lugar a dudas, fue el impulso de Luis Pérez Bueno, José Ferrandis y los miembros del patronato del museo el que alentó a desarrollar la estrategia museística de reformulación institucional; junto a ellos, en este hito de la trayectoria del Museo Nacional de Artes Decorativas hemos de situar a la figura de Ricardo de Orueta, quien respaldó la iniciativa y apoyó al museo, acudiendo significativamente en el mes de mayo de 1933 como director general de Bellas Artes a una de las reuniones del patronato del museo en la calle Sacramento, “como prueba de simpatía al museo y de consideración a su Patronato”⁶⁰; del mismo modo, hay que destacar la actuación de Luis Moya como arquitecto del museo, por entonces autor de proyectos de obras para el Museo Arqueológico Nacional o el Museo de Arte Moderno. En 1933 Luis Moya presupuestó las obras de adecuación del edificio de la calle Montalbán para su uso como museo, de modo que la actuación de reforma iniciaría poco tiempo después.

Un año más tarde, en marzo de 1934, los profesionales del museo agradecen a Orueta como antiguo director general “el apoyo leal que ha prestado a los fines de este Centro, facilitando su misión y desenvolvimiento y convirtiendo en realidad el traslado a un local apropiado”⁶¹ (Fig. 8) y en la misma fecha, expresan a Eduardo Chicharro, su gratitud “por el apoyo decidido que presta para que la instalación del Museo en su nuevo local se convierta en realidad lo antes posible, facilitando los medios económicos para llevar a cabo las obras necesarias e incluyendo en el presupuesto presentado a las Cortes una cantidad con que atender a los gastos indispensables para la instalación”⁶² (Fig. 9).

La memoria redactada en agosto de 1935 por el director del museo, Luis Pérez Bueno, para su presentación al Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes señalaba que se habían logrado las anheladas metas para el perfeccionamiento de la institución diciendo que:

“El Museo Nacional de Artes Decorativas instalado hasta el año 1934 con excesiva modestia y escasez de local se ha trasladado al edificio de la extinguida Escuela Superior del Magisterio situado en la calle Montalbán nº 12. La nueva instalación amplía considerablemente el Museo y favorece sus fines educativos que no pudo desarrollar con anterioridad. Hoy por fortuna el Museo dispone de un edificio adecuado y podrá en plazo breve alentar el desenvolvimiento de las industrias decorativas en España si se le presta la atención que merece. La consignación que figure en los Presupuestos de 1936 no debe ser menor que la que figuró en 1934 ya que el próximo año han de aumentar considerablemente los gastos de calefacción, luz, limpieza, etc. por tener un edificio mucho mayor que antiguo y además porque aquella cifra era entonces escasa para satisfacer las necesidades más apremiantes de un Museo”⁶³.

En dicho presupuesto se comparaba el de 1934 y el de 1935, con la solicitud de 1936. En los dos años anteriores, el museo había solicitado al Ministerio subvenciones al Patronato “para los gastos de conservación, sostenimiento, adquisición de objetos artísticos e instalación”, además de las partidas para material de oficina, que eran en gran parte para los trabajos de catalogación. Al final de 1935, detectamos que el museo se encuentra prácticamente terminado de instalar, a juzgar por el escrito del director del museo ante la elección del edificio para ser sede de elecciones donde Pérez Bueno declara al Negociado de Elecciones que “el Museo se encuentra instalado para ser abierto al público en breve plazo, contando en sus colecciones con objetos y vitrinas que no se pueden retirar por ser muy frágiles”⁶⁴.

4. LA INSTALACIÓN MUSEOGRÁFICA EN EL PALACETE DE LA CALLE MONTALBÁN: CRECIMIENTO DE LAS COLECCIONES Y REFORMULACIÓN MUSEOGRÁFICA

Para la instalación del museo en el antiguo palacete de la duquesa de Santoña en la calle Montalbán fue necesaria una intervención de adecuación espacial para su uso museístico, llevada a cabo por el arquitecto Luis Moya Blanco (Madrid, 1904-1990). Dado que el palacete debió de sufrir bastantes alteraciones durante el tiempo en el que fue ocupado por la Escuela Superior de Magisterio, no se planteó en ningún momento su musealización como casa-museo⁶⁵. Excepto la escalera imperial con pinturas murales (Fig. 10) y los pavimentos de mosaico de las plantas baja y principal, no se conservaba rastro de su uso residencial o representativo original. El proyecto arquitectónico y museográfico de Luis Moya de 1934 incluyó el arrancado de la decoración existente para homogeneizar las salas. Probablemente, fueran restos muy deteriorados de la decoración original, de la que lamentablemente no se conserva ninguna imagen. Se realizó una nueva instalación eléctrica, revisiones generales de instalaciones, restauraciones, dotación de oficinas en la planta principal y la instalación de una biblioteca (Fig. 11)⁶⁶. Este proyecto incluía el letrero instalado desde entonces en la puerta de entrada que es el que actualmente muestra la puerta del museo. El plan de obras se presentó al patronato el 2 de noviembre de 1935, el mismo día que José Ferrandis expuso el plan de instalaciones del Museo “que será en planta baja las secciones de vidrios, cerámica, talla y cueros; y en el 1er piso de tejidos”.⁶⁷ Las obras se realizaron entre 1934 y 1939, con una paralización de los trabajos en 1936 por el estallido de la Guerra Civil, cuando solamente estaban acondicionadas dos de las tres plantas.



<< Figura 10

Pinturas de la escalera imperial del palacete de la calle Montalbán (MNAD)
Fotografía de Javier Rodríguez Barrera.

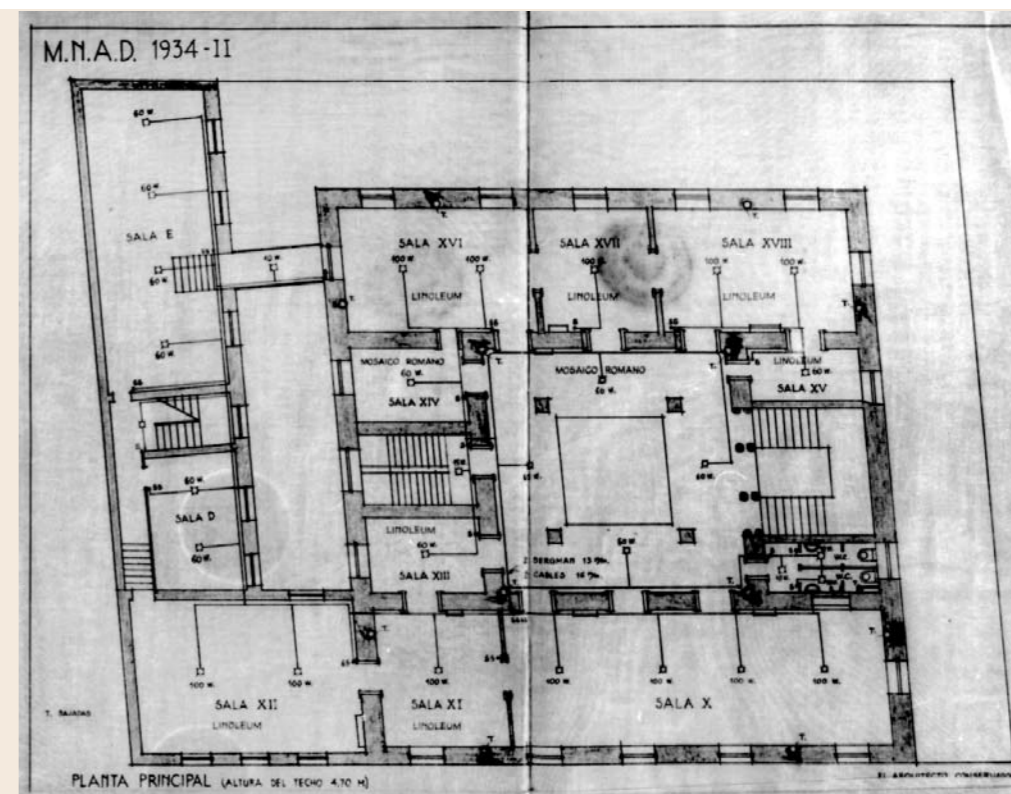


Figura 11

Plano de la planta primera (planta principal) del Museo Nacional de Artes Decorativas
Proyecto de instalación de Luis Moya, 1934 (copia microfilmada).
Archivo MNAD.

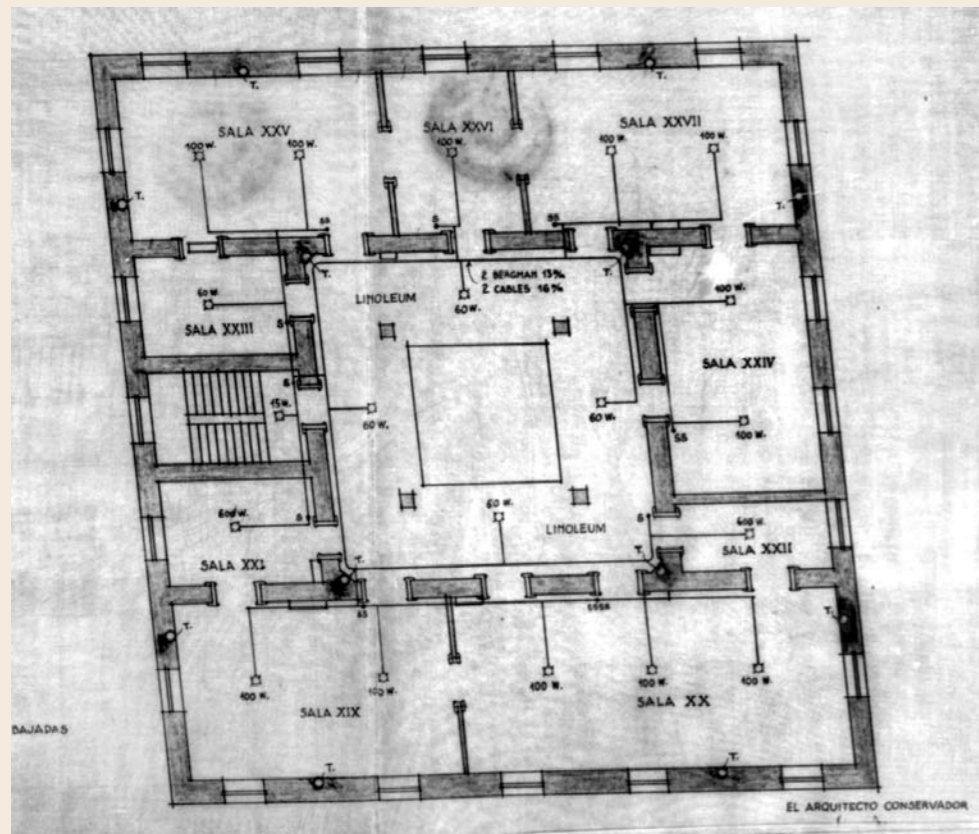


Figura 12

Plano de la planta segunda (entonces primer piso) del Museo Nacional de Artes Decorativas. Proyecto de instalación de Luis Moya, 1934 (copia microfilmada). Archivo MNAD.

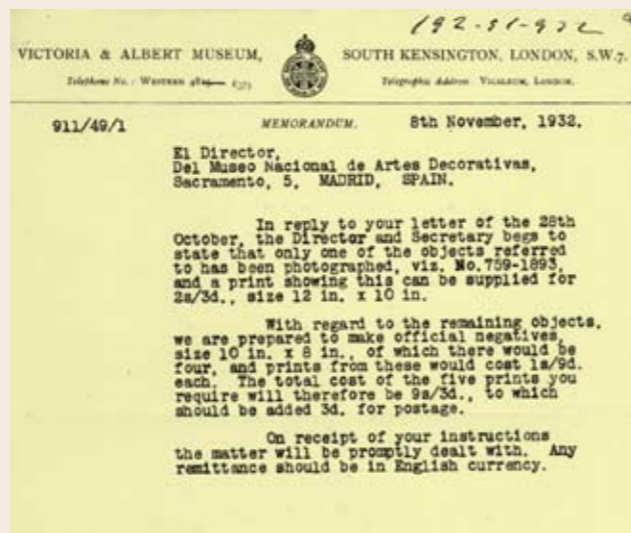
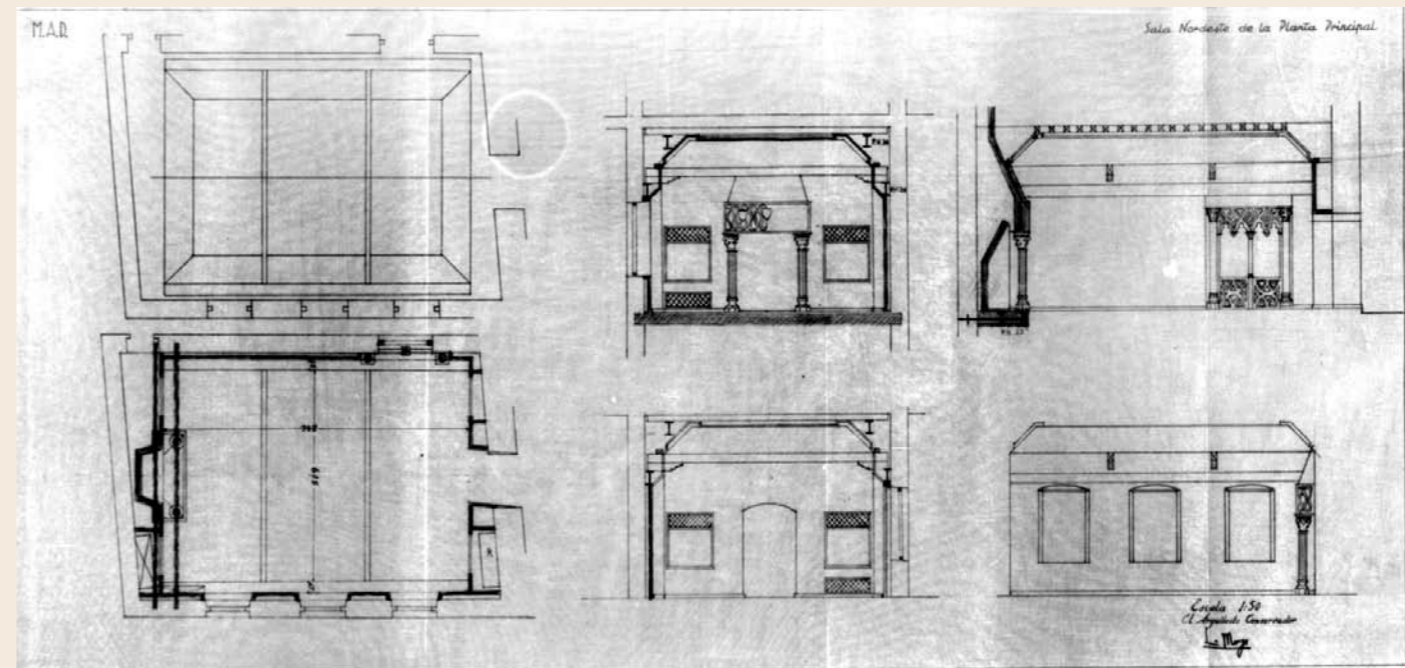


Figura 13

Carta del Victoria and Albert Museum de 8 de noviembre de 1932, relativa a una solicitud de fotografías por parte del MNAD. Archivo MNAD, c. 13, d. 1.

Figura 14 >>

Planta y alzados de la sala "Conde de Casal" de la planta primera del Museo Nacional de Artes Decorativas. Proyecto de instalación de Luis Moya, 1934 (copia microfilmada). Archivo MNAD.



Sala "Conde de Casal" de la planta primera del Museo Nacional de Artes Decorativas, ha. 1940 (positivo fotográfico). Archivo MNAD.

Figura 15 >>



Figura 16

Botella de vidrio soplado al aire. I-III d.C. Procede de la colección José Sánchez Garrigós. MNAD, inv. CE673.

En su nueva sede, el espacio disponible para la exposición de las colecciones aumentó considerablemente, pues de nueve salas en la calle Sacramento, el museo pasaría a ocupar veintisiete, según los planos de Moya (Fig. 12). De esta forma, Pérez Bueno y Ferrandis pudieron abordar un proyecto museográfico más acorde con los principios de sistematización, ordenación cronológica y tipológica vigentes en la museología internacional del periodo. Las relaciones que estableció el personal técnico y la propia institución con profesionales e investigadores de otros países, que se refuerzan en la década de 1930, propician el conocimiento de las novedades que se están produciendo en Europa y América en el ámbito de la museografía y la museología⁶⁸. Asimismo el contacto que se establece con otras instituciones permite al Museo desarrollar un programa renovado de investigación y divulgación en el ámbito de la historia de las artes decorativas (Fig. 13), lo que se procura trasladar a la instalación museográfica.⁶⁹

La instalación del museo se rigió por los siguientes criterios: el primero, el de la configuración de series de objetos decorativos que permitieran estudiar la evolución de las artes decorativas (exposición diacrónica); el segundo, la reunión de objetos sincrónicos, sin llegar a ser conjuntos históricos, pues como Ferrandis escribió, no es posible abordar "por falta de elementos"; y por último, la exposición de ejemplos relevantes de las producciones populares españolas⁷⁰. El museo promovió la adquisición o depósito de piezas significativas en razón de la técnica decorativa, material, iconografía, uso o testimonio de la cultura de un periodo concreto, haciendo mayor énfasis en completar series técnicas e históricas como la del vidrio, el mobiliario o la cerámica. Así, se produjeron importantes depósitos como el de la techumbre, ventanal y chimenea del palacio de los condes de Fuensalida por parte de Manuel Escrivá de Romaní, X Conde de Casal (Figs. 14 y 15) o los estuches del Tesoro del Delfín por parte del Museo del Prado. Y adquisiciones como la de la colección de vidrio antiguo de José Sánchez Garrigós, antigua colección Pedro M. de Artiñano (Fig. 16).

Desde un museo centrado esencialmente en el arte popular español y las artes industriales contemporáneas, el Museo Nacional de Artes Decorativas pasó a ser en la década de 1930 un museo con una concepción más extensa de las artes decorativas, con un planteamiento mixto de presentación, entre el análisis evolutivo de series técnicas y la historia cultural. Las exposiciones de carácter monográfico y retrospectivo, destacando las organizadas por la Sociedad Española de los Amigos del Arte, la orientación del coleccionismo privado hacia las artes decorativas y el desarrollo de la historia del arte y de la arqueología en el contexto académico, fueron factores que estimularon la evolución del museo hacia nuevos derroteros. Aunque ya en los inicios del museo se había planteado la necesidad de formar conjuntos sincrónicos, así como una exposición que ilustrara la historia de las artes decorativas en España, sólo cuando se produjo el traslado a una sede más grande pudo abordarse esta nueva orientación museográfica.

Luis Pérez Bueno (Alicante, 1873-Madrid, 1954) había sido nombrado conservador del Museo Nacional de Artes Industriales en 1913. En la misma fecha había ingresado como profesor de Historia y Técnica de las Artes Decorativas en la Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Madrid y dirigió la Escuela del Hogar y Profesional de la Mujer. Aparte de sus trabajos como historiador del arte vinculados, entre otras entidades, a la Junta de Iconografía Nacional y la Sociedad Española de Amigos del Arte, dedicó un buen número de publicaciones al estudio de las artes decorativas y arte popular español ⁷¹. Pérez Bueno y Doménech, a través de la adquisición de piezas y los trabajos de catalogación y de difusión realizados en el museo, impulsaron el conocimiento de las artes decorativas españolas (Fig. 17). Existía en los planteamientos iniciales del museo una intención de recuperación de la tradición artística española con visos a renovar las artes industriales y decorativas contemporáneas. Como recogía el Anuario de 1916: “Posee España un arte popular en las industrias artísticas de rancio abolengo y de un valor inmenso. En esas obras el temperamento español se muestra típicamente y constituyen, por lo tanto, la fuente más rica y pura en que basarse el arte español contemporáneo para seguir la tradición nacional de las industrias artísticas.”⁷². Aunque podría parecer que este nacionalismo es contradictorio con las ideas expresadas por Rafael Doménech unos años atrás, se ha de tener en cuenta que el museo aportaba modelos para la inspiración de los artistas, que no para la mera copia. José Ferrandis subrayó años más tarde estas mismas ideas, al hablar de los inicios del museo: “Y esta necesidad de recoger y exhibir las antiguas artes decorativas debía ser mucho más fuerte en nuestro país, que ha tenido un glorioso pasado, por desgracia desaparecido, a causa del desánimo que padecemos por la absorción de las modas extranjeras [...]. Era necesario, pues, comenzar la tarea de formar un Museo de Artes Decorativas [...] con el empeño decidido de restablecer las antiguas industrias artísticas españolas, que se hallan necesitadas de una orientación estética adecuada” ⁷³. Pérez Bueno probablemente mantuviera este interés por las producciones de carácter más popular, de ahí su especial interés por las colecciones de cerámica, vidrio, tejidos y mobiliario españoles ⁷⁴.



Figura 17

Jarra de castañeta.
Real Fábrica de Cristales de La Granja,
1750. Adquirida en 1930.
MNAD, inv. CE7070.

Sin embargo, quien posiblemente tuvo un papel más relevante en la reformulación del museo fue José Ferrandis. Sus trabajos de investigación versaron sobre la cultura material de las épocas medieval y moderna: marfiles, azabaches, guadamecés, alfombras, joyería, cerámica, mobiliario, numismática y epigrafía árabe. El año 1934 fue muy intenso para él, pues tras finalizar el traslado de las colecciones al palacete de la calle Montalbán, pasó tres meses en Nueva York, pensionado por la Junta de Ampliación de Estudios. Visitó con asiduidad el Metropolitan Museum, el Cooper-Hewitt y la Hispanic Society así como las colecciones de Princeton, Filadelfia, Baltimore, Washington y Chicago, entre otras ciudades ⁷⁵. A su regreso, participó como ponente en la Conferencia Internacional de Museografía que se celebró en Madrid en otoño, sustituyendo a Joaquim Folch i Torres. El texto del informe que Ferrandis redactó sobre los museos de artes decorativas e industriales resulta de gran interés para entender los trabajos que se llevaron a cabo en el Museo Nacional de Artes Decorativas en ese mismo año. En el informe se define “arte decorativo” como “la expresión material de una idea, una función o un gusto; el testimonio de una cultura o una civilización”. El museo de artes decorativas se define como “un establecimiento de enseñanza que a través del ejemplo directo enseña, no solamente al escolar, sino a todos aquellos que aun no teniendo tiempo para el estudio, obtienen de la visita una innegable instrucción histórica, estética y técnica”. Debe, además, reunir conjuntos que reflejen “en el espacio y en el tiempo, las diversas corrientes sociales y estéticas de épocas pasadas y su evolución hasta nuestros días”, aludiendo a las recreaciones de ambientes y salas de época. Del museo taller y laboratorio se estaba pasando al museo evocador, manteniendo su vocación didáctica aunque volcada en un público más amplio o con intereses más variados ⁷⁶.

5. LA SITUACIÓN DEL MUSEO NACIONAL DE ARTES DECORATIVAS DURANTE LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA

Cuando estalló la guerra, Pérez Bueno y Ferrandis se encontraban en Alemania y a su regreso se instalaron en Valladolid. Por ello, hubo varios directores accidentales en el museo, siendo el último de ellos Ángel Vegué, miembro del patronato. Ferrandis y Pérez Bueno, prestaron servicio como agentes militarizados en el Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional ⁷⁷. Tal y como recoge el informe de Pérez Bueno y Ferrandis redactado en 1939: “Pocas semanas antes del 18 de julio de 1936 [...], los que suscriben se ausentaron de Madrid para realizar a sus expensas un viaje de estudios por los museos alemanes y conocer detalladamente aquellos datos que sobre la instalación y rotulación de los del Rihn y de Baviera [...]. Dejando encargado del despacho administrativo a José Ramón Martínez de la Riva”. Cuando se incorporaron al museo en 1939, una vez concluida la guerra, comprobaron los informes sobre el local y sobre los objetos que les facilitó Vegué que estaba hospitalizado muy grave y que falleció a los pocos días, previa entrega de toda la documentación. Supieron que el museo no había sufrido apenas daños durante la guerra: “la única dependencia de esta clase que no ha sufrido la menor merma en sus fondos, ni deterioros de importancia en el edificio que ocupa, gracias, justo es reconocerlo, a la precisión primero de sus funcionarios hasta que estos fueron declarados cesantes o trasladados a establecimientos fuera de Madrid y más tarde al celo y vigilancia de su último director accidental, Sr. Vegué y Goldoni”. “Durante los meses de agosto y septiembre de 1936, en acuerdo con Martínez de la Riva, se decidió trasladar a los sótanos del edificio los objetos que por su fragilidad, vidrios, cerámica y marfiles principalmente, pudieran sufrir deterioro por ocupación violenta del local y por las milicias rojas, como ya había sucedido en otros establecimientos y para sustraer en lo posible de la vista de los que pudieran ocupar el museo [...]. Hoy en día el Museo se halla casi en su totalidad replanteado habiéndose trabajado también en la restauración de los pocos objetos que han sufrido algún pequeño deterioro debido lógicamente a los traslados que ha habido necesidad de hacer y los cuales en su mayor parte han quedado en perfecto estado. [...] Para poder continuar la instalación del museo y llevarla a feliz término lo más rápidamente posible para la inauguración oficial y apertura del mismo es imprescindible realizar algunos gastos, tales como la pintura de una gran parte de los muros, la colocación de cristales, pequeñas obras para aumentar la resistencia de alguna instalación pesada, distribución adecuada de luces, etc.” ⁷⁸. Además, al finalizar la guerra, ingresaron en el museo numerosas piezas procedentes de los depósitos del Servicio de Recuperación Artística para enriquecer la exposición permanente ⁷⁹.

Finalmente, el 16 de diciembre de 1940 se inauguró el museo. En la planta baja se expusieron series homogéneas de vidrio, cerámica española, guadamecés, mobiliario y trabajo en madera (Fig. 18). En el piso principal se expusieron colecciones de los siglos XVI al XIX haciendo agrupaciones estilísticas por periodos históricos (Fig. 19). El segundo piso se instaló con el mismo criterio, incorporando colecciones orientales y europeas. Además, se planteó una recreación ambiental en la cocina popular de esta misma planta (Fig. 20). La instalación museográfica, a pesar de sus evidentes limitaciones



Figura 18

Vitrina de vidrios de la Edad Moderna

Planta baja. Museo Nacional de Artes Decorativas, ha. 1940. Positivo fotográfico, archivo MNAD.



Figura 19

Sala con colecciones del siglo XVIII.

Planta primera. Museo Nacional de Artes Decorativas, ha. 1940. Positivos fotográficos, archivo MNAD.



Figura 20

Cocina popular española.

Planta segunda. Museo Nacional de Artes Decorativas, ha. 1940. Positivos fotográficos, archivo MNAD.

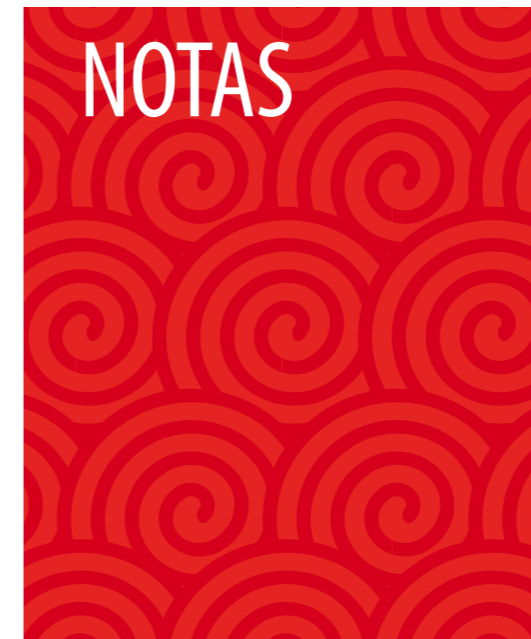
materiales, muestra cómo el museo aspiraba a cumplir una función educativa a través de las colecciones, expuestas en series materiales y técnicas en la planta baja y de modo contextual en las plantas primera y segunda ⁸⁰.

A partir de junio de 1941 será directora del museo Pilar Fernández Vega, esposa de José Ferrandis, que había trabajado previamente en el Museo Arqueológico Nacional, estando al cargo de las colecciones oriental y americana. Luis Pérez Bueno continuó vinculado al museo como director honorífico hasta su fallecimiento en 1954. José Ferrandis, aunque siguió siendo subdirector hasta 1948 (año en que falleció), se había incorporado al Instituto Diego Velázquez del Consejo Superior de Investigaciones Científicas en 1941. El nombramiento de Fernández Vega supuso el inicio de una nueva etapa para el museo, aún necesitada de un estudio en profundidad ⁸¹. Durante este periodo ingresaron en el museo numerosas piezas de origen americano y se produjo el depósito de la colección de arte oriental del Museo Arqueológico Nacional (1942-1948), lo que supuso un enriquecimiento muy importante para el museo. Junto con ello, se subrayó marcadamente en la museografía el carácter religioso de muchas de las piezas. Las exposiciones anuales de nacimientos, cuyo inicio data de 1950, constituían el momento culminante de esta liturgia que estaba presente en el museo de modo permanente, cumpliendo así con una misión evangelizadora que debe entenderse en el contexto de fuerte represión y propaganda ideológica de la dictadura del general Franco.

6. CONCLUSIÓN DEL ESTUDIO SOBRE LA TRANSFORMACIÓN DEL MUSEO NACIONAL DE ARTES DECORATIVAS ENTRE 1927 Y 1940.

Para concluir, puede estimarse que en el periodo de redefinición institucional del Museo Nacional de Artes Decorativas que transcurre entre 1927 y 1935, confluyeron además de la nueva sede, el nuevo nombre y la valía de su equipo profesional interno y del patronato, otros muchos factores, entre ellos el crecimiento de la colección, las relaciones institucionales y las interconexiones profesionales, lo que dio como resultado una nueva etapa para el Museo Nacional de Artes Decorativas en la sede de la calle Montalbán.

De las actuaciones narradas en este artículo dejaron constancia los profesionales del museo al manifestar el agradecimiento al apoyo recibido por los directores generales Ricardo de Orueta y Eduardo Chicharro para el impulso de la institución. Sin embargo, el Museo Nacional de Artes Decorativas no será visitado hasta la década de 1940, quedando la actividad museística y la finalización de su equipamiento museográfico interrumpidos por el conflicto bélico que supuso la Guerra Civil y, consecuentemente, asociada su reformulación museística a la posguerra española.



¹ Este artículo ha sido elaborado a partir de la investigación realizada por Alicia Herrero Delavenay e Isabel María Rodríguez Marco, dedicándose la primera a la política cultural del periodo de transformación del museo entre 1925 y 1935 y la segunda a la transformación museográfica del Museo Nacional de Artes Decorativas entre 1935 y 1940. Un resumen de este trabajo fue presentado en el *III Foro Ibérico de Estudios Museológicos: Historia de los museos. Historia de la museología*. Madrid, Museo Arqueológico Nacional, 18-19 de octubre de 2019 (actas en prensa).

² Para llevar a cabo esta investigación se han consultado las fuentes documentales conservadas en el archivo del Museo Nacional de Artes Decorativas y en el Archivo General de la Administración. Asimismo se han consultado la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España, el buscador del BOE para la *Gaceta de Madrid* y la bibliografía específica citada.

³ HERRERO DELAVENAY, A., *El fenómeno de las ampliaciones de los museos en el cambio de siglo XX al XXI: realidad contemporánea y antecedentes históricos*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, Departamento Historia del Arte, 2019.

⁴ Sobre el Museo Nacional de Artes Industriales véase CABRERA LAFUENTE, A. y VILLALBA SALVADOR, M., "Museo Nacional de Artes Decorativas (Madrid). De Museo Industrial a Museo Nacional de Artes Industriales (1850-1912). Antecedentes para la historia del museo", *Revista de Museología*, 30-31, 2004, pp. 81-88; VILLALBA SALVADOR, M. y CABRERA LAFUENTE, A.,

“El Museo Nacional de Artes Industriales, hoy Museo Nacional de Artes Decorativas”, *Revista de Museología*, 36, 2006, pp. 117-123; RODRÍGUEZ BERNIS, S. y MUÑOZ-CAMPOS, P., “El museo, constructor de otros contextos. Cien años del Museo Nacional de Artes Decorativas”, *Anales de Historia del Arte*, 24, núm. esp., 2014, pp. 461-470; VILLALBA SALVADOR, M., “Rafael Doménech y el Museo Nacional de Artes Decorativas. Génesis de una colección”, *Además de. Revista on line de artes decorativas y diseño*, 1, 2015, pp. 44-61; y CABRERA LAFUENTE, A., “El Museo Nacional de Artes Decorativas en sus primeros años (1912-1930)”, *Además de. Revista on line de artes decorativas y diseño*, 1, 2015, pp. 89-112.

⁵ Real Decreto de 30 de diciembre de 1912, *Boletín Oficial del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes*, núm. 2, 7 de enero de 1913, p. 5.

⁶ VILLALBA SALVADOR, M., *ob. cit.*, 2015.

⁷ Real Decreto de 30 de diciembre de 1912, p. 6.

⁸ En el archivo del MNAD se conservan los negativos sobre vidrio y los positivos de las fotografías que se realizaron a las salas y que se publicaron en el *Anuario de 1916. Museo Nacional de Artes Industriales* (Madrid, Imprenta Clásica Española, 1916). Estas imágenes constituyen un documento fundamental para conocer no sólo la museografía, sino también para identificar las piezas que ya habían ingresado en la colección, junto con el texto del Anuario y el Reglamento del museo (aprobado por Real Orden del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes de 15 de diciembre de 1913. *Gaceta de Madrid*, 19 de enero de 1914, pp. 158-160).

⁹ *Anuario de 1916...*, p. 7.

¹⁰ Sobre la participación del MNAI véase VILLALBA SALVADOR, M., “La participación española en la Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas (París, 1925): un proyecto del Museo Nacional de Artes Industriales (hoy Museo Nacional de Artes Decorativas)”, en ASENSIO, M. *et alii* (eds.), *SIAM. Series Iberoamericanas de Museología*, 7, 2012, pp. 291-303.

¹¹ La subcomisión ejecutiva para la organización de la exposición estaba formada por Rafael Doménech, Luis Pérez Bueno, Pedro Miguel de Artiñano y Francisco Pérez Dolz y los miembros de los comités delegados situados en Barcelona, Valencia, Sevilla y San Sebastián.

¹² Se reunieron en el Museo Nacional de Artes Industriales diferentes artistas y artesanos para entregar producciones contemporáneas. Los boletines de inscripción que conserva el archivo del museo permiten apreciar la variedad de autores y obras que se quisieron exponer en París, de gran diversidad tipológica.

¹³ *Boletín Oficial del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes*, 3 de octubre de 1924, núm. 80, p. 443.

¹⁴ GIL FILLOL, L., “El Museo de Artes Industriales o lo que debía ser Museo de Artes Industriales”, *El Imparcial*, 12 de enero de 1927.

¹⁵ Quisiéramos señalar en este punto que esta situación había sido ya detectada después de su creación, por figuras como el conde de las Almenas, quien rechazó seguir en su patronato para desligarse así de los fines del museo que no compartía, al poco de su formalización, cuando insistía en la necesidad de acopiar producciones de condición estética y artística, tal y como había propuesto con anterioridad a la creación de este museo nacional.

¹⁶ Carta de Doménech al Director General de Bellas Artes el 15 de julio de 1927, Joaquín Pérez del Pulgar y Campos, conde de las Infantas. Archivo MNAD, c. 4, c. 34.

¹⁷ Doménech teorizó sobre el concepto de artes decorativas y defendió a través de sus escritos la relevancia de las artes decorativas en el mundo contemporáneo. Véase VILLALBA SALVADOR, M., *ob. cit.*, 2015.

¹⁸ Sobre la crítica de arte, véase su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1924), sus escritos publicados en *Museum. Revista mensual de arte español antiguo y moderno y de la vida artística contemporánea* o *Vell i Nou* y sus estudios sobre Joaquín Sorolla (1910), la Casa del Greco (1913) o Goya (ca. 1920).

¹⁹ Se puede señalar al respecto, por ejemplo, el elevado número de tejidos bordados españoles, fruto del interés por ofrecer modelos para el alumnado de las escuelas normales de maestros y, sobre todo, de maestras, en el contexto de valoración del arte tradicional de carácter manual e inspirado en la naturaleza que promulgaba la Institución Libre de Enseñanza y los movimientos reformistas del último tercio del siglo XIX. Véase RODRÍGUEZ MARCO, I. y CABRERA LAFUENTE, A., “The involvement of women in the National Museum of Decorative Arts of Madrid (Spain): 1912-1942”, *Museum History Journal*, 2018, pp. 153-173 y VILLALBA SALVADOR, M., “Texto y contexto. El Museo Nacional de Artes Decorativas como fuente en la investigación histórico-educativa”, *Historia y Memoria de la Educación*, 10, 2019, pp. 271-308.

²⁰ DOMÉNECH, R., “El casticismo, la tradición y la rutina en las Artes Decorativas”, en *Exposición nacional de arte decorativo*, Madrid, Círculo de Bellas Artes de Madrid, 1911, pp. 11-62.

²¹ *Idem*, p. 51.

²² Real Orden núm. 350 de 21 de febrero de 1930, publicada en *Gaceta de Madrid*, núm. 55 del 24 de febrero de 1930.

²³ Sirva de ejemplo la carta enviada al Director General, conde de las Infantas, por el director accidental del museo, Luis Pérez Bueno, para comunicar el fallecimiento de Rafael Doménech sucedido el día 20 de diciembre de 1929 aludiendo a su cargo como “Director de este Museo Nacional de Artes Decorativas”. Carta del 23 de diciembre de 1929 de Pérez Bueno al conde de las Infantas. Archivo MNAD, c. 4, d. 44.

²⁴ BORRÁS, G. M. y PACIOS, A. R., *Diccionario de historiadores españoles del arte*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2006, p. 21.

²⁵ Comunicación al museo del nombramiento de José Ferrandis Torres, en carta de Manuel Gómez Moreno del 10 de julio de 1930. Archivo MNAD, c. 7, d. 13. Véase el expediente de José Ferrandis en el archivo de la Universidad Complutense de Madrid (AGUCM P-0497 37).

²⁶ GARCÍA FERNÁNDEZ, J., “La regulación y la gestión del Patrimonio Histórico-Artístico durante la Segunda República (1931-1939)”, en *E-rph: Revista electrónica de Patrimonio Histórico*, núm. 1, 2007.

²⁷ *Gaceta de Madrid*, 18 de julio de 1931.

²⁸ Gregorio Marañón había creado junto con Ramón Pérez de Ayala la Agrupación al Servicio de la República (ASR) en el mes de febrero de 1931. Pérez de Ayala fue nombrado director del Museo del Prado en mayo de 1931.

²⁹ Marcelino Domingo Sanjuán fue el primer ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes del gobierno republicano, ocupando el cargo del 14 de abril al 16 de diciembre de 1931. El Director General de Bellas Artes fue entonces Ricardo de Orueta, entre el 23 de abril de 1931 y 26 de diciembre de 1933.

³⁰ El nuevo destino propuesto para el Museo nacional de Artes Decorativas fue noticia en la prensa en los primeros días de septiembre de 1931. *La voz*, 9 de septiembre de 1931, portada “En el antiguo Palacio Real se instalará seguramente el Museo de Artes Decorativas”; *Ahora*, 10 de septiembre de 1931, p. 4, *La libertad*, 10 de septiembre de 1931.

³¹ “El Patronato del Museo de Artes Decorativas”, en sección “La política al día: en instrucción pública”, *La tierra*, 9 de septiembre de 1931, p. 3.

³² Consejo de Ministros del 6 de octubre de 1931.

³³ Sobre la figura de José Joaquín Herrero, véase CABELLO CARRO, P., “Un archivero en política: José Joaquín Herrero (1858-1945). El origen de la Normativa del Patrimonio y los Museos”, en *Patrimonio Cultural y Derecho*, núm. 22, 2018, pp. 15-53.

³⁴ Acta del Patronato del MNAD del 18 de noviembre de 1931, Archivo del MNAD, c. 7, c. 31.

³⁵ Ángel Vegué y Goldoni era doctor en Filosofía y Letras por la Universidad Central de Madrid, profesor de Historia del Arte en la Escuela Superior de Magisterio. Fallece en 1939.

³⁶ Carta del Patronato al Ministro de Instrucción Pública el día 20 de noviembre de 1931. Se refiere a la necesidad de nueva sede, al crecimiento de la colección por donaciones de Vegué y Pérez Bueno. Archivo del MNAD, c. 7, d. 32.

³⁷ Acta del Patronato del 8 de diciembre de 1931, apartado “Visita al que fue Palacio Real” y “Propuesta de Hoyos sobre el Museo del Traje”, Archivo del MNAD, c. 7, d. 31.

³⁸ Para conocer la figura de Juan José García, véase HERRADÓN FIGUEROA, M. A., *Sobre el arte y el artista. Juan José García (1893-1962)*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2011.

³⁹ DE LA ENCINA, J., “El Museo del Pueblo Español”, *El Sol*, 10 de enero de 1932.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ DURÁN, V., “El Museo de Artes Decorativas y el Museo del Traje”, *El Sol*, 17 de enero de 1932. Sobre la figura de Victorina Durán, véanse los trabajos de Idoia Murga y Carmen Gaitán, especialmente la edición crítica de sus memorias, publicadas por la Residencia de Estudiantes, Madrid, 2018 (3 vols.).

⁴² VEGUÉ, Á., “Del Museo de Artes Decorativas al Museo del Pueblo Español”, *La Voz*, 27 de enero de 1932.

⁴³ Las colecciones del Seminario de Etnología y Artes Populares formarán parte de los fondos del Museo del Pueblo Español, estando depositados en el edificio del Museo Nacional de Artes Decorativas cuando se publica su decreto de creación en julio de 1934, en *Gaceta de Madrid*, núm. 209, de 28 de julio de 1934. Véase también *Anales del Museo del Pueblo español*, Madrid: Ministerio de Instrucción Pública y Bellas artes, 1935, Tomo 1, cuadernos I y II.

⁴⁴ El Museo del Pueblo Español se creó por decreto del 26 de julio de 1934. Se nombra director a Luis de Hoyos y subdirector a Ángel Vegué. Además de ellos, formarán parte de su comité ejecutivo también, entre otros, Gregorio Marañón, Victorina Durán, José Ferrandis, Luis Quintanilla, Leopoldo Torres Balbás, Luis de Navia Osorio. El Patronato del Museo del Pueblo Español fue presidido por Gregorio Marañón y tuvo como vocales a Ovejero, Hernando Ortega, Hernández Pacheco, Sánchez Cantón, Gutiérrez Abascal, Cavestany, etc.

⁴⁵ Decreto del Ministerio de Instrucción Pública del 27 de enero de 1932.

⁴⁶ FERRER C. y MAURA, S., “La Escuela de Estudios Superiores del Magisterio (1909-1932)”, en *Revista de Educación*, núm. 240, 1975, pp. 41-50. La Escuela Superior de Magisterio fue creada en 1909 y modificó su nombre en 1911 a Escuela de Estudios Superior del Magisterio. Su función fue la formación de inspectores de Primera Enseñanza y de profesores de las Escuelas Normales de maestros. Su primer director fue Eugenio Piñerúa y ejercieron de docentes José Ortega y Gasset, Enrique Reig, Blas Lázaro, Rufino Blanco, Luis de Hoyos, Concepción Saiz, etc. En relación con su profesorado y la posterior llegada del Museo Nacional de Artes Decorativas, resaltamos que el político y pedagogo Domingo Barnés (1879-1940) se incorpora a la cátedra de Paidología en 1918, lo que nos lleva a considerar su relación con el traslado del museo más tarde, en su cargo de Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes (12 de septiembre a 16 de diciembre de 1933).

⁴⁷ Reunión del patronato del MNAD del 7 de marzo de 1932. Archivo del MNAD, c. 5, d.8.

⁴⁸ Acta del Patronato del MNAD del 29 de octubre de 1932. Archivo del MNAD, c. 5, d. 8 y c. 6, d. 42. Advertimos que la convocatoria de exposiciones nacionales de artes decorativas alternando con las de bellas artes, van a ser de nuevo planteadas por Chicharro más tarde, en su cargo de director general de Bellas Artes en 1935.

⁴⁹ Acta de Reunión del patronato del 23 de diciembre de 1932. Archivo del MNAD, c. 5, d. 8.

⁵⁰ Escrito del director general de Bellas Artes, Ricardo de Orueta, comunicando al director del museo la decisión del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes sobre la adjudicación de una nueva sede, del 18 de marzo de 1933. Archivo del MNAD, c. 320, d. 2.

⁵¹ Aprobación del 14 de octubre de 1933. Archivo del MNAD, c. 320, d. 2.

⁵² Archivo del MNAD, c. 6, d. 13.

⁵³ Carta dirigida al propietario del piso de la calle Sacramento emitida por el director general Eduardo Chicharro comunicando el acuerdo del traslado del museo y la finalización del contrato de arrendamiento, en diciembre de 1933. Archivo del MNAD, c. 320, d. 2.

⁵⁴ Escrito del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, dirigiéndose a D. Luis Moya, arquitecto de Museo Nacional de Artes Decorativas, fechado el 9 de enero de 1934. Archivo del MNAD, c. 6, d.13.

⁵⁵ HERRERO DELAVENAY, A. SANZ DÍAZ, C. y LUZÓN NOGUÉ, J. M. (dirs.), *Congreso internacional de museografía: La Conferencia de Museos de 1934, en perspectiva. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 21 a 23 de noviembre de 2016*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 2019.

⁵⁶ HERRERO DELAVENAY, A. y SANZ DÍAZ, C., “La Conferencia Internacional de Museos de 1934. Protagonistas de su organización y desarrollo”, *Revista de Museología*, núm. 59, 2014, pp. 80-89.

⁵⁷ Ante la propuesta de realizar exposiciones nacionales de artes decorativas, que fue solicitada al Ministro de Instrucción Pública y Bellas por el presidente del patronato, José Joaquín Herrero y por Eduardo Chicharro, el ministro propone una búsqueda de local o aplazarlo hasta que estén disponibles los que ocupaba el Salón de Otoño, en Acta del Patronato del 3 de abril de 1933. Archivo del MNAD, c. 6, d. 5.

⁵⁸ Acta del patronato del MNAD del 3 de abril de 1933 en la que se especifica un apartado sobre el traslado del museo. Archivo del MNAD, c. 6, d. 5.

⁵⁹ Sobre el concepto de museo de Andrés Ovejero véase: OVEJERO BUSTAMANTE, A., *Concepto actual del museo artístico. Discurso de ingreso en Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1934; y HERRERO DELAVENAY, A., “El concepto de museo moderno en entreguerras: voces de Andrés Ovejero, Juan de la Encina y Francisco Javier Sánchez Cantón”, ponencia en *III Foro Ibérico de Estudios Museológicos, Museo Arqueológico Nacional*, impartida el 18 de octubre de 2019 (actas en prensa).

⁶⁰ Acta de la reunión del Patronato del MNAD del 20 de mayo de 1933. Se encuentran presentes en la reunión, su presidente J. J. Herrero, y los patronos García, Vegué, García Cabrera, Lafuente Ferrari, Pérez Bueno y el secretario Ferrandis. Archivo del MNAD, c. 6, d. 5.

⁶¹ Minuta del Presidente del Patronato del MNAD a Ricardo de Orueta y Duarte en relación con la reunión del 13 de marzo de 1934, 14 de marzo de 1934. Archivo del MNAD, c. 6, d. 25.

⁶² Minuta del Presidente del Patronato del MNAD a Eduardo Chicharro, 14 de marzo de 1934. Archivo del MNAD, c. 6, d. 25.

⁶³ Presupuesto para 1936. Archivo del MNAD, c. 6, d. 37.

⁶⁴ 17 de diciembre de 1935. Archivo del MNAD, c. 6, d. 43.

⁶⁵ El Museo Nacional de Artes Decorativas no tuvo nunca pretensiones de recrear la vida en el inmueble en el que se instaló. Era un museo de objetos, no de vida cotidiana. Quizá si el palacete hubiera conservado mejor sus interiores sí que se habrían incluido en el recorrido expositivo. Se trataba de una institución muy diferente en sus planteamientos a museos que se habían creado recientemente, como el Museo Cerralbo (1922), el Museo Romántico (1924), el Museo Municipal de Madrid (1929) o el museo del Palacete de la Moncloa (1929).

⁶⁶ Archivo MNAD, c. 320, d. 2-8. Véase la memoria del arquitecto Luis Moya.

⁶⁷ Archivo MNAD, c. 5, d. 25. José Ferrandis era entonces subdirector del museo.

⁶⁸ A ello contribuyó también la publicación *Mouseion* de la Oficina Internacional de Museos, que se encuentra en la biblioteca del museo desde el primer número de 1927.

⁶⁹ Véase la correspondencia con el Museo Victoria and Albert, Musée de Cluny, Metropolitan de Nueva York o el Museo de Bellas Artes de Boston, entre otras muchas instituciones (archivo MNAD, c. 11 y 13).

⁷⁰ FERRANDIS TORRES, J., “Una visita al Museo Nacional de Artes Decorativas”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, junio de 1941, p. 72.

⁷¹ Pérez Bueno fue autor de, entre otros títulos, de *Antigua cerámica valenciana: su importancia artística e industrial actualmente* (1911), *Hierros artísticos españoles de los siglos XII al XVIII* (1922), *Miscelánea de las antiguas artes decorativas españolas* (1941), *Vidrios y*

vidrieras (1942), *Los vidrios en España* (1943), *Catálogo de la colección de cruces del Museo del Pueblo Español* (1952). Participó en la obra *Folklore y costumbres de España* (dir. Carreras y Candi, 1931). Véanse la biografía de Luis Pérez Bueno en el *Diccionario biográfico español*, Madrid, Real Academia de la Historia. Accesible en: <http://dbe.rah.es/biografias/23977/luis-perez-bueno> [última consulta 25/11/2019] y el expediente de académico de Pérez Bueno en el archivo de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, con signatura 5-145-3.

⁷² *Anuario de 1916*, p. 8. Véase al respecto VILLALBA SALVADOR, M., *ob. cit.*, 2015.

⁷³ FERRANDIS TORRES, J., *ob. cit.*, 1941, p. 70.

⁷⁴ Véanse las publicaciones y trabajos de Pérez Bueno ya mencionados. Véase también LE DOUARON, L., *Luis Pérez Bueno et la politique d'acquisitions du Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid*, 2017 (trabajo fin de Máster inédito, École du Louvre).

⁷⁵ Véase el expediente de la Junta de Ampliación de Estudios (Archivo de la Residencia de Estudiantes, JAE/54-251). Archivo de la JAE, http://archivojae.edaddeplata.org/jae_app, junio de 2016.

⁷⁶ “Problèmes particuliers aux collections d'art décoratif et industriel”, en *Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art. Conférence Internationale d'Etudes. Madrid 1934, Société des Nations. Office International des Musées. Institut International de Coopération Intellectuelle*, 1935, pp. 388-404. Véase el análisis del informe en HERRERO DELAVENAY, A., SANZ DIAZ, C. y LUZÓN NOGUÉ, J. M. (eds.), *La Conferencia de Museos de 1934, en perspectiva. Madrid, 21-23 noviembre 2016*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2018, pp. 303-314.

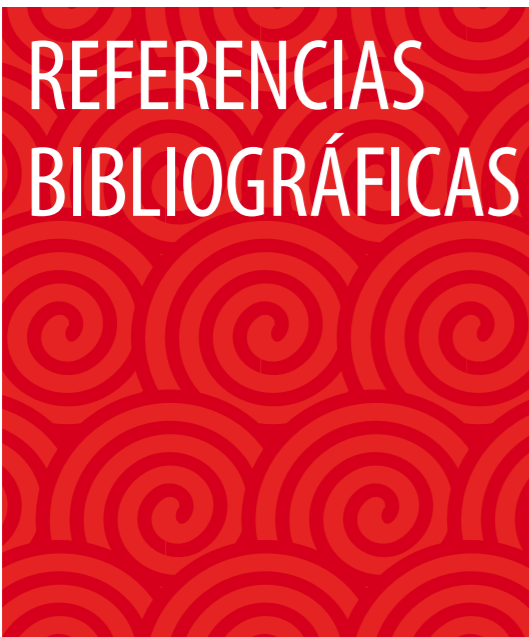
⁷⁷ Véanse los listados de agentes militarizados del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional en el Archivo General de la Administración (AGA 51/11252: Comisaría General del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional). Entre los agentes figuran varios técnicos de museos como Blas Taracena o Mariano Rodríguez Rivas; asimismo hallamos en las relaciones a Luis Monreal y Tejada, Eduardo Chicharro y a Manuel Chamoso Lamas.

⁷⁸ Archivo General de la Administración, caja 25/19418, carpeta 6.

⁷⁹ Terminada la guerra, la Comisaría General del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional inicia un proceso de incautación de bienes que considera que han sido enajenados indebidamente o robados a sus legítimos propietarios durante el conflicto armado. La Comisaría establece un procedimiento reglado para llevar a cabo las devoluciones a los particulares o instituciones que reclamaban sus bienes: debían presentar documentación probatoria y abonar el precio de la tasación de los bienes en cuestión. Véase la documentación conservada en el Archivo General de la Administración: AGA 51/11208 y AGA 51/11252: Comisaría General del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional. Véanse también las actas que se conservan en el archivo del MNAD.

⁸⁰ FERRANDIS TORRES, J., *ob. cit.*, 1941.

⁸¹ Se ha hecho una primera aproximación a la figura de Pilar Fernández Vega en AZOR, A. y RODRÍGUEZ MARCO, I. M., “Pilar Fernández Vega”, en las actas de las jornadas *150 años de una profesión: de anticuarios a conservadores. Madrid, Museo Arqueológico Nacional, 15 de noviembre de 2017*, Madrid, Ministerio de Cultura y Deporte (en prensa).



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Anuario de 1916. Museo Nacional de Artes Industriales Madrid, Imprenta Clásica Española, 1916.

AZOR, A. y RODRÍGUEZ MARCO, I. M., "Pilar Fernández Vega", en las actas de las jornadas 150 años de una profesión: de anticuarios a conservadores. Madrid, Museo Arqueológico Nacional, 15 de noviembre de 2017, Madrid, Ministerio de Cultura y Deporte (en prensa).

BORRÁS, G. M. y PACIOS, A. R., *Diccionario de historiadores españoles del arte*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2006, p. 21.

CABELLO CARRO, P., "Un archivero en política: José Joaquín Herrero (1858-1945). El origen de la Normativa del Patrimonio y los Museos", en *Patrimonio Cultural y Derecho*, núm. 22, 2018, pp. 15-53.

CABRERA LAFUENTE, A. y VILLALBA SALVADOR, M., "Museo Nacional de Artes Decorativas (Madrid). De Museo Industrial a Museo Nacional de Artes Industriales (1850-1912). Antecedentes para la historia del museo", *Revista de Museología*, 30-31, 2004, pp. 81-88.

CABRERA LAFUENTE, A., "El Museo Nacional de Artes Decorativas en sus primeros años (1912-1930)", *Además de. Revista on line de artes decorativas y diseño*, 1, 2015, pp. 89-112.

DE LA ENCINA, J., "El Museo del Pueblo Español", *El Sol*, 10 de enero de 1932.

DOMÉNECH, R., "El casticismo, la tradición y la rutina en las Artes Decorativas", en *Exposición nacional de arte decorativo*, Madrid, Círculo de Bellas Artes de Madrid, 1911, pp. 11-62.

DURÁN, V., "El Museo de Artes Decorativas y el Museo del Traje", *El Sol*, 17 de enero de 1932.

FERRANDIS TORRES, J., "Problèmes particuliers aux collections d'art décoratif et industriel", en *Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art. Conférence Internationale d'Études. Madrid 1934, Société des Nations. Office International des Musées. Institut International de Coopération Intellectuelle*, 1935, pp. 388-404.

FERRANDIS TORRES, J., "Una visita al Museo Nacional de Artes Decorativas", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, junio de 1941, p. 72.

FERRER C. MAURA, S., "La Escuela de Estudios Superiores del Magisterio (1909-1932)", en *Revista de Educación*, núm. 240, 1975, pp. 41-50.

GARCÍA FERNÁNDEZ, J., "La regulación y la gestión del Patrimonio Histórico-Artístico durante la Segunda República (1931-1939)", en *E-rph: Revista electrónica de Patrimonio Histórico*, núm. 1, 2007.

GIL FILLOL, L., "El Museo de Artes Industriales o lo que debía ser Museo de Artes Industriales", *El Imparcial*, 12 de enero de 1927.

HERRADÓN FIGUEROA, M. A., *Sobre el arte y el artista. Juan José García (1893-1962)*, Tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, 2011.

HERRERO DELAVENAY, A., *El fenómeno de las ampliaciones de los museos en el cambio de siglo XX al XXI: realidad contemporánea y antecedentes históricos*, Tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, Departamento Historia del Arte, 2019.

HERRERO DELAVENAY, A., "El concepto de museo moderno en entreguerras: voces de Andrés Ovejero, Juan de la Encina y Francisco Javier Sánchez Cantón", ponencia en *III Foro Ibérico de Estudios Museológicos, Museo Arqueológico Nacional*, impartida el 18 de octubre de 2019 (actas en prensa).

HERRERO DELAVENAY, A. y SANZ DÍAZ, C., "La Conferencia Internacional de Museos de 1934. Protagonistas de su organización y desarrollo", *Revista de Museología*, núm. 59, 2014, pp. 80-89.

HERRERO DELAVENAY, A., SANZ DÍAZ, C. y LUZÓN NOGUÉ, J. M. (dirs.), *Congreso internacional de museografía: La Conferencia de Museos de 1934, en perspectiva. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 21 a 23 de noviembre de 2016*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 2019.

OVEJERO BUSTAMANTE, A., *Concepto actual del museo artístico. Discurso de ingreso en Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1934.

RODRÍGUEZ BERNIS, S. y MUÑOZ-CAMPOS, P., "El museo, constructor de otros contextos. Cien años del Museo Nacional de Artes Decorativas", *Anales de Historia del Arte*, 24, núm. esp., 2014, pp. 461-470.

RODRÍGUEZ MARCO, I. y CABRERA LAFUENTE, A., "The involvement of women in the National Museum of Decorative Arts of Madrid (Spain): 1912-1942", *Museum History Journal*, 2018, pp. 153-173.

VEGUÉ, Á., “Del Museo de Artes Decorativas al Museo del Pueblo Español”, *La Voz*, 27 de enero de 1932.

VILLALBA SALVADOR, M., “La participación española en la Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas (París, 1925): un proyecto del Museo Nacional de Artes Industriales (hoy Museo Nacional de Artes Decorativas)”, en ASENSIO, M. *et alii* (eds.), *SIAM. Series Iberoamericanas de Museología*, 7, 2012, pp. 291-303.

VILLALBA SALVADOR, M., “Rafael Doménech y el Museo Nacional de Artes Decorativas. Génesis de una colección”, *Además de. Revista on line de artes decorativas y diseño*, 1, 2015, pp. 44-61.

VILLALBA SALVADOR, M. y CABRERA LAFUENTE, A., “El Museo Nacional de Artes Industriales, hoy Museo Nacional de Artes Decorativas”, *Revista de Museología*, 36, 2006, pp. 117-123.

VILLALBA SALVADOR, M., “Texto y contexto. El Museo Nacional de Artes Decorativas como fuente en la investigación histórico-educativa”, *Historia y Memoria de la Educación*, 10, 2019, pp. 271-308.

RESÚMENES DE LOS ARTÍCULOS Y PALABRAS CLAVES

HERRAIZ, UN SIGLO CREANDO “ESTILO”. BREVE HISTORIA DE UNA EMPRESA FAMILIAR

Donato Alfaro Martín

Durante casi un siglo tres generaciones de una misma familia mantuvieron en pie una de las más prestigiosas casas de decoración de este país. Con fábrica propia y tiendas-exposición donde se comercializaban exclusivos productos que destacaron por su exquisita factura, amueblaron las casas de la aristocracia y la alta burguesía llegando a recibir encargos de forma continuada de la familia real. Debido al escaso o nulo interés hacia el denominado “mueble de estilo” por parte de la historiografía del mueble -con honrosas excepciones como los trabajos de Piera-, es de justicia reconocer la función que empresas como Herraiz tuvieron en el amueblamiento de los domicilios de las clases altas de este país.

For almost a century, three generations of the same family kept one of the most prestigious decoration houses in this country alive. With their own factories and in- store displays, where exclusive goods stood out due to their excellent manufacturing , they furnished the houses of the aristocracy and the bourgeoisie, even being commissioned very often by the royal family Due to the little or no interest towards the so-called “style furniture” by the historiography of the furniture –with honorable exceptions such as Piera’s work-, it is fair to acknowledge the role that companies like Herraiz had in the home furnishing of the upper class of this country.

Palabras clave: THerraiz; muebles; bronce artísticos; decoración; clases altas.

Keywords: Herraiz; furniture; artistic brass and bronze; decoration; bourgeoisie.

EXTRAÑOS EN TIERRA EXTRAÑA: SOBRE UNOS FRAGMENTOS BORDADOS DE *OPUS ANGLICANUM* TARDÍO EN EL MUSEO NACIONAL DE ESCULTURA

Miguel Ángel Marcos Villán

Estudio de varios fragmentos de ornamentos litúrgicos del periodo tardío del bordado inglés medieval conservados en las colecciones del Museo Nacional de Escultura y de otros ejemplares de la misma tipología y cronología conservados en instituciones religiosas, museos y colecciones particulares en España.

Study of several fragments of liturgical vestments of the late period of english medieval embroidery preserved in the collections of the Museo Nacional de Escultura and of another examples of the same typology and chronology belonging to religious institutions, museums and private collections of Spain.

Palabras clave: Opus anglicanum; bordado; ornamentos litúrgicos; siglo XV; España; Inglaterra.

Keywords: *Opus anglicanum; embroidery; liturgical vestments; XVth century; Spain; England.*

ESTAMPAS Y LIBROS JAPONESES EN EL MNAD. LA FORMACIÓN DE UNA COLECCIÓN

Félix García Díez y Nuria Moreu Toloba

El origen de la colección de estampas y libros japoneses del Museo Nacional de Artes Decorativas está ligada a la figura de su primer director, Rafael Doménech Gallissá y a la función didáctica que este tuvo en su origen. En su archivo se conservan documentos que nos permiten afirmar que estas obras fueron adquiridas durante los primeros años de vida de la institución.

Rafael Doménech had a primary role in the formation of the collection of Japanese prints and books of the Museo Nacional de Artes Decorativas in Madrid and the didactic function that was pursued. Some documents in its archive confirm that these works were acquired in the early years of the museum.

Palabras clave: Estampas japonesas, libros japoneses, museo.

Keywords: *Japanese prints; japanese books; museum.*

LUJO ENTRE DOS SIGLOS: EL JOYERO DE LOS I MARQUESES DE LINARES

Nuria Lázaro Milla

Documentos de archivo, noticias en prensa y retratos pictóricos y fotográficos permiten conocer las joyas que pertenecieron a José de Murga y Reolid y a Raimunda Osorio y Ortega, I marqueses de Linares y I vizcondes de Llanteno, buen ejemplo de joyería aristocrática española entre los siglos XIX y XX.

Archive documents, press news and pictorial and photographic portraits allow us to know the jewels that belonged to José de Murga y Reolid and Raimunda Osorio y Ortega, I Marquises of Linares and I Viscounts of Llanteno, a good example of Spanish aristocratic collection between the nineteenth and twentieth centuries.

Palabras clave: Joyas; joyería; marqueses de Linares; vizcondes de Llanteno; nobleza española; siglo XIX; siglo XX.

Keywords: Jewels; jewellery; jewelry; Marquises of Linares; Viscounts of Llanteno; Spanish nobility; 19th century; 20th century

EL MUSEO NACIONAL DE ARTES DECORATIVAS DE MADRID EN EL PERÍODO 1927-1940: TRANSFORMACIÓN HISTÓRICA, CAMBIO DE SEDE Y NUEVA PROPUESTA MUSEOGRÁFICA

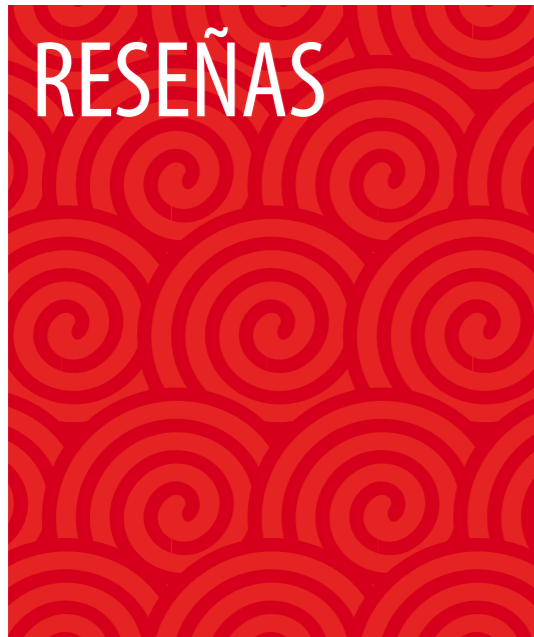
Alicia Herrero Delavenay y Isabel María Rodríguez Marco

Este artículo analiza el proceso de transformación afrontado por el Museo Nacional de Artes Decorativas entre 1927 y 1940, que tuvo como resultado que el museo cambiara su denominación, sufriera un cambio de sede para renovar sus infraestructuras arquitectónicas, enriqueciera su política de incremento de colecciones y planificara una nueva instalación museográfica. La primera parte de este trabajo se centra en detectar los impulsos dados a esta institución desde la política cultural gubernamental y establecer las interconexiones que se produjeron en la gestión museística en el contexto del que participa. Mientras que la segunda aborda la propuesta museográfica desde que se produce el traslado al palacete de la duquesa de Santoña de la calle Montalbán, en enero de 1934, hasta su reapertura tras la Guerra Civil, en diciembre de 1940.

This paper analyses the process of transformation that the National Museum of Decorative Arts of Madrid undertook in the period 1927-1940. As a result of this process, the museum changed its name, moved into new premises, enriched its acquisitions policy and planned a new display. Firstly, it is explained the attention payed to this institution from the governmental cultural policy and the interconnections established between the museum and its museological context. Secondly, the museum display at the new building is studied as a consequence of those institutional and professional efforts of reformulation and the opening of the museum curators to new disciplinary proposals.

Palabras clave: Museo Nacional de Artes Decorativas; museografía; historia de los museos en España; José Joaquín Herrero; Ricardo de Orueta; Eduardo Chicharro; Rafael Doménech; Luis Pérez Bueno; José Ferrandis Torres; Ángel Vegué y Goldoni.

Keywords: national museum of decorative arts; history of museums in Spain; José Joaquín Herrero; Ricardo de Orueta; Eduardo Chicharro; Rafael Doménech; Luis Pérez Bueno; José Ferrandis Torres; Ángel Vegué y Goldoni.



Los inventarios de doña Juana de Austria, princesa de Portugal (1535-1573).

Almudena Pérez de Tudela Gabaldón

Jaén, UJA Editorial, 2017

704 páginas

ISBN: 9788491590941

Los inventarios de doña Juana de Austria, princesa de Portugal (1535-1573). Almudena Pérez de Tudela Gabaldón <i>Sofía Rodríguez Bernis</i>	159
Platería antigua española y virreinal americana (siglos XV-XIX). José Manuel Cruz Valdovinos, Fco. Javier Montalvo Martín y Javier Abad Viela <i>Amelia Aranda Huete</i>	161
Luz y color en la arquitectura madrileña: vidrieras de los siglos XIX y XX. Olivia Nieto Yusta (coord.) <i>Abraham Rubio Celada</i>	164
El coleccionismo de pintura en Madrid durante el siglo XIX. La escuela española en las colecciones privadas y el mercado. Pedro J. Martínez Plaza <i>Victoria Ramírez Ruiz</i>	168
Jane Clifford. Las fotografías del Tesoro del Delfín. Mario Fernández Albarés <i>Santiago Sáenz Samaniego</i>	172
Micromosaics. Masterpieces from the Rosalinde and Arthur Gilbert collection. Heike Zech <i>Nuria Lázaro Milla</i>	175
Inside the Head of a Collector. Neuropsychological Forces at Play. Shirley M. Mueller <i>Cinta Krahe Noblet</i>	177
La Catedral de Jaén a examen II. Los bienes muebles en el contexto internacional. Pedro A. Galera Andreu y Felipe Serrano Estrella (coords.) <i>Mercedes Simal López</i>	180

Sofía Rodríguez Bernis

Museo Nacional de Artes Decorativas

El cuidado y riguroso corpus documental que publica Almudena Pérez de Tudela es fruto de muchos años de estudio y reflexión, de minucioso trabajo en archivos y de análisis de los datos obtenidos para desentrañar la importancia de la figura de Juana de Austria, hermana de Felipe II (1535-1573), princesa de Portugal, gobernadora de Castilla, regente de España, educadora de sus sobrinas Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela, mecenas de las artes, única mujer a la que se le permitió ingresar en la Compañía de Jesús, y fundadora del convento de las Descalzas Reales.

Por primera vez se publican completos sus inventarios, el redactado en 1553 con motivo de su viaje a Lisboa para contraer matrimonio con Juan de Portugal, y el post mortem de 1573, así como la almoneda subsiguiente, que se ha conservado sólo parcialmente. El estudio preliminar, que pone de relieve múltiples noticias inéditas, recoge los hilos sueltos de la documentación, para tejer de la personalidad de la princesa, su vida itinerante, su papel en la etiqueta y religiosidad cortesanas, su influencia en las cortes de Portugal y de España, y sus relaciones con los personajes que configuraron la política y las artes de la época. Todo ello a partir de una inteligente lectura del significado de los objetos de los que se rodeó.

La esmerada educación de una princesa renacentista, y los atributos que ponen de relieve su dignidad se desprenden de los bienes de prestigio heredados de su madre, la emperatriz Isabel, y de los regalos de su hermano, el todavía príncipe Felipe. Ya casada en Lisboa,

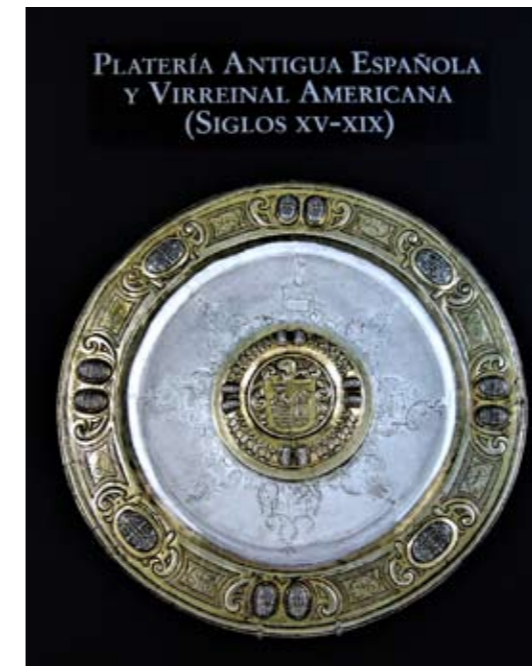
sus compras manifiestan la inmersión en el ambiente de exotismo que alimentaron las mercaderías venidas de ultramar, con las que había tenido previamente la oportunidad de familiarizarse merced a los regalos que le enviaba a Castilla su tía y después suegra, la reina Catalina de Austria, con la que mantuvo, una vez instalada en Portugal, una excelente relación que se trasluce del hecho de compartieran mucho de lo llegado de las posesiones en Asia. Un vínculo con el reino vecino que se prolongaría hasta su muerte y que testimonian los envíos a su hijo don Sebastián, del que tuvo que separarse cuando fue reclamada como regente tras la abdicación de su padre, el emperador; y su papel de intermediaria en la distribución de las cosas de Indias en Europa, por ejemplo a través de los envíos a Maximiliano II. Todo lo extraño y maravilloso que llegaba de lugares lejanos y rodeados de un halo de misterio se desgrana en los inventarios: porcelanas chinas, sustancias odoríferas, abanicos, alfombras y tejidos, especias, y joyas como la perla “huérfana”. Y aparecen en ocasiones transformados e intervenidos para adaptarlos a las necesidades y modas occidentales.

Tras el retorno ve acrecentados sus deberes áulicos y diplomáticos, que se reflejan en los intercambios de regalos con los miembros de su dinastía, como su padre -retirado en Yuste-, sus tías Leonor de Francia y María de Hungría, el hijo de esta, el emperador Rodolfo II, y otros representantes de las cortes internacionales y del papado. A través de ellos se dibuja el tráfico de las producciones de lujo de las grandes capitales europeas, que por entonces toman un nuevo vuelo debido al fortalecimiento de las redes comerciales: muebles flamencos, escritorios alemanes de marquetería de elemento por elemento y de ébano, relicarios y mármoles italianos, etc.; por ejemplo, la arqueta de Jamnitzer con las reliquias de San Víctor, hoy en las Descalzas Reales. Juana, por su parte, se muestra como activa difusora de la indumentaria española, rica debido a los tintes y tejidos empleados, y cortada para poner de relieve la majestad y para evidenciar la aceptación de los códigos simbólicos de la monarquía española. La autora subraya el valor del vestido como instrumento político, que también emerge en los retratos de una princesa de severas vestiduras, pero aficionada a las joyas de precio, de algunas de cuales este libro traza la fortuna posterior.

Uno de los puntos más interesantes del trabajo de Almudena Pérez de Tudela es el estudio, en la documentación, de las colecciones de Juana de Austria, y en particular sus aclaraciones sobre el origen y destino de algunas obras, contrastadas con las anotaciones de otros documentos. Aunque la almoneda haya llegado fragmentada, ha conseguido seguir la pista de un buen número de ellas pese a los avatares que sufrieron: desde la dispersión, tras la muerte de la princesa para atender a sus compromisos civiles y sobre todo religiosos, hasta las ventas y subastas más o menos legítimas del siglo XIX, pasando por el incendio de la iglesia de Las Descalzas en 1862.

La Juana de Austria que emerge de sus inventarios contribuye a subrayar el papel de los miembros femeninos de las casas reinantes, y el suyo propio, en la configuración del arte y de la cultura europeas de la Edad Moderna.

Sofía Rodríguez Bernis



Platería antigua española y virreinal americana (siglos XV-XIX).

José Manuel Cruz Valdovinos, Javier Montalvo Martín y Javier Abad Viela (coms.)

Murcia, Fundación Cajamurcia, 2019.

445 páginas.

ISBN: 978-84-09-09142-3

Amelia Aranda Huete

Patrimonio Nacional

En la pasada primavera se ha celebrado en el Centro Cultural Las Claras de Murcia la exposición titulada *Platería antigua española y virreinal americana (siglos XV-XIX)* que fue organizada por la Fundación Cajamurcia y de la que se ha editado un espléndido libro.

Se trata de un volumen de 445 páginas que reúne 186 obras de excelente calidad, tanto de tipo religioso, como de uso doméstico. Del conjunto, 117 fueron realizadas en España y han sido estudiadas por el catedrático emérito y profesor honorífico de la Universidad Complutense de Madrid el Dr. José Manuel Cruz Valdovinos y por el profesor titular de la Universidad de Alcalá el Dr. Francisco Javier Montalvo Martín; mientras que de las 69 labradas en Hispanoamérica se ha ocupado el arquitecto y especialista en platería americana Javier Abad Viela.

De las españolas, salvo una decena que ya se había estudiado, el resto se da a conocer ahora por primavera vez. La mayoría son de uso doméstico, de las que los estudios realizados en España no suelen ocuparse, excepto en los pocos catálogos de museos y colecciones privadas que se han publicado.

Desde el punto de vista tipológico, son más de cincuenta los modelos estudiados. Entre las de tipo religioso abundan los cálices, hostiarios, crismas, portapaces, sacras, placas eucarísticas, portaviáticos y estatuas de santos. En cuanto a las de uso doméstico destacan jarros, fuentes, bandejas, juegos de aguamanil, especieros, escribanías, candeleros, guarniciones de libros, recados de vinagreras, silbatos y cubiertos. Además, hay algunas piezas excepcionales como la caja de sello madrileña

(nº 40) del primer cuarto del siglo XVII, la salvadera salmantina (nº 45) del segundo cuarto de dicho siglo, las mazas de la ciudad de Daroca (nº 46) de mediados de esta misma centuria, la conservera barcelonesa (nº 74) realizada en torno a 1700, el estuche de barbero barcelonés (nº 90) de 1749 y la escribanía portátil madrileña (nº 100) de 1766.

Los centros de origen de las piezas españolas son numerosos, destacando Madrid, Barcelona, Córdoba, Valladolid, Salamanca y Zaragoza, la mayor parte de ellas marcadas.

Entre los artífices, nos encontramos con plateros de gran prestigio, como el orensano Isidro Montanos el Mayor, autor de una espléndida fuente (nº 50) de 1658; el francés Yves Larreur, platero de la reina Isabel de Farnesio, que entre 1738 y 1746 realizó un original cáliz (nº 61), que se aleja del modelo cortesano; el madrileño Antonio Magro, artífice en 1772 de un azafate (nº 101) sin parangón en la platería española, pues muestra una bella escena mitológica de elevado bulto; el cordobés Damián de Castro que labró entre 1759 y 1767 el juego de aguamanil rococó (nº 96), de estructura salomónica y decoración de rocalla. En el siglo XIX destaca Manuel López Recuero con los dos candeleros (nº 111) de 1816, compuestos por figuras de jóvenes mancebos de cuerpo entero que apoyan sobre pedestal cilíndrico; de Francisco Moratilla, platero de cámara de Isabel II, sobresale la escribanía de diván (nº 115) de 1838; y de la Real Fábrica de Platería de Martínez descuella la pareja de portavinagreras (nº 112) de 1818 que está formada por columna central en la que apoya la figura de un niño con sendos cestos en las manos, y dos jóvenes vestidos con clámide que sujetan la zona baja del fuste.

Por otra parte, se dan a conocer por primera vez las marcas personales de numerosos artífices, como las de Tomás de Valdolivas, Pedro Ignacio Riguera, Francisco de la Riba, José Rodríguez de Espiera, Luis Querol y Manuel López Recuero, entre los madrileños; de Diego de Alviz el Mozo, de Medina del Campo; del cordobés Juan Clavijo de Torquemada; y del bilbaíno Juan Antonio de Vildósola.

Tanto para las españolas como para las americanas, el estudio que han hecho los autores del libro sigue el orden cronológico, separando en algunos siglos, por su abundancia, las de uso doméstico de las de tipo religioso. No obstante, para cada pieza han seguido la misma estructura de catalogación consistente en poner el nombre del objeto, la localidad de origen, la datación y el nombre del artífice; a continuación, la ficha técnica en la que mencionan los materiales, las técnicas, las medidas, el peso, y las marcas, las inscripciones y la heráldica, si la tuvieren; después, la cita bibliográfica pertinente de las pocas piezas que habían sido estudiadas con anterioridad; prosiguen con la descripción, la identificación de las marcas, las inscripciones y los escudos de armas, aportando información sobre los artífices, los marcadores y los propietarios. Además, cada obra va acompañada de una o varias imágenes fotográficas que permiten identificarla con precisión.

Entre las piezas americanas, se estudian en primer lugar las 16 realizadas en diferentes centros de Guatemala, siete en la antigua ciudad de Santiago de Guatemala, entre las que destacan el relicario (nº 118) y la naveta (nº 119) de Pedro de Bozarráz el Mozo, labradas ambas entre 1575 y 1585; otras siete hechas en Nueva Guatemala, entre las que sobresale la mancerina de Miguel Guerra Ávila (nº 129), fabricada hacia 1795; una jofaina (nº 126) ejecutada en torno a 1790 en San Salvador, la segunda ciudad guatemalteca en importancia, después de Santiago; y un platón (nº 133) de principios del siglo XIX realizado en la antigua localidad de Pueblo del Espíritu Santo de Quetzaltenango.

Después figuran las 32 obras que se hicieron en México, destacando entre las de tipo religioso el cáliz (nº 134) realizado entre 1630 y 1650 que muestra multitud de esmaltes y decoración picada de lustre por toda la pieza; la pareja de atriles-sacras de altar (nº 143), hecha en torno a 1795 por José Felipe Cardona; y la pila de agua bendita (nº 156) que labró José María Martínez entre 1810 y 1818. Entre las de uso doméstico sobresale la fuente (nº 139) de hacia 1610-1620; el pichel (nº 149) de Miguel José Tabora; el marco de espejo (nº 154) y la cigarrera (nº 158) de José María Rodallega; y la cisterna con trípode y hornillo (nº 162) de Pedro de Valera.

De las 21 piezas restantes, realizadas en otros territorios americanos, cabe destacar la pila de agua bendita de Cuzco (nº 167) del último cuarto del siglo XVII; la custodia de sol de Lima (nº 169), labrada entre 1680 y 1700; el jarro de pico de Potosí (nº 171), ejecutado entre 1620 y 1640; la pareja de azafates de Cuzco (nº 176), hecha hacia 1725; y la tabaquera de Buenos Aires (nº 186), fabricada hacia 1830.

Al final del libro se relaciona la bibliografía referente a aquellos autores que han estudiado con anterioridad algunas de las obras expuestas.

En definitiva, estamos ante una excelente publicación, fruto de la colaboración científica de los tres investigadores mencionados, que llevan muchos años inmersos en el estudio de la platería hispana, y de la inestimable colaboración del catedrático de la Universidad de Murcia, el Dr. Jesús Rivas Carmona; así como de la buena disponibilidad de los propietarios de las obras y de la entidad patrocinadora, la Fundación Cajamurcia.

Amelia Aranda Huete



Luz y color en la arquitectura madrileña: vidrieras de los siglos XIX y XX.

Olivia Nieto Yusta (coord.)

Madrid, Centro de Estudios Ramón Areces, Editorial Universitaria Ramón Areces, 2019. 148 páginas. ISBN: 978-84-9961-336-9

Abraham Rubio Celada

Fundación marqués de Castrillón

Dentro de las artes decorativas la vidriera ocupó un puesto importante en Europa desde la Alta Edad Media, alcanzando un gran desarrollo en la Edad Moderna y tras su decadencia en los siglos XVII y XVIII, resurgió con fuerza a mediados del siglo XIX con la aparición del estilo neogótico y posteriormente con los estilos historicistas, alcanzando de nuevo un periodo de esplendor con el estilo modernista en el cambio de siglo. El arte contemporáneo ha mantenido esa inquietud artística sobre el mundo de las vidrieras y numerosos artistas han hecho incursiones con un nuevo lenguaje plástico en los grandes edificios tanto religiosos como públicos en la segunda mitad del siglo XX.

La publicación Luz y color en la arquitectura madrileña: vidrieras de los siglos XIX y XX, es el resultado de un proyecto de investigación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando concedido por el Ministerio de Economía, Industria y Competitividad-Agencia Estatal de Investigación en enero de 2016 por una duración de tres años, con la participación de Víctor Nieto Alcaide como investigador principal y Victoria Soto Caba, junto a los que han colaborado las investigadoras Sheila Reinoso Blázquez y Olivia Nieto Yusta. El proyecto viene a ampliar, completar y actualizar un trabajo de investigación anterior de los años noventa que pretendía la catalogación de las vidrieras madrileñas desde el Modernismo al Art Decó, que dada su ingente cantidad, lógicamente quedó incompleta.

Después de un pequeño prólogo de Víctor Nieto, donde explica el contenido de la publicación, su origen y desarrollo, así como las distintas presentaciones de parte de los resultados en congresos tanto nacionales como internacionales, como el ciclo de conferencias que se llevó a cabo en el 2018 en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, se desarrollan varios capítulos con estudios monográficos tanto de las integrantes en el proyecto de investigación citadas antes, como de otras participantes en esta publicación como María Dolores Antigüedad del Castillo-Olivares y María Castilla Albu.

El primer estudio “Art Nouveau y arquitectura: el triunfo del ornamento” de María Dolores Antigüedad del Castillo-Olivares, después de una introducción sobre la arquitectura del Art Nouveau o Modernismo en Europa y en especial en España, ilustrado con ejemplos de París e Italia, se detiene en el Madrid Modernista, cuya arquitectura propia contrapone a Barcelona, a la que no copia, estando más influida por el eclecticismo de origen belga o francés. Por otra parte, los planes urbanísticos de fin de siglo como la apertura de la Gran Vía, el Plan Castro o la Ciudad Lineal permitieron la construcción de grandes edificios con todos los avances y a la moda de la época. Arquitectos como Ricardo Velázquez Bosco o Antonio Palacios junto al ingeniero Joaquín Otamendi construyeron edificios monumentales como el Ministerio de Fomento en la Glorieta de Atocha o el palacio de Comunicaciones en la plaza de Cibeles. En estas arquitecturas se combina a veces el estilo modernista con el eclecticismo de origen francés, que con el tiempo prevalecerá sobre el primero más efímero. A continuación la autora desarrolla distintos apartados en los que profundiza ya en edificios concretos, como el palacio de Longoria del arquitecto José Grases Riera, uno de los ejemplos más logrados de la arquitectura madrileña modernista con su gran cúpula de vidrio de 1903 de autoría todavía hoy controvertida, ya en tipologías como la casa del burgués cosmopolita, con ejemplos madrileños sobresalientes como la casa del ingeniero Enrique Pérez Villamil, o el edificio comercial, con la imponente fachada del edificio de la Compañía Colonial con cerámicas en la fachada de Daniel Zuloaga. Las ilustraciones bien escogidas complementan el texto.

El segundo estudio es el de Victoria Soto Caba titulado “Vidrios de luz y color: de la renovación al hallazgo”, donde introduce la importancia del conocimiento de las vidrieras para poder conservarlas, al tiempo que analiza la fortuna de la vidriera a lo largo de los distintos siglos, siendo precisamente el siglo XVIII donde casi desaparece, el siglo en el que el interés de los estudiosos sobre ella, como Antonio Ponz y su seguidor Ceán Bermúdez en España y fuera de ella, los que harán que después vuelva a revitalizarse a nivel internacional a mediados del XIX, donde pintores de la talla de Ingres harán cartones para vidrieras, como el de Santa Elena para la capilla votiva de Dreux en 1842, y sobre todo la recuperación por el gusto artesanal del movimiento Arts and Craft en Inglaterra, protagonizado por artistas como William Morris y Burne-Jones, pertenecientes al grupo de los prerrafaelitas, con ejemplos de ilustraciones que van complementando de forma muy didáctica el texto. Junto a ello, la autora estudia

las empresas que en estos momentos empiezan la producción de vitrales como la Casa Mayer en 1847, que hizo las vidrieras de la gran escalera del Banco de España, y la empresa francesa Mauméjean con filiales en muchas ciudades europeas, entre ellas Barcelona y Madrid. Por otra parte, hay que destacar en el resurgir de la vidriera española los estudios y publicaciones que rescatan su memoria y su técnica, así como la implicación de artistas vidrieros como el empresario catalán Antoni Rigalt, autor de la gran vidriera del techo del Palau de la Música, que ingresará en la Academia de Ciencia y Artes de Barcelona con un discurso titulado “Las vidrieras de colores en la decoración del templo cristiano”. En España fue clave el estudio y restauración en esos años de las vidrieras de la catedral de León, formándose un gran taller que después restauraría otras vidrieras por toda España. De todo ese gran número de talleres, la empresa Mauméjean fue la que monopolizó la producción de las vidrieras de la mayor parte de los edificios públicos, reconociendo que el trabajo de campo sobre el conocimiento de las vidrieras contemporáneas todavía no ha llegado a su fin.

El tercer estudio de Víctor Nieto Alcaide como su título indica “La imagen del Progreso en las vidrieras de la Casa Mayer en el Banco de España”, es un interesante trabajo sobre el programa de las vidrieras del más importante centro económico del país, dedicado a la idea del Progreso, un tema de gran auge en el siglo XIX, que lo enlaza con la modernidad y lo desliga del Historicismo. El autor expone las razones de este programa, entre las que se cuentan un planteamiento más materialista y realista, dado que se hizo en una época de crisis y depresión económica. Por otra parte, analiza minuciosamente el trabajo realizado por la Casa Mayer, busca las fuentes iconográficas en que se basan las escenas y motivos de estas vidrieras, en las que influyó la Exposición Internacional de París de 1878, y describe pormenorizadamente los temas que se representan en estas vidrieras en los distintos espacios en que fueron instaladas, así como algunos cambios sufridos debidos a posteriores reformas en el edificio del Banco de España.

El cuarto estudio titulado “El taller Mauméjean de vidriería artística. Ejemplos destacados” de Sheila Reinoso Blázquez es un repaso por la historia de esta importante familia vidriera, el conocimiento del taller y los premios que obtuvo, las técnicas utilizadas tanto de fabricación como artísticas y sus fuentes de inspiración, terminando con una serie de ejemplos representativos de obras realizadas por este taller en Madrid con muy representativas ilustraciones, presentando al final una completa bibliografía.

El quinto estudio “El conjunto de vidrieras del Congreso de los Diputados. Evolución y descripción”, firmado por Olivia Nieto Yusta y Sheila Reinoso Blázquez, como su nombre indica se centra en las vidrieras de esta institución, bastante tardías por cierto, ya que las primeras correspondientes al momento de su edificación en 1850 eran de cristal sin decoración. Tras una breve introducción y dos apartados sobre la historia de las Cortes y del edificio del Congreso, enumeran el conjunto de vidrieras situadas

en los distintos espacios. A partir de los documentos conservados en el Archivo del Congreso acotan la realización de aquellas que presentan carácter artístico, de la casa Mauméjean, entre los años 1944 y 1950. Se encuentran situadas, una en el techo del Salón de Conferencias, una retráctil en el techo y otra de ocho tramos en el testero del Salón de Sesiones, cuatro en los Salones de Lectura y una en el salón del bar. Las autoras describen minuciosamente estas vidrieras y las acompañan con ejemplos gráficos significativos.

El sexto estudio titulado “Cines y teatros de Madrid” de Olivia Nieto Yusta, presenta tras una breve introducción sobre los comienzos del cinematógrafo en Madrid, un catálogo selecto de estas salas en donde se instalaron vidrieras, entre las que se cuentan las de estilo art decó de los cines Ideal y Avenida, y las de los actuales teatros, algunos nacidos como cinematógrafos, Calderón, Rialto, Infanta Isabel, Reina Victoria y Rey Alfonso, con ejemplos gráficos de cada uno de ellos y la bibliografía correspondiente.

El séptimo y último estudio “Simón Berasaluce y su contribución a la renovación de la vidriera contemporánea” de María Castilla Albisu, nos descubre a un artista vidriero vasco formado en los años veinte en Barcelona y que se trasladó en los años treinta a París donde trabajó con la firma Mauméjean, donde fue premiado por su proyecto para la reconstrucción de las vidrieras del Sacré-Coeur de Montmartre, que habían quedado destruidas en la Segunda Guerra Mundial. En 1951 marchó a Estados Unidos, donde gracias a sus novedosos conocimientos sobre la técnica de la vidriera cementada, proyectó para la empresa Hiemer cerca de mil proyectos para iglesias, sinagogas y edificios civiles de Nueva York, Washington, Florida y otras ciudades americanas. A su vuelta a Guipúzcoa, Berasaluce realizó algunos proyectos como las vidrieras abstractas de la capilla de Belén de los años sesenta, o la vidriera de la librería Donosti de San Sebastián de los años ochenta. De este modo, este artista de origen vasco colaboró con sus conocimientos y arte del vidrio en la renovación de la vidriera contemporánea española.

Podemos concluir diciendo que esta publicación viene a completar y poner al día el conocimiento de las vidrieras en la capital de España, por lo que los estudiosos de las artes decorativas estamos de enhorabuena.

Abraham Rubio Celada



El coleccionismo de pintura en Madrid durante el siglo XIX. La escuela española en las colecciones privadas y el mercado.

Pedro J. Martínez Plaza

Madrid, Centro de Estudios Europa Hispana, 2018

576 págs

ISBN: 978-84-15245-81-0

Victoria Ramírez Ruiz

Universidad Internacional de la Rioja

El presente libro es el resultado de la tesis doctoral de Pedro J Martínez Plaza, dedicada al estudio del coleccionismo de pintura española en Madrid durante el siglo XIX y del mercado artístico de la capital en dicha centuria.

El autor es técnico de Museos en el Área de Conservación de Pintura del siglo XIX del Museo Nacional del Prado y con este estudio ha resuelto con eficacia el análisis del comercio y el coleccionismo de los diferentes extractos sociales madrileños, llenando un importante vacío historiográfico.

Si bien se trata de un estudio centrado en el coleccionismo de pintura ejercido en Madrid por los principales representantes de la aristocracia y de la naciente burguesía durante el siglo XIX, resulta enormemente útil para el estudio de las artes decorativas en España en esa época, ya que gracias al exhaustivo estudio de fuentes documentales -inventario de bienes, cartas de dote, recogidas principalmente en el Archivo de Protocolos de Madrid, así como en archivos particulares de la nobleza y el archivo del Palacio Real-, el análisis de la prensa del momento y la extensa bibliografía consultada por el autor, es posible conocer el contexto del coleccionismo madrileño durante el siglo XIX, cuáles fueron los gustos de los principales coleccionistas a la hora de decorar sus residencias o cómo fueron incrementándose y variando los canales de venta de obras de arte con el paso del tiempo.

El contenido de este libro está organizado en tres grandes bloques ordenados cronológicamente.

El primero aborda el mercado madrileño de pintura a principios del siglo XIX, bajo el reinado de Fernando VII (1808-1833). Los diferentes acontecimientos históricos y sociales producidos en las primeras décadas de esta centuria dieron como consecuencia que saliesen al mercado un número ingente de pinturas que cambiaron de propietario, como en siglos anteriores, mediante almonedas “post mortem” y compras entre particulares; pero durante esta época también se desarrolló un comercio nuevo llevado a cabo en ferias y a través de los anuncios en la prensa. La obra pictórica puesta en el mercado fue demandada por una burguesía en auge y por los coleccionistas extranjeros, que habían empezado a conocer la pintura española fuera de nuestras fronteras y que aprovecharon las exiguas leyes de exportación para realizar importantes adquisiciones. Además, gracias al nacimiento de los museos que vieron la luz en esta época, en especial el Real Museo (actual Museo del Prado), las pinturas adquirieron valor por sí mismas y pasaron a considerarse obras de arte, trascendiendo su primitiva funcionalidad devocional o representativa.

Entre las causas del amplio volumen de obras en el mercado durante esta época, destaca la Guerra de la Independencia, entre cuyas consecuencias hay que destacar el expolio y la indefensión que sufrieron algunas familias de la nobleza, que provocó que sus bienes artísticos quedaran desprotegidos. Sin lugar a duda, en este sentido destacan la colección de Manuel Godoy, sin olvidar la de los condes de Altamira, la de los marqueses de Santa Cruz o la de los duques de Híjar entre otros. En segundo lugar, hay que subrayar el empobrecimiento que sufrió parte de la nobleza como consecuencia de la Guerra, lo que obligó a sus propietarios a tener que deshacerse de sus bienes, como sucedió con la colección de los marqueses de Santiago, entre las colecciones madrileñas, o la de los herederos del marqués de Jura Real, valencianos, que vendieron su colección en Madrid por ser esta ciudad el centro del comercio artístico nacional. Otra causa significativa fueron las desamortizaciones de bienes de la Iglesia y otras ventas de bienes eclesiásticos por parte de párrocos particulares, teniendo como beneficiario principal al infante Sebastián Gabriel. Y por último, y no por ello menos significativo, otro factor clave fueron los cambios de gusto acaecidos en Madrid tras la Guerra de la Independencia, que hicieron que las residencias más notorias de la ciudad abandonaran su antigua magnificencia y las obras de grandes maestros antiguos despertaran poco interés, en beneficio de los retratos, las estampas y las representaciones de grandes héroes contemporáneos.

El segundo capítulo de este libro analiza de forma rigurosa el coleccionismo pictórico en Madrid durante el reinado de Isabel II y el sexenio revolucionario (1830-1875), caracterizado principalmente por el incremento del coleccionismo de la burguesía y el papel desempeñado por los numerosos diplomáticos, viajeros y comerciantes extranjeros que visitaron España.

Las desamortizaciones eclesiásticas y civiles siguieron incorporando al mercado un número mayor de bienes artísticos, que con las mismas leyes que en periodos anteriores pudieron ser exportado sin dificultad.

El desconocimiento de la normativa, el fraude llevado a cabo por el personal civil y eclesiástico encargado de la custodia e inventario de las obras de arte, el nacimiento generalizado de comerciantes sin escrúpulos y el clima de inseguridad generado por las revueltas y levantamientos dieron lugar a un importante comercio artístico de pintura que había estado en territorio español, que concluyó con la formación de nuevas colecciones dentro y fuera de nuestras fronteras.

Durante este período se desarrollaron nuevas formas de comercio como las subastas, que no tuvieron interés en el mercado madrileño, basado principalmente en la compraventa, tanto entre particulares como con intermediarios, o los establecimientos especializados que proliferaron desde mediados de siglo. Los restauradores, tasadores, los anuncios de periódicos y las almonedas siguieron su camino como en épocas anteriores.

La demanda de estos coleccionistas iba encaminada fundamentalmente a los retratos. Entre las principales colecciones privadas de este período dentro de la familia real destacaron las del infante Sebastián Gabriel, la de Francisco de Paula Antonio de Borbón, la de los duques de Riansares y, de forma muy especial, la de los duques de Montpensier. Entre la nobleza, siguieron siendo destacadas las colecciones pictóricas de los duques del Infantado, Osuna, Pastrana, Frías y los condes de Oñate, además de surgir otras nuevas como las del I marqués de Heredia, la del conde de Humanes o las de los marqueses de Perales del Rio y el marqués de Pidal.

Pero serán las colecciones formadas por la naciente y enriquecida burguesía las que dieron un impulso definitivo al coleccionismo de este periodo. Pedro J. Martínez ha estudiado las principales, entre las que destacan las de José de Salamanca y Mayol, Nazario Carriquiri Ibarnegay y Ramón Gil de la Cuadra. Sin olvidar también las colecciones surgidas en este periodo de escritores, políticos, eclesiásticos, artistas y extranjeros.

Por último, el capítulo dedicado a la época de la Restauración hasta el Desastre de Cuba (1875-1898) pone de manifiesto los cambios que se produjeron a lo largo de esos años y que dieron lugar a una estructura comercial nueva. La venta de obras pictóricas, tradicionalmente en manos de artistas y restauradores en época Alfonsina, se generalizó por medio de ventas directas a través de “exposiciones permanentes”, entre las que destacaron las organizadas por Pedro Bosch, junto con los “hoteles de venta”, los cada vez más numerosos anticuarios o bien las transacciones realizadas por medio de comisionistas. Asimismo, siguiendo el modelo francés e inglés, que no había triunfado en España hasta este momento, fue a través de grandes subastas públicas en el extranjero con exposiciones previas como se gestionaron la venta de las grandes colecciones que salieron al mercado entre 1880 y 1900 -como la de Valentín de

Carderera, José de Salamanca o los duques de Osuna- que en muchos casos pusieron a disposición de los coleccionistas muchas pinturas a un precio razonable.

Durante esta época, el cambio de gusto a la hora de decorar los interiores residenciales hizo que las pinturas se convirtieran en muchos casos en objetos decorativos, que convivían con esculturas, bronce, piezas cerámicas, porcelanas, etc., en detrimento de las galerías formadas en época isabelina. Los coleccionistas demandaban obras de algunos grandes artistas antiguos como El Greco y Goya, cuyas pinturas alcanzaron mayores cotizaciones en buena parte gracias al interés por este tipo de piezas por parte de coleccionistas americanos, que irrumpieron en el panorama madrileño. Además, durante las dos últimas décadas de siglo, la pintura española contemporánea se puso de moda gracias al impulso de Mariano Fortuny.

En esta época la burguesía compartió protagonismo con la nueva nobleza y el carácter acumulativo que había caracterizado la mayoría de las grandes colecciones isabelinas fue reemplazado con una reducción generalizada de tamaño de las mismas. Dentro del coleccionismo nobiliario, fueron mayoría las colecciones formadas por nuevos títulos, como la del I marqués de San Román, la del I conde de Muguero o la del I marqués de Cubas entre otros, mientras que entre la antigua nobleza destacaron las del duque de Veragua, el marqués de Santa Marta, el duque de Béjar, el duque de Abrantes, el marqués de Castro Serna o el marqués de Cerralvo.

Respecto al papel de la burguesía, de origen industrial y comercial, tuvo un protagonismo reducido si lo comparamos con la época anterior. La mayoría de los coleccionistas se decantaron por pintura contemporánea, como fue el caso de Hipólito Finat Ortiz de Leguizamón. Por el contrario, otros compartían la imagen del patrimonio artístico español como reflejo del pasado y pusieron empeño en la recuperación del mismo. Este fue el caso del conde Valencia de don Juan o de José Lázaro Galdiano. Otros como Ignacio Bauer, tenían obras de pintores del momento como Esquivel, Palmaroli, Daniel Hernández, etc., pero a su vez se hizo con parte de la colección Osuna al comprar el palacio del Capricho, figurando entre las obras adquiridas piezas emblemáticas como el retrato de la condesa-duquesa de Benavente de Goya.

Tras las conclusiones, el libro termina con un útil apéndice de sellos, marcas e inscripciones de coleccionistas, y también incluye una amplia bibliografía y un minucioso índice onomástico.

Coeditado por el Centro de Estudios Europa Hispánica y el Museo Nacional del Prado es sin lugar a duda una obra de referencia obligada para el estudio del coleccionismo de pintura española en el Madrid en el siglo XIX y también para los estudiosos de otras materias artísticas de esta época por las importantes aportaciones documentales que incluye.

Victoria Ramírez Ruiz



Jane Clifford.

Las fotografías del Tesoro del Delfín.

Mario Fernández Albarés (com.)

Madrid, Brizzolis, 2019

148 páginas

ISBN: 978-84-8081-658-8

Santiago Sáenz Samaniego

Real Academia de la Historia

El primer día del año 1863 fallecía en su domicilio madrileño el fotógrafo británico Charles Clifford (1820-1863), sin duda, el más importante de la década de los cincuenta en la España isabelina y, quizás, junto con Laurent, de todo el siglo XIX.

Charles Clifford había sido el encargado de realizar alguno de los proyectos más ambiciosos, tanto técnica, como artística y documentalmente, fechados en el período isabelino. Entre ellos podemos destacar la documentación de la traída de aguas del Canal de Isabel II, la reforma de la Puerta del Sol o los viajes por España de Isabel II; viajes, en su mayoría, relacionados con las inauguraciones de tramos de la incipiente implantación de las líneas ferroviarias; reportajes comandados por la propia soberana y que le valieron para ser nombrado fotógrafo de la Casa Real. Sin todas estas empresas fotográficas nos sería mucho más difícil el conocimiento de nuestra historia contemporánea.

Tras su muerte, su mujer Jane pasó a hacerse cargo del estudio. Como se indica en su necrológica, quizás intencionadamente para consolidar el porvenir de la firma comercial, ella ya ayudaba a su marido en las labores profesionales. Sea verdad o no que ella formase parte activa del estudio, lo cierto es que desde 1856, junto a su marido, era miembro de la Société Française de Photographie, siendo la primera mujer en formar parte en tan prestigiosa institución; y lo fue hasta el año 1885, en el que a falta de más documentación, debió fallecer.

Al poco de enviudar, con un hijo y un par de criados a su cargo, Jane inaugura nuevo estudio en la calle Mayor de la capital. Como patrimonio tenía no sólo los útiles del

estudio, también el bagaje de imágenes (positivos y negativos) que su marido había realizado y que necesitaría gestionar para salir adelante.

Las 169 (en la actualidad 144) piezas que Felipe V heredó de la colección formada por su padre, Luis de Borbón, reciben el nombre de Tesoro del Delfín por ser éste el título del heredero del trono de Francia; al fallecer el Delfín antes que su padre, Luis XIV, parte de la colección pasó a su hijo, nuestro primer Borbón. Son un conjunto excepcional de piezas exquisitamente elaboradas en cristal de roca y en otras piedras semipreciosas, como jade, lapislázuli o ágata, ornadas con guarniciones realizadas en perlas o piedras preciosas. Este suntuoso conjunto estuvo depositado primero en el palacio de La Granja de San Ildefonso (Segovia), después pasó a formar parte del Real Gabinete de Historia Natural en Madrid y, tras un desastroso viaje de ida y vuelta a París como consecuencia de la francesada, la regente María Cristina lo envía nuevamente al edificio de Juan de Villanueva, ahora ya Real Museo de Pintura y Escultura, en 1839. A la excepcionalidad de las piezas se une la conservación de los estuches, obras de guarnicionería de finales del siglo XVII en su mayoría, que reproducen la morfología de cada alhaja.

Con la novedosa idea de utilizar la imagen (fotográfica en este caso) con fines de investigación, didáctica y divulgación, el Museo de South Kensington, actual Victoria&Albert, comisionó en 1863 a John Charles Robinson con la misión de hacerse con imágenes patrimoniales españolas; entre otras acciones pidió permiso para fotografiar las piezas del Tesoro del Delfín. Para esta labor seleccionó a Jane, quizás por la importancia del nombre de su marido en Gran Bretaña, que había llegado a retratar a su soberana la reina Victoria en 1861 y, quizás también, por las raíces británicas de Jane. La tarea la realizó entre finales de ese año y enero de 1864. Las fotografías reproducen el estado en el que se encontraban las alhajas tras su vuelta a España después del saqueo de las tropas francesas y antes de la restauración a la que fueron sometidas en 1866 por lo que constituyen un instrumento de importancia documental extraordinaria, teniendo en cuenta además los graves daños que sufrieron en 1918, cuando fueron objeto de un robo.

Como antecedente del trabajo de Jane Clifford debemos citar el que el fotógrafo inglés Charles Thurston Thompson había realizado en 1856 en el Museo del Louvre de París al reproducir la colección reunida por Luis XIV, que sirvió como modelo a la del Delfín, cuyos positivos también custodia el Museo de South Kensington. Jane pudo conocer a través de Robinson el trabajo de Thurston Thompson, pues hay similitudes entre ambos juegos como el hecho de que se utilizaron fondos negros para destacar la talla de las piezas realizadas en cristal de roca mientras que para las piezas opacas se empleasen fondos claros. En ambos casos las fotografías fueron realizadas con luz natural, fuera de sus vitrinas.

El encargo del Museo de South Kensington no incluía cláusula con la exclusividad de las imágenes y Jane pudo rentabilizar doblemente el trabajo comercializando los

negativos a través de la publicación *Tesoro de la Escultura*, una publicación que culmina la labor comenzada en 1825 por el Real Establecimiento Litográfico de documentar, reproducir y difundir la Colección Real, hoy Museo del Prado, y que, para comienzos de la década de los sesenta, ya había pasado a utilizar la fotografía como medio de reproducción, uniéndose a esta labor otros fotógrafos como Laurent, que registrarán parte del patrimonio pictórico. En concreto, la publicación periódica a partir de 1862 de *Tesoro de la Escultura* marcó el punto de arranque, publicándose en 1865 su última entrega, el *Tesoro del Delfín*, donde reproducirán las imágenes que nos ocupan.

Paralelamente a este trabajo, Jane continuó con otros encargos que ya tenía comprometidos el estudio: la reproducción de las fotografías de la Real Armería o cubrir el viaje de Isabel II a Andalucía y Murcia. Paralelamente, siguiendo la misma línea del *Tesoro del Delfín*, comercializó imágenes a través de la publicación *Álbum Monumental de España*, rentabilizando los negativos tomados por su marido. Había reforzado la plantilla del estudio con un operario británico y, años después, con el apoyo de nuevos ayudantes.

Para esta exposición, celebrada en el Museo de la Universidad de Navarra, el comisario y autor del catálogo, Mario Fernández Albarés ha trabajado con las cincuenta y cuatro fotografías realizadas por Jane Clifford del *Tesoro del Delfín* recientemente adquiridas por dicha institución. A ellas se unen otras cuatro posteriores, también del mismo fondo, tomadas en 1878 por Laurent, que sirven para poner en valor el trabajo artístico y documental del conjunto inicial.

El fotohistoriador y coleccionista Fernández Albarés era la persona idónea para conducir esta exposición; a su impecable trayectoria como investigador y comisario se une la circunstancia de su familiaridad con estas imágenes; conocía muy bien uno de los juegos de positivos de este trabajo de Jane Clifford; juego que hoy forma parte, gracias a su generosidad, de la colección de fotografía histórica del Museo del Prado.

En el texto introductorio al catálogo aborda, como hemos visto, el entorno histórico en el que se desarrolló el trabajo de Jane Clifford al fotografiar las piezas del *Tesoro del Delfín*, incorporando las últimas investigaciones, contextualizando y poniendo de relieve su transcendencia artística, técnica y documental. El texto, junto al catálogo de las piezas expuestas, dan lugar a una publicación bilingüe (español e inglés) elegantemente maquetada y editada.

Santiago Sáenz Samaniego



Micromosaics. Masterpieces from the Rosalinde and Arthur Gilbert collection

Heike Zech

Londres, V&A Publishing, 2018

144 págs

ISBN: 978-1-85177-970-3

Nuria Lázaro Milla

Doctora en Historia del Arte

El matrimonio formado por Rosalinde (1913-1995) y Arthur Gilbert (1913-2001) reunió una de las más importantes colecciones de artes decorativas de su generación. En concreto, focalizaron su atención en cajas de oro, objetos religiosos y civiles de oro y plata, retratos esmaltados en miniatura, trabajos en piedras duras y micromosaicos; término cuya acuñación se atribuye, precisamente, al señor Gilbert. En la década de 1970, parte de dicha colección se cedió para ser expuesta en el Museo de Arte del Condado de Los Ángeles y en 1996, el resto fue donado a Reino Unido, su nación de origen, conservándose desde 2008 en el Museo Victoria y Alberto de Londres.

Los micromosaicos, esto es, mosaicos compuestos por teselas diminutas, comenzaron a realizarse en Roma, en el seno del Estudio del Mosaico del Vaticano, a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, gozando de gran acogida en la centuria siguiente y hasta el inicio del siglo XX. Entre los factores que contribuyeron a su éxito se hallan la cultura neoclásica, que asimiló la técnica y algunos de los temas a la Antigüedad latina, y el fenómeno del Grand Tour, pues su pequeño tamaño favoreció que fueran comprados como recuerdos. Las memorias de viajeros constatan que ya a principios del siglo XIX existían en Roma cientos de artistas dedicados a esta labor, muchos de ellos produciendo de manera seriada, con la consecuente pérdida de calidad. También se inauguraron escuelas en París y San Petersburgo que seguían el modelo del Estudio Vaticano, pero su trayectoria fue fugaz.

Las teselas, de pasta vítrea de color opaco, se adherían a una base de metal, piedra o vidrio. Cuando la masilla secaba, los huecos se rellenaban con cera y se pulimentaba la superficie. A continuación, las placas se enmarcaban y dejaban exentas o se acoplaban como ornamentación en joyas, complementos de moda, tableros de mesa, objetos de vitrina o artículos de escritorio. En los micromosaicos, como en toda manifestación artística, se observa una evolución; en este caso, desde el temprano uso de teselas cuadrangulares

ordenadas en filas hasta el posterior empleo de teselas de formas y colores diversos, colocadas de tal modo que aportan volumen y perspectiva.

Tras esta interesante introducción histórica, técnica y estilística, Heike Zech (antigua conservadora de la colección Gilbert del Museo Victoria y Alberto) pasa a realizar un catálogo razonado de las cincuenta piezas de micromosaico más importantes que integran la misma.

La relación, magníficamente ilustrada, está ordenada atendiendo a los muy diferentes asuntos tratados en micromosaico. Las vistas de Roma y sus alrededores fueron, sin lugar a duda, emblemáticas, plasmándose tanto ruinas antiguas como construcciones modernas que han convertido a la ciudad en eterna. Igualmente, fueron protagonistas idílicos paisajes, caracterizados por frondosas vegetaciones y sugerentes caídas de agua, que evocan los pintados en el siglo XVII por Nicolás Poussin y Claudio de Lorena. Las flores, como fragmentos domésticos de esa naturaleza, también tuvieron presencia, organizadas en exuberantes y coloridos ramos, cestos o festones que recuerdan a los inmortalizados por los bodegones flamencos. En cuanto al mundo animal, sobresalieron las mariposas (como símbolo griego del alma); las aves (principalmente gallinas y gallos, y, sobre todo, palomas por influencia del mosaico con ese sujeto originario de la Villa Adriana); los perros (con preferencia, curiosamente, por las razas spaniel y caniche) y fieras variopintas (a menudo en actitud de caza o lucha). Los personajes mitológicos, religiosos e históricos fueron muy habituales, así como las representaciones de aldeanos, ataviados con trajes regionales pero envueltos en una atmósfera bucólica. Los motivos de inspiración grecolatina, bizantina e incluso, egipcia, vincularon los micromosaicos con las tendencias historicistas, tan en boga en la época. Por último, han de citarse las reproducciones de obras artísticas de los maestros más eminentes, cuyo antecedente ha de buscarse en la tarea que el propio Estudio del Mosaico del Vaticano inició en el siglo XVIII, consistente en la sustitución de las pinturas de gran formato de la Basílica de San Pedro por copias en mosaico para preservarlas de las condiciones ambientales adversas.

Conviene señalar que, en un arte mayoritariamente anónimo, el catálogo aporta nombres y datos sobre mosaiquistas, algunos de ellos entre los más afamados, como Giacomo Raffaelli, Antonio Aguatti, Michelangelo Barberi, Filippo Puglieschi, Francesco Belloni, Clemente Ciuli o Luigi Moglia.

Además de bibliografía de referencia, la autora añade al final un glosario que facilita la comprensión de los términos más específicos.

El libro es el resultado de una ardua tarea de revisión, actualización y síntesis de la bibliografía precedente sobre los mismos fondos, y viene a confirmar cómo por la cantidad, variedad, calidad y riqueza de las piezas, la colección Gilbert de micromosaicos es una de las más importantes a nivel internacional. *Micromosaics. Masterpieces from the Rosalinde and Arthur Gilbert collection*, por Heike Zech, es, en definitiva, un excelente punto de partida para quien desee iniciarse en el estudio de los micromosaicos.

Nuria Lázaro Milla



***Inside the Head of a Collector.
Neuropsychological Forces at Play***

Shirley M. Mueller

Seattle, Lucia/Marquand, 2019

191 págs

ISBN: 978-0-9996522-7-5

Cinta Krahe Noblett

Profesora de posgrado, Universidad de Alcalá

Con la obra *Inside the Head of a Collector. Neuropsychological Forces at Play*, la neuróloga, psicóloga y coleccionista de arte Shirley M. Mueller explora la mente del coleccionista desde la perspectiva de la ciencia de la neuroeconomía, que estudia el comportamiento del cerebro humano en la toma de decisiones relacionadas con el coleccionismo de obras de arte. La autora analiza los motores que impulsan al hombre a coleccionar y el papel del cerebro en la selección de los objetos artísticos a través de la investigación de los mecanismos racionales y de los impulsos no racionales (emoción, intuición y sentimientos) que estimulan la adquisición y posesión de obras de arte. El libro, narrado en primera persona e impregnado de sus experiencias personales como coleccionista, presenta una cuidada edición y esmerada ilustración que combina imágenes de piezas de porcelana china de exportación de su excelente colección en Chicago con imágenes y dibujos científicos.

Pero, ¿por qué coleccionamos? La colección es una prolongación del ser humano, una proyección de su persona que se convierte en algo tangible, un tesoro donde todo es perfecto y no hay conflictos porque como decía Sigmund Freud (1856-1939), “el poder asignado al tesoro por parte del poseedor le hace creer que lo tiene él mismo”. El famoso psicoanalista invirtió enormes sumas en su colección de arqueología y, en un momento dado de su vida, reconoció que había leído más sobre arqueología que sobre psicología. El psicólogo y sociólogo francés Jean Baudrillard (1929-2007) decía que el coleccionismo era un sustituto de la mitología o la religión, “un bálsamo frente a la angustia del tiempo y la muerte”.

Sobre el tema del coleccionismo, el coleccionismo de arte asiático o el coleccionismo desde una perspectiva psicológica, se han vertido ríos de tinta con trabajos tan importantes como los de Werner Muensterberger, *Collecting: An Unruly Passion* (Princeton University Press, 1994), los de Russell. W. Belk, *The Ineluctable Mysteries of Possessions*, (*Journal of Social Behaviour and Personality*, 1991) donde se analiza que esta costumbre se explica con argumentos racionales desde Descartes, demostrando que el motivo de la adquisición de objetos es la anticipación de sus beneficios y el subsiguiente placer.

La literatura sobre la psicología del coleccionismo en lengua castellana es, sin embargo, muy reducida exceptuando los trabajos de la psicóloga Isabel Pinillos y su tesis doctoral titulada *El papel de las variables intrapersonales en los distintos tipos de conducta de coleccionista: Una propuesta de modelos explicativos del coleccionismo a partir del análisis de casos* (Universidad Rey Juan Carlos I, 2008). Sin embargo, son prácticamente inexistentes los estudios sobre coleccionismo y neurología tanto en España como en el extranjero, exceptuando los trabajos del neurobiólogo británico Semir Zeki entre la conexión del arte y el cerebro como *Splendors and Miseries of the Brain: Love, Creativity and the Quest for Human Happiness* (2009), *Inner Vision: An Exploration of Art and the Brain* (Oxford University Press, 2000) y *A Vision of the Brain* (Wiley Blackwell, 1993).

La obra de Shirley M. Mueller está organizada en tres bloques: el primero, titulado “Placer y Dolor”, aborda temas como el de la emoción o el goce que se desencadenan a nivel neurológico por la posesión de piezas y la activación de determinadas partes del cerebro a través del sistema límbico, que se ubica alrededor del tálamo y debajo de la corteza cerebral, y que contienen el circuito de gratificación y recompensa del cerebro. Así mismo, también se analizan los efectos que la novedad y descubrimiento de una pieza tienen en el cerebro, usando tecnologías de la imagen como la resonancia magnética, así como el análisis de los beneficios sociales que esta actividad proporciona al coleccionista. La parte del dolor analiza el problema de las falsificaciones que confrontan al coleccionista con su propia falibilidad, así como el origen neurológico del deseo de apropiación de piezas “auténticas”, que implica la activación de la corteza orbitofrontal, relacionada con el proceso cognitivo de la toma de decisiones. En este capítulo se ofrece una interesante investigación basada en su experiencia como coleccionista sobre el dolor ante el deterioro o la pérdida, una tendencia humana de gran fuerza que prioriza el hecho de no perder antes que ganar, y la tendencia patológica de algunas personas a coleccionar de manera exagerada, que conduce al trastorno obsesivo-compulsivo.

El segundo bloque del libro titulado “Potenciando el placer a través del autoconocimiento”, amplía aspectos técnicos de la neuroeconomía y el comportamiento humano a través del análisis de la técnica de imagen por resonancia magnética funcional (fMRI), un procedimiento clínico novedoso que permite la generación de

imágenes más dinámicas sobre el cerebro con casos concretos de su experiencia como coleccionista en el mundo de las subastas de arte; y de un caso práctico, utilizando la neurociencia y la economía conductual en el análisis de la relación entre el empresario farmacéutico y coleccionista Eli Lilly (1885-1977) y su marchante C. T. Loo (1880-1957).

El último bloque está dedicado a sus “Experiencias como coleccionista” y aparece subdividido a su vez en cuatro capítulos: “Gangas”, “Arte como inversión”, “Relaciones con Museos”, y “Dispersión de la Colección”. El capítulo XI, dedicado a las “Gangas”, es muy interesante porque demuestra cómo determinadas regiones del cerebro se activan cuando se descubre una buena oportunidad de compra y se apagan cuando percibe que el precio es excesivamente alto. El capítulo XII trata del arte como inversión, ya que para un porcentaje significativo de coleccionistas con un alto nivel de adquisitivo, la compra de un objeto artístico se lleva a cabo no tanto por el disfrute o deleite de su contemplación sino por pura inversión o mera especulación, por el deseo de la monetización, un acto del ser humano necesario para garantizar su supervivencia, mientras que, según la autora, la satisfacción intelectual, la conexión con el pasado o el disfrute estético pueden ser, para algunas personas, valores prescindibles. El capítulo XIII expone la relación, a veces problemática, de los coleccionistas con los conservadores de museos europeos y americanos, y el último está dedicado a la dispersión de los objetos de arte, las donaciones a los museos, las ventas o el problema de la transmisión y gestión de los legados a través del análisis de la colección de porcelana asiática y de Meissen del coleccionista Hans Syz (1894-1991) o del caso de la donación de Benjamin Altman (1840-1913), que legó en 1913 al Museo Metropolitano de Nueva York 429 piezas de porcelana china, 51 pinturas al óleo, 15 alfombras y 7 esculturas. El libro se cierra con el análisis de la exposición *Elegance from the East: New Insights into Old Porcelain* que se celebró en el Museo de Arte de Indianápolis (Newfields) en 2017, de la que Mueller fue comisaria, y que planteó un novedoso discurso que vinculaba la ciencia de la neuropsicología con el coleccionismo actual y que incitaba al visitante a conectar sus deseos e intereses con los de otros consumidores a la largo de historia. Entonces, como ahora, los seres humanos buscaban el placer, el estímulo intelectual y artístico, las ganancias y la interacción social.

El libro concluye con una bibliografía muy interesante sobre el coleccionismo y la relación entre el arte y la ciencia además de un glosario de términos científicos relacionados con la ciencia de la neurología.

Cinta Krahe Noblett



La catedral de Jaén a examen II. Los bienes muebles en el contexto internacional.

**Pedro A. Galera Andreu
y Felipe Serrano Estrella (coords.)**

Jaén, Editorial Universidad de Jaén, 2019

320 págs.

ISBN 978-84-9159-194-8

Mercedes Simal López

Universidad de Jaén

En su firme compromiso con la catedral de Jaén en el proyecto de estudio del edificio y del rico patrimonio histórico-artístico que atesora como base para conseguir su declaración como bien Patrimonio de la Humanidad, los profesores de la Universidad de Jaén Pedro Galera y Felipe Serrano han coordinado un interesante volumen que recoge los trabajos expuestos por distintos estudiosos en el encuentro científico internacional organizado por dicha Universidad en octubre de 2017 sobre la colección de bienes muebles que atesora el templo, como continuidad del Simposio Internacional sobre la arquitectura del edificio celebrado en la primavera del mismo año, cuyos resultados han sido publicados en otro interesante volumen editado junto al que nos ocupa.

Con ellos se pretende contribuir a un conocimiento más profundo de la realidad artística de la catedral de Jaén, al tiempo que se constata su proyección internacional tanto desde el punto de vista arquitectónico como de las artes plásticas y suntuarias. Y ambos vienen a completar la interesante monografía coordinada por Felipe Serrano hace algunos años (Cien obras maestras de la catedral de Jaén, Universidad de Jaén, Servicio de Publicaciones, 2012), en la que distintos especialistas estudiaron con detalle el patrimonio atesorado por la seo giennense a la luz de los documentos conservados en el rico archivo catedralicio.

En esta nueva publicación, catorce expertos internacionales contextualizan y analizan algunas de las obras más emblemáticas que desde el comienzo de la construcción de la nueva catedral renacentista diseñada por Andrés de Vandelvira, fue reuniendo la seo gracias a los encargos y donaciones realizados por los distintos obispos, miembros del cabildo y fieles durante los últimos cinco siglos.

Las piezas estudiadas ponen de manifiesto cómo, a lo largo de la edad moderna, los sucesivos obispos y capitulares de la catedral giennense trataron de dotarla con obras de gran calidad realizadas por destacados artistas y talleres, principalmente hispanos, además de italianos, flamencos y en algunos casos americanos o filipinos, en virtud de la condición del templo como sede del obispo e iglesia mayor de una importante diócesis y, sobre todo, por custodiar la reliquia de la Santa Faz o Santo Rostro, el preciado Vulto Santo de Jaén, que convirtió a la catedral en un importante centro de peregrinación desde el siglo XIV.

Además de interesantes trabajos sobre obras pictóricas de muy distintas escuelas presentes en la catedral (como los de Jahel Sanzsalazar sobre “El comercio de pinturas entre Flandes y España en el siglo XVII a través del caso de Gabriel Franck (+1638): Catálogo preliminar de un pintor poco estudiado” o Ana Diéguez respecto a “Las pinturas sobre cobre en el mercado artístico de la Edad Moderna. A propósito de los cobres del taller de Guillaume Forchondt en la catedral de Jaén”, en relación con el arte flamenco; el de Consuelo Lollobrigida relativo a “Las pinturas italianas en la catedral de Jaén”, entre las que destacan las ejecutadas por Michelangelo Corbi (1716) o Ercole Graziani (1688-1765) y las intarsias del Niño Jesús que abraza la Cruz y la Virgen de los Dolores de Francesco Abbiati (h. 1790); o el de Ángel Justo Estebanz sobre “Los “Desposorios de la Virgen y San José” de Cristóbal de Villalpando en la catedral de Jaén”, obra de gran calidad que pone de manifiesto la maestría de este pintor novohispano), el volumen cuenta con importantes estudios relacionados con las artes decorativas.

La publicación comienza con el trabajo de Grégoire Extermann, profesor de la Universidad de Ginebra, dedicado al Cristo crucificado de bronce atribuido a un seguidor de Guglielmo Della Porta donado por Marcelo de la Peña al cabildo de Jaén en 1637. Realizado en Italia y montado sobre una cruz-relicario de ébano decorada con pinturas sobre cobre, constituye un excelente testimonio de la renovación del aparato litúrgico que los templos tuvieron que afrontar a raíz del Concilio de Trento bajo el pontificado de Pío V (1565-1572). Se trata de una pieza de gran calidad que sigue la novedosa tipología creada en Roma por Della Porta, muy posiblemente vinculada con la victoria de la flota católica sobre los turcos en Lepanto (1571), que influyó notoriamente en los artistas que en ese momento se encontraban en Roma -entre ellos El Greco- y tuvo una amplia difusión en Europa y España hasta finales del primer tercio del siglo XVII, cuando comenzaron a imponerse nuevos modelos más dramáticos y expresivos.

Felipe Serrano estudia las esculturas napolitanas realizadas en madera policromada conservadas en la catedral: la Inmaculada atribuida al círculo de Nicola Fumo y los dos Niños Jesús (de Pasión y Gloria) que, según consta en la documentación capitular, gozaron siempre de notable estimación. Para ello, Serrano ha realizado un detallado estudio sobre el interés que este tipo de obras, en general de alta calidad técnica y material y cuyo lenguaje expresivo generaba un fuerte calado devocional a través de la belleza de las imágenes, despertó entre la clientela española a lo largo de la Edad Moderna. Además de repasar la nómina de los principales poseedores de esculturas de madera policromada de procedencia napolitana, que solían contar con magníficas peanas o protegerse en el interior de elegantes escaparates de ébano que facilitaban su transporte y conservación, el autor también ha analizado sus vías de llegada a través de los puertos de Cartagena y Alicante y cómo se distribuyeron por toda la Península, especialmente en la corte.

Néstor Prieto Jiménez aborda otra faceta de la escultura italiana, en este caso la realizada en cera, disciplina que despertó un gran interés entre las cortes virreinales de Sicilia y Nápoles durante la Edad Moderna, tanto por el realismo que ofrecían estas obras como por el hecho de que su formato y peso favorecieran su adquisición y fácil traslado a España, tanto para residencias privadas como para fundaciones religiosas. Tras repasar las obras realizadas por grandes artistas como Bernardino Azzolino o Ilario de Rossi presentes en distintas colecciones españolas, Prieto analiza con detalle los dos “teatrinos” o escaparates hermanos de origen siciliano chapeados en madera de caoba con remates de bronce dorado conservados en la catedral de Jaén, desde al menos 1772. Gracias a la restauración y estudio de la que fueron objeto hace algunos años, Prieto ha podido atribuir con seguridad la escena de la Sagrada Familia, de extraordinaria calidad, al escultor Gaetano Giulio Zumbo o Zummo (¿1656?-1701), sumando así una nueva obra al listado de piezas realizadas por este artista.

El siguiente capítulo, firmado por la muy querida y recientemente desaparecida Margarita M. Estella y Almudena Pérez de Tudela, aborda el estudio de las esculturas realizadas en alabastro y marfil que conserva la catedral de Jaén.

Las esculturas devocionales en alabastro fueron muy apreciadas desde el siglo XV en toda Europa y uno de los principales centros de trabajo de este material estuvo en los Países Bajos. La Península Ibérica, estrechamente ligada por lazos familiares y rutas comerciales con Flandes, recibió en fecha muy temprana relieves de alabastro de esta procedencia. La catedral de Jaén cuenta con varias esculturas de alabastro, entre las que destaca el pequeño Retablo del Cristo del Refugio, realizado en un obrador de Malinas durante la primera mitad del siglo XVI y cuyo estilo permite vincularlo al taller de Jan Mone (+1548), escultor que trabajó en un estilo plenamente italianista y que pudo haber participado entre 1516 y 1520, junto con Bartolomé Ordóñez, en la decoración del trascoro de la catedral de Barcelona. También fueron realizados en Malinas, la gran productora de pequeños relieves en alabastro con escenas en

su mayoría bíblicas entre 1560 y 1630, los relieves de Jesús ante Pilatos, fechado hacia 1600 y el Descendimiento de Cristo de la Cruz, posterior a 1612 e inspirado ya en el Descendimiento que Rubens pintó para la catedral de Amberes. Asimismo, la seo giennense también conserva un interesante “teatrino” con la Caída camino del Calvario de origen siciliano, obra del siglo XVIII.

En cuanto a las piezas realizadas en marfil, las investigaciones realizadas durante los últimos años han permitido saber que la catedral de Jaén poseyó varios crucificados ebúrneos que gozaron de gran consideración, si bien no todas las piezas han llegado a nuestros días. Actualmente, la seo cuenta con buenos ejemplos de las principales tipologías realizadas en obradores hispanofilipinos durante el siglo XVII, un Crucificado y una Sagrada familia de viaje, que destacan por su calidad, tanto material como técnica.

Paz Aguiló analiza el relicario de Santa Cecilia, un mueble exquisito de ébano chapeado en distintas maderas realizado en Augsburgo hacia 1640-1645 decorado con planchas de plata, escenas esmaltadas sobre cobre, elementos de bronce dorado, marfil, camafeos y esculturas argéneas, que fue donado a la catedral de Jaén por el obispo Agustín Rubín de Ceballos (1780-1793) y constituye el más claro exponente de la actividad del comercio de mobiliario de lujo de la ciudad alemana de Augsburgo que se conserva en España. Tras realizar un recorrido por la producción augsburguesa de muebles de lujo, ya activa en la segunda mitad del siglo XVI, con importantes realizaciones destinadas a la corte española, la autora analiza con detalle esta pieza, utilizada como relicario en la seo giennense pero concebida como un mueble idóneo para guardar ordenadamente piezas de valor, ya fueran monedas antiguas o curiosidades de pequeño tamaño.

Maria Concetta di Natale aborda el estudio del cabecero o capezzali decorado con la escena de la Creación de Eva conservado en la catedral giennense, realizado por un maestro de Trapani a mediados del siglo XVII y cuya llegada a España se ha relacionado con Fernando Andrade y Castro, arzobispo de Palermo (1644-1648) y posteriormente obispo de Jaén (1648-1664). Durante toda la Edad Moderna, las piezas realizadas en coral en talleres sicilianos, bien de esta tipología o en forma de pinjantes, nacimientos, lámparas, etc., fueron muy del gusto de virreyes, nobles y prelados, que se hicieron con ellas por medio de adquisiciones, encargo o regalo, como prueban numerosos inventarios y cédulas de paso que revelan el contenido de su equipaje a su regreso a España.

Rosario Anguita aborda el estudio de una importante copa de plata que hasta 1873 formó parte del patrimonio de la catedral de Jaén, la denominada “Copa de Núremberg”, que actualmente es propiedad de la Diputación Provincial de Córdoba. Obra de Wenzel Jamnitzer (1508-1585), uno de los maestros plateros centroeuropeos más importantes del siglo XVI, constituía una de las piezas más originales de todas las que componían el ajuar de altar de la sede giennense. Si bien no hay constancia de cómo llegó esta pieza a España ni qué uso tenía antes de pasar a la catedral, a donde probablemente llegó de manos de Maximiliano de Austria, hijo natural de Leopoldo

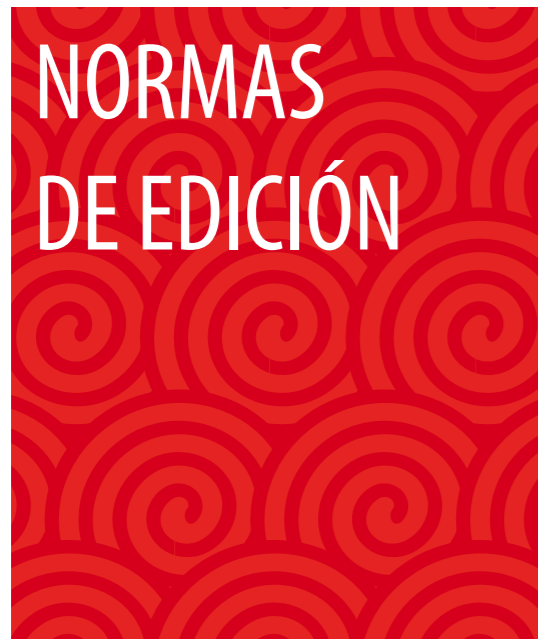
de Austria, como demuestra Anguita, su exquisita y minuciosa decoración donde se mezclan las propuestas clasicistas y las labores moriscas tan características de dicho autor a las que se han superpuesto piezas de temática cristiana, es muy probable que en origen hubiera sido utilizada como copa de mesa o de representación, siendo posteriormente adaptada al uso litúrgico.

Ismael Amaro aborda el estudio de las principales piezas de seda que forman parte de la rica colección de ornamentos litúrgicos, de altar y de decoración de la catedral de Jaén, así como las vestiduras de imagen conservadas en la seo. Procedentes de las principales manufacturas sederas francesas e italianas de la Edad Moderna, esta selección de damascos y terciopelos se presenta de forma cronológica, agrupados en función de los distintos motivos decorativos -desde la granada y la piña a los motivos de meandro, pasando por los de encaje, los bizarros o los naturalistas- que marcaron la moda y los gustos europeos durante los siglos XVI, XVII y XVIII, ofreciendo interesantes paralelos a piezas de carácter civil y religioso conservadas en otras instituciones.

Por último, aunque no menos importante, Francisco Juan Martínez Rojas, Deán-Presidente del Cabildo catedral y Vicario General de la Diócesis de Jaén, aporta una interesante visión de los manuscritos litúrgicos y libros impresos europeos tanto pre como postridentinos, conservados en el fondo litúrgico del Archivo Histórico Diocesano de Jaén.

Entre ellos, destaca el Misal Giennense impreso por Estanislao Polono y Meinardo Ungut en Sevilla (1499), un incunable que constituye el libro impreso más antiguo del Archivo y el primero de la serie de misales giennenses que regularon la celebración eucarística en la diócesis del Santo Reino, hasta la implantación del Misal Romano de San Pío V (1570). Por su riqueza artística y su singularidad también sobresale el magnífico Misal que el cardenal Merino, obispo de Jaén de 1523 a 1535, encargó en Roma a Matteo da Milano y su taller hacia 1513, y que debió estar acabado hacia 1517. Se trata de un misal manuscrito compuesto por 210 folios de pergamino miniado decorado con bellas orlas pobladas de grutescos, flores, frutos y pequeños animales fantásticos e iniciales ornamentadas con escenas religiosas, realizado por uno de los miniaturistas e iluminadores de manuscritos más reputados de Italia en esa época, que también recibió encargos de los Este, los Medici o los della Rovere.

Mercedes Simal López



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

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

foto correspondientes a cada una de ellas (autor, título, objeto, fecha, institución/localización donde se conserva).

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

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

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

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

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

- Las referencias a documentos de archivo se harán del siguiente modo, permitiéndose en casos puntuales ligeras variaciones: título del documento, fecha. Archivo en el que conserva, caja o protocolo, y número de páginas o folios.
- El uso de hipervínculos se restringirá a portales y recursos consolidados y se indicará la fecha de la última consulta.
- Los trabajos enviados serán examinados por el comité editorial, con el objetivo de que se adapten a los contenidos y objetivos de la revista. Una vez aceptados, se someterán al dictamen de especialistas externos, por el sistema de pares ciegos, para que emitan un informe que avale su calidad. Tras el dictamen, el comité editorial decidirá su publicación, o no.
- Se admitirán originales hasta el 30 de octubre. La secretaria de la revista acusará recibo de los trabajos a su recepción.
- La resolución que adopte el comité editorial será notificada a los autores antes del 15 de noviembre.
- Los autores dispondrán de pruebas para su corrección, comprometiéndose a devolverlas corregidas en un plazo no superior a 15 días. Los cambios se limitarán fundamentalmente a erratas o a cambios de tipo gramatical. No se admitirán variaciones que alteren de forma significativa el ajuste tipográfico.
- La revista publicará reseñas de aquellos libros que lleguen como donación, y sean seleccionados por el consejo editorial.

**DIRECTORES:**

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

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)

Francisco Javier Montalvo Martín (Universidad de Alcalá)

MIEMBROS DEL COMITÉ CIENTÍFICO

Isabel Campi (Docente, especialista en historia del diseño industrial)

Enrico Colle (Museo Stibbert, Florencia)

Margaret Connors-McQuade (Hispanic Society, Nueva York)

Emilio Gil (Asociación Profesional de Diseñadores de España)

Carlos González-Barandiarán (Ministerio de Cultura y Deporte)

María Herráez (Universidad de León. Comité Español de Historia del Arte (CEHA))

Lesley Miller (Victoria & Albert Museum, Londres)

M^a Ángeles Pérez Samper (Universidad de Barcelona - Fundación Española de Historia Moderna)

Guillermo Perinat y Escrivá de Romaní, Conde de Casal (Asociación de Amigos de los Castillos)

Álvaro Soler del Campo (Patrimonio Nacional)