

además de

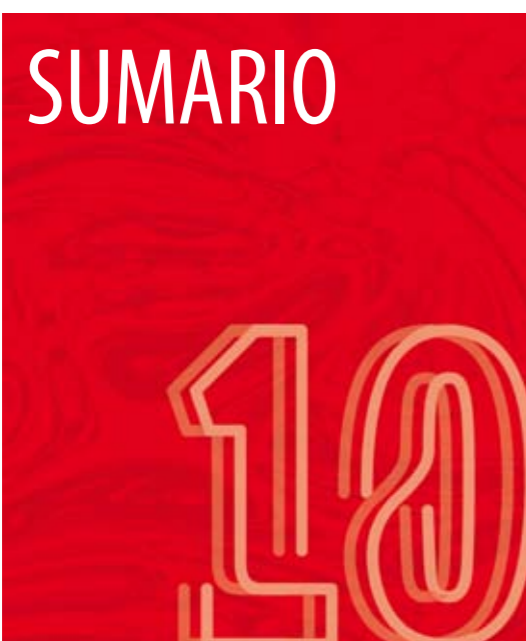
revista on line de **artes decorativas y diseño**

Nº 10 • 2024

ISSN 2444-121X

<https://doi.org/10.46255/add.2024.10>





EDITORIAL	5
MONOGRÁFICO SOBRE EL VIDRIO	
Introducción. Cristina Giménez Raurell y María Eugenia Díaz de Vivar	7
La edad del vidrio. Alicia Durán	11
La artesanía del vidrio, un patrimonio vivo declarado bien de interés cultural inmaterial. Paloma Pastor Rey de Viñas	37
Josep Sarró y el vidrio esmaltado. Un médico apasionado por las artes del fuego. Jordi Carreras Barreda	57
Export of Bohemian Glass to Spain and Portugal in 18th century. Petr Novy	87
Oficio y arte del vidrio soplado en México. María del Pilar Leñero Llaca	115
Vidrieras. Definición funciones y tipologías. Fernando Cortés Pizano	143
Las vidrieras de la Basílica del Sagrado Corazón de Jesús de Gijón. Isaac Cuello	177
La importación de vitrales en Chile entre 1870 y 1970: del encargo por catálogo a la creación artística. Andrea Araos	207
Vidrio y arquitectura: el apogeo del vitral en la Buenos Aires de principios del siglo XX. Pablo Chiesa	225
Italian and Spanish artists in Murano in the 21st century. Cristina Tonini	253
Making New Glass or New Glass is Not New. Susie Silbert	279

ARTÍCULOS

Aportaciones al estudio del mobiliario en hierro de época medieval: candelabros de corona documentados en las fuentes escritas e iconográficas. Luisa Amenós Martínez	305
Relojería de sobremesa francesa en la colección del Museo Nacional de Artes Decorativas. Los estilos Regencia, Luis XV y Luis XVI. Pablo Bernal Sánchez	333
De príncipes ilustrados. Apostillas sobre los estuches de libro de Barcelona en la baja Edad Media. Félix de la Fuente Andrés	363
La colección de tapices de los condes de Olivares. José Manuel Ortega Jiménez	385
Horror rectae: mobiliario y decoración de Gustav Siegel en la Exposición Universal de París de 1900. Julio Vives Chillida	407

RESEÑAS

El coleccionismo de artes decorativas en España en el cambio de siglo (Finales del s. XIX - Principios del s. XX). Victoria Ramírez Ruiz y Abraham Rubio Celada (eds.). Pedro J. Martínez Plaza	442
RdM. Revista de Museología Publicación científica al servicio de la comunidad museológica, núm. 87. Monográfico Instituto Valencia de Don Juan. Tomás Ladrero Caballero	446
Four Centuries of Blue & White: The Frelinghuysen Collection of Chinese and Japanese Export Porcelain. Becky MacGuire. Cinta Krahe Noblett	449
Tejidos de seda labrados en el siglo XVIII. Tesoros de la Diócesis de Jaén. Ismael Amaro Martos. Ángel Marchal Jiménez	452
La figura enmarcada. Obras de la Colección Casacuberta Marsans. Ignasi Domènech Vives, Nadia Hernández Henche y Horacio Pérez-Hita. Tomás Ladrero Caballero	456
La cerámica monumental de Daniel Zuloaga en la arquitectura de Bizkaia. Maite Paliza Monduate. Abraham Rubio Celada	460
Lujos de comodidad. Léxico del espacio doméstico en las fuentes notariales del largo siglo XVIII. Carmen Abad Zardoya. Mercedes Simal López	463
La moda española en la época de Velázquez. Un sastre en la corte de Felipe IV. Amanda Wunder. Sofía Rodríguez Bernis	465
La práctica profesional del peritaje de obras de arte. Nuevos retos y multidisciplinariedad. Diana Angoso de Guzmán (coord.) Mercedes Simal López	468
NORMAS DE EDICIÓN	472
EQUIPO EDITORIAL	474
LISTADO DE EVALUADORES	476

EDITORIAL



Antes de que acabe el año, *Además de* vuelve con un nuevo número, que constituye el décimo de la revista. Para todo el equipo es una gran alegría haber alcanzado esta cifra redonda, que se ha visto incrementada al haber conseguido que nuestra publicación haya sido indexada en Scopus. Cuando comenzamos nuestra andadura, conseguir ser incluidos en uno de los indicadores de calidad e impacto editorial más prestigiosos de la comunidad académica a nivel internacional era tan solo un anhelo, pero gracias al tesón y el buen hacer de todos los profesionales que hacen que *Además de* sea una realidad, lo hemos conseguido. Los investigadores a menudo buscan publicar su trabajo en revistas indexadas en Scopus, ya que así pueden mejorar tanto la visibilidad como la credibilidad de su investigación, además de impulsar el avance académico y profesional. Por ello, entendemos este reconocimiento como un espaldarazo al trabajo realizado hasta ahora, que nos ayudará a seguir creciendo y mejorando en el futuro.

Este nuevo número incluye un monográfico dedicado al vidrio, para celebrar así que la ONU reconociera su importancia para la Humanidad en 2022 al declararlo Año Internacional del Vidrio (IYOG), y que en 2023 el vidrio soplado alcanzara la distinción de Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad por parte de la UNESCO. Coordinado por Cristina Giménez y María Eugenia Díaz de Vivar, incluye once trabajos en los que, de forma interdisciplinar, distintos especialistas abordan los usos, tipologías y técnicas de fabricación de este material a lo largo de la historia, en talleres de todo el mundo.

Asimismo, el apartado de varia se compone de cinco trabajos, en los que el mobiliario -desde el medieval al del siglo XX-, los relojes, los estuches de cuero y los tapices son los protagonistas de interesantes estudios que reflexionan sobre la fabricación, usos y coleccionismo de estas piezas.

Las reseñas de publicaciones relacionadas sobre las artes decorativas y el diseño cierran el número, proporcionando a nuestros lectores información sobre trabajos destacados de estos ámbitos.

Solo nos queda invitar a los investigadores a seguir enviando sus trabajos a la revista y agradecer a las personas que la hacen posible su generosidad y profesionalidad, gracias a la cual, en tiempos de inteligencia artificial, podemos seguir haciendo de *Además de* un foro riguroso para la investigación y la difusión del conocimiento.

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



INTRODUCCIÓN

El vidrio, ese material extraordinario que desde tiempos inmemoriales ha cautivado la imaginación humana, emerge hoy con fuerza como una forma de arte y expresión cultural sin igual. En este mundo digital y de permanente innovación, este material se erige como un lienzo en blanco, modelado por manos hábiles y mentes visionarias para dar vida a obras de incomparable belleza y versatilidad. Es, realmente, un recurso que desafía los límites de la creatividad humana. Desde los primeros vitrales que narraban historias sagradas hasta las impresionantes esculturas contemporáneas, que a lo largo del tiempo ha evolucionado constantemente, adaptándose a las tendencias estéticas y tecnológicas de cada época.

En el año 2022, alcanzó un hito trascendental con el reconocimiento de su importancia para la Humanidad por parte de la Organización de las Naciones Unidas, que lo declaró Año Internacional del Vidrio (IYOG). Alicia Durán, líder del grupo de investigación Glass del Instituto de Cerámica y Vidrio del CSIC en España, nos explica en su artículo cómo el IYOG no solo otorgó a este recurso una visibilidad mundial sin precedentes, sino que también catalizó el surgimiento de redes globales y potenció el sector artístico, celebrándose congresos, exposiciones y eventos internacionales inusitados. Los museos han desempeñado siempre, y desde estos últimos años muy especialmente, un papel fundamental como guardianes y difusores de este arte milenario.

El 6 de diciembre de 2023, otro acontecimiento histórico marcó su camino hacia su consolidación en el ámbito cultural: la UNESCO declaró Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad los conocimientos, la artesanía y las técnicas de la producción artesanal del recurso. Este reconocimiento no solo exalta la maestría técnica y artística detrás de la creación de obras en este material, sino que también destaca su profundo arraigo en la historia y la identidad de las comunidades que han preservado y enriquecido esta tradición a lo largo de los siglos. La candidatura fue presentada por parte de cinco países: España, Alemania, República Checa, Finlandia, Francia y Hungría.

Todo esto nos ha animado a preparar con suma dedicación la edición de este número monográfico de la revista Además de dedicado a este material. En él se recogen muchos de los enriquecedores puntos de vista que se pusieron de manifiesto en las II Jornadas Internacionales de Vidrio Contemporáneo: «El Vidrio en el Siglo XXI», celebradas en Gordiola (Algaida, Mallorca), en octubre de 2023. Esta fábrica es el buque insignia del material en España: una empresa vidriera tricentenaria legataria del soplado de esta materia desde época romana. La saga Gordiola, ha sabido continuar la tradición, desde 1719, hasta integrar en su visión el arte contemporáneo. Allí se habló de historia, técnica, antropología, artes decorativas, artesanía, industria, arte, escultura, diseño, enseñanza, difusión, asociacionismo, mercado del arte, museos, publicaciones, etc. Más de 50 profesionales de todo el mundo se dieron cita para abordar todos los aspectos de interés relacionados con esta disciplina. El encuentro fue presentado por personalidades de la isla, por el director del Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias “González Martí”, Jaume Coll Conesa, y por la familia Aldeguer Gordiola. Fue un evento de gran calado que, a lo largo de dos jornadas, recogió en cuatro mesas redondas, el saber y el sentir de la comunidad vidriera. Los participantes proclamaron el «Manifiesto de Mallorca para el Impulso del Sector Artístico y Artesanal de este material», que ya lo han firmado más de 1.500 personas. La colaboración de las instituciones participantes, y muy especialmente del Centro de Referencia Nacional de Artesanía y de la plataforma Objetos con Vidrio, han permitido dar un impulso definitivo a estas inquietudes, que se iniciaron gracias al trabajo de Joaquín Torres Esteban (1919-1988), pionero del arte en esta materia en España y organizador de la muestra internacional «VICOINTER '83» (Valencia, 1983). La investigación sobre este artista fue el motor de la exposición «La eclosión del material contemporáneo. Recordando “VICOINTER '83”», celebrada en el Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias “González Martí” y en el Museo Cerralbo (2021-2022), dos museos de titularidad estatal, como el Museo Nacional de Artes Decorativas, que han apostado por dar a conocer esta disciplina, celebrando paralelamente las I Jornadas en Valencia (febrero-marzo 2022) y un merecido homenaje a Joaquín Torres Esteban (Madrid, junio 2022). De este modo, la cooperación institucional ha permitido brindar un foro de encuentro en favor de la cultura, del desarrollo y del saber de nuestro legado material e inmaterial, como se explica en el catálogo de la muestra. Para todos los que han participado en el camino de «VICOINTER» y su eclosión, va nuestro sincero agradecimiento y, muy especialmente, para los autores de los artículos que escriben en este número y para las personas que han colaborado calladamente para que viera la luz.

Queremos rendir con todo esto de nuevo un homenaje a Joaquín Torres Esteban y difundir la corriente del Studio Glass.

En las páginas de esta publicación nos sumergiremos en el fascinante universo del material transparente, explorando su historia, sus técnicas y sus múltiples facetas artísticas. Desde las vidrieras que adornan antiguas basílicas, hasta las innovadoras creaciones de artistas contemporáneos. Es una invitación a reflexionar sobre el legado y el futuro del vidrio y confiamos que contribuya a consolidar el conocimiento de esta disciplina en la comunidad científica internacional.

Cristina Giménez Raurell (*Cuerpo Facultativo de Conservadores de Museos Estatales*) y **María Eugenia Díaz de Vivar** (*Colaboradora independiente en el ámbito del arte en vidrio y responsable de la Plataforma Objetos con Vidrio*)



Figura 1

Año Internacional del Vidrio (IYOG2022) de Naciones Unidas.

Logotipo.

© IYOG2022

LA EDAD DEL VIDRIO. THE AGE OF GLASS.

Alicia Durán

Profesora de investigación del CSIC. Instituto de Cerámica y Vidrio.

INTRODUCCIÓN

El 18 de mayo de 2021, la noticia que la comunidad internacional del vidrio estaba esperando dio la vuelta al mundo: las Naciones Unidas habían respaldado 2022 como el Año Internacional del Vidrio –International Year of Glass- (en adelante IYOG2022). La solicitud había tardado 18 meses en prepararse e incluía un vídeo de 30 minutos, un folleto electrónico y documentos impresos que explicaban el papel vital que desempeñan los materiales vítreos para ayudar al mundo a alcanzar los Objetivos de Desarrollo Sostenible (en adelante ODS), es decir, los objetivos humanitarios incluidos en la Agenda 2030 de la Organización de Naciones Unidas (en adelante ONU).

La elaboración y presentación de la solicitud había recaído fundamentalmente en la Comisión Internacional del Vidrio (en adelante ICG), apoyada por la Comunidad de Asociaciones del Vidrio (COGA) y el Comité Internacional de Museos y Colecciones de Vidrio (ICOM-Glass) (*Fig. 1*) que aprobó el Año Internacional del Vidrio por unanimidad en la Asamblea General de la ONU. Fue un proyecto apoyado por más de 2.500 instituciones, empresas, artistas e individuos de 96 países de todo el mundo, empeñados en conseguir hacer realidad este sueño común.

En este año mágico de 2022 se desarrollaron miles de actividades a lo largo y ancho del planeta. Congresos y conferencias, ferias industriales, cursos y escuelas, exposiciones y una explosión de arte recorrieron el mundo, demostrando que la idea básica de que estamos entrando en la Edad del Vidrio era incuestionable. Resulta casi imposible enumerar la cantidad de eventos y actividades, organizadas a nivel internacional y también en el ámbito local. Desde Ginebra, Berlín, Tokio o la Asamblea de Naciones Unidas hasta humildes escuelas de los pueblos más remotos del mundo celebraron el vidrio como una herramienta fundamental para construir un planeta más justo y sostenible. Un material que ilustra los avances clave que sustentan el concepto de sostenibilidad y el progreso de la humanidad.

Todos estos eventos han trascendido 2022 asentándose como línea de continuidad y han hecho del vidrio un elemento esencial en la construcción de una nueva cultura. Una cultura transversal, que une y enlaza la industria con la academia, el arte con la educación, todos trabajando codo a codo en la promoción y defensa del vidrio, con sus múltiples aplicaciones y sus infinitas vidas.



Figura 2

ODS de la Agenda 2030.
Imagen libre.
Archivo de Naciones Unidas

UN POCO DE HISTORIA

El vidrio es uno de los materiales más importantes en el desarrollo de la civilización contemporánea. Es un material esencial en sectores clave, como la energía, la biomedicina, la agricultura, la información y la comunicación, así como en las industrias electrónica y aeroespacial, la óptica y la optoelectrónica, sumadas a sus funciones tradicionales en disciplinas como la arquitectura, la automoción, los envases y los artículos para el hogar, además de su importante presencia en el mundo del arte.

La historia del vidrio se remonta a 4.500 años atrás y está repleta de hitos que han cambiado nuestro mundo para siempre. Esta misma historia y su asombroso potencial impulsaron un debate en Estados Unidos, ligado a la aprobación por la ONU del Año Internacional de la Luz, celebrado en 2015. Importantes figuras de la industria y la academia, como David L. Morse, Jeffrey W. Evenson, Charles L. Craig, L. David Pye y Manoj Choudhary, debatieron si estábamos entrando en una Edad de Vidrio y si debíamos propagar este concepto¹. La idea se propuso en 2018, en el congreso anual de la ICG. Fue aprobada de forma unánime y la ICG me encomendó, como nueva presidenta de la asociación, investigar la viabilidad de que las Naciones Unidas aprobara declarar 2022 como el Año Internacional del Vidrio. Los argumentos básicos eran de peso. En primer lugar, que el vidrio tenía mucho que celebrar y, en segundo lugar, que el vidrio y sus productos se alineaban perfectamente con muchos de los ODS de la Agenda 2030 de la ONU. La propuesta fue aceptada en mayo de 2021 (Fig. 2).

el vidrio pasó de ser un objeto de lujo en Egipto a popularizarse en el Imperio Romano, tras la invención de la caña de soplar

Si bien no es posible identificar con certeza el año de su descubrimiento ni la cultura que utilizó por primera vez el material, los hallazgos arqueológicos y los textos históricos muestran que el vidrio pasó de ser un objeto de lujo en Egipto a popularizarse en el Imperio Romano, tras la invención de la caña de soplar. Los escritores antiguos comparaban el aliento del vidriero con la sabiduría del filósofo Séneca, y la Biblia contiene referencias al vidrio en el *Libro de Job* y en el *Libro del Apocalipsis*².

Durante el último milenio, el papel del vidrio en el patrimonio cultural y material de la humanidad se ha acentuado: las vidrieras de las iglesias se extienden milagrosamente, permitiendo que la luz inunde los espacios sagrados. En nuestro siglo, el vidrio flotado domina el horizonte arquitectónico, mientras los paneles solares adquieren un papel fundamental en el mercado energético. Por otra parte, el arte vidriero ha evolucionado desde la artesanía hasta integrarse plenamente en las bellas artes.

El esfuerzo científico y tecnológico ha permitido avanzar a pasos de gigante en múltiples aplicaciones. El desarrollo de la óptica dio un salto cualitativo con el telescopio de Galileo y su exploración del cosmos, mientras que el microscopio abrió la puerta al estudio de las células, los microbios y la sangre. En el siglo XXI, la fibra óptica constituye

la red oculta e invisible detrás de la red de redes, y fue la que hizo posible el cambio de paradigma, estando en el origen de la revolución de las telecomunicaciones y de los fenómenos de globalización. El vidrio también es arte, y su historia comparte la historia y la evolución de la humanidad (Fig. 3).

Los objetivos esenciales y la visión de IYOG2022 se resumen en celebrar su evolución, el presente y el futuro del material más transformador en la historia de la humanidad. A través de miles de actividades en todo el planeta, el IYOG2022 ha demostrado la importancia científica y económica que tiene el vidrio en el desarrollo de tecnologías clave para afrontar los retos de una sociedad sostenible. Creemos que 2022 ha sido la confirmación mundial de la llegada de la Edad del Vidrio, mostrando a este material como la herramienta transparente clave que es necesaria para construir sociedades más desarrolladas, justas y sostenibles, y superar los desafíos de la globalización.



Figura 3

Telescopio astronómico James Webb.
Imagen analógica de Pixabay



Figura 4

Miragen®.
parches fibra de vidrio
para cicatrización de
heridas persistentes.
ETS. Wound Care. MO.
USA

EL VIDRIO EN LOS ODS

Cuando presentamos la propuesta para designar 2022 como el Año Internacional del Vidrio a la Misión Permanente de España en Naciones Unidas y a su embajador, Agustín Santos Maraver, no podíamos imaginar las dificultades que nos aguardaban. La pandemia de la SARS-CoV-2 (en adelante COVID-19) fue un ejemplo práctico de hasta qué punto dependíamos del vidrio en la campaña de vacunación que la ONU intentó extender a todo el planeta. La ONU se cerró durante tres meses, el sistema de votación de la Asamblea General pasó de mayoritario a exigir la unanimidad, y la urgencia de otras prioridades obligaron a posponer las negociaciones diplomáticas del IYOG2022 hasta principios de 2021 para obtener el apoyo unánime de todos los Estados miembros de la ONU en la Asamblea General.

Cuando más necesario era relanzar los objetivos de la Agenda 2030, el mundo se vio sumido en diversas crisis geopolíticas. Pero, tal y como habíamos descrito en nuestros documentos, el Año Internacional del Vidrio permitió avanzar en los ODS de la Agenda 2030. Al revisar los 17 ODS, es evidente que el vidrio desempeña un papel importante en casi todos ellos, especialmente en los once que ahora destacamos:

En lo que se refiere al Objetivo 3 (salud y bienestar), la importancia del vidrio ya se había puesto de manifiesto durante la pandemia y se reafirmó con el desarrollo de nuevos vidrios biocompatibles y bioactivos, lo que ha significado un avance gigantesco para los pacientes. Estos vidrios pueden soldar y reparar huesos rotos sin rechazo. Las heridas profundas y persistentes, especialmente en pacientes diabéticos, son difíciles de tratar, pero los nuevos parches de fibras de vidrio muestran una notable capacidad reparadora. Producidos mediante diferentes técnicas de procesamiento, con una amplia gama de composiciones y múltiples aplicaciones, los vidrios y los materiales vitrocerámicos se han convertido en materiales imprescindibles en el campo de la salud (Fig. 4).



Figura 5

Congreso Iberoamericano.
**La Mujer en el Vidrio,
 Artistas y Científicas.**
 Alcorcón, Madrid,
 mayo de 2022.
 © IYOG2022



Figura 6

Energía eólica.
 Imagen de Lawra V.
 Pixabay

La educación de calidad, que es la base del desarrollo sostenible, se contempla en el Objetivo 4. Una educación inclusiva proporciona las herramientas para crear soluciones innovadoras a los problemas actuales. Una educación integral ofrece información sobre cómo la sociedad se enfrenta al cambio. Durante 2022 se organizaron centenares de seminarios y talleres para difundir la tecnología y los conocimientos científicos y artísticos sobre el vidrio. El IYOG2022 ha reunido a miembros de muchas organizaciones internacionales de enseñanza que aportaron sus aspiraciones, estimulando nuevas ideas y diseñando nuevos cursos y formas de enseñar.

El Objetivo 5: Igualdad de Género, fue considerado fundamental por el IYOG2022. Se buscó reforzar la lucha contra la discriminación de las mujeres y las niñas dentro del campo del vidrio, sensibilizando a las organizaciones y empresas sobre la importancia de lograr la paridad y la igualdad de género, promover el empoderamiento, la participación y las contribuciones de las mujeres y las niñas a través de la educación, la ciencia, la tecnología y la innovación. Educar a las empresas e instituciones vinculadas al vidrio en la gestión de la diversidad, convirtiéndola en un motor de innovación y creatividad, es el mejor camino hacia un futuro mejor. El género importa. Las mujeres son la mitad del mundo y deben convertirse en la mitad del mundo del vidrio (Fig. 5). Destacamos también la importancia del vidrio en lo que se refiere al Objetivo 6 (Agua Potable y Saneamiento). El tratamiento de aguas residuales utiliza procesos y materiales vítreos. Los filtros porosos pueden ayudar a la desinfección y a la purificación del aire, otro problema global. La degradación fotocatalítica de compuestos orgánicos tóxicos puede restaurar el agua potable. La luz solar actúa sobre vidrios con capas fotocatalíticas oxidando muchos componentes tóxicos y eliminando contaminantes orgánicos.

El Objetivo 7 se refiere a la energía asequible y no contaminante para todos. Los vidrios son un componente esencial de la energía solar y eólica y del transporte de hidrógeno verde. La energía solar se puede obtener a través de células fotovoltaicas, generación de energía solar térmica y fotobiorreactores. El vidrio tiene un papel esencial en cada uno de ellos. La energía fotovoltaica necesita una cubierta protectora de vidrio para garantizar la funcionalidad a largo plazo. Los dispositivos solares térmicos utilizan espejos de vidrio para reflejar los rayos del sol en un tubo de vidrio y calentar un fluido interior, que alimenta un generador eléctrico. Las palas de las turbinas fabricadas con compuestos reforzados con fibra de vidrio convierten el viento en electricidad. Los materiales compuestos con mayor contenido de fibras son más resistentes y permiten construir aerogeneradores más grandes, eficientes y fiables (Fig. 6).

La industria, la innovación y la infraestructura, contempladas en el Objetivo 9 de los ODS, nos recuerdan que tanto las inversiones en infraestructura como las tecnologías de la comunicación son cruciales para el desarrollo sostenible y la cohesión social. Las fibras ópticas con bajas pérdidas permitieron el desarrollo de internet y han sido el catalizador de un cambio de paradigma en las comunicaciones globales. La fibra óptica y su evolución, desde fibras monomodo a fibras estructuradas, son indispensables para reforzar y promover la sociedad basada en el conocimiento y la revolución digital.

El vidrio tiene también una clara implicación con el Objetivo 11, relativo a las ciudades y las comunidades sostenibles. En efecto, tiene muchas funciones relacionadas con el transporte, por ejemplo, los vidrios de los vehículos, que proporcionan una visión clara



Figura 7

Jardín de vidrio reciclado.
Imagen de Q.K. - Pixabay

y contribuyen a la seguridad, al estilo y al confort. Los diseños residenciales y comerciales utilizan ventanas cada vez más grandes con acristalamientos energéticamente eficientes, basados en recubrimientos de baja emisividad y de control solar con nuevos formatos de doble y triple acristalamiento. El otro protagonista son los envases de vidrio, que se basan en la regla de las 3R: «Reducir, Reutilizar, Reciclar», vital para un estilo de vida sostenible y la reducción de residuos. El vidrio es el único envase reciclable en el sentido estricto del concepto: de una botella de vidrio se produce otra botella de vidrio, un ejemplo perfecto de «economía circular», expresada como «de la cuna a la cuna». Desde un transporte más ecológico hasta edificios eficientes, desde contenedores que respetan esta filosofía hasta paneles fotovoltaicos, el vidrio utiliza los recursos naturales de manera más eficiente, causa menos contaminación y mejora la vida de los ciudadanos (Fig. 7). La cultura es un elemento esencial de la vida en la ciudad, contribuyendo al bienestar de sus habitantes. Los museos desempeñan un papel estratégico al preservar y exhibir el patrimonio material e inmaterial de la humanidad. El arte, la ciencia, la arqueología, la historia y las ciencias sociales se dan cita en museos con colecciones de vidrio.

En lo que respecta al Objetivo 12 (Producción y Consumo Responsables), la mayoría de las composiciones de vidrio se elaboran a partir de materias primas abundantes y fácilmente disponibles. Las tasas de reciclaje son altas, y la industria busca activamente tecnologías de fusión más eficientes que ahorren energía y reduzcan las emisiones, así como composiciones de vidrio alternativas para disminuir su huella de carbono. Educar a los consumidores sobre el consumo responsable y los estilos de vida sostenibles depende de la información. Es fundamental explicar el concepto de «economía circular» a los ciudadanos, empresas e instituciones para que puedan entenderlo y comprometerse con los desafíos del cambio global.

El Objetivo 13, dentro de los ODS, contempla la acción por el clima. La aplicación masiva del vidrio ha permitido el crecimiento de la energía solar y eólica, así como el ahorro energético en edificios y transportes. La eficiencia energética de los procesos de fusión ha aumentado sustancialmente mediante el uso de casco de vidrio reciclado. La descarbonización avanza con el diseño de vías asequibles y escalables. Los acristalamientos permiten la entrada de luz, protegiendo al mismo tiempo de las inclemencias del tiempo. Los dobles acristalamientos minimizan las pérdidas de calor y filtran los rayos UV, mientras que los vidrios laminados mejoran la amortiguación del ruido para reducir la «contaminación acústica». Los productos de vidrio que ahorran energía, como los dobles acristalamientos de baja emisividad, la lana mineral para aislamiento, las células fotovoltaicas y la fibra de vidrio para turbinas eólicas y vehículos más ligeros, compensan varias veces, durante su vida útil, la energía utilizada en su producción.

El Objetivo 14 aborda la vida submarina. Los océanos y ríos del mundo, junto con su temperatura, química, corrientes y vida, impulsan los sistemas globales que hacen que la Tierra sea habitable. Una gestión cuidadosa es vital para un futuro sostenible, pero los residuos plásticos están contaminando estos ecosistemas. Los envases de vidrio son infinitamente reciclables y constituyen una alternativa segura y limpia, basada en materiales naturales y abundantes. El vidrio contribuye a la exploración oceanográfica y se presenta como el mejor sustituto del plástico, una de las mayores amenazas para la vida marina.

Por último, en lo que concierne al Objetivo 17 (alianzas para lograr los objetivos), se nos invita a reflexionar sobre el hecho de que un programa de desarrollo sostenible exitoso requiere alianzas entre los gobiernos, el sector privado y la sociedad civil, basadas en principios y valores compartidos, con una visión y objetivos en común que consideren tanto a las personas como al planeta. Se necesitan alianzas y cooperación a nivel mundial, regional, nacional y local. El IYOG2022 ha demostrado las múltiples y variadas funciones del vidrio, estimulando, movilizándolo y reorientando la acción de sus participantes para liberar recursos y promover el desarrollo sostenible. El propio Año Internacional del Vidrio es un ejemplo de cómo el compromiso con el bien común puede estructurar intereses diversos y promover la Agenda 2030.

CÓMO CONSTRUIMOS EL IYOG2022

Tras la aprobación del IYOG2022 por la Asamblea General de Naciones Unidas fue necesario organizar una forma de gestión descentralizada, con un núcleo central de ocho a diez personas y un Consejo de 90 miembros provenientes de los 18 Comités Regionales en los que distribuimos los 96 países participantes a los que se sumaron asociaciones industriales y revistas del sector. Esta distribución se realizó por criterios geográficos y de idioma. La otra cuestión urgente fue el diseño de la página web, que se utilizó como canal fundamental de información sobre las actividades a realizar³.

La nominación de 2022 como Año Internacional del Vidrio llevaba el compromiso expreso de sus organizadores de no significar ningún gasto para Naciones Unidas. Por tanto, se organizó una campaña de recolección de fondos para la financiación de sus actividades. La primera y fundamental fue la ceremonia de apertura, celebrada el 10 y el 11 de febrero en la Sala de los Derechos Humanos del Palacio de las Naciones en Ginebra.

El mundo del vidrio, empresas, asociaciones y todo tipo de instituciones, respondieron con una enorme generosidad, llegando a recaudar 500.000 €. Este dinero se utilizó para financiar la ceremonia de apertura y una parte importante de la sesión final *Debriefing IYOG2022* en la sede de Naciones Unidas en Nueva York. El resto, más de 200.000 € se usaron para costear 86 «proyectos semilla» en dos convocatorias en abril y julio de 2022. Se financiaron proyectos de 29 países, principalmente dedicados a educación y arte en vidrio, desde exposiciones a cursos o proyectos de complejidad importante.

Algunos ejemplos son los más de 150 cursos organizados en escuelas de 30 países o el proyecto español de Municipios Hermanados por el Vidrio (*Towns Twinned by Glass*) que congregó a 55 ciudades y pueblos de todo el país, convertido en internacional al sumarse Berazategui, capital argentina del vidrio. Los proyectos artísticos fueron muy numerosos: festivales en Reino Unido, exposiciones en decenas de países, la Semana Italiana del Vidrio, desarrollada en Milán y Venecia, artistas individuales trabajando para mostrar lo mejor de su tradición y de sus países (*Figs. 8 - 9 -10 a-b*).



Figura 8

Pintando en vidrio en Filipinas. Proyecto con escuelas en pueblos con población vulnerable. © IYOG2022



Figura 9

Municipios hermanados por el vidrio. Llaves de vidrio reciclado entregadas a los alcaldes de las ciudades y pueblos participantes. © IYOG2022

Figura 10 a

Mariela de Maio y Pablo Schapira. *El azar*. Buenos Aires, Argentina, 2022

Figura 10 b

Festival Chelsea Flowers. Reino Unido. © IYOG2022





Figura 11

Palacio de las Naciones, Ginebra.
Sala de los Derechos Humanos. © IYOG2022

Figura 12

Participantes en la ceremonia de apertura.
© IYOG2022

LOS HITOS FUNDAMENTALES DEL IYOG2022

Los hitos más importantes del IYOG2022 se pueden resumir en sus eventos internacionales: la ceremonia de apertura en Ginebra, el Congreso Internacional de la ICG en Berlín, donde la Sociedad Alemana del Vidrio (DGG) celebró su centenario, la conferencia de clausura que tuvo lugar en Tokio y la sesión final en Nueva York.

La ceremonia de apertura, como se mencionó anteriormente, se celebró en la Sala de los Derechos Humanos del Palacio de las Naciones en Ginebra, los días 10 y 11 de febrero de 2022. Esta sala es espectacular y fue donada por España; su techo está decorado por el artista mallorquín Miquel Barceló (Figs. 11-12).

Las restricciones de la COVID-19 redujeron el aforo de la sala a 170 participantes, y, finalmente, acudieron 130 personas. La conferencia contó con treinta charlas invitadas a cargo de profesionales de máximo nivel, provenientes de universidades y centros de investigación, industrias y asociaciones sectoriales representando a más de veinte países de los cinco continentes. Los temas que abordaron fueron desde la ciencia, la tecnología y las últimas innovaciones, a la educación, el arte y los museos. Asistieron, de forma presencial u *online*, los embajadores de los países promotores del IYOG2022: España, Turquía, Egipto y China. A pesar de la reducida audiencia, las sesiones congregaron a más de 7.600 participantes *online*: la mayor acogida de la que haya gozado un congreso del vidrio en toda la historia, y también un récord absoluto de audiencia en un evento de Naciones Unidas⁴.

Los participantes recibieron el regalo oficial del IYOG2022, la reproducción de un cuenco romano del siglo II que se encuentra en el Museo Arqueológico de Palencia⁵. El Museo facilitó los planos del cuenco, que fue reproducido por los maestros artesanos de la Real Fábrica de Cristales de La Granja de San Ildefonso (Segovia).

Figura 13

Izquierda: regalo institucional del IYOG2022.
reproducción del cuenco romano n° inv. 639.
Museo Arqueológico de Palencia (España) Datación: 50 - 300
Derecha: cubierta de la publicación La Edad del Vidrio. © IYOG2022



El otro presente era el libro *Welcome to the Glass Age*⁶, escrito por 14 autores de diez países, la mayoría pertenecientes a la ICG, que desgranaron a lo largo de sus 13 capítulos el papel del vidrio en el avance de la civilización y en los ODS de la Agenda 2030. El libro, editado por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas (en adelante CSIC) en su colección «Divulgación», también se tradujo al castellano como *La Edad del Vidrio*⁷ (Fig. 13).

Congreso Internacional de la ICG Berlín

El Congreso se celebró en el mes de julio. Contó con más de 850 asistentes, 460 presentaciones y 130 pósters. El IYOG2022 financió, a través de uno de sus proyectos, el *IYOG Fellow Program* con 17 participantes, seleccionados entre más de 70 solicitantes. De los seleccionados, doce fueron mujeres. Durante el congreso se entregaron a Alicia Durán, presidenta del IYOG2022, los premios Otto Schott Award y el ICG President Award. Fue un memorable encuentro en el que se celebró también el centenario de la DGG.



Figura 14

Las 7 Maravillas del Vidrio.
(7GW) © IYOG2022

Conferencia de clausura en Tokio

El comité japonés del IYOG2022 y la *Ceramic Japanese Society* organizaron la conferencia de clausura del IYOG2022, del 7 al 9 de diciembre en el Auditorio Yasuda de la Universidad de Tokio. Hubo 258 asistentes (incluyendo 68 *online*). El programa contó con 56 participantes de 19 países. El IYOG2022 financió el programa *Future Generation* que concedió becas a 12 estudiantes, la mitad de ellas fueron mujeres, quienes impartieron charlas de 15 minutos.

En el mismo edificio se instaló una exposición de arte en vidrio y para el cierre del evento se celebró el concierto de guitarra «Sonidos del Vidrio».

Durante la conferencia se anunciaron los premiados en el concurso «Las 7 Maravillas del Vidrio» (“7 Glass Wonders”) organizado por el grupo de Arte y Museos, que contaba con 450 participantes de más de 30 países. El objetivo del concurso era seleccionar siete obras, edificios y lugares del mundo donde el vidrio es protagonista y juega un papel fundamental. Con este propósito, cada propuesta fue evaluada de acuerdo a su originalidad, carácter innovador e importancia histórica, cultural e industrial. Se recibieron más de 50 propuestas.

Las 7 Maravillas del Vidrio que se seleccionaron fueron (Fig. 14):

- 1) El ajuar de vidrio de la tumba de Tutankamón, El Cairo
- 2) El *Vaso de Licurgo*, Londres
- 3) La Sainte Chapelle, París
- 4) La colección Blashka Flowers, Boston
- 5) The Corning Museum of Glass, Corning, Nueva York
- 6) La red global de fibra óptica
- 7) El telescopio astronómico Hubble

Debriefing IYOG2022, Naciones Unidas, Nueva York

Tras la conferencia de clausura celebrada en Tokio, el evento de clausura final (*Debriefing IYOG2022*), tuvo lugar en la sala ECOSOC del edificio de Naciones Unidas en Nueva York el 14 de diciembre de 2022.

El objetivo era mostrar a la Asamblea General de la ONU, que había aprobado por unanimidad la declaración del IYOG2022, un resumen de las actividades más relevantes que se habían llevado a cabo y los objetivos conseguidos durante ese año mágico de 2022. Fue un evento de una hora y media de duración en el que debíamos ser capaces de resumir lo esencial y demostrar la potencia del vidrio como herramienta para conseguir los ODS de la Agenda 2030.

El embajador español, Agustín Santos Maraver, abrió el acto, junto a Alicia Durán, líder del IYOG2022. El profesor Fernando Valladares, biólogo y ecólogo internacionalmente reconocido, dio la primera charla con el sugerente título de: «¿Está la humanidad preparada para el vidrio?», en la cual recorrió los desafíos del cambio climático y la potencialidad del vidrio para mitigar algunos aspectos, subrayando también los desafíos pendientes de la industria del vidrio en ahorro energético y reducción de emisiones.

El programa se organizó en tres paneles cuyas presentaciones se centraron en los ODS de la Agenda 2030, con ejemplos seleccionados de los logros obtenidos y posibles escenarios futuros. Estas presentaciones multimedia destacaron lo mejor de los cientos de actividades desarrolladas en todos los continentes durante el IYOG2022 y en las que participaron millones de personas. En particular, se subrayaron las lecciones aprendidas y se avanzó sobre proyectos que constituyen parte del legado de este año.



El 6 de diciembre de 2023, llegaba una noticia muy importante, que reconocía el trabajo de los artistas y artesanos vidrieros. El Comité Intergubernamental para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial, reunido en Kasane (Botsuana), había decidido añadir los conocimientos, la artesanía y las habilidades de la producción artesanal de vidrio a la lista del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad.

Figura 15 a

**Palacio de las Naciones, Ginebra.
Edificio de la ONU.**
Nueva York. © IYOG2022



Figura 15 b

**Natalie Taylor.
Wildfire.**
Obra representando el peligro
del cambio climático.
© IYOG2022 ©

Los temas seleccionados con el vidrio como hilo conductor fueron: igualdad y educación; sostenibilidad y cambio climático y temas de salud y bienestar social⁸.

El primer tema mostró el valor y los avances en el trabajo inclusivo y la colaboración internacional en la promoción de la educación y la diversidad y la igualdad. En segundo lugar se destacaron las credenciales ecológicas del vidrio, su contribución a crear ciudades sostenibles, generar energías renovables y reducir la huella de carbono hasta el objetivo de «carbono cero». En la sección final se mostró el papel del vidrio en biomedicina y en mejorar la salud física (materiales bioactivos que sueldan huesos o cicatrizan heridas persistentes, etc.) También se destacaron las aplicaciones protectoras del vidrio y su papel fundamental en mejorar la salud y el bienestar mental.

Si bien la cultura y el arte solo aparecen una vez en la lista de ODS de la ONU, la actividad cultural puede promover el desarrollo sostenible en muchos campos; de hecho, la cultura y el arte son esenciales para el logro de todos los ODS. Los espacios culturales fomentan la información, el conocimiento, las experiencias, las artes, la creatividad y una perspectiva del pasado en el presente y, por tanto, en el futuro. Crean oportunidades para construir sociedades más sostenibles, ciudades más resilientes, promoviendo el diálogo, la igualdad y el bienestar. Los museos tienen un papel estratégico, preservando el patrimonio de la humanidad para el aprendizaje y el disfrute. En los museos con colecciones de vidrio se encuentran el arte, la ciencia, la arqueología, la historia y las ciencias sociales. Los objetos de vidrio que abarcan la historia, las obras de arte y el vidrio de uso cotidiano se exhiben junto a vidrios utilizados en la industria y la ciencia. Los museos detallan las materias primas y la producción, contando las historias de quienes las fabricaron y utilizaron. Promueven el aprendizaje a lo largo de toda la vida a través de programas para jóvenes y mayores; construyendo cultura, que arraiga las comunidades a su historia local (Figs. 15a-15b)⁹.

REFLEXIONES TRAS UN AÑO MÁGICO

Después del año mágico de 2022, con miles de actividades y eventos que mostraron el potencial de la comunidad mundial del vidrio es hora de reflexionar sobre el significado del IYOG2022, lo que hemos hecho y cómo podemos seguir avanzando. La experiencia de este proyecto tan grande y diverso demostró que dar a la gente libertad para crear, genera una increíble cantidad de ideas innovadoras, muchas enormemente efectivas en una amplia gama de objetivos diferentes.

El poder de transformación de las herramientas que hemos mostrado nos lleva a otra reflexión, más importante si cabe. Cuanto mayor es la capacidad de influir y transformar la naturaleza y la sociedad, mayor es la responsabilidad de quienes generan conocimiento. De ahí la necesidad imperiosa del diálogo entre la ciencia, la tecnología, las ciencias sociales y el arte como diferentes perspectivas del conocimiento universal humano.

Cuanto mayor es la capacidad de influir y transformar la naturaleza y la sociedad, mayor es la responsabilidad de quienes generan conocimiento

El mundo del vidrio ha avanzado en 2022 en colaboración y cooperación, se ha comenzado a construir una nueva cultura. Una cultura transversal y sólida, donde las asociaciones industriales promovían la educación, el arte nacía del vidrio reciclado y los científicos y tecnólogos explicaban cómo perseguir y alcanzar los retos de la sostenibilidad y la justicia social usando vidrio. Los límites entre la academia, la industria y el arte desaparecieron; todos nos convertimos en simples ciudadanos con el objetivo común de trabajar y construir juntos. Esta nueva cultura, basada en el pensamiento crítico, es la única que nos puede permitir ser verdaderamente responsables de nuestra evolución para convertirnos en ciudadanos competentes, en sociedades cohesionadas y más justas.

Nuestro último y principal mensaje a las Naciones Unidas enlaza con la última pregunta del profesor Valladares en la charla inaugural: «¿Está la humanidad preparada para el vidrio?».

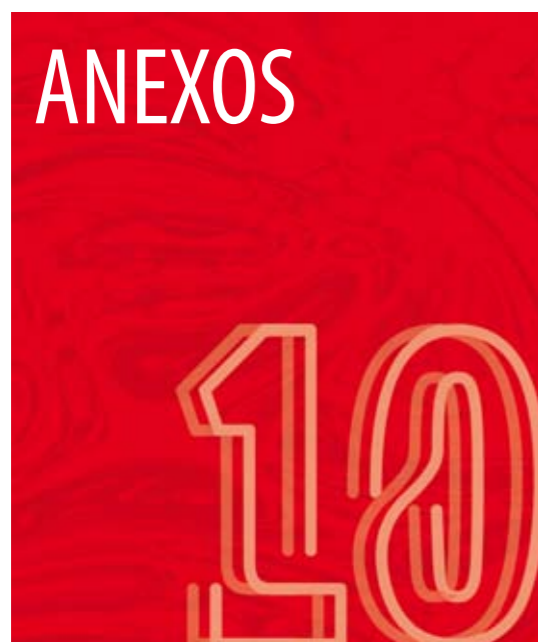
Confirmamos a la ONU la voluntad y el compromiso de la comunidad del vidrio de seguir trabajando. El mundo del vidrio desarrollará fibras ópticas y redes para llegar a los lugares más lejanos y a las poblaciones más vulnerables, producirá biomateriales, diseñará nuevos procesos energéticos... ¡¡¡Seguiremos impulsando la educación, la educación, la educación!!! Y también luchando por reforzar ¡¡¡la igualdad, igualdad, igualdad!! Los artistas del vidrio crearán cultura y arte como herramientas de belleza y bienestar. Sin embargo, esto no es suficiente.

Para afrontar eficazmente los retos del cambio climático y la sostenibilidad necesitamos que se aprueben y respeten la legislación y los acuerdos internacionales. Tenemos que

convertir las recomendaciones en obligaciones. Las instituciones internacionales, desde las Naciones Unidas hasta la Unión Europea, la ASEAN o las alianzas BRICS+ deben implicarse y actuar juntas para establecer y respetar los tratados, los desafíos, los límites y los objetivos de la sostenibilidad y el cambio climático. En el campo del vidrio, seguiremos trabajando en conseguir una acción conjunta de la industria del vidrio, la investigación y el arte, con los gobiernos internacionales y nacionales, implicando a los ciudadanos como actores y receptores.

Hemos demostrado el poder del vidrio como la herramienta transparente para transformar ciudades y sociedades, para comunicar a las personas de todo el planeta y para construir un mundo más sostenible y justo.

Podemos anunciar con orgullo que estamos viviendo en la **Edad del Vidrio**.



ACRÓNIMOS

ASEAN: Asociación de Naciones del Sudeste Asiático (Association of Southeast Asian Nations). Es una organización regional que promueve la cooperación económica, política y cultural entre sus países miembros.

BRICS: Brasil, Rusia, India, China y Sudáfrica. Es un grupo de países emergentes que se reúnen para discutir y cooperar en cuestiones económicas y de desarrollo.

CSIC: Consejo Superior de Investigaciones Científicas

DGG: Deutsche Glastechnische Gesellschaft (Sociedad Alemana del Vidrio)

ECOSOC: Consejo Económico y Social

ICG: Comisión Internacional del Vidrio - International Glass Commission

ICOM: International Council of Museum (Consejo Internacional de Museos)

IYOG2022: International Year of Glass 2022 (Año Internacional del Vidrio 2022)

ODS: Objetivos de Desarrollo Sostenible

ONU: Organización de Naciones Unidas

UV: Ultravioleta

FECHAS CLAVES 2021 - 2023

Fecha	Lugar	Evento
18 mayo 2021	Asamblea General. ONU	Aprobación IYOG2022
10-11 febrero 2022	Ginebra. Palacio de las Naciones Sala de los Derechos Humanos	Ceremonia de apertura del IYOG2022
3-8 julio 2022	Berlín	Congreso Internacional de la ICG
7-9 diciembre 2022	Tokio. Auditorio Yasuda de la Universidad	Congreso de clausura
14 diciembre 2022	Nueva York. Sala ECOSOC Edificio de Naciones Unidas	Conferencia de clausura
6 diciembre 2023	Kasane (Botsuana)	Comité Intergubernamental para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial. Declaración Vidrio Patrimonio Inmaterial



CUENCO 639 PALENCIA

Museo Museo de Palencia

Inventario 639

Clasificación Genérica Vidrio

Objeto/Documento Cuenco

Materia/Soporte Vidrio

Técnica Fundido a molde

Dimensiones Altura = 50 mm; Diámetro base = 64 mm Boca: Diámetro boca = 101 mm

Descripción Cuenco de vidrio de costillas de la forma Isings 3a. Borde vertical ligeramente exvasado. Por debajo de la línea del labio se aprecia un hombro de donde nacen las costillas. Decoración a base de costillas o nervaduras simétricamente espaciadas por todo el cuerpo semiesférico del cuenco que llegan hasta la base, levemente cóncava.

El vidrio es traslúcido de color azulado y está fabricado mediante la técnica de soplado en molde.

Datación 50-300

Contexto Cultural/Estilo Romana - Hispanorromana

Uso/función Vajilla de lujo

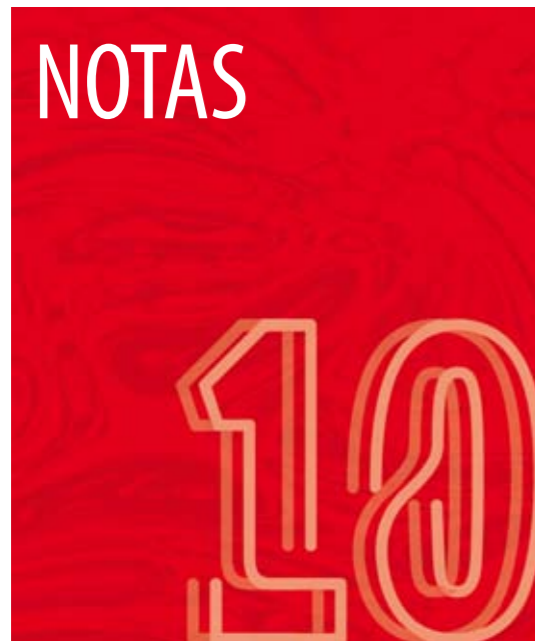
Lugar de Procedencia Palencia

Lugar Específico/Yacimiento Eras del Bosque-Esquina Ayuntamiento

Clasificación Razonada Las primeras producciones de este tipo de cuencos de vidrio fueron realizadas en Siria, copiando modelos de bronce y plata. Esta clase de vasos, con distintas variantes en tamaño, proporción y forma de tratar las costillas, llegó a tener gran difusión en todo el Imperio romano durante el siglo I de nuestra Era. Aunque no es seguro, este cuenco, probablemente, formaría parte del ajuar de alguna tumba de la necrópolis romana de Palencia, que algunos especialistas consideran que ha proporcionado uno de los conjuntos de vidrios más interesantes de toda Hispania y que tiene repercusiones notables en el estudio no sólo de los materiales sino también de los rituales, por su larga ocupación desde la Tardía República hasta el Bajo Imperio.

Bibliografía DEL AMO Y DE LA HERA, Mariano; PÉREZ RODRIGUEZ, F.J.. Guía del Museo de Palencia. Villasur Escudero, Begoña(Col); Colín Vinuesa, Celestino(Col). 2006. Páginas 80-81.

Catalogación Pérez Rodríguez, Francisco Javier



¹ MORSE, D. L., y EVENSON, J. W., “Welcome to the Glass Age”, *International Journal of Applied Glass Science*, núm. 7, 2016, pp. 1-4.

² STERN, M. E., “Glass in a Philological Context”, *Mnemosyne*, núm. 60, 2007, pp. 341-406.

³ Disponible en: www.iyog2022.org [Última consulta: 7 de agosto de 2024].

⁴ Las sesiones completas se pueden encontrar en <https://media.un.org/en/asset/k12/k12xl03h7b> [Última consulta: 7 agosto 2024].

⁵ La ficha del cuenco (inv. 639) puede descargarse en PDF en: <https://ceres.mcu.es/pages/ResultSearch?txtSimpleSearch=Eras%20del%20Bosque-Esquina%20Ayuntamiento&simpleSearch=0&hipertextSearch=1&search=simple&MuseumsSearch=&MuseumsRolSearch=1&listaMuseos=null> [Última consulta: 7 agosto 2024].

⁶ PARKER, J. M. y DURÁN, A. (eds.), *Welcome to the Glass Age*. Madrid, CSIC, 2022.

⁷ PARKER, J. M. y DURÁN, A. (eds.), *La edad del Vidrio*. Madrid, CSIC, 2022. El PDF de alta resolución de esta publicación se puede descargar en: <https://saco.csic.es/index.php/s/kNgckQJ9ZMLQicR> [Última consulta: 7 agosto 2024].

⁸ El programa completo puede seguirse en: <https://media.un.org/en/asset/k15/k151qiaaip> [Última consulta: 7 agosto 2024].

⁹ MEDICI T., “Museums and society”, en PARKER, J. M. y DURÁN, A. (eds.) *Welcome to the Glass Age*, Madrid, CSIC, 2022, pp. 153-167.

MEDICI T., “Museums and society”, en PARKER, J. M. y DURÁN, A. (eds.) *Welcome to the Glass Age*, Madrid, CSIC, 2022, pp. 153-167.

MORSE, D. L., y EVENSON, J. W., “Welcome to the Glass Age”, *International Journal of Applied Glass Science*, núm. 7, 2016, pp. 1-4

PARKER, J. M. y DURÁN, A. (eds.), *La edad del Vidrio*. Madrid, CSIC, 2022.

PARKER, J. M. y DURÁN, A. (eds.), *Welcome to the Glass Age*. Madrid, CSIC, 2022.

STERN, M. E., “Glass in a Philological Context”, *Mnemosyne*, núm. 60, 2007, pp. 341-406.



Nº 10 • 2024
ISSN 2444-121X

La artesanía del vidrio, un patrimonio vivo declarado Bien de Interés Cultural Inmaterial.

Paloma Pastor Rey de Viñas.

*Directora del Museo Tecnológico del Vidrio, Real Fábrica de Cristales de La Granja
(San Ildefonso, Segovia). paloma.pastor@realfabricadecristales.es*

- Fecha de recepción: 04-04-2024 - Fecha de aceptación: 26-09-2024 • Pags. 37 - 55
- <https://doi.org/10.46255/add.2024.10.171>

RESUMEN

El 6 de diciembre de 2023, El comité intergubernamental para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial (ICH) de la UNESCO decidió en Kasane, Bostwana, inscribir *Conocimientos, técnicas artesanales y habilidades en la fabricación del vidrio* en las Listas Representativas de la ICH de la Humanidad. El artículo describe cómo se logró la inscripción y en que consistió el expediente multinacional.

PALABRAS CLAVE: artesanía del vidrio; patrimonio cultural inmaterial; preservación; oficio.

HANDMADE GLASS PRODUCTION, A LIVING HERITAGE DECLARED INTANGIBLE CULTURAL HERITAGE OF INTEREST.

ABSTRACT

December 6, 2023 UNESCO's Intergovernmental Committee for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage decided in Kasane, Botswana, to inscribe the Knowledge, craft and skill of handmade glass production on the Representative List of the ICH of Humanity. The article explains how the registration was achieved and what the multinational file contains.

KEY WORDS: Handmade glass production, Intangible Cultural Heritage, preservation, craftsmanship.



Figura 1

Real Fábrica de Cristales.
Taller de soplado.

Juanjo Carrero soplando y Jose Luis Alonso dando el molde.

LA ARTESANÍA DEL VIDRIO, UN PATRIMONIO VIVO DECLARADO BIEN DE INTERÉS CULTURAL INMATERIAL.

Paloma Pastor Rey de Viñas

Directora del Museo Tecnológico del Vidrio,
Real Fábrica de Cristales de La Granja (San Ildefonso, Segovia)

ANTECEDENTES

Del 5 al 9 de diciembre de 2023, el Comité Intergubernamental de la UNESCO se reunió en Kasane, república de Bostwana, con objeto de examinar las candidaturas propuestas para su posible inscripción en las Listas Representativas como Bien de Interés Cultural Inmaterial de la Humanidad (Fig. 1). Entre los expedientes presentados se encontraba *Knowledge, craft and skills of handmade glass production* (conocimientos, técnicas artesanales y habilidades en la fabricación de vidrio)¹, y para sorpresa de toda la comunidad vidriera, la nominación no sólo fue aceptada, sino elogiada por el órgano evaluador².

Todo empezó hace unos siete años, cuando un miembro del ICOM Glass alemán informó al resto de los miembros del comité de vidrio ICOM Glass haber conseguido inscribir la técnica del vidrio soplado en las Listas Representativas como Bien de Interés Cultural Inmaterial, en Alemania. Unos meses más tarde, Finlandia consiguió

igualmente la inscripción en las listas nacionales. Ambos países poco después hicieron un llamamiento al resto de la comunidad vidriera para que se presentaran candidaturas europeas, con objeto de poder optar a una candidatura internacional conjunta y elevar la protección ante la UNESCO.

La grave situación del sector de la artesanía que venía padeciéndose en España, con el cierre continuado de fábricas y la disminución de portadores de estas técnicas, no era un hecho aislado, se trataba de un problema generalizado en toda Europa.

Conociendo la gravedad de la situación, redactamos desde la Real Fábrica de Cristales de La Granja con la ayuda de artesanos y asociaciones, un informe inicial sobre la precariedad que vivía este sector, un documento que a través de María Agundez Lería, en la actualidad Subdirectora de la Dirección General de Gestión y Coordinación de Bienes Culturales del Ministerio de Cultura, enviamos al Director General de Bellas Artes y Patrimonio Cultural del Ministerio de Cultura, Luis Lafuente Batanero.

Estudiada la solicitud, se decidió por fin comenzar a trabajar en el expediente de protección que redactó María Pía Timón Tiemblo, Coordinadora del Plan Nacional de Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial. Con entusiasmo ofrecimos nuestra colaboración en los aspectos técnicos.

Entre otros temas tratados, el informe daba a conocer la definición del bien a proteger, una breve historia de la técnica del vidrio soplado artesanal, la transmisión y el aprendizaje de la técnica, el rol de género, las medidas de protección previstas y las principales amenazas.

La pérdida de artesanos del vidrio y de cooperativas ya venía produciéndose en la década de los 70, y sobre todo en el periodo comprendido entre las postrimerías del franquismo y la transición a la democracia, un momento extremadamente difícil para la industria en general de nuestro país. Las fábricas de vidrio de carácter artesanal se vieron obligadas a apagar sus hornos, no sólo en el área de Madrid, sino en otras zonas de España y aunque intentaron algunas de ellas convertirse en cooperativas, no pudieron mantenerse debido a su desorganización interna y a la falta de mercado. La mecanización del vidrio, el elevado coste de la energía, la inclusión cada vez mayor del plástico en el sector del alumbrado (plafones) o la devaluación del precio del vidrio, la elevada inflación y, en definitiva, la crisis industrial galopante, todos estos factores hicieron mucho daño a este sector.

Un informe redactado a principios de la década de los 80 por técnicos de la administración, del vidrio, y profesionales preocupados todos ellos por la gravedad de la situación, recomendaba crear un centro a nivel nacional que canalizara la actividad artesanal en España. Con estos fines nació, en 1982, la Fundación Centro Nacional del Vidrio (FCNV), ubicada en el antiguo edificio de la Real Fábrica de Cristales de La Granja (Segovia)³. Una vez restaurado el antiguo edificio, se le dotó de un Museo Tecnológico, talleres de soplado y talla, una escuela del vidrio y un centro de investigación y documentación histórica.



Figura 2

Museo de la Real Fábrica de Cristales.
Visita guiada por Patricia García

El proyecto fue llevado a cabo a través de una Fundación regida por un patronato, y constituida por diversas administraciones públicas nacionales, provinciales y locales, siendo la de mayor envergadura el Ministerio de Cultura.

Una vez restaurado el antiguo edificio de la Real Fábrica, fue declarado poco después Bien de Interés Cultural. El museo contaba desde un principio con demostraciones al público de la técnica de vidrio soplado en un horno, donde trabajaban varios maestros traídos de otras fábricas cerradas, tanto de Gijón, como de Madrid, así como un taller de talla.

Ya entonces se vislumbraba “la necesidad imperiosa de consolidar un proyecto global, acorde con la naturaleza y el pasado de la Real Fábrica, que pudiera, de forma integral, canalizar todas las actividades concernientes al vidrio. La recuperación del pasado, las dificultades del presente, con la pérdida progresiva de pequeñas cooperativas del vidrio y la pérdida de artesanos que amenazaban muy seriamente la subsistencia del oficio”⁴.

Inaugurado el museo, el público pudo conocer de cerca y valorar el trabajo artesanal que realizaban los sopladores y talladores, y comprender qué es el vidrio, cuáles son sus componentes, cómo se fabricaba en el siglo XVIII, además de adentrarse en la historia de la Real Fábrica de Cristales, así como en las distintas colecciones del museo, tanto permanentes, como temporales (*Fig. 2*).

LA TRANSMISIÓN

Tradicionalmente, el oficio de vidriero se ha transmitido de generación en generación por transmisión oral, principalmente dentro de las mismas fábricas y, además, manteniendo un cierto secretismo a la hora de transmitir ciertas habilidades, salvo si la transmisión era de padres a hijos garantizando en este caso el relevo generacional.

Por regla general, se empezaba a trabajar en las fábricas como pinche, a la edad de unos 15 años, incluso antes, encargándose de limpiar el taller, clasificar los vidrios y “dar el molde”. Al cabo de un tiempo, comenzaban a “levantar vidrio” del crisol para ayudar al maestro a colocar sobre las piezas otros elementos como las asas, bases, etc. Con el tiempo, los más hábiles se iniciaban en el soplado de piezas más sencillas. Se trataba de un aprendizaje por pura imitación, es decir, de ensayo-error, y practicaban siempre fuera del horario de trabajo, durante las horas libres de la comida.

Santiago Sanz, maestro jubilado que trabajó en la Real Fábrica de Cristales en la década de los 90, llegó procedente de las fábricas cerradas de Madrid; él mismo comentaba que los primeros años que vivió fueron muy duros, de lo peor de un oficio, porque existía una gran rivalidad entre los sopladores. Los que subían de categoría y, por tanto, de salario, eran sólo aquellos que demostraban habilidad y destreza suficientes en el oficio, a costa siempre de mucho esfuerzo (Fig. 3).



Figura 3

Real Fábrica de Cristales. Taller de soplado.
Santiago Sanz.

LA ESCUELA DE VIDRIO DE LA REAL FÁBRICA DE CRISTALES

En 1990 se inauguró la primera escuela del vidrio. Se trataba de una Escuela Taller de una duración de tres años que reunió un total de 60 alumnos, (57 chicas y únicamente 3 chicos), alumnado que iba rotando cada año por los distintos talleres: restauración de lámparas, horno y talla.

La escuela de vidrio de La Granja dio por tanto un giro de 90 grados en la transmisión de este oficio. Por primera vez se impartía en España una enseñanza reglada sobre vidrio soplado, que incluía además la talla y un taller de lámparas. Por aquel entonces apenas existía información escrita, ni manuales que ayudaran a organizar la programación de las distintas asignaturas, se valieron de la escasa experiencia que fueron adquiriendo fruto de la organización de otros cursos monográficos y de otros oficios artísticos relacionados.

Por primera vez se impartía en España una enseñanza reglada sobre vidrio soplado. Un proyecto pedagógico pionero que incluía además la talla y un taller de lámpara

Un proyecto pedagógico pionero en España que fue llevado a cabo por el director de la escuela Eduardo Osimani, ayudado del equipo de maestros, así como del personal administrativo de la propia escuela.

Finalizada esta primera promoción, se sucedieron otros muchos talleres y cursos formativos, además de cursos monográficos no reglados de distintos niveles, de la mano de artistas y profesores de gran prestigio, e incluso talleres y experiencias para adultos y niños de distintas edades. Talleres que tienen en la actualidad una gran demanda entre artesanos, artistas y público en general.

La escuela de La Granja ha organizado además programas formativos destinados a otras escuelas de vidrio, tanto en España, (en Sevilla, Cartagena, Lugo, Palencia o la Universidad de Santiago), como fuera, con acuerdos formativos como, por ejemplo, con la escuela de vidrio de Argentina, así como con otros centros como Bolzano (en Italia) o el Cerfav (en Francia), e incluso en Honduras, en este caso, bajo la tutela de Concha Juárez.

La Real Fábrica de Cristales ha trabajado desde hace varios años con el INCUAL y el SEPE para la elaboración de las cualificaciones profesionales y los certificados de profesionalidad del vidrio, en todas las técnicas (artísticas e industriales).

Los alumnos más aventajados de las distintas promociones de estas escuelas fueron con el tiempo incorporándose a los talleres, tanto del horno y talla, como de lámparas, donde continuaron formándose con los maestros de los distintos talleres (Fig. 4). Por esta razón, mantenemos en la actualidad tres talleres de producción, donde trabajan los artesanos que aprendieron el oficio dentro de las antiguas escuelas de la Real Fábrica de



< *Figura 4*

**Real Fábrica de Cristales.
Taller de soplado.**
María Ángeles Escudero
e Ismael Buenaga.

< *Figura 5*

**Real Fábrica de Cristales.
Taller de soplado.**
Diego Rodríguez.

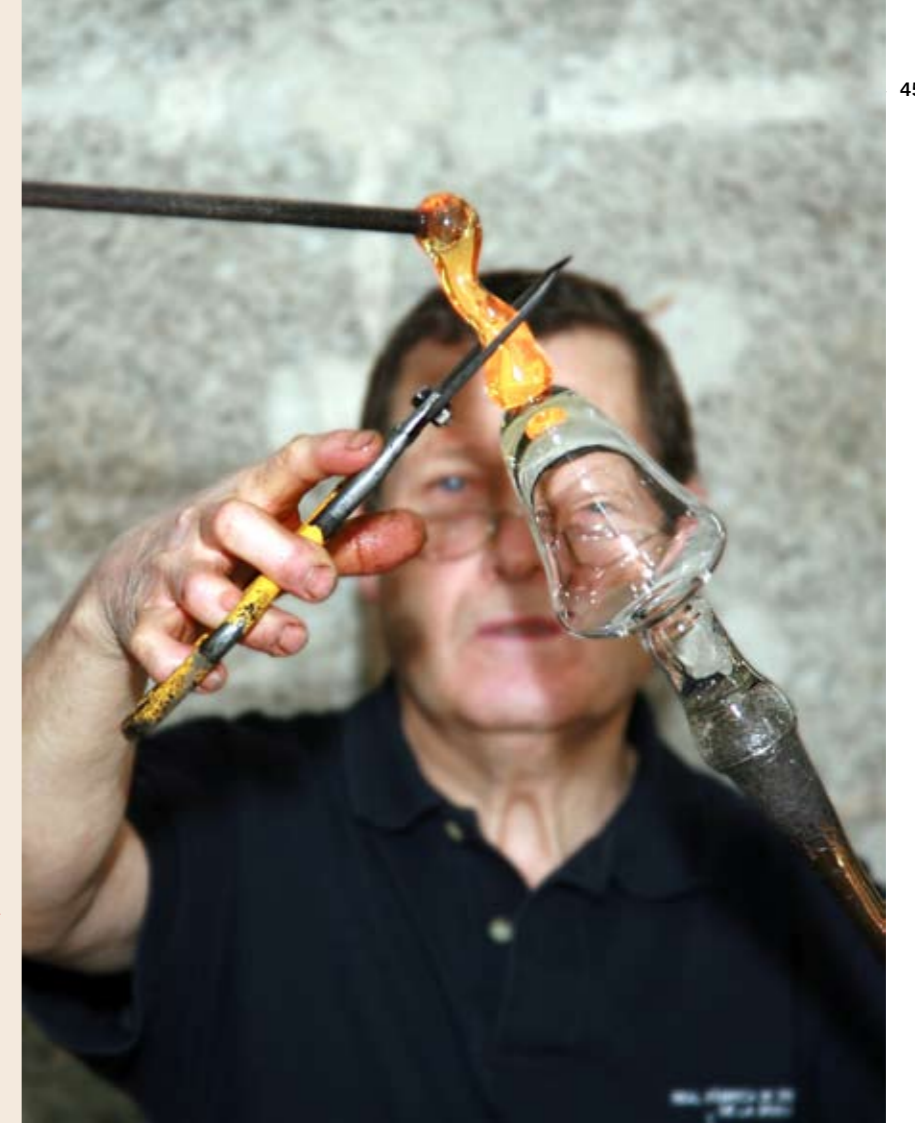


Figura 6

**Real Fábrica de Cristales.
Taller de soplado.**
Juan Manuel Ramos.



Cristales. Gracias a estos proyectos formativos mantenemos el relevo generacional, pues contamos con unos quince artesanos, entre ellos sopladores, talladores y decoradores.

Llama la atención que, en la actualidad, pese a haber pasado por las distintas escuelas cientos de alumnos, una vez jubilados los maestros mayores, tengamos un solo maestro en el horno, llamado Diego Rodríguez, capaz de soplar las piezas más complejas y difíciles como, por ejemplo, las copas con largo fuste, llamadas de “pierna postiza” (*Fig. 5*).

El maestro Juan Manuel Ramos, meses antes de su jubilación, enseñó y transmitió todo su saber a Diego, con objeto de que pudiera convertirse en un hábil maestro soplador. El último día que trabajó en el taller, le entregó su mayor tesoro, sus propias herramientas de trabajo (*Fig. 6*).

En la actualidad, contamos con un taller mixto de una duración de nueve meses, con la participación de unos doce alumnos, donde aprenden el oficio de soplador y tallador, previsto finalizar a finales del mes de octubre. Los que superen el curso, recibirán el certificado de profesionalidad de segundo nivel y los más aventajados ingresarán muy posiblemente en los talleres de la fundación, donde seguirán aprendiendo, con miras a perpetuar el relevo generacional y el autoempleo.

Además de estos cursos formativos impartidos en la escuela, el museo es también un gran transmisor e impulsor del conocimiento, tanto de aspectos técnicos, como históricos, mostrando al público las distintas colecciones de vidrio que acoge.

LA TÉCNICA DEL VIDRIO SOPLADO

Entre las artesanías del vidrio que se conocen, la técnica del vidrio soplado es sin duda una de las más relevantes, no sólo por ser una de las de mayor antigüedad, sino también por haberse mantenido hasta nuestros días con muy ligeras variaciones.

Consiste en soplar aire a través de una caña hueca de hierro en una porción de vidrio fundido para formar una burbuja de vidrio o “posta”, que es trabajada al aire o en el interior de un molde, hasta conseguir la forma deseada. Una vez formada la pieza, con la ayuda de utensilios como pinzas, hierros y tijeras se conforma la boca y se aplica en caliente el pie, la base y las asas de la pieza. Terminado este proceso, es el momento de recocer o enfriar la pieza muy lentamente en un horno llamado arca de recocido. Una vez fría la pieza, ya está lista para su decoración en frío (con motivos grabados o tallados), o en caliente (con esmaltes o dorados). Se trata de una técnica que requiere al menos diez años de esfuerzo continuo en la boca del horno, soportando en verano temperaturas muy extremas.

Se trata de una técnica que requiere al menos diez años de esfuerzo continuo en la boca del horno, soportando en verano temperaturas extremas

No se sabe con exactitud donde fue descubierta esta técnica, en alguna zona del Mediterráneo Oriental, en el área sirio-palestina, a mediados del siglo I a. C., pero lo que sí es seguro es que supuso una verdadera revolución tecnológica, por permitir fabricar recipientes con una mayor rapidez y variedad de formas y usos, y lo más importante, de un tamaño mayor. A partir de entonces, el vidrio acompañó al hombre en todos sus ámbitos (no sólo en el funerario, sino también en la iluminación, servicio de mesa, medicina, farmacia, arquitectura, óptica, decoración, juego, etc.). El Imperio Romano expande esta técnica por el área del mediterráneo y llega a España a finales del siglo I a. C. o principios del I d. C.

La técnica del vidrio al soplete o candilón, al igual que el vidrio soplado con caña, no ha tenido mejor suerte, el cierre continuado de talleres y de portadores durante los últimos años es ya una realidad. Salvo algún curso monográfico impartido en la escuela, apenas se enseña esta técnica en España. El proceso consistía en estirar y modelar el vidrio incandescente alrededor de una varilla metálica que posteriormente era decorado con incisiones, depresiones o aplicaciones en caliente, extrayendo la varilla una vez fría de la cuenta. Otra técnica parecida consistía en dar calor con una llama de un candil a varillas de vidrio de borosilicato, para ser trabajadas por soplado y conformadas con pinzas (*Figs. 7 y 8*).

Si hace escasos decenios, la técnica del vidrio soplado con caña la trabajaban cientos de sopladores en España, en la actualidad, si no se toman medidas de protección, está destinada a desaparecer, debido a la drástica disminución del número de depositarios de estos conocimientos. La fábrica de Mataró de Barcelona por ejemplo, cerró en 2008,



Figura 7 (arriba)

Real Fábrica de Cristales.
Escuela del Vidrio.
Alumna elaborando una cuenta de vidrio.

Figura 8

Real Fábrica de Cristales.
Emilio Elvira trabajando vidrio al soplete.
Clausura Año Internacional del Vidrio.

Cristall Badalona en 2014, la Trinidad de Sevilla en 2010, y las fábricas de L'Óllería en el Vall d'Albaida, fueron cerrando una tras otra en el transcurso de los últimos años.

A pesar de la importante labor docente desempeñada por la escuela del vidrio de La Granja desde los años 90, la realidad es muy distinta a la esperada, muchas fábricas lamentablemente han tenido que cerrar en el transcurso del tiempo, quedando ahora tan sólo algunos artesanos autónomos diseminados por la Península con muchas dificultades para mantener sus talleres, algunos de ellos vinculados a museos o a territorios con una larga tradición artesanal y procedentes la gran mayoría de las fábricas cerradas, que buscan revitalizar y dar visibilidad a producciones de centros ya extinguidos, pero si no se toman medidas de protección, estos talleres con sus portadores corren el peligro de su desaparición definitiva. Sobresalen dos centros vidrieros que mantienen una muy larga tradición en el empleo de estas técnicas, que se remonta a cerca de tres siglos, nos referimos a la fábrica de vidrios Gordiola, en Mallorca y a la Real Fábrica de Cristales de La Granja, en Segovia. Ambos centros nacieron a principios del siglo XVIII y han logrado mantener estas técnicas artesanales hasta el momento actual, como centros garantes que son de estas artesanías en España.

Todos estos pormenores quedaron plasmados en el expediente, redactado por la coordinadora del Plan Nacional de Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial, María Pía Timón Tiemblo⁵. Una vez incoado el expediente, el Consejo de Ministros decidió incluir por fin esta artesanía en las Listas Representativas como Bien de Interés Cultural Inmaterial en España, consiguiendo así su merecido reconocimiento y protección.

Su inscripción en las listas nacionales permitió que España pudiera por fin unirse a la candidatura multinacional conjunta con Alemania, Francia, Finlandia, República Checa y Hungría.

A partir de ese momento, la Subdirección General de Protección del Ministerio de Cultura, comenzó a trabajar en el nuevo expediente conjuntamente con todos los países integrantes. Acción que supuso un largo proceso de reuniones de trabajo llevado a cabo entre los miembros integrantes de la comunidad portadora, directores de fábricas de vidrio, talleres, asociaciones, museos, etc.

Las primeras reflexiones comenzaron en diciembre del 2018, esta reunión inicial tuvo lugar en la ciudad alemana de Waldsassen con la participación de vidrieros, diseñadores, instituciones, directores y conservadores de museos y expertos procedentes de la República Checa, Finlandia, Alemania y España. Como resultado de este encuentro se definieron las estrategias de planificación, así como las medidas de salvaguarda previstas en cada país.

En mayo del año siguiente, en 2019, se celebró una segunda reunión en Zwiesel (Alemania), con artesanos del vidrio y portadores de estas técnicas, directores de fábricas y expertos de Chequia, Finlandia, Alemania y España. En esta ocasión se debatió el borrador del texto del expediente y se identificaron y revisaron las medidas de salvaguarda. Todos los asistentes firmamos un manifiesto de compromiso para elaborar un expediente conjunto en las listas representativas.

Ambas reuniones se celebraron dentro de dos conocidas fábricas de vidrio, en Waldsassen y Zwiesel, ubicadas ambas en la célebre zona alemana de Baviera, con una larguísima tradición en la fabricación del vidrio. Al llegar la pandemia del COVID-19, la candidatura se vio afectada y se retrasó. A partir de entonces, se celebraron las reuniones de forma online, incorporándose dos países más, Francia y Hungría. Quedando Francia como cabeza de lista, y coordinador del proceso de redacción del expediente.

A partir de entonces, se llevó a cabo un gran esfuerzo por parte tanto de los técnicos, como de las administraciones de los distintos países con reuniones periódicas de forma online, con el objetivo de ir dando forma al expediente final que se presentó a la secretaria de la UNESCO, en febrero de 2022, junto con un vídeo, varias fotografías de las técnicas y las cartas de apoyo. Durante los meses siguientes, el Órgano Evaluador de la UNESCO estuvo estudiando y examinando el documento.

Pasamos a describir muy brevemente el contenido del expediente multinacional, que aparece dividido en varios apartados⁶:

El primer apartado se refiere a la identificación y a la definición del elemento a proteger, detallándose los países participantes en la candidatura: República Checa, Finlandia, Francia, Alemania, Hungría y España, así como el título del bien: *Knowledge, craft techniques and skills of handmade glass production*. (en español: *Conocimientos, técnicas artesanales y habilidades en la fabricación del vidrio*).

En la definición del elemento a proteger, se incluye la fabricación del vidrio, las técnicas de vidrio en caliente, (tanto el soplado con caña, como al soplete), así como las técnicas decorativas en frío y en caliente, (talla, grabado, dorado, plateado, pintado y esmaltes).

Se describe además quienes son sus portadores, su localización geográfica y cómo se organizan estos talleres, en "plazas", además de cómo se transmiten en la actualidad estos conocimientos. Curiosamente, en todos ellos existe una clara descentralización geográfica, si bien es cierto que las zonas vidrieras de mayor relevancia se sitúan generalmente en áreas con una mayor tradición histórica en la fabricación del vidrio, como por ejemplo, en la República Checa, la región del Liberec; en Finlandia, la zona sur, con Iittala; en Alemania, el bosque de Baviera y Thuringia y en España, en Mallorca, con Vidrios Gordiola y en La Granja, con la Real Fábrica de Cristales de La Granja.

Otro dato coincidente es el papel de la mujer, hasta los años 80, se limitó a la manipulación y al envasado del producto final, así como a su decoración, aunque a raíz del movimiento del vidrio contemporáneo que surge en la segunda mitad del XX, la mujer se ha ido incorporado a los trabajos de soplado y a otras tareas vinculadas a talleres o a estudios de vidrio de forma autónoma.

La transmisión de conocimientos se lleva a cabo mediante la acumulación de conocimientos prácticos y tácitos a lo largo de los años, y la coincidencia entre los países es menor, mientras en la República Checa existen en la actualidad hasta diez escuelas profesionales distintas además de otros cursos especializados en universidades, en Finlandia existen dos escuelas profesionales de soplado y en Francia, la Escuela Nacional

del Vidrio y dos Lycées (Dominique Labroise y Dorian), junto con el CERFAV. Alemania tiene una escuela técnica donde se imparten cursos para la enseñanza del vidrio hueco con caña y para la producción de vasos y copas, y programan además ampliar estas enseñanzas, en Hungría en cambio cuentan con varias instituciones educativas de nivel secundario. En España, aunque se imparten cursos esporádicos no reglados en algunos museos y centros públicos y privados, la Fundación Centro Nacional del Vidrio es en la actualidad el principal centro docente.

la producción artesanal del vidrio ofrece un fuerte sentido de pertenencia a una comunidad laboral profesional, los artesanos dependen unos de otros, un error inicial o durante el proceso de ejecución puede derivar en la pérdida total de la pieza

El documento explica además que la producción artesanal del vidrio ofrece un fuerte sentido de pertenencia a una comunidad laboral profesional, debido a que esta artesanía se realiza de forma secuencial, y en equipo, con una división de tareas entre principiantes y artesanos cualificados, por tanto, los artesanos dependen unos de otros, y por ello requiere un esfuerzo en conjunto, ya que un error inicial o durante el proceso de ejecución puede derivar en la pérdida total de la pieza. Esta estrecha colaboración entre unos y otros, conforman un modelo de respeto y de solidaridad entre ellos, lo que ha dado lugar en ocasiones a una mayor cohesión entre estas comunidades, desde el punto de vista cultural, religioso y social identitario. En el caso de Alemania, por ejemplo, se celebran en el bosque de Baviera reuniones anuales con cánticos durante esos días festivos y en Finlandia se han creado centros de ocio para vidrieros jubilados. Desde el punto de vista religioso, en España existía durante el siglo XVIII dos cofradías de vidrieros en la Real Fábrica de Cristales: la Cofradía de la Virgen del Carmen, de los vidrieros españoles y la cofradía de san Juan Nepomuceno, de los vidrieros bohemios. En el año de 2019, gracias a la colaboración de la Parroquia y de la Junta de Cofradías del Real Sitio, la Real Fábrica de Cristales pudo recuperar la actividad de ambas cofradías, renovar sus estatutos y con la aprobación del Excmo. Sr. Obispo de Segovia, unir ambas Hermandades bajo el nombre de Cofradía de la Virgen del Carmen y San Juan Nepomuceno, o cofradía de los vidrieros de esta Real Fábrica de Cristales. De esta manera se ha recuperado esta tradición que tuvo tanto arraigo en los habitantes del municipio. La pertenencia a estas comunidades constituye sin duda una verdadera seña de identidad histórica, cultural y social para estos lugares donde se asientan estas fábricas.

El segundo apartado del expediente advierte de que el vidrio artesanal, a diferencia del automatismo, crea obras irrepetibles que dependen de la habilidad manual y creatividad del artesano, su inscripción en las Listas Representativas garantizará su visibilidad y puesta en valor ante la sociedad, y fomentará además la enseñanza y

la transmisión de conocimientos entre las comunidades vidrieras, el intercambio de proyectos culturales con instituciones educativas, culturales y museos, manteniendo siempre el diálogo y el respeto ante la diversidad cultural.

El tercer apartado del documento incluye las medidas de salvaguarda que cada país propone llevar a cabo, destacando el importante papel que tienen los museos en la difusión y en la puesta en valor del sector del vidrio a través de exposiciones, conferencias, proyectos de investigación, experiencias para adultos y niños, etc. No olvidemos que muchos de los museos tienen una fuerte vinculación histórica y social con los lugares donde se asientan, bien en antiguas fábricas o en zonas con larga tradición vidriera y ofrecen demostraciones al público de las técnicas tradicionales del vidrio por ser parte de su identidad social y cultural, como es el caso del museo de Saint Louis, o de Lalique en Francia, el de Nový Bor, Harrachov y Zelezný Brod en la República Checa, el de la Real Fábrica de Cristales, o el de Gordiola en Algaida, Mallorca.

En Alemania y Finlandia, por ejemplo, se han creado redes para el intercambio de información; por otro lado, el ICOM Glass organiza reuniones anuales con el fin de intercambiar conocimientos e información del patrimonio vidriero, una vía de comunicación esencial para la comunidad vidriera.

Ahora bien, resulta imprescindible que las administraciones implicadas sigan aplicando sus esfuerzos en el campo de la educación y de la transmisión de esta artesanía, su preservación y su conservación a través de los museos y organismos públicos. En el expediente queda reflejado que todos los países adquieren el compromiso de mantener la enseñanza de estas técnicas, a través de cursos reglados y no reglados, tanto en Museos, como en talleres y centros educativos. Las instituciones participantes deberán continuar con la labor de documentación de esta artesanía a través principalmente de museos especializados, proyectos de investigación, publicaciones, tesauros, bases de datos, vídeos, exposiciones, conferencias, etc. En España y en Chequia, por ejemplo, se tiene previsto realizar entrevistas a artesanos para registrar sus recuerdos en forma de vídeos cortos.

La inscripción de las artesanías del vidrio en la Lista Representativa fortalecerá sin duda el espíritu comunitario y la cohesión e intercambio entre comunidades vidrieras, reforzará la cooperación internacional y los proyectos conjuntos, la creación de redes y sitios web, para compartir información global sobre el elemento y su inscripción. Reforzará además el vínculo entre el patrimonio cultural tangible e intangible y el compromiso de garantizar la sostenibilidad ambiental y el consumo sostenible.

Siguiendo estos objetivos, dos meses antes de la reunión de Bostwana, la Real Fábrica de Cristales organizó en octubre un encuentro en La Granja con la asistencia de representantes de los distintos países de Francia, Alemania, República Checa, Hungría, Finlandia y España. Por primera vez todos los países implicados tuvimos la oportunidad de conocernos físicamente y debatir los asuntos relativos a las medidas de salvaguarda y las acciones conjuntas proyectadas. Se debatió sobre la celebración de reuniones anuales en cada país, con el fin de llevar a cabo un seguimiento de las acciones realizadas durante el año, la creación de una plataforma para el intercambio



Figura 9 (arriba)

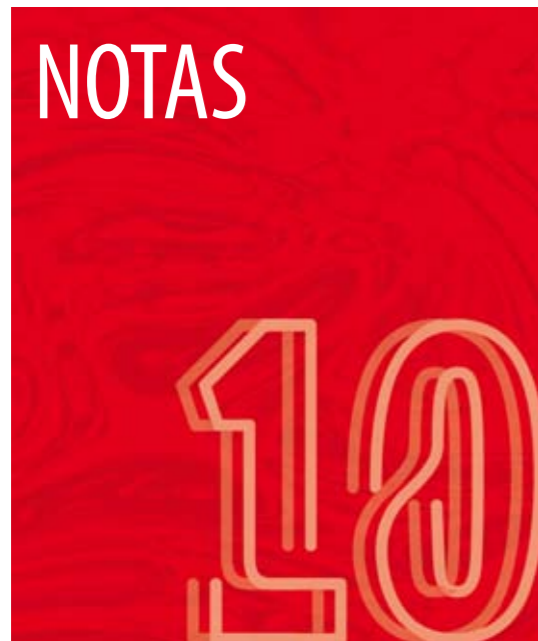
Biblioteca de la Real Fábrica de Cristales.
Reunión de trabajo de los países integrantes del expediente de la UNESCO.

Figura 10

Real Fábrica de Cristales. Taller de soplado.
Demostración de sopladores checos en la reunión de trabajo de La Granja.

de información y otros asuntos de interés, (actividades, vídeos, creación de tesauros de términos sobre técnicas del vidrio, etc.), o la creación de una red social que ofrezca una mayor visibilidad al elemento protegido fueron entre otros, algunos de los acuerdos de esa reunión (Figs. 9 y 10). Se abre por tanto una nueva etapa esperanzadora para el sector artesanal del vidrio, un extraordinario impulso hacia la preservación de un milenario oficio y su transmisión a través del tiempo.

Nuestro especial agradecimiento al eficiente equipo del Ministerio de Cultura, María Agúndez, Carmen Cabrera, Sergio Ortega, y María Pía Timón, principalmente, así como a los colegas de los otros cinco países implicados, y a toda la comunidad vidriera por su fiel apoyo y aliento. Esperamos que a partir de ahora se unan otros muchos países a esta nominación.



¹ <https://ich.unesco.org/en/decisions/18.COM/8.B.29> [Última consulta, 15-07-2024]

² <https://ich.unesco.org/en/RL/knowledge-craft-and-skills-of-handmade-glass-production-01961> [Última consulta, 15-07-2024]. Sobre este tema, MARTINET, Lily, “The inscription of the “Knowledge, craft and skills of handmade glass production on UNESCO’s Representative List of the Intangible Culture Heritage of Humanity”, *Reviews on Glass*, núm. 11, 2023, pp. 34-37.

³ La FCNV se constituye en 1982. Entre sus fundadores destacan Luis Erik Clavería, alcalde del Real Sitio de San Ildefonso, Carlos Muñoz de Pablos, vitralista y la Ministra de Cultura, Soledad Becerril.

⁴ Proyecto fundacional. FCNV, Julio 1984. Archivo FCNV.

⁵ <https://www.cultura.gob.es/actualidad/2021/07/210706-tecnica-vidrio-soplado.html> [Última consulta, 15-07-2024]

⁶ <https://ich.unesco.org/en/RL/knowledge-craft-and-skills-of-handmade-glass-production-01961> [Última consulta, 15-07-2024]

MARTINET, Lily, “The inscription of the “Knowledge, craft and skills of handmade glass production on UNESCO’s Representative List of the Intangible Culture Heritage of Humanity”, *Reviews on Glass*, núm. 11, 2023, pp. 34-37.



Nº 10 • 2024
ISSN 2444-121X

Josep Sarró y el vidrio esmaltado. Un médico apasionado por las artes del fuego.

Jordi Carreras Barreda

Sala de Subastas Balclis de Barcelona

jordicarreras2003@yahoo.es

• Fecha de recepción: 07-04-2024 - Fecha de aceptación: 25-08-2024 • Pags. 57 - 85

<https://doi.org/10.46255/add.2024.10.177>

RESUMEN

Josep Sarró (Barcelona, 1897-1957) fue un destacado doctor que mantuvo en el ámbito privado una interesante producción artística. Sus objetos (vasos, copas y jarrón) en vidrio esmaltado y sus bocetos para ser realizados en aquella técnica nos muestran una estética variada y ecléctica, en línea con algunos artistas coetáneos. Su tarea debe situarse en el periodo de auge que potenció la Escola Superior de Bells Oficis en el marco cultural del *Noucentisme*, que en gran medida se alargó durante buena parte del siglo XX. En otros ámbitos de las artes decorativas también fue destacable su aportación, particularmente en la cerámica y en la orfebrería. Últimamente ha conseguido repercusión gracias a la compra de la mayor parte de su obra conocida por el Museo Nacional de Artes Decorativas (Madrid).

PALABRAS CLAVE: Josep Sarró; vidrio; vidrio esmaltado; Escola Superior de Bells Oficis; *Noucentisme*; *art déco*; vasos, copas; jarrones; cerámica; orfebrería.

JOSEP SARRÓ AND THE ENAMELLED GLASS. A DOCTOR PASSIONATE ABOUT THE ARTS OF FIRE.

ABSTRACT

Josep Sarró (Barcelona, 1897-1957) was an outstanding doctor who produced an interesting body of artistic work in the private sphere. His enamelled glass objects (glasses, goblets and vase) and his sketches to be made in this technique show us a varied and eclectic aesthetic, in line with some contemporary artists. His work should be placed in the period of the boom that the Escola Superior de Bells Oficis promoted within the cultural framework of Noucentisme, which to a large extent lasted for much of the twentieth century. His contribution was also remarkable in other areas of the decorative arts, particularly in ceramics and goldsmithing. Lately, he has achieved repercussion thanks to the purchase of most of his known work by the Museo Nacional de Artes Decorativas (Madrid).

KEY WORDS: Josep Sarró; glass; enamelled glass; Escola Superior de Bells Oficis; *Noucentisme*; *Art Déco*; glasses; goblets; bases; ceramics; goldsmithing.

JOSEP SARRÓ Y EL VIDRIO ESMALTADO. UN MÉDICO APASIONADO POR LAS ARTES DEL FUEGO

Jordi Carreras Barreda

Sala de Subastas Balclis de Barcelona.

Siempre resulta interesante sacar a la luz la obra de artistas que han dejado una producción atractiva y que, como en el caso de Josep Sarró, había quedado oculta al público de su tiempo y reducida al exclusivo conocimiento de su ámbito familiar desde su fallecimiento a mediados del siglo XX. El activo doctor en su ámbito profesional se nos revela hoy en día no sólo como un *amateur* y un *connaisseur* de las artes decorativas, sino también como un auténtico creador. Con seguridad él mismo en vida no se consideraba como tal y elaboraba objetos con la pasión del que se siente inquieto por crear bellas cosas para que le rodeen, siguiendo la estética de su tiempo y con un deseo de enaltecer el protagonismo de lo cotidiano. De este modo hizo joyas para su esposa, vajilla decorada para uso diario, un abanico ornamentado, un cofre para contener pequeños enseres... pero sobre todo creó bellas copas y vasos esmaltados de vidrio para utilizar en sus comidas y en sus tertulias. Con la perspectiva del tiempo, es justo recuperar y poner en valor un patrimonio artístico hasta ahora desconocido, especialmente de un artista que no se dedicó a la pintura o a la escultura, sino que se centró en las artes del objeto, tradicionalmente menos encumbradas.



Figura 1

Rosendo González Carbonell.
Josep Sarró.
Hacia 1936.
Colección particular,
subastado en Balclis en 2023.

PERFIL PROFESIONAL Y DESCUBRIMIENTO DE SU PRODUCCIÓN ARTÍSTICA

Josep Sarró Condeminas nació en 1897 en Barcelona y cursó estudios de Medicina, licenciándose en 1922. Especializado en Dermatología, fue pionero en el uso de nuevos tratamientos para la sífilis, así como en el uso de radioterapia para la cura de enfermedades cutáneas. Vivió una constante actividad laboral e impartió y publicó diferentes conferencias para difundir sus experiencias dermatológicas y los buenos resultados de sus tratamientos¹. Falleció repentinamente en su ciudad natal en 1957, dejando dos hijos que también fueron médicos.

La venta, en octubre de 2019 en la Sala de Subastas Balclis, de un jarrón esmaltado con la firma "J. Sarró" y la fecha 1932 despertó la curiosidad sobre un posible artista del que no había ninguna información en la escasa bibliografía sobre esmaltadores catalanes sobre vidrio del siglo XX. Los repertorios más especializados sobre el tema no le hacían ninguna mención y no conocemos ni siquiera una noticia aislada que mostrara alguna obra o que hablara de su actividad creativa². La venta del resto de las piezas que hoy conocemos, especialmente de vidrio, pero también cerámicas y de orfebrería entre otras técnicas, en septiembre del 2023 también en Balclis, fue la que sacó a la luz esta trayectoria artística hasta entonces inédita³. La compra por parte del Estado a petición del Museo Nacional de

Artes Decorativas (Madrid) (a partir de ahora, MNAD) de la mayor parte de las obras que se ofrecían de este artista desconocido avala su evidente interés y despierta nuestra curiosidad por tener una mayor información sobre sus características y su contexto. Esta adquisición global nos habla del reconocimiento de la calidad y de la coherencia de su obra por parte del Museo, así como del interés del mismo en rescatar y potenciar el arte objetual nacional del segundo cuarto del siglo XX en todas sus manifestaciones.

Esta carrera artística privada quizás hubiese quedado totalmente en el olvido si Sarró no hubiese firmado y fechado sus piezas como mayoritariamente hizo. Por suerte, la discreción que tuvo con sus creaciones, que le llevo a mantenerlas de modo prácticamente exclusivo en su entorno familiar, no le impidió dejar su nombre en ellas, como hacían los otros artistas que sin duda admiraba, firmando sus vasos, jarrones o platos. Las obras fueron cuidadosamente conservadas en las vitrinas de su hijo Manuel junto con las colecciones que habían sido de su padre, aunque desgraciadamente la misma discreción de aquel hizo que no nos transmitiera ninguna información sobre el tema⁴.

INTERÉS POR LAS ARTES DECORATIVAS

Resulta sintomático observar como la pasión, profesionalidad y humildad que aplicaba en su labor como médico y estudioso científico también la empleó en su relación con el mundo del arte. Tanto como tertuliano, coleccionista, conocedor bien informado del arte de su entorno y de su tiempo, así como creador, se nos muestra en un alto nivel. El hombre, que además de sus grandes intereses médicos y por la ciencia, desde joven tuvo evidentes aficiones por el arte, por su tipo de vida y en la Barcelona que vivió, pudo dar a aquellas un amplio desarrollo.

Su esposa Elisea Palau de Riquer, era descendiente en línea colateral del célebre artista y coleccionista Alexandre de Riquer, figura capital del Modernismo catalán. En aquella familia el ambiente artístico y cultural resultaba algo cotidiano y en el hogar de Sarró hubo siempre obras de todo tipo de Riquer y de sus contemporáneos, así como de los artistas amigos del doctor. Efectivamente se forjó una relación de amistad y asistencia sanitaria con una serie de pintores, como Joan Bosch-Roger, Joan Commelerán, Francesc Domingo, Rosendo González Carbonell o incluso el anciano Francesc Gimeno. Entre otros Domingo y González Carbonell (*Fig. 1*) realizaron su retrato y de todos ellos tenía obras en su casa⁵. Muy estrecha fue también su amistad con el escultor Martí Llauredó del que conservó muchas obras acabadas e incluso bustos inacabados, bocetos y originales en yeso. No obstante, fue sin duda el destacado ceramista Josep Llorens Artigas el amigo-artista que más cerca estaba de su interés por la creación de objetos⁶. El famoso violinista Costa también sería otro de los amigos íntimos del artista que le relacionaban activamente con el mundo cultural de la Ciudad Condal. Aglutinando especialmente a muchos artistas, pero también a intelectuales y gentes del mundo de la cultura, el restaurante La Puñalada acogía una activa tertulia de la que Sarró Condeminas era partícipe, estando al día de la actividad y polémicas artísticas de todo tipo, especialmente las que se movían en Barcelona⁷. Cabe suponer igualmente su asistencia a exposiciones en las diferentes galerías de la ciudad, especialmente en las Galeries Laietanes, donde habitualmente se celebraban las exhibiciones de vidrio esmaltado artístico más destacadas⁸. A todas esas informaciones y conocimientos, habría que sumar la riqueza de su biblioteca de tema artístico, que disponía de publicaciones periódicas y libros heredados, a los que se fueron sumando los que él fue adquiriendo.

Evidentemente no fue el único profesional situado y miembro de la burguesía media con inquietudes e interés por el mundo del arte, pero sí que podemos pensar que fue el único que practicó las artes decorativas de un modo activo. Lo habitual entre diletantes que sienten una inquietud creativa y que tienen una necesidad de expresarla es que se dediquen a la pintura o al dibujo o, incluso, a la escultura con barro o, quizás como mucho, a la cerámica. Lo sorprendente en el caso de Sarró es que se dedicara a diversas vertientes de las artes del objeto que implican unos conocimientos técnicos concretos y unos modos de pensar plásticos, cromáticos y volumétricos bien desarrollados. Es decir, su interés por las artes decorativas no fue sólo de admirador y coleccionista, sino que también puso en práctica su pasión por ellas.

LA ESCOLA SUPERIOR DE BELLS OFICIS Y LA RECUPERACIÓN DEL VIDRIO ESMALTADO

Podemos considerar que la Escola Superior de Bells Oficis fue el motor fundamental de la activación del vidrio esmaltado en la Cataluña del siglo XX. Fue fundada entre 1914 y 1915 desde las instituciones catalanas con la intención de potenciar la creatividad de muchos jóvenes inquietos hacia oficios desaparecidos o en grave crisis e infundirles unas enseñanzas no sólo técnicas, sino también con una incentivación artística. Se seleccionaron a los mejores profesores posibles y se orientaron las enseñanzas en diversas direcciones, y podemos considerar que, si bien los resultados no fueron todos del mismo nivel, sí que fue un impulso decisivo para las artes decorativas de espíritu *noucentista* y para la creación de objetos artísticos en Cataluña durante gran parte del siglo XX. La intención clara fue la de elevar el trabajo de las diferentes artes/artesanías educando la habilidad manual y el nivel intelectual/estético⁹. En 1924 la dictadura de Primo de Rivera clausuró la Escola y las actividades relacionadas con ella, pero podemos considerar que su germen fue fundamental. La sección que daría unos mayores resultados fue la que se englobaba en la denominación de *Arts de la Terra* (Artes de la Tierra), que agrupaba las labores cerámicas y las del sector vítreo. La cerámica alcanzó un gran desarrollo y los mejores ceramistas de las jóvenes generaciones supieron conservar la frescura de la cerámica popular tradicional, pero con aportaciones propias. Además, surgió la inquietud por el conocimiento de técnicas sin tradición local, como el gres, lo que potenció su uso y el acercamiento a la cerámica oriental.

Paralelamente, el vidrio esmaltado fue el sector que consiguió más notoriedad. Montar hornos de vidrio soplado suponía una gran infraestructura y un coste de materiales y combustible, así como disponer de vidrieros formados. En cambio, trabajar con piezas ya elaboradas o realizadas por encargo permitía una muy interesante labor creativa de decoración sobre la superficie vítrea. La transparencia del material aportaba unas posibilidades de trabajo en unos formatos característicos, que resultan muy distintos a los ofrecidos por otras artes objetuales. Además del impulso generado por la citada escuela, se unieron dos factores importantes que apoyaron el renacer de aquella técnica: la tradición local de los siglos XVI y XVII y el conocimiento del vidrio francés contemporáneo de aquel tipo.

El vidrio esmaltado había tenido un hondo arraigo en Cataluña, particularmente durante el Renacimiento y el Barroco. La producción de aquel periodo resulta del mayor interés, pues unía influencias venecianas y de Oriente Próximo en objetos un tanto ingenuos, pero de gran frescura¹⁰. Entre las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX, los coleccionistas y los museos se interesaron por las escasas piezas conservadas de aquel tipo, lo que lógicamente despertó también un clima propicio hacia el vidrio esmaltado. Por otro lado, la utilización de aquella técnica tradicionalmente artesanal por parte de artistas (especialmente franceses) que aportaban nuevos enfoques creativos y elevaban las artes decorativas con sorprendentes resultados artísticos, tendría en los catalanes un influjo vivificador. La exposición de vidrio esmaltado del francés Maurice Marinot en Barcelona en 1914 fue un hito para los futuros esmaltadores locales, puesto que ante aquella muestra conocieron de primera mano las posibilidades de utilización de la técnica tradicional, con un lenguaje plástico innovador¹¹. Fueron varios

los esmaltadores franceses que alcanzaron renombre; cabe destacar (en una línea más comercial que Marinot) a Marcel Goupy, del que también llegaron piezas a España.

Por tanto, fue durante el *Noucentisme* cuando se consiguió revalorizar en Cataluña la elaboración artística de piezas con decoración esmaltada. Aunque las formas de vasos, platos o jarrones solían ser de simplicidad elemental, la implicación de artistas de diversos campos en la ornamentación supuso la revitalización de una técnica que se mantuvo con éxito hasta pasados los años 60 del siglo XX (y que ocasionalmente ha llegado incluso hasta nuestros días). El vidrio con decoración policroma alineó la producción contemporánea catalana con el gusto moderno que triunfaba en Europa, como se demostró en un evento de gran proyección internacional. En efecto, en la *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* de París de 1925, diversos artistas catalanes mostraron piezas de cerámica y vidrio con el apoyo organizativo del FAD (Foment de les Arts Decoratives), obteniendo diferentes galardones¹². Cabe citar entre los artistas más destacados a Xavier Nogués y a Josep Maria Gol, pero no hay que olvidar a muchos otros que hacen particularmente rico este panorama, entre ellos a Francesc Quer (profesor de la materia en la Escola Superior de Bells Oficis) o Francesc Elias. Entre otros muchos debemos recordar también el papel destacado de tres mujeres que participaron en la citada exposición de París: América Cardunets y las hermanas Núria y Euda Solé¹³.

**particularmente en la década de 1920,
se generó una notable cantidad de exposiciones
en grupo y monográficas con el protagonismo
del vidrio esmaltado**

Evidentemente, las ocupaciones de estudio primero y dedicación médica después no permitieron a Josep Sarró asistir a la citada escuela, ni tenemos noticias de si acudió a algún otro tipo de centro artístico. No obstante, sí que sabemos de la amistad con el citado ceramista Josep Llorens Artigas, que fue uno de los motores y quizás el más grande artista que salió del ámbito de Bells Oficis¹⁴. Igualmente, los frutos de aquel alumnado y de los artistas que trabajaban en aquel clima generó como nunca antes en Barcelona una notable cantidad de exposiciones en grupo y monográficas con el protagonismo del vidrio esmaltado, particularmente en la década de 1920. Evidentemente Sarró debió de asistir a ellas y pudo incluso tratar a algunos de aquellos artistas. Si a todo este clima unimos una sensibilidad proclive a las artes y a la creación, podemos entender el acercamiento del joven doctor a la producción artística. Conocemos algunos blocs de notas y diversos dibujos sueltos de su mano que muestran una buena habilidad tanto en copias de artistas antiguos o contemporáneos como en apuntes del natural. Lo que sin duda ejercitó y practicó fue la posibilidad de traspasar motivos que se le ocurrían a la superficie tridimensional de vasos, copas o jarrones de vidrio... y también a la cerámica, al metal o a la madera. Es decir, que llegó a dominar el diseño o la decoración de objetos artísticos de un modo moderno, aunque no fuera él necesariamente el que ejecutara las piezas.

CATÁLOGO DE VIDRIOS ESMALTADOS Y BOCETOS PARA DECORAR CON LA MISMA TÉCNICA

En la relación se incluyen los ocho modelos de piezas de vidrio esmaltado de Sarró y, aunque parece poco probable que aparezcan más, el catálogo queda abierto por si se encontrase alguna que eventualmente no hubiese estado en poder de sus descendientes. Al no haber hecho exposiciones, suponemos que no vendió ninguna, aunque sí pudo hacer algún regalo a familiares o amigos.

En cuanto a los bocetos, se han incluido en el catálogo los que tienen un formato que evidencie su probable aplicación a objetos de vidrio (los que tienen forma de abanico, que se ponían dentro de los vasos para ser calcados por transparencia, o los que tienen silueta de depósito o de pie de copa). En algunos casos se han añadido también los que ofrecen unos motivos o un ritmo que muestran (por similitud con piezas realizadas) un destino para vasos o copas. No se han incluido algunos bocetos que podrían ser susceptibles de aplicarse a vidrio al no haber ningún detalle o aspecto que lo evidenciara. De hecho, algunos de los dibujos conocidos podrían ser ciertamente intercambiables para soportes vítreos o cerámicos o incluso para otros materiales. Hay otros apuntes que muestran claramente destinos cerámicos o de orfebrería, y lo que también es obvio es que la mayoría están pensados para ornamentar objetos, lo cual nos refuerza aún más en la idea de la intensa pasión del doctor por las artes decorativas.

Nombre: Vaso

Técnica: Vidrio soplado en molde y esmaltado

Dimensiones: 13 cm alt.

Decoración: Bailarina rusa

Datación: 1929

Inscripciones: Firmado y fechado en 1929 "J Sarró/1929"

Procedencia: Familia Sarró y Sala de Subastas Balclis, lote 2955328, 21-9-2023

Localización: Valencia, colección particular

(Fig. 2)

Nombre: Vaso

Técnica: Vidrio soplado en molde y esmaltado

Dimensiones: 8,5 cm alt.

Decoración: Niña y niño con un mono de juguete

Datación: 1929

Inscripciones: Firmado y fechado en 1929 "J. Sarró/1929"

Procedencia: Familia Sarró y Sala de Subastas Balclis, lote 2963272, 21-9-2023

Localización: Madrid, Museo Nacional de Artes Decorativas, inv. CE30709

Observaciones: Boceto al gouache sobre papel en el MNAD, inv. CE30711

(Figs. 3 y 4)



Figura 2

Josep Sarró. Vaso. 1929. Valencia, colección particular.



Figura 3-4

Josep Sarró. Vaso. 1929. Madrid, Museo Nacional de Artes Decorativas, inv. CE30709.

Josep Sarró. Boceto 1 para decoración de vaso. hacia 1929. Madrid, Museo Nacional de Artes Decorativas, inv. CE30711.



Nombre: Jarrón con asas
Técnica: Vidrio soplado al aire, estirado, pinzado y esmaltado
Dimensiones: 25,5 x 20 x 16 cm
Decoración: Flores y motivos de inspiración vegetal
Datación: 1932
Inscripciones: Firmado y fechado en 1932 "J. Sarró/1932"
Procedencia: Familia Sarró y Sala de Subastas Balclis, lote 1128402, 29-10-2019
Localización: Barcelona, colección particular

(Fig. 5)

Nombre: Vaso
Técnica: Vidrio soplado en molde y esmaltado
Dimensiones: 7 cm alt.
Decoración: Flores y motivos de inspiración vegetal
Datación: Hacia 1932
Inscripciones: No firmado
Procedencia: Familia Sarró y Sala de Subastas Balclis, lote 2955324, 21-9-2023
Localización: Madrid, Museo Nacional de Artes Decorativas, inv. CE30706

(Fig. 6)

Nombre: Pareja de copas
Técnica: Vidrio soplado en molde y esmaltado
Dimensiones: 17,5 cm alt.
Decoración: Motivo floral
Datación: 1932
Inscripciones: Firmado y fechado en 1932 "J. Sarró/1932"
Procedencia: Familia Sarró y Sala de Subastas Balclis, lote 2955324, 21-9-2023
Localización: Madrid, Museo Nacional de Artes Decorativas, inv. CE30707 y CE30708

(Fig. 7)

Nombre: Juego de cuatro vasos
Técnica: Vidrio soplado en molde y esmaltado
Dimensiones: 13 cm alt.
Decoración: Blasón
Datación: 1943
Inscripciones: Firmado y fechado "J. Sarró/1943"
Localización: Familia Sarró

(Fig. 8)



Figura 5

Josep Sarró. *Jarrón con asas*.
1932. Barcelona, colección particular.



Figura 6

Josep Sarró. *Vaso*.
Hacia 1932. Madrid, Museo Nacional de Artes Decorativas, inv. CE30706.



Figura 7

Josep Sarró. *Copa*.
1932. Madrid, Museo Nacional de Artes Decorativas, inv. CE30707 y CE30708.



Nombre: Juego de cuatro copas

Técnica: Vidrio soplado en molde y esmaltado

Dimensiones: 15,5 cm alt.

Decoración: Motivos de inspiración vegetal y filacterias

Datación: 1950

Inscripciones: Firmado "J. Sarró" y con leyendas "Navidad/1950/José/Elisea"

Procedencia: Familia Sarró y Sala de Subastas Balclis, lote 2955331, 21-9-2023

Localización: Tres en colección particular de Madrid y una en colección particular de Barcelona

(Fig. 9)



Figura 9

Josep Sarró.
Juego de copas.
1950. Madrid,
colección particular.

Nombre: Vaso

Técnica: Vidrio soplado en molde y esmaltado

Dimensiones: 19 cm alt.

Decoración: Motivos abstractos de inspiración vegetal

Datación: 1950

Inscripciones: Firmado y fechado en 1950 "J. Sarró/(19)50"

Procedencia: Familia Sarró y Sala de Subastas Balclis, lote 2955322, 21-9-2023

Localización: Madrid, Museo Nacional de Artes Decorativas, inv. CE30705

(Fig. 10)



Figura 10

Josep Sarró.
Vaso y boceto 10
para decoración de vaso.
1950 y hacia 1950. Madrid,
Museo Nacional
de Artes Decorativas,
inv. CE30705 y CE30711.

Nombre: Boceto 1 para decoración de vaso

Técnica: Lápiz y acuarela sobre papel recortado

Decoración/Motivos: Niña y niño con un mono de juguete

Datación: Hacia 1929

Procedencia: Familia Sarró y Sala de Subastas Balclis, lote 2967016, 21-9-2023

Localización: Madrid, Museo Nacional de Artes Decorativas, inv. CE30711

(Fig. 4)

Nombre: Boceto 2 para decoración de vaso

Técnica: Lápiz y acuarela sobre papel recortado

Decoración/Motivos: Niño con un tren de juguete

Datación: Hacia 1929

Procedencia: Familia Sarró y Sala de Subastas Balclis, lote 2967016, 21-9-2023

Localización: Madrid, Museo Nacional de Artes Decorativas, inv. CE30711

(Fig. 11)



Figura 11

Josep Sarró. Boceto 2
para decoración de vaso.
Hacia 1929. Madrid,
Museo Nacional
de Artes Decorativas,
inv. CE30711.

Nombre: Boceto 3 para decoración de vaso

Técnica: Tinta y acuarela sobre papel recortado

Decoración/Motivos: Casa sobre una filacteria con aves

Datación: Hacia 1929

Procedencia: Familia Sarró y Sala de Subastas Balclis, lote 2967016, 21-9-2023

Localización: Madrid, Museo Nacional de Artes Decorativas, inv. CE30711

Nombre: Boceto 4 para decoración de vaso

Técnica: Tinta y acuarela sobre papel recortado

Decoración/Motivos: Centauro arquero entre estrellas, probablemente la representación mitológica de la constelación Sagitario

Datación: Hacia 1929

Procedencia: Familia Sarró y Sala de Subastas Balclis, lote 2967016, 21-9-2023

Localización: Madrid, Museo Nacional de Artes Decorativas, inv. CE30711

Nombre: Boceto 5 para decoración de vaso

Técnica: Tinta y acuarela sobre papel recortado

Decoración/Motivos: Sol sobre el mar con veleros y filacteria con las banderas de Barcelona y Cataluña

Datación: Hacia 1929-1950

Inscripciones: Leyenda "Marisol" en la filacteria

Procedencia: Familia Sarró y Sala de Subastas Balclis, lote 2967016, 21-9-2023

Localización: Madrid, Museo Nacional de Artes Decorativas, inv. CE30711

Nombre: Boceto 6 para decoración de copa o vaso

Técnica: Tinta sobre papel recortado

Decoración/Motivos: Orlas verticales con flores y hojas y flores salpicadas

Datación: Hacia 1950

Procedencia: Familia Sarró y Sala de Subastas Balclis, lote 2967016, 21-9-2023

Localización: Madrid, Museo Nacional de Artes Decorativas, inv. CE30711

Nombre: Boceto 7 para decoración de copa

Técnica: Lápiz y acuarela sobre papel recortado

Decoración/Motivos: Flores

Datación: Hacia 1940-1950

Procedencia: Familia Sarró y Sala de Subastas Balclis, lote 2967016, 21-9-2023

Localización: Madrid, Museo Nacional de Artes Decorativas, inv. CE30711



Figura 12

Josep Sarró. *Boceto 8 para decoración de copa.* Hacia 1940-1950. Madrid, Museo Nacional de Artes Decorativas, inv. CE30711.

Nombre: Boceto 8 para decoración de copa

Técnica: Lápiz, tinta y acuarela sobre papel recortado

Decoración/Motivos: Estilizaciones geométricas y de inspiración vegetal

Datación: Hacia 1940-1950

Procedencia: Familia Sarró y Sala de Subastas Balclis, lote 2967016, 21-9-2023

Localización: Madrid, Museo Nacional de Artes Decorativas, inv. CE30711

(Fig. 12)

Nombre: Boceto 9 para decoración de base de copa o de plato

Técnica: Lápiz, tinta y acuarela sobre papel recortado

Decoración/Motivos: Estilizaciones geométricas

Datación: Hacia 1940-1950

Procedencia: Familia Sarró y Sala de Subastas Balclis, lote 2967028, 21-9-2023

Localización: Barcelona, colección particular

Nombre: Boceto 10 para decoración de vaso

Técnica: Acuarela sobre papel recortado

Decoración/Motivos: Estilizaciones vegetales

Datación: Hacia 1950

Procedencia: Familia Sarró y Sala de Subastas Balclis, lote 2967016, 21-9-2023

Localización: Madrid, Museo Nacional de Artes Decorativas, inv. CE30711

(Fig. 10)

Nombre: Boceto 11 para decoración de vaso

Técnica: Acuarela sobre papel recortado

Decoración/Motivos: Estilizaciones vegetales

Datación: Hacia 1950

Procedencia: Familia Sarró y Sala de Subastas Balclis, lote 2967016, 21-9-2023

Localización: Madrid, Museo Nacional de Artes Decorativas, inv. CE30711

Nombre: Boceto 12 para decoración de vaso

Técnica: Ceras y acuarela sobre papel recortado

Decoración/Motivos: Estilizaciones vegetales

Datación: Hacia 1950

Procedencia: Familia Sarró y Sala de Subastas Balclis, lote 2967016, 21-9-2023

Localización: Madrid, Museo Nacional de Artes Decorativas, inv. CE30711

Nombre: Boceto 13 para decoración de vaso

Técnica: Ceras sobre papel recortado

Decoración/Motivos: Estilizaciones vegetales

Datación: Hacia 1950

Procedencia: Familia Sarró y Sala de Subastas Balclis, lote 2967016, 21-9-2023

Localización: Madrid, Museo Nacional de Artes Decorativas, inv. CE30711

JOSEP SARRÓ Y EL PROCESO DE ELABORACIÓN DEL VIDRIO ESMALTADO AL FUEGO

Como ha venido siendo habitual a lo largo de la historia, la tarea del soplado de vidrio ha sido realizada por unos artesanos especializados en la materia que dejaban el objeto acabado en su forma, mientras que los decoradores actuaban después sobre las piezas aplicando un trabajo de tipo más plástico (grabado o esmaltado principalmente). Por tanto, eran prácticamente siempre personas distintas las que hacían una y otra tarea.

Si estudiamos la elaboración de objetos de vidrio esmaltado del siglo XX con una intencionalidad artística, podemos desglosar el tema aún más, implicando cinco procesos distintos y que pueden igualmente ser realizados por un número variable de personas: diseño o ideación de la forma del objeto, elaboración del objeto, dibujo del motivo a plasmar y ejecución del dibujo con esmalte sobre la superficie. A todo ello hemos de añadir un último paso que sería la cocción final de la pieza, para que vitrifiquen y se adhieran los colores. Evidentemente hay procesos industrializados en los que estos pasos fluyen de un modo más estandarizado, pero podemos considerar que en el “vidrio de artista” puede haber distintos grados de participación del que consideramos el autor principal.

Los dibujos se realizaban a escala 1:1 para ser calcados por transparencia, metiéndolos en el interior de los vasos (se recortaban en abanico, para adaptarse a la forma troncocónica)

El primer paso implica el encargo o la selección de la forma del recipiente deseado, que podía ser simplemente la compra de una pieza lisa, de ejecución más o menos artesanal o industrial. Habitualmente los artistas catalanes del siglo XX se decantaban por piezas de una buena calidad, de paredes preferiblemente finas, pero que ofrecieran la suficiente resistencia al calentado de la cocción final del esmalte, que podía deformar las piezas si no se controlaban bien la temperatura y el tiempo de exposición al calor. En los años 20 y 30 del siglo XX en Cataluña se optaba generalmente por vasos troncocónicos más o menos estilizados y de variados tamaños, mientras que las copas y jarrones solían ser de depósitos acampanados. Ocasionalmente, en especial los jarrones o porrónes o almarrajas podían ser del repertorio tradicional local o de formas más fantasiosas, por lo que se recurría a las obras de artesanos vidrieros (que podrían tener sugerencias o encargos especiales de los esmaltadores). En el caso de Sarró nos encontramos las diversas opciones, puesto que los vasos que escogió eran los de forma más sencilla (*Figs. 2-3-6-8-10*), mientras que las copas debían de ser modelos comerciales de cristalerías lisas e incoloras que le gustaron por su perfil y aspecto general (*Figs. 7-9*). Solamente en el caso del jarrón con asas y crestas de vidrio (*Fig. 5*), nos encontramos ante una forma más compleja y que podría haber sido adquirida por Sarró a un artesano vidriero, al que incluso pudo sugerir silueta y detalles.

La tarea primordial de los artistas esmaltadores era la de crear el dibujo a plasmar, ideando la iconografía o las manchas de color, una estética para todo ello y la disposición de todo en la superficie de los objetos. El doctor cumplió con gracia, habilidad en las composiciones e ingenio con esta labor, en línea con los artistas catalanes profesionales del esmalte sobre vidrio. Ante la cuestión de si era él quien pasaba los dibujos hechos en papel físicamente a la superficie del vidrio, no tenemos suficiente información para conocer este dato. Los dibujos se realizaban a escala 1:1 para ser calcados por transparencia, metiéndolos en el interior de los vasos (por ello se recortaban en la ya citada silueta ligeramente de país de abanico, para adaptarse a la forma troncocónica) o con otros sistemas según el formato de los objetos. Si nos fijamos en Xavier Nogués y Josep Maria Gol, los dos artistas más destacados en este terreno en la Barcelona de su momento, el primero realizaba los dibujos en papel mientras que el matrimonio formado por Crespo y Conxa Domènech se ocupaba de la realización técnica de las pastas de esmalte y de su pintado en el vidrio¹⁵. En cambio, Gol se cuidaba de un modo más global del trabajo y durante su dilatada trayectoria fue esencialmente esmaltador de vidrio¹⁵. Cabe pensar que las obras con motivos más figurativos de Sarró probablemente fueran hechas en colaboración con alguien que le plasmara los elementos en el vidrio, mientras que las piezas más abstractas y con motivos repetidos (realizadas más hacia su madurez) fueran ejecutadas directamente por él. Podemos aventurar la hipótesis de que el vaso con bailarina rusa (*Fig. 2*), fechado en 1929, época de plena actividad de Nogués con los Crespo, quizás fuera hecho en el mismo taller y con la colaboración de aquellos. Varias cuestiones pueden inducir a creerlo: el tamaño del vaso, el dibujo perfilado en negro conteniendo en cada fragmento diversos colores y sobre todo la calidad iridiscente y cerúlea de los tonos vitrificados, que sólo encontramos en las piezas de Nogués realizadas por aquel matrimonio. Incluso podemos apuntar que la firma y la fecha en negro en la base también coinciden con el modo como las colocaba Nogués. Podría aducirse que en las piezas de aquel también aparece la firma de Crespo como ejecutor, pero no olvidemos que las obras de ese equipo tenían un fin expositivo y comercial que no tenían las de Sarró.

El último paso, el de la cocción (ya puramente técnico), debe hacerse a una temperatura que funda y adhiera el polvo de vidrio con los óxidos que dan los colores a la superficie de la pieza. Esto debe hacerse controlando que las materias coloreadas no se ablanden demasiado, hasta chorrear, y que el calor no sea tan alto o prolongado como para deformar el objeto. Evidentemente Sarró no disponía de horno propio, por lo que este trabajo final requería de un colaborador en cada cocción. Si bien hemos apuntado una posible colaboración con los Crespo, algún otro vidriero barcelonés pudo ayudarle en sus trabajos. En las piezas suyas que conocemos el acabado de los detalles resulta siempre de gran finura, aunque quizás es interesante comentar que en el jarrón (*Fig. 5*) de forma más artesanal ya citado, un exceso de calor debió de hacer que el objeto (de altura y tamaño algo mayores) se torciera hacia atrás durante el acabado. Igualmente, en la parte alta del vaso con niños, podemos ver como un exceso de temperatura de la cocción hizo que se deformara levemente el perfil del recipiente (*Fig. 3*).

ICONOGRAFÍA, CARACTERÍSTICAS Y ESTILO

La variedad de aspectos de las realizaciones en vidrio de Sarró y los dibujos preparatorios de otras (no localizadas, quizás rotas o no realizadas) nos muestran un eclecticismo que es característico del autor, seguramente interesado en probar diferentes efectos y resultados. Sin copiar a los artistas de su generación, pero sí en línea con la estética de algunos de ellos, sus piezas destilan una esencia que las sitúa muy en su momento.

Los objetos vítreos decorados con motivos figurativos por Josep Sarró muestran un gusto por temas habituales y característicos de la Cataluña de su tiempo. Cabe suponer que para su realización se inspiraría en ilustraciones o fotografías de publicaciones, que le inspirarían para su plasmación en el vidrio. El amor a la infancia, por ejemplo, muy propio del ideario *noucentista*, está presente en el único ejemplo en que disponemos de la obra acabada y de su boceto: el vaso con niña y niño con un mono de juguete (*Figs. 3-4*). En la misma línea está el encantador dibujo de un niño en medio de un tren de juguete (*Fig. 11*). Debemos pensar que en aquella época Sarró ya tenía dos hijos pequeños y que los libros y revistas ilustrados para niños en aquellos tiempos eran particularmente mimados. La fama de Patufet, popularísimo protagonista de un cuento catalán (en castellano Garbancito, personaje cercano a Pulgarcito), fue enorme, dando nombre a una célebre publicación periódica profusamente ilustrada con dibujos y viñetas tipo cómic¹⁶. Como apreciamos en algunas piezas de Xavier Nogués, que nos muestran personajes como protagonistas en sus vasos, se desprende un cierto tono de humor en la gestualidad y en el carácter de las escenas infantiles de Sarró (tanto en el niño y la niña que parecen disputar por el mono de juguete como en el aspaviento del bebé de espaldas rodeado del tren). Tampoco está exento de comicidad el dibujo para vaso de un centauro-cupido anciano rodeado de estrellas, que nos ofrece una visión desmitificada y pintoresca de la mitología¹⁷.

Los barcos veleros también constituían un elemento iconográfico muy *noucentista* e igualmente las casas de tipo rural y las aves, y estos elementos asimismo aparecen en algunos dibujos de Sarró. Así como ocasionalmente era característico en algunos vasos de Nogués, generalmente también con barcos, la presencia de filacterias con banderas, que en el caso de éste celebraban la Exposición Universal de Barcelona de 1929.

También en una estética cercana a las obras de Nogués, el citado vaso de la bailarina rusa (*Fig. 2*), muestra el interés de Sarró por la actualidad cultural en Barcelona, puesto que la actuación entre 1916 y 1927 de los Ballets Rusos en la ciudad marcó un hito importante¹⁸. La figura femenina plasmada por el artista destaca más por el tono gracioso de su rítmica postura que por los elementos exóticos que a menudo solían remarcarse en aquellos bailarines.

En su gusto por probar diferentes efectos, e incluso un tono de cristalería más convencional y en línea con la vida social más clásica de posguerra de gusto regio, realizó Sarró un juego de vasos menos creativos o “de colección”, con un blasón y además con un filete dorado en el borde (*Fig. 8*). No escatimó en detalles, y a un escudo imaginario con un águila le colocó un yelmo con penacho de plumas y lo rodeó todo de lambrequines.

Mientras que las piezas ideadas con elementos figurativos principales ostentan los temas a modo de medallón destacado en una parte del objeto, que es la que cobra más protagonismo, los vidrios que muestran ornamentación de inspiración vegetal o ya prácticamente abstracta, suelen tener los motivos salpicados por toda la superficie. En este caso el artista más inspirador y de mayor entidad y difusión fue Josep Maria Gol¹⁹. Como ya hemos esbozado, este esmaltador de vidrio tuvo la trayectoria más larga, dedicándose de modo casi exclusivo durante toda su vida adulta (ocasionalmente también hizo cerámica). Primero Gol incluía algunos animales entre los vegetales en la decoración de sus vasos, copas y platos, que en su primer periodo eran más figurativos. No obstante, los elementos cada vez se iban diluyendo más, hasta llegar a recipientes con decoraciones chorreadas o simplemente de manchas de geometría libre con pinceladas ágiles y variadas policromías²⁰. En un gusto que se hizo habitual entre algunos esmaltadores catalanes, el doctor realizó algunas piezas con motivos florales y vegetales estilizados y, como en el caso de los figurativos, de colores planos y reseguídos por una línea de dibujo negra, que enlazan tanto con el gusto de ciertas piezas de Gol como con el de Francesc Quer, Genís Cirera o el de Enric Riera²¹. Hay un caso con disposición en medallón central (*Fig. 7*), pero son más característicos los que llenan la superficie del objeto (*Fig. 5-6*). El citado jarrón de forma más fantasiosa y que tiene bastante familiaridad con las piezas de Riera, muestra el uso que también hacen aquel y Gol del color amarillo translúcido (probablemente amarillo de plata) (*Fig. 5*).

En su producción más tardía hemos de englobar las piezas de motivos policromos prácticamente abstractos que cubrirían densamente los vasos, estos modelos reflejan una gracia evidente en el uso de los colores y un decorativismo rítmico, simplificado y de gran eficacia plástica en las superficies

En la que quizás debemos de considerar su producción más tardía hemos de englobar las piezas de motivos policromos prácticamente abstractos que cubrirían densamente los vasos, de ritmos repetidos y pinceladas o trazos marcados y reconocibles (*Fig. 10 y bocetos 11 a 13*). Estos objetos son los que apuntábamos que casi con seguridad debía de pasar directamente Sarró a la superficie del vidrio, y estas realizaciones son las únicas que no presentan el perfilado en negro. Sin llegar al intenso impacto de resultado casi expresionista de las obras de la última etapa de Gol, estos modelos de Sarró reflejan una gracia evidente en el uso de los colores y un decorativismo rítmico, simplificado y de gran eficacia plástica en las superficies (visibles tanto en el ejemplar realizado como en los bocetos).

En esta variedad visual en la que le gustaba sumergirse a Sarró Condeminas, también fue permeable a las formas del *art déco* (en el que, como veremos, fue aún más lejos

en sus trabajos en orfebrería y cerámica). En la cristalería para su uso familiar de celebración de la Navidad de 1950, donde incorpora filacterias con el año, su nombre y el de su esposa, las líneas de la vegetación -agudas y cortantes- y algunos detalles nos acercan a aquella estética (*Fig. 9*). Lo mismo ocurre en un dibujo en el que las flores y las hojas se simplifican, distribuyéndose en rítmicas tiras verticales (*boceto 6*). No obstante, los más claramente cercanos a la estética *art déco* son dos diseños para depósito y base de copa (o plato), sin elementos reconocibles, pero con formas curvas que se alternan con cuñas geométricas fuertemente puntiagudas (*Fig. 12*)²². La demostración del conocimiento y de su libre adaptación del estilo más influyente y moderno que venía del París de los años 20, nos muestra una vez más hasta qué punto el gusto de Sarró estaba inmerso en el arte de su tiempo.

LA CERÁMICA Y LA ORFEBRERÍA

Si bien el trabajo con el vidrio fue su actividad más interesante y original, tampoco podemos olvidar su aplicación a otras materias. Un hermoso cofre tallado (MNAD, inv. CE30710) o un abanico (MNAD, inv. CE30704) son interesantes incursiones en la madera y en el dibujo, pero son mucho más reseñables sus actividades en las que podemos llamar las “artes del fuego”: el vidrio especialmente, pero también la cerámica y los metales preciosos.

En un principio la cerámica la enfocó desde un punto de vista de *connaisseur* apasionado por la gracia y la frescura de la decoración de los azulejos catalanes antiguos conocidos como *d'Arts i Oficis*. Algunos de sus dibujos son copias de azulejos del siglo XVIII realizados directamente en papel de calco sobre los originales (MNAD, inv. CE30716). A partir de esos calcos realizaba dibujos acuarelados y también hizo algunos azulejos (o incluso platos), que podrían confundirse con los originales antiguos por la espontaneidad y viveza de su ejecución. En su caso no resultaban obras con sello propio, pero sí que le servían para ejercitar su arte y para recrear aquellos bellos modelos²³.

En el campo de los azulejos se respira el espíritu *noucentista* de recuperación de los momentos de esplendor pasados y de un gusto por la recreación de lo popular, pero es sin duda en las piezas “de forma” en las que Sarró consigue en el ámbito cerámico una mayor originalidad. Conocemos un jarrón, varios platos y diversos bocetos en los que el autor explora con excelentes resultados la estética del *art déco* o incluso de movimientos de plena vanguardia, revelándonos un espíritu indudablemente avanzado. Una pequeña orza (MNAD, inv. CE30704) muestra una gran valentía en la decoración esmaltada sobre toda la superficie blanca, enlazando sin solución de continuidad estilizaciones vegetales originalmente encajadas y de los más vivos colores, de un estilo *déco* perfectamente asimilado (Fig. 13). Cabe pensar que la ejecución de las formas tampoco la realizaba él, pero podemos deducir que la aplicación de los esmaltes sobre las superficies cerámicas, el dibujo y la pintura aplicada con pincel, serían muy probablemente obra directa del propio doctor. La delicadeza en la dedicatoria y la firma de esta pequeña vasija nos inducen a pensar que quien realizó ese texto fue también el que la pintó.

Yendo aún más lejos, en algunos proyectos de platos desarrolló una avanzadísima estética entre cubista y futurista, que le revelarían como hombre conocedor de las vanguardias internacionales. Resulta del mayor interés ver cómo Sarró planeó la decoración de un plato (Fig. 14) con una composición en el centro que tendría una serie de elementos seccionados de iconografía musical (piano, partitura, notas sueltas, músicos), que remiten a modelos cubistas pictóricos de Picasso, Braque o Gris o incluso a ejemplares futuristas de Gino Severini. Pensamos que en este caso la gracia radica en adaptar aquella plástica a la ornamentación de un plato, y de hecho sólo conocemos algunos ejemplares en España que pueden suponer un cierto paralelo, realizados en cerámica e incluso en vidrio esmaltado por su amigo Josep Llorens Artigas²⁴. De hecho, el dibujo pensamos que tiene un planteamiento que parece pensado para ser ejecutado en loza, pero viendo las citadas piezas de Artigas, tampoco sería descartable pensar que pudiese ser para esmaltar un plato vítreo.



Figura 13

Josep Sarró.
Jarrón-orza
con motivos vegetales.
Loza, 1930. Madrid,
Museo Nacional
e Artes Decorativas,
inv. CE30704.



Figura 14

Josep Sarró.
Boceto para decoración
de plato.

Acuarela sobre papel,
hacia 1930. Barcelona,
colección particular.



Figura 15

Josep Sarró. *Bandeja, plata.*

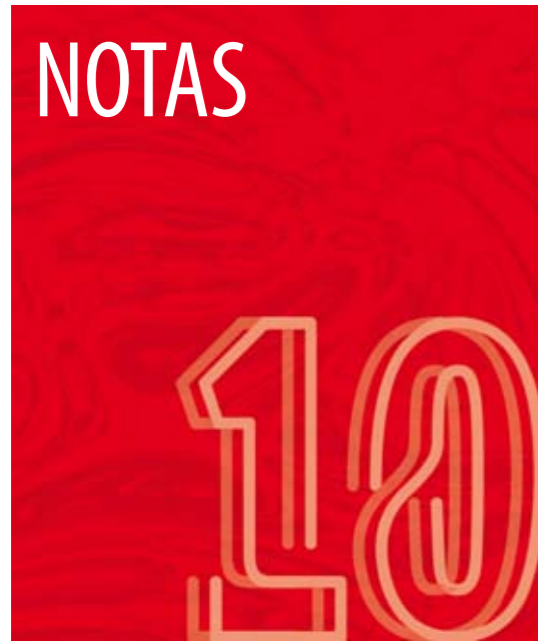
1933. Madrid, Museo Nacional de Artes Decorativas, inv. CE30712.

Sin duda la pieza de plata más destacada es una bandeja centrada por una pareja de palomas, que de nuevo muestra un gran esquematismo lineal *art déco* (MNAD, inv. CE30712) (Fig. 15) La composición tiene en el centro a las dos aves sobre un tejado bajo nubes y está concebida con una contundencia geométrica que casi trasciende la plástica *déco* para rozar la abstracción. Además, la recia, triangulada y puntiaguda cenefa que hace de alón, cobra un especial protagonismo y demuestra una gran coherencia con el diseño general del objeto. Sin duda podemos manifestar que esta pieza por su concepción general, por su composición y por su adaptación al material, puede considerarse como una de las obras maestras de la platería *art déco* en España, comparable con piezas de aquella estética de artistas profesionales del género como Ramón Sunyer o Jaume Mercadé.

MAESTRO DE LA CREACIÓN OBJETUAL

Aunque nos hallamos ante un catálogo reducido de obras, no cabe duda de que su calidad y su interés merecen sacarlas a la luz. Resulta de la mayor justicia ofrecer un homenaje al hombre de ciencia que además demostró un gran amor por el vidrio artístico y por las artes decorativas en general, aunque mantuvo su obra prácticamente en el anonimato. Su conocimiento de las técnicas, su sensible habilidad en el dibujo y su ingeniosa adaptación a los formatos de las piezas, le revelan como un auténtico creador objetual. El eclecticismo de su estética muestra la variedad de sus intereses y lo diversificada y amplia que fue su privada trayectoria que, a pesar de corresponder a un presunto *amateur*, estuvo perfectamente en línea con el gusto de su tiempo e igualó a muchos coetáneos creando excelentes “objetos de artista”.

En el mundo de los metales también hizo Josep Sarró interesantes incursiones. Estas van desde el campo de la joyería a los objetos de plata. En este terreno pensamos que el artista debía de hacer el diseño deseado, en cambio la ejecución evidentemente la dejaría en manos de orfebres. Destaca como primera obra datada de todos los ámbitos la sortija en oro –probablemente de compromiso– que regaló a su futura esposa y que lleva la fecha de 1920, de considerable anchura y con banda floral continuada (MNAD, inv. CE30715). De gran originalidad resulta un contundente broche, del que afortunadamente conservamos el dibujo previo, realizado en plata repujada y cincelada, con distribución dinámica de diversos caracoles y con *pendeloque* oscilante (MNAD, inv. CE30714 y CE30711).



¹ Biografía de “Josep Sarró i Condeminas” en <http://www.galeriametges.cat/galeria-fitxa.php?icod=LKD> [última consulta, febrero 2024].

² VIDAL MAYNOU, C., “L’esmalt sobre vidre (1900-1935). Artistes i artesans”, en AA.VV, *Miscel·lània en homenatge a Joan Ainaud de Lasarte, II*, Barcelona, Museo Nacional d’Art de Catalunya. Institut d’Estudis Catalans i Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 1999, pp. 225-238; “Vidre esmaltat català”, “1916-1960” en <https://www.vidreesmaltatcatala.com/presentacio-dartistes-i-artesans/1916-1960/sarro-condeminas-josep/> [última consulta, marzo 2024]. En esta web se ha incorporado este año a Josep Sarró, tras la salida a la luz de su obra en la subasta de Balclis de 2023.

³ “Josep Sarró, médico y artista” en <https://balclis.com/es/blog/49-josep-sarro-medico-y-artista/> [última consulta, marzo 2024].

⁴ Quien esto escribe pudo conocer y hablar de arte con Manuel Sarró, pero al no saber entonces de la existencia de las obras de su predecesor, no pudo elaborar una recopilación de informaciones o recuerdos sobre el tema. Fallecido Don Manuel en 2019, sus hijos, y nietos a su vez de Josep Sarró, conservan escasos datos de su abuelo, puesto que nacieron tras su muerte en 1957.

⁵ “Josep Sarró i Condeminas”, “Fotografies”, en <http://www.galeriametges.cat/galeria-fitxa.php?icod=LKD> [última consulta, febrero 2024]. Pueden verse diversas fotografías del doctor, así como varios retratos y caricaturas suyas de diversos artistas.

⁶ El pintor Francisco Domingo realizó el retrato de los hijos del doctor y en él aparece un jarrón verde de Artigas que formaba parte de la colección de Sarró.

⁷ Precisamente el hijo de Sarró fue quien publicó un libro sobre dicha tertulia. SARRÓ I PALAU, M., *La Penya La Punyalada*, Barcelona, Start-T Magazine Books, 2014.

⁸ VIDAL OLIVERAS, J., *Santiago Segura (1879-1918). una història de promoció cultural*, Museu d’Art de Sabadell, 1998, pp. 46-49. FOLCH I TORRES, J., *Exposició de vidres bufats, esmaltats, tallats i gravats per Josep M^a Gol*, Barcelona, Galeries Laietanes, 1922.

⁹ ANÓNIMO, “Escola Superior de Bells Oficis”, *La Revista*, núm. 7, 1916, pp. 13-15.

¹⁰ CARRERAS BARREDA, J., *El vidre català*, Figueras, Brau edicions, 2018, pp. 24-26; DOMÈNECH, I., “El vidrio”, en BARTOLOMÉ, A. (coord.), *Artes Decorativas I*, Summa Artis, XLV, Madrid, Espasa Calpe, 1999, pp. 498-500; GUDIOL I RICART, J., *Els vidres catalans*. Monumenta Cataloniae, III, Barcelona, Alpha, 1936, pp. 89-102 y láms. 35-63; y RODRÍGUEZ GARCÍA, J., “Los vidrios esmaltados catalanes (siglos XVI y XVII)”, *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, H^a del Arte, t. 13, 1997, pp. 85-133.

¹¹ J. S. (Feliu Elias), “Els vidres den Maurici Marinot”, *Revista Nova*, núm. 14, 11-7-1914, portada y pp. 8-11; y HOOG, M. (com.), *Maurice Marinot peintre et verrier*, Paris, Editions de la Réunion des musées nationaux, 1990, pp. 98-138.

¹² *Exposition Internationale des Arts Décoratifs. Catalogue Général*, Paris, Imp. de Vaugirard, 1925, pp. 562-566; y MARCO, S., “L’Exposició de París”, en *Anuari del Foment de les Arts Decoratives 1924-1925*, Barcelona, 1926, láms. XIX-XLIII.

¹³ CARRERAS BARREDA, J., *op. cit.*, pp. 44-53.

¹⁴ Artigas esporádicamente también realizó algunos vidrios esmaltados por aquellos años. MIRALLES, F., *Llorens Artigas. Catàleg d’obra*, Barcelona, Fundació Llorens Artigas - Ed. Polígrafa, 1992, p. 100.

¹⁵ Gol fue el creador más completo y, aunque en su madurez decoraba sobre objetos ya manufacturados, especialmente en su juventud trabajó sobre piezas de formas variadas que llegó a soplar él mismo. FOLCH I TORRES, J., *op. cit.*, p. 9.

¹⁶ Se publicó *En Patufet* en su primera etapa entre 1904 y 1938.

¹⁷ El repertorio visual de Nogués para sus vasos era muy variado y los personajes o las escenas iban de situaciones plácidas de descanso en el campo a motivos jocosos, más o menos caricaturescos, tratados con comicidad y ternura. Se puede ver su variada producción en VIDAL MAYNOU, C., “Xavier Nogués i els vidres esmaltats al foc”, en *Quaderns. Rafael Benet*, Barcelona, Fundació Rafael Benet, 2000, pp. 6-12, o mejor aún en la tesis doctoral de la misma autora de 1989.

¹⁸ VENDRELL, E., “Fascinación y huella. Los Ballets Rusos y la cultura española”, en PRITCHARD, J. y MARSH, G. (coms.), *Los Ballets Rusos de Diaghilev 1909/1929*, Victoria&Albert Museum-Obra Social “la Caixa”, 2011, pp. 180-193.

¹⁹ CARRERAS BARREDA, J., *op. cit.* pp. 50, 51 y 128.

²⁰ PARCERISAS, P., *El vidre Art Nouveau Art Déco*, Barcelona, Dau al Set, 1984, pp. 16 y 17; y PARCERISAS, P., *100 anys de vidre artístic*, Barcelona, Dau al Set, 1984, pp. 3, 8 y 9.

²¹ Quer fue uno de los docentes y creadores pioneros. Riera y Cirera unían su vocación creativa a una vertiente mucho más comercial, formando auténticas empresas con varios trabajadores que realizaban vidrio esmaltado. Cirera en <https://www.vidreesmaltatcatala.com/presentacio-dartistes-i-artesans/1916-1960/cirera/> [última consulta, febrero 2024]; Riera Piera, Enric en <https://www.vidreesmaltatcatala.com/presentacio-dartistes-i-artesans/1916-1960/riera-piera-enric/> [última consulta, febrero 2024]; CARRERAS BARREDA, J., *op. cit.* pp. 49 y 52; y PARCERISAS, P., *100 anys de vidre artístic*, *op. cit.*, pp. 11 y 12.

²² Otro esmaltador sobre vidrio catalán que también se acercó mucho en aquel momento a los estilemas *déco* fue Pere Brugués.

²³ De su interés por aquellos trabajos es muestra una carta conservada del Museo Marítimo de Barcelona por la que se envían las fotos de seis azulejos de barcos que había solicitado.

²⁴ MIRALLES, F., *Llorens Artigas. Catàleg d’obra*, Barcelona, Fundació Llorens Artigas – Ed. Polígrafa, 1992. pp. 98-100.



ANÓNIMO, “Escola Superior de Bells Oficis”, *La Revista*, núm. 7, 1916, pp. 13-15.

CAPPA, G., *Le génie verrier de l'Europe*, Liège, Pierre Mardaga Editeur, 1998.

CARRERAS BARREDA, J., *El vidre català*, Figueras, Brau edicions, 2018.

DOMÈNECH, I., “El vidrio”, en BARTOLOMÉ, A. (coord.), *Artes Decorativas I*, Summa Artis, XLV, Madrid, Espasa Calpe, 1999. pp. 489-523.

Exposition Internationale des Arts Décoratifs. Catalogue Général, Paris, Imp. de Vaugirard, 1925.

FOLCH I TORRES, J., *Exposició de vidres bufats, esmaltats, tallats i gravats per Josep M^a Gol*, Barcelona, Galeries Laietanes, 1922.

GUDIOL I RICART, J., *Els vidres catalans*, Monumenta Cataloniae, III, Barcelona, Alpha, 1936.

HOOG, M. (com.), *Maurice Marinot peintre et verrier*, Paris, Editions de la Réunion des musées nationaux, 1990, pp. 98-138

J. S. (Feliu Elias), “Els vidres den Maurici Marinot”, *Revista Nova*, núm. 14, 11-7-1914, portada y pp. 8-11.

MARCO, S., “L'Exposició de París”, en *Anuari del Foment de les Arts Decoratives 1924-1925*, Barcelona, 1926, láms. XIX-XLIII.

PARCERISAS, P., *El vidre Art Nouveau Art Déco*, Barcelona, Dau al Set, 1984.

----, *100 anys de vidre artístic*, Barcelona, Dau al Set, 1984.

RODRÍGUEZ GARCÍA, J., “Los vidrios esmaltados catalanes (siglos XVI y XVII)”, *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, H^a del Arte, t. 13, 1997, pp. 85-133.

SARRÓ I PALAU, M., *La Penya La Punyalada*, Barcelona, Start-T Magazine Books, 2014.

VENDRELL, E., “Fascinación y huella. Los Ballets Rusos y la cultura española”, en *Los Ballets Rusos de Diaghilev 1909/1929*, Barcelona, Victoria&Albert Museum-Obra Social “la Caixa”, 2011, pp. 180-193.

VIDALMAYNOU, C., “L'esmalt sobre vidre (1900-1935). Artistes i artesans”, en AA.VV, *Miscel·lània en homenatge a Joan Ainaud de Lasarte, II*, Barcelona, Museo Nacional d'Art de Catalunya. Institut d'Estudis Catalans i Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1999, pp. 225-238.

----, “Xavier Nogués i els vidres esmaltats al foc”, *Quaderns. Rafael Benet*, Barcelona, Fundació Rafael Benet, 2000, pp. 6-12.

VIDAL OLIVERAS, J., *Santiago Segura (1879-1918). una història de promoció cultural*, Museu d'Art de Sabadell, 1998, pp. 46-49.



Nº 10 • 2024
ISSN 2444-121X

Exportación de vidrio de Bohemia a España y Portugal en el siglo XVIII.

Petr Nový.

*Museum of Glass and Jewellery in Jablonec nad Nisou,
Czech Republic.*

petr.novy@msb-jablonec.cz

• Fecha de recepción: 12-02-2024 - Fecha de aceptación: 19-07-2024 • Pags. 87 - 113
<https://doi.org/10.46255/add.2024.10.162>

RESUMEN

La invención del cristal de Bohemia fue un requisito previo para el comercio mundial de este surtido de moda, que dentro de Bohemia se concentraba en la región de Nový Bor-Kamenický Šenov, en el norte de Bohemia. Se trataba de vidrio hueco, candelabros y, más tarde, espejos. En el siglo XVIII, las empresas comerciales de Nový Bor y sus alrededores establecieron sucursales permanentes en el extranjero, las llamadas fábricas, desde donde gestionaban los mercados locales y lejanos. Al mismo tiempo, además de las ciudades hanseáticas del norte de Alemania, se centraron principalmente en la Península Ibérica, desde donde también exportaban a las colonias. En España se establecieron en Cádiz, Sevilla, Alicante y La Coruña, y trabajaron en Lisboa u Oporto en Portugal. ¿Sobre qué principios funcionó este negocio? ¿Cómo era la vida cotidiana en las fábricas? ¿Qué tipo de personas estaban involucradas en este negocio? Estas son las principales preguntas a las que dará respuesta el estudio.

PALABRAS CLAVE: Siglo XVIII; comercio; exportación; vidrio de Bohemia; España; Portugal.

EXPORT OF BOHEMIAN GLASS TO SPAIN AND PORTUGAL IN 18th CENTURY.

ABSTRACT

The invention of Bohemian crystal glass was a prerequisite for world trade in this fashionable assortment, which, within Bohemia, was concentrated in Nový Bor-Kamenický Šenov region in northern Bohemia. These were hollow glass, chandeliers and later mirrors. During the 18th century, trading companies from Nový Bor and the surrounding areas established permanent branches abroad, so-called factories, from where they managed both local and distant markets. At the same time, in addition to the Hanseatic cities in the north of Germany, they focused primarily on the Iberian Peninsula, from where they also exported to the colonies. They settled in Cadiz, Seville, Alicante, and La Coruña in Spain, and worked in Lisbon or Porto in Portugal. What principles did this business work on? What was daily life like in the factories? What kind of people were involved in this business? These are the main questions that the study aims to answer.

KEY WORDS: 18th century; trade; export; Bohemian glass; Spain; Portugal.

EXPORT OF BOHEMIAN GLASS TO SPAIN AND PORTUGAL IN 18th CENTURY.

Petr Nový

Museum of Glass and Jewellery in Jablonec nad Nisou, Czech Republic

1 INTRODUCTION – THE BEGINNINGS OF THE BOHEMIAN GLASS TRADE

The territory of today's Czech Republic lies in the centre of Europe, at the crossroads of trade routes connecting the geographical west of the continent with the east and the south with the north. The first glass products in the form of beads were imported from the Mediterranean region as early as 2,000 BC. Glass was first produced in Bohemia by the Celts. They produced it in large quantities from the 3rd to the 1st century BC. These were mainly beads and bracelets. Procedures for making stained glass in the region are first mentioned in sources in the 12th century. The production of hollow glass in the country has been archaeologically documented since the second half of the 13th century, when Bohemia was ruled by the last kings of the Přemyslid dynasty, who based their domestic and international power ambitions on newly discovered silver deposits, among the largest in the world. In the same century, the country also began to produce lampwork rosary beads on a large scale. As the standard of living of the court and city dwellers improved, the demand for luxury goods such as glass increased, not only for representational purposes but also for private use¹.

The first records of the export of Bohemian glass to German and Austrian countries from the second half of the 14th century are connected with the reign of the Francophone House of Luxembourg. Thanks to his rulership skills, the Bohemian, Italian and Burgundian King and Roman Emperor Charles IV made the country a respected Central European centre of education, crafts and trade between 1346 and 1378. But then came a steep decline. After a drop caused by a Europe-wide social, societal and economic crisis in the late 14th century, connected also with the Black Death pandemic, Bohemia was plagued by years of religious wars. The situation stabilised only with the accession of the Polish-Lithuanian Jagiellonian family to the Bohemian throne in 1471. However, it was not until the reign of the Roman Emperor, King of Bohemia and Hungary and Archduke of Austria, Ferdinand I of Habsburg, between 1526 and 1564 that glass production flourished again. He was born in Spain because his mother was Joanna I of Castile, Queen of Castile and Leon. More and more glassworks for producing hollow and window glass began to be established in the deep manor forests, especially in the north and south of Bohemia, and their founders were mainly evangelical glassmakers from German lands.

The promotion of glassmaking brought with it not only economic benefits but also the possibility of satisfying the personal tastes and social prestige of the nobility, newly shaped by the European cultural ambitions of the royal court. Gradually, a manufacturing base was created from which the Bohemian glass industry continued to benefit in subsequent periods. By the end of the century, Bohemian glass was already being exported abroad. This is evidenced, for instance, by the activities of the merchant Peter Hille from Chřibská in the Nový Bor-Kamenický Šenov region, who sold hollow glass at the court of the Saxon Elector in Dresden in 1599.

The logical decline in production and trade occurred during the Thirty Years' War, which began in Bohemia and lasted from 1618 to 1648. After the victory of the Catholic Habsburgs, Protestants were outlawed in the country in 1627. The inhabitants of this religion, including the glassworks managers, had to convert to Catholicism or emigrate. The property of Protestant nobles who opposed the crown was confiscated and acquired by new owners, primarily imperial generals of Western or Southern European origin. At the same time, before the middle of the 17th century, a new type of glass entrepreneurs appeared in Bohemia. They no longer based the prosperity of their glassworks on their technical expertise, but on their social contacts and managerial skills. They also brought capital from other industries, such as the linen trade, into the glass industry.

The main impetus for the large-scale export of Bohemian glass came in the last two decades of the 17th century, when the first glassmakers in south-west Bohemia, on the estate of the Buquoy family, the Princes who came from France, began to melt perfectly clear, thick-walled potassium-calcium glass predestined by its hardness to be decorated with cut and engraving – Bohemian crystal. As such goods with their optical and aesthetic properties ideally suited the fashionable Baroque taste, they soon became very popular².

Cutters, engravers and painters were then concentrated mainly in northern Bohemia. Glass decorators were organised into guilds to break free from dependence

on the owners of glassworks. The first guild was established in Chřibská as early as 1669. In the 18th century, the Nový Bor-Kamenický Šenov region became a centre of Bohemian glass export. In the last quarter of the 17th century, the glass merchants of the Nový Bor-Kamenický Šenov region started to travel abroad, initially with backpack and wheelbarrows. Their destination was mainly neighbouring Saxony (Leipzig). The demand for Bohemian glass continued to grow, and soon, the exporters joined in so-called wheelbarrow fellowships, where ten to twelve traders would go to the markets together. Before the end of the 17th century, wheelbarrows were replaced by four- or six-horse-drawn carts. The wholesale trade in Bohemian glass was born³.

Its founder is believed to have been Johann Kaspar Kittel of Polevsko, the glassworks owner (ca. 1650-1715), whose descendants and relatives were among the most influential and successful merchants of the time. It is said that Kittel first heard about suitable markets from knife sharpeners who travelled through northern Europe. He learned from them that there was little glassware in the local households. So he recruited reliable men, loaded them with glass in wheelbarrows and sent them to Lower Saxony, Denmark and the Netherlands. They quickly disposed of the cargo and returned home. It wasn't long before the glassmaker sent out the first carts⁴.

Kittel is often overshadowed by the figure of his contemporary Georg Franz Kreybich (1662-1736). This trained glass painter and engraver from Kamenický Šenov made thirty glass trade journeys across Europe between 1686 and 1721, from Italy to Sweden and from England to Russia and Ottoman Empire. Kreybich left behind a travel diary that is a unique – and the oldest known – source for historians to learn about the “world through the eyes of a merchant” at a time when Bohemian glass was becoming a profitable export commodity. Unlike Kittel, however, Kreybich was a soloist, travelling alone with his goods with few exceptions, often decorating the glass on the spot, and had no long-term major partners in the centres of European trade⁵.

By the beginning of the 18th century, the export of Bohemian glass had taken on a solid form: exporters, primarily associated in ambitious and financially more stable business associations (companies), had their glass produced and refined according to the tastes of the customers to whom they supplied their goods; some of them also participated financially in its decoration. However, they did not limit their trade to Bohemian glass; they also sold German, English, French, and Dutch glass worldwide. They also offered other goods such as costume jewellery, ceramics, textiles, toys and musical instruments. At first, wholesalers from Hamburg (Altona) were essential customers. The goods were sent to them in the crates via coachmen. However, the symbol of the success of the trading companies was not the ancient Hanseatic city but the Iberian Peninsula – especially Spain with the cities of Cadiz and Seville, from where trade with the American colonies was conducted. Bohemian glass exporters also operated permanent sales warehouses in Portugal, the Netherlands, Italy, Russia and the Ottoman Empire⁶.

The first usable statistical data on the export of glass from Bohemia are preserved from the years 1732 (98,557 guldens 10 kreuzers), 1733 (94,830 guldens 34 kreuzers) and 1735 (70,962 guldens). Others are for 1752 (281,640 guldens), 1768 (352,740

guldens) and 1771 (243,000 guldens). About 60% of this value was attributed to hollow glass, 30% to sheet glass and mirrors, and 10% to glass costume jewellery and small glass goods. Throughout this period, glass exports were among the most important of the country's handicraft industries, with the value of exports increasing rapidly after the mid-18th century⁷. The trade turnover, fortunes and profits of the largest Nový Bor-Kamenický Šenov companies are genuinely remarkable. According to the accounting books, the firm Rautenstrauch, Hiecke, Stolle & Preissler made a profit of around 27% annually in trade with Spain between 1740 and 1755. In total, the firm made 203,154 guldens and 10 kreuzers during this period. The turnover between 1751 and 1755 was 82,495 guldens 54 kreuzers (profit 24,860 guldens 22 kreuzers), while between 1740 and 1743 it was only 11,389 guldens 4 kreuzers (profit 3,366 guldens 5 kreuzers)⁸. Between 1766 and 1773, the competing firm of G. A. Janke was very successful. On 1,329 chartered ships it carried goods worth 296,137 guldens 37 kreuzers⁹. The trading company Gerthner, Hansel & Comp. operated in Amsterdam for eighty years and averaged an annual profit of 18.7% throughout its existence¹⁰.

It is worth noting that in the case of the wholesale trade in Bohemian glass, merchants often imported exotic and luxury goods (tobacco, spices, fine cloth, furs, leather, etc.) from abroad to Bohemia in large quantities. *"The report of the Commercial College dated July 6th, 1735 mentions the great wealth of glass merchants from Bohemia, who lent considerable sums of money abroad to representatives of the nobility (...) among the debtors of the glass wholesalers was even the King of Spain, who borrowed 250,000 guldens from them"*¹¹.

Some estate owners were also aware of the importance of the glass business and began to put mercantilist economic theories into practice. For instance, today's Nový Bor (formerly Haida) was made a town in 1757. In a short time, it became an export centre in the true sense of the word and thus established itself at the expense of Polevsko, Skalice and Kamenický Šenov. Six years later, a Piarist school was established in Nový Bor, whose curriculum was already adapted for the sons of exporters¹².

Evidence of the success of Bohemian glass on foreign markets in the 18th century can be seen in the steep increase of cases when Bohemian glassmakers were lured abroad, which the state administration tried to prevent by issuing a ban on their travel outside the borders of the monarchy. The first of these rescripts came into force in 1752. Nevertheless, glassmakers from Bohemia were working in Switzerland, Italy, Spain, Portugal, Lorraine and perhaps even South America. For example, in La Granja, Spain, a royal glass factory was founded in 1727, which later also produced Bohemian-type glass¹³.

The most famous type of Bohemian Baroque, Rococo and Classicist glass, exported to the world, is richly decorated cups, goblets, decanters and plates made of hand-blown crystal glass. Moreover, the lavish Baroque dining required equally decorated multi-piece table and drink sets. The luxurious crystal glass was decorated with cutting, engraving, gilding and coloured enamels, while the common types were decorated with only an unpretentious cut. Motifs included gallantry and hunting scenes, allegorical scenes, flowers, monograms or geometric compositions. Decanters were also a novelty in shape,



Figura 1

Sample of Bohemian Baroque glass. Cup blown.
Cut crystal glass.
North Bohemia, after 1700, photo Aleš Kosina,
Collection of Museum of Glass and Jewellery
in Jablonec nad Nisou.



Figura 2

Sample of Bohemian Baroque glass. Wedding set.
Blown, cut, engraved crystal glass.
North Bohemia, Harrach Glassworks, Nový Svět / Neuwelt,
1716, photo Aleš Kosina
Collection of Museum of Glass
and Jewellery in Jablonec nad Nisou.

Figura 3

Sample of Bohemian Baroque glass. Double-wall cup.
Blown, cut, glued glass, gold foil.
North Bohemia, 1735–1745, photo Aleš Kosina,
Collection of Museum of Glass and Jewellery
in Jablonec nad Nisou.



which only appeared during the 18th century, as were, for instance, pocket perfume bottles. In Bohemia, the so-called double-walled goblets were also made, decorated with silver or gold foil, and ruby glass coloured with real gold was an exclusive feature. Ruby threads were also commonly used to decorate the stems of crystal goblets¹⁴.

However, innovations were not limited to hollow glass; in the 1720s, chandeliers with full-cut glass trimmings began to be made in north-eastern Bohemia. In the second half of the century, especially in the Nový Bor-Kamenický Šenov region, the production of mirrors with cut, engraved and thickly decorated glass frames developed. Similarly, glass costume jewellery (especially gemstone imitations and beads), made from the end of the 17th century onwards, began entering foreign markets, especially in northern Bohemia and the Jablonec and Turnov regions. Flat, sheet glass was also exported in large quantities, especially for glazing windows¹⁵.

Regarding trends, the Baroque style in glassmaking – not in shapes but in decoration – began to give way to the more subtle and ornate Rococo after the mid-18th century. Excellent examples are, for instance, paintings in colourful enamels on opaque white opal glass, imitating fashionable, exotic and expensive porcelain, or underpaintings on glass. Classicism, on the other hand, based on ancient designs, emphasised simple and artificial form and decoration, including cutting, engraving, and painting. For instance, the form of goblets and decanters changed significantly¹⁶.

In the case of Georg Anton Janke & Comp., we also have evidence from 1766 to 1773 of a specific range of goods delivered to the branches in Seville and especially in Cadiz (the leading destination with a 65% share). In the period under review, the most significant volume of items was luxury hollow glass, mostly in the price range from 30 to 60 kreuzers per piece, which went to the Seville and Cadiz branches. These included, for instance, *“small painted goblets with handles, square goblets, large and small gilt goblets, a case with a gilt pin, gilt jelly cups, gilt fruit jugs, cut liquor cups, cut salt cellars, painted or gilt plates, gilt tea and coffee cups, extra-large decanters with gold flowers, white gilt cat heads, glass mice, Johannes chalice, gilt twelve-month goblet, aspersorium with rubies, gilt and painted vases, large glass baskets with lids, cut sugar bowls, coffee pots with lids, beer glasses with lids, gilt square goblets”*¹⁷.

The most expensive exported goods were mirrors in the price range from 19 to 66 guildens and crystal glass chandeliers, whose prices oscillated between 9 and 65 guildens depending on the size and complexity of the design. Flat glass accounted for a significant share of the exported goods in terms of items (price around 1 gulden 40 kreuzers/piece), while a small share was accounted for by ordinary glassware such as apothecary jars, bottles, etc. at a meagre value (e.g. 40 pieces of apothecary bottles at 19 kreuzers). The delivery of microscopes or crystal buttons and stones to Cadiz in 1766 is also recorded in the accounting documents as well as the sale of porcelain, tin figures of generals and soldiers with cannons and pontoon bridges, musical instruments (bassoons, trumpets, horns, pianos, flutes, rattle), coloured women’s, men’s and children’s stockings or waxed canvas and framed paintings (even just frames)¹⁸.

THE FORM OF BOHEMIAN GLASS TRADE ON THE IBERIAN PENINSULA

The gateway of Bohemian glass to Spain, Portugal and their colonies was the port city of Cadiz. An exposition of Bohemian exports linked to their activities in Hamburg is documented here as early as 1691¹⁹. Among the first merchant companies from the Nový Bor-Kamenický Šenov region to make a lasting impact in Spain in the first half of the 18th century were the firms of J. A. Trauschke (La Coruña) and Rautenstrauch, Hiecke, Stolle & Preissler from Polevsko (Cadiz, Seville, Madrid, Granada). The firm of Georg Anton Janke from Nový Bor was active in Cadiz, Seville, Valencia and Barcelona. The merchant Georg Anton Janke, originally from Skalice, first travelled to Cadiz from Amsterdam in 1725. He founded a company with two partners there, operating in Cadiz, Seville and Portugal. Janke then returned to Bohemia, from where he managed the business. He ran the firm under his own name until 1760 when it was renamed Georg Anton Janke & Comp. By 1770, it had moved from Skalice to Nový Bor. In the meantime, a branch office was also established in Valencia; the one in Cadiz was closed in 1836²⁰. In Cadiz and Seville, the company was run by Andreas Hellmich & Elias Preysler. The company, owned by Christian Anton Kittel and Georg Franz Fischer, was settled in La Coruña. Georg Anton Janke (Lisbon, Porto) and J. A. Trauschke (Porto) were the first companies to enter Portugal²¹. How did such companies and their factories work?

From the very beginning, trading companies were not part of the guild organisation. They worked essentially on the principle of today’s commercial companies, comprising public or silent partners. However, they differed significantly from today’s companies in that they had a strong religious foundation, which formally influenced not only the activities of the company but also the private lives of the partners and employees. Catholic piety permeated business writings, and the deep faith of the partners was manifested in donations to religious institutions, including charities. In 1718, for instance, Christian Franz Rautenstrauch generously supported the building of a church in Polevsko, to which he donated the high altar²². To the church in Skalice, one of the factories in Cadiz donated a painting of the Taking Down of Christ from the Cross by Murillo; another, from Seville, donated a ceremonial chasuble richly decorated with gold and a large silver monstrance. The merchant Johann Georg Trauschke was also a benefactor of the Skalice church. At his own expense, he had the bell tower and the tower above the sanctuary covered with copper and a statue of St. John of Nepomuk erected in front of the rectory²³.

Since there were many partners in companies and the profits (or losses) were considerable, a good written contract between the partners was one of the necessities for good functioning, in addition to Christian standards of conduct²⁴. One of these was drawn up by Johann Josef Hansel (1755-1834), from 1812 the head of the Nový Bor firm Gerthner, Hansel & Comp. The company, founded in the mid-18th century under the name Gerthner, Ostritz & Comp., was one of the largest in the business. Its founders, who had previously traded in yarn and linen, concentrated mainly on trade with the Netherlands²⁵.

In the introduction, Hansel emphasises, in particular, the Christian *“Don’t do unto others what you don’t want done unto you”*, which every businessman must always keep in mind. Also emphasised are *diligence, thrift* (a partner can only lend from his own, not

the firm's, assets without the consent of others) and especially a *strong Christian faith*, including charity, as prerequisites for a promising business career²⁶.

Established trading companies set up permanent branches abroad – factories that distributed, sold and purchased goods. Most of them were located in the Iberian Peninsula. Initially, they depended entirely on the parent company, which was usually based in Bohemia. Later, they became more independent. Life in the factories was very similar to a monastic cloister. It was characterised by seclusion, a fixed daily routine, strict discipline, regular spiritual exercises and – last but not least – the exclusion of women. The head of the company was always a merchant, elected for three years, who led up to fifteen employees. These were further subdivided into a strict hierarchy according to length of service. Each employee was entitled to free housing, food and linen and medical assistance in the event of illness. The most senior subordinate was an assistant to the superior: he handled customs matters, kept the general ledger, ordered goods under the superior's supervision and supervised the other employees. Supervision also meant supervising the cleanliness of the rooms, the staff's shop and clothing, cooking and managing the pantry.

All factories in the Iberian Peninsula were subject to the same daily schedule, regardless of which company ran it. In summer, the shop was open from seven in the morning to seven in the evening, but with the usual siesta after lunch. After closing time, employees moved to their rooms to rest. Popular pastimes included talking, reading, writing or playing musical instruments. Gambling, such as dice or cards, was, of course, strictly forbidden. Dinner was followed by the rosary and evening prayer until the 1820s. On Saturday, the superior read the text related to the Sunday sermon to all the subordinates from the bible. Confession was obligatory once a month. The penalties for breaking the rules were severe. For the first offence, the offender was sharply reprimanded by the superior; for the second, he was sent to Bohemia with a written reprimand, where he did not escape punishment. Most of the time, thanks to the interconnectedness of most merchant families, he lost the opportunity to work in exports.

As already mentioned, there was strict seclusion in the factories throughout the week, which could only be broken in commercial matters (dealing with customs, accounting for goods, etc.). The house was locked for the night, and the superior kept the key. A specific exception occurred on Sundays and holidays when the shop remained closed. On those days, after breakfast, all the employees divided into groups and went to church for mass. Then they had time for a short walk around town until lunchtime. Needless to say, visits to pubs, cafés, and female acquaintances were forbidden. In the afternoon, there was a joint outing to the town promenade or the nearby countryside under the guidance of the superior. Until 1820, employees had to go in pairs and were only allowed to go on trips without a leader from 1826. If the factory staff were musical, musical performances were held after the walk, to which even friends of the company who did not belong to the house were invited. At the stroke of ten, the entertainment ended²⁷.

From today's point of view, the internal order of the running of companies and their factories may seem too one-sidedly "religious". Here, we must also consider not only the



Figura 4

Sample of Bohemian Rococo glass. *Vessels for Holy Water.*

Blown hot glass, North Bohemia, probably Riedel Glassworks in Kristiánov / Christianstal, after 1775, photo Tomáš Hilger, Collection of Museum of Glass and Jewellery in Jablonec nad Nisou.

Figura 5

Sample of Bohemian Rococo glass. *St. John of God – Patron of Granada.*

Exported to the Iberian Peninsula. Blown, cut, painted glass, North Bohemia, 1770–1780, photo Tomáš Hilger, Collection of Museum of Glass and Jewellery in Jablonec nad Nisou.



Figura 6

Sample of Bohemian Rococo glass. *Allegory of Continents.*

Blown, painted, gilded white opal glass, North Bohemia, Harrach Glassworks, Nový Svět / Neuwelt, 1760–1780, photo Aleš Kosina, Collection of Museum of Glass and Jewellery in Jablonec nad Nisou.



piety above of the merchants but also the Spanish environment of the “most Catholic kingdom”. However, it should not be overlooked that compliance with these regulations ensured the long-term prosperity of companies in a foreign environment, based on the simplicity and clarity of the hierarchical structure (i. e. including accountability), as well as on the efficiency that is vital for business.

From the countries where the Nový Bor-Kamenický Šenov region exporters did business, however, not only money for the goods sold came to Bohemia, but also new cultural and social stimuli. When Johann Anton Preyssler returned home from Spain for the first time around 1755, he caused a great stir in the area because he was dressed in the unusual fashion of red stockings. The same country also brought tomato growing to the region, which was used to make a sauce for meat. Some traders even married abroad. For instance, Josef Sisckke, whose father came from Skalice and settled in Matanzas, Cuba, left his wife behind after his first visit to the village so that she could learn at least some German²⁸.

THE PROFILE OF RAUTENSTRAUCH & HIECKE COMPANY AND ITS OWNERS

Christian Franz Rautenstrauch (1677–1743), who came from Chomouty in the Nový Bor-Kamenický Šenov region, was the founder of one of the most important commercial glass companies in Nový Bor. He began his career as an employee of Johann Kaspar Kittel, the Polevsko glassworks owner and merchant. Around 1710, he headed to Russia as one of the first Bohemian glass exporters by sea. He sold the goods, and upon his return in 1712, Kittel married him to his daughter Salomena. However, the latter died while giving birth to her first child. Rautenstrauch therefore soon remarried, this time to Apollonia née Oppitz, daughter of Daniel Oppitz, a butcher and farmer from Polevsko²⁹. He also left Kittel’s firm and established his own company in Polevsko with Josef Anton Hiecke (1702–1768) from Skalice. Spain and Portugal became the target of their commercial efforts after the decline of the unstable Russian market. In 1743, when Rautenstrauch died, the company operated factories in Cadiz, Seville and Madrid³⁰.

In the first half of the 18th century, Johann Anton (Juan Antonio) Preyssler, Johann Heinrich Schierer, the widow Apollonie Rautenstrauch (†1775) and the eldest son Augustin Rautenstrauch (†1791) became companions of the company [26]. The company’s name was changed to Rautenstrauch, Hiecke, Stolle & Preissler. Rautenstrauch’s other sons Josef, Silvester and Franz Stephan embarked on an ecclesiastical career. The last of these became one of the leading figures of the Austrian Enlightenment church reforms [27]. Soon after the middle of the century, Johann Anton Hiecke (1740–1813), the son of Josef Anton Hiecke, appeared among the companions³¹.

The company was very successful until 1774, when the Hiecke family parted company with the Preysslers in bad blood. Therefore, a new trading company called Hiecke, Rautenstrauch, Zincke & Comp. was founded with its headquarters in Nový Bor. In addition to the “old” partners Johann Anton Hiecke (the company’s director) and Apollonia and Augustin Rautenstrauch, its founders also included Johann Wenzel Hiecke (1746–1828), Bartholomäus Hiecke (1748–1775) and Johann Anton Zincke. Of the Spanish branches,

Cazid went to them, and Seville remained with the former partners. Later, a branch in Cartagena was also established. The two oldest partners resided in Nový Bor (the firm’s headquarters probably from 1781), the other two in Spain. In 1775, the firm had already deposited 200,000 guildens of the conventional coin in interest-bearing long-term deposits. When Johann Anton Hiecke died in 1812 and was succeeded at the head of the company by his brother Johann Wenzel Hiecke, the company operated, in addition to Cadiz, branches in Alicante, Amsterdam, Hamburg and Mexico³². The company operated until 1848 when it was dissolved. At the beginning of the 19th century, the company also established a branch in Baltimore, North America³³.

As early as 1787, Kaspar Bienert, active in developing Spanish trade, was among the partners. His brother-in-law was Dr. Thaddäus Hänke (1761-1816), nicknamed the “Austrian Humboldt”. Although he studied philosophy at the university in Prague, he became known primarily as a botanist and natural scientist, a universal scholar and practitioner. After making a name for himself in the scientific community and gaining the favour of the Austrian Emperor Joseph II, he became a member of the scientific expedition of King Charles IV of Spain in 1789, which was sent to the Spanish colonies in America and the East Indies. Its task was to draw up an accurate nautical chart, chart the sea currents, identify suitable harbours, and collect geographical, economic and industrial information that might be useful to Spain. As Hänke was a guest of the Spanish monarch and thus had access to the highest circles, the firm of Hiecke, Rautenstrauch, Zincke & Comp. supported him during his voyage and obtained him as a commercial agent with the right to conclude deals. Hänke travelled all over South America and the Philippines. He did not return home of his own accord, dying in Cochamba, Bolivia³⁴.

1 JOHANN ANTON HIECKE, THE PARTNER

Johann Anton Hiecke (1740–1813), son of the founder of the predecessor of Hiecke, Rautenstrauch, Zincke & Comp. Josef Anton Hiecke (1702–1768) travelled from Skalice to the company factory in Cadiz at the age of ten. He was accompanied on the journey by an older companion. On May 2, 1750, they set off with wagons of goods for Lüneburg, North Germany, and continued to Hamburg. They boarded a Danish merchant ship there, which took them to Spain. On 12 July, the companions first set foot on Spanish soil in the port of Bahia near Cadiz. From there, Hiecke set out with a cover letter from his father to his business partner and relative, Johann Anton Preyssler.

At the time of his arrival, his uncle Johann Heinrich Schierer was in charge of the firm’s Cadiz factory (from 1749). Hiecke soon worked his way up in the trade and briefly worked in Seville, Cordoba and Granada. In 1758, Schierer even gave him the position of superior. Hiecke did not return to Bohemia from Cadiz until June 1762, when he boarded a Dutch ship bound for Amsterdam. The sea voyage took 36 days and then he used the services of stagecoaches. He returned home after twelve years in Spain.

Hiecke stayed in Skalice for six years. On August 25, 1766, he married Anna Maria Janke from Nový Bor, who came from a rival merchant family. On May 7, 1768, he again

travelled to Spain via Amsterdam. His cousin Joseph Preyssler travelled with him as a novice. The voyage on the English ship to Cadiz lasted 38 days and ended on July 28. However, Hiecke stayed on Spanish soil this time for only three years. In May 1771, he returned to Bohemia with his relative Johann Georg Janke. However, he travelled overland via France (Strasbourg) and German lands (Nuremberg) for the first time. They arrived in Nový Bor on August 23. However, there was not much good news waiting for Hiecke at home. During his absence, his father, mother, wife, daughter and soon afterwards his four-year-old son died.

Hiecke remarried after a time. In 1773, he took as his wife Maria Josefa Grossmann from Nový Bor, probably from a partner's family in the rival firm Gerthner, Ostritz & Comp. As he had done after his first marriage, he set off on his travels again, this time heading for St. Pauli, now a district of Hamburg, where he worked intermittently until 1781. After his final return to Bohemia, Hiecke moved with his wife from Skalice to Nový Bor, where he built a house. Here, he married for the third time in 1797 to Johanna Knoth from Lobendava near Šluknov in North Bohemia, who gave him nine children³⁵.

2 JOHANN ANTON ZINCKE, THE PARTNER

Unlike Hiecke, Johann Anton Zincke started in the company as an employee, not as the son of a partner. He travelled to the factory in Cadiz in 1759. He spent the first two years as a kitchen assistant before being "brought into the house". He closed his first deals in 1762. He constantly worked on himself, improving his mathematics, and his efforts bore fruit. When Johann Anton Hiecke, the head of the factory, went to Bohemia in 1771, he practically became his successor, although officially it was Hiecke's son. Zincke was supported by Johann Anton Preyssler, who wanted to win him over to his side.

In 1774, Zincke, living in Bohemia at the time, had to decide where to stand when the company began to fall apart. Having fallen out with Preyssler, accusing him, for instance, of favouring his descendants at the expense of the good of the company, he became a partner in the new firm of Hiecke, Rautenstrauch, Zincke & Comp. In the service of the new firm, Zincke and Augustin Rautenstrauch set out for Spain for the first time on March 21, 1775. It was not an easy task. In Barcelona, they were surprised by a letter announcing the sudden death of their partner Bartholomäus Hiecke. The warehouses of the factory in Cadiz were empty, as Preyssler had managed to sell all the goods before their arrival. A legal solution was offered, but as such a trial would have been expensive in Spain, and the partners had no documentary evidence with them, the action was dropped. But it was not only the goods that were in short supply; so were the employees, almost all of whom - except two - had left or joined Preyssler's new firm.

The partners faced a difficult situation. There were too many of them to begin with, which did not bode well for the company's future. In 1777, Zincke set off back to Bohemia via the Netherlands. In Amsterdam, he visited the Trauschke Trading Company, the manager of which was W. Müller. He granted the new firm a credit of 20,000 guildens, which Zincke undertook to settle within six months. He then headed



Figura 7

Sample of Bohemian Rococo glass. Bowl.

Blown, painted milk glass,
North Bohemia, Jizera Mountains, after 1775,
photo Aleš Kosina, Collection of Museum of Glass
and Jewellery in Jablonec nad Nisou

Figura 8

Sample of Bohemian Rococo glass. Pharmacy containers.

Blown, painted white opal glass,
North Bohemia, before 1790, photo Aleš Kosina,
Collection of Museum of Glass and Jewellery
in Jablonec nad Nisou



for Skalice to stay with his family, from where he set off again on September 1, 1777, via Hamburg to Cadiz.

According to Zincke, the company owed its survival to shopkeeping, as it could not survive on the glass trade alone. This state of affairs continued in the following period. It was not until 1782 that Zincke set out on his travels from Cadiz. This time, he headed for the Netherlands again. As the war with England raged on, trade in Cadiz declined, bringing the company significant losses (stock, reduced shipping, debts - unpaid goods in England). He, therefore, made a deal with some Spanish merchants and bought large quantities of cheese, butter and beans for them in Amsterdam. It was a profitable business. He did not have to put up any cash and received a good commission. In the same year, Zincke also managed to conclude a deal in Cadiz for 80,000 thalers, half of which he received immediately, and the other half was payable within half a year.

Also in 1782, a new sales representative, who had previously worked for a rival firm, joined the Cadiz factory. His speciality was haberdashery. Zincke, therefore, also began to trade in this commodity. He shipped goods worth 15 to 20,000 guildens a year to France and 500 pounds to England (Birmingham, Sheffield) and offered them on consignment in Spain. These were mainly horn buttons. From 1784 onwards, another haberdashery specialist worked for the firm³⁶.

In 1784, Zincke dispatched a large cargo of goods from Cadiz to Lima, the capital of the Spanish Viceroyalty of Peru, via the sales representative Augustin Rautenstrauch. The journey was paid for by an unnamed Spanish nobleman. Rautenstrauch set up a branch in Peru and initially did very well. Half the goods were paid for immediately. The whole year 1785 was marked for the Cadiz company by trade with Lima, where the first ships sailed in March and April. Rautenstrauch returned to Cadiz from there in 1788³⁷.

In 1786, Zincke also attempted to enter Mexico. In his own words, he took advantage of an offer from a Spanish friend who intended to set up a sales office there. The whole venture was financed by a certain Mr. Guerra, and Zincke put in goods, initially prepared for Lima, to the value of 60,000 Dutch stuivers (two thirds of which were to be paid in advance by two other business partners). These were mostly goods bought in England, France, Nuremberg and Augsburg. The ships were due to sail in February 1787. Zincke had already stocked two-thirds of the goods when one of the trading partners withdrew from the venture. Suddenly, 20,000 stuivers were missing, the business was abandoned, and Zincke fell seriously ill. The doctor decided to apply blood-letting therapy and recommended a change of climate. The merchant was not idle, handed over the Cadiz business to his subordinates and set off for Bohemia with his family on April 17, 1787. Zincke sailed from Cadiz to Altona on a Danish ship. On his return home, his doctor recommended a visit to the spa in Karlovy Vary, which he then visited. The treatment served its purpose, as Johann Anton Zincke was still alive in 1812³⁸.

THE TWILIGHT OF TRADING COMPANIES

The causes of the decline of the glass exporters from the Nový Bor-Kamenický Šenov region, the crisis in the sales of Bohemian glass at the end of the 18th and the beginning of the 19th century in general, have been dealt with most consistently by Arthur Salz and Jitka Lněničková³⁹. Salz identifies four basic aspects that led to the demise of traditional trading companies: political instability, a change in the direction of world economic policy, the end of Bohemian dominance in the perfect decoration of glass, and the fact that Bohemian glass was no longer cheap to produce. Lněničková adds the increase in internal competition in Bohemia, where glassworks were beginning to export on a large scale, without intermediaries. In any case, while at the beginning of the 19th century, the Nový Bor-Kamenický Šenov region trading companies operated 48 branches in Europe, after about fifty years, there were only three⁴⁰.

Let us first consider Salz's arguments. He first cites the *political instability in the world in the third quarter of the 18th century*. He particularly points to the US War of Independence with England, which broke out in 1774. From 1777 onwards, France supported the American rebels; two years later, Spain began to intervene in the war and finally, from 1780, the Netherlands. Here, Bohemian merchants had large warehouses and lost many cases of glass to English naval attacks on the merchant ships of enemy countries. In addition, the warring countries were affected by the costliness, which, of course, did not benefit trade. In Spain, for instance, merchants were forced to pay the usual annual tax to the king as many as four times in one year. It only remains to be added that the French Revolution of 1789 and the events that followed (primarily the Napoleonic Wars) had an equally destructive effect on the glass trade. The political situation in Europe did not stabilise until after 1815.

Salz considers the second reason to be the *change in the direction of world economic policy* when a period of state-protected markets with high tariffs began, which, of course, also affected glass imports. It should be noted here, however, that this is a tendency common to the whole of the 18th century, and although it did escalate in the last quarter of the 18th century, it cannot be categorically linked to the decline of the glass trade. On the contrary, it is worth pointing out that the English dominated the Spanish ports at the beginning of the 19th century. They supplied the local market in large quantities with their glass production and significantly disrupted the links of the Bohemian trading companies with their local factories⁴¹.

On the other hand, there is almost nothing to object to in the third aspect. According to Salz, the *Bohemian dominance in the perfect decoration of glass ended*. It is true that Bohemian glassmakers of the second half of the 18th and early 19th centuries excelled more in skill than in artistic invention. Moreover, when imperial rescripts forbade glassmakers to leave the monarchy, they could only learn new techniques with difficulty. Glass companies and merchants played an important role here, too, for instance, Josef Johann Hansel, who can be considered the initiator of the large-scale production of glass decorated with "English" diamond cut in Bohemia, but probably not important enough. The fourth reason is also relevant: *Bohemian glass was no longer cheap to*

produce. Due to the shortage of wood, both the wood for heating the glassmaking furnaces and especially potash, the necessary raw material for its melting, became more expensive, which increased the production costs and, of course, the price of the finished glass, which lost its competitiveness.

In addition, Jitka Lněničková comments on the topic: *“However, English competition and trade difficulties were not the only causes of the disruption. The form of trade through companies also survived, and glassworks continued to look for independent routes to foreign markets. New and more modern forms of trade were emerging - the number of consignment warehouses was increasing, sales representatives were making the rounds to customers with samples of finished products or samples of products for delivery, and the order system and decorating the goods at the point of delivery were becoming less important. Transport options and a modern banking system also had an impact”*⁴².

To the above-mentioned causes of the decline of the Nový Bor-Kamenický Šenov region companies and their loss of position in the glass trade in the Iberian Peninsula, I think we can add one more. In 1800, a *deadly epidemic of yellow fever broke out in Spain*, and the disease was brought to Cadiz via a shipload of wool. Then, the disease struck Seville. The Schebek's edition reprints the diary of the merchant Anton Vinzenz Preyssler, who describes the course of the epidemic. Yellow fever broke out in Cadiz on August 15, and ten days later, the number of patients in the city had already reached 16,000. The dead were taken out of the city gates in carts, bonfires were lit in the squares, and 3–5 sick people languished in each factory. Soon after, another epidemic broke out in Seville, where the dead stopped being buried in the ground and were deposited in the surrounding fields. Thirty people a day were dying. On September 2, the number of patients in Cadiz had already reached 30,000, and all the factories, except that of the Janke company, were closed. Between two and three hundred people were dying there every day. On September 20, yellow fever also reached Seville, where the diary writer succumbed⁴³. And here we come to the heart of the problem.

Many glass merchants and factory employees, often promising sons and relatives of the owners of the companies, were among the epidemic's victims. The firm of Hiecke, Rautenstrauch, Zincke & Comp. alone lost five sons of partner Augustin Rautenstrauch. The trading companies thus lost their future to some extent; the family continuity was violently interrupted, and the structure had to be entered by “substitutes” who were originally destined for a different career path.

The study was created with institutional support for the long-term conceptual development of the research organisation that is the Museum of Glass and Jewellery in Jablonec nad Nisou, as provided by the Ministry of Culture of the Czech Republic.

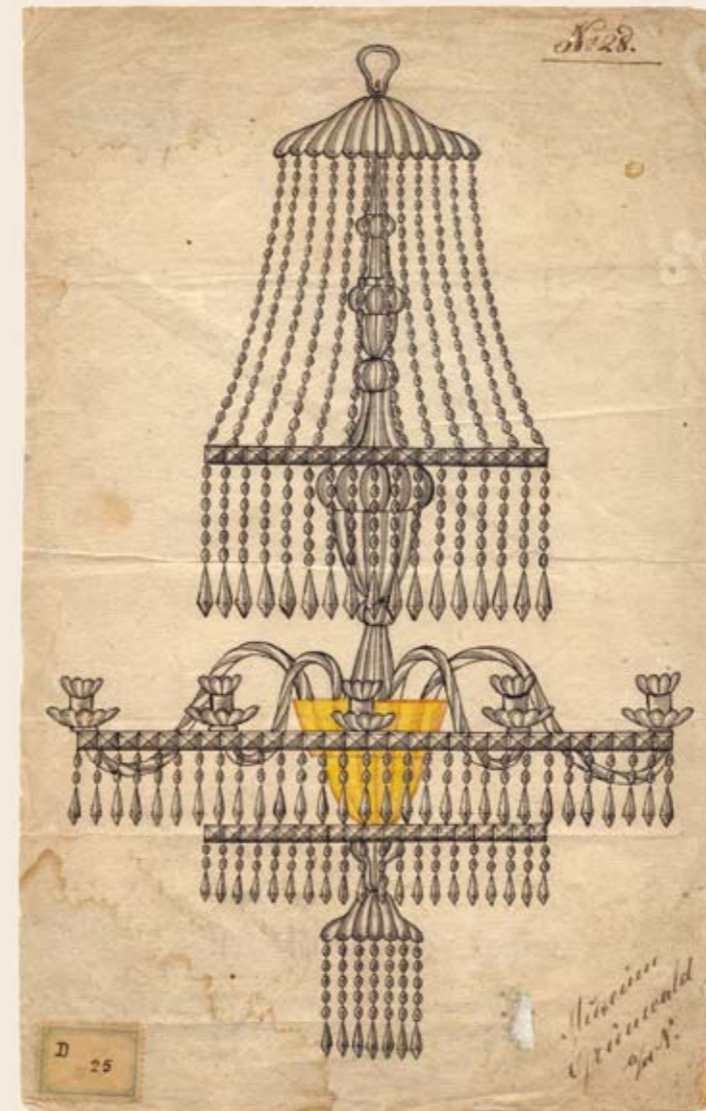


Figura 9

Sample of Bohemian Classicism glass. Glass trimmings chandelier. North Bohemia, probably Riedel glassworks in Nová Louka / Neuwiese or Křišťánov / Christianstal, before 1800, photo Aleš Kosina, Collection of Museum of Glass and Jewellery in Jablonec nad Nisou.

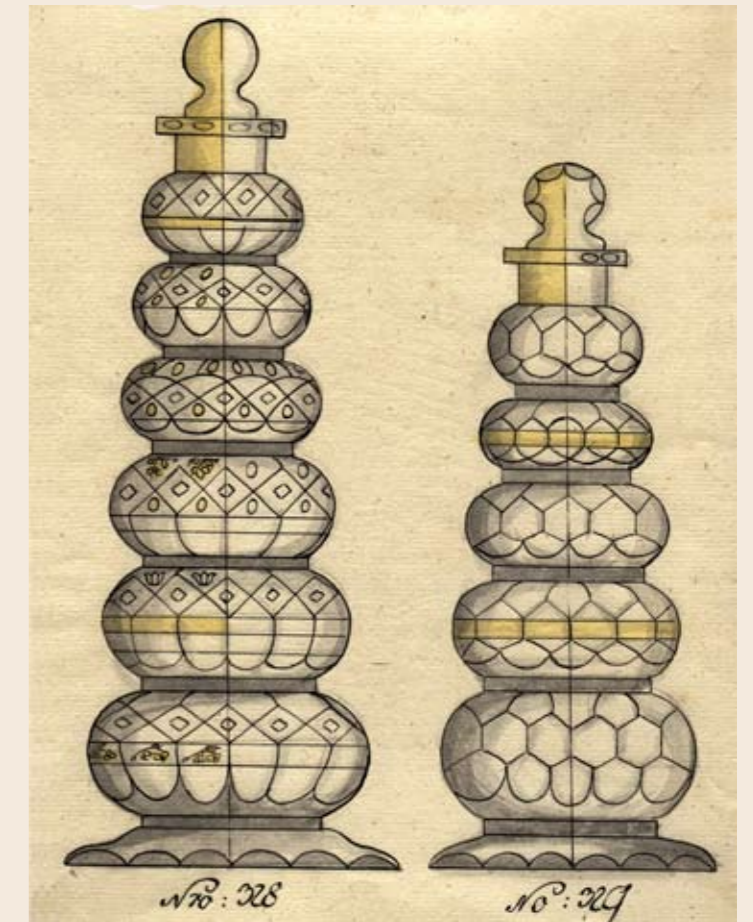


Figura 10-11-12

Sample of Bohemian Rococo glass. Drawing from the pattern book. North Bohemia, Harrach Glassworks, Nový Svět / Neuwelt, 1784–1788, photo Aleš Kosina, Collection of Museum of Glass and Jewellery in Jablonec nad Nisou

Figura 13

**Sample of Bohemian Rococo glass.
Decanter.**

Blown, cut, engraved glass,
North Bohemia, Jizera Mountains, 1779,
photo Aleš Kosina, Collection of Museum of Glass
and Jewellery in Jablonec nad Nisou.



Czech and German Names of the Places

The current Czech names of towns and villages are used in the text. Until 1945, however, many of them also had their original German names, which are listed here.

Chřibská - Kreibitz

Chomouty - Komt

Jablonec - Gablonz

Kamenický Šenov - Steinschönau

Lobendava - Lobendau

Nový Bor – Haida

Polevsko - Blottendorf

Skalice - Langenau

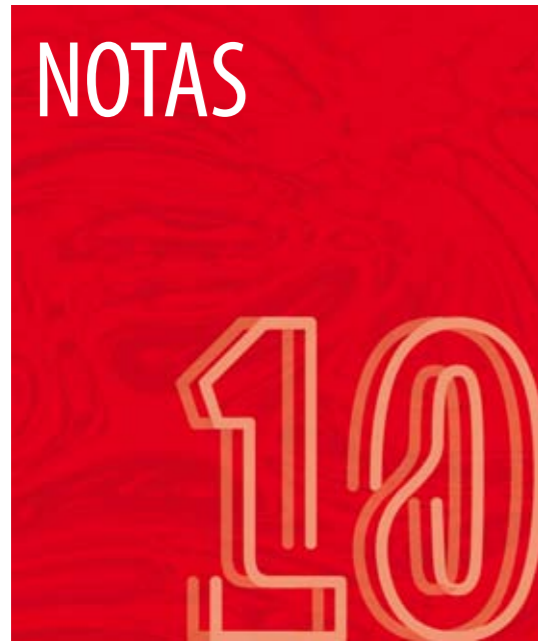
Šluknov - Schluckenau

Figura 14

**Sample of Bohemian Classicism glass.
Decanter and cup.**

Blown, cut, gilded glass, North Bohemia, after 1790,
photo Aleš Kosina, Collection of Museum of Glass
and Jewellery in Jablonec nad Nisou.





¹ DRAHOTOVÁ, O. ed., *Historie sklářské výroby v českých zemích I*, Praha, 2005, pp. 29–128; ČERNÁ, E., *Středověké sklárny v severozápadních Čechách. Mittelalterliche Glashütten in Nordwestböhmen*, Most, 2016, pp. 23–44; NOVÝ, P., “The Story of Jablonec Costume Jewellery”, *Journal of Glass Studies*, Vol. 64, 2022, p. 190. Generally about the history of glassmaking, e.g. TAIT, H. ed., *500 Years of Glass*, London 2012.

² DRAHOTOVÁ, O., *op. cit.*, 2005, pp. 191–246.

³ “Unseres Glashandels Anfang”, in SCHEBEK, E., *Böhmens Glasindustrie und Glashandel. Quellen zu ihrer Geschichte*, Prag, 1878, pp. 137–138.

⁴ “Die Vertreter des Glashandels”, in: SCHEBEK, E., *op. cit.*, 1878, pp. 61–62.

⁵ SCHLESINGER, L., “Reisebeschreibung eines deutschböhmischen Glasschneiders”, *Mittheilungen des Vereins für Geschichte der Deutschen in Böhmen* vol. 8, Nr. 1–2, 1870, pp. 220–235.

⁶ To the topic see: DRAHOTOVÁ, O., “Bohemian Glass Trade to Spain in the 18th Century”, *Annales du 10^e Congress de l’AIHV*, Madrid, 1985, pp. 497–506; DRAHOTOVÁ, O., “Obchod českým sklem”, in DRAHOTOVÁ, O., 2005, pp. 238–246; LNĚNIČKOVÁ, J., “Obchodníci sklem od poslední čtvrtiny 17. století do poloviny 19. století – profil sociální skupiny”, in KÁRNÍK, Z., ŠTAIF, J., eds., *K novověkým sociálním dějinám českých zemí I.*, Praha, 1999, pp. 239–294; LNĚNIČKOVÁ, J. “Bohemian Glass Trade in Spain and the Spanish colonies (until the mid – 19. century)” in *Prague papers on history of international relations*, Praha, 2001, pp. 61–74; NOVÝ, P., “Export českého skla ve století filosofie. Počátky a principy velkoobchodu – Obchodní

kompanie – Osudy, *Sklář a keramik*, Vol. 55, Nr. 7–8, 2005, pp. 176–184; PITROFF, K., *Reise- und Lebensberichte detusch-böhmischer Glashändler*, Passau, 1990; SCHEBEK, E., *Böhmens Glasindustrie und Glashandel. Quellen zu ihrer Geschichte*, Prag, 1878; SALZ, J., *Geschichte der Böhmisches Industrie in der Neuzeit*, München–Leipzig, 1913; ŠIMÁNKOVÁ, D., “Vývoz skla do Španělska sklářskou obchodní kompanií G. A. Janke v letech 1766–1773”, *Sklář a keramik*, Vol. 53, Nr. 1–2, 2003, pp. 9–13; WÜRFEL, K., “Zur Geschichte des nordböhmisches Glashandels”, *Mitteilungen des Nordböhmisches Excursions-Club*, 1924, pp. 127–131.

⁷ KLÍMA, A., *Manufakturní období v Čechách*, Praha, 1955, p. 431.

⁸ SALZ, A., *op. cit.*, 1913, p. 268.

⁹ ŠIMÁNKOVÁ, D., *op. cit.*, 2003, p. 11.

¹⁰ SALZ, A., *op. cit.*, 1913, p. 269.

¹¹ KLÍMA, A., *op. cit.*, 1955, pp. 157–158.

¹² WÜRFEL, K., *op. cit.*, 1924, p. 127–131.

¹³ SLOKAR, J., *Geschichte der österreichischen Industrie und ihrer Förderung unter Kaiser Franz I.*, Wien, 1914, p. 511; About the influence of Bohemian glass and Bohemian glassmakers on glass production in Spain, e.g. PASTOR REY DE VIÑAS, P. *La Real Fábrica de Cristales de la Granja*, Segovia, 1998; ŠTĚPÁNEK, P., PASTOR, P., *Vidrio Español des Musée de Artes Decoratives de Praga*, La Granja, 2002.

¹⁴ DRAHOTOVÁ, O., *op. cit.*, 2005, pp. 206–237.

¹⁵ NOVÝ, P., *op. cit.*, 2022, pp. 191–193; ŠIMÁNKOVÁ, D., *op. cit.*, 2003, p. 11.

¹⁶ BROŽKOVÁ, H., DRAHOTOVÁ, O., *České sklo II.*, Praha, 1989.

¹⁷ ŠIMÁNKOVÁ, D., *op. cit.*, 2003, p. 12.

¹⁸ *Ibidem*, pp. 12–13.

¹⁹ LNĚNIČKOVÁ, J., *op. cit.*, 1999, p. 247.

²⁰ “Georg Anton Jancke reiste im Jahre 1725”, in SCHEBEK, E. (1878), pp. 93–94; ŠIMÁNKOVÁ, D., *op. cit.*, 2003, pp. 9–13.

²¹ “Die Vertreter des Glashandels”, in SCHEBEK, E. (1878), p. 63; “Unseres Glashandels Anfang”, in SCHEBEK, E., 1878, pp. 137–138.

²² “Geschichte der Familie Rautenstrauch von Stephan Rautenstrauch 1819”, in SCHEBEK, E., *op. cit.*, 1878, p. 65.

²³ “Unseres Glashandels Anfang und Verlauf von F. G. Zahn (Mit besondere Rücksicht auf Langenau)”, in SCHEBEK, E., *op. cit.*, 1878, p. 143.

²⁴ “Entwurf zu einem Compagnie-Contracte von Josef Hanzel”, in SCHEBEK, E., *op. cit.*, 1878, pp. 289–296.

²⁵ “Die Geschichte einer Glashandlungs-Compagnie (Gerthner, Ostritz, Hanzer). Ein Anhang”, in SCHEBEK, E., *op. cit.*, 1878, pp. 415–434.

²⁶ “Entwurf zu einem Compagnie-Contracte von Josef Hanzel”, in SCHEBEK, E., *op. cit.*, 1878, pp. 289–296.

²⁷ SCHINDLER, J., *Das religiös-sittliche Moment der alten Innungen von Böhmens Glasindustrie und Glashandel*, Linz 1883, pp. 12-24.

²⁸ “Unseres Glashandels Anfang und Verlauf von F. G. Zahn (Mit besondere Rücksicht auf Langenau)”, in SCHEBEK, E., *op. cit.*, 1878, p. 140.

²⁹ “Geschichte”, in in SCHEBEK, E., *op. cit.*, 1878, p. 66.

³⁰ “Die Vertreter des Glashandels”, in SCHEBEK, E., *op. cit.*, 1878, p. 63.

³¹ “Abschrift eines von meinem Vater, dem Herrn Anton Hiecke, verfassten und eigenhändig geschriebenen Aussatzes über seine Lebensgeschichte, wie folget”, in SCHEBEK, E., *op. cit.*, 1878, p. 74.

³² “Die Handlung Hiecke Rautenstrauch Zincke & Co.”, in SCHEBEK, E., *op. cit.*, 1878, pp 75–76; SIEBER J., “Dr. Thaddäus Hänke (1761-1817), seine Beziehungen zur haidaer Firma Hiecke, Rautenstrauch, Zincke und Komp., die Schicksale seiner Sammlungen”, *Mitteilungen des Nordböhmischen Excursions-Club*, 1914, p. 133.

³³ “Unseres Glashandels Anfang und Verlauf von F. G. Zahn (Mit besondere Rücksicht auf Langenau.)”, in SCHEBEK, E., *op. cit.*, 1878, p. 139.

³⁴ SIEBER J., *op. cit.*, 1914, pp. 130–131, 134.

³⁵ “Abschrift eines von meinem Vater, dem Herrn Anton Hiecke, verfassen und eigenhändig geschriebenen Aussatzes über seine Lebensgeschichte, wie folget”, in SCHEBEK, E., 1878, pp. 71–77; “Materialien zur einer geschichtlichen Darstellung der Gründung unserer Handlung”, in SCHEBEK, E., 1878, pp. 77–78.

³⁶ Förmliche Erklärung vom Auftrage bis zur Treunung der alten Handlung unter der Firma Hiecke Rautenstrauch Preysler & Cie. und der neuen: Hiecke Rrautenstrauch Zincke & Comp., in SCHEBEK, E., *op. cit.*, 1878, pp. 79–89.

³⁷ Reisebeschreibung des Augustin Rautenstrauch von Cadiz nach Lima und wieder zurück, von ihm selbst beschreiben, in SCHEBEK, E., 1878, p. 68.

³⁸ Förmliche Erklärung vom Auftrage bis zur Treunung der alten Handlung unter der Firma Hiecke Rautenstrauch Preysler & Cie. und der neuen: Hiecke Rrautenstrauch Zincke & Comp., in SCHEBEK, E., *op. cit.*, 1878, pp. 90–92.

³⁹ SALZ, A, *op. cit.*, 1913, pp. 269–271, LNĚNIČKOVÁ, J., *op. cit.*, 1999, pp. 239–294.

⁴⁰ LNĚNIČKOVÁ, J., *op. cit.*, 1999, p. 255.

⁴¹ SALZ, A., *op. cit.*, 1913, pp. 269–271.

⁴² LNĚNIČKOVÁ, J., *op. cit.*, 1999, pp. 254–255.

⁴³ “Anton Vinzenz Preissler’s Tagebuch”, in SCHEBEK, E., *op. cit.*, 1878, pp. 97–116.



BROŽKOVÁ, H., DRAHOTOVÁ, O., *České sklo II.*, Praha, 1989.

ČERNÁ, E., *Středověké sklárny v severozápadních Čechách. Mittelalterliche Glashütten in Nordwestböhmen*, Most, 2016.

DRAHOTOVÁ, O. ed., *Historie sklářské výroby v českých zemích I.*, Praha, 2005.

DRAHOTOVÁ, O., "Bohemian Glass Trade to Spain in the 18th Century",

Annales du 10^e Congress de l'AIHV, Madrid, 1985, pp. 497–506.

KLÍMA, A., *Manufakturní období v Čechách*, Praha, 1955.

LNĚNIČKOVÁ, J., "Bohemian Glass Trade in Spain and the Spanish colonies (until the mid – 19. century)" in *Prague papers on history of international relations*, Praha, 2001, pp. 61–74.

LNĚNIČKOVÁ, J., "Obchodníci sklem od poslední čtvrtiny 17. století do poloviny 19. století – profil sociální skupiny", in KÁRNÍK, Z., ŠTAIF, J., eds., *K novověkým sociálním dějinám českých zemí I.*, Praha, 1999, pp. 239–294.

NOVÝ, P., "Export českého skla ve století filosofie. Počátky a principy velkoobchodu – Obchodní kompanie – Osudy, *Sklář a keramik*, Vol. 55, Nr. 7–8, 2005, pp. 176–184.

NOVÝ, P., "The Story of Jablonec Costume Jewellery", *Journal of Glass Studies*, Vol. 64, 2022, pp. 189–211.

PASTOR REY DE VIÑAS, P. *La Real Fábrica de Cristales de la Granja*, Segovia, 1998.

PITROFF, K., *Reise- und Lebensberichte detusch-böhmischer Glashändler*, Passau, 1990.

SALZ, J., *Geschichte der Böhmischen Industrie in der Neuzeit*, München–Leipzig, 1913.

SCHEBEK, E., *Böhmens Glasindustrie und Glashandel. Quellen zu ihrer Geschichte*, Prag, 1878.

SCHINDLER, J., *Das religiös-sittliche Moment der alten Innungen von Böhmens Glasindustrie und Glashandel*, Linz, 1883.

SCHLESINGER, L., "Kreybisch's Reisbeschreibung", *Mittheilungen des Vereins für Geschichte der Deutschen in Böhmen* vol. 8, Nr. 1–2, 1870, pp. 220–235.

SIEBER J., "Dr. Thaddäus Hänke (1761-1817), seine Beziehungen zur haidaer Firma Hiecke, Rautenstrauch, Zincke und Komp., die Schicksale seiner Sammlungen", *Mittheilungen des Nordböhmisches Excursions-Club*, 1914, pp. 127-134.

SLOKAR, J., *Geschichte der österreichischen Industrie und ihrer Förderung unter Kaiser Franz I.*, Wien, 1914.

ŠIMÁNKOVÁ, D., "Vývoz skla do Španělska sklářskou obchodní kompanií G. A. Janke v letech 1766–1773", *Sklář a keramik*, Vol. 53, Nr. 1–2, 2003, pp. 9–13.

TAIT, H. ed., *500 Years of Glass*, London, 2012.

ŠTĚPÁNEK, P., PASTOR, P., *Vidrio Español des Museo de Artes Decoratives de Praga*, La Granja, 2002.

WÜRFEL, K., "Zur Geschichte des nordböhmisches Glashandels", *Mittheilungen des Nordböhmisches Excursions-Club*, 1924, pp. 127–131.



Nº 10 • 2024
ISSN 2444-121X

Oficio y arte del vidrio soplado en México.

María del Pilar Leñero Llaca

Restauradora-conservadora y museógrafa.

pilllac@yahoo.com.mx

- Fecha de recepción: 27-03-2024 - Fecha de aceptación: 26-07-2024 • Pags. 115 - 141
- <https://doi.org/10.46255/add.2024.10.168>

RESUMEN

En este artículo se abordan los orígenes de la manufactura del vidrio en México, así como la implementación de la técnica del vidrio soplado especialmente en Puebla y la Ciudad de México. También se mencionan los sistemas de producción de este oficio, además de los primeros obrajes y lugares donde se instalaron las primeras factorías, el uso de materias primas, hornos y utillaje para fundir y procesar el material vítreo. En suma, la ubicación de instalaciones de producción y sitios específicos de comercialización. Otro tema fundamental es la fabricación del vidrio plano y su utilización en vitrales. Se destaca la organización gremial, la expansión y desarrollo de la industria vítrea: siglos XIX y XX y las estirpes de vidrieros.

PALABRAS CLAVE: vidrio soplado; obrajes; materias primas; hornos; utillaje; producción y comercialización; organización gremial; vidrio plano; estirpes de vidrieros.

CRAFT AND ART OF BLOWN GLASS IN MEXICO.

ABSTRACT

This article addresses the origins of glass manufacturing in Mexico, as well as the implementation of the blown glass technique, especially in Puebla and Mexico City. The production systems of this craft are also mentioned, in addition to the first workshops and places where the first factories were installed, the use of raw materials, ovens and tools to melt and process the glassy material. In short, the location of production facilities and specific marketing sites. Another fundamental topic is the manufacture of flat glass and its use in stained glass. The union organization, the expansion and development of the glass industry stand out: 19th and 20th centuries and the lineages of glassmakers.

KEY WORDS: *blown glass; workpieces; raw materials; Ovens, tools; Production and marketing; Union organization; flat glass, lineages of glassmakers.*

OFICIO Y ARTE DEL VIDRIO SOPLADO EN MÉXICO

María del Pilar Leñero Llaca
Restauradora-conservadora y museógrafa.

“La innovación más importante en la historia del vidrio ocurrió hacia el año 50 a. C., en una región del Imperio Romano (probablemente Siria), donde algún artesano genial, empeñoso o afortunado, descubrió que al sumergir el extremo de una caña o tubo de metal hueco (de tres a cinco pies de largo) en una masa de vidrio derretido y soplar por el otro extremo del tubo, se podrían formar hermosos objetos”¹.

INTRODUCCIÓN

El oficio y arte del vidrio soplado se ha convertido en una especie en extinción. Su historia se rastrea fragmentariamente en algunas crónicas, ordenanzas, censos y tratados de la época virreinal. En ese conjunto documental encontramos algunos “testimonios [...] de la presencia temprana del vidrio en el territorio central de la Nueva España”². El acceso al tema ha sido de manera indirecta, a través de una determinada historiografía sustentada en investigaciones de archivo. De este modo, se propone aquí un artículo de síntesis sobre la relevancia del tema vidriero más aún cuando hoy en día el uso masivo del plástico se ha convertido en una amenaza para los ecosistemas y la biodiversidad del planeta.



Figura 1

Copa de vidrio soplado en proceso.

© 2024 Ana Glennie, marzo 2024.

Fábrica de vidrio soplado ECOVIDRIO,
Ciudad de México.

Un trabajo pionero en la materia fue el de Manuel Romero de Terreros sobre las artes industriales en la Nueva España, 1923, quien hizo hincapié en las artes menores dándoles categoría artística y la debida importancia como complemento de las artes mayores que tan ricamente florecieron en la Nueva España³. En 1942, apareció el libro de Manuel Toussaint, *El Arte Colonial en México*, que logró ofrecer un panorama más amplio y sistematizado de las artes menores entre las que se menciona el oficio de vidriero. También existe un libro sobre el vidrio soplado del escritor jalisciense José Rogelio Álvarez (1960), en el que proporciona datos y fechas sobre el establecimiento de factorías artesanales como la de la familia Ávalos, en Puebla, a finales del siglo XIX (Fig 1).

Un siglo después, el curador y museólogo, Miguel Ángel Fernández, publicó, en 1990, la primera historia general del vidrio en México. Esta publicación constituye un testimonio significativo de las enormes dificultades que sortearon quienes, en Puebla y la Ciudad de México, fabricaron objetos de vidrio en competencia desigual con la importación vidriera de la Carrera de Indias. Desde el puerto de Cádiz provino la tradición más selecta de la Antigüedad Romana, el Islam, Venecia, “y tantos otros modelos de la vitraria que desembocaron en la América mestiza filtrados por el genio de los artífices españoles”⁴.

EMBLEMAS DE PODER: CRISTAL DE ROCA Y OBSIDIANA

En el México Antiguo, la manufactura del vidrio europeo era desconocida a pesar de que había elementos para su elaboración como el sílice, óxidos alcalinos y cal. En cambio, lo que utilizaron los antiguos mexicanos fue el cuarzo (cristal de roca) y la obsidiana. El cuarzo constituye una de las piedras más difíciles de tallar. Tiene una dureza de 8 en la escala de Mohs⁵. Su transparencia era considerada un símbolo de pureza. Su nombre en lengua mixteca⁶ es *yuu u yuhu*. Conocemos pocos objetos tallados en este material tales como cráneos, copas, cuentas, orejeras y conejos⁷.

En cambio, fue más extendido el uso del vidrio volcánico oscuro con diversas tonalidades: rojiza, azulada, violeta, verde-azul y coloraciones que van del negro al gris, además de una variedad conocida como obsidiana meca o jaspeada que se caracteriza por su coloración amarilla-café-rojiza. Tenemos también la obsidiana blanca de color gris y transparente; “obsidiana de los maestros” o *toltecaiztli*; obsidiana común, negra y opaca y obsidiana negra brillante y con distintos grados de translucidez y transparencia (Fig 2).

Es una piedra volcánica, muy parecida al vidrio en aspecto y transparencia, pero muy distinta en dureza y en la forma de trabajarla. Era utilizada para la elaboración de utensilios de guerra como puntas de flecha, lanzas, cuchillos, navajones y puntas de proyectil, objetos rituales y para sacrificios humanos, además de máscaras, vasos, estatuillas y diversas figuras como la vasija ritual con relieve de un mono que sujeta su cola con ambas extremidades⁸. También se utilizaba para la decoración de calaveras humanas, así como orejeras, bezotes, cuentas e insignias con las que se decoraban las imágenes de los dioses. Posteriormente comenzó a tallarse y a utilizarse para elementos ornamentales como esculturas y cetros. Bien pulida servía de espejo ritual, como el llamado “espejo humeante” del dios mexica Tezcatlipoca. Supuestamente este artefacto servía para leer el destino dictado por los dioses, aunque por ahora yace dormido en el Museo Británico.



Figura 2

Objetos de vidrio soplado terminados.

© 2024 Ana Glennie, marzo 2024.

Fábrica de vidrio soplado ECOVIDRIO,
Ciudad de México.

LOS PRIMEROS OBRAJES DEL VIDRIO: SIGLOS XVI–XVIII

Los vidrieros hispánicos hicieron los primeros hornos y talleres en nuestro territorio, así como la implementación de la técnica del vidrio soplado consistente en una forma de moldear y ornamentar los objetos de vidrio transparente y coloreado tanto translúcidos como opacos.

El arribo de artesanos dedicados a la producción de objetos de vidrio fue paulatino. Desde sus inicios, este oficio también estuvo vinculado a manufacturas afines como la de loza vidriada conocida como talavera de Puebla, así como con los salitreros quienes eran encargados de recoger y distribuir sal (o componentes sódicos) a partir de la barilla y del tequesquite. Este material era utilizado para la producción de vidrio, cerámica y jabón como agente blanqueante de textiles y se empleaba también para cauterizar heridas⁹ (Fig 3).

La primera fábrica de vidrio soplado se creó en la ciudad de Puebla, entre 1533-1542. La referencia más temprana sobre una vidriería operante fue propiedad del maestro Rodrigo de Espinoza (o Despinoza), oriundo de la provincia de Granada, que llegó a Nueva España en 1533¹⁰. Se estableció en Puebla en 1542. Se hizo de dos solares para poner su fábrica de vidrio que subsistió hasta principios del siglo XVIII; algunos ubican su taller en la *Calle del Horno del Vidrio* (hoy Av. 10 Oriente 1), mientras que otros lo refieren a la *Calle del Venado* (hoy calle 5 norte 400)¹¹ (Fig 4).

En 1728 en la ciudad poblana surge una nueva factoría, en la que se llamaría la calle del “horno de vidrio” (hoy avenida 10 Oriente), dirigida por Antonio Pardo, pues las destilerías requerían gran cantidad de envases para su producción. Toussaint afirma que “duró casi un siglo trabajando; le sucedieron distintos miembros de la familia: Alonso Pardo en 1744, José Mariano Pardo, de 1773 a 1800; otro miembro de la familia Pardo poseía su horno en la calle de Arista”¹². La fabricación del vidrio era una empresa muy costosa y los dueños se enfrentaron con varias limitaciones. En los virreinos estaba restringido el establecimiento de manufacturas que compitiesen con los productos europeos adquiridos por la población española, criolla y mestiza de altos ingresos, así como de la elite indígena. Instalar una fábrica demandaba una fuerte inversión de capitales y la participación de mano de obra especializada que el reducido mercado y la precaria tecnología lograron sostener con mucho esfuerzo (Fig 5).

Lo característico y peculiar de este sistema de producción y que se replica en todos los casos, es que permitió instalar fábricas de vidrio con los medios económicos del propietario. Implementar la infraestructura para producir artículos de vidrio requerían de una fuerte inversión y esfuerzo para cumplir trámites ante el cabildo para su instalación, como fueron: poseer un solar en que se localizara el horno; contar con las herramientas necesarias producidas por el herrero y los hornos para fundir y procesar el material vítreo; llevar a cabo la contratación de trabajadores como horneros, asistentes del horno, barrilleros, vidrieros, cernidores, areneros y probablemente otros más que ejecutaran cada una de las etapas del proceso de producción. Además, debían adquirir la materia prima necesaria, como barrilla, tequesquite, arena, carbón, leña y demás recursos¹³. La calidad de la producción dependía de la calidad de la materia prima como de la capacidad profesional de maestros, oficiales y aprendices (Fig 6).



Figura 3

Artesano vidriero soplando para crear burbujas de aire al interior del vidrio e ir dando la forma.

© 2024 Ana Glennie, marzo 2024.
Fábrica de vidrio soplado ECOVIDRIO, Ciudad de México.



Figura 4

Artesano vidriero trabajando el vidrio para ir dando la forma.

© 2024 Ana Glennie, marzo 2024.
Fábrica de vidrio soplado ECOVIDRIO, Ciudad de México.



Figura 5

Obra de vidrio soplado en proceso.

© 2024 Ana Glennie, marzo 2024.
Fábrica de vidrio soplado ECOVIDRIO, Ciudad de México.



Figura 6

Artesanos vidrieros trabajando el vidrio soplado.

© 2024 Ana Glennie, marzo 2024.
Fábrica de vidrio soplado ECOVIDRIO, Ciudad de México.

Figura 7

Hornos en donde se funde el vidrio, estos calientan a 1200 grados centígrados.

© 2024 Ana Glennie, marzo 2024.
Fábrica de vidrio soplado ECOVIDRIO,
Ciudad de México.



Figura 8

Artesano trabajando retirando material del horno en donde se funde el vidrio, estos calientan a 1200 grados centígrados.

© 2024 Ana Glennie, marzo 2024.
Fábrica de vidrio soplado ECOVIDRIO,
Ciudad de México.



Figura 9

Artesano vidriero recalentando el vidrio para seguir dando forma.

© 2024 Ana Glennie, marzo 2024.
Fábrica de vidrio soplado ECOVIDRIO,
Ciudad de México.



LUGARES, MATERIAS PRIMAS, HORNOS Y UTILLAJE

Para la instalación de talleres y factorías influían varias circunstancias tales como la existencia de tierras apropiadas para el cultivo de la barilla, materia prima básica, la abundancia de materiales silíceos, la existencia de enormes extensiones de bosques cuya leña se destinaba a los hornos de fundición. Éstos, una vez encendidos para iniciar los procesos, debían operar sin interrupción durante semanas hasta finalizarse las labores.

El número de hornos en un taller de producción dependía de la solvencia económica del vidriero para establecer la factoría y mantener el volumen de objetos elaborados. De acuerdo con Rodríguez Peralta, eran necesarios tres hornos para realizar todos los procesos. Éstos servían para la fusión de la materia prima. Eran de arcilla compuesta de barro negro y blanco provenientes de diversos lechos fluviales, que se recubrían con ladrillo. Se desconoce el material con el que se construyeron estos hornos de la ciudad de México, únicamente se tiene referencia de que los crisoles se fabricaban de roca porfídica muy refractaria, extraída de una cantera cercana a la ciudad de Pachuca, los cuales era necesario remplazar por su continuo deterioro¹⁴ (Fig 7).

La fuente energética empleada era leña seca de árboles belloteros y robles que proporcionaban mayor aporte térmico. Su transportación pudo ser por vía fluvial para reducir costos¹⁵. De lo anterior se deduce que los hornos de vidrio de la ciudad de México comparten el mismo diseño arquitectónico que el de los hornos árabes, pero muy probablemente se diferenciaban en su material de construcción, aunque ambos se recubrían de ladrillo (Fig 8).

Los sitios de fabricación de vidrio en la ciudad de México se ubicaban en terrenos donde se podían construir vivienda y taller, contiguos a las acequias o canales por donde se conducen las aguas como material necesario para la factura del vidrio y como vía de acceso para la entrega de materia prima y leña proveniente de bosques circunvecinos. Las herramientas eran diversas y debieron ser forjadas por herreros, aunque también tenían madera para poderlas manejar. Podemos mencionar palas de hierro de mango largo para agitar la mezcla de pasta vítrea, pala espumadera para retirar burbujas, una varilla de metal hueca de 120 a 180 cm. de longitud denominada “caña”, cuya tercera parte era de madera y en su extremo tenía una boquilla. Había una gran variedad de pinzas, tijeras o sables, el bufador, herramienta con la que se insuflaba aire en una porción de la pieza fija al “puntil”, palas largas a manera de charolas “rable”, varilla de madera y hierro en forma de “T” donde la porción más larga servía de mango¹⁶.

Los vidrieros supieron encontrar una planta para la elaboración de sus vidrios que también llamaron “barrilla fina” o *Salsola Kali hispanica* y que los naturales llaman *curiraxaqua* de cuyas cenizas se obtenía la sosa o carbonato de sodio necesario para el proceso de fabricación del vidrio. La calidad del vidrio dependía de esta planta que prosperaba en la laguna de Cuitzeo y Guyangareo, ambos sitios ubicados en la región agrícola de Michoacán fundada alrededor de 1541¹⁷. Otro lugar de cultivo fue Xaltocan, ubicado al norte de la cuenca de México y rodeado de aguas con lechos salinos. Rodríguez Peralta también ha investigado las dificultades que los vidrieros novohispanos tuvieron para procesar u obtener la barrilla sustituyéndola por cenizas de álamo, pino, abedul, olmo y chopo, ya que aportaban compuestos potásicos en lugar de sódicos, aunque con ello se reducía la calidad y transparencia del vidrio (Fig 9).



Figura 10

Artesano vidriero cortando el vidrio para seguir dando forma.

© 2024 Ana Glennie, marzo 2024. Fábrica de vidrio soplado ECOVIDRIO, Ciudad de México.

Otro ingrediente utilizado fue el calcio que se obtenía de cenizas de caliza, huesos y rocas sedimentarias de canteras, específicamente del tepetate blanco localizado en las cercanías del lago de Texcoco aportaba este elemento químico con función estabilizante de la reacción entre los ingredientes. La roca caliza extraída de canteras se calcinaba en hogueras abiertas y al aire libre llamadas “caleras” o en fosos de dos metros de diámetro y cincuenta centímetros de profundidad; se construían también hornos de piedra o arcilla hasta de ocho metros de diámetro, techados y ubicados bajo el nivel del suelo para reducir el consumo de energía y mantener por mayor tiempo la temperatura a semejanza de los hornos peninsulares de Toledo¹⁸ (Fig 10).

Producción y comercialización

Entre los objetos de vidrio que eran más demandados se encuentran los recipientes de uso doméstico blanco o decorativo como vasos (de vidrio blanco, verde y azul), lámparas, frascos, perfumeros, saleros, tazas, dulceros, platos, platonos, copas, ceniceros, botellas, botellones, redomas (vasijas anchas en el fondo y angostas en la boca), aguamaniles, redomillas abultadas, estructuras filiformes de vidrio, vinateras, objetos suntuarios para iglesias y templos, envases farmacéuticos (botellas, vinateras y vasos). También vemos nichos, vitrinas, faroles y vidrios para sagrarios, vidrios planos (“romanos” “finos” “ordinarios”) cuya producción fue indispensable para desarrollar posteriormente una actividad de carácter preindustrial e industrial.

El amplio conocimiento de los vidrieros respecto de la materia prima utilizada les permitió producir objetos de calidad demandada por las élites que contaban con ingresos suficientes para la adquisición de candiles, jarras, copas, anteojos, bisutería, espejos, vidrios planos para ventanas o para cubrir imágenes de santos. Por otra parte, los objetos de menor calidad serían utilizados en pulquerías como los vasos y



Figura 11

Objetos de vidrio soplado terminados.

© 2024 Ana Glennie, marzo 2024. Fábrica de vidrio soplado ECOVIDRIO, Ciudad de México.

botellas de diferente forma y tamaño para contener líquidos¹⁹. Para fines del siglo XVIII la comercialización de objetos de vidrio se realizaba en espacios físicos específicos dependiendo del nivel socioeconómico y de mayor o menor categoría. El padrón de 1790 reporta cinco en total, cuatro de ellos que se denominaban tiendas especializadas como la “Tienda de Christal”, “Tienda de Christal y Mercería”, “Tienda de Cristales y Loza China”, que por los términos utilizados dan idea de un comercio de cierto nivel, mientras que el restante reportado como “Caxon de Vidrios y Géneros” da la idea de un comercio de menor amplitud o menor categoría. Todas pertenecían a españoles y estaban ubicadas en el centro de la capital²⁰ (Fig 11).

El vidrio plano y el vitral

El vidrio plano se elaboró tardíamente en el último cuarto del siglo XVII, en 1685, debido a la dificultad de su fabricación. La fabricación de piezas de vidrio plano transparente y de colores llegó a emplearse en los diversos nichos y altares de iglesias y capillas, junto con faroles, espejos y vidrios para sagrarios²¹.

Posteriormente los productores colaboraron con los carroceros que producían y colocaban vidrio plano, cuando éste ya se empezó a producir y colocar en los carruajes de la época. Se considera importante reconocer la vinculación de los vidrieros con otros artífices demandantes de su mercancía, como fabricantes y distribuidores de mobiliario de madera. En particular los carpinteros y ebanistas incorporaban vidrio plano en puertas, ventanas y menaje de estancias de descanso, comedor y recámaras de residencias palaciegas, y en menor proporción en casas-habitación modestas. Estos artífices decoraban salones, restaurantes, bares, cafés, cantinas y diversos sitios de diversión de diferente categoría, y se incorporaron en el último cuarto del siglo XVIII a la arquitectura en ventanas y vitrales religiosos.



Figura 12

Artesanos vidrieros trabajando el vidrio soplado.
© 2024 Ana Glennie, marzo 2024.
Fábrica de vidrio soplado ECOVIDRIO,
Ciudad de México.

Con relación a los vitrales podemos decir que desde épocas tempranas se empiezan a elaborar pequeños vidrios de forma regular, unidos mediante la antigua técnica del emplomado para las ventanas de los principales templos. Los vidrios planos fueron casi desconocidos por los habitantes de México quienes anteriormente cubrían los vanos con telas enceradas, láminas o lajas de *tecali* [palabra en náhuatl que significa piedra o mármol de colores muy vivos] o alabastro poblano que aunque delgadas y translúcidas, resultaban aún muy opacas²². Durante los siglos XVII y XVIII, se sustituyen estos lienzos sostenidos en bastidores de madera que cubrían las ventanas de las casas por vidrios planos o cristalinos vitrales para los palacios y las casas cortesanas o de familias pudientes.

Referirnos a la historia de los vitrales en México y su procedencia europea, significa hablar de la herencia de un oficio medieval que marcó una larga tradición artesanal. Las ventanas de cristal con intención decorativa y la incorporación del vitral en el contexto arquitectónico, al igual que el vidrio, nos hablan de un legado del Viejo Mundo. Del vitral en México podemos decir que encontramos los primeros ejemplares en la arquitectura religiosa construida por las órdenes mendicantes. Así mismo se cuenta con la descripción de antiguas vidrieras que estuvieron colocadas tanto en la actual Catedral de Puebla como en la Catedral de la Ciudad de México, además de algunos templos como el de la Profesa (Ciudad de México) que data del primer tercio del siglo XVIII.

En estas descripciones se señala que aquellas vidrieras estaban cubiertas con pequeños cristales en forma geométrica, sencilla pero llena de gracia y armonía, realizadas con la técnica de *crow glass* también conocida como “ojo de toro” “ojo de buey” o “fondo de vaso”. Esta técnica que consistía en unir con pequeños cristales de vidrio blanco y su red de plomo a las formas geométricas de la ventana, proporcionaba un efecto de joyas centelleantes al momento de que la luz las traspasaba. Así vemos que la intención de estas primeras vidrieras que no solían teñirse de colores y eran austeras cortinas de vidrio sólo pretendían el tránsito de la luz que iluminaba el espacio sobre las imágenes y los retablos (Fig 12).

el vitral representa uno de los pasajes más sobresalientes del vidrio mexicano, encuentra en la arquitectura civil de edificios públicos, instituciones educativas y residencias privadas, los ámbitos apropiados para su desarrollo

Sin duda el vitral representa uno de los pasajes más sobresalientes del vidrio mexicano a partir de su producción y manufactura local sobre todo en la segunda mitad del siglo XIX y en el transcurso del siglo XX. Con la arquitectura porfiriana (durante el régimen de Porfirio Díaz como presidente: 1876-1911), el vitral adquiere gran relevancia y apogeo y encuentra en la arquitectura civil de edificios públicos, instituciones educativas y residencias privadas, los ámbitos apropiados para su desarrollo.

En la era moderna las observamos en obras y diseños arquitectónicos que respondían a funciones y características específicas, lo mismo en iglesias que en las edificaciones públicas y no por ello sus formas compositivas se desdibujaron, ya que su especificidad religiosa continuó, pero encontró en esta nueva arquitectura un enorme potencial expresivo al reintegrarse activamente al discurso de los diferentes movimientos y corrientes artísticas como *el Art Nouveau*, el modernismo, el movimiento simbolista, el arte figurativo y la abstracción geométrica. Podemos decir que algunos artistas vidrieros mexicanos incursionaron en el universo del vitral. En la “Fábrica de Vidrio Soplado Carretones” del doctor Francisco Ávalos, se realizaron los vitrales de Mathias Goeritz Brunner para el Templo de San Lorenzo entre 1957 y 1958 o para la Catedral Metropolitana, en 1960.

REGRESANDO AL GREMIO DE LOS VIDRIEROS NOVOHISPANOS

Los gremios eran agrupaciones artesanales muy diversas que se caracterizaban por ejercer una misma profesión y oficio, además de defender intereses comunes que regían la vida económica de las ciudades. Estas asociaciones cuyo origen se remonta a la Europa medieval, estaban regidas por ordenanzas emanadas de la misma corporación y reconocidas por la autoridad en turno. Las autoridades españolas de entonces no sólo aceptaron la organización gremial, sino que la instituyeron con carácter obligatorio; le otorgaron el privilegio de decidir sobre sus reglamentaciones y la colocaron bajo la vigilancia y sanción de los ayuntamientos, así como de su estructura administrativa²³.

Paulatinamente, estos grupos fueron adquiriendo personalidad jurídica a partir de las reglamentaciones que emanaban de la comunidad trabajadora y que después eran sancionadas por las autoridades. Los gremios tuvieron una jerarquía que dividía a los trabajadores en aprendices, oficiales y maestros con base en la diversidad de conocimientos, habilidades y experiencia de cada grupo lo que nos introduce en el proceso productivo gremial de una sociedad estamental²⁴. En cuanto a su estructura general, los gremios novohispanos conservaron la forma europea tradicional; sin embargo, una de las dificultades que tuvieron que enfrentar las autoridades españolas en la Nueva España fue la inclusión de los indígenas en las ordenanzas de las distintas corporaciones, lo que varió considerablemente de acuerdo con el tipo de trabajo y, desde luego, con el desarrollo mismo de la sociedad.

La organización interna de los gremios estuvo caracterizada por su estructura piramidal basada en tres categorías de trabajadores. La primera es la del maestro, título ganado a través de un riguroso exámen, lo que lo hacía responsable del taller. Era propietario de sus instrumentos de producción y de la materia prima. Podía ocupar el cargo de *veedor*, que se ocupaba por velar que se cumplieran las ordenanzas y acuerdos de la mesa de gobierno de su gremio. Los oficiales, eran los aprendices que ocupaban el cargo a través de un exámen público. El lapso en que se desempeñaban como oficiales duraba normalmente de uno a tres años, al cabo de los cuales podían solicitar al cabildo su exámen para ser maestros. Los aprendices, en general, eran muy jóvenes, tenían entre nueve y 18 años. Ingresaban mediante un contrato o escritura en donde se estipulaba que el dueño del taller se comprometía a proporcionar, además de la enseñanza del oficio, comida, vestido y lecho, ya que en pocas ocasiones hubo remuneración económica.

Existieron también cargos de otro tipo para el buen funcionamiento de los gremios, además del de *veedor*. Por ejemplo, el “alcalde”, mayoral o prohombre era quien, elegido por todos los maestros de su gremio, los representaba ante los eventos y organismos oficiales. También presidía las juntas de gobierno y desde luego formaba parte del tribunal de exámenes. A su vez, el “clavario”, o tesorero, custodiaba el patrimonio de la corporación, cobraba las cuotas y multas y llevaba la contabilidad del gremio²⁵.

El grupo de los vidrieros novohispanos pertenecía a los gremios de artesanos y contaba con una normatividad establecida mediante ordenanzas que abarcaban todos los aspectos de su actividad. Ligada con fuerza al gremio, la cofradía se basaba en la

asociación de quienes realizaban una misma labor; podría decirse que constituía la forma religiosa de los mismos gremios. Cada cofradía contaba con sus santos patronos o advocaciones a la Virgen. Éstos eran objeto de especial devoción, ya que de alguna forma habían estado ligados en vida al oficio y, por tanto, se creía que brindaban protección. Se tiene idea de que el patrón de los vidrieros fue san Miguel Arcángel.

Entre algunas de las actividades que regulaban estas agrupaciones estaban la producción y comercialización del vidrio, la duración de la jornada de trabajo, los pagos concernientes para tener derecho al examen que acreditaría la habilidad como maestro vidriero, así como el evitar el acaparamiento de la barilla, planta proveniente de Michoacán como ya se dijo, con el fin de distribuirla equitativamente entre los vidrieros y así preservar la calidad del vidrio y el costo de los artículos.

Estas organizaciones también establecen la prohibición de recolectarla a quien no fuera vidriero y apartador del oro y plata; por tanto, se especifica la penalización al no respetar dicha normatividad. La función indispensable del vidrio, en este caso utilitario, en el proceso de separación de los metales nobles como el oro y la plata dio lugar al establecimiento de la fábrica de “Apartado” y con esto surge el poderoso oficio de Apartador con el nombre de “El Marqués del Apartado” de oro y plata. Este vidrio utilitario de alta calidad producía “cornamusas o retortas de vidrio” que se usaron para sublimar los metales, además de otros recipientes demandados por boticarios y médicos quienes acudían a esta casa para su adquisición. La Casa del Apartado se ubicaba en el límite norte de la primera traza de la ciudad, adjunto a una acequia, en la “Calle de agua que va al monasterio de Santo Domingo”, y que más tarde se denominó “Calle del Apartado”²⁶.

Esta casa originalmente estuvo en manos de particulares, pero pasó a ser monopolio de la Corona en 1778, y concentró la mayor parte de la actividad económica ya que la minería entre otras actividades, convirtió a la Nueva España en la posesión más pujante del Imperio Español. El Apartado fue el único establecimiento que recibió el patrocinio del Estado para la elaboración del vidrio. Podemos decir que en la Casa del Apartado se encontraba la mayor fábrica de vidrio de la Nueva España²⁷.

Las condiciones y el medio social en el que se desarrollaba el oficio de los vidrieros estaba compuesto básicamente por artesanos españoles y criollos que ejercían las funciones de maestros vidrieros y de oficio, existiendo en un principio total ausencia de indios, aunque como señala Fernández, se sabe de un tal “*bedriero*”, Benito de Espinoza, “familiar de Rodrigo de Espinoza de servirse de indios como esclavos que se desempeñaban como aprendices y ayudantes sin que pudieran aspirar a ser maestros de oficio”²⁸.

Es importante señalar que la desigualdad en cuanto a la movilidad social se profundizó debido a los privilegios de los que gozaban estos maestros en los gremios de artesanos ya que establecían sus propias dinámicas y prácticas sociales como la de controlar el tiempo sobre la producción, el monopolio del mercado, así como los procesos de enseñanza. Se sabe que este gremio no se contaba entre los grupos de artesanos más notables aunque sí podían participar en algunas festividades tanto públicas y religiosas y en las procesiones del Santo Patrono.



Figura 13

Artesanos vidrieros trabajando en máquina de botellas.
 © 2024 Ana Glennie, marzo 2024.
 Fábrica de vidrio soplado ECOVIDRIO, Ciudad de México.

En el caso de los vidrieros de Puebla, en el censo de 1822-1823, se registran 37 artesanos vidrieros cuyas edades oscilan entre los 11 (aprendiz) y los 65 años, lo que representó un aparente resurgimiento de la industria vidriera²⁹. De cualquier modo, Puebla se mantenía como el principal abastecedor de vidrio en el virreinato.

Durante la primera mitad del siglo XIX, este gremio estaba conformado por diez oficiales vidrieros y personal afín a la actividad vidriera que debían poseer el solar donde se localizara el horno, las herramientas necesarias producidas por el herrero, los hornos para fundir y procesar el material vítreo y la incorporación de trabajadores como el barrillero, hornero, asistente en el horno de vidrio, vidrieros, cernidores, areneros, el administrador de horno de vidrio y el dueño de horno de vidrio³⁰ (Fig 13).

El pensamiento liberal en España generado en el siglo XVIII consideraba las agrupaciones artesanales como monopolísticas lo que perjudicaba el progreso de actividades artesanales y se oponía al derecho de todo hombre de trabajar y vivir. En España, la organización gremial empezó a decaer a raíz de las reformas borbónicas; sin embargo, puede decirse que el hecho definitivo que provocó su desintegración fue la aprobación, por las Cortes de Cádiz de 1812, del libre ejercicio de los oficios, pues aunque permanecieron algunas de las corporaciones bajo sus ordenanzas, se autorizó el establecimiento de fábricas, lo que aniquilaba la antigua organización gremial. La abolición de los gremios de la Nueva España se produjo hacia 1814, cuando el virrey Calleja se unió a la proclamación del decreto de las Cortes de Cádiz para que se desintegraran las corporaciones existentes, por lo que puede decirse que México comenzaría su vida independiente sin gremios de artesanos.



Figura 14

Artesano vidriero trabajando en máquina de botellas.
 © 2024 Ana Glennie, marzo 2024.
 Fábrica de vidrio soplado ECOVIDRIO, Ciudad de México.

LA EXPANSIÓN Y DESARROLLO DE LA INDUSTRIA VITREA: SIGLOS XIX Y XX. ESTIRPES DE VIDRIEROS

Lucas Alamán (1792-1853), desde su cargo como Ministro de Relaciones Exteriores e Interiores, va a fomentar la industria a escala nacional³¹, mediante la creación de una fábrica de cristales. Se trata del primer intento serio por fincar una industria del vidrio en nuestro territorio, aunque el antecedente de ello partió de empresarios poblanos interesados en esta actividad ya desarrollada en su entidad³². Esta fábrica abrió sus puertas hacia 1838 y se mantuvo en operación hacia 1885. Tuvo que cerrar y cesar las operaciones temporalmente sin que se precisen las causas más profundas del bajo consumo tanto regional como nacional. La fábrica de cristales y/o empresa vidriera elaboró vidrio plano y cilíndrico y seguiría copiando los modelos y cánones europeos³³. Se llamó “Fábrica Mexicana de Cristales”. Esta fábrica junto con la de Puebla deben ser consideradas como los antecedentes que permitirán, a principios del siglo XX, sentar las bases de la industria vidriera nacional.

Para 1850, se sabe de otros sitios de producción en los que se fabricaban recipientes para bebidas utilizados en cantinas y pulquerías en la Ciudad de México. Múltiples tipos de envases fueron requeridos para embotellar cerveza, vino, aguardiente, pulque y rompopo. Uno de los objetos que se produjeron en las fábricas de vidrios y que han sido muy populares son los vasos pulqueros ya que el pulque considerado como bebida nacional prosperó hasta engendrar una aristocracia pulquera fincada en una estirpe mercantil (Fig 14).

A causa de sus orígenes prehispánicos el pulque no era digno de ser servido en cristalería europea, por lo menos así se ocurría en ciertos círculos sociales decimonónicos por lo que el pulque tuvo que crear sus propios envases, jarras, recipientes y vasos pulqueros de aspecto verdoso, dando forma y color a uno de los capítulos más pintorescos de la vidriería nacional³⁴.



Figura 15

Botella saliendo de la máquina para ser inspeccionada.

© 2024 Ana Glennie, marzo 2024.

Fábrica de vidrio soplado ECOVIDRIO,
Ciudad de México.

A los recipientes que respetaron medidas convencionales se les bautizó como macetas o camiones, vasos de gran tamaño, catrinas, vasos de formas ondulantes, tornillos, vasos cilíndricos medianos, cacarizas, jarras de vidrio goteado, chivos, chivatos, vasos con asa, tripas, violas, reinas, virgencitas, barrilitos y tongoleles.

Las labores fabriles en la Ciudad de México en el siglo XIX se instalaron en la periferia y al oriente de la ciudad con diferentes especializaciones y practicantes de oficios, además de actividades industriales. El desarrollo industrial paulatino promovió a su vez la producción de bienes intermedios, como fueron los envases de vidrio que complementaban la industrialización de productos como alcohol, aguardiente, vino, cerveza que por sus propiedades estéticas tuvieron empleo utilitario, decorativo. Estos productos se vendían en almacenes específicos o bazares denominados “mercerías” en donde se ofertaban los de origen nacional y de importación. Se localizaban preponderantemente en el centro de la ciudad, a donde acudía el sector de la población con recursos, en tanto los habitantes con menor capital asistían a sitios de producción o por medio de los vendedores ambulantes³⁵.

Nuevos residentes ingleses, franceses, suizos, alemanes y norteamericanos establecieron hornos y fábricas las cuales prosperaron rápidamente con la producción, venta y distribución de sus mercancías. Es así como apellidos extranjeros están enlazados con la vidriería mexicana particularmente a lo largo del siglo XIX³⁶. Los hermanos Kunhardt (Honorato Quinard), fábricas establecidas en Puebla y adquiridas en 1875 por Ramón Landaluce. La fábrica de Puebla estaba ubicada en la Calle del Mesón de Sosa núm. 8; la de

Apizaco junto a la estación de Apizaco. También están Camilo Grinbolt, Raymond, Frantz, Antonio Derflinger, Burnaud, Gunhler, Hidde, Masson, Blackmore, Guerrier, Pfiester, Srtimatler, Latapí y tantos otros.

Muchas de ellos participaron en esos establecimientos a veces llamados fábricas, algo así como un paso entre los antiguos talleres de artesanos y la gran industria que vendría después³⁷. En 1852 se sabe de la existencia de una fábrica de vidrios por el Paseo de la Viga (Casa del Guerrero, ciudad de México) que estaba en manos del señor Raymond quien fabricó vidrios planos, blancos y de colores, cilindros y botellas. Posteriormente pasó a manos del señor Benjamín Laurent quien además era dueño de otra vidriería por el Monte de las Cruces, en el Estado de México. También se encontraban hornos y fábricas de vidrio en ese período en Puebla como el de Miguel Ignacio Rentería en 1806, La compañía empresaria en la Portería de Santa Catarina en 1838, La casa de Vidriería de 1838 a 1847, La fábrica de vidrios Criollos, en la Plazuela de San Agustín en 1846, entre otras (Fig 15).

Se sabe de otra factoría que instaló un francés de apellido Ver, creador de la Cántabra quien consiguió la colaboración del ingeniero Müller, otro vidriero suizo. El cuarto extranjero que interviene en el desarrollo del vidrio local es un francés nacido en Lyon, Víctor Franz. Conoció al italiano Calpini que producía cristales ópticos. Franz trabajó en la Cántabra en compañía de su paisano Ber. Trajo a Texcoco a su futuro yerno Derflinger y a su hermano Christian, expertos ambos en vidrio soplado. Gracias a estos europeos sopladores de vidrio se inició en Texcoco, en la década de los sesenta del siglo pasado (el XX), un linaje de vidrieros que sigue hoy funcionando. Antonio Derflinger Lyon yerno de Víctor Frantz en compañía de su esposa María Frantz se fueron a Texcoco y fueron tronco de otra dinastía vidriera. Antonio se marchó a las faldas del Iztaccíhuatl en Santo Tomás Apipilhuaco y montó su primer horno. Posteriormente se fueron a Texcoco. Antonio, en sociedad con los Latapí o Latapie, volvería a soplar garrafones del tipo “damajuana”, vitroleros y los útiles cilindros para vidrio plano, luego llegaría a adueñarse de los talleres del Crisol.

Antonio Derflinger hijo, se quedó en Texcoco fundando en 1948 la empresa Vidrios Texcoco; su hermano Felipe optó por permanecer en la Ciudad de México. En 1907 llegó a la Ciudad y pudo estrenar la fábrica ubicada en Lago Chapala 40. Felipe Darflinger Saucedo, dirigió en 1931 los trabajos de la nueva empresa enclavada en Lago Muritz 67. Con esto se originó en Texcoco, en la década de 1960 un linaje de vidrieros que sigue enriqueciendo el oficio artesanal del soplado de vidrio. En Jalisco proliferaron las factorías de vidrio soplado hasta pasar de cien, destacándose la obra de Lomelí Abundis, La Rosa de Cristal y Camarasa, quien fabricó su propio cristal y aportó una coloración rojo sangre a los objetos de vidrio.

Existieron dos vertientes cardinales: la de los artesanos-sopladores que mantuvieron las técnicas pretéritas y la de los impulsores de una futura industrialización interesados en mayores producciones. A grandes rasgos, podemos decir que la manufactura de piezas de vidrio soplado y prensado se ha realizado en talleres que siguen funcionando en algunos lugares como Puebla, Jalapa, la Ciudad de México, Guadalajara, Tonalá y Tlaquepaque, Texcoco y Toluca, León, Monterrey, Durango, Tlaxcala y Tijuana.

En cuanto a las familias de artistas sopladores, se encuentra la familia Ávalos con Don Camilo Ávalos Razo quien fue considerado el primer vidriero mexicano en 1889 en la Ciudad de México y que daría origen al gremio familiar que sentó las bases del estilo artesanal en México. El más famoso de los talleres era el de Carretones, fundado en 1889, tanto en la Ciudad de México como en Guadalajara, mismos que todavía subsisten. Entre 1939-1945 la fábrica cobró reconocimiento internacional sobre todo en los Estados Unidos. En sus vidrios destacan el verde marino y el aguamarina, amatista y azul cobalto. Vidrio verde y cuajado con espirales ascendentes o el rojo de Guadalajara. Sombreros, tinteros y candeleros, floreros, la botella con la silueta de la Guadalupeana, jarras, licoreras, bomboneras, macetas, vasos, frascos y botellitas para merolicos, miniaturas, figuras de indios, burros y todo lo que fuera necesario para evocar un mosaico nacional y diversos tipos de recipientes como enseres de vidrio nacional: tazas, vasos, escudillas y diferentes tipos de recipientes.

También botellas de vidrio verde para las destilerías, además de piezas azogadas y torres de esferas superpuestas muy solicitadas por las farmacias y tendajos. Su repertorio también abarcaba influencias venecianas y andaluzas hasta originalísimos bestiarios y adaptaciones derivadas de la cerámica mexicana. Son tres generaciones de los Ávalos que lograron transformar a sus obreros en artífices. A principios de este siglo la industria mexicana del vidrio estaba revolucionando por lo que los Ávalos decidieron derivarse hacia la producción de objetos de arte. Anteriormente cubrían dos mercados: el de las familias y pequeñas comunidades consumidoras de jarras y vasos para aguas frescas que se vendían de manera ambulatoria en las calles y el de las pulquerías con sus tornillos, chivos y catrinas de vidrio verde prensado en moldes que don Francisco hizo traer de Alemania.

Al igual que en Puebla, los Ávalos producían no sólo los vasos de pulque sino también floreros en técnica de pepita con aquellas incisiones que imitaban las semillas de la calabaza. Soplaban tanto flores a la manera de Murano como vidrios pulqueros siendo estas clásicas formas poblanas y aún las mismas de Venecia las que se elevan a la condición de arte popular. Por su parte, la familia Lara-Ávalos produce floreros, saleros, frascos y otros artículos. Primero lo hicieron para Carretones desde su horno que habían levantado en la Viga y luego se mudó a la colonia Álamos y en 1945 trasladó su establecimiento a la colonia Agrícola Oriental. Junto con su hijo, el arquitecto Carlos Lara, conformarían una pujante empresa.

La creación de establecimientos modernos en la industria del vidrio ocurrió en la industria cervecera alrededor de los años noventa del siglo pasado. Por otra parte, la elaboración masiva de botellas cerveceras fue el detonador de la gran industria vidriera que surgió durante la primera década del siglo XX. Esto simbolizó la transición del taller y de la pequeña factoría a una auténtica revolución industrial en materia de nuestro vidrio y germinaría en una sólida industria vidriera nacional.



Figura 16

Trabajador soplando vidrio caliente.
© 2024 Ana Glennie, marzo 2024.
Fábrica de vidrio soplado ECOVIDRIO, Ciudad de México.

EL VIDRIO SOPLADO EN MÉXICO: ENTRE EL MUNDO ARTESANAL Y EL ARTÍSTICO

Como hemos visto, la producción manual del vidrio soplado en México y su conocimiento ancestral es una larga y valiosa tradición transmitida de un continente a otro y de generación en generación (Fig 16). Constituye un referente en lo que a patrimonio cultural vivo se refiere. Representa una genuina tradición capaz de construir identidad llena de historia. Es un saber heredado de la cultura española, que produjo importantes centros fabriles de producción de más de tres siglos de vigencia. El vidrio es una materialización de la creatividad y el quehacer de nuestros artífices y artistas que ha requerido de un dominio sofisticado. El vidrio soplado ha sido un oficio que procede tanto del sentido artístico del artífice con su originalidad, talento y genio, como del conocimiento de sus saberes y el empleo de técnicas específicas. Produce tanto objetos de índole utilitaria como objetos de carácter único de gran belleza, originalidad y excelencia. Protegerlo representa conservar el trabajo de muchas generaciones de maestros vidrieros que continúan el legado de un oficio y a su vez impide que se genere un vacío importante en la transmisión de su técnica.



¹ FERNÁNDEZ, M. Á., *El vidrio en México*, México, Centro de Arte Vitro, 1990, p. 19.

² FERNÁNDEZ, M. Á., *op. cit.*, p. 43.

³ VARGAS LUGO, E., "Las Artes Industriales de la Nueva España, en la obra de Manuel Romero de Terreros", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM, vol. 10, núm. 38, 1969, p. 85.

⁴ Véase FERNÁNDEZ, M. A., *op. cit.*, p. 26.

⁵ La escala de Mohs fue creada en la primera mitad del siglo XIX por el geólogo alemán Friedrich Mohs. Actualmente, es uno de los métodos más conocidos que se usan para definir la dureza de los minerales.

⁶ Para aproximarse a la cultura mixteca, se recomienda consultar el monográfico que le dedicó la revista *Arqueología Mexicana*, vol. XV, núm. 90, 2008.

⁷ Tesoros de La tumba 7 de Monte Albán, Cripta Zapoteca con una variada ofrenda Mixteca en su interior (Periodo Posclásico (alrededor de 1300 d.C.). CASO, A., "Cristal de roca", *Arqueología Mexicana*, Edición Especial, núm. 41, diciembre 2011, pp. 46-47.

⁸ Pieza procedente de Taxco, Cultura Mexica que se encuentra expuesta en el Museo Nacional de Antropología en la Ciudad de México.

⁹ PERALTA RODRÍGUEZ, J. R., "Materia prima, hornos y utillaje en la producción de vidrio de la ciudad de México, siglo XVIII", *Estudios de Historia Novohispana*, núm. 58, enero-junio 2018, p. 8.

¹⁰ FERNÁNDEZ, M. Á., *op. cit.*, 1990, p. 35.

¹¹ *Ibidem*, pp. 44-45.

¹² TOUSSAINT, M., *Arte colonial en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1990, p. 146.

¹³ PERALTA RODRÍGUEZ, J. R., "Vidrieros en la ciudad de México en el siglo XVII. Sitios de producción y comercialización", *Procesos Históricos: revista de historia, arte y ciencias sociales*, núm. 23, enero- junio 2013, p. 15.

¹⁴ PERALTA RODRÍGUEZ, J. R., *op. cit.*, 2018, p. 13.

¹⁵ *Ibidem*, p. 18.

¹⁶ *Ibidem*, p. 20.

¹⁷ *Ibidem*, pp. 8-10.

¹⁸ *Ibidem*, p. 12.

¹⁹ PERALTA RODRÍGUEZ, J. R., *op. cit.*, 2013, p. 17.

²⁰ *Ibidem*, p. 19.

²¹ Véase JIRADO GUTIÉRREZ, M. J., *Un renacimiento que también se hizo luz. Análisis y reflexiones sobre vitrales elaborados en México entre 1920 y 1940*, Tesis Doctoral, México, Escuela de Artesanías, INBA, 2004, p. 32.

²² Véase FERNÁNDEZ, M. Á., *op. cit.*, p. 70.

²³ *Ibidem*, p. 65.

²⁴ CASTRO GUTIÉRREZ, F., *La extinción de la artesanía gremial*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 1986 (Serie Historia Novohispana, 35), p. 12.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ PERALTA RODRÍGUEZ, J. R., *op. cit.*, 2018, p. 13.

²⁷ "A principios del siglo XVII, el gobierno central de la Nueva España gestó el establecimiento de dos fábricas de "Apartado" una en San Luis Potosí y otra en la Ciudad de México". FERNÁNDEZ, M. Á., *op. cit.*, p. 76.

²⁸ *Ibidem*, p. 47.

²⁹ *Ibidem*, p. 94.

³⁰ Véase PERALTA RODRÍGUEZ, J. R., *op. cit.*, 2013, p. 5.

³¹ Véase FERNÁNDEZ, M. Á., *op. cit.*, p. 124.

³² Una forma de impulsar el desarrollo industrial del país fue el establecimiento del Banco del Avío en 1830. Sobre este tema, véase PERALTA RODRÍGUEZ, "Industria del vidrio en la ciudad de México, 1830-1899", *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, núm. 62, julio-diciembre 2021, pp. 5-34.

³³ Desde un principio la Compañía Empresaria se alojó en la calle del Solar de Castro (Avenida 8 Poninete 500).

³⁴ Véase FERNÁNDEZ, M. Á., *op. cit.*, p. 176.

³⁵ PERALTA RODRÍGUEZ, J. R., "Industria del vidrio en la ciudad de México, 1830-1899", *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, núm. 62, julio-diciembre 2021, p. 29.

³⁶ "Guía de forasteros de la Ciudad de México de Mariano Galván Rivera". Sobre este tema, véase FERNÁNDEZ, M. Á., *op. cit.*, p. 118.

³⁷ *Idem*, p. 122.



CASO, A., "Cristal de roca", *Arqueología Mexicana*, Edición Especial, núm. 41, diciembre 2011, pp. 46-47.

CASTRO GUTIÉRREZ, F., *La extinción de la artesanía gremial*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 1986 (Serie Historia Novohispana, 35).

FERNÁNDEZ, M. Á., *El vidrio en México*, México, Centro de Arte Vitro, 1990.

JIRADO GUTIÉRREZ, M. J., *Un renacimiento que también se hizo luz. Análisis y reflexiones sobre vitrales elaborados en México entre 1920 y 1940*, Tesis Doctoral, México, Escuela de Artesanías, INBA, 2004.

PERALTA RODRÍGUEZ, J. R., "Vidrieros en la ciudad de México en el siglo XVII. Sitios de producción y comercialización", *Procesos Históricos: revista de historia, arte y ciencias sociales*, núm. 23, enero- junio 2013, pp. 2-25

----, "Materia prima, hornos y utillaje en la producción de vidrio de la ciudad de México, siglo XVIII", *Estudios de Historia Novohispana*, núm. 58, enero-junio 2018, pp. 3-29.

----, "Industria del vidrio en la ciudad de México, 1830-1899", *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, núm. 62, julio-diciembre 2021, pp. 5-34.

TOUSSAINT, M., *Arte colonial en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1990.

VARGAS LUGO, E., "Las Artes Industriales de la Nueva España, en la obra de Manuel Romero de Terreros", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM, vol. 10, núm. 38, 1969, pp. 83-90.

Nota: Todas las imágenes se tomaron en la fábrica de vidrio soplado Ecovidrio, la última fábrica de vidrio soplado que se encuentra dentro de la Ciudad de México fundada en 1954. Es una fábrica ecológica, no genera emisiones contaminantes para el ambiente, y para realizar las nuevas piezas se utiliza únicamente vidrio reciclado, el cual se recopila dentro de la misma colonia en donde se encuentra y las colonias colindantes, además de centros de reciclaje de la ciudad. Los hornos quemán a 1200 grados centígrados. Se ubica en la calle de Hermenegildo Galeana 136, Tlalpan, CDMX. ecovidrio1@outlook.com. Fotografías: Anna Glennie.



Nº 10 • 2024
ISSN 2444-121X

Vidrieras. Definición, funciones y tipologías.

Fernando Cortés Pizano.

Conservador-restaurador de vidrieras. Presidente de ARCOVE. fcpcrv@gmail.com

- Fecha de recepción: 07-04-2024 - Fecha de aceptación: 28-08-2024 • Pags. 143 - 175
- <https://doi.org/10.46255/add.2024.10.173>

RESUMEN

El maravilloso universo de lo que conocemos por vidrieras es realmente tan amplio como desconocido. A pesar del hecho de que España cuenta con uno de los patrimonios más importantes de este arte a nivel mundial, su presencia mediática, en museos, exposiciones y programas formativos es muy escasa, como lo son los inventarios y estudios académicos sobre esta especialidad. El presente artículo profundiza en este fascinante arte, en un intento de acercarlo al gran público, ayudando a la vez a esclarecer qué es lo que entendemos por vidrieras, desde una definición etimológica de la palabra hasta los usos e importancia de la vidriera a lo largo de la historia. A lo largo de este recorrido veremos las distintas tipologías de vidrieras existentes, clasificadas en función de su técnica constructiva y materiales, sus usos y funciones y los temas o motivos representados.

PALABRAS CLAVE: vidrieras; técnica; funciones; tipologías.

STAINED GLASS. DEFINITION, FUNCTIONS AND TYPOLOGIES.

ABSTRACT

The magnificent universe of what we know as stained glass is as vast as it is unknown. Even though Spain has one of the most important heritages of this art worldwide, its presence in the media, museums, exhibitions and educational programmes is very scarce, as are the inventories and academic studies on this field. This article explores this fascinating art in depth, in an attempt to bring it closer to the general public, while helping to clarify what we understand by stained glass, from an etymological definition of the word to the uses and importance of stained glass throughout history. Along this route we will see the different types of stained glass windows, classified according to their construction technique and materials, their uses and functions and the themes or motifs represented.

KEY WORDS: stained glass; techniques; functions; typologies.

VIDRIERAS. DEFINICIÓN, FUNCIONES Y TIPOLOGÍAS.

Fernando Cortés Pizano

Conservador-restaurador de vidrieras. Presidente de ARCOVE.

DEFINICIÓN ETIMOLÓGICA DE LA PALABRA VIDRIERA

Si bien la gran mayoría de nosotros tenemos una idea clara de lo que entendemos por vidriera, me gustaría comenzar por intentar analizar brevemente los significados de las palabras “vidriera” y “vidriero” desde un punto de vista etimológico. La intención de este apartado es por tanto aclarar cualquier posible confusión sobre los diferentes términos usados para definir a las obras que aquí entendemos como vidrieras y los profesionales relacionados con su manufactura o elaboración.

Ya que este es un artículo escrito en castellano, he empezado por tanto recurriendo al *Diccionario de la Lengua Española*. Tal y como en él se nos dice, la palabra “vidriera/vidriero” procede del latín *vitriarius*. Las acepciones que el diccionario nos ofrece para estas dos palabras aluden tanto al objeto como a la persona que lo elabora:

1. “Persona que trabaja en vidrio o que lo vende. Sin.: cristalero”.
2. “Persona que coloca vidrios en puertas, ventanas, etc. Sin.: cristalero”¹.



Figura 1

Catedral de Saint-Etienne, Bourges (Francia). Vidriera emplomada.

1619. Fuente: Oeil de verre (Flickr). Imagen de licencia libre de dominio público.

3. “Bastidor con vidrios con que se cierran puertas y ventanas. Sin.: escaparate, aparador, vitrina, cristalera.”².

4. “Conjunto formado por vidrios, generalmente de colores, que componen figuras o dibujos decorativos, y que se emplea en arquitectura para cubrir vanos. Sin.: vitral, ventanal, rosetón”.

5. “escaparate (espacio exterior de las tiendas)”.

La breve acepción 4, si bien con muchas carencias, como veremos más adelante, es sin duda la que más se acerca a lo que nosotros entendemos por “vidriera”, considerada aquí como sinónimo de “vitral”, (del francés *vitrail*), definido como “vidriera de colores. Sin.: vidriera”.

Es curioso comprobar que el diccionario equipara las profesiones de cristalero y vidriero, ya que cuando buscamos una definición del primero nos remite al segundo. Asimismo, para añadir una dosis más de confusión, en muchos países de Sudamérica la palabra “vidriera” alude a lo que en España se considera el escaparate o vitrina de una tienda o comercio. Finalmente, la palabra “vidriería” queda definida en el diccionario de la RAE como: “(De vidriero. 1. f. Taller donde se labra y corta el vidrio; 2. f. Tienda donde se venden vidrios”.

Esta confusión es extensible asimismo a los términos de “vidrio” y “cristal”. Tradicionalmente y hasta la actualidad, la mayoría de personas no vinculadas a este campo utilizan la palabra cristal allí donde en realidad se debería decir vidrio. Desde un punto de vista físico químico se trata de dos materiales de composición y propiedades diferentes. En este sentido, si bien vidrio sería por tanto la palabra correcta para referirnos a la mayoría de productos de nuestra vida cotidiana a los que a menudo denominamos cristal, la confusión no es importante y todos nos entendemos perfectamente.

Por otro lado, la persona que se dedica tanto a la fabricación de la materia prima, el vidrio, sea hombre o mujer, como aquella que se dedica a la manipulación y transformación del mismo en forma de vidrieras u otros objetos, suele llamarse igualmente “vidriero/vidriera”, “vitralista” o “vidrierista”. Así pues, y para despejar algunas dudas frecuentes, el Diccionario de la RAE acepta la palabra vidriera para referirse a la forma femenina del sustantivo vidriero, esto es a la mujer que trabaja con vidrio. Resulta cuanto menos curioso y confuso que todos estos profesionales puedan llamarse de la misma manera cuando sus oficios, unidos simplemente por una materia prima, el vidrio, son bastante diferentes.

En los numerosos documentos históricos conservados en archivos de España, desde la Edad Media hasta nuestros días, en los cuales se habla de este tema, todas las palabras usadas para referirse a esta profesión derivan de la raíz latina *vitrum*, tales como “vidriero/a”, *vedriero/a*, *vedryero/a*, etc. Las palabras *vitrail/vitraux*, usadas especialmente en algunos países de Sudamérica, son claramente galicismos, así como las palabras *vitral/vitralls* o *vidrieres* son de origen catalán.

Es interesante destacar que en la mayoría de lenguas europeas, especialmente las derivadas del latín, la palabra utilizada para definir a la vidriera deriva de la raíz de

vidrio sin añadirle ninguna otra cualidad: *vitral* en catalán, *vidreira* en gallego, *vitral* en portugués, *vitrail* en francés, *vetrata* en italiano, *witraż* en polaco, *vitraj* en esloveno, *vitřaz* en checo, *vitřáče* en eslovaco, *vitražo* en lituano, *vitřaža* en letón, *vitraaz* en estonio, *vitraliu* en rumano, *vitray* en turco, *vitraž* en croata, etc.

Sin embargo en otras lenguas, la mayoría de origen germánico, se utiliza la palabra vidrio acompañada de otra palabra que complementa, matiza o limita sus características: *Glasmalerei* o *Glasbemalung* en alemán (pintura sobre vidrio), *stained glass* en inglés (vidrio teñido o de color, en referencia al uso del amarillo de plata), *glas-in-lood* en neerlandés (vidrio emplomado), *farget glas* en noruego (vidrio de color), *färgade glasfönster* en sueco (vidrio de color), *plettet glas vindue* en danés (vidrio de ventana teñido o de color), *värjätty lasi* en finlandés (vidrio de color), *beirate* en euskera (puerta/ventana de vidrio, cerramiento de un vano con vidrio), etc. Así pues, si bien en todas las lenguas existe una palabra o palabras para referirse a las vidrieras, encontramos sin embargo diferencias curiosas, como que en alemán la palabra implica la presencia de pintura, en inglés la presencia de vidrio coloreado y en neerlandés la presencia de plomo.

Como conclusión, dado que la mayoría de los profesionales dedicados a este campo en los países hispanohablantes utilizan los términos vidriera/s o vitral/es, avaladas de esta manera por la fuerza del uso de una mayoría a lo largo del tiempo, me parece que esas palabras son por tanto perfectamente válidas y aceptables y serán consideradas aquí como sinónimas. En realidad, el hecho de que utilicemos una palabra u otra depende de la región o país donde vivamos, con quien y en qué nivel queramos comunicarnos y cuál de esas palabras nos sirve para entendernos con la mayor cantidad de personas.

En definitiva, dado que las lenguas son algo vivo, mutable a través del tiempo y con muchas variaciones locales, el objetivo de este primer apartado es simplemente el destacar la riqueza de las acepciones de la palabra vidriera o vidriero. De la misma manera, algunas de las palabras técnicas o del oficio del vidriero pueden variar, y de hecho varían, en función de cada profesional o de una región concreta. A lo largo de este artículo he intentado por tanto utilizar aquellas palabras o términos que considero son los más comunes entre la mayoría de los vidrieros, al menos en España (*Fig. 1*).

DEFINICIÓN DE LAS VIDRIERAS SEGÚN SUS FUNCIONES

Cuando intentamos definir qué es realmente una vidriera y cuáles son las características comunes a este tipo de obras nos encontramos ante una tarea que, si bien a primera vista parecería sencilla, ofrece multitud de aristas y puntos de vista en ocasiones contradictorios. Es por ello que he considerado necesario intentar clarificar desde una perspectiva más amplia el significado y el alcance del término “vidriera” y de sus múltiples variantes, ya que soy consciente de que se trata de una manifestación artística generalmente poco conocida y estudiada.

Cuando pensamos en vidrieras, a la mayoría de personas le viene a la mente todo un mundo mágico y cautivador cuyo escenario son los interiores de los edificios religiosos, generalmente catedrales e iglesias medievales, o en ocasiones palacios, un escenario donde se producen juegos de luz y de color, de imágenes representadas en vidrio y cargadas de simbolismo. Esta imagen es cierta solo en parte y no hace justicia a los muchos y variados matices que nos podemos encontrar en el mundo de las vidrieras a lo largo de su evolución desde la Edad Media hasta nuestros días.

Como veremos a continuación, existen realmente muchos tipos de vidrieras, construidas con una gran diversidad de materiales, sirviendo para usos muy diferentes y representando una gran variedad de motivos o temas, por lo que practicante resulta imposible aunarlos todos en una única definición general y válida de la palabra vidriera que comprenda todas sus variantes y manifestaciones a lo largo de sus más de mil años de historia. ¿Qué denominador común podemos encontrar para todos ellos? ¿Es acaso su tamaño, forma, color, función, uso, el hecho de estar compuestas en mayor o menor medida por vidrio, representar personajes o escenas, formar parte de la arquitectura y ser por tanto bienes inmuebles, ser apreciadas como obras de arte al ser atravesadas por la luz, etc.? Existen vidrieras que no responden nítidamente a uno o varios de estos criterios anteriores y sin embargo podrían ser consideradas como vidrieras por mucha gente. Así pues, antes de seguir adelante quisiera ofrecer una definición puramente personal, lo más completa y amplia posible, del concepto de vidriera:

Vidriera es todo cerramiento de un vano mediante el uso de vidrios, tratados de forma artística u ornamental, y que cobra vida al ser atravesado por la luz

Dicha definición, como fácilmente se puede comprobar, si bien no es válida para todos los tipos de vidrieras existentes ni seguramente satisface a todo el mundo, si es cierto que abarca la gran mayoría de obras que calificaríamos como tales. Dado que se vincula la palabra vidriera a un marco arquitectónico, quedan por tanto fuera de esta definición algunas manifestaciones exentas de la arquitectura, surgidas especialmente desde finales del siglo XIX y hasta la actualidad. Me refiero aquí por ejemplo a ciertos objetos de mobiliario, de iluminación, cuadros, esculturas autónomas, etc., que utilizan la técnica y los materiales de la vidriera, pero no funcionan como tales.

Esta definición no implica tampoco la presencia de color o el uso de plomo o pinturas. Asimismo, la anterior definición tampoco alude al tipo de arquitectura en el que van ubicadas las vidrieras. Es cierto que la gran mayoría de vidrieras se localizan en edificios

de carácter religioso, pero también lo es que existen otros muchos ámbitos dentro de la arquitectura profana o civil donde la vidriera ha hallado cómodamente su lugar a lo largo de los siglos. En realidad, podríamos decir que allí donde exista una ventana o vano podría existir una vidriera, independientemente del uso y tipología del edificio.

Esta definición tampoco menciona la posible forma, tipología o estilo de una vidriera, ya que éste dependerá en primer lugar del marco arquitectónico, de sus funciones y del contexto para el que ha sido concebida. Toda vidriera es fruto de su época y del entorno para el que ha sido concebida. Así pues, serán muy diferentes las vidrieras concebidas para un edificio religioso de aquellas situadas en un edificio público, civil, militar, etc., como podrían ser las de un monasterio y las de un hospital, las de una capilla y las de una estación de trenes o un aeropuerto, las de una catedral y las de un palacio. Si bien la técnica puede ser exactamente la misma, el tema elegido y la tipología del ventanal diseñado pueden ser muy diferentes. En la actualidad estas diferencias ya no son tan evidentes y podemos encontrar todo tipo de vidrieras en una gran variedad de contextos imaginables.

La vidriera es una técnica artística cuyo material principal es el vidrio y cuya función primordial y más conocida, es la de cerramiento de un vano o ventanal

En la *Carta de Nájera sobre vidrieras emplomadas* (Nájera, 2023), se nos ofrece una definición de la palabra vidriera mucho más amplia y que cubre la gran mayoría de obras que denominamos como tales: “La vidriera es una técnica artística cuyo material principal es el vidrio y cuya función primordial y más conocida, dentro de un contexto arquitectónico, es la de cerramiento de un vano o ventanal. Las vidrieras pueden, sin embargo, tener otros muchos usos y aplicaciones, tales como, lámparas, esculturas, parte del mobiliario u otros objetos diversos. Los vidrios de las vidrieras pueden ser incoloros o de color, tener diferentes texturas y grosores, y pueden estar tratados con cualquier tipo de técnica o procedimiento artístico o decorativo, tanto en frío como en caliente, tales como pinturas, talla, grabado, fusión, serigrafía, etc. Las vidrieras pueden estar formadas por un único panel o por una composición de varios, así como por un único vidrio o varios. Los vidrios pueden estar ensamblados con distintas técnicas y materiales, tales como perfiles metálicos (plomo, cinta de cobre, zinc, hojalata, etc.), hormigón, resinas, fusión, etc.³.”

FUNCIONES PRINCIPALES DE LAS VIDRIERAS

La primera función y finalidad de la gran mayoría de las vidrieras tradicionales es sin duda la de servir como cerramiento del vano de un edificio, como barrera divisoria y aislante entre el exterior y el interior del mismo, impidiendo el paso de los elementos hacia el interior y permitiendo a la vez el paso de la luz. Dado que la gran mayoría de vidrieras funcionan como parte intrínseca e inamovible de la arquitectura suelen entrar en la categoría de los llamados bienes inmuebles y, tanto los vidrieros como los conservadores-restauradores, hemos de intentar garantizar que así siga siendo⁴.

En segundo lugar, la vidriera es también el arte de la transmisión de imágenes o mensajes representados sobre una superficie translúcida. En este sentido la vidriera es posiblemente uno de los pocos soportes artísticos que para ser apreciado necesita ser atravesado por la luz, esto es, necesita de luz transmitida para que pueda cobrar vida.

En tercer lugar, si miramos más allá de sus meras funciones prácticas, podríamos también definir la vidriera como el arte de la manipulación o modulación de la luz que penetra en el interior de los edificios, el arte de la transformación lumínica y simbólica de los espacios, a la par que anímica de sus visitantes. Estas dos últimas funciones de la vidriera no son en absoluto ideas novedosas ya que desde la Edad Media numerosos autores fueron creando diferentes teorías sobre la simbología de la luz y su vinculación con Dios y la Virgen María, las cuales han llegado hasta nuestros días con plena vigencia.

En último lugar, en ocasiones las vidrieras han de permitir la visión de aquello que esté situado al otro lado del vidrio. Este tipo de vidrieras son generalmente aquellas de vidrios incoloros y sencillos motivos geométricos, situadas en espacios y contextos de carácter profano y doméstico.

En definitiva, con esta breve introducción sobre los significados y funciones de las vidrieras he intentado confrontar a los lectores con las ideas que considero más relevantes sobre el pequeño universo de este arte y espero que en cierta manera haya clarificado algunas dudas existentes y sirva de ayuda durante la lectura de este artículo.

USOS E IMPORTANCIA DE LA VIDRIERA A LO LARGO DE LA HISTORIA

El cerramiento de los vanos o ventanales en un edificio mediante materiales translúcidos, a la vez que resistentes a las inclemencias del tiempo, es una necesidad inherente a cualquier época y estilo arquitectónico, tanto para garantizar su estanqueidad a los elementos como para y permitir el paso de la luz. Ya sea a través de excavaciones arqueológicas o de fuentes documentales, sabemos que anteriormente a la aparición del vidrio en la historia de la arquitectura, y a menudo de forma paralela, se usaron diversos materiales tales como telas o papeles encerados, láminas de pergamino, conchas, cuernos de animales partidos y aplanados, cristal de roca, *lapis specularis* (una variedad mineralógica del yeso), alabastro, mica, etc. Estos materiales se insertaban en marcos de madera, yeso, escayola, bronce, etc., y constituyen, de alguna manera, los antecedentes de las vidrieras tal y como las conocemos desde la Edad Media.

Sin embargo, ninguno de estos sencillos cerramientos puede realmente ser considerado como una vidriera ya que su función es a priori puramente funcional. Sin embargo, en el momento en que cualquiera de estos materiales translúcidos hubiera sido usado con una intención decorativa u ornamental, ya fuera por ejemplo aprovechando las propias vetas del alabastro, grabando algún motivo mediante incisión o aplicando alguna decoración pictórica sobre ellos, entonces si estaríamos ante lo que podríamos calificar como los precedentes o la esencia de la vidriera. Es importante destacar que la llegada y hegemonía del arte de la vidriera, durante muchos siglos asequible solo para unos pocos, no supuso la completa desaparición de estos otros materiales, algunos de los cuales siguieron siendo utilizados durante varios siglos de forma paralela a las vidrieras.

Como ya hemos mencionado, este artículo se centra exclusivamente en las vidrieras tradicionales, aquellas que están compuestas principalmente por vidrio, generalmente pintado y perfiles de plomo. Esta sencilla y exitosa combinación de elementos ha producido algunas de las obras de arte más bellas de la arquitectura occidental, principalmente de carácter religioso. Tal y como atestiguan las abundantes obras y documentos conservados en toda Europa, sabemos que las vidrieras ocuparon un lugar sin duda protagonista en nuestros edificios históricos, especialmente entre los siglos XIII y XVI. La nueva concepción de la luz en la arquitectura de la Baja Edad Media y el papel protagonista otorgado a las vidrieras estaba íntimamente relacionado con los grandes ventanales que se abrieron en los muros de los nuevos edificios construidos a partir del siglo XIII. La progresiva desaparición del espacio ocupado por los muros, sacrificando para ello las zonas donde tradicionalmente se había desarrollado el arte de la pintura mural durante la arquitectura del periodo Románico, supuso un enorme impulso para el arte de la vidriera y, como consecuencia, la consolidación definitiva del oficio del vidriero.

Esta etapa dorada de la vidriera se mantendrá casi hasta el último tercio del siglo XVI, cuando como consecuencia de los cambios de gusto acontecidos en las artes plásticas y en la arquitectura, la vidriera empezará a perder protagonismo y a caer en desuso paulatinamente. El mismo Viollet-le-Duc, un consumado medievalista, atribuía esta decadencia al hecho de que durante el Renacimiento el arte de la vidriera se convirtiera en un arte pictórico que, usando la perspectiva, dejara de lado los preceptos y leyes establecidos durante la Edad Media⁵. Así como la vidriera ganó el pulso y el espacio a la pintura mural durante la transición del estilo Románico al Gótico, con la llegada de la nueva estética del Renacimiento italiano en el siglo XV, y especialmente el XVI, la luz diáfana y clara será poco a poco y de forma paulatina la preferida en el interior de los nuevos edificios, viéndose la vidriera relegada, en la mayoría de los casos y durante varios siglos, a un discreto papel de cerramiento incoloro y translúcido. Un ejemplo claro de este cambio de gusto a sucedido desde mediados del siglo XV son las ideas de Leon Battista Alberti sobre la iluminación interior de los edificios, reflejadas en su *De Re Aedificatoria*, las cuales ponen de manifiesto su preferencia por una luz clara y diáfana en los nuevos edificios construidos en el estilo renacentista del momento.

Esta preferencia por una iluminación natural de los edificios mediante vidrieras blancas se mantendrá durante los periodos Barroco, Rococó y Neoclásico. Es durante estos siglos cuando muchas vidrieras medievales fueron eliminadas y sustituidas por vidrieras blancas, tanto por una simple cuestión de gusto o preferencia estética como para proporcionar una mejor

iluminación a los nuevos retablos, pinturas murales o cuadros instalados en determinados espacios de los edificios. Todo ello supuso lógicamente la decadencia y el abandono del arte de la vidriera, la pérdida de una gran cantidad de obras y la práctica extinción de un oficio y una tradición que, a duras penas empezó a recuperarse a partir de mediados del siglo XIX.

Como hemos visto, una de las causas del declive del arte de la vidriera estuvo relacionada con las ideas del Renacimiento y la división que el pensamiento Humanista creó entre “Artes Mayores” y “Artes Menores”. En las primeras se valoraba más el trabajo intelectual, de diseño o dibujo realizado por un “artista”, mientras que las segundas se asocian más al oficio manual del “artesano”, relacionado con el trabajo físico o seriado.

Si bien Durante la Edad Media las vidrieras habían compartido escenario y protagonismo con el resto de las actividades artísticas, a partir del Renacimiento serán incluidas en la categoría de las llamadas “Artes menores”, que con el tiempo terminará derivando en conceptos como artes decorativas, aplicadas, artesanías, etc. Estos términos, que de hecho no deberían tener ninguna connotación negativa o peyorativa, se han mantenido en el inconsciente popular creando ficticias, y a menudo forzadas, clasificaciones entre Bellas Artes o artes de primera clase y Artesanías o Artes de segunda clase, entre artistas y artesanos, etc.

Un ejemplo muy ilustrativo de esta situación que estamos comentando es el de cómo aquellas vidrieras diseñadas por artistas muy conocidos, pero no vidrieros de profesión, han pasado a la historia y son recordadas una y otra vez en los libros de historia sobre este tema. Es el caso de Cimabue, Duccio, Giotto, Ucello, Donatello, Ghiberti o Castagno en Italia, Schongauer, Dürero o Holbein en Alemania o, ya en el siglo XX, Chagall, Matisse, Rouault, Van Doesburg, Leger, etc. Sin embargo, los nombres de los vidrieros que ejecutaron dichas vidrieras no son conocidos más que por los especialistas en la materia. De la misma manera, al contrario de lo que sucede en otras especialidades consideradas como “Artes Mayores”, la gran mayoría de los nombres de los vidrieros que a lo largo de la historia diseñaron y ejecutaron sus vidrieras tampoco son conocidos por el gran público ni aparecen en los libros de Historia del Arte.

A partir de mediados del siglo XIX, gracias al importante papel del Romanticismo y el estilo Neogótico en la recuperación de las artes medievales, la vidriera volverá a disfrutar de un nuevo periodo de auge que se mantendrá, no sin altibajos, hasta nuestros días. Es entonces cuando surgirán movimientos artísticos tales como el Arts & Crafts, Prerrafaelitas, Nazarenos o, más adelante, el mismo Modernismo y Art Decó, que intentarán aglutinar y aunar las diferentes artes, recuperando de esta manera los oficios medievales y, especialmente, el arte de la vidriera. En aquellos países europeos que durante la Edad Media habían sido pioneros en este campo, tales como Francia, Alemania, Inglaterra, Suiza o Austria, esta especialidad nunca llegó a desaparecer, siendo su recuperación en el siglo XIX un fenómeno realmente espectacular que arranca incluso durante el primer tercio del siglo. Sin embargo, en otros países con menos tradición vidriera como es especialmente el caso de España, donde era frecuente la importación de obras y la llegada de artistas vidrieros del extranjero, las consecuencias de esta salida de escena del arte de la vidriera fueron mucho más profundas y dañinas, siendo sus efectos todavía perceptibles en la actualidad.

TIPOLOGÍAS DE VIDRIERAS

Tal como veremos a continuación, a lo largo de la historia ha existido y existe una gran variedad de tipologías de vidrieras, las cuales hemos clasificado en función de sus materiales y técnicas, sus usos y funciones y los temas en ellas representados. Estas tipologías aquí propuestas solo pretenden ser una herramienta de trabajo y ayuda a la hora de estudiar las vidrieras, describirlas o clasificarlas y en modo alguno han de ser consideradas como compartimentos estancos. Evidentemente una vidriera puede formar parte de varias clasificaciones y categorías simultáneamente o incluso las definiciones aquí propuestas pueden ser referidas de otra forma por otros vidrieros o estudiosos de la materia. Es más, algunas de las categorías aquí propuestas van mucho más allá de las definiciones tradicionales de la palabra vidriera y, por lo tanto, posiblemente, no podrían ser consideradas realmente como vidrieras.

1. Tipos de vidrieras según sus materiales y técnicas

La enumeración de vidrieras según sus materiales y técnicas que presentamos a continuación, no pretende ser un listado exhaustivo de todas las técnicas existentes, tan solo las más importantes y conocidas. Asimismo, la gran mayoría de técnicas aquí explicadas pueden presentar diversas variantes que, por razones de espacio, no hemos podido incluir aquí. Por otro lado, algunas de estas técnicas aquí enumeradas tal vez no puedan ser consideradas estrictamente como vidrieras (alabastro, trampantojos, *cromotransparencias*, etc.), pero hemos optado por incluirlas aquí dada su relevancia, proximidad y paralelismos con el campo de la vidriera.

Vidrieras tradicionales emplomadas

Se trata sin duda del tipo de vidriera más popular y abundante, especialmente en los países occidentales de tradición cristiana. Es la formada por vidrios, con o sin pintura, emplomados. La vidriera emplomada, tal y como la conocemos en la actualidad, comienza a utilizarse como cerramiento de ventanales durante la Alta Edad Media, posiblemente entre los siglos VII y VIII, si bien su momento de mayor expansión no se producirá hasta el siglo XII, a finales del periodo Románico. Un importante tratado de esta época, escrito en Alemania por el monje o presbítero Teófilo (*Theophilus* en latín), explica las diferentes técnicas de trabajo de la vidriera, las cuales, curiosamente, han cambiado relativamente poco con respecto a las utilizadas en la actualidad.

Vidrieras con perfiles de hojalata

Vidriera muy utilizada en los siglos XVIII y XIX. La unión entre los vidrios, generalmente incoloros, se realiza mediante perfiles de chapa de hojalata de sección en “U” unidos entre sí mediante soldadura con estaño por ambas caras. Dada la dificultad de doblar la hojalata, estas vidrieras forman normalmente motivos geométricos de líneas rectas. Esta técnica es raramente utilizada en la actualidad, pero se ha mantenido en ciertos países para la elaboración de faroles y otros objetos de mobiliario. La Catedral de Ciudad Rodrigo (Salamanca) conserva todavía muchas de estas vidrieras, si bien en un estado lamentable (*Fig. 2*).



Figura 2

Catedral de Ciudad Rodrigo (Salamanca).
Vidriera de perfiles de hojalata.
 Siglo XVIII. Fuente: Fernando Cortés Pizano.

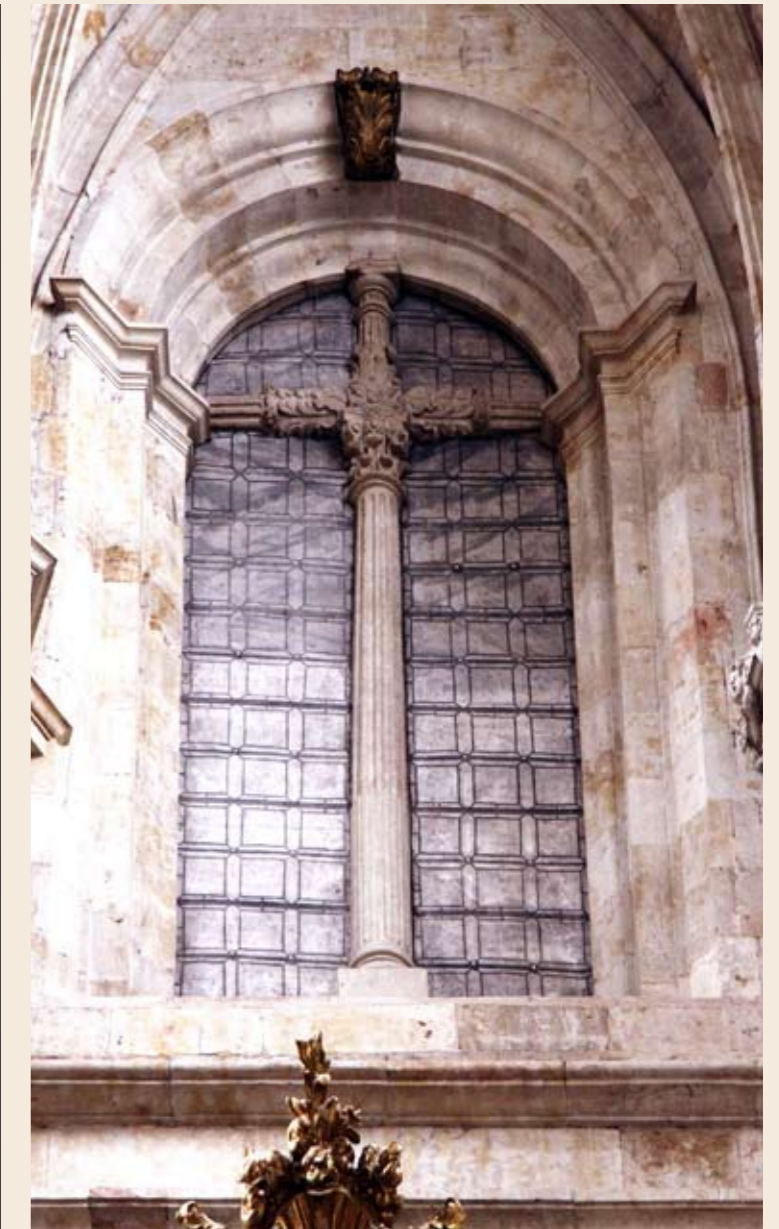


Figura 3

Iglesia de San Esteban (Salamanca).
Vidriera trampantojo.
 Iglesia de San Esteban (Salamanca)

Vidrieras formadas por láminas de vidrio montadas en bastidores

Modalidad de vidriera muy utilizada desde el siglo XVIII, consistente en láminas de vidrio generalmente de color y sin presencia de pintura ni uniones de plomo, insertadas en bastidores de madera o metal, fijadas con junquillos y selladas mediante masilla, formando generalmente sencillos motivos geométricos de líneas rectas.

Vidrieras falsas pintadas sobre el muro o trampantojos

Ya desde la Edad Media y hasta la actualidad son abundantes los ejemplos de pinturas murales imitando a vidrieras, ya sea sobre ventanales cegados o en muros donde nunca existieron vidrieras. Si bien es obvio que estas obras pertenecen técnicamente al campo de la pintura mural y no son vidrieras, nos ofrecen sin embargo una valiosa información sobre la importancia y apreciación de la vidriera a lo largo de la historia, reflejando en ocasiones detalles muy interesantes sobre las mismas (*Fig. 3*).



Figura 4

Monasterio cisterciense de Santa María del Salvador, Cañas (La Rioja). Vidrieras de alabastro.

Fuente: Zarateman (Wikimedia Commons). Imagen de licencia libre de dominio público.



Figura 5

Mirador de Lindaraja de la Alhambra de Granada. Vidriera islámica.

Siglo XIV. Fuente: Harvey Barrison (Flickr). Imagen de licencia libre de dominio público.

Vidrieras de alabastro

Son cerramientos de ventanales formados por láminas de alabastro (en ocasiones pintadas, doradas o grabadas por incisión) apoyadas una sobre otra o, menos frecuentemente, separadas por bastidores. Este material fue muy popular durante la Edad Media y especialmente en la arquitectura del Románico, si bien ha permanecido vigente hasta la actualidad. Varios documentos conservados del siglo XIV atestiguan el uso de vidrieras de alabastro. En España, se han conservado varios ejemplares del siglo XVI de vidrieras de alabastro pintadas, muy posiblemente al óleo, como las de la Catedral de Tarazona y la de la Iglesia de la Asunción en Fuentes de Jiloca, ambas en la provincia de Zaragoza (Fig. 4).

Vidrieras islámicas

Vidriera generalmente anicónica compuesta por vidrios de color sin pintar, insertados en una celosía de yeso o escayola, en ocasiones de madera, representando motivos geométricos o florales. En España se ha conservado *in situ* una vidriera del siglo XIV en uno de los techos de la Alhambra de Granada, montada sobre una celosía de madera (Fig. 5).

Vidrieras con pinturas en frío

Las referencias documentales y tangibles del uso de pinturas en frío en vidrieras, generalmente emplomadas, se conocen ya desde la Edad Media. Estas pinturas en frío (témperas, oleos, etc.) no necesitaban de cocción y podían ser utilizadas bien como complemento a las pinturas cocidas, añadiendo detalles o corrigiendo defectos, o de forma exclusiva. En el siglo XVIII, el uso de pinturas en frío será más habitual, como consecuencia de la pérdida de oficio de este arte. En la catedral de Girona se conserva un rosetón del siglo XVIII de gran tamaño, en la fachada principal.

Hinterglasmalerei

Se trata de un tipo de vidriera que se desarrolló principalmente en Centroeuropa a partir del siglo XIV y que tuvo un gran desarrollo y popularidad durante los siglos XVII y XIX en los países germánicos y en el este de Europa. Realizada generalmente en paneles de vidrio de pequeño tamaño y de uso doméstico, pintados en frío por la cara posterior, a modo de un cuadro, y a menudo representando escenas, tanto religiosas como profanas, en un estilo popular o *naif*. Algunas variantes de esta técnica, en las cuales se utiliza pan o polvo de oro o plata y lacas, son las conocidas como *Verre églomisé* en francés, *Reverse Glass Painting* en inglés o *Amelierung* (o *Gamalierung*) en alemán. En la catedral de Segovia se conservan varios cuadros de este tipo del siglo XVII pintados al óleo sobre vidrio (Fig. 6).



Figura 6

Museo de la Catedral de Segovia. Jesús y la Adultera.

Siglo XVII. Óleo sobre vidrio. Fuente: Imagen cedida por la Catedral de Segovia.

Vidrieras con distintos perfiles de plomo

A partir del siglo XIX y durante el siglo XX, los plomos de sección en “H” utilizados tradicionalmente en las vidrieras experimentan un aumento en la gama de posibilidades disponibles. Algunos de los plomos más comunes son los recubiertos por finas láminas de otro metal, generalmente cinc, latón o cobre, los plomos armados o reforzados con una varilla de acero en su interior para darle mayor resistencia, los plomos de sección en “U” o en “Y”, etc.

Vidrieras opus sectile

A mediados del siglo XIX se desarrolla en el Reino Unido, dentro del movimiento Arts & Crafts, un tipo de vidriera opaca basada en la variante del mosaico romano y bizantino conocida con el mismo nombre. Mientras que, en la técnica original, utilizada también durante la Edad Media, se utilizaban láminas de piedra, conchas o vidrios adheridos al muro siguiendo un motivo concreto, en el Reino Unido se utilizaron a menudo vidrios pintados con grisallas cocidas, trabajados como si de una vidriera opaca se tratase. Contemporáneamente, en otros países, se desarrolló una técnica muy similar, pero sin pinturas cocidas, conocida como “vidriera mosaico”. En Barcelona existen varios ejemplos muy interesantes de esta técnica dentro del estilo Modernista (Fig. 7).

Vidrieras con cinta de cobre

Esta técnica, conocida también popularmente como Tiffany, comienza a usarse en las vidrieras a partir de los años ochenta del siglo XIX en los EE.UU. Estas vidrieras utilizan principalmente vidrios llamados americanos, opalescentes, muy texturados, semitranslúcidos, de gran riqueza cromática y unidos entre sí mediante una fina cinta de cobre estañada y con adhesivo en una de sus caras. Esta técnica se popularizó especialmente en las famosas lámparas de Tiffany.

Vidrieras adhesivas o cromotransparencias

Esta técnica, también conocida como “vitrofanías”, “cromolitografías”, “diafanías”, transparencias o “Glacier”⁶, fue inicialmente usada en viviendas particulares como decoración popular de las ventanas imitando a vidrieras o pinturas conocidas, y con el tiempo se extendió a edificios más importantes como iglesias, hoteles, castillos, etc., tanto de carácter religioso como secular. La técnica consistía en la impresión de un motivo particular sobre una lámina de papel adhesiva pegada a un vidrio translúcido, generalmente con cola animal. A menudo estas láminas, una vez aplicadas sobre el vidrio, eran protegidas con un barniz al aceite. Los orígenes de esta técnica, que se ha venido utilizando hasta la actualidad con ciertas variantes, se remontan a la segunda mitad del siglo XIX (Fig. 8).

Vidrieras con vidrios superpuestos o doblados

Esta técnica, conocida en ocasiones también como doblajes (*plating*), “tricomía” o *Luce Floreo*, se empezó a utilizar aproximadamente ya desde el último cuarto del siglo XIX, y consiste en la superposición de varios vidrios de distintos colores, generalmente los primarios, o texturas⁷.

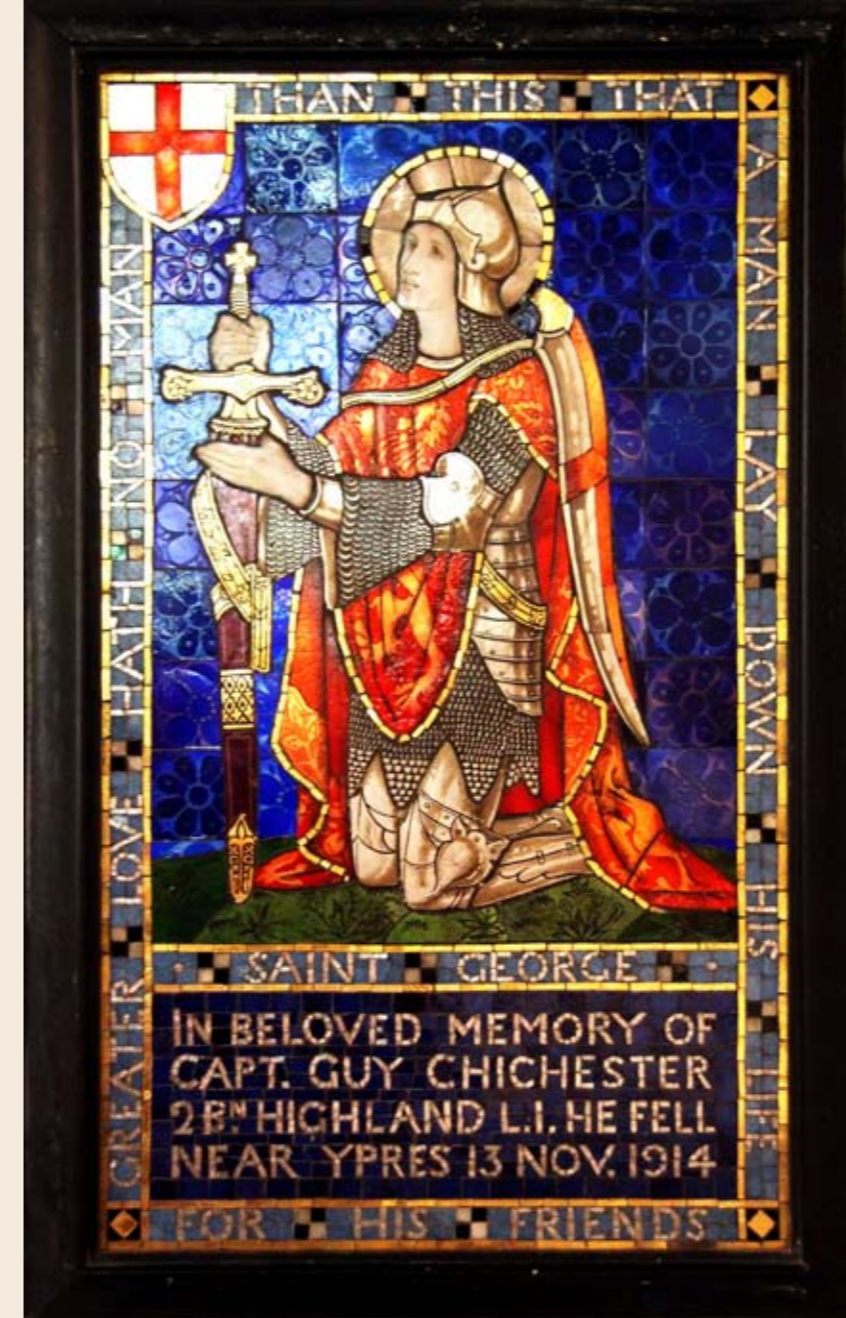


Figura 7

Iglesia de Brattleby (Reino Unido).
Vidriera opus sectile.

James Powell & Sons, siglo XIX.

Fuente: Fernando Cortés Pizano.

Figura 8

Catálogo no. 8 (p. 11) de la Casa Glacier.

Mostrando distintos modelos de vidrieras adhesivas diseñadas por J. West. McCaw, Stevenson & Orr. Siglo XIX.

Fuente: Illustrated catalogue of Glacier window decoration.

Imagen de licencia libre de dominio público.





Figura 9

MNAC Barcelona. Vidriera en cloisonné.

obra de Frederic Vidal i Puig (1882-1950) para la casa Bertrans i Serra de Barcelona, actualmente conservada en el MNAC de Barcelona. Fuente: Amad Álvarez (Wikimedia Commons). Imagen de licencia libre de dominio público.

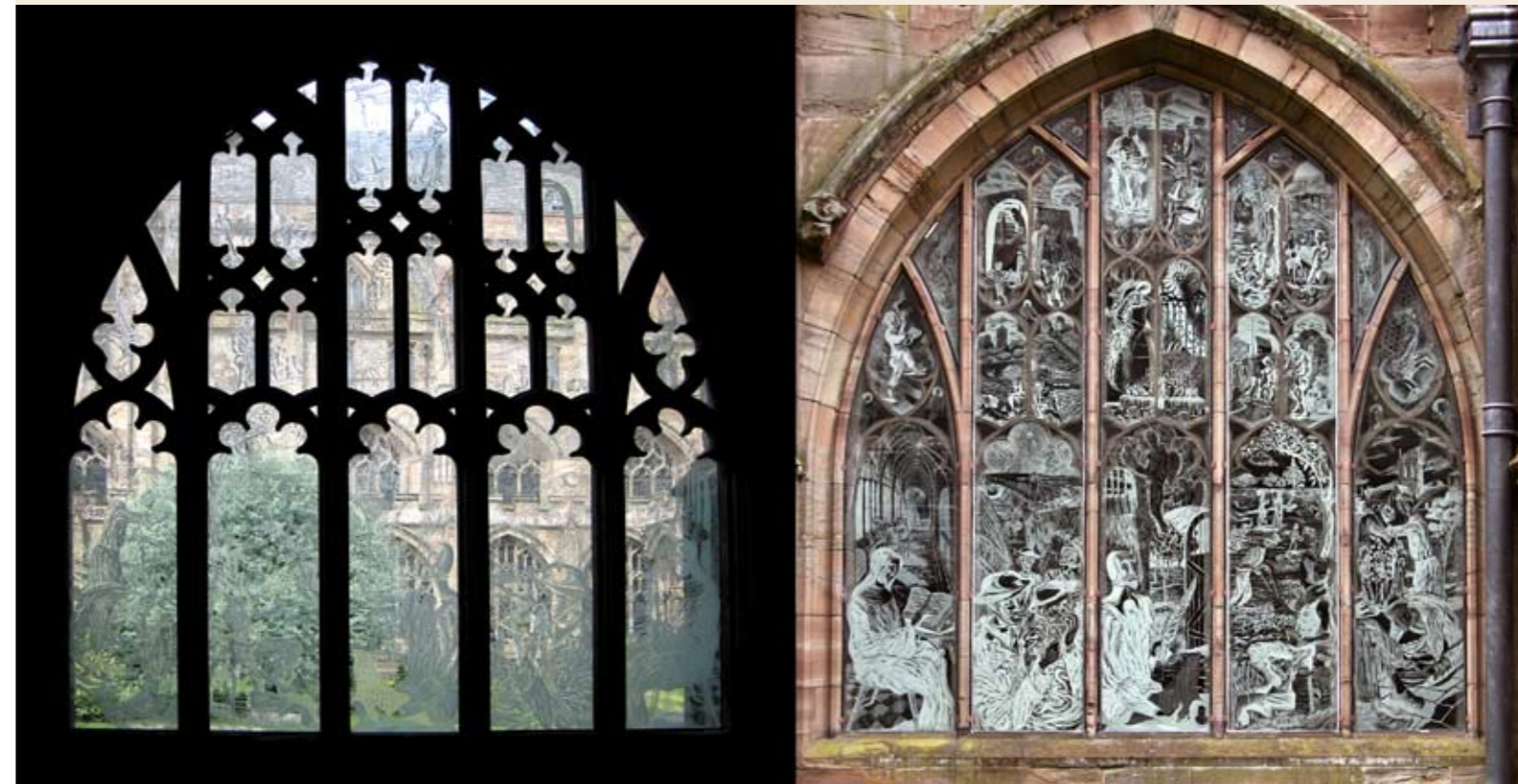


Figura 10

Catedral de Worcester (Reino Unido). Vidriera del Milenio. grabada al ácido y a la talla. Mark Cazalet (Daedalian Glass Studios), 2000. Fuente: Harry Rose (Flickr). Imagen de licencia libre de dominio público.

Estos vidrios superpuestos pueden ser del tipo opalescente americano usado por La Farge o Tiffany, o bien vidrios plaqué grabados al ácido y/o pintados. Los distintos vidrios pueden ir insertados en un mismo o en distintos perfiles de plomo o, en el caso de un panel completo, en un bastidor de madera o metal. Cada vidrio representa un motivo diferente, obteniéndose el resultado deseado solo mediante la superposición de los mismos. Esta técnica fue desarrollada muy posiblemente en los Estados Unidos de América por John La Farge y, unos años después, ampliamente desarrollada por Louis Comfort Tiffany. En Alemania, hacia 1895, Richard Sander también utilizó un método muy similar que llamó Luce Floreo y unos pocos años más tarde fue magistralmente desarrollada durante el Modernismo catalán.

Vidrieras Cloisonné

Técnica decorativa con esmaltes fundidos muy antigua desarrollada Egipto, Bizancio y China y heredada en Occidente durante la Edad Media. A finales del siglo XIX y principios del XX, coincidiendo con los estilos Art Nouveau y Modernismo, se desarrolla en Inglaterra⁸ y poco más tarde en Cataluña⁹, un par de variantes novedosas de vidriera que usan el mismo nombre, pero cuya técnica es totalmente diferente. La primera de ellas consistente en paneles de pequeño formato formados por dos láminas de vidrio entre las cuales se colocan diminutas perlas de vidrio separadas entre sí por finos perfiles metálicos, y pegadas al vidrio base mediante una cola. La segunda está construida como una vidriera emplomada normal, con esmaltes aplicados sobre los vidrios en capas muy gruesas, con relieve, separados los colores entre sí mediante un fino hilo de pintura cocida (Fig. 9).

Vidrieras con dallas normandas

Se trata de una variante de la vidriera emplomada. Técnica compleja de alcance muy limitado, tanto en el tiempo como geográficamente. Se desarrolló en Inglaterra a finales del siglo XIX durante el periodo Arts & Crafts y consiste en soplar una posta de vidrio en un molde rectangular, obteniendo así cuatro o cinco pequeñas láminas de vidrio utilizadas para la realización de vidrieras emplomadas tradicionales. Estos vidrios suelen ser bastante más gruesos de lo habitual en su parte central, por lo que ofrecen interesantes gradaciones de tonalidad en su superficie. Asimismo, los perfiles de plomo utilizados suelen ser de mayor altura que los plomos habituales.

Vidrieras con vidrios impresos

Esta técnica, utilizada principalmente a finales del XIX y principios del XX, consiste en el uso de gruesas planchas de vidrio, generalmente incoloras, con motivos impresos en marcado relieve mediante el uso de moldes, ya sea por troquelado, colado o termoformado.

Vidrieras con vidrios grabados

Nos referimos aquí a aquellas vidrieras realizadas a partir del siglo XIX, generalmente sobre una o varias láminas de vidrio incoloras y de gran tamaño, decoradas mediante el grabado del vidrio al ácido, a la muela o a la arena. Un efecto muy similar se puede conseguir mediante el uso de muselina, un tipo de pintura fundible translúcida y de aspecto blanquecino (Fig. 10).

Vidrieras con pasta de vidrio (*pâte de verre*)

Técnica muy antigua, utilizada ya en el antiguo Egipto, que tuvo una recuperación esporádica a finales del siglo XIX en el campo de la vidriera, la escultura y el vidrio de forma, principalmente en Francia, durante el periodo Art Nouveau. Esta técnica consiste en fundir en un molde, resistente al calor, una pasta formada por vidrios finamente molidos, disuelta en agua y en un aglutinante orgánico y aplicada en capas sucesivas. El resultado son vidrios poco translúcidos y mucho más gruesos de lo habitual.

Vidrieras de ladrillos de vidrio hueco

Esta técnica empezó usarse desde finales del siglo XIX y consiste en ladrillos de vidrio huecos, ya sean de caras lisas, texturadas o con formas creadas mediante troquelado, por una o ambas caras. Estos ladrillos se usan de la misma forma que los ladrillos habituales utilizados en la construcción para levantar muros, separados entre sí por hiladas de cemento.

Vidrieras de hormigón o de ladrillos de vidrio macizo

Esta técnica empezó a ser utilizada de forma creciente a partir de los años cuarenta del siglo XX¹⁰. Este tipo de vidriera se desarrolló originalmente en Francia, por lo que el término comúnmente utilizado en francés –y en otros idiomas- para designarla es “*Dalle de verre*”, que literalmente quiere decir losa o placa de vidrio. Las dallas originales tenían unas dimensiones aproximadas de 20 x 30 cm, 25 mm de espesor y unos 3 kg de peso. Las vidrieras de hormigón están compuestas por paneles individuales formados por ladrillos macizos de vidrio, troceados mediante martillo o radial siguiendo el motivo del diseño de la obra, y unidos entre sí mediante cemento armado, reforzado con varillas de hierro. Estos paneles suelen ir montados sobre bastidores, generalmente metálicos. A partir de los años sesenta del siglo XX, en ocasiones, el cemento era sustituido por resinas sintéticas, generalmente epoxis (Fig. 11).

Vidrieras Gemmail

La palabra *Gemmail* (del francés, plural *gemmaux*), traducida del francés como “gema esmaltada”, describe un tipo de vidriera desarrollado en la década de 1930 por el pintor francés Jean Crotti. Se diferencia de las técnicas tradicionales de vidrieras en que las piezas individuales de vidrio coloreado no se unen con plomo, sino que se superponen y se adhieren de forma provisional mediante un adhesivo transparente, hasta que, una vez introducidas en el horno, son fundidas entre sí.

Vidrieras appliqué

Técnica que empezó a utilizarse a partir de los años cincuenta del siglo XX, consistente en el uso de vidrios de colores pegados con resinas, generalmente epoxis, sobre una lámina base de vidrio incolora. Esta técnica se ha mantenido con ligeras variaciones hasta la actualidad, utilizándose alternativamente otros tipos de resinas, como las siliconas.



Figura 11

Seminario Mater Dei de Castellón. Vidriera de hormigón.

Autor: Arcadi Blasco, 1961. Fuente: Imagen de Roberto Ruiz cedida por el Archivo AB – MUA.

Vidrieras emplomadas falsas o simuladas

Bajo esta categoría podrían incluirse varios tipos de técnicas realizadas, sobre una única lámina de vidrio generalmente incolora, como por ejemplo aquellas en las que los plomos son bandas de plomo adhesivas pegadas sobre el vidrio base, o aquellas en las que tanto las líneas de los plomos como los colores de los vidrios han sido pintados con pinturas en frío.

Vidrieras con materiales y técnicas contemporáneos

Nos referimos aquí a toda una serie de vidrieras realizadas desde el siglo XX y que utilizan una o varias técnicas y materiales contemporáneos combinados, tales como la fotografía, el *fusing*, *casting*, el termoformado, la serigrafía, la talla, las resinas, el chorreado, etc.

2. Tipos de vidrieras según sus usos y funciones

Si bien el uso más habitual y conocido de las vidrieras es el de cerramiento de un vano o ventanal, también podemos encontrar muchas vidrieras en otros contextos y con una gran diversidad de fines y funciones menos conocidos. En ellos la vidriera puede jugar tanto un papel protagonista como secundario, en conjunción con otras artes o soportes. A fin de simplificar todas estas categorías he optado por una división sencilla entre vidrieras como parte de la arquitectura o como obras exentas, o lo que es lo mismo, vidriera inmueble y vidriera mueble.

Vidrieras como parte de la arquitectura

Tal y como ya hemos visto, el uso de las vidrieras como elementos de la arquitectura es sin duda su aplicación principal y más conocida, ya sea en ventanales o ventanas (practicables o no), puertas, techos, escaleras, marquesinas, cerramiento de miradores, balcones o barandillas, estructuras decorativas, relojes, etc. Todas ellas son objetos inmuebles pensados para una ubicación concreta.

Vidrieras como obras exentas

En esta categoría entra toda una serie de objetos muebles utilitarios que utilizan la técnica de la vidriera, ya sea de forma principal o secundaria. Un primer grupo sería aquel que podríamos clasificar como mobiliario, en el cual podríamos incluir los armarios, biombos, mamparas separadoras, lámparas, faroles de techo o de pared, etc. Dentro de esta categoría tal vez podríamos incluir los paneles autónomos de pequeño formato, pensados para ser colgados, a modo de pintura translúcida, delante de un ventanal, o en una pared, como en el caso de los cuadros opacos pintados en frío por la cara posterior del vidrio. Un segundo grupo sería el formado por las obras exentas portátiles como los faroles procesionales. Finalmente, una última categoría es la de las vidrieras como escultura u obra exenta, esto es, obras exclusivas, seriadas o no, bidimensional o tridimensional, en las que la técnica de la vidriera está presente de alguna manera.



Figura 12

Abadía de Aubazine (Francia).
vidriera cisterciense.

Siglo XII. Fuente: Mossot (Wikimedia Commons).
Imagen de licencia libre de dominio público.

3. Tipos de vidrieras según los motivos representados

Según el tema o motivo representado en una vidriera podemos distinguir asimismo varias tipologías, tales como las vidrieras geométricas, las ornamentales o decorativas, las figurativas, las abstractas o aquellas que combinan varios de estos motivos.

Vidrieras geométricas

Si bien las vidrieras figurativas de colores son las más conocidas, las humildes vidrieras basadas en motivos geométricos, generalmente incoloras, han sido tradicionalmente el tipo de cerramiento más sencillo y económico utilizado en muchos de nuestros edificios. Debido a su mayor simplicidad y carácter funcional, este tipo de vidriera son a menudo las menos estudiadas y por tanto las más desconocidas para la gran mayoría. Lamentablemente, son por ello también las obras más prescindibles de la historia de la vidriera. Su historia corre paralela y de forma totalmente compatible con la de la vidriera figurativa de colores. En las vidrieras geométricas la red de plomo actúa generalmente como elemento protagonista, definiendo el dibujo y la lectura de estas obras. Con el fin de permitir un mayor paso de la luz y abaratar costes, los vidrios utilizados suelen ser incoloros o de tonos muy claros. Generalmente se trata de vidrieras de carácter seriado y modular, en las cuales el cartón base con las líneas de corte, se readapta a toda una misma vidriera o serie de vidrieras. Podemos distinguir varios tipos de estas vidrieras a lo largo de la historia.

Vidrieras medievales incoloras

Durante toda la Edad Media la vidriera geométrica fue muy habitual, como atestiguan tanto las obras conservadas como las numerosas pinturas y representaciones de la época. Los motivos geométricos utilizados eran generalmente de carácter muy sencillo, como rombos, cuadrados o círculos. Su función era la de cerrar ventanales de la forma más rápida, económica, funcional y elegante posible, permitiendo el paso de una luz clara y diáfana (Fig. 12).

Vidrieras cistercienses

Las vidrieras creadas dentro de la orden del Cister, durante los siglos XII y XIII, son probablemente la tipología más antigua conocida de vidriera geométrica en el ámbito cristiano. Siguiendo los preceptos de ascetismo, pobreza, trabajo y oración, propios de la orden, surge un tipo de vidriera de carácter sencillo y austero. En ellas la red de plomo forma hermosos motivos entrelazados repetitivos, a menudo de gran complejidad técnica y artística, similares a los del arte celta. Si bien la mayoría de los vidrios son generalmente incoloros o de tonos muy claros, el uso ocasional y moderado de vidrios de color, así como de sencillos motivos pintados con grisalla, les confiere un carácter mucho más artístico, decorativo y, en cierta manera, volumétrico. En España se conserva una gran cantidad de estas vidrieras en el Monasterio de Santes Creus, en Tarragona.

Vidrieras blancas del Renacimiento

Fruto del cambio de gusto en la arquitectura del Renacimiento entre los siglos XV y XVI, el tipo de vidriera más utilizado en los edificios construidos en este estilo sigue los mismos principios de sencillez y economía de las vidrieras geométricas de los siglos precedentes,

con una marcada preferencia por los interiores claros y diáfanos. El repertorio de las formas geométricas se amplía con respecto a los de la vidriera geométrica medieval, si bien la mayoría de los motivos representados están basados en líneas rectas formando rombos, triángulos, cuadrados, rectángulos y formas poligonales diversas.

Vidrieras blancas del Barroco

En los siglos XVII y XVIII, como resultado de la decadencia en el oficio y en el arte de la vidriera y la consiguiente desaparición de vidrieros profesionales, una gran mayoría de las vidrieras realizadas fueron de tipo geométrico, incoloras, de carácter muy sencillo y claramente funcionales. Al igual que en el Renacimiento, se prefieren los interiores iluminados con luz clara y diáfana con el fin de poder apreciar los excesos decorativos de los interiores barrocos y rococós. Como contraposición al declive en el arte de la vidriera, se aprecia, con respecto al periodo anterior, un aumento considerable el repertorio de las formas geométricas utilizadas. Aparecen motivos mucho más variados y complejos, formando una gran cantidad de combinaciones entre ellos y en los que se utilizan tanto las líneas rectas como las curvas. Si bien la llamada vidriera blanca es con diferencia la más abundante en estos siglos, la vidriera geométrica de color también fue relativamente frecuente. Tanto los vidrios como los plomos utilizados son de una calidad notablemente inferior a la de los siglos anteriores. El declive anteriormente comentado en el oficio del vidriero, tuvo como resultado que estas vidrieras, frecuentemente, fueran realizadas por plomeros y hojalateros. Como consecuencia, especialmente en España, a menudo los perfiles de plomo de sección en “H” son sustituidos por perfiles de hojalata de sección en “U”.

Vidrieras decorativas u ornamentales

Esta categoría incluye una gran variedad de vidrieras no figurativas, basadas principalmente en motivos decorativos de tipo floral y geométrico combinados. Se trata también de vidrieras de carácter modular, en las cuales el color de los vidrios y los motivos sobre ellos pintados son claramente protagonistas por encima del dibujo de la red de plomo. Este tipo de vidrieras, generalmente de carácter alegre y colorista, lo podemos encontrar en todas las épocas históricas, ya sea como género independiente o como acompañamiento de fondo de una vidriera figurativa.

Vidrieras grisalla

La llamada vidriera grisalla, característica sobre todo de los siglos XII y XIII, transcurre de forma paralela a la vidriera cisterciense, pero aquí el protagonista, más que el dibujo de la red de plomo, son ahora los motivos pintados sobre vidrios incoloros o de tonos muy diluidos. Estas vidrieras se caracterizan por tanto por una mayor presencia de decoración pictórica, generalmente motivos florales repetitivos pintados con grisallas monocromas, lo que les confiere un carácter mucho más decorativo.

Vidrieras tapiz

Se trata de una tipología de vidriera que proliferó en los países germánicos entre los siglos XIII y XIV. Estas vidrieras, derivadas de las vidrieras grisalla, utilizan mayoritariamente vidrios de color, lo que les confiere un carácter mucho más colorista.

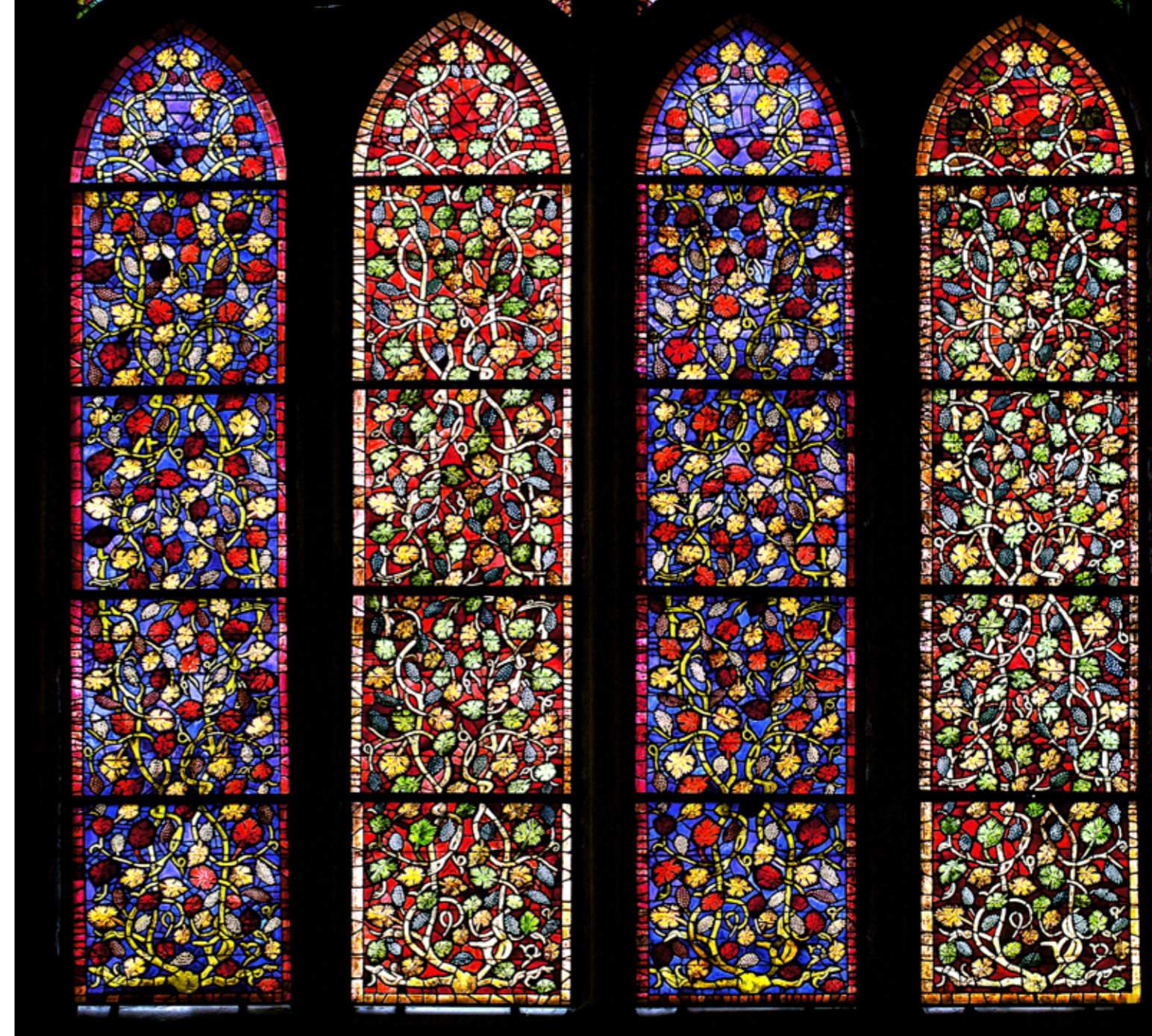


Figura 13

Catedral de León. Vidriera de la nave lateral.

Finales del siglo XIX. Fuente: Paco Barranco (Flickr). Imagen de licencia libre de dominio público.

Representan generalmente motivos florales repetitivos, imitando en cierta manera a tapices translúcidos colgantes (*Fig. 13*).

Vidrieras geométricas ornamentales

Nos referimos aquí a un tipo de vidriera geométrica, a menudo en rombos, que proliferó en la Edad Media, y en la cual los vidrios eran pintados con grisalla y amarillo de plata. Este tipo de vidriera es muy utilizada posteriormente en el siglo XIX, donde en ocasiones los vidrios utilizados eran impresos o troquelados y pintados. Generalmente los motivos utilizados eran de carácter repetitivo y representando motivos vegetales o florales, si bien en ocasiones es posible encontrar otros motivos como animales (especialmente aves), objetos diversos, personas, etc.

Vidrieras Modernistas

Uno de los géneros más populares dentro de la vidriera modernista de finales del siglo XIX y principios del XX es el de las vidrieras decorativas basadas en motivos extraídos de la naturaleza. Durante este periodo, este tipo de vidriera floral decorativa fue de hecho mucho más abundante que el de las vidrieras figurativas.

Vidrieras Art Decó

Una variante del Art Decó de principios del XX son las vidrieras decorativas, sin figuración, realizadas generalmente con vidrios incoloros, o con algunas notas de color, e impresos en una gran variedad de texturas. Estas vidrieras representan a menudo motivos florales muy abstraídos y de carácter repetitivo y simétrico, en las cuales la red de plomo, de gran limpieza de dibujo, comparte protagonismo con los vidrios.

Vidrieras figurativas

Las vidrieras figurativas, generalmente las de carácter religioso, son quizá las más conocidas para la gran mayoría. El uso de la figuración en las vidrieras, entendida como la representación de imágenes, objetos o figuras extraídas de la realidad, es coetáneo a los orígenes de la historia del arte y en concreto de la vidriera, y lo encontramos en todos los periodos y estilos. A menudo, cuando hablamos de vidrieras figurativas, dependiendo de la época y estilo, una parte importante del espacio de estas obras, como son los fondos o las cenefas, está ocupado por zonas cuyo estilo es propio de las vidrieras geométricas o decorativas que hemos descrito anteriormente.

Asimismo, al hablar de vidrieras figurativas a lo largo de los siglos y en un contexto arquitectónico, es importante recordar que la mayoría de estas obras no eran concebidas de forma aislada del resto sino más bien formando parte de un ciclo o programa iconográfico, en el cual todas ellas estaban interrelacionadas. Estos ciclos podían estar programados de origen para un edificio completo, o para determinadas partes del mismo, como una capilla, sala capitular o espacio concreto, o para las vidrieras del coro, de la cara norte (Evangelio) o sur (Epístola), de las naves laterales, los rosetones de los cruceros y fachada oeste, etc.

Vidrieras figurativas puras

Son aquellas en las cuales las zonas dedicadas a los motivos figurativos ocupan la mayor parte de la vidriera. En las vidrieras medievales por ejemplo podemos distinguir claramente al menos un par de tipologías en función de su ubicación en el edificio y por tanto de su facilidad de lectura por parte de los fieles. Así pues, las vidrieras situadas en las zonas altas representaban generalmente series de figuras de gran tamaño situadas, al igual que las esculturas de las fachadas del edificio, en una especie de nicho, sobre una peana y bajo un baldaquino o doselete. Por el contrario, las vidrieras bajas, las de las capillas laterales o absidiales, eran vidrieras de carácter claramente narrativo en el sentido que nos cuentan una historia, de ahí que en ocasiones sean conocidas como vidrieras legendarias. Estas historias se representaban en una serie de escenas de pequeño tamaño, enmarcadas en medallones de formas diversas, y su lectura se realizaba generalmente comenzando desde abajo a la izquierda y avanzando hasta la parte superior derecha, si bien en otras vidrieras la lectura correcta es desde arriba hacia abajo. Esta relación que hemos comentado entre la ubicación de la vidriera en el edificio y el tema representado



Figura 14

Basilica de Saint-Urbain, Troyes (Francia). Vidrieras.

Siglo XIII.
Fuente: Patrick (Flickr).
Imagen de licencia libre de dominio público.

con el fin de facilitar su lectura dejara de existir, al menos de una manera tan nítida, a partir del siglo XV, recuperándose de nuevo en la vidriera neogótica del siglo XIX.

Por lo que respecta a los motivos representados en las vidrieras, estos pueden ser muy numerosos, siendo los de carácter religioso sin duda los más abundantes a lo largo de la historia. Si bien las vidrieras representando temas profanos o situadas en espacios profanos existieron desde el principio de este arte, será sobre todo desde finales del siglo XIX y especialmente durante todo el siglo XX cuando los motivos representados se diversifican, tienden a secularizarse y a ocupar todo tipo de espacios de carácter no religioso.

Algunos de los temas más populares representados en las vidrieras son por ejemplo los dedicados a la Virgen María o a Jesús; la vidriera hagiográfica, dedicada a narrar la vida de santos; las series de profetas, de padres de la iglesia, de evangelistas, etc.; la vidriera tipológica, que combina escenas o pasajes del Antiguo y del Nuevo Testamento; la vidriera propagandística o conmemorativa de algún hecho histórico relevante; las vidrieras de donantes o heráldicas, en la cual aparece representado el donante y sus escudos de armas; la vidriera comercial o anuncio, que empieza a utilizarse desde finales del siglo XIX y principios del XX, etc.

Vidrieras figurativas mixtas

Este tipo de vidrieras combinan la figuración con los motivos geométricos y ornamentales. En los siglos XIII y XIV, en ocasiones los paneles de una vidriera ocupados por figuras podían ir colocados bien en registros o bandas horizontales o bien en lancetas verticales alternadas. Otra solución propia de la vidriera medieval era la superposición de las figuras sobre un fondo de vidriera grisalla geométrico o decorativo. Independientemente del hecho de ser una solución estética interesante, no debemos olvidar que este tipo de vidrieras suponía una manera de abaratar el precio de las obras y permitir al mismo tiempo una mayor entrada de la luz en el edificio. Este tipo de vidrieras se ha mantenido hasta la actualidad con plena vigencia (Fig. 14).

Vidrieras de medallones o rondeles

Desde el siglo XV y durante todo el XVI se desarrolló en el norte de Europa, especialmente en los Países Bajos, un tipo de vidriera cuyo motivo central y principal estaba formado por uno o varios medallones, mayoritariamente de forma circular y, menos frecuentemente rectangular o cuadrada. Estos medallones estaban generalmente enmarcados por una cenefa perimetral formada por vidrios de color sin pintar o, en ocasiones, por vidrios incoloros pintados con motivos vegetales o de grutescos. Estos medallones estaban generalmente rodeados por un fondo de vidrios incoloros formando una sencilla retícula de plomos de líneas geométricas, principalmente rombos. Estos medallones son verdaderas miniaturas flamencas y constituyen un auténtico alarde de técnica y dominio pictórico por parte de sus autores. Los motivos representados son generalmente escenas del Antiguo y Nuevo Testamento, si bien se utilizaban también motivos de temas profanos. Este tipo de vidrieras pervivirá durante la segunda mitad del siglo XVI y los siglos XVII y XVIII, especialmente en los países germánicos, con un estilo generalmente más popular y colorista, donde predomina el abundante uso de esmaltes. Los medallones de esta época representan tanto motivos religiosos como profanos o heráldicos pintados sobre un vidrio de formas diversas, tanto circulares como ovaladas, rectangulares o poligonales. Asimismo, a diferencia de los medallones flamencos de la primera mitad del siglo XVI, estos medallones germánicos, suelen estar formados por diferentes vidrios emplomados. Una variante de este tipo de obras es la llamada *vidriera suiza*, que veremos en el siguiente apartado. Esta tipología de vidriera volverá a ser utilizada, si bien en menor medida, en la segunda mitad del siglo XIX. En esta época fue común el rescatar y reubicar estos medallones, así como otros vidrios de gran valor pictórico, generalmente de una misma época, en una nueva vidriera.

Vidrieras heráldicas

Tipología de vidriera figurativa muy popular a lo largo de la historia de este arte, especialmente entre los siglos XIV y XVII. Este tipo de vidriera podemos encontrarla tanto como protagonista absoluta, donde los motivos heráldicos ocupan todo el espacio del ventanal, o en un papel más secundario y discreto, ocupando una pequeña parte de la vidriera, generalmente en el centro de un panel decorativo o en la parte inferior de una vidriera figurativa de donantes. La vidriera heráldica también la podemos encontrar en forma de paneles autónomos de pequeño tamaño, como es el caso de las llamadas “vidrieras suizas”.

Vidrieras de anticuario y vidrieras macedonias

Se trata de dos tipologías de vidrieras que son el resultado de un enfoque muy particular de la restauración, consistente en la recuperación y reubicación de vidrios históricos en un nuevo panel o vidriera. Estos vidrios pueden ser de una o de varias épocas y proceder de uno o varios ventanales o incluso edificios. La vidriera de anticuario, generalmente de menor tamaño, pretende ofrecer una lectura más cómoda o coherente y por tanto una mayor facilidad de ser transportada, vendida o expuesta, de ahí su nombre. En la vidriera macedonia o mosaico, por el contrario, los vidrios están colocados de forma más aleatoria, sin una intención tan clara de proporcionar un particular sentido de lectura. Estas vidrieras suelen ser de mayor tamaño, pudiendo llegar a ocupar ventanales enormes. Si bien no siempre es el caso, las primeras son generalmente obras muebles, portátiles, mientras que las segundas suelen ir colocadas en el ventanal de un edificio.

Si bien, para aquellas personas ajenas a este campo, estas intervenciones, pueden parecer sorprendentes y atrevidas, o incluso irrespetuosas, no hemos de olvidar que son el resultado de una época y unas circunstancias muy concretas y que realmente denotan una gran apreciación y respeto por el arte de la vidriera y un afán por conservar aquello que se considera valioso. La idea subyacente detrás de estas intervenciones es la de rescatar vidrios descartados o descontextualizados y darles una nueva vida, reaprovechando a menudo para ello hasta el más pequeño fragmento.

Una variante contemporánea de este tipo de vidrieras es aquella en la que se combinan los vidrios antiguos mencionados con la obra de un vidriero o artista. Así como en los ejemplos anteriores el vidriero “reconstructor” jugaba un papel más neutro o secundario en el proceso creativo, en esta última tipología el vidriero no esconde su obra e introduce de forma evidente y pretendida los vidrios antiguos en su nueva creación artística. Lo que se produce aquí es un diálogo de tú a tú entre las piezas conservadas de artistas de otra época y la obra del artista actual, esto es, un diálogo entre el pasado y el presente (Fig. 15).

Vidrieras abstractas y vidrieras conceptuales

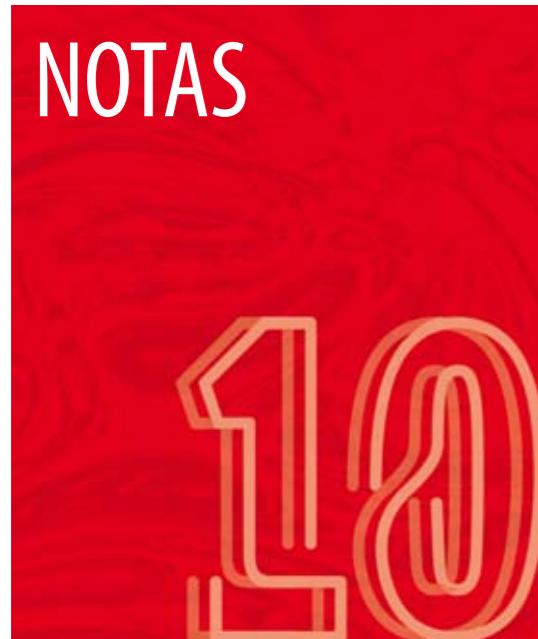
Este tipo de obras son las más recientes en el tiempo y básicamente siguen los pasos de la evolución de las artes plásticas desde principios del siglo XX. Los primeros ejemplares de un arte puramente abstracto aparecen en las vidrieras algo más tarde, durante la segunda mitad del siglo XX. Por su parte, las vidrieras conceptuales son fruto del arte conceptual surgido sobre todo durante la segunda mitad del siglo XX.



Figura 15

Abadía de Westminster, Londres (Reino Unido).
Vidriera del Jubileo.

Formada por fragmentos de vidrios medievales.
Fuente: Imagen cedida por
Chapter of Canterbury - The Cathedral Studios.



¹ En el libro de Manuel González Martí, escrito en 1881 y titulado *Manual del vidriero, plomero y hojalatero*, se entiende por vidriero básicamente un profesional que realiza tanto las funciones de nuestro actual cristalero como vidriero (pp. 56-57): “El vidriero se ocupa de la colocación de vidrios en puertas, ventanas y cubiertas de edificios, de la construcción de faroles, de cubrir las ventanillas de los carruajes, de la colocación de persianas de vidrio, y como variedad del primer caso, de la formación de tracerías para dar luz á los templos”.

² Esta definición del Diccionario de la RAE es muy parecida a la que nos ofrece Luis Pérez Bueno en su libro *Vidrios y Vidrieras*, publicado en 1942 (p. 153): “Constituye una vidriera, la unión o conjunto de vidrios puestos en bastidor en las puertas o ventanas”.

³ *Carta de Nájera sobre vidrieras emplomadas* (Nájera, septiembre de 2023): <http://www.arcove.org/documentos.php>

⁴ En este sentido, el Artículo 8 de la *Carta de Venecia* (Carta Internacional para la Conservación y Restauración de Monumentos y Sitios, 1964) nos dice que “Los elementos de escultura, pintura o decoración que son parte integrante de un monumento sólo pueden ser separados cuando esta medida sea la única viable para asegurar su conservación”.

⁵ “Lo que se ha olvidado durante varios siglos, son los únicos y verdaderos medios que convienen a la pintura sobre vidrio, medios ocasionados por la observación de los efectos de la luz y la óptica, medios perfectamente conocidos y aplicados por los vidrieros de los siglos XII y XIII, descuidados desde comienzos del XV, y despreciados después, a pesar de las leyes inmutables que la luz y la óptica imponen. Querer reproducir un cuadro, esto es, una pintura, en la que se desea obtener los efectos de las perspectivas lineal y aérea, de la luz y de las sombras, con todas sus transiciones, sobre un tempano de colores traslucidos, es una empresa tan temeraria como pretender producir los efectos de la voz humana con instrumentos de cuerda”, en VIOLLET-LE-DUC, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle* (1856). Traducción del original extraída del libro de Luis Pérez Bueno, *Vidrios y Vidrieras* (1942).

⁶ La patente “Glacier” de mediados de los años ochenta del siglo XIX, consistía principalmente en litografías sobre papel transparente, impresas por McCaw Stevenson & Orr (Linenhall Works Ltd, Belfast).

⁷ La cantidad de vidrios superpuestos suele ser de tres, pero también se conocen ejemplos de solo dos o incluso de cinco o hasta seis vidrios.

⁸ Esta técnica fue patentada en 1897 por The Cloisonné Glass Company de Londres.

⁹ PRADELL, T. y BONET, J., “Cloisonné stained glass. Material analysis and conservation difficulties”, *The Journal of Stained Glass*, vol. XXXVIII, 2014, pp. 128-143.

¹⁰ La invención y patente de esta técnica es obra del francés Auguste Labouret, maestro vidriero y de mosaicos. La patente de 1933 llevaba el nombre de “Vitrail en dalles éclatées à réseau de ciment” (vidriera con dallas de vidrio separadas por una junta de cemento).



GONZÁLEZ MARTÍ, M., *Manual del vidriero, plomero y hojalatero*, Madrid, Est. Tip.-Editorial de G. Estrada, 1881 (ed. facsímil Valladolid, Maxtor Editorial, 2010).

PRADELL, T. y BONET, J., "Cloisonné stained glass. Material analysis and conservation difficulties", *The Journal of Stained Glass*, vol. XXXVIII, 2014, pp. 128-143.

PÉREZ BUENO, L., *Vidrios y Vidrieras*, Barcelona, Alberto Martín, 1942 (ed. facsímil Valladolid, Maxtor Editorial, 2006).



Nº 10 • 2024
ISSN 2444-121X

Las vidrieras de la Basílica del Sagrado Corazón de Jesús de Gijón.

Isaac Cuello Rey.

Universidad de Oviedo.

cuelloisaac@uniovi.es

- Fecha de recepción: 18-04-2024 - Fecha de aceptación: 15-10-2024 • Pags. 177 - 205
- <https://doi.org/10.46255/add.2024.10.179>

RESUMEN

El 30 de mayo de 1924, el nuncio apostólico, cardenal Federico Tedeschini, consagraba en Gijón el templo que bajo la advocación del Sagrado Corazón de Jesús había erigido la congregación de jesuitas en una de sus calles más céntricas. Elogiado desde sus inicios por la calidad y fastuosidad de su decoración, la hoy Basílica Menor custodia más de 200 metros cuadrados de vidrieras repartidos entre 100 vanos, lo que lo configura como uno de los más amplios y relevantes conjuntos vidrieros de ámbito religioso de Asturias. El presente artículo tiene por objeto la aproximación a los resultados del estudio que con motivo del primer centenario del templo se está realizando de estas vidrieras.

PALABRAS CLAVE: vidrieras; Mauméjean; Gijón; Compañía de Jesús; Basílica del Sagrado Corazón de Jesús.

THE STAINED GLASS WINDOWS OF THE BASILICA OF THE SACRED HEART OF JESUS IN GIJÓN.

ABSTRACT

On May 30, 1924, the apostolic nuncio, Cardinal Federico Tedeschini, consecrated in Gijón the church that the Jesuit congregation had erected in one of its most central streets under the patronage of the Sacred Heart of Jesus. Praised since its beginnings for the quality and lavishness of its decoration, today the Basilica Menor houses more than 200 square meters of stained glass windows spread over 100 openings, making it one of the largest and most important religious stained glass ensembles in Asturias. The purpose of this article is to present the results of the study of these stained glass windows that are being carried out on the occasion of the first centenary of the church.

KEY WORDS: Stained glass; Mauméjean; Gijón; Society of Jesus; Sacred Heart of Jesus Basilica.

LAS VIDRIERAS DE LA BASÍLICA DEL SAGRADO CORAZÓN DE JESÚS DE GIJÓN.

Isaac Cuello Rey
Universidad de Oviedo.

CONTEXTO

Si bien la contextualización, construcción e historia de la hoy Basílica Menor del Sagrado Corazón de Jesús de Gijón merecen un amplio estudio, para la correcta comprensión de su conjunto vidriero es imprescindible recoger unas breves referencias que ayuden a situarlo dentro del marco que propició su creación.

LOS ORIGENES DE LA COMPAÑÍA DE JESÚS EN GIJÓN

La llegada de la Compañía de Jesús a Gijón se remonta al año 1882, cuando se instala a petición del obispo de Oviedo, Benito Sanz y Forés, una pequeña congregación de jesuitas procedente de una recién extinguida residencia de Vigo. Esta comunidad centraría como objetivo de los años siguientes fundar un colegio, algo que se materializó en 1889 con la construcción del Colegio de la Inmaculada Concepción en unos terrenos recibidos por donación testamentaria en la colina de Ceares, próxima a la ciudad¹.

La ubicación de estas instalaciones en un lugar apartado del casco urbano, a merced de las inclemencias del tiempo y considerando los compromisos de asistencia espiritual y moral que los jesuitas comenzaban a ofrecer a diversos colectivos de la ciudad, no tardaría en difundirse la idea de una presencia más directa en el centro. Así, los años siguientes

vendrían marcados por una andadura itinerante que les condujo a pasar por varios locales hasta instalarse en el chalé de Ana María Díaz, ubicado en una de las calles más céntricas de la ciudad, la calle Jovellanos. Allí permanecieron hasta el año 1904, cuando la hija de Ana María, Carmen Zulaybar, residente en la finca contigua, decide unir las y ofrecérselas a los jesuitas para que edifiquen allí su templo y residencia permanentes. Sin embargo, las dudas presentes en la congregación respecto a si asentarse definitivamente en Gijón u Oviedo los llevó a no aceptar dicho ofrecimiento.

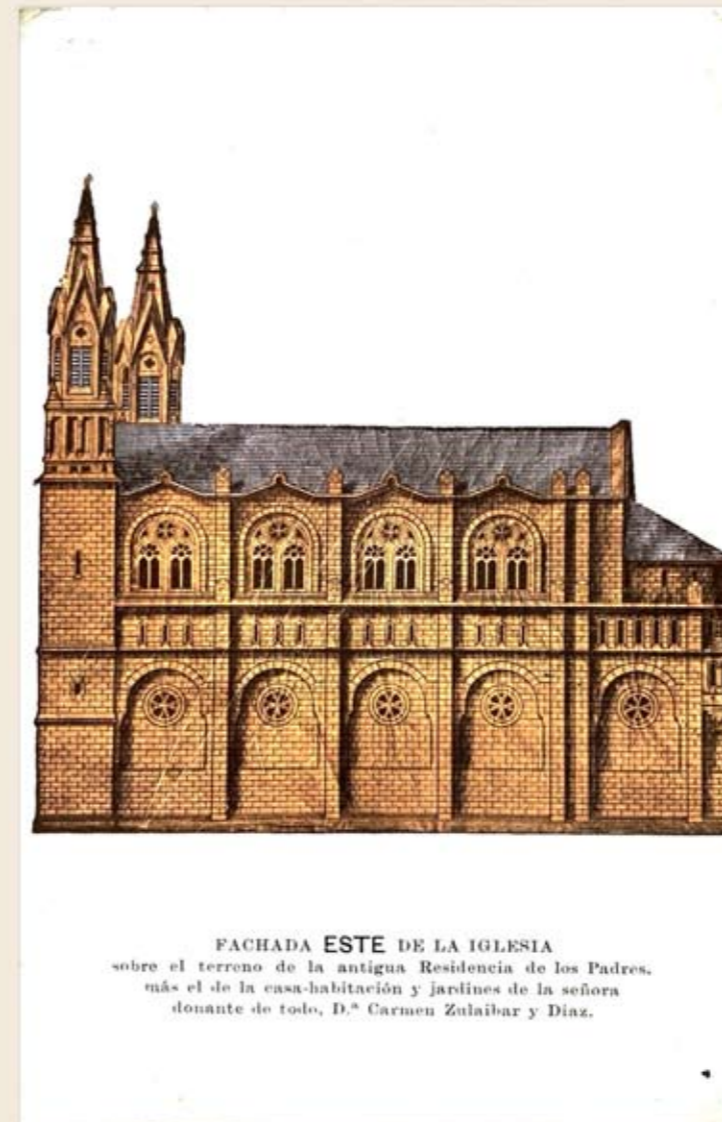
El compromiso de los padres jesuitas con la Acción Social había supuesto por aquellos años el comienzo de una implicación activa en la vida social de la villa gijonesa. En ese sentido, la dinámica mostrada por la comunidad jesuítica se caracterizó por una triple vertiente. Por un lado, la educativa, con la escolarización de la mayoría de los niños de la calle; por otro, la orientación espiritual, con la implantación de movimientos como el Apostolado de la Oración y cultos como el del Sagrado Corazón de Jesús en una población devocionalmente deprimida; y, por último, la instauración de un catolicismo militante a través de los Centros Sociales y Sindicatos Obreros Católicos.

Esa inclusión en la esfera cívico-social gijonesa llegó a hacer irremediable su presencia directa en la ciudad, pero la única existencia de las instalaciones escolares en la periferia hacía que aquella cercanía que se perseguía resultara muy difícil. Fue ante esta situación, que, a mediados de 1910, el recién llegado rector del colegio, el padre Cesáreo Íbero Orendain, tomó la decisión de aceptar la donación de los terrenos ofrecidos por Carmen Zulaybar y levantar allí su sede estable, la que sería residencia y templo del Sagrado Corazón de Jesús.

LA CONSTRUCCIÓN DE LA RESIDENCIA Y TEMPLO DEL SAGRADO CORAZÓN DE JESÚS

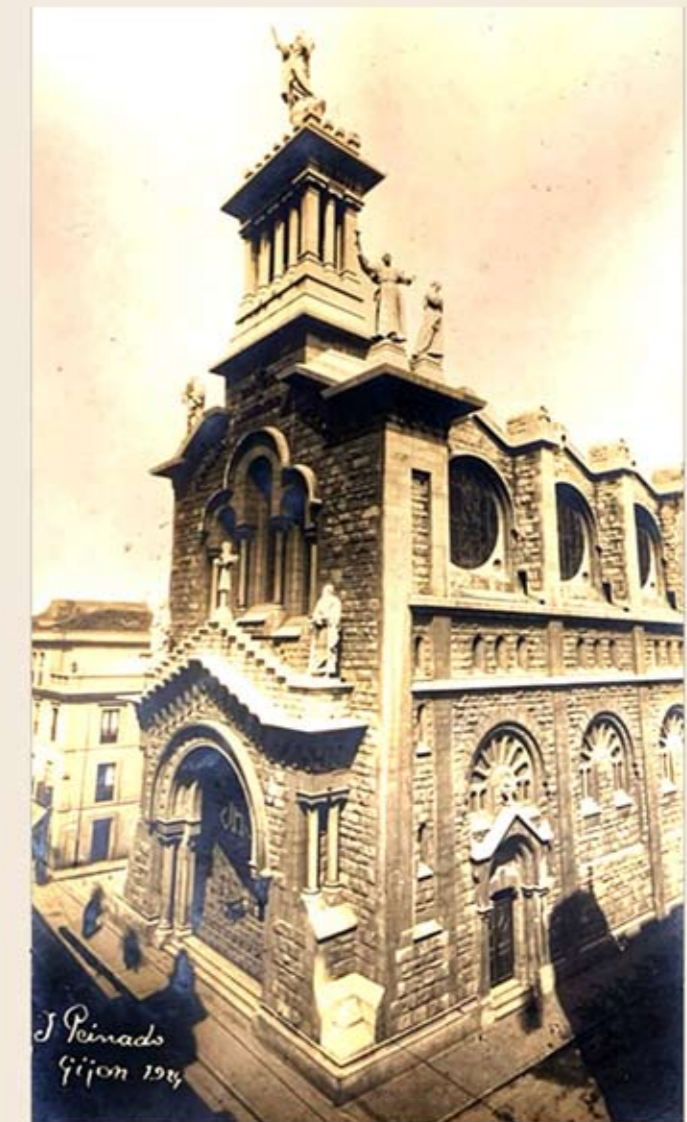
La ambición de los jesuitas a la hora de proyectar la residencia y templo del Sagrado Corazón se centraba en la creación en pleno centro de la ciudad de un monumental núcleo espiritual², llamativo y didáctico de cara a la difusión de la doctrina cristiana, que afianzara aún más su dinámica pastoral y social. Sin embargo, los terrenos donados conformaban un solar con ciertos condicionantes a la hora de erigir un templo con esas características. Su estrechez, el hecho de estar rodeado por tres calles y una medianera, y la proximidad de las construcciones contiguas exigió una apuesta por la verticalidad ante el temor de que el resultado final fuese el de una iglesia angosta y sombría³.

La búsqueda de un arquitecto que pudiese resolver de manera efectiva su planificación en un terreno con semejantes limitaciones terminaría recayendo en manos del arquitecto catalán Juan Rubió y Bellver, quien mediante el recurso de arcos parabólicos resolvería la problemática de la verticalidad. Estos arcos permitieron un mayor desarrollo en alzado, descargando los empujes sobre los muros perimetrales sin necesidad de incluir contrafuertes que invadiesen las calzadas circundantes ni forzasen a ocupar el espacio interior del templo⁴. No obstante, pese a que Rubió asumió la redacción del proyecto, solamente visitaría la obra de manera muy esporádica, delegando su dirección en el arquitecto municipal Miguel García de la Cruz. Por otro lado, el contratista, su amigo Claudio Alsina Bonafont, se postularía como el intermediario entre él y la comunidad de jesuitas, que no cesarían en solicitar



1.1

Solemne bendición de la primera piedra del templo que la Compañía de Jesús erigen y dedican en Gijón al Sagrado. 7 de noviembre de 1913, Biblioteca Pública Jovellanos – Fondo Patac, B.A. FC 191-09



1.2

Iglesia Sagrado Corazón de Gijón. 1924, Biblioteca Pública Jovellanos – Fondo Patac, B.A. 2-45/22; Foto: Peinado.

modificaciones conforme iban surgiendo requerimientos de donantes y necesidades de la propia comunidad, representada por el padre Íbero⁵ (Fig. 1).

Dada la escasa documentación conservada, hoy en día nos son ajenos multitud de datos concernientes a la evolución de las obras; sin embargo, de la correspondencia mantenida entre Rubió y Alsina se puede deducir que las obras avanzaron básicamente gracias a las donaciones de fieles que aportaron medios económicos y en algunos casos asumieron directamente la financiación de partes concretas como el altar mayor, capillas, pilas de agua bendita, imágenes, etc., alterando sustancialmente el proyecto inicial⁶.

El resultado final fue un templo de nave única cubierta por cuatro bóvedas vaídas, con pórtico a los pies y cabecera absidial con girola. En alzado, cuatro arcos formeros de medio punto a cada uno de los lados de la nave delimitan los espacios de unas capillas de escasa profundidad sobre las que se sitúa una tribuna corrida y una parte alta a modo de claristorio.

LOS VENTANALES

“Y porque son piedras y opacas, existen en el templo todos los elementos que guardan y cierran (paredes y cubiertas) y se plantea entonces el problema materialísimo de la existencia de los altos ventanales y el consiguiente de una hermosa iluminación”.

Juan Rubió y Bellver⁷.

Dentro de las modificaciones adoptadas se identifican alteraciones significativas en la articulación de los ventanales, apreciándose la apuesta generalizada por unos vanos de mayor amplitud y una morfología totalmente diferente a la planteada en un inicio, destacando sobremanera la eliminación de las tracerías⁸.

A pesar de no conocerse con exactitud en qué momento se abordaron estos cambios, gracias a la correspondencia conservada puede saberse que para enero de 1914 ya estaba definida al menos la articulación que presentan hoy en día los ventanales de las capillas. En esa fecha, el padre Íbero solicitó la elaboración de unos diseños alternativos, fundamentándose en la idea de incluir adicionalmente un vano central para poder desarrollar de manera más adecuada los discursos iconográficos que la comunidad estaba planeando para las vidrieras⁹. Unos cambios que finalmente no se adoptarían por encontrarse la piedra de esos ventanales ya labrada y preparada para su colocación¹⁰. Así pues, cada una de las capillas contaría con once vanos. Cuatro de ellos verticales, dispuestos a los lados en grupos de dos, y sobre ellos otros siete de manera radial.

Se quiere significar que el recurso de los arcos parabólicos permitió sortear la altura de las edificaciones próximas, creando una nave sutilmente más alta. Así la apertura en la parte superior de ocho grandes rosetones o vanos circulares aseguró la canalización de grandes cantidades de luz hacia el interior sin verse alterados por sombras, consiguiendo una luminosidad de la que se llegaría a decir “no es escasa ni aún en los días lluviosos, pero quizá peca de excesiva en los despejados”¹¹.

LA DECORACIÓN INTERIOR - LAS VIDRIERAS

Desde su inauguración en 1924, la decoración interior sería reconocida por su fastuosidad y calidad: las pinturas murales realizadas por los hermanos Immenkamp, de Múnich; el sagrario de plata y oro, obra de los Talleres de Arte Granda; el Santo Cristo de la Paz, del escultor Miquel Blay; o las vidrieras de la casa Mauméjean Hermanos, calificadas como un “alarde de buen gusto”¹², son algunos ejemplos (*Fig. 2*).

Si bien el templo debía ser el epicentro del desarrollo de la vida religiosa de la ciudad, su decoración interior se concibió como instrumento didáctico de los preceptos fundamentales de la doctrina cristiana, algo que se llevaría a tal extremo, que se diría “no haber elemento alguno importante que no tuviera su representación simbólica”¹³.



Figura 2

Vista interior del templo del Sagrado Corazón de Jesús de Gijón.
31 de marzo de 2024;
Archivo fotográfico del autor.

Dentro de esa decoración, las vidrieras se postularían como el soporte de mayor carga iconográfica y dogmática del templo. Fueron realizadas íntegramente por la casa *Mauméjean* de Madrid en el estilo catalogado como “Románico”, y dada su función de cierre de la arquitectura, fueron los primeros elementos decorativos en integrarse una vez cerradas las bóvedas, quedando asentadas en marzo de 1920¹⁴.

La correspondencia conservada refleja cómo ya desde los inicios de las obras los jesuitas discurrieron sus diseños en atención a un programa iconográfico meticulosamente seleccionado en el que hasta el más mínimo detalle estaría cargado de significado¹⁵. Unas vidrieras con composiciones muy visuales, escenas de alto contenido dogmático y cierta carga social que se complementarían con textos de la Vulgata, orientándose así a un público de un amplio espectro cultural. No obstante, la decisión de cubrir todos los ventanales con vidrieras haría que en los amplios vanos del claristorio (con un diámetro próximo a los 5 metros) tuviera que idearse una solución para combatir los riesgos derivados de su exposición a los fuertes vientos que en una ciudad costera como Gijón son tan frecuentes, instalándose unas estructuras a modo de cerchas que estabilizan la armadura de la vidriera desde su parte central y descargan en los muros la presión ejercida en ellas desde el exterior.

LOS SUCESOS DE LA DÉCADA DE 1930

La época de esplendor del templo duraría poco más de seis años. El 15 de diciembre de 1930, la proclamación de la huelga general por los fusilamientos del levantamiento republicano de Jaca generó una revuelta que se adentró en el templo, vandalizándolo e incendiándolo. Este suceso se traduciría en graves desperfectos en su estructura y decoración, suponiendo la pérdida de gran número de los paneles de las vidrieras e incluso en algunos casos su completa destrucción. Como ocurrió con las de la fachada principal y las correspondientes al primer tramo de la nave.

A esto le seguiría en enero de 1932 la disolución de la Compañía de Jesús¹⁶, por la que el templo pasó a manos del Estado, y bajo la idea de reutilizar las instalaciones para fines culturales cubrió provisionalmente las faltas en los ventanales con vidrio traslúcido¹⁷. No obstante, la Revolución de octubre de 1934 y la posterior Guerra Civil (1936-1939) harían que el templo fuese reutilizado como cárcel y su campanario como alarma antiaérea, lo que fue acentuando su deterioro hasta 1937, año en el que se retiraron las tropas de la ciudad dejando un aspecto devastador¹⁸. Será ese mismo año cuando se aborde tímidamente el asunto de su rehabilitación y vuelta al culto, sustentándose en gran medida en el apoyo económico de los fieles.

Dentro de las intervenciones que comenzaron a realizarse en el templo, ya entrada la década de los años 40, se encontraba la reconstrucción y restauración de todas las vidrieras, misión esta que le fue encomendada de nuevo a la casa Mauméjean¹⁹, quien ejecutó la obra de manera idéntica a las que se habían perdido²⁰.

DESCRIPCIÓN DE LAS VIDRIERAS

Este conjunto vidriero puede dividirse en tres grupos esenciales: las vidrieras de la fachada; las del claristorio; y las de las capillas (Fig. 3)²¹.

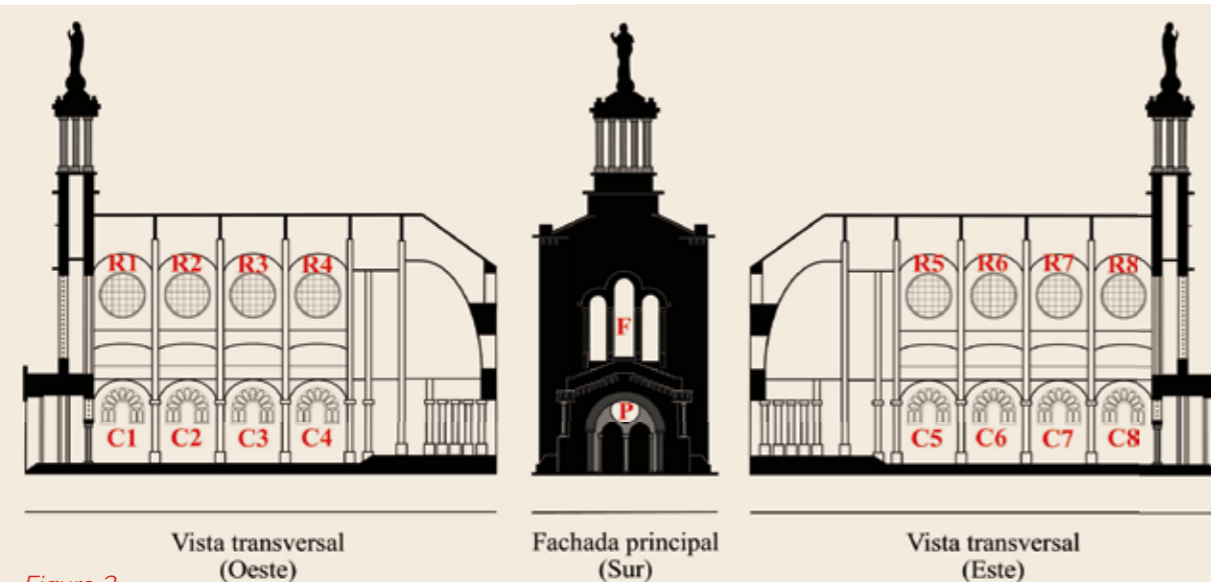


Figura 3

Ubicación de las vidrieras en el templo.
2024; Archivo del autor.

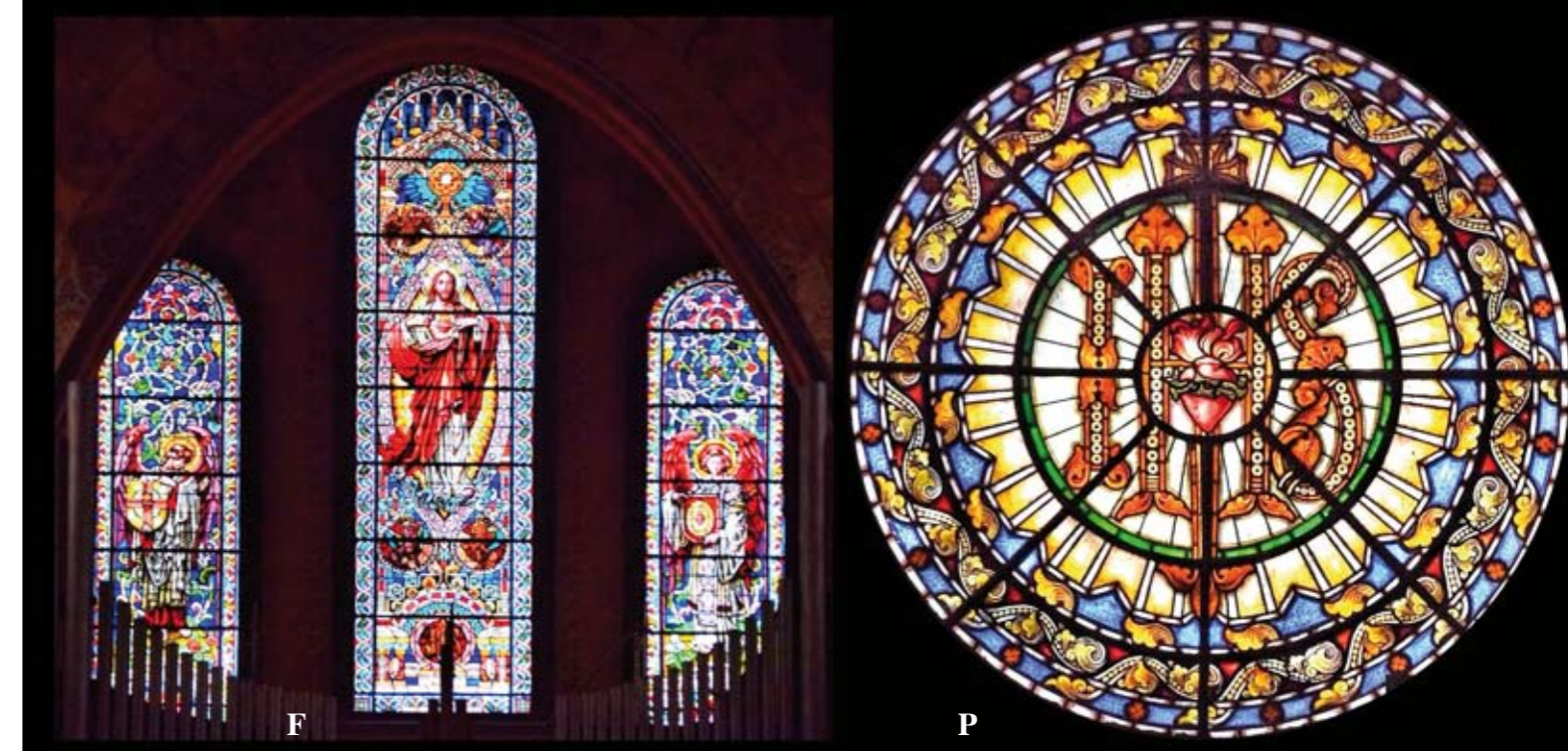


Figura 4

[F] Vidriera de la fachada principal.
[P] Vidriera del pórtico.

29 de septiembre de 2023; Archivo fotográfico del autor.



1. VIDRIERAS DE LA FACHADA Y PÓRTICO (Fig. 4)

El ventanal trífora de la fachada principal (F) está dedicado al Sagrado Corazón de Jesús, titular del templo. Su iconografía se representa en el vano central inscrita en una mandorla rodeada por el tetramorfos. La presencia de nubes estilizadas a sus pies lo ubican en un plano celeste. Sobre él, la representación de una custodia en alusión a Jesús Sacramentado, y en la parte inferior, un medallón con el monograma JHS de la Compañía con el lema *Cor Jesu Sacratissimum*²².

Por su parte, los ventanales laterales están dedicados a dos ángeles que le hacen guardia. A diferencia de la figura del Sagrado Corazón, estos se muestran en un plano terrestre, figurándose de pie sobre un campo de flores del que surgen roleos vegetales que cubren el fondo. Ambos orientan su cuerpo hacia la figura de Cristo, otorgando unidad al conjunto. El ángel de la izquierda porta el escudo del Apostolado de la Oración, mientras que el de la derecha sostiene el de la Guardia de Honor; ambas asociaciones fueron implantadas en aquellos años por los jesuitas en torno a la devoción al Sagrado Corazón.

Esta vidriera fue completamente destruida en el incendio de 1930 y reconstruida en 1942. Gracias a una pequeña inscripción incluida en los vidrios inferiores podemos saber el nombre de las donantes: "Donación de este tríptico: Ignacia y Josefina Velasco"; y la firma "Mauméjean S.A. - Madrid".

En la zona del pórtico, sobre las puertas de acceso, un vano circular muestra una soberbia rejería modernista con la representación de la Corona de Espinas. En un principio, este elemento se hallaba iluminado con la luz interior del templo, por lo que originalmente se encontraba cerrado con vidrio traslúcido. No obstante, fue durante la restauración de los años 40 cuando se instaló una vidriera circular con la representación del monograma JHS, viéndose alterado este elemento significativamente respecto del efecto inicial.



R1



R2



R3



R4

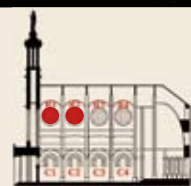


Figura 5

[R1] Vidriera de la adoración de los pastores.

[R2] Vidriera de la Sagrada Familia.

29 de septiembre de 2023; Archivo fotográfico del autor.

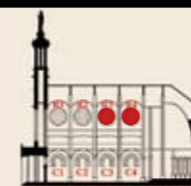


Figura 6

[R3] El bautismo en el río Jordán.

[R4] El sermón de la montaña.

29 de septiembre de 2023; Archivo fotográfico del autor.

2. CLARISTORIO

La amplitud de estos ventanales altos desprovistos de tracerías permitió el desarrollo de escenas más complejas en sus vidrieras. Estas fueron ideadas a modo de *Biblia pauperum*, combinando de manera didáctica escenas relevantes de la vida de Cristo acompañadas de los textos de la Vulgata alusivos a cada una de ellas. Así, nos encontramos, de izquierda a derecha: la Adoración de los pastores, la Sagrada Familia, el bautismo en el río Jordán, el Sermón de la montaña, la institución de la Eucaristía, la Oración en el huerto, la Crucifixión y la Ascensión (Fig. 5).

R1. LA ADORACIÓN DE LOS PASTORES - *Christus natus est nobis, venite adoremus*²³.

La elección de este tema para la primera de las vidrieras de la serie cronológica de la vida de Jesús no resulta casual si se comprende en relación con el compromiso social de la Compañía. En ese sentido, se prescinde de la escena de Natividad, de carácter mucho más íntimo, y se descarta también la Adoración de los Reyes para optar por la de los pastores, un recurso más cercano a la sociedad y menos habitual que la anterior pero cargada de gran contenido simbólico al ser la primera revelación de la encarnación de Dios a los hombres.

Compositivamente, este vitral muestra en el eje vertical la Estrella de Oriente, de la que descienden unos haces de luz que recaen sobre la figura de la Virgen que descubre a Jesús en la cuna a los pastores. A la izquierda, san José con el buey y la mula, y a la derecha un grupo de cuatro pastores que adora al niño. Completan la escena una cenefa perimetral de roleos vegetales sobre la que se encuentra una corte celestial formada por dos ángeles que tocan el violín y el laúd respectivamente, y otros dos que portan una filacteria con el lema *Gloria In excelsis Deo, et in terra pax hominibus*²⁴.

R2. LA SAGRADA FAMILIA - *Et erat subditus illis*²⁵.

La segunda vidriera representa a la Sagrada Familia, en alusión a la vida oculta de Cristo. Este tema iconográfico, conocido tradicionalmente como “Trinidad Jesuítica”, fue impulsado desde tiempos de la Contrarreforma por la Compañía de Jesús como recurso didáctico equivalente a la “Trinidad Celeste”²⁶, conceptualmente más compleja. Este tema sufrió un punto de inflexión a partir de 1891, cuando el papa León XIII instauró su culto litúrgico en atención a los emergentes movimientos obreros, estableciendo esta *Trinidad humana*, o trinidad terrestre, formada por Jesús niño, su madre la Virgen María y san José, su padre existimativo, como modelo de familia cristiana y obrera²⁷. Esta devoción será difundida ampliamente gracias a las estampillas religiosas y centraría por esos años el tema de innumerables vitrales.

En Gijón, ciudad industrial y obrera, la implantación de esta devoción se hacía indispensable, ya que estaba concebida dentro de la labor social que desarrollaba la Compañía, por lo que su presencia dentro de este conjunto se presentaba de una relevancia trascendental.

Compositivamente, esta vidriera muestra una escena doméstica en la que la Virgen se encuentra hilando, mientras que san José desempeña sus labores de carpintero junto a Jesús. Su disposición muestra una clara influencia de las escenas de esta iconografía representadas en las estampillas religiosas de la época. Una serliana sirve de enmarque arquitectónico, dejando entrever en su concepción la influencia del conocimiento del arte musivario (Fig. 6).

R3. EL BAUTISMO EN EL RÍO JORDÁN - *Hic est filius meus dilectus, in quo mihi complacui*²⁸.

Esta vidriera representa la escena del bautismo de Cristo. Con ella se pretende transmitir la importancia para cualquier cristiano de recibir este sacramento. Nos muestra el momento en el que Jesús es bautizado por Juan el Bautista en el río Jordán. Dos ángeles a la izquierda sostienen sus ropajes mientras se desarrolla la escena. En la parte superior, unas nubes estilizadas abren paso



R5



R6



R7



R8

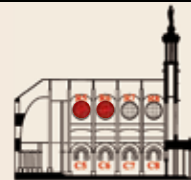


Figura 7

[R5] La institución de la Eucaristía.

[R6] La Oración en el Huerto.

29 de septiembre de 2023; Archivo fotográfico del autor.

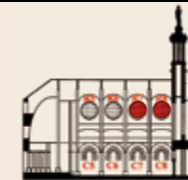


Figura 8

[R7] La Crucifixión.

[R8] La Ascensión.

29 de septiembre de 2023; Archivo fotográfico del autor.

a una dimensión celeste de la que surge la teofanía. La figura de Dios Padre acompañado de cuatro ángeles, que extiende sus brazos y del que parte el Espíritu Santo en forma de paloma. De ese modo se consigue condensar compositivamente en el eje vertical la representación de la Trinidad.

R4. EL SERMÓN DE LA MONTAÑA – *Et aperiens os suum docebat eos dicens*²⁹.

La predicación, como parte esencial de la vida de Jesús, es lo que se representa en este vitral. Ante él, pueden apreciarse tres grupos diferenciados entre los asistentes. Un grupo a la izquierda formado por hombres, a la derecha otro formado por mujeres y niños, aludiendo así a una finalidad moralizante de la escena, y un tercer grupo, localizado al frente de la composición, que correspondería a la representación de personajes alusivos a algunas de las parábolas predicadas por Cristo, como: el hombre sabio, que atiende a sus palabras y el hombre necio, que le da la espalda; la cananea y su hija o el buen pastor.

La escena se completa con la inclusión de dos figuras alegóricas que condensan el sentido y finalidad de las enseñanzas de Cristo a las que alude esta vidriera. A la izquierda un hombre apoyándose en un cayado acompañado de la cita *Ibo ad patrem meum*³⁰; y a la derecha una mujer protegiendo la llama de un candil con la cita *Vigilate itaque*³¹.

R5. LA INSTITUCIÓN DE LA EUCARISTÍA – *Hoc facite in meam commemorationem*³². (Fig. 7)

Es en la Última Cena cuando Jesús instituyó la Eucaristía. La escena representada en este vitral se desarrolla en un interior articulado por una triple arquería que lo separa del ámbito exterior mediante unos cortinajes.

La disposición de Jesús y los apóstoles es la clásica hacia el mismo lado de la mesa, dejando en primer plano la jofaina y el aguamanil, alusivos al lavatorio de pies. Al lado de estos se muestra la silla vacía de Judas, que sale visiblemente de la escena por el lado derecho y portando la bolsa de las monedas de la traición.

R6. LA ORACIÓN EN EL HUERTO DE LOS OLIVOS – *Verumtamen non mea voluntas sed tua fiat*³³.

La vidriera nos muestra una escena nocturna, el momento en el que Jesús reza mientras sus discípulos están dormidos. En la parte superior, unas nubes estilizadas abren paso a un plano celeste del que surge el ángel de la Pasión acompañado por dos medallones con la representación de las llagas y el paño de la Verónica respectivamente. La cenefa perimetral muestra roleos de zarzas, en alusión a la corona de espinas y la Pasión de Cristo.

R7. LA CRUCIFIXIÓN – *Consummatum est*³⁴. (Fig. 8)

Esta vidriera nos muestra a Jesús crucificado acompañado de la Virgen María y el apóstol san Juan, que se lleva las manos al rostro en señal de lamento, mostrando la disposición tradicional de los calvarios. Completan la escena Longinos a la izquierda con la lanza, María Magdalena arrodillada ante la cruz y a la derecha una figura que podría identificarse como José de Arimatea.

La cenefa perimetral incluye entre roleos la representación del tetramorfos, en referencia a los cuatro evangelios que recogen testimonio del hecho representado.

R8. LA ASCENSIÓN – *Videntibus illis elevatus est*³⁵.

La escena se encuentra dividida horizontalmente en una dimensión celeste superior, dominada por la figura de Cristo inscrita en una mandorla con la cita *Hic Jesus, qui assumptus est a vobis in coelum, sic veniet, quemadmodum vidistis eum euntem in coelum*³⁶ y acompañado de la corte angelical. En una dimensión terrestre inferior, se encuentra un grupo de testigos del que únicamente es identificable la figura de la Virgen. Estos se disponen rodeando una piedra central con la marca de las huellas de los pies de Cristo, en alusión a su legado en la tierra.



Figura 9

[C1] Lo que hay que creer.
[C2] Lo que hay que hacer.

29 de septiembre de 2023; Archivo fotográfico del autor.

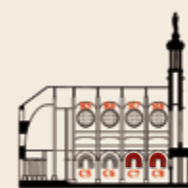


Figura 10

[C7] Lo que hay que recibir.
[C8] Lo que hay que orar.

29 de septiembre de 2023; Archivo fotográfico del autor.

3. VIDRIERAS DE LAS CAPILLAS

La articulación de los ventanales de las capillas condicionó el desarrollo de los discursos iconográficos de sus vidrieras³⁷. Cada uno consta de once vitrales dispuestos de manera idéntica en todas ellas. Los cuatro vanos verticales inferiores muestran iconografías o escenas con unidad entre sí, mientras que los siete superiores conforman otro grupo unitario destinado a completar el programa iconográfico o mensaje doctrinal al que se dedica cada espacio.

CAPILLAS CATEQUÉTICAS

Las cuatro primeras capillas de la nave (C1, C2, C7 y C8) se encuentran dedicadas a las cuatro partes en las que de ordinario se dividía el Catecismo Tridentino; así, sus vidrieras muestran iconografías, textos y motivos alusivos a cada una de esas partes, es decir, a lo que hay que creer, lo que hay que hacer, lo que hay que recibir y lo que hay que pedir.

C1. LO QUE HAY QUE CREER. (Fig. 9)

En los ventanales inferiores se recogen las figuras de Noé y Juan el Bautista a la izquierda; y san Pedro y san Pablo a la derecha, presentados como personajes modélicos por su demostración de fe incondicional en Dios en el Antiguo y Nuevo Testamento. Los siete ventanales superiores conforman unidad entre sí, mostrando una corte angelical que sostiene una filacteria con la cita *Qui crediderit, et baptizatus fuerit, salvus erit*³⁹.

C2. LO QUE HAY QUE HACER.

En correspondencia con la temática de esta capilla, los cuatro vanos inferiores contienen la representación de las cuatro virtudes cardinales: la Prudencia, la Justicia, la Fortaleza

y la Templanza, en cuanto a que son las virtudes morales esenciales que deben estar presentes en cualquier tipo de conducta humana. Éstas sientan las bases del arco de vidrieras superior, que muestra en la parte alta a las tres virtudes teologales: la Esperanza, la Fe y la Caridad, complementándose a las cardinales y adaptando esas facultades humanas básicas a la naturaleza divina.

La presencia en ese arco superior de las figuras de la Oración y Penitencia a la izquierda y la Obediencia y Paciencia a la derecha como vías para alcanzar la perfección moral de la vida cristiana completan las vidrieras de esta capilla.

C7. LO QUE HAY QUE RECIBIR. (Fig. 10)

En el abanico superior se representan inscritas en cuadrifolios escenas alusivas a los siete sacramentos. De izquierda a derecha: el bautismo, la penitencia, la confirmación, la eucaristía, la extremaunción, la ordenación sacerdotal y el matrimonio. Los cuatro vanos inferiores muestran sus representaciones simbólicas, mencionadas en diversos pasajes del Nuevo Testamento: el candelabro de siete brazos, las siete estrellas, el libro con siete sellos y el atado de siete espigas.

C8. LO QUE HAY QUE ORAR.

En este ventanal, los cuatro vanos inferiores se encuentran sutilmente recortados en altura, pues se ubican en un espacio en el que, a diferencia del resto de capillas, hubo de abrirse una puerta accesoria para el mejor desahogo del público tras la celebración del culto. Las vidrieras asentadas en ellos muestran las figuras de cuatro ancianos turiferarios, de cuyos incensarios sale el humo que se prolonga hacia los vanos superiores para rodear el texto latino del Padre Nuestro.

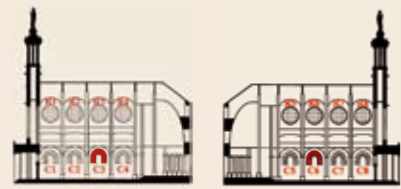


Figura 11

[C3] Capilla de San José.
[C6] Capilla de San Ignacio.

29 de septiembre de 2023; Archivo fotográfico del autor.

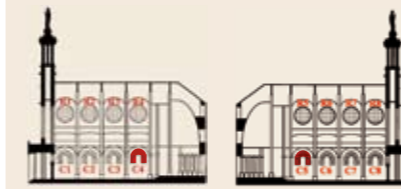


Figura 12

[C4] Capilla del Cristo de la Buena Muerte.
[C5] Capilla de la Inmaculada.

29 de septiembre de 2023; Archivo fotográfico del autor.

CAPILLAS INTERMEDIAS (Fig. 11)

C3. CAPILLA DE SAN JOSÉ.

La dedicación de una de las capillas a san José, patrón de los trabajadores, adquiría una especial significación en atención al compromiso mostrado por los Jesuitas en la defensa de los derechos de los obreros.

En la parte inferior se muestran las figuras de dos parejas de patriarcas: Abraham e Isaac en los ventanales de la izquierda, y Jacob y su hijo José en los de la derecha. Las vidrieras superiores están dedicadas a los siete dolores y gozos de san José. De izquierda a derecha: la Anunciación, la Circuncisión, la Natividad, la presentación en el templo, la huida a Egipto, la Sagrada Familia y Jesús entre los doctores.

C6. CAPILLA DE SAN IGNACIO DE LOYOLA.

Las cuatro vidrieras inferiores muestran cuatro escenas clave de la vida de san Ignacio de Loyola: cuando es herido en la defensa de Pamplona; escribiendo los Ejercicios Espirituales en Manresa; componiendo las Constituciones de la Compañía de Jesús; y la aprobación de la Orden de la Compañía por el papa Pablo III.

En la parte superior se representan dispuestos de manera similar a la capilla C1 una corte de ángeles portando una filacteria con el texto: *Fidelis Deus: per quem vocati estis in societatem filii ejus Jesu*⁴⁰. El ángel ubicado en el ventanal central porta un estandarte con el monograma de la Compañía, identificándole como su ángel custodio.

CAPILLAS CON FUNCIÓN DE TRANSEPTO (Fig. 12)

Las dos capillas más cercanas al altar muestran una decoración más profusa que el resto. Éstas se encuentran dedicadas al culto del Cristo de la Buena Muerte y a la Virgen Inmaculada respectivamente.

C4. CAPILLA DEL CRISTO DE LA BUENA MUERTE.

Las vidrieras inferiores aluden a cuatro pasajes de la Pasión. La oración en el huerto, en una disposición similar a la de la vidriera R6; la flagelación; el *Ecce Homo* y el Encuentro. El arco superior representa en siete medallones el rostro de Cristo crucificado en los momentos concretos en los que pronuncia cada una de las Siete Palabras, cuyo texto en latín aparece representado a su alrededor.

C5. CAPILLA DE MARÍA INMACULADA.

En el vano inferior derecho se encuentra una vidriera dedicada a san Gabriel Arcángel. Su figura se presenta en una disposición que condensa todo su significado como ángel de la anunciación. En ese sentido, mientras que con su mano izquierda muestra un medallón con el monograma de María, en la derecha sostiene una vara coronada por una flor de lis, aludiendo a la Virgen María, a la vez que señala con el dedo índice hacia el cielo. Todo rodeado por una banda con el mensaje *Ave, gratia plena*. Seguida a esta vidriera se encuentran las otras tres. Una dedicada a san Joaquín, padre de María, portando el cesto con las palomas de la ofrenda en el templo; otra dedicada a santa Ana maestra con la Virgen niña coronada de rosas en alusión al rosario; y una tercera, dedicada a san Miguel matando al dragón y portando el Escudo de la Trinidad.

Por otro lado, las siete vidrieras del abanico superior aluden a los siete coros de los que la Virgen es Reina según su letanía en el Rosario. De ese modo se representan de izquierda a derecha: un ángel, un patriarca, un profeta, un apóstol, un mártir, un confesor y una Virgen. Todos ellos identificados mediante una inscripción en su nimbo. Resulta significativo el tratamiento compositivo de estas vidrieras, dejando vislumbrar como finalidad esencial, el apoyo a la oración. Esto se aprecia en la inclusión de la aclamación repetitiva de la letanía, la palabra *Regina*, de manera tenue en cada una de ellas.

III ESTUDIO

El hecho de que tras su destrucción este conjunto vidriero pudiera ser reconstruido tal y como había sido en origen, fue posible en gran medida gracias al archivo conservado por la empresa.

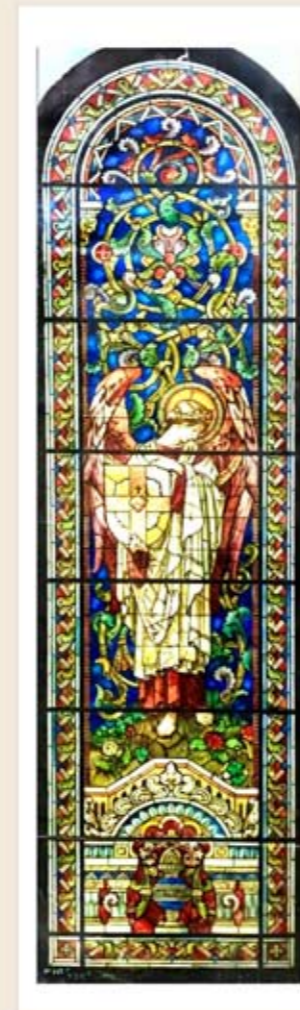
Dentro de las prácticas desarrolladas en los talleres Mauméjean para el registro y documentación de sus obras, se encontraba el fotografiado junto a una escala y número de referencia de los bocetos y cartones correspondientes a los diversos proyectos. Así podían archivar los originales, de mayores dimensiones, mientras que sus fotografías permitían la obtención de varias copias a un tamaño más manejable, favoreciendo tanto su circulación entre los diversos talleres como su consulta mediante la clasificación en álbumes organizados por temas e iconografías⁴¹.

Lamentablemente, los cambios de titularidad sufridos en las últimas décadas por la empresa han hecho que este fondo, considerado uno de los más ricos dentro de las Artes Decorativas del Estado español, llegue hasta nuestros días alterado y desvirtuado. Sheila Reinoso Blázquez en su estudio “El taller Mauméjean de vidriería artística. Ejemplos destacados”⁴², nos recuerda que en el año 1993 parte de este fondo, constituido por 6288 placas fotográficas, 9190 bocetos, 26130 metros cuadrados de cartones y 28 vidrieras, fue adquirido por el Estado, quedando adscrito al Museo Nacional de Artes Decorativas y con depósito en la Fundación Centro Nacional del Vidrio de La Granja de San Ildefonso⁴³. No obstante, hoy la empresa sigue custodiando, desvirtuadas y almacenadas en álbumes y cajas sin catalogar, multitud de piezas de este fondo, entre las que se encuentran gran número de fotografías.

Pese a esta situación actual, un minucioso análisis de los fondos ha permitido localizar parte de este material correspondiente al conjunto vidriero que centra este estudio. Unos documentos que permiten trazar su desarrollo desde la idea inicial, plasmada en los bocetos, hasta su materialización final, arrojando cierta luz en el funcionamiento y organización de los talleres de Mauméjean en los años previos a 1921.

BOCETOS Y CARTONES

Los bocetos son un primer esbozo, a pequeña escala, en el que el artista o vidriero plasma la idea compositiva y cromática de la futura vidriera. La localización en los fondos de imágenes correspondientes a los bocetos de este conjunto vidriero ha permitido conocer cómo para algunos ventanales la empresa ofreció varias soluciones compositivas realizadas en base al programa iconográfico transmitido previamente, dejando su disposición final a elección de los comitentes. En otros casos, las modificaciones adoptadas dejan de manifiesto una apuesta por el desahogo de las composiciones, probablemente orientadas a facilitar la comprensión de las escenas representadas. Un ejemplo de esto se dará en los ventanales de la fachada principal, para los que se propondrán dos alternativas en el desarrollo de las vidrieras laterales.



13.1



13.2



13.3



13.4

Figura 13

Bocetos y cartones.

[13.1] Boceto de la vidriera del ángel del Apostolado de la Oración, en la fachada principal

[13.2] Diseño alternativo para la vidriera del ángel de la Guardia de Honor, en la fachada principal

[13.3] Sección del cartón de la vidriera R4, donde puede con apunte previo y cuadrículado

[13.4] Cartón de enmarque arquitectónico empleado para el diseño de las vidrieras de las capillas C1 y C3.

2019; Fondo fotográfico del taller Mauméjean – Alcalá de Henares

Fotografías de las vidrieras: 29 de septiembre de 2023; Archivo fotográfico del autor

Los cartones, en cambio, son elementos propios del taller, esenciales en el proceso de confección de las vidrieras. En ellos se muestra a escala 1:1 el diseño plasmado y aprobado previamente en los bocetos, se traza la trama de plomos, se establecen los códigos de color, se toman los calibres para el corte de los vidrios y sirve como plantilla para su pintado⁴⁴. Gracias a las fotografías podemos apreciar como estos se realizaban en base al cuadrículado de los bocetos para adecuarse lo más fielmente posible a ellos, o cómo incluso hasta esa fase podían adoptarse modificaciones en los diseños, siendo apreciable la marca de elementos borrados (Fig. 13).

En cuanto a los motivos ornamentales o enmarques de las figuras y escenas, ha podido localizarse una serie de cartones, probablemente pertenecientes a un catálogo preconfigurado y clasificado por estilos, que posteriormente podrían ser empleados como inspiración para los diversos proyectos. En la imagen 13.4 puede apreciarse cómo un cartón de un enmarque arquitectónico en estilo “Románico” servirá simultáneamente a las vidrieras de las capillas C1 y C3.



14.1



14.2



14.3

Figura 14

[14.1] Cartón correspondiente a la vidriera R6, con titulación bilingüe y doble numeración de proyecto.

[14.2] Apuntes de artista en el margen de los cartones de las vidrieras de Boué (superior) y del Sagrado Corazón (inferior).

[14.3] Detalle de la doble titulación y numeración de los cartones. Fondo fotográfico del taller Mauméjean – Alcalá de Henares.



Figura 15

Verónica Povedano. Vidriera de las Virtudes Cardinales en el Congreso de los Diputados. 1 de abril de 2024; Archivo fotográfico del Congreso de los Diputados.

UNA POSIBLE COLABORACIÓN ENTRE EL TALLER PARISINO Y MADRILEÑO

El hecho de que la documentación de la casa Mauméjean haya llegado tan mermada y desvirtuada hace que la reconstrucción de sus primeros años de producción sea especialmente compleja. Gracias a estudios recientes, hoy en día sabemos que para el año 1920 Mauméjean contaba con talleres en París, Madrid y San Sebastián, y que su éxito y alta demanda de obra en el mercado español los llevó en 1921 a abrir una gran fábrica en Hendaya destinada a cubrir parte de ese volumen desmesurado de encargos⁴⁵. Sin embargo, el análisis de las imágenes de los bocetos y cartones abre la posibilidad de la existencia de una colaboración entre los diferentes talleres en los años previos a esa fecha.

Puesto que los cartones son elementos esenciales en el proceso de confección de las vidrieras, es frecuente que muestren anotaciones marginales de los artistas. En este caso concreto se han identificado apuntes a mano alzada alusivos al encargo, la iconografía representada, algunos bosquejos preliminares y una codificación concerniente al número de proyecto y ubicación que tendría la vidriera según un plano. Poco se sabe de los artistas que trabajaban en la empresa, cuya identidad permanece en gran parte desconocida, salvo en contados casos excepcionales. Sin embargo, el hecho de que las anotaciones de artista aparezcan aparentemente con la misma caligrafía y escritas en francés, hace pensar en un único autor y un mismo origen para el conjunto, que posteriormente se materializarían en vidrieras en el taller madrileño. La localización de cartones con esas características en proyectos ejecutados únicamente en la sucursal parisina, como es el caso de las vidrieras de la parroquia de Saint-Nicolas en la localidad francesa de Boué⁴⁶, parece corroborar la teoría de su origen en dicho taller. (Fig. 14)

Los cartones además cuentan con una serie de referencias elaboradas con una escritura mucho más visible y cuidada, orientada únicamente a su identificación y referencia de proyecto. Su característica, a diferencia de las notas de artista, reside en presentarse escritas en francés y castellano, por lo que se deduce están orientadas a los talleres tanto

franceses como españoles. Asimismo, la presencia de dos números de referencia diferentes para identificar el proyecto, acompañados de las letras voladas P y M respectivamente, hacen pensar en la correspondencia a su inventariado en París y Madrid.

Estas características serán igualmente identificadas en los cartones de otras obras relevantes que hará la empresa en España por aquellos años, como por ejemplo es el caso de las vidrieras del Ayuntamiento de Málaga⁴⁷.

REPERCUSIÓN

La creación de los álbumes fotográficos organizados por temas e iconografías haría posible que posteriormente estos fuesen empleados a modo de catálogos a los que los artistas podrían recurrir en caso de que otro cliente solicitara un proyecto con una temática similar. Dada esta circunstancia, no es difícil que nos encontremos cómo con el paso de los años se recurra a ellos en busca de inspiración, tomando modelos ya realizados con anterioridad para readaptarlos y aplicarlos a otros proyectos. Una dinámica que con el paso de los años se apreciará más frecuente.

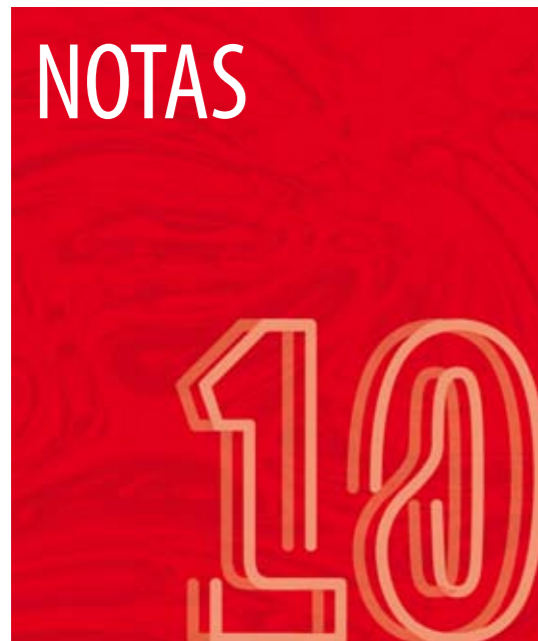
Ejemplo de esto es la vidriera dedicada a las Virtudes Cardinales que corona la tribuna presidencial del Congreso de los Diputados⁴⁸, donde puede apreciarse la influencia de las figuras diseñadas para la capilla catequética de *Lo que hay que obrar* (C2) de la Basílica del Sagrado Corazón, ejecutadas con un aire mucho más moderno y readaptadas a las exigencias del vano (Fig. 15).

Igualmente, la significación que la realización de este proyecto tuvo para la empresa Mauméjean, quedará patente en los años siguientes con el empleo de los diseños de algunas de las vidrieras para ilustrar algunos de sus anuncios.

CONCLUSIONES

Las vidrieras de la Basílica del Sagrado Corazón de Jesús de Gijón son un notable ejemplo de la destreza con la que la casa Mauméjean supo ejecutar una obra de gran envergadura, máxima calidad técnica y meditada disposición, acorde a los más estrictos deseos de funcionalidad transmitidos previamente por la Compañía de Jesús.

Por otro lado, el estudio de las fotografías correspondientes a los cartones de vidriero ha permitido poner en valor los fondos conservados hoy en día tanto en la Fundación Centro Nacional del Vidrio como en la propia empresa, demostrando su utilidad como fuentes indispensables tanto en la comprensión de aspectos técnicos como en la posible reconstrucción de los procesos de producción de la empresa en los años previos a 1921. Unos datos que abren la puerta a nuevas hipótesis en la interpretación de otros conjuntos vidrieros.



Agradecimientos: A D. Manuel Robles Freire, Rector de la Basílica del Sagrado Corazón y Ana Menéndez Prieto.

¹ Los datos concernientes a la llegada de los jesuitas a Gijón se encuentran recogidos en VIEJO FELIÚ, R., *Templo y residencia del Sagrado Corazón de Jesús en Gijón (Asturias)*, Santander, Editorial Cantabria, 1946.

² ROIG, R., “Historia y vida de la iglesia del Sagrado Corazón de Gijón”, *Mensajero*, núm. 1116, junio de 1983, p. 24.

³ “Un poco de historia”, *Páginas Escolares*, agosto-septiembre de 1924. s/p.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Fondo epistolar del Arquitecto Juan Rubió sobre la Basílica del Sagrado Corazón de Jesús. Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña (COAC). [Fondo pendiente de catalogación].

⁶ Según el historiador Héctor Blanco, se remataría según planos de Miguel García de la Cruz. BLANCO, H. *Miguel García de la Cruz. Arquitecto*, Gijón, Fundación Alvargonzález, 2000, pp. 93-96.

⁷ RUBIÓ, J., “La forma de un templo cristiano”, *Páginas Escolares*, agosto – septiembre de 1924. s/p.

⁸ Puede apreciarse esto en las fotografías correspondientes a la figura 1.

⁹ Carta de Cesáreo Íbero a Juan Rubió, 30 de enero de 1914. Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña (COAC). [Fondo pendiente de catalogación].

¹⁰ Carta de Cesáreo Íbero a Juan Rubió, 4 de febrero de 1914. Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña (COAC). [Fondo pendiente de catalogación].

¹¹ “Descripción de la Iglesia”, *Páginas Escolares*, agosto-septiembre, 1924. s/p.

¹² “La iglesia del Sagrado Corazón de Jesús, en Gijón”, *Región*, Año II.-núm. 267, Oviedo, 30 de mayo de 1924. Páginas especiales.

¹³ CAO, J., *Catálogo ilustrado de Asturias*, Vigo, Editorial P.P.K.O, 1924-1925, p. 138.

¹⁴ “Descripción de la Iglesia”, *Páginas Escolares*, agosto – septiembre de 1924. s/p.

¹⁵ Carta de J.H. Mauméjean Hermanos a Juan Rubió, Madrid, 19 de febrero de 1914. Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña (COAC). [Fondo pendiente de catalogación].

¹⁶ “Decreto del Ministerio de Justicia”, *Gaceta de Madrid*, núm. 24, 24 de enero de 1932, pp. 610-611.

¹⁷ ROIG, R., *op. cit.*, p. 26.

¹⁸ El estado en el que quedó el templo para esa fecha es apreciable en el material fotográfico conservado en *Diversas escenas tras la entrada de los nacionales*, 31 de octubre de 1937 (Biblioteca Nacional de España (a partir de ahora, BNE), GC-CAJA/45/23); y *Destrozos en la ciudad*, 22 de octubre de 1927 (BNE, GC-CAJA/45/22/40).

¹⁹ Gracias al dato recogido en VIEJO FELIÚ (*op. cit.*, p. 18) sabemos que la reconstrucción de las vidrieras de la fachada se donó en 1942. La presencia de la firma “Mauméjean Madrid”, permite asociarla a dicho taller. No obstante, en algunas de las vidrieras realizadas *ex novo* pueden apreciarse diferencias técnicas en el pintado de los vidrios que evidencian la participación de varias manos en su ejecución.

²⁰ Hoy podemos saber que las vidrieras destruidas fueron reconstruidas siguiendo los mismos diseños originales gracias al álbum fotográfico regalado al príncipe Alfonso de Borbón y Battenberg en su visita al templo en agosto de 1924. *Vidriera*, 1924, Archivo General de Palacio - base de datos FODI, inv. 10187884 a 10187892. Con copia en *Iglesia del Sagrado Corazón de Gijón*, 1924 (Biblioteca Jovellanos-Fondo Patac, B.A. 2-45/22).

²¹ Para una mejor comprensión, en este estudio se ha optado por la numeración reflejada a través de este esquema, prescindiendo así del sistema de numeración de ventanales establecido por el Corpus Vitrearum Medii Aevi (CVMA). CVMA, *Guidelines*, Troyes, 2016 [Disponible en <https://cvi.cvma-freiburg.de/documents/CVGuidelines.pdf>].

²² “Sagrado Corazón de Jesús”.

²³ “Cristo ha nacido por nosotros, venid a adorarlo”.

²⁴ “Gloria a Dios en las alturas, y en la tierra paz a los hombres” (Lc. 2,14).

²⁵ “Y vivía sujeto a ellos” (Lc. 2,51).

²⁶ RÉAU, L., *Iconografía del arte cristiano*, t. 1 v. 2, Barcelona, El Serbal, 1995, p. 153.

²⁷ Con precedente en la encíclica *Rerum Novarum*.

²⁸ “Este es mi Hijo amado, en quien me complazco” (Mt. 3,17).

²⁹ “Y tomando la palabra, les enseñaba diciendo:” (Mt. 5,2).

³⁰ “Me levantaré e iré a mi padre” (Lc. 15,18).

³¹ “Velad, pues” (Lc. 21,36).

³² “Haced esto en conmemoración mía” (Lc. 22,19).

³³ “Pero no se haga mi voluntad, sino la tuya” (Lc. 22,42).

³⁴ “Consumado es” (Jn. 19,30).

³⁵ “Mientras ellos miraban, fue elevado” (Hch. 1,9).

³⁶ “Este mismo Jesús, que ha sido tomado de vosotros al cielo, así vendrá como le habéis visto ir al cielo” (Hch. 1,11).

³⁷ Esta articulación muestra ciertas similitudes con la de los ventanales de la iglesia jesuítica de Saint Maurice de Reims.

³⁸ Las pilastras que enmarcan a las figuras recogen citas de la Vulgata alusivas a cada una de las situaciones en las que estos personajes demostraron su fe en Dios.

³⁹ “Quien crea y sea bautizado, será salvado” (Mc. 16, 16). La figura de los ángeles es muy habitual en el culto y predicaciones de los jesuitas desde tiempos de su fundación, algo que justifica su presencia en tan elevado número en estas vidrieras.

⁴⁰ “Fiel es Dios, por el cual fuisteis llamados a la comunión con su Hijo Jesucristo nuestro Señor” (1Co. 1,9).

⁴¹ MANAUTÉ, B., *La manufacture de vitrail et mosaïque d'art Mauméjean*, Burdeos, Le Festin, 2015, pp. 112-116.

⁴² REINOSO, S., “El taller Mauméjean de vidriería artística. Ejemplos destacados”, en NIETO, O. (coord.) *Luz y color en la arquitectura madrileña: vidrieras de los siglos XIX y XX*, Madrid, Editorial Universitaria Ramón Areces, 2019, pp. 79-101.

⁴³ Hoy en día accesible a través de la plataforma CER.es, gracias a la digitalización financiada en los últimos años por la Asociación de Amigos del Museo Nacional de Artes Decorativas.

⁴⁴ NIETO, V., *La vidriera española. Ocho siglos de luz*, San Sebastián, Nerea, 2011, p. 405.

⁴⁵ MANAUTÉ, B., *op. cit.*, pp. 45-46.

⁴⁶ Estas vidrieras se encuentran digitalizadas en la Base de données du patrimoine monumental français “Mérimée”, Base du patrimoine mobilier (Palissy), Ref. IM02000807; las fotografías correspondientes a sus cartones se encuentran en el taller Mauméjean de Alcalá de Henares [Pendiente de catalogación] (Fig. 14).

⁴⁷ Imagen de uno de los cartones reproducida en: MANAUTÉ, B., *op. cit.*, p. 185.

⁴⁸ Fueron proyectadas dentro de las obras de reconstrucción del Palacio en 1944. *Proyecto de las obras de reconstrucción en el palacio de las cortes*, abril de 1944, Archivo del Congreso, OP-Leg.5-n3.



BLANCO, H., *Miguel García de la Cruz. Arquitecto*, Gijón, Fundación Alvargonzález, 2000.

CAO, J., *Catálogo ilustrado de Asturias*, Vigo, Editorial P.P.K.O, 1924-1925.

“Descripción de la Iglesia”, *Páginas Escolares*, agosto – septiembre de 1924.

“La iglesia del Sagrado Corazón de Jesús, en Gijón”, *Región*, Año II.-núm. 267, Oviedo, 30 de mayo de 1924.

“Un poco de historia”, *Páginas Escolares*, agosto-septiembre de, 1924.

CVMA, *Guidelines*, Troyes, 2016.

MANAUTÉ, B., *La manufacture de vitrail et mosaïque d’art Mauméjean*, Burdeos, Le Festin, 2015.

NIETO, V., *La vidriera española. Ocho siglos de luz*, San Sebastián, Nerea, 2011.

RÉAU, L., *Iconografía del arte cristiano*, t. 1 vol .2, Barcelona, El Serbal, 1995.

REINOSO, S., “El taller Mauméjean de vidriería artística. Ejemplos destacados”, en NIETO, O. (coord.), *Luz y color en la arquitectura madrileña: vidrieras de los siglos XIX y XX*, Madrid, Editorial Universitaria Ramón Areces, 2019, pp. 79-101.

ROIG, R., “Historia y vida de la iglesia del Sagrado Corazón de Gijón”, *Mensajero*, núm. 1116, junio de 1983.

RUBIÓ, J., “La forma de un templo cristiano”, *Páginas Escolares*, agosto-septiembre de 1924.

VIEJO FELIÚ, R., *Templo y residencia del Sagrado Corazón de Jesús en Gijón (Asturias)*, Santander, Editorial Cantabria, 1946.

FONDOS DE ARCHIVO

“Destrozos en la ciudad”, 22 de octubre de 1927. Biblioteca Nacional de España, GC-CAJA/45/22/40.

“Diversas escenas tras la entrada de los nacionales”, 31 de octubre de 1937. Biblioteca Nacional de España, GC-CAJA/45/23.

“Iglesia del Sagrado Corazón de Gijón”, 1924. Biblioteca Jovellanos – Fondo Patac, B.A. 2-45/22.

“Proyecto de las obras de reconstrucción en el palacio de las cortes”, abril de 1944. Archivo del Congreso, OP-Leg.5-n3.

“Vidriera”, 1924. Archivo General de Palacio - base de datos FODI, inv. 10187884 a 10187892

Carta de Cesáreo Íbero a Juan Rubió, 30 de enero de 1914. Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña (COAC). [Fondo pendiente de catalogación].

Carta de Cesáreo Íbero a Juan Rubió, 4 de febrero de 1914. Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña (COAC). [Fondo pendiente de catalogación].

Carta de J.H. Mauméjean Hermanos a Juan Rubió, Madrid, 19 de febrero de 1914. Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña (COAC). [Fondo pendiente de catalogación].

Fondo epistolar del Arquitecto Juan Rubió sobre la Basílica del Sagrado Corazón de Jesús. Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña (COAC). [Fondo pendiente de catalogación].

FONDOS DIGITALES

Base de données du patrimoine monumental français “Mérimée”, Base du patrimoine mobilier (Palissy) – [en línea]. [Consulta: enero 2024] https://pop.culture.gouv.fr/notice/palissy/IM02000807?base=%5B%22Patrimoine%20mobilier%20%28Palissy%29%22%5D&mainSearch=%22vitrail%20boue%22&last_view=%22mosaic%22&idQuery=%228036dd3-5e6-4028-3313-bdf2e2fdd06f%22

Red Digital de Colecciones de Museos Españoles (CER.es) – Mauméjean [en línea]. [Consulta: enero 2024]. Recuperado de: <https://ceres.mcu.es/pages/Main>



Nº 10 • 2024
ISSN 2444-121X

La importación de vitrales en Chile entre 1870 y 1970: del encargo por catálogo a la creación artística.

Andrea Araos.

Doctora en Historia del Arte, EPHE. a.araos@centrolatinoamericanodelvital.org

- Fecha de recepción: 07-04-2024 - Fecha de aceptación: 03-08-2024 • Pags. 207 - 223
- <https://doi.org/10.46255/add.2024.10.178>

RESUMEN

Los vitrales en Chile tienen cien años de historia, que comienza en los años 1870 y que declina a partir de los años 1970. Los valores que transmite este corpus dan cuenta de las múltiples dimensiones de este arte: portador de historia, símbolos y la transmisión de conocimientos, entre los principales. Es un importante testimonio de la transferencia cultural que se produjo en un mundo en pleno periodo de expansión y movimiento. Esta breve reflexión se ha articulado desde el cruce de las relaciones entre los diferentes actores de este intercambio, como arquitectos, mandantes, artistas y los receptores de las obras, además del mercado local a la que este arte dio lugar.

PALABRAS CLAVE: Historia del Vitral en Chile; Arquitectura religiosa; transferencia cultural; vitrales del siglo XIX; dalle de verre.

THE IMPORTATION OF STAINED GLASS WINDOWS IN CHILE BETWEEN 1870 AND 1970: FROM CATALOGUE COMMISSIONS TO ARTISTIC CREATION.

ABSTRACT

The stained glass windows in Chile have a hundred years of history, beginning in the 1870s and becoming less frequent from the 1970s onwards. The values that this corpus reflects the multiple dimensions of this art: carrier of history, symbols, and the transmission of knowledge, among the main ones. The corpus is an important testimony to the cultural transfer that happened in a world in the middle of a period of expansion and movement. This brief analysis is based on the relationships between the different actors involved in this exchange, such as architects, principals, artists and the recipients of the works, including the local market to which this art gave rise.

KEY WORDS: History of Stained Glass windows in Chile; Religious architecture; cultural transfer; nineteenth-century stained glass Windows; dalle de verre.

LA IMPORTACIÓN DE VITRALES EN CHILE ENTRE 1870 Y 1970: DEL ENCARGO POR CATÁLOGO A LA CREACIÓN ARTÍSTICA.

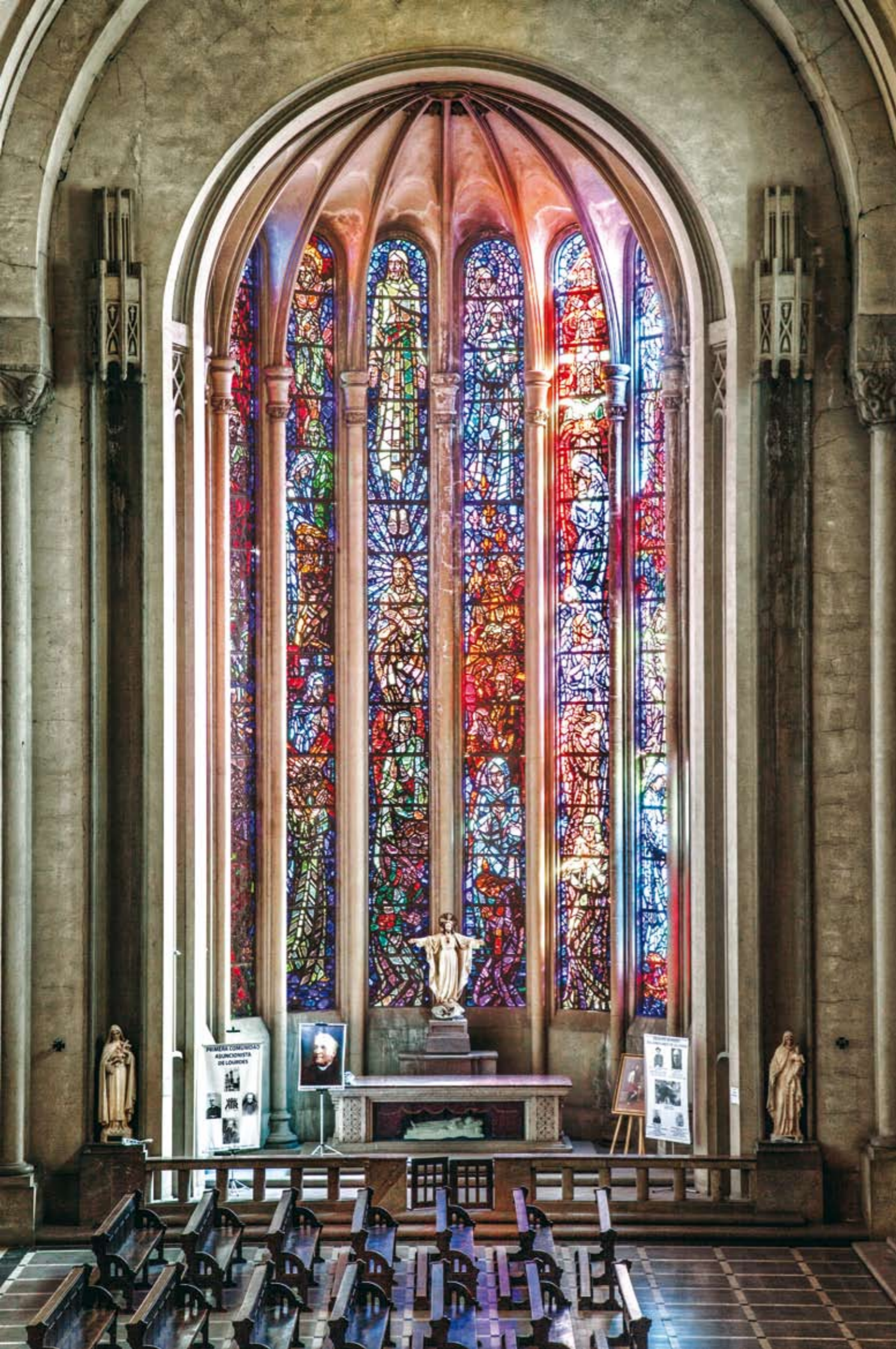
Andrea Araos

Doctora en Historia del Arte, EPHE.

1. 1870 Y 1970: CIEN AÑOS DE INTERCAMBIO DE IDEAS, COMERCIO Y ARTE.

Los primeros vitrales que llegaron a Chile fueron encargados para edificios religiosos en la segunda mitad del siglo XIX. Este oficio no fue utilizado en la arquitectura del periodo colonial, y es un elemento que forma parte del proceso de modernización de todo el continente, en pleno periodo de la reafirmación republicana. En el caso chileno, las importaciones provenían en su mayoría de Alemania, Francia e Inglaterra, y en algunos casos, los vitrales han sido atribuidos a artistas o talleres de gran prestigio. Es el caso de aquellos encargados para templos protestantes, que despiertan un especial interés dada su calidad técnica y artística.

En los primeros tiempos de las importaciones en América, la red de distribución operó a distancia a través de agentes o por catálogo, o a través de la apertura de sucursales en ciudades como Nueva York¹. Vale la pena destacar el importante rol que tuvieron las exposiciones universales e internacional en la circulación de obras, artistas y encargos². En Europa, esta



< Figura 1

Gabriel Loire. *Misterios del Rosario.*
1950. Basílica de Nuestra Señora de Lourdes,
Santiago, Chile.

Figura 2

Adolfo Winternitz. *Pentecostés.*
1961. Capilla del Verbo divino, Santiago Chile.

Figura 3 >>

Adolfo Winternitz. *Salmos.*
1974. Templo Votivo de Maipú, Santiago, Chile.



etapa fue de gran demanda para el mercado del vitral, expandiéndose la producción hacia ultramar, a partir de la segunda mitad del siglo. Los primeros envíos realizados entre 1870 y 1930, fueron principalmente vitrales de estilos historicistas, que ya se habían comercializado ampliamente en Europa durante los decenios precedentes. La calidad de las obras es muy diversa y en algunos casos por motivos comerciales, se reutilizaron y adaptaron los cartones o modelos de las obras o se utilizaron procedimientos para acelerar la producción, que luego provocaron problemas de conservación. Solo a partir de 1950 surgieron obras que trascendieron los límites de las artes decorativas, dando lugar a la creación, vitrales que podemos catalogar como “de autor”. Es decir que no se trata de diseños que siguen un modelo, sino que la creación es el resultado de la práctica artística. En Chile este segundo tiempo del vitral se integró a la corriente de la arquitectura moderna chilena, que propuso un estilo propio y renovado. Hay dos artistas que se destacaron en estos proyectos monumentales: Gabriel Loire en la Basílica de Nuestra Señora de Lourdes³ (Fig. 1), y Adolfo Winternitz en la Capilla del Verbo divino (1961) (Fig. 2) y en el Templo Votivo de Maipú (1974) (Fig. 3). Ambos encargos —en *dalle de verre*⁴— implicaron un largo proceso creativo y de ejecución, y fueron fruto del diálogo entre los artistas, los artesanos que fabricaron las obras, y sacerdotes y arquitectos a cargo de los proyectos constructivos⁵.

Como se señaló, en los primeros decenios de las importaciones, el mandante o mecenas podía elegir la composición: figura central, fondo, decoración, etc. El precio se establecía en función de las tarifas de cada elemento: complejidad del diseño, el número de personajes, la riqueza de la paleta o el tipo de decoración de fondo. En este sentido, hay un concepto sobre el cual vale la pena detenerse, sobre la idea de que el oficio del vitral se industrializó durante el siglo XIX. El especialista francés Jean-François Luneau insiste en no repetirla automáticamente como una fórmula, sino en relativizarla⁶. El investigador señala, que a pesar de la reutilización de cartones o de un mismo diseño y de una producción organizada en “cadena” o dividida en tareas, los vitrales siempre serán el producto de un gesto manual y artesanal, y por tanto cada pieza será única. El autor reconoce el término “industrial” en lo que se refiere a la comercialización de las obras y no a su realización material.

Los modelos se inspiraban, en general, en grabados o imágenes que habían sido difundidas masivamente y utilizadas indistintamente por todos los talleres que eran parte de este mercado. Un ejemplo conocido es la Biblia en imágenes de Julius Schnorr, quien fue maestro del segundo director de la Academia de Bellas Artes de Chile, Ernesto Kirchbach (1832-1880). Pero no todo fue adaptación, ya que también hay cartones que fueron realizados por talentosos artistas, pero que permanecieron relativamente anónimos, debido a que en aquella época era el taller el que aparecía como autor y rara vez se mencionaba a los artistas. Un ejemplo de ello, son las casas Mayer y Zettler, principales importadores de vitrales en América Latina. Sus artistas provenían de la Academia de Bellas Artes de Múnich o algunos pintores que circularon por Europa en esa época, como el británico George Daniels (1854-1940), quien se encargó principalmente de proyectos para el Reino Unido, ultramar y América. A pesar de la falta de documentación conservada (debido a la destrucción de parte de los archivos durante la Segunda Guerra Mundial), se pueden distinguir dos libros de dibujos preparatorios en los que se identifica a Daniels y otro que contiene dibujos de William Francis Dixon (1847-1928), también británico, formado en los talleres de Clayton & Bell, donde realizó diseños para vitrales en Inglaterra, Irlanda y Europa. Dixon se unió al grupo de dibujantes de Mayer a partir de 1892, y es muy probable que participara en algunos de los numerosos proyectos enviados a Chile. Situación similar ocurre en el caso de Daniels, cuyo estilo característico se reconoce en algunos de los vitrales, como los de la Basílica del Salvador (Fig. 4), en Santiago o su influencia en obras de otras firmas, como en el caso del vitral que representa la caridad (atribuido por el momento a Clayton & Bell) de la iglesia anglicana Saint Paul (Fig. 5).

La presencia de Franz Mayer y su socio Xaver Zettler en América abarca varias décadas y todo el continente. En sus inicios, en 1847, la producción estaba dedicada al arte religioso: estatuas, altares, retablos y vía crucis, y solo en 1862 desarrollaron el taller de vitrales. Vale la pena mencionar que el contexto en el que se fundó este importante establecimiento fue el de la ciudad de Múnich, faro cultural de la época, y tan importante como París. Este florecimiento cultural fue promovido por el rey Ludwig II (1845-1886), amante de las artes. Fue precisamente bajo su reinado cuando se creó la Manufactura Real de vidrio de Baviera, y fue él quien concedió a Mayer el título de Manufactura Real y a Zettler el de Instituto Real de Arte y Pintura sobre Vidrio, en 1882. En cuanto al estilo utilizado en las obras, aunque hay una clara influencia del movimiento nazareno, creado por el pintor y grabador alemán

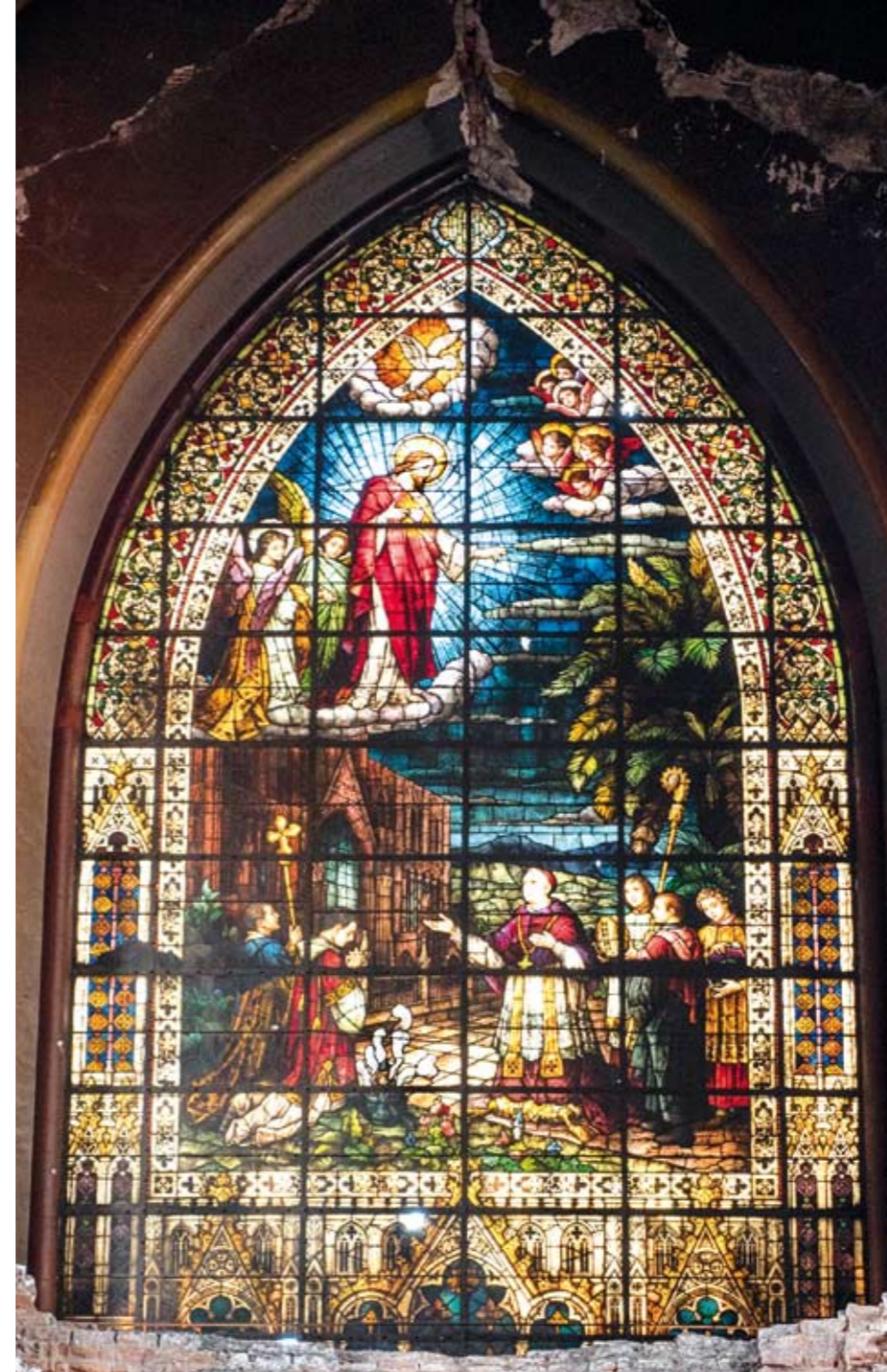


Figura 4

Taller Mayer cartón George Daniels.
Arzobispo Casanova presentando la Basílica del Salvador.
1892. Basílica del Salvador, Santiago, Chile.

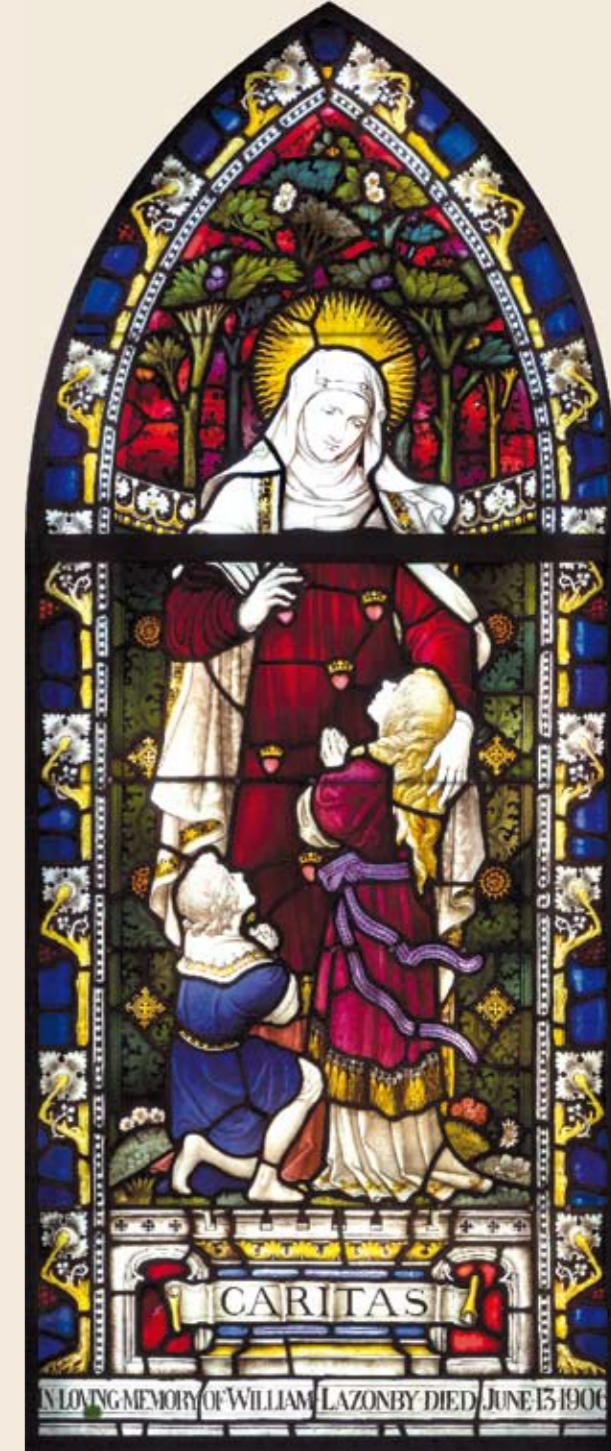


Figura 5

Clayton & Bell, cartón George Daniels.
Caridad.
1910. Iglesia anglicana Saint Paul, Valparaíso, Chile.

Johann Friedrich Overbeck (1789-1869), Franz Mayer reivindicó como modelos la escuela de Peter Hemmel Von Andlau (1430-1500) y Hans Holbein el Viejo (1460-1524). Según Walter Uptmoor, director de proyectos de la empresa y colaborador durante más de treinta y cinco años, su objetivo era distinguirse de los prerrafaelitas y los nazarenos. De hecho, la expresión “estilo Múnich” es un término peyorativo utilizado por los británicos para denominar esta producción. A pesar de estas críticas, el círculo de artistas que estuvo detrás de estas creaciones surgió del entorno cultural más rico que ha conocido esta ciudad, cuando se transformó en capital de las artes⁷.

2. EL ROL DE LOS ARQUITECTOS EN LA CIRCULACIÓN DE OBRAS Y EL NACIMIENTO DE UNA INDUSTRIA LOCAL.

En el Chile del siglo XIX y principios del XX la arquitectura no era una disciplina aislada del resto del arte y la cultura. Los intelectuales tenían intereses que confundían distintas disciplinas artísticas; podían ser escritores o poetas y ser arquitectos al mismo tiempo. Fue el caso del escritor Pedro Prado (1886-1952) que, a la muerte de Julio Bertrand recibió el encargo —como arquitecto— de finalizar la proyección y construcción del Palacio Bruna, en Santiago. En esa época, el prestigioso crítico literario chileno, Alone, le escribió una carta preguntándole por los detalles de la ornamentación (donde menciona los vitrales), ya que quería escribir sobre ella⁸. Este artículo, que ilustra la recepción de la arquitectura de la época en el país, fue publicado en la revista *Chile*⁹. Prado fue parte del “Grupo de los Diez”, activo entre 1913 y 1917, del que también formaban parte los escritores y artistas Manuel Magallanes Moure, Juan Francisco González, Armando Donoso, Julio Bertrand Vidal, Eduardo Barrios, Alberto García Guerrero, Alberto Ried, Acario Cotapos, Ernesto Guzmán, Augusto D’Halmar y Alfonso Leng. Este era el contexto de la primera época de las importaciones y el surgimiento de la producción de vitrales en Chile.

La influencia y presencia de Europa como referente que dictaba la moda era predominante en aquellos años y en los sectores con mayores recursos económicos, la inspiración del viejo mundo era una aspiración. En 1908, la revista *Art et Décoration* publicó un largo artículo titulado “Le vitrail dans l’Amérique du Sud”, en el que describía la colaboración entre el taller de vitrales de Félix Gaudin, artistas y arquitectos de Río de Janeiro, Buenos Aires y Santiago¹⁰. Se menciona a Pedro Lira, Pedro Subercaseaux, Bernardello, Alberto Lynch, Abelardo Álvarez Calderón, A. de Visconti, La Carvova, Pérez M., Juan Francisco González, J. T. Errázuriz, D. Hernández, J. E. Harris, Rodríguez Etchart; los escultores C. Lagarrigue, Virginio Arias, Pareja de Mijares, Toribio Sanz y Simón González; los arquitectos brasileños Heitor de Mello, Morales de los Ríos, Dunant, Siegrist, Zücker & Schindler; los arquitectos argentinos Ramos de Azevedo y Samuel das Neves y los chilenos Alberto Cruz Montt, y Ricardo Larraín Bravo, además de los franceses, residentes en Chile, Eugène Joannon, Emile Jéquier y Emile Doyère.

Ya en aquellos años se consideraba que, en estos tres países, mencionados en la revista, había cobrado importancia el movimiento modernista del nuevo continente. El movimiento nació de la inquietud creativa —y la necesidad de ruptura— de los discípulos de las escuelas de arquitectura fundadas por europeos. En esta influencia participaron arquitectos de l’École de Beaux Arts de París, profesionales de Alemania, Italia, Reino Unido y España, entre otros. *Art et Décoration* señala que la época fue especialmente favorable para el desarrollo del movimiento, ya que existía un público con medios económicos y gusto para encargar estas obras lujosas, por las que sentían una especial atracción.

Morales de los Ríos es mencionado por haber diseñado un vitral inspirado en el tema “Los nuevos muelles de Río de Janeiro”, y Juliaô Nachadoque por dibujar alegorías relacionadas con la ciudad de Río de Janeiro, ambas introduciendo una nueva estética que la mencionada revista califica de “autóctona”. Estos proyectos se hicieron posibles gracias a la experiencia del taller Gaudin, que permitió un rico intercambio

entre Sudamérica y Europa. En Chile este maestro vitralista trabajó en varias obras del arquitecto Eugène Joannon, como la iglesia Corpus Domini, el Santuario San José y la iglesia Santa Filomena, en Santiago, y la iglesia San Vicente de Paul en cerro Playa Ancha, Valparaíso.

En el caso de Chile, la publicación destaca al dibujante Pérez Mascayano; y entre los clientes o mecenas sensibles, a Carlos Cousiño, que acumuló una gran fortuna gracias a la explotación del carbón, y que encargó a Alberto Cruz Montt que le diseñara una casa de campo. Para este trabajo, el arquitecto chileno recurrió al artista suizo Franz Waldraff, para dibujar los cartones y fue el taller de Gaudin quien ejecutó la obra (que data de 1905). La maqueta de esta obra se conserva en una colección privada en Alemania y el vitral en el Colegio Mariano de Schönstatt, en la calle Holanda, en la ciudad de Santiago.

Buenos Aires, en esa época, era considerada la ciudad más europea de América Latina debido al alto nivel de inmigración procedente del Viejo Continente, los arquitectos mencionados son Christophersen, Le Monnier, Dumont, Dubois, Broggi, Agote y Dormal. Este último se encargó del diseño arquitectónico del Teatro Colón. En este caso, el programa de los vitrales era bastante clásico: poemas épicos de la antigua Grecia. En esta obra el dibujante de los cartones fue el artista Raphaël Frieda, quien también trabajó junto a Gaudin como ejecutor de las obras.

Un detalle que es interesante señalar, es que, aunque el artículo de *Art et Décoration* está firmado por Charles Saunierel, el artista francés (de origen suizo) Eugène Grasset (1845-1917), que fue colaborador constante de Félix Gaudin, era miembro del comité de redacción de la revista y seguramente tuvo influencia en la publicación¹¹. Esta interesante y poco conocida síntesis permite comprender el conocimiento que tenía Europa sobre la circulación de obras en América Latina y la propia red de difusión europea. La ruptura anunciada en el artículo y el incipiente movimiento modernista mencionado no se refleja del todo en el estilo abiertamente neoclásico de la mayoría de los ejemplos citados. No obstante, se trata de pruebas específicas de la colaboración y el intercambio entre pares y de la transferencia cultural concretas antes mencionada, y por supuesto del gesto comercial que había detrás de la publicación del reportaje.

A partir del siglo XX, en Europa se produjo una renovación en lo que respecta a la colaboración entre maestros vitralistas y artistas y, a lo largo del siglo, las obras firmadas por grandes artistas cobraron cada vez más importancia. Artistas que no eran los diseñadores o dibujantes de un tema, buscaron esta vez dialogar con la arquitectura y con el significado del espacio, en la mayoría de los casos, de culto. Obras como las de Henry Matisse, Marc Chagall o ejemplos mucho más recientes, como los vitrales de Pierre Soulages en Conques o de Gerard Richter de la catedral de Colonia reflejan precisamente este diálogo. Esta nueva relación entre el mandante, el artesano y artista fue introducida en Chile en 1950, primero por Gabriel Loire y un poco más tarde por Adolfo Winternitz. En el Chile del siglo XXI, un ejemplo importante es la Capilla del Sagrado Corazón, en el Campus San Joaquín de la Universidad Católica de Chile, obra del arquitecto Teodoro Fernández en colaboración con el artista Eduardo Vilches y la artista y vitralista Cecilia Martner.

I El nacimiento de las artes decorativa y de la producción de vitrales en Chile.

El vitral y su llegada a Chile forman parte del fenómeno de transformación cultural que produjo la introducción de referentes europeos al país. Como bien lo señala Michel Espagne, la transferencia cultural no es un simple desplazamiento, un elemento que se toma de un lugar y se inserta en otro. La transferencia cultural depende de la recepción o impacto que un determinado conjunto de elementos tiene en la sociedad donde se introduce, teniendo en cuenta su cultura visual¹². Si bien el vitral que se produjo en Chile al menos desde 1890 no ha desarrollado un estilo propio hasta hoy, y se conocen muy pocos ejemplos de artistas que incursionaron en esta técnica, es posible constatar, a pesar de sus límites, que hay una cierta transferencia que refleja esta producción local.

Uno de los problemas que enfrentaron los arquitectos chilenos en las primeras décadas del siglo XX, en los proyectos de construcción, fue la disponibilidad de mano de obra local cualificada. Para suplir esta carencia, en 1849 se creó la Escuela de Artes y Oficios y, en 1913, se inauguró la Escuela Nocturna de Obreros de la Construcción, organizada por estudiantes de la Universidad de Chile. Sin embargo, ninguna de estas iniciativas logró establecer una tradición para los vitrales. La especialidad, que se menciona sistemáticamente, parece estar permanentemente presente en la historia de la enseñanza de las artes decorativas e industriales en el país (se llamaban “artes decorativas aplicadas a la industria”), pero sin articulación y sin una presencia sólida como especialidad (no se formaron ni escuelas formales ni existieron exponentes importantes). Aunque anecdótica y no documentada, existió la *Conferencia de San Lucas*, que fue una iniciativa promovida por estudiantes católicos de la Escuela de Bellas Artes, quienes se interesaron por la renovación del arte religioso. Esta agrupación se inspiró probablemente en movimientos o grupos similares surgidos en Europa, pero lo cierto es que no existió en ese periodo un real diálogo con las corrientes o movimientos que se desarrollaban en el Viejo Continente. Solo se podría mencionar a dos artistas chilenos que tuvieron una relación más directa con el vitral y que se podría considerar que lo exploraron como medio de expresión: Pedro Subercaseaux (1880-1956), a quien por el momento no se le ha atribuido ninguna obra (aunque se dice que diseñó los vitrales de la Intendencia de Santiago), y Laureano Guevara, quien creó varios vitrales inspirados en el muralismo, en colaboración con artesanos locales como Máximo Müller. Este último aprendió las técnicas del vitral en Dinamarca, durante su estadía en Europa.

Los maestros vitralistas chilenos comenzaron su actividad en las fábricas e importadoras de espejos¹³, dirigidas en su mayoría por italianos, entre las que destacan Dell’Orto o los suizos Scheggia. La producción de estas vidrieras era por lo general bastante sencilla, con un número reducido de diseños y colores. Esta actividad, más allá de dar lugar a una producción artística, desarrollaban un producto, era una oportunidad de negocio. Si bien los casos de maestros vitralistas conocedores de todas las técnicas son muy pocos, estos sí existieron. Un ejemplo es Léopold-Alphonse De Troeyer (1861-1930), maestro vitralista belga que llegó a Chile en 1892, aparentemente para instalar una fábrica de vitrales, pero del que se conoce muy poco sobre su obra en el país. Formó una familia con una artista, también de origen belga, con quien tuvo tres hijas. Los De Troeyer regresaron a Europa en 1923, para instarse en Reims, Francia, donde se dice que continuó su producción artística después de la Primera Guerra Mundial (cuando se produjo un importante movimiento de reconstrucción después



Figura 6

Léopold-Alphonse De Troeyer.
Ángel Gabriel.
1912, Iglesia de Nuestra Señora de Lourdes
de Agua Santa, Viña del Mar, Chile.



Figura 7

Ernesto Büttner. *Santa María.*
1912. Cementerio General,
Santiago, Chile.

de los bombardeos de la guerra). La única obra que conserva su firma en Chile está en la iglesia de Nuestra Señora de Lourdes de Agua Santa, Viña del Mar, con fecha 1912 (Fig. 6). Otro artista del que se conocen obras firmadas es Ernesto Büttner, activo en Quilpué en la misma época, autor de los vitrales de Nuestra Señora del Carmen, en Chillán, y un vitral funerario, en el Cementerio General en Santiago (Fig. 7)). A pesar de que estos maestros vitralistas y pintores también vendían un “producto”, los suyos son vitrales que pertenecen al ámbito de la creación, más allá del juicio estético que pueda motivar los resultados. Se podría criticar el estilo o la calidad de las técnicas empleadas, pero el uso de los materiales es una verdadera expresión de la práctica artística. La única obra que destaca en esta producción chilena es el vitral diseñado por el hijo de Pablo Dvoredsky en la Sinagoga de calle Serrano, en Santiago, un ejemplo único, de carácter monumental realizada en Chile, con una técnica que en ese tiempo fue una importante innovación, la *dalle de verre*.

A pesar de todo lo antes mencionado, ninguno de estos casos logra constituir un movimiento, una corriente o una escuela que permita hablar propiamente de un “vitral chileno”. Todo lo que se ha dicho sobre este período de auge que dio lugar a un ambiente cultural único, no se extendió a la creación en vitral, que no adquirió la fuerza de un movimiento local a pesar de su dinamismo comercial. No fue el caso de Argentina, por ejemplo, donde el pintor catalán Antoni Estruch (1872-1957), dejó descendientes que se mantuvieron activos hasta hace muy poco. Su obra está presente al menos en Argentina y Chile; y en este caso, gracias a su legado, sí podríamos hablar de una “escuela” Estruch en Buenos Aires.

Es por todo esto, que se podría considerar que existe una deuda en cuanto al desarrollo de este oficio en el país y, sobre todo, de su potencial creativo, que está directamente vinculada a la escasez de medios técnicos y a la ausencia de maestros vidrieros europeos que pudieran garantizar una transmisión formal de los conocimientos y colaboraciones verdaderas con los artistas que se interesaron en este medio de expresión.

II Movimientos artísticos y vitrales en los años 50 y 60

Desde 1930, en Europa se estaba produciendo un renacimiento litúrgico que había dado lugar a una producción artística variada (que incluía el vitral) y, en algunos casos, no exenta de polémica. En Chile, estos movimientos eran conocidos sobre todo en los círculos católicos, pero no podía decirse que tuvieron impacto. Artistas como Claudio Di Girolamo, muy cercano a la familia Dell’ Orto, y que trabajó a menudo para la empresa, incluso decorando sus vitrinas, se interesó desde muy joven por el arte religioso, siguiendo los pasos de su padre Giulio. Es sorprendente que su colaboración con estos industriales no hiciera surgir la oportunidad de crear vitrales; o a la inversa, que Dell’ Orto no viera en Di Girolamo un artista de talento que pudiera ampliar la experiencia de esta producción a las artes visuales. Es probable que Dell’ Orto no tuviera intención de desarrollar una línea creativa propia, y esto se puede explicar en parte por el reducido mercado, que aún hoy, representa Chile.

En cuanto a Laureano Guevara, ya mencionado por sus experiencias con el vitral, se debe mencionar que su alumno, José Venturelli (1924-1988), también realizó un proyecto en vitral cuya mención tiene relevancia para esta reflexión. Venturelli no se interesó en el vitral en su juventud, sino que más tarde, durante su exilio en Suiza, en un periodo de madurez creativa. Su obra en el Templo de la Madeleine, en Ginebra (construida en el siglo XV), fue realizada en Lausanne por el taller Chiara, y está dedicada al tema de los derechos humanos¹⁴. Los siete vitrales fueron impecablemente realizados por el taller lausonés entre 1980 y 1991 y existen en esta misma iglesia otras obras del artista suizo Alexandre Mairat (creadas en 1926). El proyecto de José Venturelli se inscribe plenamente en la tradición del muralismo latinoamericano del siglo XX y tiene un profundo contenido político, un mensaje de solidaridad y un grito de libertad, como lo describe Alain Wyler¹⁵. Este caso en particular permite imaginar lo que habría ocurrido si los artistas chilenos hubieran contado con los medios técnicos para desarrollar proyectos en vidrio.



Figura 8

Eduardo Vilches.
Sin título.
1999. Capilla
Sagrado Corazón
del campus
San Joaquín
de la Universidad
Católica de Chile.
Santiago, Chile.

Más adelante, en el siglo XX, otro ejemplo bastante singular es el de la artista María Martner (1921-2010), muralista en piedra que realizó parte de su obra en vidrio. Representa uno de los raros ejemplos, en Chile, de obras contemporáneas que utilizan el vitral como medio de expresión, experimentando con el material con gran libertad¹⁶. Martner incluso lideró un proyecto pionero como formadora de un grupo de maestros vitralistas en la ciudad de Valparaíso en la década de 1990. Su experiencia en la iglesia de La Matriz contribuyó a la formación de toda una generación de artesanos, inspirados por la fuerza de la artista y su metodología. Entre ellos figuran Christian Aguilar, Pilar Argandoña, Joel Pérez, Hernán Varela y la artista popular y más leal discípula, Flor Orrego.

Esta breve reflexión sobre la llegada y desarrollo del vitral en Chile invita a repensar el encuentro fallido entre maestros vitralistas, artesanos y técnicos y artistas como Matilde Pérez o Claudio Di Girolamo, y el potencial que por ahora duerme. En México, por ejemplo, artistas como Diego Rivera se interesaron y diseñaron vitrales, e incluso podemos hablar de un “vitral mexicano”. En Chile, sólo se puede identificar claramente un ejemplo de verdadera colaboración entre arquitecto, artista y fabricante de origen local: los ya mencionados vitrales de la capilla Sagrado Corazón del campus San Joaquín de la Universidad Católica de Chile, obra del artista Eduardo Vilches (1930), Premio Nacional de Artes (2019). Aquí no sólo se resuelve el diálogo entre los tres actores, sino también el de una verdadera integración de los distintos elementos en el espacio arquitectónico. El edificio proyectado por Teo Fernández, Premio Nacional de Arquitectura (2014), porta un gran vitral en la fachada principal. Realizado en vidrio fundido, fue fabricado en Chile por la artista y maestra vitralista Cecilia Martner y es una obra que abre y prueba, las interesantes perspectivas de la creación en vidrio en el Chile (Fig. 8).



¹ VAASSEN E., “Les exportations allemandes et autrichiennes vers l’Amérique du Nord et l’Amérique du Sud (1860- 1930)”, en *Art, technique et science: la création du vitrail de 1830 à 1930* (colloque international, Liège, Le Vertbois, 11-13 mai 2000), Lieja, Commission royale des monuments sites et fouilles de la Région Wallonne, 2000, pp. 181-193.

² Ver ALLEN, J., *Windows for the World: Nineteenth-century stained glass and the international exhibitions, the 1851-1900*, Manchester, Manchester University Press, 2018.

³ Ver AA.VV., *Gabriel Loire, Vitrales en dalle de verre en la Basílica Nuestra Señora de Lourdes de Santiago*, Valparaíso, CLAV Ediciones, col. Vitrales Patrimoniales en Chile, 2018.

⁴ Técnica del vitral con cemento armado y losas de vidrio de 3 centímetros de espesor, martilladas o no.

⁵ Ver WINTERNITZ, A., *Memorias y otros textos*, Lima, Fondo editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2013.

⁶ LUNEAU, J.-F., “L’étude des vitraux de l’époque contemporaine. Problématiques et enjeux”, *Revue de l’Art*, núm. 214, 2021, p. 24.

⁷ Ver ciclo de conferencias Cátedra Latinoamericana del Vitrail, séptima sesión <https://www.youtube.com/watch?v=Da4n-DR7ze8>

⁸ Carta a Pedro Prado de Alone, 10 de febrero de 1921, Santiago de Chile. Disponible en <https://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-298355.html> [última consulta, abril de 2024].

⁹ DÍAZ ARRIETA, H., “El Palacio Bruna”, *Chile Magazine*, año 1, núm. 1 (julio de 1921), pp. 10-11.

¹⁰ SAUNIER, C., “Le vitrail dans l’Amérique du Sud”, *Art et Décoration*, junio de 1908, pp. 51-60.

¹¹ Ver LUNEAU, J.-F., “Eugène Grasset et le vitrail: la collaboration avec Félix Gaudin”, en AA.VV., *Eugène Grasset. L’art et l’ornement*, Lausanne, Musée cantonal des Beaux-Arts, Milan, 5 Continents Éditions, 2011, pp. 46-55 y pp. 214-215.

¹² Ver ESPAGNE M., “La notion de transfert culturel”, *Revue Sciences/Lettres*, núm. 1, 2013. <https://doi.org/10.4000/rsl.219>

¹³ Ver ARAOS, A., “Genealogía del vitral en Chile”, en AA.VV., *Vidrieras decorativas en el Palacio del Congreso*, Santiago de Chile, Valparaíso, CLAV Ediciones, col. Vitrales Patrimoniales en Chile, 2024.

¹⁴ Ver imágenes de todas las obras del Templo en <https://vitrosearch.ch/en/buildings/2176904>

¹⁵ WYLER A., *Les sept vitraux de José Venturelli: Église de la Madeleine*, Ginebra, Editions du tricornet, 1997, p. 31.

¹⁶ Ver la entrevista en <https://www.youtube.com/watch?v=rp-d5CaMAkc>



AA.VV., *Gabriel Loire, vitrales en dalle de verre en la Basílica Nuestra Señora de Lourdes de Santiago*, Valparaíso, CLAV Ediciones, col. Vitrales Patrimoniales en Chile, 2018.

ALLEN, J., *Windows for the World: Nineteenth-century stained glass and the international exhibitions, 1851-1900*, Manchester, Manchester University Press, 2018.

ARAOS, A., "Genealogía del vitral en Chile", en AA.VV., *Vidrieras decorativas en el Palacio del Congreso*, Santiago de Chile, Valparaíso, CLAV Ediciones, col. Vitrales Patrimoniales en Chile, 2024.

DÍAZ ARRIETA, H., "El Palacio Bruna", *Chile Magazine*, año 1, núm. 1 (julio de 1921), pp. 10-11.

ESPAGNE M., "La notion de transfert culturel", *Revue Sciences/Lettres*, núm. 1, 2013. <https://doi.org/10.4000/rs.l.219>

LUNEAU, J.-F., "L'étude des vitraux de l'époque contemporaine. Problématiques et enjeux", *Revue de l'Art*, núm. 214, 2021, pp. 22-29.

----, "Eugène Grasset et le vitrail: la collaboration avec Félix Gaudin", en AA.VV., *Eugène Grasset. L'art et l'ornement*, Lausanne, Musée cantonal des Beaux-Arts, Milan, 5 Continents Éditions, 2011, pp. 46-55 y pp. 214-215.

SAUNIER, C., "Le vitrail dans l'Amérique du Sud", *Art et Décoration*, junio de 1908, pp. 51-60.

VAASSEN E., "Les exportations allemandes et autrichiennes vers l'Amérique du Nord et l'Amérique du Sud (1860- 1930)", en *Art, technique et science: la création du vitrail de 1830 à 1930* (colloque international, Liège, Le Vertbois, 11-13 mai 2000), Lieja, Commission royale des monuments sites et fouilles de la Région Wallonne, 2000, pp. 181-193.

WYLER A., *Les sept vitraux de José Venturelli: Église de la Madelaine*, Ginebra, Editions du tricolore, 1997.

WINTERNITZ A., *Memorias y otros textos*, Lima, Fondo editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2013.

Nota sobre las imágenes: las fotografías que ilustran este trabajo pertenecen a la fototeca del Centro Latinoamericano del Vitral, 100% en Open Acces. Los fotógrafos autores de las imágenes son Diego Rodríguez Matta y Daniella Toledo.



Nº 10 • 2024
ISSN 2444-121X

Vidrio y arquitectura: el apogeo del vitral en la Buenos Aires de principios del siglo xx.

Pablo Juan Chiesa.

*Departamento de Conservación y Restauración
del Honorable Senado de la Nación Argentina.*

pablojuanchiesa@gmail.com

- Fecha de recepción: 04-03-2024 - Fecha de aceptación: 15-07-2024 • Pags. 225 - 251
- <https://doi.org/10.46255/add.2024.10.165>

RESUMEN

Entre finales del siglo XIX y comienzos del XX, factores tecnológicos, políticos y económicos promovieron la importación y formación de talleres de vitrales en la ciudad de Buenos Aires. Este artículo analiza la evolución del mercado y el uso del vidrio artístico en la arquitectura pública y privada, definiendo sus características proyectuales, simbólicas y estéticas adoptadas en cuatro edificios singulares.

PALABRAS CLAVE: vitral; arquitectura; Buenos Aires; talleres.

GLASS AND ARCHITECTURE: THE APOGEE OF STAINED GLASS IN BUENOS AIRES AT THE BEGINNING OF THE 20TH CENTURY.

ABSTRACT

Between the end of the 19th century and the beginning of the 20th, technological, political, and economic factors promoted the importation and formation of stained glass workshops in the city of Buenos Aires. This article analyzes the market evolution and the use of artistic glass in public and private architecture, defining its projectual, symbolic, and aesthetic characteristics, adopted in four unique buildings.

KEY WORDS: stained glass; architecture; Buenos Aires; workshop.



Figura 1

Iglesia del Pilar. Ventanales con cerramientos de ónix.
siglo XVIII. 2024.

VIDRIO Y ARQUITECTURA: EL APOGEO DEL VITRAL EN LA BUENOS AIRES DE PRINCIPIOS DEL SIGLO XX.

Pablo Juan Chiesa.

Departamento de Conservación y Restauración
del Honorable Senado de la Nación Argentina.

Hasta las primeras décadas del siglo XIX, la enorme distancia que separaba la antigua capital del Virreinato del Río de la Plata de los principales centros de producción del vidrio, y la ventaja de un clima templado, rezagaron el desarrollo de este material como elemento de cerramiento arquitectónico. El escaso empleo comprendía en mayor medida a las iglesias, donde, en ocasiones, era reemplazado por finas láminas de ónix (Fig. 1) o cristal de roca, sino por simples lienzos¹.

A partir de 1860, múltiples factores impulsaron su comercialización en Buenos Aires. En el contexto internacional: el *revival* del vitral después de siglos de agonía; los avances tecnológicos que aceleraron y abarataron los costos de producción y traslado; y la difusión del academicismo, el eclecticismo historicista y el modernismo paneuropeo, que definieron las características de la arquitectura pública y privada. En el aspecto regional: la sanción de la Constitución Nacional de 1853 en cuyo Artículo 25 fomentaba la inmigración europea que tuviese como objeto labrar la tierra, mejorar las industrias, e introducir y enseñar las ciencias y las artes; el consiguiente aluvión migratorio que superó en número a la exigua población local; el arribo de ingenieros, arquitectos, artistas y especialistas en ornato; el posicionamiento de la Argentina como potencia agroexportadora; y el proyecto de Estado Nacional que generó una vasta infraestructura

La ausencia de una industria local urgió la contratación de compañías europeas, que enviaban en barco su producción, para luego ensamblarla en Buenos Aires. No obstante, navegar el Océano Atlántico atravesando tempestades implicaba un gran riesgo material y económico. Un artículo publicado en 1862 en el diario porteño *El Nacional*, con motivo de la inauguración del edificio de la Bolsa de Comercio, testimonia los daños que solían sufrir estas importaciones: “Las puertas del vestíbulo tienen colocados hermosos vidrios de color hechos expresamente según diseños de los Arquitectos y fabricados en Europa. En el techo de cristal hemos notado que se han colocado medios vidrios, en lugar de vidrios enteros como tiene la mayor parte del techo pero tenemos entendido que estos se han de sacar para recibir nuevos en cuanto lleguen otros que han mandado traer de Europa. La rotura desgraciadamente de tantos vidrios de los primeros, que vinieron aunque se mandó por más de lo que se necesitaba, hizo inevitable la colocación de medios, no habiendo aquí como reemplazarlos”².

En 1875, el mismo periódico hizo mención a la creación de la primera industria de vidrios en la ciudad: “La fábrica pertenece al Sr. Chantrier, y está situada en la calle Garay, esquina Perú 499. Es una nueva industria que entre nosotros tiene que hacer camino. Es curioso ver como en el término de treinta segundos fabrican un vaso, un tubo, cualquier objeto de vidrio”³. Aun así, faltaría una década para la formación de talleres locales de vidrieras artísticas.

La casa Meyer & Cía. de Múnich, fundada en 1847 y declarada Manufactura Real e Instituto de Arte y Pintura sobre Vidrio, fue una de las primeras y más grandes importadoras de Sudamérica. En la ciudad de Buenos Aires al menos siete iglesias poseen vitrales de esta firma, entre las que se destacan la del Salvador, Nuestra Señora de las Victorias y Nuestra Señora de Nueva Pompeya. La memoria de la empresa revela su *modus operandi* en estas latitudes: en 1865 inauguró una sucursal en la ciudad de Londres que, hasta la Primera Guerra Mundial, se encargó también de los proyectos en América. El cónsul alemán en Argentina, Adolfo P. Weber, fue uno de los representantes de la firma en el continente, cuya función era establecer la relación entre los comitentes y la empresa, como así también la gestión del desembarco y armado de las piezas⁴. Este accionar fue imitado por otras compañías extranjeras que gradualmente designaron sus agentes en el país.

Respecto a los encargos, resulta interesante el análisis de la restauradora Paula Farina Ruiz que establece una relación entre la demanda y la calidad de algunos vitrales enviados a América. Según la especialista: “para responder a los numerosos pedidos, los talleres europeos colocaban en los hornos varios vidrios en simultáneo, más de lo habitual, manteniendo las mismas curvas de cocción, lo que produjo diferencias en la adherencia de los esmaltes y grisallas de aquellas piezas que se colocaban en el centro y recibían menor temperatura y las que se ubicaban en los extremos. Esta variación en el horneado con el tiempo ha generado el desprendimiento de esmaltes, una patología compleja de resolver cuando se proyecta la conservación y restauración de vidrieras históricas”⁵.

PRIMEROS TALLERES NACIONALES

En 1887 arribó a la Argentina, procedente del puerto de Barcelona, el español Feliciano Mary, de 30 años, casado y dibujante de profesión⁶, quien ese mismo año fundó en Buenos Aires el que se considera el primer taller de vidrieras artísticas. La revista *La Ilustración Sudamericana* le dedicó en 1898 un extenso artículo donde ponderó, con cierto chovinismo, su calidad y producción local⁷; cualidades que fueron reconocidas oficialmente en la Exposición Universal de 1889, donde se le otorgó una mención honorífica por sus vidrios grabados, y en 1899 recibió el Gran Diploma de Honor en la Exposición Nacional. La obra comprende el carácter religioso, hallándose algunos ejemplares en las iglesias de La Piedad, san Miguel Arcángel, La Concepción, san Telmo, La Merced, y del Seminario Conciliar; y también el género civil, como los encargos para el Banco Español (demolido) y una veintena de residencias particulares. Llegó incluso a producir vitrales para las Hermanas Adoratrices y unas cuatro viviendas en Montevideo.

Las guías comerciales y anuarios del período brindan un detallado registro que permite analizar la evolución del mercado: en 1895 figuraban dos talleres, en 1928 treinta

Progresivamente, surgieron fábricas regionales, en su mayoría fundadas por extranjeros radicados en Buenos Aires. Las guías comerciales y anuarios del período brindan un detallado registro que permite analizar la evolución del mercado: en 1895 figuraban dos talleres, Bucheton A. ubicado en la calle Lavalle 676, y Feliciano Mary en Suipacha 1022⁸; en 1908 eran cinco⁹, entre ellos Heywood C.F, instalado en Suipacha 628, que se diferenciaba en los anuncios por aplicar la singular técnica de *cloisonné*¹⁰; en 1913 eran nueve¹¹, incluida la firma importadora Gaudin y Cía. de Francia; en 1922 se registraron veinticinco¹² y en 1928 treinta¹³.

Uno de los talleres con mayor actividad fue el fundado por el catalán Antonio José Estruch (1873-1957), originario de Sabadell. Hijo de un modesto tejedor, comenzó educándose en el dibujo y continuó la formación en la Escuela de Bellas Artes de Barcelona, hasta conseguir una pensión que le permitió estudiar en Madrid. Gracias al mecenazgo del industrial y banquero Francisco de Paula Ponsà y Cantí, se trasladó a París y Roma para observar a los grandes maestros y recibir lecciones de Benjamín Constant y Paul Laurent. La temática histórico-religiosa que caracterizó a su producción ya se evidenciaba durante la estancia en la capital italiana, donde, en 1898, la revista *La Ilustración Artística* destacó el lienzo *Las bodas de Canaán*¹⁴. Entre las exhibiciones se destaca la de 1903 cuando presentó diez obras bíblicas de importantes dimensiones en el Salón Parés de Barcelona, que recibió elogiosas críticas por parte del mismo medio¹⁵. Un aparente declive en la actividad artística lo habría motivado a tomar un préstamo para embarcarse a Buenos Aires, donde llegó el 30 de enero de 1910. En los



Figura 2

Nuestra Señora de Balvanera.
Vital de la Iglesia.

Realizado por el taller del catalán Antonio José Estruch. 2024.

primeros años continuó con la producción pictórica, hasta crear en 1922 una firma de vitrales. Dentro de la obra de esta manufactura se pueden mencionar el Café Tortoni, la Confitería Las Violetas, las iglesias de Nuestra Señora de Balvanera (Fig. 2), y Nuestra Señora de la Medalla Milagrosa, para la que le fueron encomendadas aproximadamente 150 vidrieras¹⁶.

EL PABELLÓN ARGENTINO

Si bien, algunos edificios gubernamentales levantados entre 1860 y 1880 incorporaron vitrales en su repertorio ornamental, el primero en que tuvieron un papel protagónico fue el Pabellón Argentino para la Exposición Universal de 1889 (Fig. 3).

Esta construcción, encargada por el gobierno al arquitecto francés Albert Ballu (1849-1939), con el objeto de exhibir la producción nacional, tenía la particularidad de ser diseñada para montarse en París y, finalizado el evento, trasladarse a Buenos Aires donde sería reutilizada como museo. El desarme era posible gracias al empleo de un moderno sistema constructivo en seco, compuesto de una estructura de hierro, realizada por la *Société des Ponts et Travaux en Fer*, que sujetaba los revestimientos cerámicos y de vidrio en las cúpulas, cubiertas, pisos y frentes. La ausencia de muros de carga permitió la abertura de grandes vanos cubiertos con vidrieras, que exhibían motivos alusivos a la Argentina.



Figura 3

Harry Grant Olds.

Pabellón Argentino montado en la Plaza san Martín de Buenos Aires.

Hacia la izquierda se observa el gran vitral alegórico. C. 1900. Colección Adolfo Brodaric.

Del conjunto de vitrales, el mayor se ubicaba en el eje de la fachada orientada al río Sena, enfrente al ingreso principal, y llevaba el título *La República Francesa y la Ciudad de París reciben a la República Argentina*¹⁷. El cartón fue realizado por el pintor francés Charles Toché y materializado por el taller de Eugène Oudinot. La escena, con algunas variantes respecto al rearmado en Buenos Aires, fue reproducida por *La Ilustración Sudamericana* (Fig. 4), y es, hasta la fecha, el único registro completo de la composición: en el centro se encuentra “Gallia”, vestida con un atuendo contemporáneo y entronizada en lo que asemeja ser un templo, donde la escolta una fama de pie. El artista la retrató en el acto de recibir a la “República Argentina”, caracterizada en la perspectiva europea como una exótica mujer que eleva la figura de la fortuna. En los laterales, contemplan la escena los cortejos de ambas naciones; mientras que, en el extremo superior, la alegoría del progreso sostiene con una cuerda las iniciales de Francia y Argentina.

El vitralista Édouard Didron (1836-1902) dedicó al Pabellón Argentino un pormenorizado análisis en el célebre artículo “Le vitrail depuis cent ans et à l’exposition de 1889” que redactó para la *Revue des Arts Decoratifs*¹⁸. Su crítica se centró en el uso mixto de vidrio común y uno nuevo fabricado en los Estados Unidos. Este último, desarrollado por John La Farge y Louis Comfort Tiffany, se caracterizaba por tener variedades de texturas y opalescencias. Según Didron, había logrado favorables efectos en los colores y plumas de los pavos reales plasmados en los ventanales de la planta baja; pero no resultó así en el gran vitral alegórico, donde la composición artística le pareció carente de dignidad y el colorido desagradable, con excepción de la aplicación de *verre américain* en las columnas del templo, donde el veteado violeta había conseguido un excelente resultado.

Finalizada la exposición, el Pabellón fue trasladado a Buenos Aires y rearmado en la Plaza san Martín, donde tuvo distintos usos hasta convertirse en sede del Museo Nacional de Bellas artes¹⁹. En 1933, el plan de creación del Parque del Retiro en ese espacio implicó su polémico desguace. Una Comisión de Investigaciones Históricas solicitó a la Cámara de Diputados la suspensión de los trabajos por considerarlo un gran exponente arquitectónico, “En estos momentos se está sacando los vitreaux artísticos y es de suponer que después de 41 años los tornillos herrumbrados se romperán causando deterioros de importancia”, advertía la misiva fechada el 23 de mayo de ese año²⁰. Lamentablemente, el pedido fue ignorado, el Pabellón desmantelado y sus piezas subastadas, desconociéndose el destino de los vitrales o si aún existen.



Figura 4

Charles Clérie. Grabado del gran vitral del Pabellón Argentino.

Realizado por Charles Toché y Eugène Oudinot. 1894. La Ilustración Sudamericana.



Figura 5

El Palacio del Congreso Nacional Argentino.
Álbum Aficionado.
C. 1914. Archivo General de la Nación Argentina.

EL PALACIO DEL CONGRESO NACIONAL

En 1880, como corolario del proceso de Organización Nacional, Buenos Aires fue declarada capital federal permanente, y surgió la necesidad de edificar las sedes de los tres poderes republicanos. De ellas, se destaca el monumental Palacio del Congreso (Fig. 5), cuyo proyecto se definió en 1895 por un concurso internacional -el primero para un edificio nacional-, ganado por el arquitecto italiano Víctor Meano (1860-1904), quien asumió la dirección de obra.

La comisión a cargo de la construcción determinó que “El proyecto a adoptarse debía ser aquel que prometiese resultar el primer monumento arquitectónico de la Capital argentina y su principal ornamento”²¹. Esta ambición se refleja en el detallado contrato firmado el 29 de mayo de 1897 con la empresa constructora, Pablo Besana y Hno., cuyo articulado había sido definido por el propio Meano. En el Capítulo XIV, titulado Vidrios, se especificaba: “En los cielos rasos de la cámara y escaleras principales se colocarán vidrios pintados a fuego, según los dibujos que entregará el Arquitecto. En esta clase se incluirán también los llamados vitraux, que se deberán hacer a perfecta regla de arte”²².



Figura 6

Palacio del Congreso Nacional Argentino.
El gran vitral del recinto de sesiones de la Cámara de Diputados.
2024.

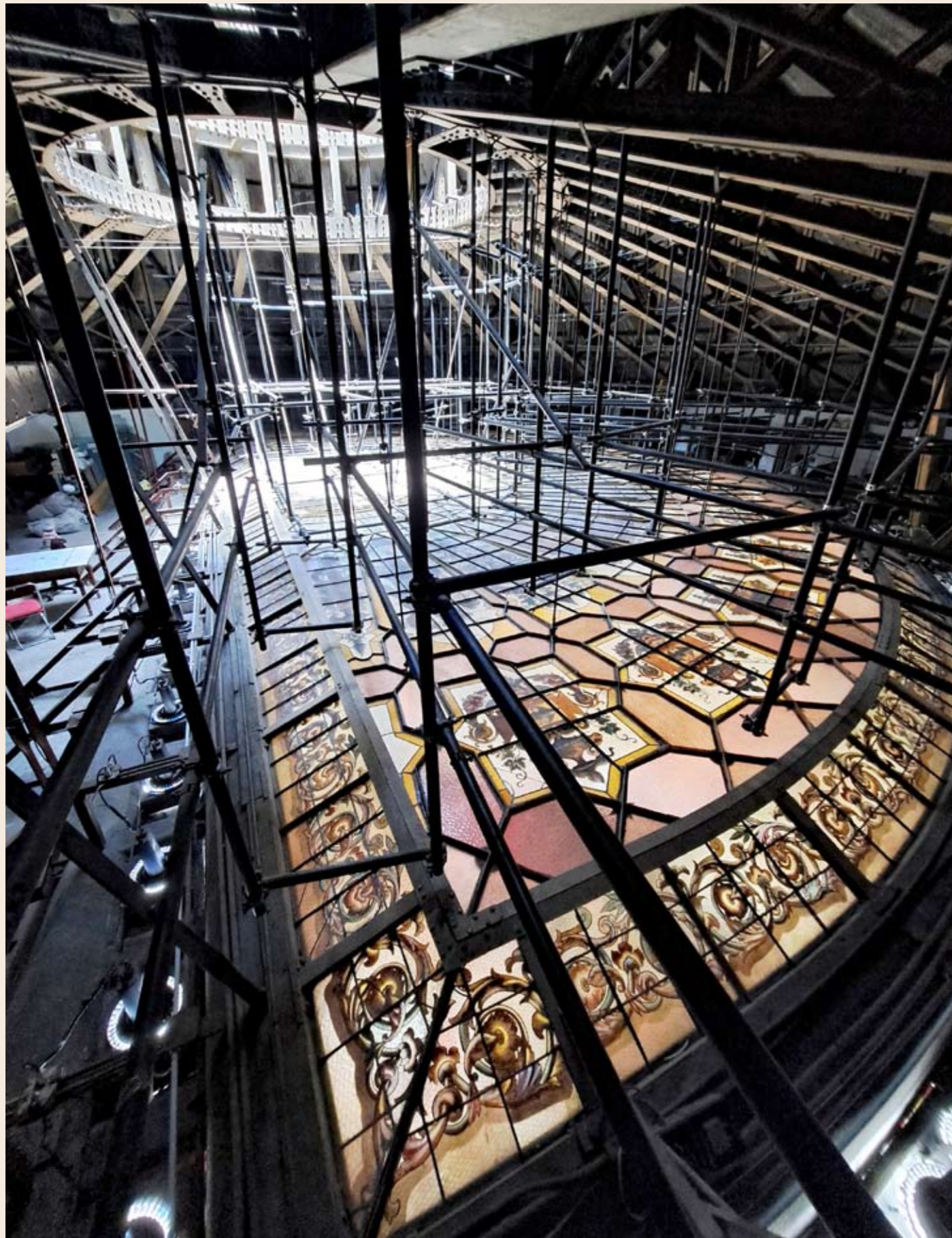


Figura 7

Cámara de Diputados.

La estructura metálica fabricada en Alemania que sostiene la cubierta y la claraboya del vitral del recinto de la Cámara de Diputados

Conforme a los preceptos higienistas, se había dado especial atención a la propagación de abundante luz solar en los espacios interiores, tema que analiza la restauradora María Soledad Castro: “Esta idea se manifiesta en el edificio y en las cartas escritas por Meano en réplica a modificaciones al proyecto original, solicitadas por la comisión a cargo de la obra. Allí se detallan los ajustes en el ingreso de la luz, debido a que los salones principales no tienen comunicación con el exterior, por lo que se recurrió a la perforación de los cielorrasos para obtenerla. Al detenernos en este concepto de la luz programada, nos preguntamos si no da otro giro a nuestra mirada sobre la conservación del conjunto de vitrales, que fueron concebidos para dar paso a la luz natural y vertical; entonces, la intervención de los espacios queda condicionada por ese esquema”²³.

Víctor Meano fue asesinado el 1 de junio de 1904 cuando el edificio se encontraba en plena construcción y los vitrales aún no se habían materializado. Debido a la falta de documentos, se desconoce si el arquitecto llegó a confeccionar dibujos para las vidrieras, tal como especificaba el contrato. La Inspección General de Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas de la Nación continuó la obra, respetando en parte el programa original, completando los interiores hacia 1910.

Con 130,36 metros cuadrados, el vitral que ilumina el hemisiciclo de la Cámara de Diputados es el más grande del Palacio y uno de los mayores de la ciudad de Buenos Aires (*Fig. 6*). Su relevancia, como la de otros del edificio, no solo se ciñe al tamaño sino también al grado de representatividad en el interior, donde es el único elemento artístico que transmite en lenguaje simbólico el destino institucional. Domina la composición el Escudo Nacional Argentino, ubicado en el centro a modo de sol naciente, de cuyos rayos emanan y disponen en abanico ocho figuras alegóricas: la agricultura, el trabajo e industria, la retórica, la historia, la paz, el poder militar, la ganadería y el comercio. Las acompañan fasces romanas, hachas, cabezas leoninas, coronas de laureles, grutescos y demás motivos de impronta clásica, afines al estilo greco-romano que prevalece en el palacio.

Asimismo, merece atención el complejo armazón de hierro fabricado en Burbach, Alemania, que sostiene la cubierta y la claraboya, y del que se amarran los tensores que sujetan el vitral (*Fig. 7*). A principios del siglo XX se añadieron espejos a esta estructura para reflejar la luz y extenderla al perímetro del lucernario; los que, años después, fueron retirados por motivos desconocidos.

Pese a no haber firmas que indiquen el artista o taller que lo produjo, el investigador Adolfo Brodaric²⁴ halló en una publicación de 1906 la atribución al pintor italiano Antonio Raus. Poco se sabe sobre su formación y actividad artística: trabajó junto al hermano, Salvatore, con quien tenía un taller en Buenos Aires en la calle Cerrito 825. Se especializaron en la pintura mural y realizaron trabajos en las iglesias de san Miguel Arcángel y san Nicolás de Bari. Es probable que hayan sido contratados directamente por la empresa constructora para confeccionar los cartones de los vitrales del Congreso. En cuanto al traspaso al vidrio, se ignora por el momento si fue realizado por una firma local o extranjera; pero, no se puede pasar por alto que para esa fecha había cerca de cinco talleres en la capital.

EL TEATRO COLÓN

El complejo proceso de construcción del máximo coliseo argentino, y uno de los teatros líricos más prestigiosos del mundo, abarca un período de veinte años que inicia en 1888 con el llamado licitación para su construcción, hasta la inauguración oficial el 25 de mayo de 1908²⁵; lapso en el que intervinieron consecutivamente tres arquitectos: los italianos Francisco Tamburini (1846-1890) y Víctor Meano, y el belga Julio Dormal (1846-1924). Este último, modificó y proyectó la mayor parte de los interiores en clave francesa.

La significancia del programa ornamental se manifiesta en la creación de una Comisión Municipal a cargo de la edificación y decoración, de la que formaba parte Dormal, designado arquitecto director tras la muerte de Meano en 1904. Los avances de obra eran seguidos atentamente por los principales medios, que detallaban desde las instalaciones contra incendio, los ensayos de alumbrado, hasta los colores escogidos para la sala de espectáculos. Dentro del proyecto artístico se hallan las seis magníficas vidrieras ubicadas en el Foyer y el Salón Dorado, realizadas en 1907 por la firma Félix Gaudin. Este taller, fundado en 1879 en la localidad de Clermont-Ferrand y establecido en París en 1890²⁶, absorbió a la casa de Eugène Oudinot, y en 1905 contrató al vitralista Enrique Helouvri como representante en Buenos Aires.

Por lo general, en proyectos tan importantes, la intervención del arquitecto director era integral, indicando al taller los motivos a reproducirse en los vidrios, como se observó en el contrato para la construcción del Congreso Nacional. Pero, el caso del Colón fue uno de los pocos en que Gaudin tuvo la iniciativa en el planteo iconográfico, empero, la aprobación y cambios exigidos por Dormal y la Comisión Municipal.

La cosmogonía clásica prevalece como argumento en los lucernarios del Foyer, tomando como modelo los grabados realizados por Hubert François Gravelot y Charles Nicolas Cochin II, publicados en 1791 en *Iconologie, ou traité des allégories, emblèmes*, entonces un tratado de más de un siglo de antigüedad que aún era un referente para el uso de simbologías. De las cuatro vidrieras se destaca la central (Fig. 8), de forma cóncava, compuesta de ocho gajos que exhiben liras y profusos motivos fitomorfos rodeando encuadros con las alegorías de la música, la danza, la poesía, el oído, y las figuras de Talía, Melpómene, Euterpe y Clío, musas de la comedia, la tragedia, la música y la historia respectivamente.

Es relevante destacar que se tratan del único elemento arquitectónico-decorativo en el que se admitió el despliegue de colores y formas, en un espacio caracterizado por la bicromía de mármoles y estucos en la escala de los ocre y dorados apagados (Fig. 9). Por otro lado, resulta singular el proceso de esbozo de estas escenas, detallado por Jean-François Luneau en su trabajo sobre Gaudin²⁷: se fotografiaron los cartones, obra del pintor Raphaël Freida, y luego ampliaron estas imágenes al tamaño real, para traspasar con exactitud las medidas de cada pieza al vidrio.

Diferente es el caso de los dos vitrales del Salón Dorado, pensados para contemplar los anversos y reversos al situarse en vanos internos, lindantes a las escalinatas principales. Aquí la mitología da paso al relato histórico, y la complejidad de formas y colores a la composición formal, con representaciones de Homero (Fig. 10) y Safo recitando versos ante un grupo de oyentes y músicos, rodeados de construcciones clásicas.

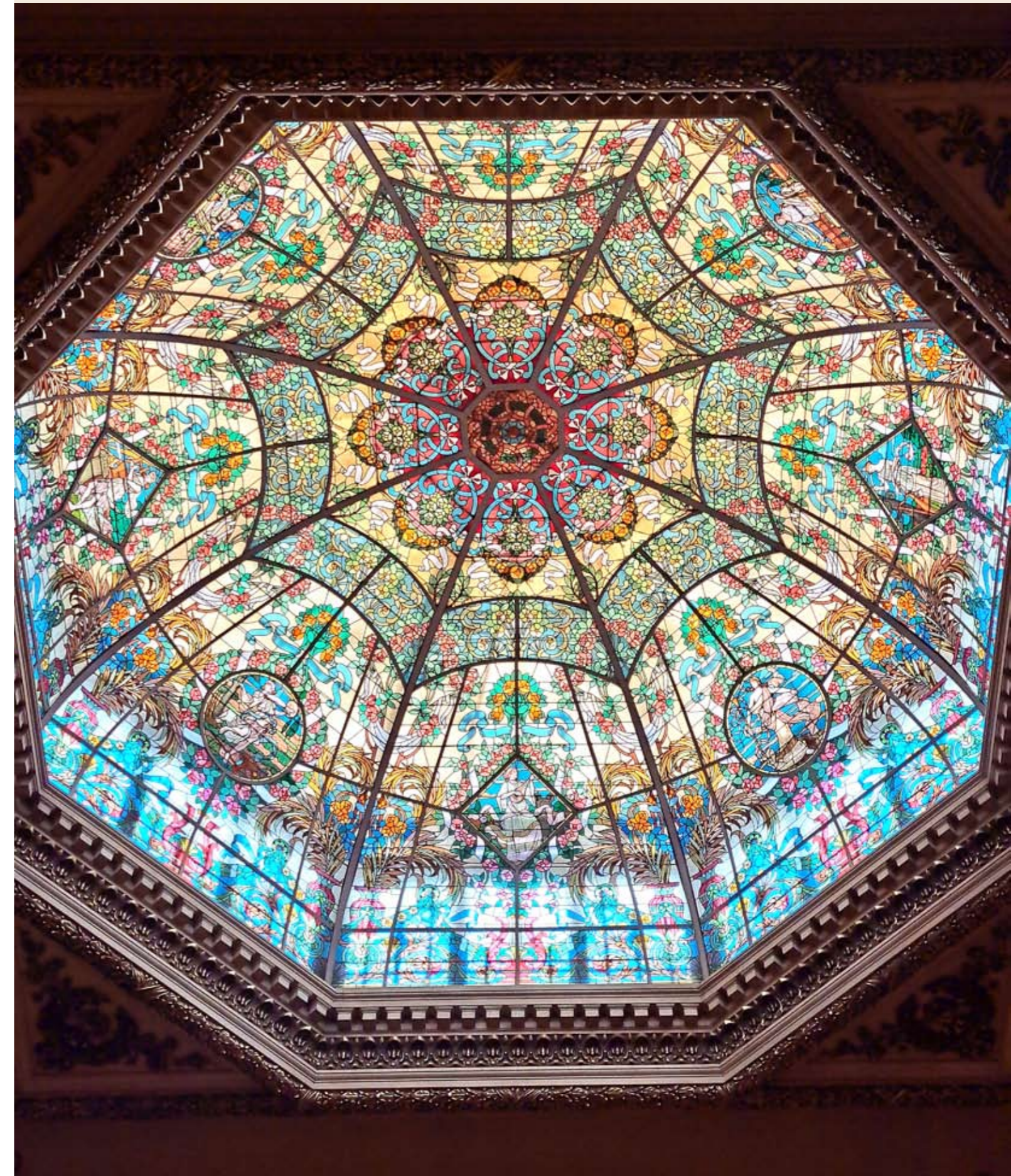


Figura 8

Teatro Colón.

Como si se tratase de una gran sombrilla bordada, se abre el vitral del Foyer del Teatro Colón, realizado por la firma Gaudin de París. 2023.

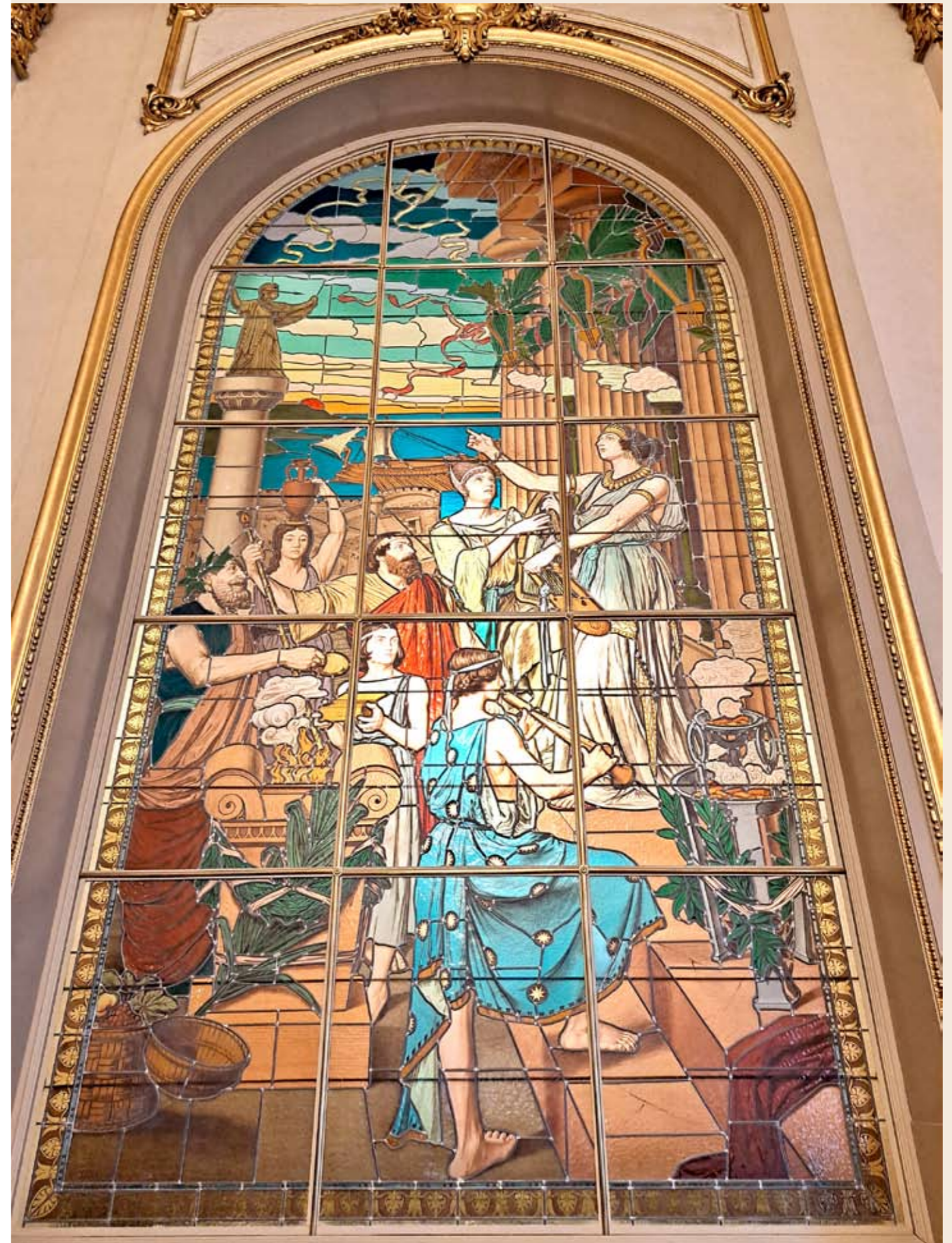


Figura 9

Teatro Colón.
El contraste entre la policromía del vitral y la escala de ocre y dorados apagados que decoran el Foyer del Teatro. 2023.

Figura 10

Teatro Colón.
Vitral del Salón Dorado.
Se representa a Homero recitando versos. 2023

EL PALACIO PAZ

Dentro de la arquitectura residencial, y en particular en la composición *Beaux-Arts*, sobresale el Palacio Paz, construido entre 1907 y 1914 por encargo de José Clemente Paz (1842 - 1912), fundador del diario *La Prensa*, diputado nacional, y representante diplomático en España y en Francia en las dos últimas décadas del siglo XIX.

El proyecto lo trazó en París el arquitecto Louis Marie Henri Sortais (1860-1911), mientras que la obra la dirigió y modificó en Buenos Aires el ingeniero Carlos Agote (1866-1950). Se caracteriza por agrupar tres viviendas en un monumental edificio que adopta la estructura del *hotel particulier*, prototipo académico por excelencia. Se distribuyen en cuatro plantas los espacios necesarios para albergar y desarrollar las actividades sociales de una familia de la élite porteña: planta baja con áreas de servicio, recreación y depósito, la planta noble destinada al recibo, el primer piso para los departamentos familiares, y el segundo con las cocinas y vivienda de los empleados.

Esta tipología arquitectónica incorpora la luz solar como elemento indispensable, idea que en Argentina era tratada en publicaciones como la *Revista de Arquitectura*, dirigida por la Sociedad Central de Arquitectos. Precisamente ahí, en 1916, el arquitecto Pablo Hary teorizó sobre El Gran Hotel Privado, señalando como componente formal de los salones de aparato “la luz brumosa tamizada por amplias vidrieras coloreadas”²⁸.

En el Palacio Paz, la iluminación natural fue una premisa del planteo arquitectónico. Salones, galerías, vestíbulos y escaleras (Fig. 11) cuentan con ingresos de luz verticales u horizontales, entre los que se encuentran 31 vitrales realizados con diversas técnicas y formatos. Su autoría aún es motivo de investigación; se tiene conocimiento que la firma Jansen intervino en gran parte de la decoración de los locales. Esta empresa, establecida en Francia por Jean-Henri Jansen en 1880, fue proveedora de la corte española y una de las primeras de alcance internacional, con trabajos en el resto de Europa, América y Asia. Se distinguía por el diseño integral de interiores, reuniendo especialistas en cada ramo: boiserías, bronce, textiles, vidrios y mobiliario, entre otros. En ocasiones, contrataba artistas para el realce de obras específicas, como fue el caso del *maître-verrier* Théophile Hyppolite Laumonnerie (1863-1924), autor de las vidrieras de *Château Laurens* y los retratos de Suzanne y Maurice conservados en el *Musée d’Orsay*. En el Palacio Paz realizó para la firma los vitrales ubicados en las puertas corredizas de un salón comedor (Fig. 12), y su nombre, junto al de la empresa, se halla en uno de los cuatro paños.

Sin embargo, no sería adecuado atribuir solo a ellos la autoría del conjunto. En el archivo del Círculo Militar, institución que conserva los planos originales desde que adquirió el edificio a la familia en 1938, se halló un diseño del taller Zoppi & Margot, que en 1913 tenía su local en la calle Estados Unidos 1426. Es posible que la firma francesa se encargase de aquellos vitrales ubicados en los espacios de mayor jerarquía, mientras que otros sean de manufacturas locales, ya fuese por pedido del ingeniero Agote o del representante de Jansen en Buenos Aires -donde existía una sucursal desde 1905-, que a veces trabajaba en colaboración con profesionales argentinos.

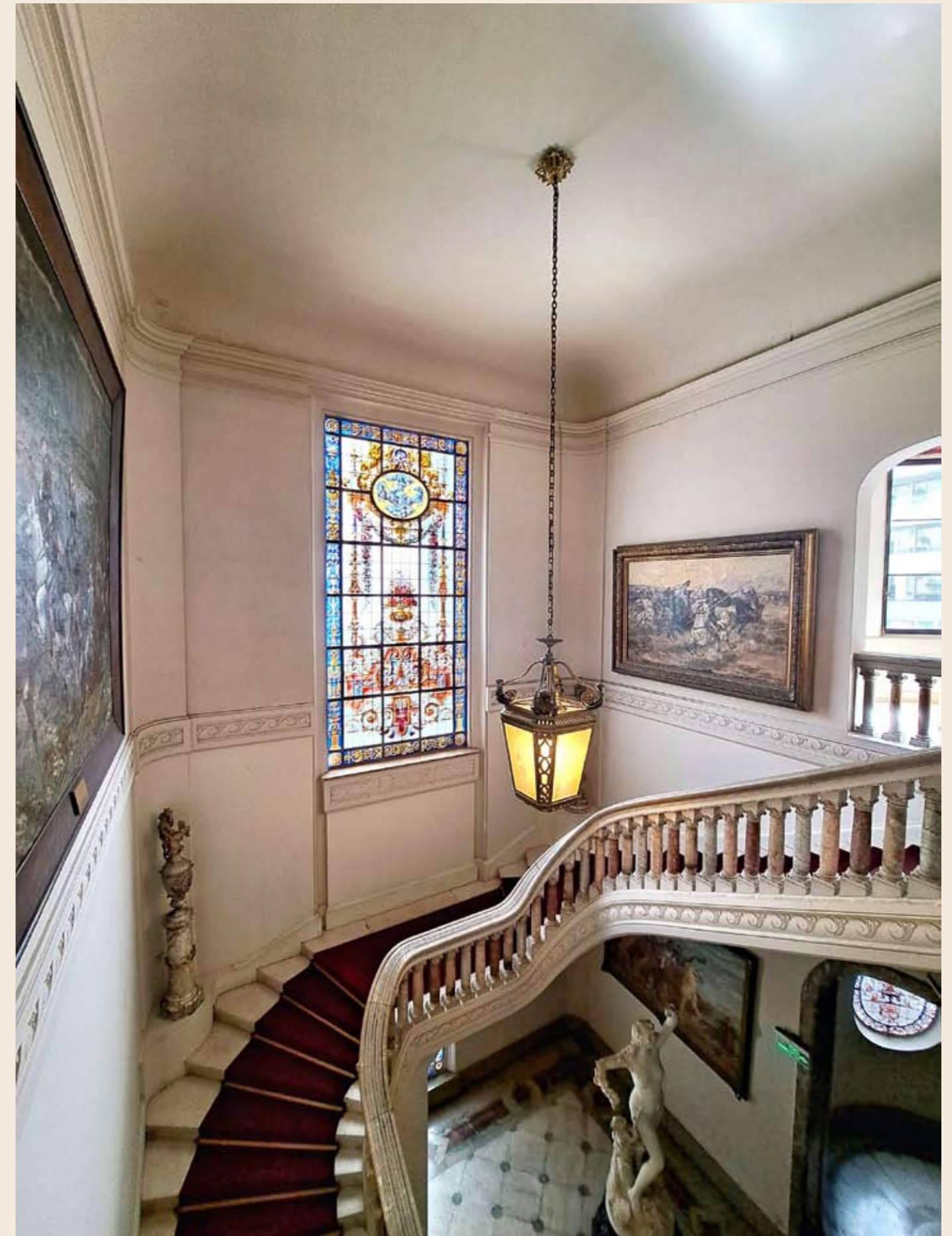


Figura 11

Palacio Paz.

La iluminación natural fue una premisa en el proyecto del Palacio Paz. 2024.



Figura 12

Palacio Paz.
Puertas del comedor.
Los vitrales ubicados en las puertas del comedor llevan la firma del artista Théophile Hyppolite Laumonnerie y de la casa Jansen de París. 2024.

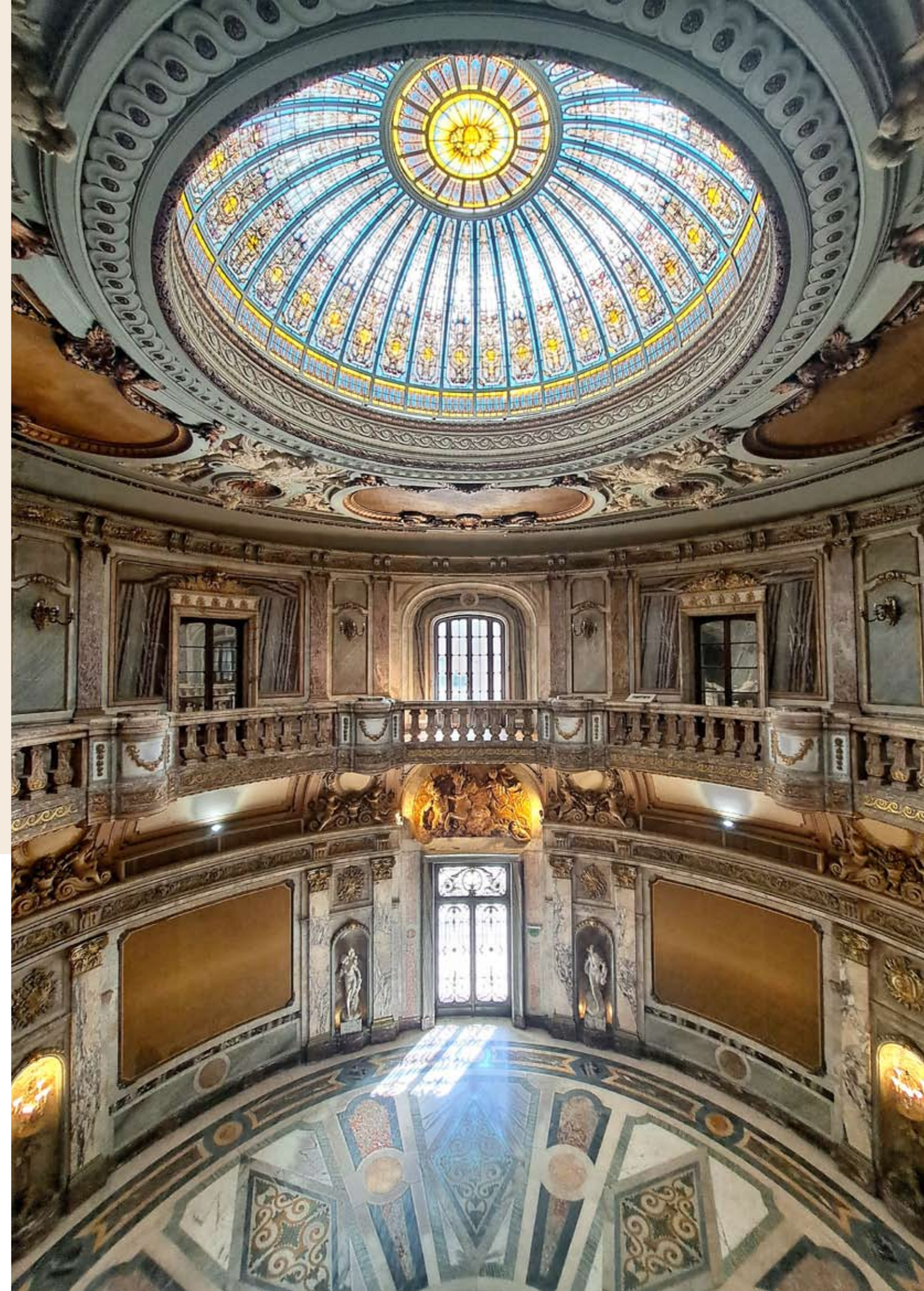


Figura 13

Palacio Paz.
Hall de Honor.

A diferencia del Congreso y el Teatro Colón, donde la iconografía declama el carácter institucional, en el Palacio Paz es esencialmente decorativa y se adapta al período recreado en cada espacio, con preeminencia del Renacimiento, Barroco y Neoclasicismo francés. Mientras algunos trabajos de ornato se definían por la rigurosidad en la interpretación de los estilos, la aplicación de diseños característicos del siglo XVIII en las vidrieras del palacio demuestra la voluntad de invención, por cuanto en ese momento histórico la técnica del vitral se hallaba prácticamente abandonada.

El Hall de Honor (*Fig. 13*), centro del edificio que articula las tres residencias, tiene en su cielorraso un gran vitral acupulado que cierra de forma espectacular el espacio. La semiesfera se compone de 32 gajos en los que se alternan como motivos alegóricos trofeos de guerra y braseros de los que asciende humo sagrado, convergiendo todo en la radiante cara de Apolo, emblema personal de Luis XIV, estilo que se interpretó libremente en el salón.

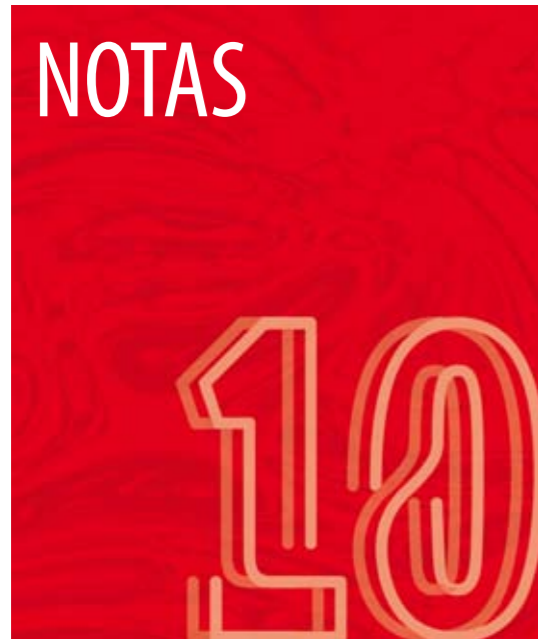


Figura 14

Confitería del Molino. *Vitral modernista.*
proyectada por el italiano Francisco Gianotti. 2023

Los cuatro edificios citados son ejemplos extraordinarios del uso del vidrio artístico en el academicismo y eclecticismo histórico porteño, entre 1880 y 1920. Ahora bien, sería equivocado considerarlos representativos de la totalidad de la producción del período. El modernismo paneuropeo, del mismo modo, fue adoptado en clubes sociales, comercios y viviendas de la burguesía ascendente; como las vidrieras de la Confitería del Molino (*Fig. 14*), proyectada por el italiano Francisco Gianotti (1881-1967) e inaugurada en 1916.

En esos cuarenta años se erigió en Buenos Aires y en la Argentina un sorprendente número de edificios públicos y particulares, algunos de los cuales componen un significativo porcentaje del patrimonio histórico-arquitectónico protegido en el marco de la Ley 12.665, como así también por normativas provinciales y municipales. En este sentido, cobra relevancia la creación de un inventario nacional del vitral, atendiendo a la diversidad de talleres, técnicas, materiales y estilos desarrollados.



¹ MORENO, C., *Apuntes sobre los sistemas constructivos coloniales. De las aberturas y terminaciones*, Buenos Aires, editorial de autor, 2022.

² *El Nacional*, Buenos Aires, 30 de enero de 1862.

³ *El Nacional*, Buenos Aires, 24 de febrero de 1875.

⁴ ARAOS, A., MOLINA, C., RODRÍGUEZ, D. y UPTMOOR, W., (com. edit.), *Casa Franz Mayer. Vitrales y Vidrieras. Iglesia San Francisco de Valdivia*, Valparaíso, CLAV Ediciones, 2021.

⁵ Entrevista a Paula Farina Ruiz; Técnico Superior en Vitrales; Formación Profesional en conservación y restauración de vitrales, pintura grisalla y vitral contemporáneo; asesora especialista del Departamento de Restauración de la Honorable Cámara de Diputados de la Nación Argentina.

⁶ Centro de Estudios Migratorios Latinoamericanos, base de datos on-line sobre arribo de inmigrantes a la Argentina, <https://www.cemla.com> [última consulta, 04/03/2024].

⁷ “Los trabajos salidos de los talleres de vidrieras artísticas del señor Feliciano Mary, primero instalado en Buenos Aires, igualan, cuando no superan, a los que pueden observarse en las principales catedrales europeas. La República Argentina puede enorgullecerse de que en su seno se produzcan industrias de tanta importancia artística, porque deja, en este ramo, de ser tributaria de las naciones europeas”. OLESA, B., “Las vidrieras de la casa Feliciano Mary”, *La Ilustración Sud-Americana*, núm. 128, 1898, pp. 153-154.

⁸ BASCH, P., *Guía Nacional de la República Argentina*, Buenos Aires, Pablo Basch editor-propietario, 1895.

⁹ BAILLY-BAILLIERE e HIJOS., *Anuario del Comercio, de la Industria, de la Magistratura y de la Administración de España y sus Colonias*, Madrid, 1908.

¹⁰ Por el momento, el único vitral hallado en Buenos Aires producido con esta técnica se encuentra en la capilla del Hospital Rivadavia.

¹¹ KRAFT, G. *Anuario Kraft*, Buenos Aires, Editorial Guillermo Kraft, 1913.

¹² ESCUDERO, P. (dir.), *Anuario de Arquitectura e Ingeniería de la República Argentina*, Buenos Aires, editado por la revista La Construcción, 1922.

¹³ CAPOSSIELLO, J. (dir.), *La Construcción Moderna*, Buenos Aires, Anuario 1928.

¹⁴ HOLLFELD, L., “Las bodas de Canaan, cuadro de Antonio Estruch”, *La Ilustración Artística*, núm. 847, 21 de marzo de 1898, p. 194.

¹⁵ GARCÍA LLANSÓ, A., “Antonio Estruch y sus cuadros bíblicos expuestos en el Salón Parés”, *La Ilustración Artística*, núm. 1.124, 13 de julio de 1903, p. 459.

¹⁶ FARINA RUIZ, M. P., RUVITUSO, F. y TRÍPODI, M. V., “Estudio y restauración de vitrales del taller de Antonio José Estruch en la Parroquia Santuario Nuestra Señora de la Medalla Milagrosa”, *La Revista ARCOVE*, núm. 5., 2023, pp. 40-58.

¹⁷ MILBERG, A. S., *Pabellón Argentino*, <https://www.pabellonarg.com> [última consulta: 04/03/2024].

¹⁸ DIDRON, E., “Le vitrail depuis cent ans et à l’exposition de 1889”, *Revue des Arts Decoratifs*, 1889-1890, pp. 39-90, 97-108 y 137-154.

¹⁹ CHIESA, P. y BRODARIC, A., “Pabellón Argentino”, *Lugares*, edición especial, 2019, pp. 54-65.

²⁰ *Comisión de Investigaciones Históricas solicita la suspensión de los trabajos de desarme del Pabellón Argentino*, 23 de mayo de 1933, Archivo de la Cámara de Diputados de la Nación, expediente núm. 139, pp. 1-2.

²¹ LE MONNIER, E. y RAFFO, B. M., “Génesis del Palacio del Congreso”, *Revista Técnica*, núm. 4, 5 de junio de 1904, pp. 140-141.

²² WALLS, L. E., WHITE, G. J. y CASTRO, R. B., *Memoria de la Comisión Especial Revisora de la Certificación de las Obras del Palacio del Congreso (Ley 9499)*, Buenos Aires, Talleres Gráficos del Ministerio de Obras Públicas, 1916.

²³ Entrevista a María Soledad Castro, restauradora especialista en vitrales, coordinadora general del equipo del Departamento de Conservación y Restauración del Honorable Senado de la Nación Argentina.

²⁴ Adolfo Lucas Brodaric es investigador de la Comisión Nacional de Monumentos, de Lugares y de Bienes Históricos de la República Argentina.

²⁵ Si bien la inauguración oficial del Teatro fue el 25 de mayo de 1908, las obras de decoración interior recién se terminarían en 1910.

²⁶ Esta firma, en una publicación de 1913, se atribuyó la autoría de los vitrales de la Iglesia de san Salvador y el Palacio del Marqués de Linares en Madrid; el Palacio de Justicia en Barcelona; y la Basílica de san Francisco en Pamplona, entre otras obras.

²⁷ LUNEAU, J. F., *Félix Gaudin. Peintre-verrier et mosaïste (1851-1930)*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2006.

²⁸ HARY, P., “Curso de teoría de la arquitectura”, *Revista de Arquitectura*, núm. 8, 1916, p. 9.



ARAOS, A., MOLINA, C., RODRÍGUEZ, D. y UPTMOOR, W. (com. edit.), *Casa Franz Mayer. Vitrales y Vidrieras. Iglesia San Francisco de Valdivia*, Valparaíso, CLAV Ediciones, 2021.

BAILLY-BAILLIERE e HIJOS., *Anuario del Comercio, de la Industria, de la Magistratura y de la Administración de España y sus Colonias*, Madrid, 1908.

BASCH, P., *Guía Nacional de la República Argentina*, Buenos Aires, Pablo Basch editor-propietario, 1895.

CAPOSSIELLO, J. (dir.), *La Construcción Moderna*, Buenos Aires, Anuario 1928.

CHIESA, P. y BRODARIC, A., "Pabellón Argentino", *Lugares*, edición especial, 2019, pp. 54-65.

DIDRON, E., "Le vitrail depuis cent ans et à l'exposition de 1889", *Revue des Arts Decoratifs*, 1889-1890, pp. 39-90, 97-108 y 137-154.

ESCUDERO, P. (dir.), *Anuario de Arquitectura e Ingeniería de la República Argentina*, Buenos Aires, editado por la revista La Construcción, 1922.

FARINA RUIZ, M. P., RUVITUSO, F. y TRÍPODI, M. V., "Estudio y restauración de vitrales del taller de Antonio José Estruch en la Parroquia Santuario Nuestra Señora de la Medalla Milagrosa", *La Revista ARCOVE*, núm. 5., 2023, pp. 40-58.

GARCÍA LLANSÓ, A., "Antonio Estruch y sus cuadros bíblicos expuestos en el Salón Parés", *La Ilustración Artística*, núm. 1.124, 13 de julio de 1903, p. 459.

HARY, P., "Curso de teoría de la arquitectura", *Revista de Arquitectura*, núm. 8, 1916, p. 9.

HOLLFELD, L., "Las bodas de Canaan, cuadro de Antonio Estruch", *La Ilustración Artística*, núm. 847, 21 de marzo de 1898, p. 194.

KRAFT, G. *Anuario Kraft*, Buenos Aires, Editorial Guillermo Kraft, 1913.

LE MONNIER, E. y RAFFO, B. M., "Génesis del Palacio del Congreso", *Revista Técnica*, núm. 4, junio 5 de 1904, pp. 140-141.

LUNEAU, J. F., *Félix Gaudin. Peintre-verrier et mosaïste (1851-1930)*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2006.

MILBERG, A. S., *Pabellón Argentino*, <https://www.pabellonarg.com>

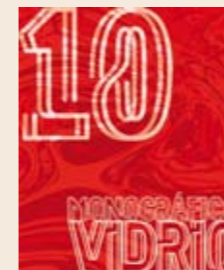
MORENO, C., *Apuntes sobre los sistemas constructivos coloniales. De las aberturas y terminaciones*, Buenos Aires, editorial de autor, 2022.

OLESA, B., "Las vidrieras de la casa Feliciano Mary", *La Ilustración Sud-Americana*, núm. 128, 1898, pp. 153-154.

SHMIDT, C., *Palacios sin reyes: Arquitectura pública para la "capital permanente" Buenos Aires, 1880-1890*, Rosario, Prohistoria Ediciones, 2012.

WALLS, L. E., WHITE, G. J. y CASTRO, R. B., *Memoria de la Comisión Especial Revisora de la Certificación de las Obras del Palacio del Congreso (Ley 9499)*, Buenos Aires, Talleres Gráficos del Ministerio de Obras Públicas, 1916.

WEISINGER, G., *La pintura ornamental en el Teatro Colón de la Ciudad de Buenos Aires. Historia, técnicas y patologías*, Buenos Aires, Universidad del Museo Social Argentino, Editorial Dunken, 2007.



Nº 10 • 2024
ISSN 2444-121X

Artisti italiani e spagnoli a Murano nel XXI secolo.

Cristina Tonini.

Collaboradora Istituto Veneto di Scienze,
Lettere ed Arti (Study Days on Venetian Glass), Venezia. cristinattonini59@gmail.com

- Fecha de recepción: 17-04-2024 - Fecha de aceptación: 13-10-2024 • Pags. 253 - 277
- <https://doi.org/10.46255/add.2024.10.184>

RESUMEN

Mi artículo se centra en algunos artistas visuales italianos y españoles que han creado sus obras en los talleres de vidrio de Murano. Estos artistas eligieron utilizar el vidrio para algunas de sus obras, a veces combinado con otros materiales. La mayoría de estos artistas se acercaron al vidrio por primera vez, mientras que otros ya tenían experiencia. Las técnicas y la calidad del vidrio utilizado difieren según el proyecto de cada artista: vidrio soplado, vidrio borosilicato, vidrio industrial, fundición, cera perdida y otros. Las obras consideradas son todas recientes y pertenecen a los años 2010 a 2022. Estos artistas son: Marcela Cernadas, Francesco Gennari, Federica Marangoni, Javier Pérez, Silvano Rubino y Bernardí Roig. Un hilo conductor une a todos: han utilizado el vidrio en proyectos conceptuales, de instalación o incluso escultóricos, exentos de la necesidad de belleza y más arraigados en la parte no visible, en el proceso y el pensamiento, que son, no obstante, fundamentales. Esto es diferente en el caso de las artes decorativas, en particular, donde se privilegia el aspecto estético y el dominio técnico en la realización, a menudo ayudados por la valiosa contribución de diseñadores y maestros de vidrio particularmente iluminados. Otro capítulo es el "Studio Glass", que surge del deseo de algunos artistas de favorecer el vidrio para sus creaciones, trabajando el material directamente con sus propias manos y, por lo tanto, siendo no solo los creadores, sino también los ejecutores o, a veces, confiando en un taller de vidrio de confianza y trabajando así de cerca con el maestro vidriero. Sin embargo, es un campo más parecido a las artes decorativas, ya que se basa esencialmente en la forma y, por lo tanto, está más relacionado con la filosofía creativa modernista. No obstante, sobre este último aspecto, el debate está abierto a evaluaciones incluso muy conflictivas, es decir, ¿hasta qué punto el vidrio es un material equivalente a aquellos que siempre se han utilizado en el arte visual y ya no relegado a las artes aplicadas? Este es un tema de debate que también involucra el futuro de las colecciones de museos de artes decorativas y museos del vidrio.

PALABRAS CLAVE: Artistas visuales; talleres de vidrio de Murano; vidrio soplado, vidrio borosilicato; vidrio industrial; fundición; cera perdida; Studio Glass; creación práctica; maestro vidriero; filosofía modernista; museos de artes decorativas; museos del vidrio; futuro de las colecciones.

ITALIAN AND SPANISH ARTISTS IN MURANO IN THE 21ST CENTURY.

ABSTRACT

My article focuses on some Italian and Spanish visual artists who have created their art pieces in Murano glassworks. These artists chose to use the material glass for some of their works, sometimes combined with other materials. Most of these artists approached glass for the first time, others already had experience. The techniques and quality of the glass used differ according to each artist's project: blown glass, borosilicate glass, industrial glass, casting, lost wax and others. The works taken into consideration are all recent and belong to the years 2010 to 2022. These artists are: Marcela Cernadas, Francesco Gennari, Federica Marangoni, Javier Pérez, Silvano Rubino, Bernardí Roig. A common thread unites the artists considered so far. Glass has been used by them within a conceptual, installation or even sculptural project, exempt from the need for beauty, and rooted rather in the non-visible part, in process and thought, which are nevertheless fundamental. It is different in the case of the decorative arts, in particular, where the aesthetic aspect and technical mastery for the realization are privileged, often aided by the valuable contribution of particularly enlightened designers and glass masters. Another chapter is "Studio Glass", which stems from the desire of some artists to favor glass for their creations, working the material directly with their own hands and thus being not only the creators but also the executors or sometimes relying on a trusted glasswork and thus working closely with the master glassmaker. A field, however, that is more similar to the decorative arts, since it is essentially based on form, and therefore more related to the modernist creative philosophy. However, on this last aspect, the debate is open to even very conflicting assessments, i.e.: to what extent is glass an equivalent material to those that have always been used in visual art and no longer relegated to the applied arts? This is a topic of debate that also involves the future of the collections of decorative arts museums and glass museums.

KEY WORDS: visual artists; Murano glassworks; blown glass; borosilicate glass; industrial glass; casting; lost wax; Studio Glass; hands-on creation; master glassmaker; modernist philosophy; decorative arts museums; glass museums; future of collections

ARTISTI ITALIANI E SPAGNOLI A MURANO NEL XXI SECOLO.

Cristina Tonini

Collaboradora Istituto Veneto di Scienze,
Lettere ed Arti (Study Days on Venetian Glass), Venezia

La millenaria storia del vetro veneziano è stata caratterizzata da continue innovazioni ed invenzioni tecniche e formali, tali da conferire a Murano e alle sue vetrerie un'assoluta centralità in questo ambito. Nel Rinascimento, nell'età barocca e nel diciannovesimo secolo, gli artefici sono soprattutto i competenti maestri vetrai, ispirati, talvolta, da alcune personalità di spicco del proprio tempo. Nel Cinquecento, ad esempio, il patrizio veneziano Francesco Zen, appassionato cultore di architettura e di arti applicate, fu certamente l'ideatore della filigrana *a retortoli*, tecnicamente realizzata dai fratelli Serena, su sua ispirazione, nella loro fornace a Murano, nel 1527¹. Mentre nella seconda metà dell'Ottocento l'eminente archeologo e diplomatico inglese sir Henry Austen Layard, socio della *Salviati & Co*, poi divenuta *The Venice and Murano Glass Mosaic Company Limited*, insieme ad uno dei soci fondatori della vetreria, Antonio Salviati, e con l'abate Vincenzo Zanetti, primo direttore del Museo Vetrario di Murano, crearono le condizioni favorevoli per una rinascita della vetreria veneziana dopo una grave crisi.

Sarà solo a partire dal secondo decennio del Novecento che si registrerà la presenza isolata di qualche artista a Murano. Uno di questi, Hans Stoltenberg Lerche, scultore di origine norvegese, nato in Germania, quindi estraneo alla cultura artistica locale, noto per le sue ceramiche e gioielli, presso la vetreria Fratelli Toso, farà realizzare i suoi vetri affidandosi all'abilità dei maestri vetrai della fornace². I suoi vasi, di stile Art Nouveau, un'assoluta novità nel mondo vetrario veneziano, ancora improntato allo storicismo ottocentesco, verranno esposti alla Biennale d'Arte di Venezia del 1912. In quella successiva del 1914, le opere di due artisti veneziani, Vittorio Zecchin e Teodoro Wolf Ferrari, e del decoratore muranese Vittorio Toso Borella, sono da annoverare tra i lavori in vetro influenzati dal nuovo stile nato a cavallo dei due secoli³. Siamo in un particolare momento storico, inauguratosi con la Secessione viennese, che aveva visto una rivalutazione delle arti applicate, le quali assumeranno pari dignità rispetto alle arti maggiori, divenendo parte di complessivi progetti artistici. Sarà solo con il Bauhaus (1919-1933) che si tenterà di eliminare la distinzione tra arti decorative e arti visive. Tra il terzo e il quarto decennio del Novecento altri artisti avranno un ruolo di primo piano nell'ambito di qualche vetreria muranese, in particolare della Venini, tali da apportare una serie di novità stilistiche determinanti per il successo della loro produzione. Sono artisti veneziani, che oggi definiremmo visivi, come il già citato Vittorio Zecchin e lo scultore muranese Napoleone Martinuzzi. Nel dopoguerra, negli anni Cinquanta e

Sessanta, conviveranno nella stessa Murano, esperienze diverse che coinvolgeranno designers, architetti e qualche protagonista del nascente movimento dello Studio Glass americano. Certamente costituisce una novità il coinvolgimento da parte di Egidio Costantini, dal 1953, di alcuni artisti, quali Lucio Fontana, Marc Chagall, Pablo Picasso, Max Ernst e Jean Arp, all'interno del proprio laboratorio, la *Fucina degli Angeli*, così denominato da Jean Cocteau, per la realizzazione di opere in vetro in alcune fornaci dell'isola. Altrettanto significativo è il lavoro di Vinicio Vianello, artista veneziano dello Spazialismo, che includerà il vetro tra i materiali prediletti per i propri lavori artistici e di design⁴. Mentre un'anticipazione dell'uso del vetro come medium nelle proprie opere da parte di alcuni artisti, con una visione concettuale del proprio lavoro, è certamente l'opera di Luciano Fabro per il Padiglione Italia della Biennale del 1972, nell'ambito della mostra *Comportamento* curata da Luciano Barilli. L'opera, intitolata *Piedi*, è composta da nove zampe di vetro di Murano, soffiate entro stampi, e da elementi tubolari di seta shantung (Fig. 1). Gli scarti di lavorazione delle parti in vetro furono poi utilizzati dall'artista per un'altra installazione dal titolo *Iconografie (Bacinelle)* del 1975⁵.

È, invece, storia recente, degli ultimi quindici anni di questo secolo, il progetto di Adriano Berengo che ha avvicinato diversi artisti contemporanei a questo medium, invitandoli a progettare nuove opere nella propria vetreria di Murano, confluite poi in una serie di mostre dal titolo *Glasstress*.

Il mio breve intervento alle *Il Jornadas Internacionales de Vidrio Contemporaneo. El vidrio en el siglo XXI* (Algaída, Maiorca, 2023), ha preso in considerazione alcuni artisti italiani e spagnoli visivi contemporanei che hanno incluso il vetro nelle loro opere rivolgendosi, per alcune di esse, a Murano. Alcuni di loro si sono avvicinati per la prima volta al vetro, altri avevano già una consuetudine con questo materiale. Le tecniche e la qualità del vetro impiegato, talvolta combinato con altri materiali, si distinguono secondo il progetto di ognuno: vetro soffiato, vetro borosilicato, vetro industriale, casting, cera persa e altro. I lavori presi in considerazione sono tutti recenti e appartengono agli anni 2010- 2022. Si tratta di una selezione di artisti italiani e spagnoli, non esaustiva, scelti per il loro percorso artistico che privilegia una componente concettuale nelle loro opere pur giungendo a risultati profondamente diversi per forma e contenuti. Significativo è stato il loro approccio e la loro inclusione del vetro nei loro lavori artistici che ha permesso di mostrare quali siano la varietà e la molteplicità di realizzazioni che tale medium può offrire, nonostante la sua complessità tecnica e esecutiva.



Figura 1

Luciano Fabro. *Piedi, vetro e seta.*
foto dell'artista-Biennale 1972
©Archivio Luciano e Carla Fabro.

FEDERICA MARANGONI

Federica Marangoni (Venezia, 1940), ha partecipato nel 1983 alla mostra *Vicointer*, curata da Torres Esteban, tenutasi nel Museo Nazionale della Ceramica di Valencia. Fu questa la prima occasione espositiva in Spagna in cui vennero invitati centocinquanta artisti spagnoli e internazionali le cui opere, alcune delle quali poi donate al museo spagnolo, erano state realizzate con il vetro. Tale iniziativa ebbe un certo successo anche se fu un episodio isolato nel contesto artistico spagnolo ma ebbe il merito di porre all'attenzione della società e della cultura locale un ambito artistico fino ad allora sconosciuto in Spagna⁶.



Federica Marangoni, artista multimediale, ha iniziato ad usare precocemente il vetro nelle sue opere, a partire dagli anni Settanta, frequentando le fornaci muranesi, talvolta unendolo ad altri: schermi tv, neon, Led, video. Utilizza principalmente vetro veneziano soffiato e massiccio, talvolta specchiato, rottami di vetro, chiamati a Murano *cotizzi*, e vetro industriale per le sue installazioni. Nelle sue opere, dal carattere concettuale, sono centrali il tema della luce, dell'immagine in movimento e la scrittura. Tra i suoi lavori più recenti sono da annoverare le opere realizzate *site specific* per la mostra, *Memory. The Light of Time* (2022), nella cinquecentesca Biblioteca Marciana, storico edificio progettato da Jacopo Sansovino, in piazza San Marco a Venezia, che riassumono molti degli aspetti della sua poetica artistica⁷. Il tema è quello della memoria legato alla biblioteca come luogo e tempio della conservazione dei libri e del sapere. L'artista ha realizzato una serie di installazioni con i Led, i neon e il vetro. Tra queste l'installazione *L'inesauribile oro della mente* che simboleggia per l'artista la memoria dell'umanità (Fig. 2). Tema caro alla Marangoni e già sviluppato in anni precedenti con due installazioni per la Biblioteca dell'Archivio di Stato, in via Senato a Milano (2008), dedicate a tutti i libri e gli archivi devastati dall'intolleranza dell'uomo. La prima opera, *Libri di memoria (libri di luce)*, composta da tre libri di vetro, sottolinea la vitalità dell'oggetto libro e quindi del sapere, attraverso l'utilizzo di luci neon di diverse tonalità, nonostante il passaggio del tempo, a cui allude il vetro corroso impiegato. La seconda installazione per la biblioteca milanese, un grande libro in vetro industriale curvato con una retroproiezione *L'Archivio va a fuoco*, rende drammaticamente visibile ed esperibile tutta la drammaticità della perdita⁸. Per l'installazione della Biblioteca Marciana l'artista fa realizzare una pila di libri, soffiati in stampo, in vetro color ambra specchiato, ad evocare la loro preziosità e al tempo stesso la loro fragilità. Vivono in relazione ad una scritta in filo neon rosso, volutamente simile a quelle delle insegne pubblicitarie, che veicola precisi messaggi: *Leggere è un rischio*. Non è solo una frase provocatoria, nelle intenzioni dell'artista, ma anche un monito per le generazioni future: «la lettura ci accresce». Altre scritte neon, collocate all'interno della biblioteca, veicolano messaggi analoghi (Fig. 3).

< Figura 2

Federica Marangoni.
L'inesauribile oro della mente.
Vetro ambra specchiato
soffiato in stampo.
Venezia,
Biblioteca Marciana, 2022
© the artist.

Figura 3

Federica Marangoni. *Words.*
installazione
led-blu e-azzurro. Venezia,
Biblioteca Marciana, 2022
© the artist.





FRANCESCO GENNARI

Le opere di Francesco Gennari (Pesaro, 1973) ruotano attorno al tema dell'autorappresentazione corporea ed emozionale dell'artista che trova espressione, a seconda del progetto, in diversi lavori che vanno dalla fotografia al disegno, dalle installazioni alle sculture in marmo di Carrara e in vetro di Murano. Tra le sue sculture di vetro, dal carattere geometrico ed essenziale, sono da ricordare quelle realizzate nella vetreria Berengo: *Tre Colori Per Presentarmi Al Mondo*, *La Mattina* (2013), composta di soli tre segmenti di vetro colorati sulle nuances dei blu e degli azzurri e *Autoritratto come rotazione della terra (con loden e scarpe clarks)* del 2008, esposto nella prima edizione di *Glasstress* (2009), una serie di barre di vetro contigue di colori diversi che indicano la trasformazione della luce dall'alba al tramonto⁹. Questi lavori, espressione dello stato d'animo dell'artista, sono stati realizzati in fornace ponendo sul piano di lavoro, denominato *bronzin* a Murano, un contenitore metallico, della forma desiderata dall'artista, e prelevando con un cucchiaino, dal crogiolo, una certa quantità di vetro per poi colarlo a mano nel contenitore stesso.

Le opere di Gennari, tra cui le sculture di vetro, sono spesso espressione dello stato d'animo dell'artista come si evince dalle sue parole: «quello che a me interessa davvero è fare poesia con la geometria, in quanto l'ordine apparente nasconde il caos delle emozioni. Alle mie opere è stata sovente attribuita una radice minimalista, ma alla fredda serialità io contrappongo opere che straripano di emotività. Io rappresento i miei sentimenti, i miei continui e improvvisi cambiamenti di umore, ciò che sarà di me dopo la morte e, più in generale, le angosce o quella tensione che gli uomini hanno sempre avuto guardando il cielo stellato o pensando al senso della propria esistenza in questo mondo»¹⁰. Temi che connotano un'altra installazione successiva, dal titolo eloquente, *Vorrei essere me stesso, ma solo alla luce del Sole* (2017). L'artista condensa le sue emozioni e i suoi pensieri, di una determinata giornata, in un blocco di vetro color ametista chiaro e sottilmente trasparente, un solido geometrico di forma rettangolare (Fig. 4).

SILVANO RUBINO

Anche le installazioni di Silvano Rubino (Venezia, 1952), artista che alterna nel suo lavoro fotografia, video, pittura, e installazioni, hanno una connotazione minimalista e concettuale. Talune oscillano tra trascendenza e immanenza, in bilico tra un sottile equilibrio e una palpabile instabilità. Sono gli aspetti concettuali che determinano per l'artista la scelta dei materiali con cui realizzerà l'opera immaginata. Nelle sue installazioni il vetro soffiato o borosilicato, o industriale, è combinato ad altri materiali, quali acciaio, plexiglas, marmo. *Scala illuminante* (2010), in acciaio e in vetro borosilicato, è soggetto simbolico per eccellenza, rappresenta il collegamento tra terra e cielo, fra vivi e morti, la comunicazione tra il terreno e il divino, sia in ambito laico, sia in quello religioso (Fig. 5)¹¹.

< Figura 4

Francesco Gennari.
*Vorrei essere me stesso
ma solo alla luce del sole.*
2017, vetro Alessandrite,
luce del sole, neon,
luce alogena,
13,5 x 32,5 x 21,3 cm
© the artist e Ciaccia Levi,
Paris – Milano.



Figura 5

Silvano Rubino.
Scala illuminante.
Acciaio, plexiglas,
vetro borosilicato,
carta, 420x150x 250 cm/
dimensioni variabili, 2010
© the artist.



Questa scala ironizza sè stessa, ciò che rappresenta: é una scala “illuminante” e, nel contempo, riafferma il suo potente valore evocativo, nelle parole dell’artista. Altrettanto concettuale è un’altra installazione, *Addizione sottrattiva* (2010), esposta a Palazzetto Tito, Venezia (Fondazione Bevilacqua La Masa, Venezia), in alcune edizioni di *Glasstress*, e in un evento ufficiale collaterale della 56a Biennale d’Arte di Venezia (2015)¹². Un tavolo realizzato con vetro industriale e acciaio in cui l’artista suggerisce la presenza/assenza di due soli ospiti (a capotavola) attraverso le forme traforate (le sagome di posate e piatti) sul piano, ottenute con la tecnica del water jet: «un piano desertico, triste, avvilente e spoglio, senza nulla da servire» (Fig. 6). Una linea rossa tracciata a metà strada divide e unisce: un sottile confine invalicabile che non permette il dialogo o una perfetta cesura tra due mondi, tra due personalità che potrebbero dialogare nella diversità? Non è un tavolo di design, è un’opera concettuale. Una metafora di un dialogo mai raggiunto, un potenziale campo di battaglia. In una più recente installazione, *Equilibri instabili* (2021), delle sedie impraticabili di vetro borosilicato affondano in cuscini ora provvisoriamente di gesso, il progetto prevede che siano realizzati in marmo statuario di Carrara: due materiali diversamente fragili, uno forgiato dal fuoco e l’altro, il marmo, da stratificazione minerali (Fig. 7). L’inconsistenza di peso delle sedie sembra essere in grado di affondare nella densità massiva del marmo. L’opera è un paradosso e un’occasione per riflettere sul concetto di eguale e contrario, facendo confluire nella disposizione degli elementi i temi di leggerezza e pesantezza, di caos e ordine¹³.



< Figura 6

Silvano Rubino. *Addizione sottrattiva*.
Acciaio, vetro industriale, 80x 400x 100 cm, 2009
© the artist.

Figura 7

Silvano Rubino. *Equilibri instabili*.
Vetro borosilicato, gesso, installazione dimensioni variabili, 2021
© the artist.

BERNARDÍ ROIG

Rubino ha svolto per un certo periodo il ruolo di direttore artistico presso la vetreria di Adriano Berengo per alcune edizioni di *Glasstress*, coadiuvando gli artisti nella realizzazione delle loro opere in fornace, mettendoli in relazione con i maestri vetrai. Tra questi Bernardí Roig (Palma di Maiorca, 1965). L'artista spagnolo utilizza spesso il disegno per progettare le proprie opere fotografiche, i video e le sculture. La figura umana ha una potente centralità nei suoi lavori, connessa ai temi dell'incomunicabilità e dell'isolamento dell'individuo nella società contemporanea. Per le sue sculture e busti Roig utilizza calchi di volti umani con garze imbevute di gesso che poi realizza in resina poliuretanic, a volte mista a polvere di marmo, od in alluminio o bronzo dipinti di bianco¹⁴. Analogamente, quando ha realizzato due opere di vetro, per l'edizione di *Glasstress* del 2011, ha utilizzato una delle sue sculture: un busto a grandezza naturale¹⁵. Da tale modello è stato ricavato uno stampo in gesso refrattario, entro cui è poi stato soffiato il vetro incolore trasparente. Sono nate due opere: *St. Johns's Head* (2011) e *Il Diavolo e le due teste di San Giovanni* (2011)¹⁶, che trovano la loro ispirazione e origine nella figura di San Giovanni e al suo ruolo di portatore della parola nel passaggio tra l'Antico e il Nuovo Testamento (Figs. 8-9). Per l'artista il Battista rappresenta « la voce che grida nel deserto». Nella prima opera il busto di vetro è intrappolato da un fascio di luci neon and andamento circolare, concentrico, tanto da non permettere la visione del volto. «L'intensità della luce penetra la fragilità e la trasparenza della materia fino al limite tanto da cancellare i lineamenti del volto. Una delle luci passa attraverso la bocca, impedendo la parola»¹⁷. L'uso

del neon nei lavori di Roig ha le sue radici, a livello formale, nell'arte concettuale e minimalista degli anni Sessanta/Settanta assumendo nelle opere dell'artista spagnolo un significato espressivo differente. Nella seconda opera, *Il Diavolo e le due teste di San Giovanni* (2011), l'artista si è ispirato al tema della *Decollazione del Battista*. Ha utilizzato il medesimo calco della testa di San Giovanni dell'opera precedente in vetro per riprodurre tre teste identiche che sono divenute parte di un'installazione con la presenza di una copia di un "carro del diavolo", in uso nelle fornaci muranesi per il trasporto del vetro incandescente all'interno della fornace. Due delle tre teste, collocate una a fianco dell'altra, veicolano, nelle intenzioni dell'artista, un preciso messaggio: una delle due «sussurra all'orecchio dell'altra i silenzi della decapitazione»¹⁸. Le due opere si configurano, quindi, come una riflessione sulla parola, sulla sua importanza e sulla difficoltà della comunicazione interpersonale nel mondo contemporaneo.



< Figura 8

Bernardí Roig.
Il Diavolo e le due teste di San Giovanni.

Vetro, ferro, neon, luce/
lampada, installazione
dimensioni variabili,
2011
© the artist.

Figura 9

Bernardí Roig.
St. John's Glass Head

Vetro, e neon,
50 x 40 x 35 cm, 2011
© the artist.



MARCELA CERNADAS

Marcela Cernadas (Campana, Argentina, 1967) vive e lavora a Siviglia. Nelle sue opere dal carattere concettuale utilizza diversi media: la performance, la fotografia, il video, i tessuti e il vetro di Murano. Nel 2015 riceve un'importante commissione dal Patriarcato di Venezia per la mostra *CarneVale*, curata da Gianmatteo Caputo, nell'ambito delle manifestazioni del Carnevale di Venezia e con il patrocinio dell'Expo di Milano (2015), quest'ultimo dedicato al cibo e al nutrimento. L'artista crea un'installazione *site specific* nella Chiesa di San Lio di Venezia con due opere in dialogo tra di loro. Un video, dal titolo *Agape*, realizzato a Buenos Aires, due anni prima, nel 2013, proiettato in loop nel nartece della chiesa, accompagnato da una colonna sonora, e una scultura in vetro, con il medesimo titolo del video, realizzata a Murano nel 2015 e collocata sull'altare maggiore della chiesa veneziana¹⁹. Tema del video è uno dei momenti più pregnanti dello sposalizio, il taglio della torta nuziale che si presenta bianca candida, di zucchero glassato, ma nel momento del taglio appare un elemento inaspettato e spiazzante che rivela l'interno contenente carne d'agnello cruda. Il tema eucaristico, quello dell'amore universale, preannunciato nel titolo del video, evidenziato dalla colonna sonora dell'*Agnus Dei*, si svela in modo inequivocabile in questo momento e si sostanzia nella scultura posta sull'altare: una fetta di torta nuziale, in vetro *crystallo* massiccio e trasparente. La scultura pura, solida e geometrica, arricchita da un sapiente groviglio di lievi petali di rosa e di foglie a rendere vibrante l'essenzialità della forma, diviene, nello spazio sacro, il punto focale di tutta la complessa installazione e del suo significato (Figs. 10-11).



Figura 10

Marcela Cernadas. *Agape*.
Video-7', 2013 © the artist.



Figura 11

Marcela Cernadas. *Agape*.
Vetro, 14 x 11 cm, 2015 © the artist.

Marcela Cernadas non è nuova a questo tipo di operazione concettuale nei suoi lavori, dove la presenza di opere realizzate in vetro è determinate. Nella performance *site specific*, nella chiesa di San Giorgetto a Verona, intitolata *Unique Creatures* (2015), un vaso dalle morbide forme, in vetro soffiato trasparente, color ambra, corredato da rose di vetro, *Unique Roses*, è il fulcro di tutta l'azione delle giovani donne. L'artista si è ispirata per queste due opere alle *Cariatidi* del tempio greco, *Eretteo*, ad Atene²⁰. Il vaso di vetro soffiato, realizzato a Murano, è per l'artista «un'anfora per una libagione ma anche una corona sul capo», e simboleggia, con la performance «la forza e la corporeità del gesto e l'essenza di queste figure femminili. *Unique Creatures*, un rituale. *Unique Roses*, un oggetto rituale»²¹ (Fig. 12). Dello stesso anno è l'installazione *Cenacolo*: tredici calici di vetro trasparente ametista, soffiati in stampo, in forma di conchiglia, collocati su un semplice tavolo di marmo. Un banchetto sacro che deve ancora compiersi. Nella sua nuda essenzialità crea nello spettatore un momento di sospensione, di attesa trepidante. Un'*Ultima Cena* contemporanea, memore di tante ultime cene dipinte ed affrescate della storia dell'arte europea, spogliata della presenza fisica, potentemente suggerita solo dai raffinati e lievi calici soffiati e dal loro colore fortemente evocativo²².



Figura 12

Marcela Cernadas.
Unique Creatures.
Performance, 2015
© the artist.

JAVIER PÉREZ

Infine, l'artista spagnolo Javier Pérez (Bilbao 1968) che inizia ad utilizzare il vetro nelle sue opere ben prima di recarsi a Murano, presso il C.I.R.V.A, *Centre international de recherche sur le verre et les arts plastiques*, di Marsiglia dove realizza *Levitas* (1998)²³. Si tratta di un'installazione, formata da ventuno elementi di vetro incolore trasparente soffiato: una riflessione sul tema della corporeità e sull'assenza al tempo stesso, evocate dalle impronte di piedi umani che hanno lasciato una traccia forte e visibile in una serie di sfere soffiate che ne risultano potentemente modificate (Fig. 13). Tre anni dopo, in occasione della Biennale del 2001, nel Padiglione della Spagna, espone un'opera in vetro soffiato sonora, realizzata nelle vetrerie della Repubblica Ceca. Mentre a Murano progetta *Carroña* per l'edizione di *Glasstress* del 2011, poi esposta al Musée Maillol di Parigi (2013) e ora conservata nel Corning Museum of Glass (Figs. 14-15)²⁴. Nei suoi lavori l'artista spagnolo utilizza spesso oggetti del quotidiano trasformandone il loro significato. I temi della metamorfosi sono centrali nei suoi lavori che assumono una valenza simbolica. A Murano sceglie un oggetto molto connotato e riconoscibile, uno dei prodotti più noti delle vetrerie dell'isola, il lampadario di origine settecentesca, noto come *Rezzonico*. Pérez lo riutilizza negandone sia la sua natura di prodotto di lusso che la sua funzionalità d'arredo e d'illuminazione. Diviene parte di un'installazione scenografica: il lampadario, rotto e gettato al suolo, spolpato da i corvi, qui imbalsamati, assume una nuova connotazione e significato, si trasforma, divenendo scarto, come se fosse a sua volta un animale morto. Il colore rosso, per la parte in vetro di questa installazione, che affascina l'artista per la sua poetica implicita, rende ancora più palpabile il senso di distruzione, di morte. Uno degli oggetti simbolo delle vetrerie di Murano si è trasformato in qualcosa di diverso, da manufatto di pregio diviene «il corpo morto di un animale con le sue interiora esposte al pubblico», nelle parole dell'artista.

Vanno infine ricordati altri due artisti internazionali, uno spagnolo, Jaume Plensa ed uno italiano, Loris Cecchini, che hanno incluso il vetro, in alcuni loro lavori, in particolare quando sono stati invitati a realizzare delle opere per *Glasstress*²⁵.



Figura 13

Javier Pérez. Levitas.
Installazione
dimensioni variabili,
21 elementi vetro ciascuno
diam 50/60 cm,
1998 Bilbao,
Museo Guggenheim
© the artist.



Figura 14

Javier Pérez. Carroña.
Vetro, corvi tassidermici,
2011
© Corning (New York),
Corning Museum of Glass
(inv. nr. 2012.3.33).



Figura 15

Jaume Plensa. Janus.
Vetro, 2024.
Venezia, Chiesa di San Gallo
© Berengo Studio.

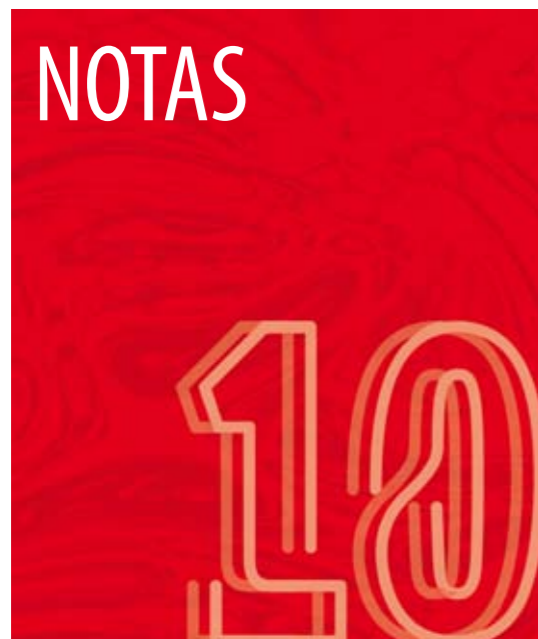
Il primo, recentemente, ha presentato un'installazione site specific, Janus, nella chiesa di San Gallo a Venezia, in occasione della Biennale d'Arte di Venezia del 2024, curata da Adriano Berengo (fig.15). L'opera nella sua totalità vuole suggerire un senso di pace, di silenzio, ed essere un invito all'umanità a fermarsi per riflettere sulla situazione attuale, dominata da guerre e forzate migrazioni, per aspirare e realizzare un futuro migliore.

ALCUNE CONSIDERAZIONI FINALI

Un fil rouge unisce gli artisti fin qui considerati. Il vetro è stato da loro utilizzato all'interno di un progetto concettuale, installativo o anche scultoreo, esente dalla necessità di bellezza, e radicato piuttosto alla parte non visibile, al processo e al pensiero, che sono però fondanti. Diverso è nel caso delle arti decorative, in particolare, dove si privilegia l'aspetto estetico e la maestria tecnica per la realizzazione, spesso coadiuvata dal valido apporto di designer e maestri vetrai particolarmente illuminati. Altro capitolo è lo *Studio Glass*, che nasce dal desiderio di alcuni artisti di privilegiare il vetro per le proprie creazioni, lavorando spesso direttamente con le proprie mani la materia ed essere quindi oltreché ideatori anche gli esecutori o talvolta affidandosi ad una vetreria di fiducia e collaborando, quindi, strettamente con il maestro vetraio. Un ambito comunque più simile a quello delle arti decorative, poiché si fonda essenzialmente sulla forma, e quindi più legato alla filosofia creativa modernista. Tuttavia su questo ultimo aspetto il dibattito è aperto a valutazioni anche molto contrastanti, ovvero: fino a che punto il vetro è un materiale equivalente a quelli utilizzati da sempre nell'arte visiva e non rimanga relegato più alle arti applicate? È tema di dibattito che coinvolge anche il futuro delle collezioni dei musei d'arti decorative e dei musei del vetro.

RINGRAZIAMENTI

Cristina Giménez Raurel, Marcela Cernadas, Francesco Gennari, Federica Marangoni, Javier Pérez, Bernardí Roig, Silvano Rubino, Archivio Luciano e Carla Fabro, Galleria Ciaccia Levi, Parigi, Adriano Berengo, Venezia.



¹ BAROVIER MENTASTI, R. e TONINI, C., “Venetian Sixteenth Century Filigrana”, in *Study Days on Venetian Glass. Venetian Filigrana Glass through the Centuries*, Venezia, Atti Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti, 2018, tomo CLXX, pp. 18-24.

² BAROVIER MENTASTI, R. e TONINI, C., “Venetian Glass between Art Nouveau, Secession and Deco”, in *Study Days on Venetian Glass. The origins of Modern Glass Art in Venice and Europe. About 1900*, Venezia, Atti Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti, 2017, tomo CLXV, pp. 9-10, fig. 9.

³ *Ibidem*, pp. 12-16; BAROVIER MENTASTI, R., “Il vetro entra in Biennale 1895-1914”, in BAROVIER, M. e SONEGO, C. (a cura di), *Il vetro di Murano e la Biennale di Venezia. 1912-1930*, Venezia, Skira, 2024, pp. 49-52, fig. 12.

⁴ BARBERO, L. M., *Quaderni del vetro. Vinicio Vianello*, Venezia, Lineadacqua, 2016.

⁵ FABRO, L., “Fabro”, *Flash Art*, num. 24, 1971, p. 5; ROSSA, M., “Luciano Fabro. Iconografie (Bacinelle): alcune possibilità di lettura”, *Memofonte*, num. 21, 2018, pp. 178-208.

⁶ Si veda la mostra curata da Cristina Giménez Raurel, *La eclosión del vidrio contemporáneo. Recordando VICOINTER '83*: <https://www.cultura.gob.es/mnceramica/actividades/exposiciones-temporales/historico/2021/vicointer.html> (Visualizzato marzo 2024).

⁷ SEMERARO, R. e CONTI V. (a cura di), *Memory The Light of Time, Federica Marangoni*, Venezia, Biblioteca Marciana, 2022.

⁸ <https://www.federicamarangoni.com/portfolio/the-archive-on-fire-2008/> (Visualizzato marzo 2024).

⁹ BAROVIER MENTASTI, R., GIUBILEI, F. e MATTIOLI ROSSI, L. (a cura di), *Glasstress. 53ª Biennale, Collateral Event*, Venezia, Milano, Edizione Charta, 2009, p. 82; BERENGO A. e PUTNAM, J. (coms), *Glasstress. White Light. White Heat, Venezia*, Londra, London College of Fashion, 2013, pp. 85-86.

¹⁰ Intervista di Giorgio Verzotti a Francesco Gennari: <https://flash---art.it/article/francesco-gennari-2/> (Visualizzato marzo 2024). Si veda anche la mostra *Francesco Gennari. Sta arrivando il temporale* alla GAM di Bergamo curata da Lorenzo Giusti: <https://www.gamec.it/francesco-gennari/> (Visualizzato marzo 2024).

¹¹ CASARIN, C. e PETRY, M. (a cura di), *Silvano Rubino. In equilibrio tra due punti sospesi*, Venezia, Fondazione Bevilacqua La Masa, 2010, pp. 64-72; BAROVIER MENTASTI, R. e TONINI, C. (a cura di), *Fragile. Murano, chefs d'œuvres de verre de la Renaissance au XXI siècle*, Parigi, Musée Maillol-Fondation Dina Vierny, 2013, p. 200, fig. 192; PAPANONI, D., *Silvano Rubino. La stanza dei mutamenti, 56th Venice Art Biennale, Collateral Event*, Venezia, Palazzo Tiepolo Passi, 2015, pp. 12-15.

¹² BAROVIER MENTASTI, R., GIUBILEI, F. e MATTIOLI ROSSI, L. (a cura di), *op. cit.*, p.18, 118-119; CASARIN, C. e PETRY, M. (a cura di), *op. cit.*, pp.7-13; BERENGO, A. e WIBERG M. (coms), *Glasstress Stockholm*, Stoccolma, Millesgården Museum, 2011, pp.102-103; HOTCHNER, H. e MC FADDEN, D. (coms), *Glasstress New York. New Art from The Venice Biennales* New York, MAD (Museum of Arts and Design), 2012, pp.96-98; e PAPANONI, D., *op. cit.*, pp.12-15.

¹³ <https://www.silvanorubino.it/Istallazioni.html> (Visualizzato marzo 2024).

¹⁴ PAPANONI, D., *Bernardí Roig*, Milano, Skyra, 2009. Si veda anche la personale dedicatagli a Ca' Pesaro, Venezia, CISCAR, C. e FUSO, S. (a cura di), *Bernardí Roig. Shadows must dance*, Venezia, Ca' Pesaro, 2009.

¹⁵ <https://glasstress.org/myproduct/bernardi-roig>; <https://www.bernardiroig.com> (Visualizzato marzo 2024).

¹⁶ GIUBILEI, F. (a cura di), *Glasstress 2011, Evento Collaterale, 54 Esposizione Internazionale d'Arte*, Venezia, 2011, pp. 66-67, 190; BERENGO, A. e WIBERG M. (coms), *op. cit.*, pp.100-101.

¹⁷ Lettera email dell'artista in data 14 ottobre 2023.

¹⁸ Lettera email dell'artista in data 14 ottobre 2023.

¹⁹ Lettera dell'artista in data 2 ottobre 2023; <https://www.marcelacernadas.net> (Visualizzato marzo 2024). Su altre opere dell'artista si veda BALESTRINI, N., CARBONE, M. T. e CORTELLESSA, A., *Almanacco 2017, Alfabeto 2. Cronaca di un anno. WAW Women Artists of the World. L'invasione aliena*, Bologna, DeriveApprodi, 2016. pp. 133, 333.

²⁰ L'opera *Unique Roses* è stata successivamente esposta in occasione dell'*European Glass Context: JØKER JOHNSEN, S. (coms).*, *European Glass Context 2021*, Copenhagen, The Royal Danish Academy, Architecture, Design, Conservation, 2021, pp.150-151.

²¹ Lettera dell'artista 26 marzo 2021.

²² Foto di quest'opera è pubblicata in CORONAS, G., *CAI 22 Catalogo Artisti Italiani*, Associazione Culturale Terra Madre, Cave (RM), 2022, p. 19.

²³ <https://www.guggenheim-bilbao.eus/en/the-collection/works/levitas>; <https://www.javierperez.es> (Visualizzati marzo 2024).

²⁴ BAROVIER MENTASTI, R. e TONINI, C. (a cura di), *op. cit.*, pp.202-203, fig. 195; GIUBILEI, F. (a cura di), *Glasstress 2011, Evento Collaterale, 54 Esposizione Internazionale d'Arte*, Venezia, 2011, p. 58; BERENGO, A. e WIBERG M. (coms), *op. cit.*, pp. 96-97; e HOTCHNER, H. e MC FADDEN, D. (coms), *op. cit.*, pp. 86-89.

²⁵ BERENGO, WIBERG, 2011, pp.98-99; HOTCHNER, MC FADDEN, 2012, pp. 92-95; BERENGO, PUTNAM, 2013, pp.69-70.



BALESTRINI, N., CARBONE, M. T. e CORTELLESA, A., *Almanacco 2017, Alfabeto 2. Cronaca di un anno. WAW Women Artists of the World. L'invasione aliena*, Bologna, DeriveApprodi, 2016.

BARBERO, L. M., *Quaderni del vetro. Vinicio Vianello*, Venezia, Lineadacqua, 2016.

BAROVIER MENTASTI, R., "Il vetro entra in Biennale 1895-1914", in BAROVIER, M. e SONEGO, C. (a cura di), *Il vetro di Murano e la Biennale di Venezia. 1912-1930*, Venezia, Skira, 2024.

BAROVIER MENTASTI, R., GIUBILEI, F. e MATTIOLI ROSSI, L. (a cura di), *Glasstress. 53ª Biennale, Collateral Event*, Venezia, Milano, Edizione Charta, 2009.

BAROVIER MENTASTI, R. e TONINI, C. (a cura di), *Fragile. Murano, chefs d'œuvres de verre de la Renaissance au XXI siècle*, Parigi, Musée Maillol-Fondation Dina Vierny, 2013.

BAROVIER MENTASTI, R. e TONINI, C., "Venetian Glass between Art Nouveau, Secession and Deco", in *Study Days on Venetian Glass. The origins of Modern Glass Art in Venice and Europe. About 1900*, Venezia, Atti Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti, 2017, tomo CLXV, pp. 33-64.

BAROVIER MENTASTI, R. e TONINI, C., "Venetian Sixteenth Century Filigrana", in *Study Days on Venetian Glass. Venetian Filigrana Glass through the Centuries*, Venezia, Atti Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti, 2018, tomo CLXX, pp.13-60.

BERENGO, A. e WIBERG M. (coms), *Glasstress Stockholm*, Stoccolma, Millesgården Museum, 2011.

BERENGO A. e PUTNAM, J. (coms), *Glasstress.White Light. White Heat*, Venezia, Londra, London College of Fashion, 2013.

CASARIN, C. e PETRY, M. (a cura di), *Silvano Rubino. In equilibrio tra due punti sospesi*, Venezia, Fondazione Bevilacqua La Masa, 2010.

CISCAR, C. e FUSO, S. (a cura di), *Bernardí Roig. Shadows must dance*, Venezia, Ca' Pesaro, 2009.

CORONAS, G., *CAI 22 Catalogo Artisti Italiani*, Associazione Culturale Terra Madre, Cave (RM), 2022.

FABRO, L., "Fabro", *Flash Art*, num. 24, 1971, p. 5.

GIUBILEI, F. (a cura di), *Glasstress 2011, Evento Collaterale, 54 Esposizione Internazionale d'Arte*, Venezia, 2011.

HOTCHNER, H. e MC FADDEN, D. (coms), *Glasstress New York. New Art from The Venice Biennales* New York, MAD (Museum of Arts and Design), 2012.

JØKER JOHNSEN, S. (coms), *European Glass Context 2021*, Copenhagen, The Royal Danish Academy, Architecture, Design, Conservation, 2021.

PAPARONI, D., *Bernardí Roig*, Milano, Skyra, 2009.

PAPARONI, D., *Silvano Rubino. La stanza dei mutamenti, 56th Venice Art Biennale, Collateral Event*, Venezia, Palazzo Tiepolo Passi, 2015.

ROSSA, M., "Luciano Fabro. Iconografie (Bacinelle): alcune possibilità di lettura", *Memofonte*, num. 21, 2018, pp. 178-208.

SEMERARO, R. e CONTI V. (a cura di), *Memory The Light of Time, Federica Marangoni*, Venezia, Biblioteca Marciana, 2022.



Nº 10 • 2024
ISSN 2444-121X

Hacer nuevo vidrio o el nuevo vidrio no es nuevo.

Susie J. Silbert.

Independent Curator and Glassy Thinker.

susie.silbert@gmail.com

- Fecha de recepción: 05-04-2024 - Fecha de aceptación: 26-08-2024 • Pags. 279 - 303
- <https://doi.org/10.46255/add.2024.10.180>

RESUMEN

Este ensayo se centra en el proyecto transformador *New Glass* en el Museo del Vidrio de Corning en Corning, Nueva York, una serie de exposiciones y publicaciones (1959-actualidad) que han dado forma significativa al paisaje del vidrio como material artístico. *New Glass* ofrece un excelente estudio de caso de las interacciones entre instituciones y artistas, demostrando un modo de colaboración que coloca al museo en el centro del cambio creativo y, en última instancia, genera oportunidades tanto para la institución como para los artistas. Este ensayo analiza los orígenes de *New Glass* como concepto, las cuatro principales iniciativas de *New Glass* y sus impactos, junto con las características del proceso especial de *New Glass*. Concluye con una visión de aplicar el enfoque centrado en el artista de *New Glass* a museos de todos los géneros que intentan interactuar con comunidades de todo tipo.

PALABRAS CLAVE: vidrio; museos; artistas; colaboración; cambio institucional; participación de la comunidad.

MAKING NEW GLASS OR NEW GLASS IS NOT NEW.

ABSTRACT

This essay focuses on the transformational project New Glass at The Corning Museum of Glass in Corning, New York, a series of exhibitions and publications (1959 – present day) that has significantly shaped the landscape of glass as an artist's material. New Glass offers an excellent case study of the interactions between institutions and artists, demonstrating a mode of collaboration that places the museum at the center of creative change, ultimately building opportunities both for the institution and the artists. This essay discusses the origins of New Glass as a concept, the four major New Glass undertakings and their impacts, along with the characteristics of the special New Glass process. It concludes with a vision of applying the artist-centered approach of New Glass to museums across genres that are attempting engage with communities of all sort.

KEY WORDS: glass; museums; artists; collaboration; institutional change; community engagement.

HACER NUEVO VIDRIO O EL NUEVO VIDRIO NO ES NUEVO.

Susie J. Silbert

Independent Curator and Glassy Thinker.

This essay focuses on the transformational project *New Glass* at The Corning Museum of Glass in Corning, New York¹. *New Glass* constitutes a multi-decade series of exhibitions and publications starting in 1959 that has significantly shaped the landscape of glass as an artist's material. *New Glass* offers an excellent case study of the interactions between institutions and artists, demonstrating a mode of collaboration that places the museum at the center of creative change, ultimately building opportunities both for the institution and the artists. It is a case study that applies well beyond the field of glass-specific museums.

This topic is a personal one for me. I served as the curator of postwar and contemporary glass at the Corning Museum of Glass for 7 years. In that role, I organized the third *New Glass* exhibition. Titled *New Glass Now* and accompanied by historical exhibition that investigated the history of the *New Glass* process, it was a catalytic showcase of more than 100 works made by artists from 31 countries. *New Glass Now* was on view in Corning from May 2019 - January 2020, and subsequently traveled, in a smaller form, to the Smithsonian American Art Museum and to the Toyama Museum of Glass Art in Japan.

The goal of *New Glass Now* was to spark new directions in glass, start new conversations and build new audiences for the work of contemporary glassmakers, workers, and thinkers. The exhibition featured a range of works including vessels and other traditional glass objects, alongside videos, performance documentation, installations, and material experiments that push the boundaries of glass physically and conceptually. The curatorial assumption was that these new works—both newly made and presenting new ideas—expand our understandings of what the incredible material of glass is and what it could be.

While *New Glass Now* and the artworks featured in it were new, the idea of *New Glass* decidedly is not. *New Glass* is an initiative of The Corning Museum of Glass that stretches back 60 years, nearly to the Museum's founding, and encompasses three major exhibitions, their catalogues, and one longstanding annual publication. Unified by a shared methodology, these projects have contributed meaningfully to the way contemporary glass has been seen, collected, written about, and produced from the mid-twentieth century through today.

The three major *New Glass* exhibitions are *Glass 1959: A Special Exhibition of International Glass (Glass 1959)* and *New Glass: A Worldwide Survey (1979)*, and *New Glass Now (2019)*, which, alongside its companion exhibition *New Glass Now: Context* (the latter co-curated with Colleen McFarland Rademaker) celebrated the 40th and 60th anniversaries of the earlier shows. Each of these undertakings profoundly changed the field of contemporary glass in its time. *Glass 1959* coalesced the field for the first time, creating the landscape out of which the American Studio Glass Movement, which introduced glass as an artist medium, would grow just a few years later. *New Glass: A Worldwide Survey* brought the ideas of that Movement to a global stage, spurring institutions and individuals to begin collecting the material. By circulating ideas in glass from around the world, *New Glass Review* has created an annual clearinghouse for information about glass that also serves as a legitimating tool for the artists and museums that use it. And the latest incarnation, *New Glass Now*, as discussed above, has reoriented conversations in glass so that they are in the image of today's makers.

More than anything else, *New Glass* is about creating change.

ORIGINS OF NEW GLASS

The Corning Museum of Glass was founded in 1951 by Corning Glass Works (now Corning, Incorporated) as a “gift to the nation” with a mission to “tell the world about glass”². The advertising motto of the glass company at the time was, “Corning means research in glass”³. And that idea, that research is essential, that mining the unknown is a critical component to understanding the material of glass, infused the Museum in its earliest moments.

Even though the Museum's first exhibitions covered established subjects such as Renaissance Venetian and early American glass, the Museum's orientation was also toward new modes of glassmaking that had not yet been shown or understood within a museum context. By 1956, just five years after the Museum's founding, its leadership identified the goal of telling the story of contemporary glass, ultimately deciding on an exhibition of international glass as the solution⁴.



Figura 1

Glass 1959.
Installed in Corning.
Courtesy of the
Rakow Research
Library, Corning
Museum of Glass,
Corning, NY
(www.cmog.org).

The time was right for an exhibition like this. Despite generally increasing interest in design objects in the postwar period in the United States and abroad, and an increasing interest in the potential of glass as a craft material in the United States, there had not yet been a museum exhibition devoted specifically to showcasing contemporary international glasswork. As the Corning Museum's founding assistant director Paul Perrot recalled in 2018, he and founding director Thomas S. Buechner arrived at the idea after seeing, “...that there was a need. We saw all this incredible work happening around the world, and we saw that there was an opportunity to bring those artists and designers into conversation with each other”⁵. The idea of bringing artists into conversation with each other permeated the project, shaping Buechner and Perrot's aims for the exhibition and creating the context for the way the show would be organized.

Buechner and Perrot wanted to make a major impact on the language of objects, to firmly establish glass as an important field of cultural production. To accomplish this, they knew the exhibition could not showcase the viewpoint of only one curator, because the view of one person was too easy to dismiss. Even worse would be the anonymized consensus of a group of people just from the Corning Museum, because the viewpoint would be too narrow. Instead, they understood that to have an impact that would extend beyond the walls of their museum and truly create conversation in glass they needed to bring in people from the wider fields of art, craft, and design.

And so, Thomas Buechner developed an innovative, democratic model that has been the cornerstone of all *New Glass* projects since then: he invited submissions of objects from glassmakers around the world and asked a panel of designers, theorists, and curators to select amongst them, displaying their selections in a traveling exhibition and illustrated catalog. All told, in preparation for the 1959 exhibition the Museum invited submissions from 750 glass manufacturers worldwide. These manufacturers sent 1,814 objects to New York City, where they were evaluated in person by 5 selectors who ultimately chose more than 300 objects from 23 countries for *Glass 1959*⁶ (Fig. 1).

NEW GLASS IS CREATING CHANGE

Typically, when thinking about exhibitions, scholars, critics, and the public only think about the objects on display. Sometimes they focus on the artists who made the objects, but in general, great attention is not paid to the people behind the scenes making the choices. This is curious, because it is those people—the curators, selectors, judges, administrators—that shape what the viewer sees and what becomes the history they read about.

Buechner and Perrot understood that it was the layered voices of the selectors that created the particular outcome of their exhibition. And they understood that making the selectors' choices transparent for the viewer would give their project the power to speak more convincingly to the public. And so, rather than present *Glass 1959* as a work of full consensus, they emphasized the selectors' individual choices, devising a system of initializing selections that is still in place in every *New Glass* project. Each selector was given a certain number of pieces they could choose themselves (100 in the case of *Glass 1959*) and every object in the catalogue was annotated with the initials of the people that had chosen it⁷. Some entries had only one set of initials, some included the initials of all five selectors.

Including the selectors' initials was a subtle, but radical act that lifted the veil on the curatorial process, revealing that there is no singular, objective vision of what is good in glass (or in any artistic endeavor). Instead, the practice emphasized that the show was formed by a chorus of voices, each of whose selections and tastes were valid. The inclusion of initials represented a loosening of institutional control that paradoxically served to strengthen the authority of the Museum's voice.

By showing that there was not consensus even among the lauded selectors of *Glass 1959*, the Museum was effectively inviting viewers to form their own opinions, make their own decisions, and develop their own sensibilities about what constituted "good glass". This practice is an essential characteristic of the *New Glass* model, and critical for museums looking to expand their reach. Because if a viewer feels invited into a conversation, if they feel they can participate even in a small way, the conversation gets wider. And wider conversations bring health, vitality, and expansion.

THE SELECTORS: 1959

The panel for *Glass 1959* consisted of five established leaders in the arts who ranged from arts administrators to designer-craftsmen, cultural critics and magazine editors. Four were American: Edgar Kauffman, Jr., Russell Lynes, Leslie Cheek, and George Nakashima. And one was international: Gio Ponti, the famed Italian designer (*Fig. 2*). Because the particularities of their vision gave shape to the show and were so important to its organizers, short biographical sketches follow.

Edgar Kaufmann, Jr. had cut his teeth at the Museum of Modern Art (MoMA) in New York City, where he worked from 1941 - 1955. He was most known for "Useful Objects" and "Good Design," a series of exhibitions in the 1940s and 1950s respectively that featured affordable



Figura 2

The jurors of *Glass 1959*.

First row, left to right: George Nakashima, Leslie Cheek, Russell Lynes, and Edgar Kaufman, Jr. The Museum's curator Axel von Saldern, standing.

CMGL 713976. Courtesy of the Rakow Research Library, Corning Museum of Glass, Corning, NY (www.cmog.org).

objects of exceptional design for the home. Kaufmann's family had been the founders of a department store in Pittsburgh, Pennsylvania and his retail sensibilities came through both in those exhibitions and in his selections for *Glass 1959*. His three "Juror's Choice" selections for *Glass 1959* demonstrate the purity of his design vision, with the inclusion of a wide, thin-walled goblet by the Austrian firm Riedel and a heat resistant dish with a single handle by the British firm Jobling⁸. But Kaufmann was not without whimsy; he also allowed himself to choose a turquoise blue tile with a folksy animal stamped into it by the visionary Swedish designer Erik Hoglund for Kosta Boda.

The next selector was **Russell Lynes**, a preeminent arbiter of taste, connoisseur of culture, and the long time editor of Harper's Magazine, one of the "oldest general interest" magazines in the United States. Lynes had made discernment the focus of his career. In 1949, he authored an essay called "Highbrow, Lowbrow, Middlebrow," about the intersection of class and style, later included in his book *The Tastemakers*⁹. But Lynes was not all seriousness—he also authored a book called *Snobs* about the self-importance of good taste run amok—and

in his juror's statement for *Glass 1959*, he categorized his criteria for selection as "delight," presaging the present-day Japanese organizing superstar, Marie Kondo. Lynes's juror's choice selections are as expansive as the field of glass at the time¹⁰. He chose a highly colored "Zanfirico" vase by the Venetian maestro Dino Martens, a playful vase by the Swedish designer Bengt Edenfalk that today might be thought of as "emoji-filled," and a restrained goblet by Riedel, a different piece in the set from the one chosen by Kaufmann.

It is telling that the Museum would choose a selector that had spent as much time as Lynes had thinking about choice and taste. They were not just aiming for a panel that would choose "the best" glass work (as if that is something that could be chosen), they were trying to choose a panel that would be really good at looking, but one that would also understand that the point of *Glass 1959* was to create an opening for conversation.

The third selector was **Leslie Cheek, Jr.**, the innovative director of the Virginia Museum of Fine Arts (VMFA). As one of the most progressive arts administrators in the United States at the time, Cheek too was known for broadening conversations in art. Among his most well-known projects was the Artmobile, an airconditioned trailer full of paintings that traveled throughout rural areas of the state bringing art experiences to people that did not otherwise have access to, or potentially even interest in, museums¹¹. He also made several attempts within the VMFA galleries to make the museum experience more engaging, playing music and extending the hours of operation into the evening to make the museum more accessible¹².

In short, Cheek was at the vanguard in his thinking about the role of museums. His choices in glass, however, were less expansive. He chose the most traditional bottles; made a specific attempt to choose things that looked old and that functioned as vessels. As he noted in his essay, "Glass is so bound up in its ancient tradition of being useful that I do not appreciate it as a material for higher aesthetic expression"¹³. His selections are a reminder that it is possible to be highly progressive in one arena and incredibly conservative in another.

The fourth selector was acclaimed American woodworker, **George Nakashima**. A leading participant in American Studio Craft, Nakashima worked both as an independent craftsman making pieces entirely with his own hands and in limited production, hiring others to see his designs through. It is notable that the Museum included a craftsman in its jury, even though glass was not yet widely used as a craft material in the United States. Nakashima's inclusion signaled the direction the Museum saw glass going and is the clearest recognition by the Museum of the craftsmen beginning to experiment with glass in small-scale studio settings.

On first examination, however, his "Juror's Choice" selections do not necessarily signal his craft orientation (Fig. 3). Like Lynes and Kauffman, Nakashima selected an elegant piece of stemware. He, like the other selectors, chose a delightful little vase by Bengt Edenfalk. But his inclusion of a little bird by the Finnish designer Kaj Franck—a piece he writes was probably not intended as art of any kind and was likely made from "a cast off piece of glass from another job"—was important, "because of its spontaneity, whimsy and joy in being". He continues, "We often need relief from a grim aesthetic determinism, and yearn for leprechauns and small demons"¹⁴. The desire for relief he referred to is what Studio Glass, in many ways, was developed to provide.



Figura 3

George Nakashima "Juror's Choice" selections *Glass 1959*, featuring (from left to right): bird by Kaj Franck for Notsjö Glass Works, goblet by K. Holosko for United Glassworks, vase by Bengt Edenfalk for Skruf's Glasbruk.

CMGL 714815. Courtesy of the Rakow Research Library, Corning Museum of Glass, Corning, NY (www.cmog.org).

And finally, the last selector was **Gio Ponti**, the famed Italian designer and editor of the Italian design magazine *Domus*, who unveiled his massive architectural achievement the Pirelli Tower in Milan in the same year he came to judge the works in *Glass 1959*. Ponti was both the oldest (fourteen years older than the next oldest, Nakashima) and the most forward thinking of all of the selectors. His "Juror's Choice" selections included one of the few sculptural handmade pieces in the exhibition, a funky, roughly blown anthropomorphic vase by Argentinian designer-maker Lucrecia Moyano de Muñiz (he commented, "I wanted to steal the barbaric vase by Madame Muñiz!")¹⁵. He also chose a casserole dish and an exceptionally restrained tumbler of "good design" by the Czech designer Verá Lískova for the Austrian firm Lobmeyr. (Twenty years later in *New Glass: A Worldwide Survey*, Lískova would gain renown with her large sculptural work *Anthem of Joy*). In choosing Moyano de Muñiz's handblown work alongside the other two conventional design objects, Ponti both signaled the future of artist-made glass and saw the continuation of design. He straddled both worlds, but still pointed ahead.



Figura 4

Glass 1959.
Was designed to be reminiscent of a home's interior.
 CMGL 713974. Courtesy of the Rakow Research Library, Corning Museum of Glass, Corning, NY (www.cmog.org).

A GLASS WORLD IS FORMED

It is nearly impossible to overstate the impact of the *Glass 1959* exhibition. The very first international museum survey of contemporary glass, it brought the idea of glass for design and art to audiences in six American cities. After Corning, it traveled to the Metropolitan Museum in New York City; then to the Virginia Museum of Fine Arts in Richmond, Virginia; The Toledo Museum of Art in Ohio; the Art Institute in Chicago, Illinois and finally the Carnegie Museum in Pittsburgh. In each city, it was covered extensively in newspapers, with articles aimed directly at consumers, particularly women who, in the postwar era, had increased dominion over purchases for the home.

The retail ethos of the exhibition was baked into the design of the show. In many places, it looked like a stage setting for a house, albeit one firmly set in the atomic era. Artworks were displayed on diamond-shaped sideboards and bookshelves made of diamond-shaped niches, which framed a central dining table complete with place settings (Fig. 4). Like Kaufmann's "Good Design" exhibitions before it, *Glass 1959* was, in part, an attempt to help people envision the way the objects they saw in the show would look in their home, another attempt to draw the viewer into a personal relationship with the objects.

But the greatest impact of *Glass 1959* may have been on the glassmakers themselves. Within the show's dense, atomic-era displays, artists, designers, and manufacturers from around the world could see themselves as part of a global dialog for the first time. Before the exhibition, there was no such thing as being a "contemporary glassmaker". Instead, there were simply artists and designers making things in glass, each in their own studios, ateliers, or factories. *Glass 1959* coalesced this disparate activity into a field, an unfolding global dialogue.

The diverse objects on display also presented approaches to the material unseen and unimagined before. The sculptural potential of the medium was on display in works by the Americans John Burton and Edris Eckhardt, the Japanese designer Awashima Masakichi, and of course Lucrecia Moyano de Muñiz. But nowhere was this sculptural potential more pronounced than in the work of the Czech artists.

Incredibly, *Glass 1959* was the first time the pioneering cast glass work of Stanislav Libenský and Jaroslava Brychtová was seen in the United States, offering wholly distinct ways of thinking about glassworking (Fig. 5)¹⁶. Their objects, and work of other pioneering Czechs artists and designers almost did not appear in the exhibition. The jurors, so focused on design and utilitarian objects such as vessels and goblets, had completely overlooked this work. Their initial selections had not included a single artistic Czech submission. It only appeared because of the foresight of the Museum's employees, who inserted more than 60 works for "geographic diversity"¹⁷.

The exhibition overall, and the inclusion of artistic Czech work, had a direct impact on the development of the American Studio Glass Movement, which would flower just a few years later starting in 1962. In that year, Harvey Littleton, son of the first physicist at Corning Glass Works, and later professor of ceramics at University of Wisconsin-Madison, held the "Toledo Glass Workshops" on the grounds of the Toledo Museum of Art in Toledo, Ohio. These summer workshops brought artists together to experiment with glassblowing outside of factories for the first time in the United States.



Figura 5

Stanislav Libenský and Jaroslava Brychtová.
Head I.
 CMoG 62.3.132.
 Glass 1959 was the first time the work of these pioneering Czech artists was seen in the United States.
 Digital image courtesy of The Corning Museum of Glass, Corning, NY
 © Jaroslava Brychtová and Stanislav Libenský

Littleton had been working towards putting glass in the hands of artists for several years, but he was not alone in bringing the idea to fruition. Instead, what became the Toledo Glass Workshops grew out of a series of meetings, including one at the third annual conference of the American Craftsmen's Council (now the American Craft Council) held in Lake George, New York from June 19 - 21, 1959, just a few weeks after *Glass 1959* opened¹⁸. Several panels included glassworkers of various kinds, an incredible feat considering how few artisans worked in glass in the United States at the time. One panel on the "purpose of [the craftspersons] product," featured Michael Higgins, who along with his wife Frances, operated a noted fused glass company out of Chicago, Illinois. He commented that, "We are now trying to stimulate glass-blowing [sic] in American design schools," as a reaction to what he saw as the dissolution of the American blown glass industry as a result of a lack of good design awareness.

Another panel specifically on stimulating an artistic glass movement in the United States was moderated by Harvey Littleton and featured fused glass craftsman Earl McCutcheon and Paul Perrot, the Corning Museum's assistant director. In his statements Perrot commented, "No contemporary material can challenge the creative skill and ingenuity of the whole man as an artist-craftsman more than glass. For the individual craftsman, it can be called a 'new material' offering limitless possibilities of experimentation and creation"¹⁹. He also identified glassblowing as "the most important in the glass medium and epitomized the whole virtue of the material"²⁰. The panel decided that the most expedient way to ignite interest was to publish two booklets on the topic, with Perrot serving as the editor.

Littleton and Perrot had been in touch for at least a year prior to this meeting, and in the weeks, months and years following the meeting, Littleton continued his correspondence with Perrot, as well as with several other institutions, looking to galvanize a movement for artist-made glass²¹. He was turned down by Corning Glass Works and the Corning Museum, Rochester Institute of Technology, and Syracuse University, all in upstate New York, before finally receiving funding from the Guggenheim Foundation to conduct his experimental workshops at the Toledo Museum of Art, thus inaugurating the Studio Glass Movement²².

NEW GLASS IS MAKING GLASS VISIBLE

Soon after *Glass 1959* opened, Buechner left Corning to become the director of the Brooklyn Museum of Art in New York, New York. Ten years later he returned to Corning full of zeal for the Corning Museum's mission to "tell the world about glass"²³. This time, his attention was on the Studio Glass Movement, which had grown immeasurably in the years he was away. Interested in having the Museum actively contribute to the growth of the Movement, Buechner organized a meeting in 1975 with leading American Studio Glass artists, members of Steuben Glass, and Paul J. Smith, director of the Museum of Contemporary Craft in New York City (now the Museum of Arts and Design)²⁴.

Over the course of two days, the meeting participants brainstormed ways the Museum could contribute to the growth of the Studio Glass Movement. Among these ideas were recommendations to create "major circulating surveys" that would be "national and international" with a "good detailed catalog". Also recommended was the development



Figura 6

Installation view of *New Glass: A Worldwide Survey in Corning*. CMGL 20603. Courtesy of the Rakow Research Library, Corning Museum of Glass, Corning, NY (www.cmog.org).

of a "slide archive with regular distribution or set sale arrangement"²⁵. These ideas were seeds that would grow into the publication *New Glass Review* and the 1979 exhibition *New Glass: A Worldwide Survey* and its accompanying catalog. And, incidentally, they are the recommendations that the Museum would continue to act on for the next 40 years—and keep acting on today—even though this meeting and the recommendations that came from it have largely been forgotten both inside and outside the institution.

By 1976, the Museum was already putting these recommendations into motion. In that year, the Museum launched the precursor to *New Glass Review*, a publication called *Contemporary Glass* that was published for three years²⁶. Like *Glass 1959* before it, and every *New Glass* project since, *Contemporary Glass* was curated from an open call for entries. Though it was not the most user-friendly—*Contemporary Glass* was published on microfiche, which required artists to bring it to their local libraries to view—it demonstrated the interest of the Studio Glass community in greater visibility and dialog.

By 1977, the Museum had begun planning *New Glass: A Worldwide Survey* (Fig. 6). Conceived as a follow up to *Glass 1959*, the new exhibition was organized along similar lines. Artists and designers from around the world were invited to submit works. However, given the expansion of the field and the range of objects made by glassworkers in this iteration, first round selections were made via slides. And in place of sending letters of solicitation, the Museum could now use the well-established communication tools of the Studio Glass Movement itself to promote the opportunity. For instance, the early Studio Glass blower William Bernstein wrote two songs promoting the call for entries, which were published in the *Glass Art Society* newsletter²⁷.

In all, 970 artists and manufacturers submitted over 6,000 slides to the exhibition; 427 objects made by 196 artists from 28 countries were ultimately chosen for display²⁸. Also, it is worth noting that unlike in 1959, when most works came from glass companies, in 1979 only 20 glass companies were represented. The rest of the objects were made by 176 individual artists.



Figura 7

New Glass.
A Worldwide Survey
 selectors (from L to R)
 Werner Schmalenbach,
 Paul Smith, and
 Franca Santi Gualteri
 considering slides.
 CMGL 20603.
 Courtesy of the Rakow
 Research Library,
 Corning Museum
 of Glass, Corning, NY
 (www.cmog.org).

THE SELECTORS: 1979

The selectors the show organizers at the Corning Museum chose for this exhibition demonstrated the ways the field had grown in the years since *Glass 1959* and revealed its aspirations for the future. Where the 1959 panel had included designers among its jury, the 1979 one consisted solely of arbiters of taste, including the directors of two museums (one of craft and one of contemporary art) and two prominent magazine editors. While the panel had been reduced to four members rather than the previous five, it now included two international members and *New Glass's* first female panelist (Fig. 7).

Italian magazine editor **Franca Santi Gualteri** was the first woman involved in *New Glass*. She had started her career as an editor of *Stile Industria*, a magazine dedicated to industrial design and an offshoot of Gio Ponti's *Domus*. At the time of *New Glass: A Worldwide Survey*, she was the editor of *Abitare*, a leading magazine of interior design, product design and architecture. Given this background, it is unsurprising that her sensibilities were highly inflected by industrial design.

Gualteri's selections in *New Glass: A Worldwide Survey*, like those of all of the selectors were expansive, however the selections she made alone offer insight into her proclivities (there were no "Juror's Choice" selections in 1979). Her initials alone appear next to many housewares in the exhibition, cups, small goblets, restrained vases, and a set of beautifully designed baking dishes by Leila and Massimo Vignelli. Her solo sculptural selections, which included two heart shaped paperweights by James Carpenter for Steuben Glass and a triangular column that amplified and reflected its ovoid interior by the Japanese firm Hoya, also tended to be austere, modernist, or simple in form.

Werner Schmalenbach, director of the Museum of Modern Art in Dusseldorf was the other international selector on the *New Glass: A Worldwide Survey* panel and the other outsider to the world of Studio Glass. A leading voice on modern art and a frequent panelist for international exhibitions, Schmalenbach was suspicious of the notion that glass could be considered art. In his juror's essay he commented, "It is nonsensical to want to bring the 'art' of glass unconditionally into the field of fine art". Nonetheless, he asserted that there was often more "artistic genius" at work in the glass pieces he evaluated for the show

than in many works of painting and sculpture²⁹. Schmalenbach was happy to move between the different types of work submitted for the show noting the "cheerful pluralism of style" that existed in a field wide enough to incorporate both utilitarian objects for the home and sculptural works of free expression³⁰.

Paul Smith, by contrast, was the innovative director of the Museum of Contemporary Crafts in New York City (now the Museum of Arts and Design). From his vantage at the Contemporary Crafts Museum, his viewpoint was more aligned with Studio Craft and Studio Glass than any of the other selectors, a fact made apparent in his selections. Though he did choose industrially designed objects, his choices were primarily of Studio Glass objects. Notably, his initials appear alone on objects more frequently than any other selector, including on several pieces which have since become icons of the Studio Glass Movement, including Tom Patti's *Banded Bronze*, a fused and inflated vessel that was featured on the cover of the exhibition catalog (Fig. 8).

Finally, **Russell Lynes** and his criteria of "delight" made a repeat performance on the *New Glass: A Worldwide Survey* panel with selections equally as broadminded as in the earlier exhibition.

One of the most striking things about the *New Glass* process is its interactive nature, which combines consensus and solo decision making. The mix of approaches brings the disparate views of the selectors in contact with each other in deep and nuanced ways, encouraging and ensuring that the resulting selections will be more expansive than any selector would have chosen alone. It is through this process that selectors like Werner Schmalenbach, who thought artistry was out of place in glass, and Franca Santi Gualteri whose vision was so informed by homewares, could end up choosing works as highly experimental as Dalibor Tichy's *Sunrise*, a hot-cast work with pulled tendrils resembling an abstract crown and Mary Warren's slumped *Bowl #2*, presented with its tangle of slumping wires still attached. It is a method designed to amplify the voices of the artists over the preconceived notions of any one judge.

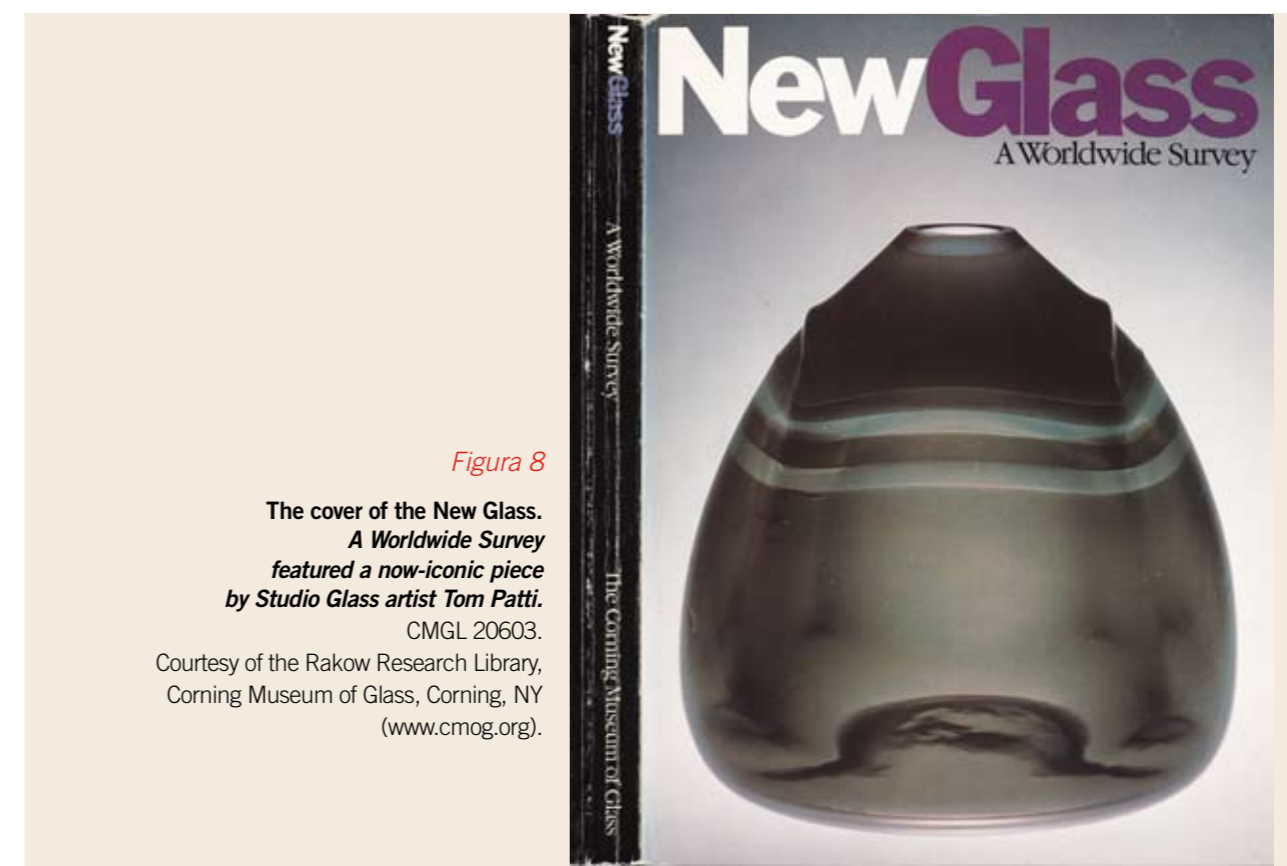


Figura 8

The cover of the *New Glass.*
A Worldwide Survey
 featured a now-iconic piece
 by Studio Glass artist Tom Patti.
 CMGL 20603.
 Courtesy of the Rakow Research Library,
 Corning Museum of Glass, Corning, NY
 (www.cmog.org).

NEW GLASS GROWS UP

Where *Glass 1959* laid the groundwork for the Studio Glass Movement to develop, *New Glass: A Worldwide Survey* marked its maturity. The works selected for the exhibition demonstrated the breadth of the contemporary glass field and the incredible strides that artists had made in their command of and conceptual approaches to the material. In all, *New Glass: A Worldwide Survey* catalyzed new collections, showed people how to see glass in new ways, and garnered increased attention and recognition for the work of artists in glass.

The exhibition traveled to four venues across the United States after opening in Corning: The Toledo Museum of Art in Toledo, Ohio; the Renwick Gallery of the Smithsonian American Art Museum in Washington, DC; The Metropolitan Museum of Art in New York City, and The Fine Arts Museums of San Francisco, California. It also traveled internationally to the Victoria and Albert Museum in London, United Kingdom, to the Musée des Arts Décoratifs in Paris, and to the Seibu Museum of Art, Seibu, Japan. Nearly every institution purchased works from the show. The Musée des Arts Décoratifs in Paris, even hosted a companion exhibition of French Studio Glass, securing a grant from the government to collect this material for the first time³¹.

Just as in 1959, the sheer volume and breadth of the work opened new avenues for artists in glass. But even more importantly, *New Glass: A Worldwide Survey* brought popular and critical attention to the field as never before. The show garnered significant press as it traveled, reaching audiences far outside the visitors to the exhibit. It was even covered in a multi-page photo essay in *Life* magazine³². At the time, *Life* magazine was the most popular publication in the United States, and being published in it was the equivalent of going viral on social media today. Studio Glass was suddenly visible to national and international audiences as never before.

At the same time, the 1979 exhibition spurred collecting by institutions and individuals. The inveterate and truly inspirational George and Dorothy Saxe of San Francisco, California began collecting glass after seeing the catalog for the exhibition³³. Later, they purchased several works from the show including *Volumenes*, by Joaquin Torres Esteban, the only piece by a Spanish artist (and selected only by Paul Smith), starting a collection that would become one of the most lauded in the country. The Saxes would go on to train generations of collectors in the United States and become major patrons of Studio Glass, funding exhibitions, lectures, and catalogues over several decades³⁴. All told, *New Glass: A Worldwide Survey* heralded a new era for Studio Glass.

NEW GLASS REVIEW AND NEW BEGINNINGS

Following the success of the 1979 exhibition, the Corning Museum launched *New Glass Review*, which, for the subsequent 43 years and counting has cataloged developments in the field using all of the tools of *New Glass*: an open call for submissions and selections made by the Museum's curator of contemporary glass and a rotating panel of makers, thinkers, and critics in glass and other allied disciplines. From 1980 - 2018, the format of the publication was largely unchanged. The volume was approximately 128 pages in length with a glass green cover (a nod, perhaps, to the band of green glass in Museum's new building designed by Gunnar Birkerts and opened in the same year as the publication launched). Inside, images of 100 artworks by artists from around the world appeared in alphabetical order, followed by contact information for the artists, and a review of recent important acquisitions by collections around the world. Though it provided little in the way of contextual information about the artworks beyond basic identifying information, having one's work published in *New Glass Review* was and is a benchmark experience for the included artists.

When I arrived at the Museum in 2016, I recognized the opportunity to update the publication and make it of better service to the field of contemporary glass, which was again in a moment of transition. I had spent the previous 16 years working in glass studios, writing about contemporary glass, teaching glass history, and curating in institutions around the United States. Through this experience, I became aware of a mismatch between the concerns of museums like Corning and those of artists. Like Buechner and Perrot in 1959, I saw a phenomenal opportunity in the 40th and 60th anniversaries of the previous exhibitions to bring attention to the work of these artists, hopefully opening new lines of conversation. And so *New Glass Now* was born.

In preparation for *New Glass Now* and in recognition of the increasingly conceptual nature of the works being submitted to *New Glass Review*, I worked closely with the publication's then editor, Richard Price and book designer Jacolyn Saunders to update the look and feel of the publication in 2018. We transformed the publication into an exhibition-in-print by changing the layout so that the works were arranged visually and thematically rather than alphabetically. And, extending Buechner's practice, I asked the selectors to write short personal statements that would appear with their by-lines next to their selected images. We also changed the cover, making it more immersive and inviting. The goal was to reanimate Buechner's intentions for a new era, sparking engagement in glass by making a publication that was visually engaging, inviting, and informative for experts and novices alike.

At the same time, we were deep into preparations for *New Glass Now*, an exhibition we hoped would be a gesture grand enough to catalyze change within the field, opening new conversations in glass and encouraging museums, galleries, and collectors to broaden their sense of what contemporary glass is and could be (Fig. 9). Like all other *New Glass* projects, *New Glass Now* was curated from an open call by a panel of selectors, with the understanding that our chorus would be stronger than a singular curatorial voice alone. Knowing that *New Glass's* particular selection process would ensure that the panel would challenge each other's thinking to choose



Figura 9

Installation view of **New Glass Now** at Corning.

Digital image courtesy of The Corning Museum of Glass, Corning, NY



Figura 10

New Glass Now selectors. (from L to R) **Beth Lipman**, **Susanne Jøker Johnsen**, **Aric Chen**, and **Susie J. Silbert**. **New Glass Now East Entrance**.

Digital image courtesy of The Corning Museum of Glass, Corning, NY

a wide range of works, I chose selectors whose vision and thought processes augmented and extended my own ways of thinking. Finally, because I was hoping to recenter conversations in glass on the concerns of the artists, designers, and thinkers that use the material, I included both practitioners and museum professionals on the selection panel (Fig. 10).

SELECTORS: 2019

The artist **Beth Lipman**, who had previously served as a selector for *New Glass Review*, has long used glass as the primary vehicle in an artistic practice that defies the strict categorization of “glass art” while being supremely rooted in it. A gifted educator in addition to being an artist, she has worked at many of the leading glass education spaces in the United States and conceived of the material perhaps more expansively than any of the other selectors. Her choices in *New Glass Now* emphasized concept over pristine technique and embraced absurdity and playfulness as a virtue. Her selections brought a social consciousness, particularly around gender and sexuality.

Susanne Jøker Johnsen from Denmark is also a gifted maker, known for exquisitely crafted blown glass vessels, though is perhaps best known for the ambitious curatorial projects she runs as Head of Exhibitions at the Royal Danish Academy of Fine Arts in Copenhagen. The survey shows *European Glass Now* and *European Ceramics Now*, attempt to show the state of making across the continent in their respective media every four years. Jøhnsen brought a deep attention to and reverence for traditional craftsmanship to the discussion, which is reflected in her selections. But equally, she—as all of the other selectors are—is a broad thinker, and fully embraced the remit to create a grouping of objects that represented contemporary glass in its widest expression.

Aric Chen is an American design critic and curator, who was based in Shanghai at the time of selection, where he was instrumental in the development of the M+ Museum of design. He entered the experience with the least glass-specific knowledge but was also the most attention to visitor experience throughout the deliberations. As his background would suggest, his selections tended toward design, and, in particular, toward objects that embraced environmental concerns, represented geographic diversity, and otherwise expanded the conversation.

I was the final selector, having managed the previous two *New Glass* cycles. Hopefully, my selections in the exhibition speak for themselves. I take the position that glass in all of its guises—from design to craft to art to who knows what—are worthy of engagement. I hope my choices reflect that.

CHANGE REQUIRES GRAND GESTURES

New Glass Now featured just over 100 artworks by 100 artists or collectives from 31 countries. To arrive at this selection, we evaluated nearly 4,000 images sent by more than 1,400 artists, designers, and glass firms in 53 countries. We used a selection process honed over the 40-year history of *New Glass Review* consisting of four rounds. In the first



Figura 11

Tamás Ábel.
Video still from Colour Therapy: Washington, D.C. + Budapest.
 2 min., 40 sec., Photo: Terre Nguyen and Benedek Bognár,
 Courtesy of the artist.



Figura 12

Krista Israel.
Video still from the Lapi Boli Project, wheel-thrown glass.
 with research assistance from Ayako Tani and Hans De Kruijk
 and project assistance from Hao Ran Zhu, Wilma Hornsveld,
 4 min. Photo: Liu Peng, Courtesy of the artist.

three rounds, which whittled the list to close to 250 artworks, all decisions were made by consensus. In the final round, each selector was tasked with choosing 25 pieces by themselves. Once everyone had chosen their 25 pieces, the other selectors could add their voices to each other's choices and the final selections, including the initials of the selectors, were recorded both in the exhibition catalog and in the gallery labels.

Just as in the earlier iterations of *New Glass*, the works in *New Glass Now* opened new avenues of inquiry, challenging long held conceptions of what contemporary glass is now and what it can be in the future. The included works exhibited a broad range of objects. There was a strong showing of design, including objects from the firms Iitala, Lobmeyr, and Kosta Boda, which would have been at home in either of the 1959 or 1979 iterations of *New Glass*. Other works highlighted a range of voices and approaches that have not found their way into the mainstream history of glass before. The show catalogue contains a detailed discussion of the many artists, approaches, and artworks included in the exhibition. Below is a survey of the survey – a few individual pieces to meant to demonstrate the breadth and aims of the show.

Several pieces advocated for glassy spaces—and the broader world as a whole—to become more inclusive and welcoming to people of a range of sexual orientations and gender identities. Tamás Ábel's video work, *Colour Therapy: Washington, D.C. + Budapest*, for instance, was a powerful and subtle performance that advocated for the centrality of queer communities within the cultural fabric (Fig. 11). In this piece, he projected the Pride flag onto national monuments in Hungary and the United States using a rainbow-colored laminated glass mirror, in what can perhaps best be described as a beautiful and ephemeral statement of presence. Suzanne Peck and Karen Donnellan's *Blow Harder: Alternative Lexicons for the Hotshop*, skewered the gendered and sexualized language used in English-speaking glass studios, humorously opening up opportunities to shift the tenor of the medium by shifting the language used.

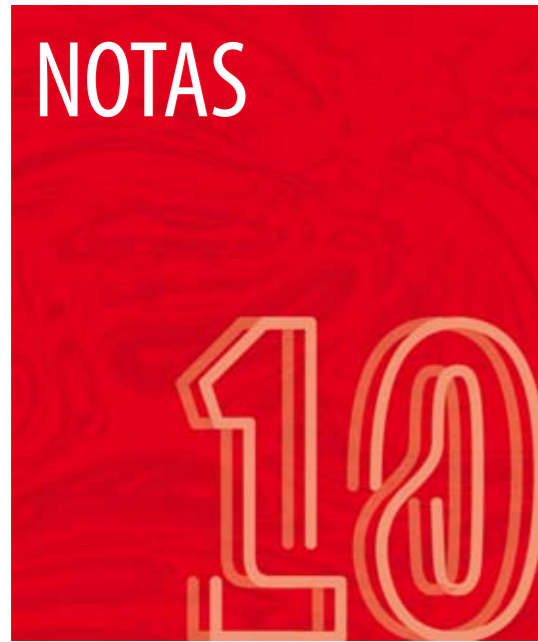
AtelierNL, Stanislav Muller/Mullerova, and Andrea Da Ponte, meanwhile, draw our attention to ecological concerns in the face of the ever-growing, onward march of globalization. James Magagula's *The Chief Herdsman and His Cattle*, Miya Ando's *Kumo (Cloud) for Glass House (Shizen)*, Ans Bakker's *Zeeuws Licht no. 1 / The Light from Zeeland*, and several others speak of the importance of place, both to the practice of glassworking and to our own, human understanding of the surrounding world.

Works from Krista Israel et. al's incredible *Lapi Boli Project*, with its wheel thrown pate-de-verre, to Karina Malling's epic *Transcendence*, and Nikolaus Fruin's *High RI Bottles*, among others, demonstrate a level of engagement with the very materiality of glass and glass formulations in a way rarely seen since the earliest days of the Studio Glass Movement (Fig. 12). Overall, humor, care, experimentation, and exemplary craftsmanship abound in these works, demonstrating the confidence and abilities of contemporary glass artists and thinkers and reflecting the nuance and complexity of societies more broadly.

BEYOND NEW GLASS

The *New Glass* project, from its earliest founding in the 1950s, is a story about the power of collective action, about the power of institutions to reflect the communities of artists and makers they say they represent. *Glass 1959* grew out of a need the Corning Museum's leaders identified through their close observation and interactions with members of the glass field they were trying to build. And while it is highly likely that the Studio Glass Movement would have started without the Corning Museum, the Museum's support, and the international convening that *Glass 1959* constituted, no doubt sped the process up and made it more international in scope. By the same token, *New Glass: A Worldwide Survey* grew out of a series of conversations the Corning Museum facilitated directly with the leaders of the Movement and grew out of the artist's recommendations, with the end result of launching both the Museum and Studio Glass onto a much larger stage. Similarly, the 2018 redesign of *New Glass Review* and *New Glass Now* were attempts to recenter artists within the institution, aligning the actions of the Corning Museum with the needs and desires of glassmakers and glass thinkers. The full results are yet to be seen, but the hope was to ignite new communities, spark new conversations, and build new bridges to the future of glass.

Because of its radical centering of artists at the core of institutional action, *New Glass* offers an excellent case study for museum practice far outside of glass. In the current generational moment where museums are rethinking how they should engage with their communities, and indeed, who their constituents truly are, it is also a case study for the ways museums across the artistic spectrum can orient themselves towards and fashion themselves in the image of, artists. *New Glass* demonstrates a mode of collaboration that places the museum at the center of creative change, ultimately building opportunities both for the institution and the artists. It is an example of leading with the artists and objects, and following that lead to engaging with communities directly.



¹This essay is adapted from a lecture given at II Jornadas Vidrio Mallorca_II Glass Meeting Majorca, October 16, 2023. The lecture was itself a significant expansion of an essay published in the catalog to the exhibition *New Glass Now*.

²"History | Corning Museum of Glass," accessed June 3, 2019, <https://www.cmog.org/about/history>.

³"Corning Means Research in Glass," Advertisement, *Illinois Technograph* 65 (April 1950): 19.

⁴"Five Year Plan, 1956 -1961", 1956, RG09 S04, The Corning Museum of Glass Board of Trustee Minutes. RG09 S04. The Rakow Research Library, The Corning Museum of Glass.

⁵Paul Perrot, phone conversation with the author, Summer 2018.

⁶"Preface," in *Glass 1959: A Special Exhibition of International Contemporary Glass*, by Thomas S. Buechner (Corning, N.Y: Corning Museum of Glass, 1959).

⁷*Glass 1959: A Special Exhibition of International Contemporary Glass*, by Corning Museum of Glass (Corning, N.Y: Corning Museum of Glass, 1959), front matter.

⁸Corning Museum of Glass, *Glass 1959: A Special Exhibition of International Contemporary Glass* (Corning, N.Y: Corning Museum of Glass, 1959), 12.

⁹LYNES, R., *The Tastemakers*, New York, Grosset & Dunlap, 1954.

¹⁰LYNES, R., *Snobs*, New York, Harper & Brothers, 1950; Corning Museum of Glass, *Glass 1959*, 22.

¹¹"Art: Cheek's Changes," *Time*, December 7, 1959, <https://content.time.com/time/subscriber/article/0,33009,811549,00.html>.

¹²*Ibid.*

¹³Corning Museum of Glass, *Glass 1959*, 9.

¹⁴Corning Museum of Glass, 23.

¹⁵*Ibid.*, 24.

¹⁶FRANTZ, S. K. (ed.), *Stanislav Libenský, Jaroslava Brychtová: A 40-Year Collaboration in Glass*, Corning, New York, The Corning Museum of Glass and Prestel-Verlag, 1994, pp. 9-10.

¹⁷"Preface".

¹⁸American Craftsmen's Council, *The Craftsman's World: Third Annual Conference* (New York: American Craftsmen's Council, 1959).

¹⁹Council, 176.

²⁰*Ibid.*

²¹Harvey K. Littleton papers, 1946-1975. Archives of American Art, Smithsonian Institution.

²²*Ibid.*

²³LORD, B. and DEXTER, G., *The Manual of Museum Exhibitions*, Rowman Altamira, 2002, p. 25.

²⁴"The Corning Museum of Glass Contemporary Glass Artists Conference", *Glass Art Magazine*, 3, no. 2, April 1975, pp. 8-9. Those in attendance included: Andre Billeci, James Carpenter, Dale Chihuly, Fritz Dreisbach, Henry Halem, Tom Kekic, Dominick Labino, Albert Lewis, Marvin Lipofsky, Harvey Littleton, Tom MCGlaughlin, Joel Philip Myers, Paul Smith, Eric Hilton and Paul Schulze.

²⁵Meeting participant Henry Halem shared a photograph of the initialed list of recommendations with the author on December 12, 2018.

²⁶Corning Museum of Glass, "Contemporary Glass", A Corning Museum of Glass Text-Fiche (Corning, N.Y: The Museum, 1977 - 1979).

²⁷BERNSTEIN, W., "Glass 1979-Traditional Blues", *Glass Art Society Newsletter*, 2, 1977, p. 87.

²⁸Corning Museum of Glass, *New Glass: A Worldwide Survey*, Corning: The Museum, 1979, p. 11.

²⁹Corning Museum of Glass, 32.

³⁰*Ibid.*

³¹Musée des arts décoratifs, *New glass: une sélection internationale ; Verriers français contemporains, art et industrie, 2 Avril-5 Juillet 1982*, Paris, Musée des arts décoratifs, 1982.

³²"Graceful Magic of Art in Glass," *Life*, April 1979, pp. 83-88.

³³DREXLER LYNN, M., *Sculpture, Glass, and American Museums*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2005, p. 59.

³⁴Dorothy Saxe also generously donated in support of the exhibition catalogue for *New Glass Now*.



American Craftsmen's Council. *The Craftsman's World: Third Annual Conference*, New York, American Craftsmen's Council, 1959.

BERNSTEIN, W., "Glass 1979-Traditional Blues", *Glass Art Society Newsletter*, 2, 1977, p. 87.

"Corning Means Research in Glass", *Illinois Technograph*, 65, April 1950, p. 19.

Corning Museum of Glass. "Contemporary Glass", A Corning Museum of Glass Text-Fiche. Corning, N.Y: The Museum, 1979 1977.

———. *Glass 1959: A Special Exhibition of International Contemporary Glass*. Corning, N.Y: Corning Museum of Glass, 1959. https://exhibitdb.cmog.org/opacimages/PDFs/Books/27614_Glass1959_compressed.pdf

———. *New Glass Now*. Corning, N.Y: Corning Museum of Glass, 2019.

———. *New Glass: A Worldwide Survey* /. Corning, N.Y: The Corning Museum of Glass, 1979. https://exhibitdb.cmog.org/opacimages/PDFs/Books/20603_NewGlass_compressed.pdf

DREXLER LYNN, M., *Sculpture, Glass, and American Museums*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2005.

"Five Year Plan, 1956 -1961", 1956, RG09 S04, The Corning Museum of Glass Board of Trustee Minutes. RG09 S04. The Rakow Research Library, The Corning Museum of Glass.

FRANTZ, S. K. (ed.), *Stanislav Libenský, Jaroslava Brychtová: A 40-Year Collaboration in Glass*, Corning, New York, The Corning Museum of Glass and Prestel-Verlag, 1994.

"Graceful Magic of Art in Glass", *Life*, April 1979, pp. 83–88.

GUALTERI, F. S., "A Trip Through Italian Design": *From Stile Industria Magazine to Abitare*, M. Corraini, 2003.

Harvey K. Littleton papers, 1946-1975. Archives of American Art, Smithsonian Institution.

"History | Corning Museum of Glass". Accessed June 3, 2019. <https://www.cmog.org/about/history>.

LORD, B. and DEXTER, G., *The Manual of Museum Exhibitions*, Rowman Altamira, 2002.

LYNES, R., *Snobs*, New York, Harper & Brothers, 1950.

LYNES, R., *The Tastemakers*, New York, Grosset & Dunlap, 1954.

Musée des arts décoratifs. *New glass: une sélection internationale; Verriers français contemporains, art et industrie, 2 Avril-5 Juillet 1982*, Paris, Musée des arts décoratifs, 1982.

"The Corning Museum of Glass Contemporary Glass Artists Conference", *Glass Art Magazine* 3, no. 2, April 1975, pp. 8–9.

Time. "Art: Cheek's Changes", December 7, 1959.

WALWORTH, C., "How Kaufmann's Blurred the Line Between Department Store and Cultural Institution". Carnegie Museum of Art. Accessed April 5, 2024. <https://carnegieart.org/resource/how-kaufmanns-blurred-the-line-between-department-store-and-cultural-institution/>.



Nº 10 • 2024
ISSN 2444-121X

Aportaciones al estudio del mobiliario en hierro de época medieval: candelabros de corona documentados en las fuentes escritas e iconográficas.

Luisa Amenós Martínez.

Doctora en historia del arte y técnica de patrimonio cultural. luisaamenos@gmail.com

- Fecha de recepción: 29-05-2023 - Fecha de aceptación: 13-06-2024 • Pags. 305 - 331
- <https://doi.org/10.46255/add.2024.10.146>

RESUMEN

El presente trabajo profundiza en la secuencia histórica de los candelabros góticos del tipo denominado “de corona”, a partir de dos piezas conservadas en el Museo Cau Ferrat de Sitges y el Museo de Historia de Barcelona, respectivamente.

Gracias a los escudos heráldicos aplicados en uno de ellos y a la procedencia conocida del otro, ha sido posible seguir su rastro en las fuentes escritas y demostrar, gracias a los paralelos iconográficos, que los candelabros de corona fueron una tipología vigente desde las primeras décadas del siglo XV hasta fines de esta misma centuria o inicios de la siguiente. Confirma esta última fecha la heráldica de otra pareja de candelabros conservada también en el Museo Cau Ferrat de Sitges.

PALABRAS CLAVE: Candelabros; mobiliario; hierro; arte medieval; fuentes escritas.

CONTRIBUTIONS TO THE STUDY OF MEDIEVAL IRON FURNITURE: CROWN CANDLESTICKS DOCUMENTED ON WRITTEN AND ICONOGRAPHIC SOURCES.

ABSTRACT

The present paper examines the historical sequence of Gothic candelabra, of the so-called “crown” type, from two pieces preserved in Cau Ferrat Museum (Sitges) and the History Museum of Barcelona, respectively.

Thanks to the heraldic coats of arms applied to one of them, and the known provenance of the other, it has been possible to keep their track in the written sources and demonstrate, thanks to iconographic parallels, that crown candlesticks were a typology in use from the first decades of the 15th century until the end of the same century or the beginning of the 16th century. This latter date is confirmed by the heraldic of another pair of candelabra also preserved in Cau Ferrat Museum (Sitges).

KEY WORDS: Candelabra; furniture; iron; medieval art; written sources.

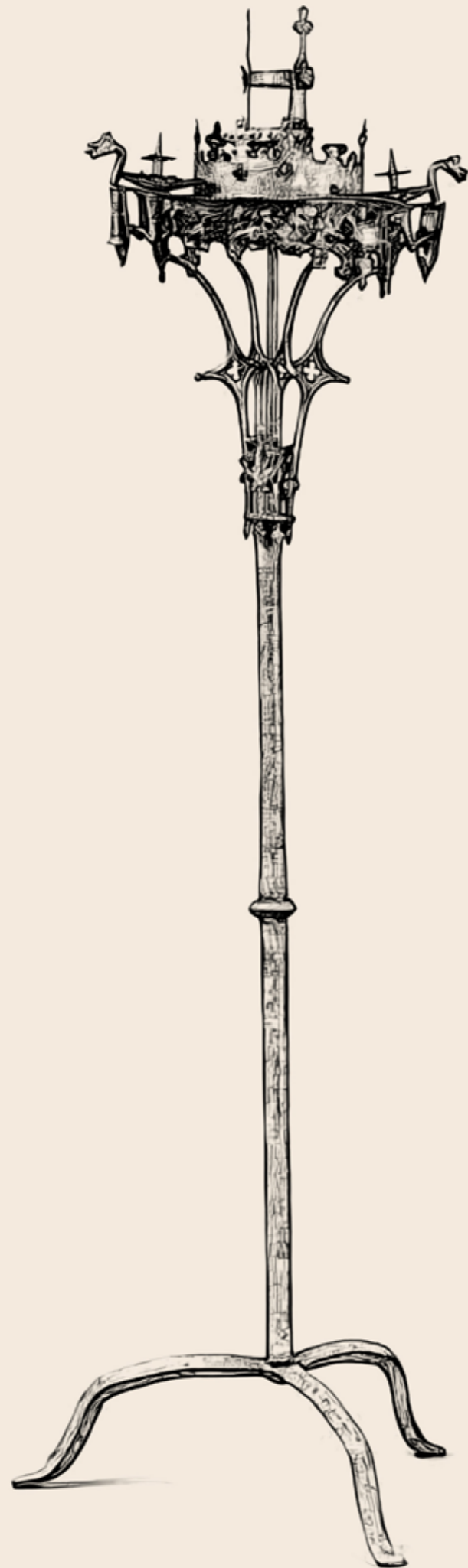


Figura 1

Anónimo.
Candelabro de corona (dibujo)
 inicios del siglo XV.
 Consorci del Patrimoni de Sitges:
 colección de hierro de la
 Junta de Museos de Cataluña
 (núm. inv. JM 6237).

APORTACIONES AL ESTUDIO DEL MOBILIARIO EN HIERRO DE ÉPOCA MEDIEVAL: CANDELABROS DE CORONA DOCUMENTADOS EN LAS FUENTES ESCRITAS E ICONOGRÁFICAS

Luisa Amenós Martínez

Doctora en historia del arte y técnica de patrimonio cultural.

La colección de hierros de la Junta de Museos de Cataluña conserva un candelabro de excepcional belleza que la historiografía ha fechado en época gótica (núm. inv. JM 6237). Responde a la tipología denominada “de corona” y está ricamente decorado con motivos vegetales, zoomorfos y heráldicos (*Fig. 1*).

Consta de un trípode de poca altura, de patas acodadas y terminadas en pies laminados, sobre el que se alza una columna, o barra vertical, decorada con un nudo discoidal en el centro. La columna, de sección poligonal, está remachada al trípode por su extremo inferior, mientras que su tercio superior se aguja formando un pincho o espiga que arranca de la muesca generada como consecuencia del trabajo de afilado de la barra.

En el pincho, encaja una corona de luz de volumen troncocónico invertido, constituida por un cerco sostenido por cuatro tornapuntas de perfil mixtilíneo. El cerco es una lámina de hierro curvada y remachada en sus extremos, cuyo interior se encuentra reforzado por una pieza laminada constituida por tres brazos radiales que convergen en un disco perforado. Este orificio tiene la función de facilitar el ensartado de la corona.

Figura 2

Anónimo.
Detalle de la corona
del candelabro

con número de inventario
JM 6237 (dibujo),
inicios del siglo XV.
Consorti del Patrimoni de Sitges:
colección de hierro de la
Junta de Museos de Cataluña
(núm. inv. JM 6237).



Figura 3

Anónimo. Escudo heráldico A del candelabro

con número de inventario JM 6237 (dibujo),
inicios del siglo XV.
Consorti del Patrimoni de Sitges: colección de hierro de la
Junta de Museos de Cataluña (núm. inv. JM 6237).

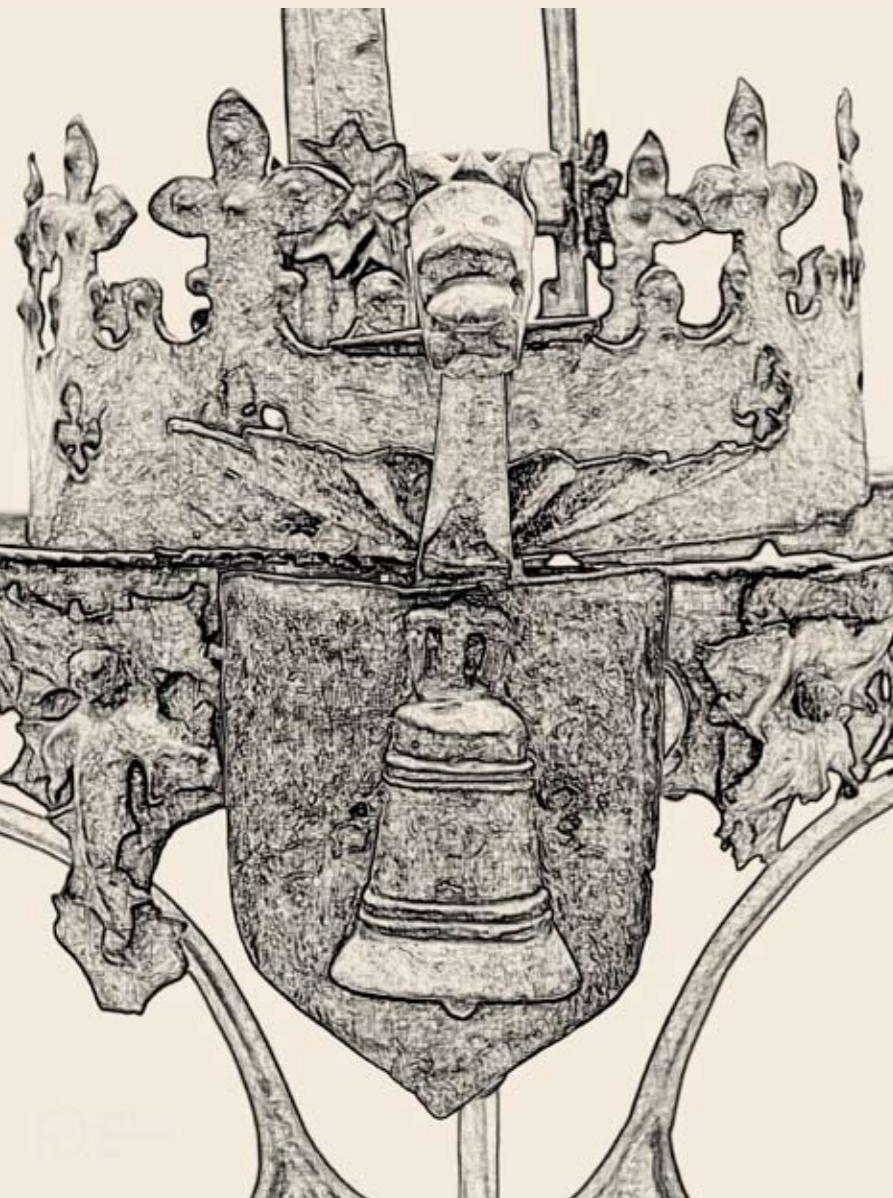


Figura 4

Anónimo. Escudo heráldico B del candelabro

con número de inventario JM 6237 (dibujo),
inicios del siglo XV.
Consorti del Patrimoni de Sitges: colección de hierro de la
Junta de Museos de Cataluña (núm. inv. JM 6237).



El cerco presenta una decoración de motivos recortados en los contornos superior e inferior, a base de dientes de sierra y motivos floronados en posición invertida. Su pared externa ostenta una exuberante hojarasca de plancha recortada, repujada y cincelada, sujeta con unos atractivos remaches en forma de botón.

Sobre los brazos radiales de refuerzo, se dispone una corona de menor diámetro decorada con tréboles apuntados, recortados en su contorno superior, y pequeños lóbulos calados en la pared. Esta segunda corona rodea un sencillo mechero cilíndrico destinado a acoger el blandón de cera, constituido por dos aros paralelos dispuestos horizontalmente y remachados a tres montantes coronados por flores de lis esquematizadas. En este caso, los remaches de fijación también se ornamentan con planchas repujadas en forma de flor abierta (Fig. 2).

Las tornapuntas, hechas con varas de poco diámetro, dibujan un perfil contra curvo que evoluciona, a media altura, en un vértice resaltado por un cuadrilóbulo calado. Sus extremos superiores van remachados a la cara interna de la corona mayor, mientras que los inferiores están sujetos por una abrazadera discoidal que sostiene a su vez un ramillete foliáceo de líneas geométricas adornado con motivos cincelados. Dos de las cuatro tornapuntas, sostienen sendos candeleros constituidos por un pincho y un platillo de plancha repujada. Completan la decoración dos pequeños dragones esquematizados que, proyectados hacia el exterior de la corona, abren sus fauces amenazantes y sostienen con las patas sendos escudos heráldicos presididos por la figura en relieve de una campana sobre campo plano. Las dos campanas son muy parecidas, aunque acusan algunas diferencias: ambas presentan un asa de doble ojete, un badajo que sobresale por la parte inferior y un cordón ornamental que rodea la cabeza y el pie de la campana, pero una de ellas (Fig. 3) está flanqueada por dos motivos serpenteantes (¿asas laterales?) y la otra exhibe un badajo más corto (Fig. 4).

Este ser mitológico, asociado al fuego y a la tierra, evocaba el origen telúrico del hierro y cumplía una función simbólica de carácter protector

La ornamentación zoomorfa en forma de cabeza de dragón es muy común en los objetos de hierro, principalmente en cerrojos, braseros, lámparas, llares, morillos de chimenea y coronamientos de rejas. Este ser mitológico, asociado al fuego y a la tierra, evocaba el origen telúrico del hierro y cumplía una función simbólica de carácter protector que, en el caso de las lámparas, se asociaba a la guarda de la flama¹.

El candelabro de la Junta de Museos no conserva restos del revestimiento original pero, si tomamos como referente otros ejemplares medievales y los datos extraídos de las fuentes escritas, podemos suponer que debió estar pavonado, dorado y/o policromado. Estas coberturas cumplían la doble función de proteger el hierro de la corrosión y dotar a la pieza de un carácter suntuario basado en el protagonismo del color, lo que brindaba un efecto muy diferente al que vemos hoy en día².



Figura 5

Fotografía: Orduña, E. *Rejeros Españoles*, 1915, lám. XVII.

Candelabros pertenecientes a la colección de la Junta de Museos de Cataluña (JM 6237) y a la colección Rusiñol (MCFS 30922), siglo XV

Contexto histórico y procedencia de la pieza

En el año 1915, Emilio Orduña publicó una fotografía de esta magnífica pieza en su libro *Rejeros Españoles*³, un estudio pionero sobre rejería española premiado por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en el año 1910 (Fig. 5). El candelabro se encontraba por aquel entonces en una colección particular, según reza el pie de fotografía. En el año 1919, ya consta formando parte de la colección de la Junta de Museos de Barcelona, aunque la bibliografía de la época no consigna su procedencia⁴.

Tras la preceptiva consulta al archivo de la Junta de Museos, estimo factible relacionar esta pieza con el candelabro que la viuda de Josep Vilaseca, Ramona Serra, ofreció a la Junta de Museos en abril de 1910, dos meses después del fallecimiento del arquitecto ocurrido el 19 de febrero de aquel mismo año⁵.

Vilaseca, un apasionado de la arquitectura medieval y del coleccionismo, participó en la restauración de numerosos edificios históricos barceloneses. Vicente Artigas decía de él que «no hay rincón, por pequeño que sea, de algún interés en nuestra Catedral, en la antigua Casa de la Ciudad, en la Audiencia, en la Colegiata de Santa Ana, San Pablo del Campo, en una palabra, en cuanto hay de notable arquitectónico en nuestra ciudad, que él no conociera, que él no tuviera estereotipado en su cerebro»⁶.

En verano de 1872, Vilaseca dibujó diversos bienes patrimoniales conservados en la Catedral de Barcelona, entre los cuales se cuenta una reja del claustro⁷ y, aunque no tenemos constancia de que hubiese adquirido piezas históricas al capítulo catedralicio, es factible suponerlo teniendo en cuenta su vinculación con el coleccionismo, el medievalismo y las artes del hierro. Josep Vilaseca era hijo de un cerrajero de Reus establecido en Barcelona. Fue arquitecto de Manuel Batlló, uno de los principales coleccionistas catalanes de arte medieval, y diseñó una gran cantidad de objetos y mobiliario de hierro y metal. Al igual que Lluís Domènech i Montaner y otros intelectuales contemporáneos, mostró a la largo de su vida una gran sensibilidad por el patrimonio cultural⁸.

La heráldica que luce el candelabro JM 6237 se corresponde con el escudo de armas de varias estirpes catalanas: en concreto, con el linaje de los Vicenç, los Lasentiu, los Llach, los Clasquerí, los Santcliment y los Santmartí⁹. Gracias a un rastreo efectuado en diversas fuentes manuscritas medievales, he podido confirmar la presencia de candelabros de hierro en edificios propiedad de los Santmartí, los Clasquerí y los Santcliment.

Los Santmartí eran señores del castillo de Sant Martí Sarroca (Alt Penedès, Barcelona). Su iglesia, consagrada a Santa María, contaba con un ajuar litúrgico identificado con la heráldica familiar –una campana de oro sobre campo de gules–. Entre los bienes documentados, se cuentan varios candelabros de hierro que conocemos por fotografías antiguas conservadas en el Archivo Nacional de Cataluña y el Archivo Fotográfico del Centro Excursionista de Cataluña.

El 3 de octubre del año 1908, estos candelabros ingresaron en la colección de la Junta de Museos, junto con otros objetos arqueológicos de alto valor patrimonial, y actualmente se conservan en las reservas de los museos de Sitges¹⁰. No obstante, ninguno de ellos se corresponde con el JM 6237.

Los Clasquerí –o Casclarí– eran propietarios del castillo de Castellar del Vallès (Vallès Occidental, Barcelona). En el inventario de bienes efectuado a raíz del fallecimiento de Guerau de Clasquerí, ocurrido en 1388, se documentan varios candelabros de hierro y otros objetos identificados con el blasón familiar. Es especialmente interesante para nosotros el candelabro que se encontraba en la capilla gótica del castillo, consagrada a Santa Bárbara¹¹. En otro inventario de la capilla incluido en el registro general de bienes de Galceran de Meca, fechado el 3 de octubre de 1582, se citan otros dos candelabros de hierro¹², aunque desconozco si se trata de los mismos registrados a fines del siglo XIV o de unos nuevos forjados a mediados del siglo XVI, con motivo de la renovación del espacio¹³. Tampoco dispongo de datos que permitan relacionar estas piezas con el candelabro JM 6237.

El linaje de los Sancliment ofrece mejores perspectivas de atribución, aunque tampoco son determinantes. Su escudo heráldico –una campana de oro sobre fondo azul– aparece bien visible en la puerta de hierro que cierra la capilla que la familia tenía en el claustro de la Catedral de Barcelona, dedicada a San Bartolomé y Santa Isabel de Hungría, y en el retablo que Guerau Gener pintó en el año 1401 por encargo de la viuda de Francesc Sancliment.

Cabe señalar que las campanas representadas en el retablo y en la puerta acusan algunas diferencias que también se aprecian en el candelabro objeto de estudio (las del retablo disponen de una asa simple y doble cordón en la cintura). Asimismo, se observan discrepancias entre éstas y las representadas en los armoriales citados¹⁴.

La capilla de San Bartolomé y Santa Isabel –o Elisabet, como se documenta a menudo en la documentación medieval– fue construida entre los años 1385 y 1390 a instancias de Bartomeua Bou, viuda del corregidor de Barcelona, Francesc Santcliment¹⁵. Es por esta razón que el escudo de los Bou –un buey pasante de gules– aparece acompañando al de los Santcliment¹⁶.

Gracias a una visita pastoral efectuada por el obispo Francisco Climent Saperia en 1421, sabemos que la capilla contaba con “*dúo candelabra fferred*” y que, al igual que el retablo y la reja, todos los objetos litúrgicos que había en su interior iban marcados con el buey de los Bou y la campana de los Sancliment¹⁷.

Siguiendo la costumbre de la época, los dos candelabros estarían colocados a ambos lados del altar y, aunque el inventario no menciona de forma explícita que fuesen portadores de la heráldica de los comitentes, podrían haber lucido el blasón de los miembros de la pareja.

Los candelabros de hierro de la capilla de San Bartolomé y Santa Elisabet fueron admirados por sus contemporáneos, que los tomaron como referente estético para otros encargos similares: así, el 1 de diciembre de 1477, el herrero Jaume Sala contrató la obra de dos grandes candelabros de hierro destinados a la capilla de San Julián del monasterio de los Agustinos de Barcelona. Los pactos contractuales establecían que debían ser iguales a los que lucían en la capilla de Santa Marta del claustro de la Catedral de Barcelona y, si el presupuesto lo permitía, de tanta calidad como los de la capilla de Santa Elisabet:

“Capítols fets e concordats entre l’honorable Barthomeu Revellats, Gaspar Deres, botiguer, Pere Gordiola, de l’ofici de mercers de la ciutat de Barcelona, d’una part, i Jaume Sala, ferrer, per l’obra de dos canelobres per a la capella de sant Julià del monestir dels Agustins de Barcelona.

Primerament que lo dit Jacme Sala haie a fer los dits canalobres de ferro bons e ben acabats, tals quals son los de la capella de madona sancta Marthe en la claustra de-la seu (...) e millor si millor los pora fer que-ls face. E si cars ere que no-ls fes tals e tant bons quom son aquells de la dita capella de Sancta Elisabet que los dits prohoms no sien tenguts penrelos, ans los dits canalobres siguen a-carrech d-el e no dels dits prohoms, e los dits prohoms no sien tenguts dar li res per aquells.

*Item es convengut que los dits prohoms sien tenguts dar al dit Jacme Sala per fer dits canalobres tals quals son aquells de dita capella de madona Sancta Elisabet deu florins (...)”*¹⁸.

A pesar de que las fuentes escritas confirman la presencia de candelabros de hierro en la capilla de los Santcliment, y de que el escudo heráldico apunta en esa dirección, debo remarcar que no dispongo de pruebas concluyentes que permitan asociar estas fuentes con la pieza conservada en la colección de la Junta de Museos de Cataluña.

ESTUDIO DE PARALELOS

Los candelabros de corona disponen de paralelos en las fuentes iconográficas de inicios del siglo XV¹⁹: la corona de luz del candelabro JM 6237 es muy similar a la que aparece en la tabla de la *Dormición de la Virgen* procedente de la Catedral del Burgo de Osma (1410-1430), conservada en el Museo Frederic Marés de Barcelona (*Fig. 6*). No obstante, en esta pintura, la corona floral se ha dispuesto del derecho –quizás en alusión a la escena mariana–, mientras que en los candelabros de hierro la corona mayor se encuentra generalmente en posición invertida.

El candelabro de la Junta de Museos también dispone de paralelos en otros candelabros de corona, de procedencia desconocida, conservados en el museo Cau Ferrat (MCFS 30922, 30924, 30929, 30930, 30956). Todos ellos exhiben unas características formales e iconográficas comunes que se materializan en unas similitudes morfológicas, técnicas y decorativas más o menos evidentes: Su rasgo más identificativo es la corona de luz decorada con formas floronadas, recortadas en su contorno inferior, y con motivos vegetales y zoomorfos²⁰.

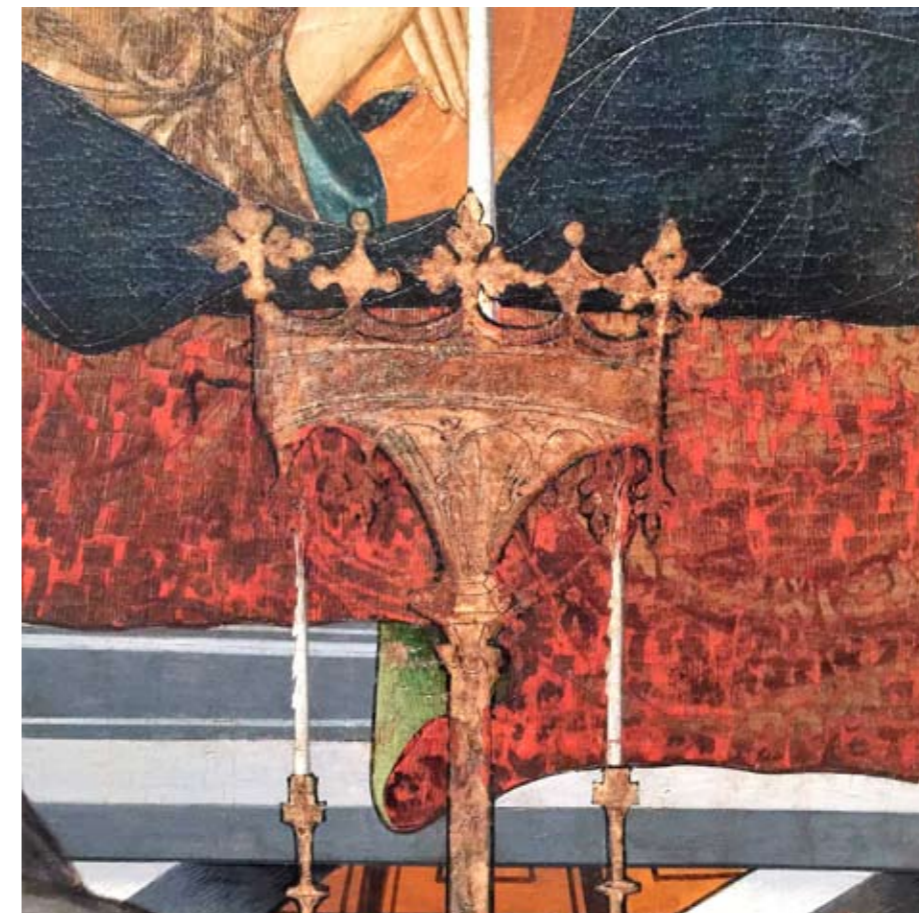


Figura 6

Candelabro de corona.
Representado en la tabla de la *Dormición de la Virgen*, procedente de la Catedral del Burgo de Osma (Soria), 1410-1430. Museu Frederic Marés de Barcelona (MFMB 934).



Figura 7

Luís Labarta.
 Dibujo de un candelabro
 de la colección Rusiñol.
 (MCFS 30922).
 Publicado en *Hierros artísticos*,
 Barcelona, 1901, vol. I, lám. 14.

El candelabro MCFS 30922 es el más parecido al nuestro, pese a las diferencias estructurales y formales perceptibles sobre todo en los motivos florales (Fig. 7). Tiene una única corona y un plato de latón en su parte inferior destinado a recoger la cera, pero no conserva escudos heráldicos, si es que alguna vez los tuvo. Por el contrario, ostenta numerosas cabecitas de dragón dispuestas en los candeleros perimetrales y en el mechero central.

El candelabro MCFS 30956 exhibe diversos escudos ojivales, realizados con plancha de hierro, que presentan el campo mudo. Son muy semejantes a los que muestra el «candelero de hierro batido, con escudetes y grifos» que Celestino Dupond ofreció en 1903 a la Junta de Museos de Barcelona, conservado también en el museo Cau Ferrat de Sitges (JM 6230)²¹. Estos escudetes contenían en origen los blasones de los comitentes, cuyas figuras heráldicas se policromaban sobre la superficie metálica²².

Un paralelo documentado: el candelabro de Sant Martí de Provençals

En el año 1947, los historiadores Joan Ainaud, Josep Gudiol y Frederic Pau Verrié publicaron en el *Catálogo Monumental de España* una breve nota sobre un gran candelabro de hierro, de estilo gótico, que fecharon en el siglo XV (Fig. 8). Según ellos, procedía de la iglesia de Sant Martí de Provençals (Barcelona), construida a mediados del siglo XI, y lamentaban que se encontrase en paradero desconocido²³.

La fotografía que ilustra el texto fue tomada en 1915 por Adolf Mas. El Archivo Mas y el archivo del antiguo Servicio de Conservación y Catalogación de Monumentos de la Diputación de Barcelona conservan sendas copias en papel donde consta inscrita la misma procedencia²⁴.

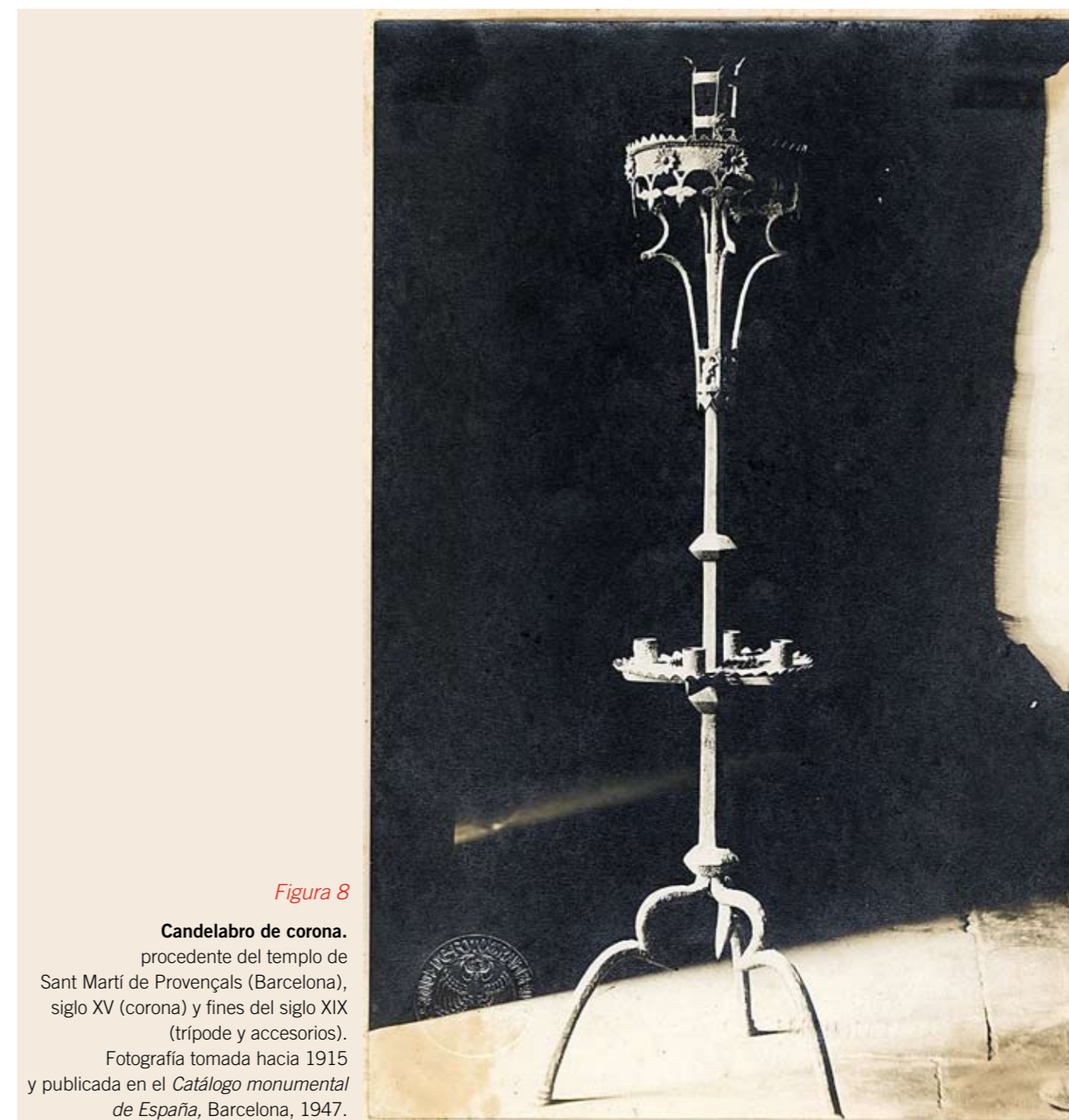


Figura 8

Candelabro de corona.
 procedente del templo de
 Sant Martí de Provençals (Barcelona),
 siglo XV (corona) y fines del siglo XIX
 (trípode y accesorios).
 Fotografía tomada hacia 1915
 y publicada en el *Catálogo monumental
 de España*, Barcelona, 1947.

El candelabro de Sant Martí de Provençals estuvo desaparecido hasta hace pocos años, cuando se localizó en unos espacios secundarios del Museo de Historia de la Ciudad de Barcelona (MUHBA, número de registro 29732). Su estado de conservación es bastante precario, por cuanto presenta signos de haber sido quemado y fuertemente golpeado.

Como paso previo a su restauración, el Servicio de Conservación-Restauración del MUHBA impulsó recientemente un proyecto de documentación y estudio histórico-arqueológico de la pieza²⁵. La investigación documental parte de los datos consignados en el Archivo Mas y en el *Catálogo Monumental*, –que presuponen que se trata de un candelabro gótico perteneciente a la iglesia de Sant Martí de Provençals–, pero concluye que la pieza tiene un origen medieval y pasó sus años póstumos de servicio en el desaparecido templo neogótico de Sant Martí del Clot, construido en el último cuarto del siglo XIX.

el candelabro presenta la morfología típica de los tipos de corona: un trípode de perfil lobulado y una barra vertical decorada con tres nudos bicónicos equidistantes entre sí.

El candelabro conservado en el MUHBA presenta la morfología típica de los tipos de corona: consta de un trípode de perfil lobulado sobre el que se alza una barra vertical de sección poligonal, decorada con tres nudos bicónicos de planta hexagonal y equidistantes entre sí.

La corona de luz, de volumen troncocónico invertido, está constituida por un cerco sostenido por cuatro tornapuntas de perfil mixtilíneo. Presenta aquella una decoración recortada en los contornos superior e inferior, a base de dientes de sierra y hojas trifoliadas. Su pared externa exhibe una hilera de pequeñas flores abiertas, muy parecidas a las del candelabro MCFS 30922, si bien algunas de ellas muestran indicios de haber sido añadidas en época posterior al momento de realización.

Sobre el cerco superior, apoyado en el eje radial y en posición horizontal, se dispone un plato de borde alzado y decorado también con dientes de sierra. Presenta el fondo calado en cinco círculos: uno central, de mayor diámetro, y cuatro perimetrales de diámetro menor. El orificio central permite el paso de un mechero o cañón destinado a acoger el blandón o hacha de cera, constituido por dos aros remachados a tres montantes que terminan en unas decorativas formas treboladas.

Las tornapuntas, hechas con varas de poco diámetro, dibujan un perfil muy parecido a los del candelabro JM 6237 y sus extremos inferiores también están sujetos por una abrazadera que sostiene un ramillete foliáceo similar, aunque guarda más parecido con el del candelabro MCFS 30922. En el tercio inferior del tallo, sobre el nudo intermedio, se dispone un segundo nivel de iluminación constituido por un plato exactamente igual al superior aunque, en este caso, el orificio central tiene la función de facilitar el ensartado de la corona, mientras que los cuatro perimetrales acogen mecheros

tubulares. A diferencia del plato superior, éste es sostenido por dos brazos de factura industrial, remachados a su base y fijados entre sí con clavijas documentadas en maquinaria de fines del siglo XIX.

El candelabro del MUHBA acusa numerosas reformas modernas, visibles en diversos puntos de la pieza, lo cual induce a pensar en el posible reaprovechamiento de una antigua corona de luz en el marco de una estructura neogótica: la corona lumínica presenta una morfología y unas soluciones técnicas propias de los ejemplares medievales, pero los platillos, los mecheros tubulares, los tirantes que sostienen los candeleros inferiores y el conjunto de clavijas y remaches que unen todos estos componentes corresponden a una reforma realizada entre fines del siglo XIX e inicios del XX. El trípode y la columna son más difíciles de fechar sin un análisis metalúrgico que confirme si el hierro se obtuvo con el método de reducción directa, propio de las ferrerías preindustriales, o de fundición.

Contexto histórico e hipótesis de procedencia

Los candelabros de hierro de Sant Martí de Provençals se documentan en la iglesia de Sant Martí del Clot –o iglesia nueva de Sant Martí de Provençals– desde fines del siglo XIX: en un inventario fechado el 12 de enero de 1885, se registran cuatro «candelabros hierro para cinco cirios cada uno»²⁶ y en otro redactado el 19 de febrero de 1895, se citan de nuevo cuatro «candelabros de hierro para contener 5 cirios cada uno»²⁷.

El templo neogótico de Sant Martí del Clot se empezó a construir en el último cuarto del siglo XIX²⁸ para dar cabida al aumento de fieles provocado por la inmigración industrial, y se inauguró oficialmente en el año 1903²⁹. En verano de 1909, durante la Semana Trágica, los pelotones anarquistas atacaron e incendiaron el edificio, reduciendo la mayor parte del mobiliario litúrgico a escombros y chatarra³⁰. De los cuatro candelabros documentados en 1895, sobrevivieron únicamente dos. Lo confirma el inventario de bienes de la diócesis efectuado por Manuel Trens en 1929, donde se documentan «dos candelabros de hierro muy bonitos»³¹.

Uno de ellos fue inmortalizado por Adolf Mas en el año 1915, dando lugar a la citada fotografía publicada en el *Catálogo Monumental* de 1947. En esta imagen, se aprecia el candelabro en óptimo estado de conservación y con los mismos elementos que conserva actualmente. Sin embargo, no podemos afirmar que esta fuese su apariencia original: los destrozos producidos durante la Semana Trágica inducen a pensar que quizás fue necesario llevar a cabo una ‘restauración’ que ha dejado como testimonio los numerosos componentes industriales existentes en la pieza.

Los dos candelabros documentados por Trens permanecieron en Sant Martí del Clot –o iglesia nueva de Sant Martí– hasta el año 1936, cuando el templo fue nuevamente saqueado e incendiado³². En esta ocasión, sólo sobrevivió uno de ellos, junto al reducido conjunto litúrgico exhibido actualmente en la antigua iglesia de Sant Martí de Provençals, denominada popularmente Sant Martí Vell. La abolladura generalizada del candelabro conservado en el MUHBA y las evidencias de cremación detectadas en la superficie del hierro son testimonios fehacientes de las agresiones descritas más arriba.

En la década de 1940, el conjunto monumental de Sant Martí Vell fue objeto de una profunda restauración³³, mientras que «la grandiosa y magnífica iglesia de estilo ojival, de San Martín de Provensals (Clot), desapareció totalmente, no quedando de ella ni una sola piedra»³⁴. El candelabro debió ingresar en el MUHBA por estas fechas, aunque desconocemos los pormenores de esta operación.

Las lagunas de conocimiento afectan también a la historia de la pieza: las fuentes consultadas no aclaran si los cuatro candelabros documentados en Sant Martí del Clot se construyeron *ex professo* para la nueva parroquia neogótica o procedían de alguna de las antiguas iglesias situadas en su ámbito jurisdiccional. Si aceptamos la primera hipótesis, lo más lógico es pensar que se habrían encargado con motivo de la inauguración de la cabecera del templo, ocurrida en 1882, puesto que aparecen citados en el inventario de 1885. En este caso, su diseño se habría inspirado en los candelabros góticos de la colección Rusiñol –que entonces empezaba a difundirse a través de exposiciones y publicaciones monográficas–, en los de Sant Martí Sarroca –que presentan trípodas lobuladas (Archivo Mas, Cliché Gudiol, A-4784)– y/o en los grabados del *Dictionnaire raisonné du Mobilier Française* d'Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc (1858-1875). Esto explicaría la morfología del trípede y los parecidos con el candelabro del museo Cau Ferrat.

No obstante, el estudio morfológico del candelabro del MUHBA ha puesto de relieve la coexistencia de elementos pertenecientes a dos cronologías distintas: una corona de luz, de origen medieval, fijada a un trípede de diseño gótico construido con componentes documentados en la maquinaria industrial de fines del siglo XIX e inicios del XX. Esta mezcla de elementos diacrónicos podría explicarse por una 'restauración' realizada durante este intervalo cronológico, con el objetivo quizás de prolongar la vida útil de una pieza estimada por su valor histórico, litúrgico y devocional. Y en ese contexto, toma fuerza la idea de que los elementos antiguos puedan proceder de alguna iglesia perteneciente al área de influencia de la parroquia de Sant Martí de Provençals.

La hipótesis más verosímil es que provengan de la iglesia medieval de Sant Martí de Provençals y se hubiesen trasladado a Sant Martí del Clot en 1869, cuando esta última asumió el liderazgo parroquial³⁵. En una nota fechada en el año 1884, el rector de Sant Martí recordaba que la mayor parte de los objetos litúrgicos fueron trasladados a la nueva iglesia del Clot y que algunos de ellos servían a ambos templos³⁶.

Las fuentes escritas confirman que la iglesia de Sant Martí Vell poseía candelabros de hierro: en una visita pastoral efectuada el 2 de julio del año 1421, se registran «*duobus magnis candelobris ferreis*» flanqueando el altar³⁷. La cita no ofrece ningún dato descriptivo que permita intuir su apariencia pero, atendiendo a que el templo se reconstruyó (o amplió) en el primer cuarto del siglo XV, no es descabellado suponer que podría tratarse de candelabros de corona similares al conservado en el MUHBA, tipología que por aquél entonces estaba de moda.

Pero en este inventario se documentan sólo dos candelabros de hierro, mientras que en los registros de Sant Martí Nou de 1885 y 1895 se contabilizan cuatro. Cabe preguntarse, pues, si se forjaron dos candelabros nuevos en un momento que desconocemos, o bien

se sumaron a la pareja de Sant Martí Vell otros dos ejemplares antiguos. Si aceptamos la segunda hipótesis, deberemos indagar en la posible procedencia de estos últimos.

La investigación histórica apunta a la capilla del Clot, situada en la Torre del Clot de la Mel -o de San Juan-, una masía de origen medieval, próxima a Sant Martí, que fue encomienda de la orden del Hospital y, posteriormente, de la orden de San Juan de Jerusalén o de Malta. Gracias a la documentación publicada, sabemos que el 17 de noviembre de 1407 el comendador Fray Roger de Cartellà, tras una visita prioral, ordenó que se inventariaran los bienes muebles que había en el interior del edificio. El texto registra dos candelabros de hierro 'buenos y nuevos' en la capilla, flanqueando el altar, y un candelabro pequeño encima de la mesa. En una cámara de la torre, se consignan otros dos 'candelabros buenos de hierro'³⁸.

El inventario de 1407 deja bien claro que los candelabros de la capilla del Clot eran nuevos, por lo que podemos suponer que debían ajustarse a los criterios estéticos vigentes a inicios del siglo XV.

En el año 1729, fray Joseph Ros mandó construir una segunda capilla adosada a la Torre de Sant Joan del Clot de la Mel, en estilo barroco, e hizo trasladar algunas lápidas epigráficas pertenecientes a la antigua capilla gótica de los hospitalarios. No tenemos constancia del envío de objetos litúrgicos, si bien no sería nada extraño considerando los usos y costumbres diocesanos –que se mantienen vigentes hoy día–.

Durante el Trienio Liberal (1820-1823), la Orden de Malta perdió la titularidad del edificio, a causa de la confiscación de bienes eclesiásticos decretado por el gobierno constitucional justo después de la Revolución de 1820. Al año siguiente, Miguel Ferrer y Francisco Duran solicitaban permiso al Ayuntamiento de Sant Martí de Provençals para ampliar la capilla barroca, argumentando que resultaba insuficiente para acoger a los vecinos que diariamente asistían a la misa.

En 1849, el arquitecto Antoni Rovira i Trías presentó un primer proyecto de ampliación, que finalmente no se llevó a cabo. El expediente incluye un inventario de la capilla fechado en 1853, redactado con motivo de la segunda expropiación de la torre –que sería vendida al año siguiente–. El documento registra veintidós candeleros al altar³⁹, sin aportar más referencias, aunque cabe recordar que, en esta época, el vocablo candelero se empleaba indistintamente para designar los grandes candelabros de pie y los de sobremesa.

En el año 1885, el excursionista Simó Alsina describió el interior de la capilla de San Juan, que se encontraba prácticamente en desuso⁴⁰, y en otro artículo publicado este mismo año, Ramon Arabia mencionaba que el archivo existente en la iglesia estaría probablemente «en poder de la Mitra»⁴¹.

El comentario de Arabia es especialmente relevante para nosotros porque permite relacionar la capilla con la diócesis. Efectivamente, la documentación diocesana confirma que la capilla de la Torre de San Juan se encontraba bajo la jurisdicción de la parroquia de Sant Martí de Provençals: en unas disposiciones contenidas en la visita pastoral efectuada a Sant Martí el 30 de abril de 1816, se expone «que el titular [de la

parroquia] es Sⁿ Martín Obispo: el número de capillas son once, pero no todas se hallan habilitadas, y ay una destruida; ay dos Oratorios, el uno no se ha reparado desde la ultima guerra: corresponden 1. Al Fuerte Pío 2. Al Clot, que es de la Obra que antes fue de una Torre que era de Don V. Sambesart 3. De la comanda de San Juan. (...)»⁴².

Si la antigua capilla de San Juan dependía de la parroquia de Sant Martí de Provençals, como mínimo desde 1816, resulta plausible suponer que, en el supuesto que los candelabros góticos se conservaran, podrían haberse trasladado al templo Sant Martí del Clot cuando empezó a funcionar como sede parroquial en 1882⁴³. Avalaría esta hipótesis la conocida costumbre clerical de reaprovechar el mobiliario litúrgico procedente de iglesias derruidas o desacralizadas. La reutilización de objetos funcionales respondía a razones puramente económicas y su implementación no estaba sujeta a los cambios de gusto.

Hay que tener en cuenta, pues, la posibilidad que los cuatro candelabros de hierro citados en el inventario de bienes de la iglesia de Sant Martí del Clot a fines del siglo XIX, fuesen las parejas documentadas en 1407 y 1421 en la antigua capilla del Clot y Sant Martí Vell, respectivamente. Si así fuese, el candelabro conservado en el MUHBA sería el único testimonio de un conjunto medieval que sobrevivió a los ataques perpetrados durante la Semana Trágica y la Guerra Civil, cuya fecha de realización se correspondería con la del candelabro JM 6237.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Los candelabros monumentales de hierro fueron una tipología mueble muy común en época medieval y moderna. Cumplían la función de sostener las velas que iluminaban los espacios interiores de los edificios civiles y el litúrgicos. En los templos, acostumbraban a colocarse por parejas a ambos lados del altar y, aunque podían sustentar un número variable de cirios, lo común era disponer una hacha o blandón elevada, en el centro, y diversas velas a su alrededor.

Aparecen frecuentemente registrados en los inventarios de bienes de todo tipo de edificios religiosos, tanto en los grandes templos como en las pequeñas iglesias rurales. Pero las citas son parcas en datos y no acostumbran a detallar sus rasgos físicos. Para ello debemos remitirnos a las fuentes iconográficas y a los escasos ‘fósiles directores’ recuperados en yacimientos o conservados en museos y edificios históricos.

No obstante, las fuentes iconográficas presentan la limitación de reproducir unas tipologías concretas en detrimento de otras, centrando su atención en un número reducido de modelos existentes en una época determinada. Este es el caso, por ejemplo, de los candelabros denominados ‘de lirio’, que se caracterizan por reproducir una forma arbórea con la flor de *lilium* representada con sus cuatro pétalos y sus respectivos estambres: si bien sabemos que fueron muy comunes en época medieval, a juzgar por el elevado número de ejemplares conservados en nuestros museos, no disponemos de paralelos conocidos en las artes plásticas hispanas⁴⁴.

La historiografía los ha asociado tradicionalmente al estilo gótico, argumentando que la flor de lirio se encuentra habitualmente en los remates de rejas de este periodo, pero un estudio reciente centrado en los candelabros procedentes del antiguo monasterio de Santa María de Fluvià (Empordà) plantea una posible datación altomedieval⁴⁵. El argumento se basa en el hecho de que desconocemos si este motivo floral, asociado a la iconografía mariana, fue habitual también en la rejería altomedieval, cuya apariencia actual acusa los efectos de continuos traslados, amputaciones, reformas y restauraciones más o menos abusivas. Y añade que el decorativo varillaje torsionado aplicado en el tronco de ambos candelabros tiene paralelos en la rejería gótica y tardo gótica –como las verjas que cierran el santuario de la Virgen del Mont (siglo XV) o el altar de Santa María de Castelló d’Empúries (1544)–, pero también en la románica –verjas de Santa Ana de Barcelona, San Vicente de Cardona, San Pedro de Auïra o las catedrales de Pamplona, Jaca y León.

Cabe tener en cuenta, en este sentido, que los candelabros arborescentes se documentan en época altomedieval: San Bernardo de Claraval, en su famosa *Apología a Guillermo de Saint Thierry* fechada entre los años 1121 y 1124, explica que en las Iglesias se podían contemplar unos candelabros metálicos trabajados con admirable artificio que tomaban forma de árboles elevados⁴⁶.

La temática vegetal de los candelabros encierra un mensaje simbólico subyacente que se fundamenta en conceptos religiosos transmitidos por la literatura cristiana medieval

La temática vegetal como elemento conformador de la estructura y la decoración de los candelabros encierra, sin duda alguna, un mensaje simbólico subyacente que se fundamenta en conceptos religiosos transmitidos por la literatura cristiana medieval, como la floración del alma en presencia de Dios o la asociación de determinada flora con personajes o significaciones religiosas. Tal es el caso del lirio como emblema de la pureza virginal de María, la palma como atributo de martirio, o la vid y el trigo como símbolos del cuerpo y la sangre de Cristo.

El estudio de los candelabros de Fluvià no ha podido precisar la datación dentro del periodo medieval, pero ha puesto sobre la mesa un conjunto de evidencias que cuestionan la atribución cronológica planteada por la historiografía tradicional y que abogan por profundizar en un estudio pluridisciplinar, de carácter metalúrgico, que examine las características fisicoquímicas del material e identifique los procesos técnicos implicados. El objetivo principal sería confirmar si el hierro responde a un perfil preindustrial, obtenido con técnicas de reducción directa propias de las ferrerías –*fargas*– medievales, y fecharlo si es posible a partir del carbono contenido en el hierro. Sin estos estudios, difícilmente podremos superar las barreras que imponen las fuentes históricas y las atribuciones de estilo.



2



3



1

Este mismo planteamiento científico-técnico debería aplicarse al estudio de otras piezas metálicas que la historiografía tradicional ha fechado en función de unos criterios estilísticos poco fundamentados, como los candelabros de corona. Y, para lograrlo, el primer paso es intentar documentar aquellos especímenes susceptibles de actuar como 'fósiles directores' en el contexto de una seriación cronológica fiable.

Los dos candelabros estudiados en el presente trabajo ofrecen algunas perspectivas en este sentido. La heráldica, en el primer caso, y la hipótesis de procedencia, en el segundo, han permitido sumergirse en las fuentes escritas y rescatar un volumen notable de datos que, unidos a las fuentes iconográficas, confirman que esta tipología estaba de moda en las primeras décadas del siglo XV.

Otra pareja de candelabros de corona, conservados también en el museo Cau Ferrat, corrobora la vigencia de este modelo como mínimo hasta fines del siglo XV: lucen ambos tres escudos iguales, blasonados con tres rosas y una banda con una estrella en su centro (MCFS 30930) (Fig. 9).

Esta heráldica pertenece a los Caçador –o Cassador–, una familia originaria de Basilea que se estableció en la ciudad de Vic durante la segunda mitad del siglo XV. Son numerosos los edificios conservados que pueden relacionarse con este linaje: su residencia de Vic –fecha a fines del siglo XV–, la casa que tenían en la calle Basea de Barcelona –comprada por el futuro obispo Guillermo Caçador en el siglo XVI– la Torre Pallaresa –adquirida en 1561–, el convento de frailes menores de Sant Tomàs de Riudeperes –fundado por el obispo Jaime Caçador en 1560–, la capilla de San Juan del convento de Sant Agustí Vell de Barcelona –cedida a los Caçador el 9 de mayo de 1564– o alguno de los templos donde oficiaron los numerosos clérigos y obispos de la familia⁴⁷.

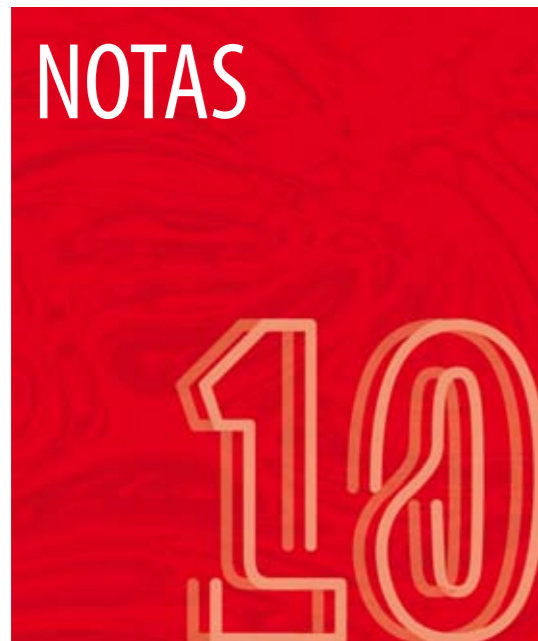
Los candelabros de la familia Caçador bien podrían proceder de alguno de estos edificios. Por desgracia, hoy por hoy desconocemos los detalles concernientes a su ingreso en el museo Cau Ferrat, pero podemos suponer que debió producirse durante los años en que Santiago Rusiñol formaba su estimada colección de hierros artísticos⁴⁸.

Figura 9

1- Luís Labarta.
dibujo del candelabro MCFS 30930.
conservado en el museo Cau Ferrat de Sitges.
Publicado en Hierros artísticos,
Barcelona, 1901, vol. I, lám. 25.

2- Escudo heráldico. (dibujo)
del candelabro MCFS 30930

3- Armas de la familia Cassador.
según el armorial de Bernat de Llupià
(vol. II, f. 190), siglo XVI.
Biblioteca de Cataluña.



¹ AMENÓS, L., “Canelobres de peu”, *Catàleg dels segles V-XV. Museu Diocesà i Comarcal de Solsona*, Solsona, Patronat del Museu, 2023, pp. 303-304. Ver también OLAGUER-FELÍU ALONSO, F., “En torno a la mitología del hierro. Creencias míticas y supersticiones populares en los procesos metalúrgicos”, *Revista de la Universidad Complutense*, núm. 4, 1981, pp. 335-342; ELIADE, M., *Herreros y alquimistas*, Madrid, Alianza Editorial, S.A., 1983, pp. 36 y 42; AMENÓS, L., “Les portes ferrades romàniques al sud del Pirineu Català”, *Quadern del Museu Episcopal de Vic*, núm. 3, 2009, pp. 75-77 (Traducción al castellano, sin notas, en AMENÓS, L., *Hierro. Arte, historia y patrimonio*, Moldova, Eliva Press, 2022, pp. 36-78).

² AMENÓS, L., “Materiales y técnicas aplicados al trabajo del hierro en época medieval (ss. XI-XV): la aportación de las fuentes documentales”, *MetalEspaña’08. Congreso de conservación y restauración del Patrimonio Metálico*, Madrid, Universidad Autónoma, 2009, pp. 181-185.

³ ORDUÑA, E., *Rejeros Españoles*, Madrid, Imprenta de Francisco de Sales, 1915, lám. XVII.

⁴ ARTIÑANO, P. M., *Exposición de hierros antiguos españoles*, Madrid, Sociedad Española de Amigos del Arte, 1919, pp. 91-92, núm. 313, fig. p. 95.

⁵ *Acta de la sesión ordinaria de la Junta de Museos*, 23 de abril de 1910, Archivo Nacional de Catalunya (a partir de ahora ANC), Sant Cugat del Vallès, fondo de la Junta de Museos de Catalunya, f. 5r.

⁶ ARTIGAS, V., “Discurso de D. Vicente Artigas pronunciado en el acto de la inauguración de la Exposición de trabajos de Vilaseca en los salones del Ateneo Barcelonés, el día 15 de mayo de 1910”, *Anuario de la Asociación de Arquitectos*, s/n, 1911, p. 255.

⁷ *Cuaderno de dibujos núm. 2*, c. 1872, Archivo Histórico del Colegio de Arquitectos de Catalunya, fondo Josep Vilaseca, f. 57-59.

⁸ BASSEGODA, B., “L’arquitecte Vilaseca i la seva obra”, *La Il·lustració Catalana*, núm. 352, 6 de marzo de 1910, p. 6.

⁹ Se han consultado los armoriales siguientes conservados en la Biblioteca de Catalunya: *Armorial de Bernat de Llupià* (manuscrito 698), 1480-1530, vol. II, y *Llibre del Blasó de Bernat Mestre* (manuscritos 301 y 510), segunda mitad del siglo XVI. Agradezco a Pere F. Puigderrajols i Jarque, miembro de la Institució Catalana de Genealogia i Heràldica, su colaboración en el proceso de identificación heráldica con consultas a los armoriales de Esteve Tamborí (1516-1519) y Francesc Tarafa (1536).

¹⁰ *Acta de la sesión ordinaria de la Junta de Museos*, 3 de octubre de 1908, ANC, Sant Cugat del Vallès, fondo de la Junta de Museos de Catalunya, f. 6-7. En el inventario efectuado con motivo del depósito de los bienes procedentes de la iglesia de Sant Martí Sarroca, se registran «dos candeleros blandonera de hierro. Siglo XV», «dos blandoneras dobles de hierro, apliques, siglo XVI» y «cuatro candeleros-blandonera de hierro. Siglo XV». Bofarull, Carlos de (28 de septiembre de 1908. Copia del original firmada el 12 de junio de 1911): *Inventario de los objetos arqueológicos que la Junta de Restauración de la Iglesia Parroquial de San Martín Sarroca cede en calidad de depósito a la Excma Diputación Provincial de Barcelona con destino a los museos de dicha ciudad [...]*, ANC, Sant Cugat del Vallès, fondo de la Junta de Museos de Catalunya, f. 3, 5 y 7. El texto también cita “dos ladrillos con escudo nobiliario de Cervelló. Escudo con una campana en su campo. Siglo XVIII”.

¹¹ «*I canalobre de ferre ab I troç de ciri*». CASAS, J. M., “Inventari del castell de Castellar, any 1388”, *Plaça Vella*, núm. 18, 1986, p. 29, núm. 837.

¹² TORRAS, S., “El Retaule de santa Bàrbara de Castellar del Vallès i la qüestió de la formació artística de Pere Serafi”, *Butlletí Museu Nacional d’Art de Catalunya*, núm. 4, 2001, p. 189.

¹³ El 20 de junio del año 1548, la noble Magdalena de Corbera, esposa de Francesc de Clasquerí, contrató al artista Pere Serafi la construcción de un nuevo retablo dedicado a Santa Bárbara, en el marco de la inminente celebración de las segundas nupcias de su hija Isabel con el noble Bernat de Meca. TORRAS, S., *op. cit.*, 2001, pp. 181-190.

¹⁴ Véase la nota núm. 9.

¹⁵ BORAU, C., *Els promotors de capelles i retaules a la Barcelona del segle XIV*, Barcelona, Pagès editors, 2003, pp. 362 i 367.

¹⁶ AMENÓS, L., “Reixeria gòtica a la catedral de Barcelona”, *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, vol. XIX, 2005, p. 93 (Traducción al castellano, sin notas, en AMENÓS, L., *op. cit.*, 2022, pp. 130-157).

¹⁷ Referenciado en el manuscrito como «*cum signo de bou*» y «*cum signo de seny*». *Visitas pastorales*, 12, 1421-1428, Archivo Diocesano de Barcelona (a partir de ahora ADB), Fondo parroquial: Sant Martí de Provençals, f. 123v.

¹⁸ *Manuale Tricesimum sextum*, 1477-1478, Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Barcelona, notario Antoni Joan, 187/35, f. 111v. Documento parcialmente transcrito en AMENÓS, L., “Lámparas de metal (s. XIII-XV): inventario tipológico elaborado a partir de las fuentes escritas e iconográficas”, *MetalEspaña 2015*, Segovia, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Universidad Autónoma de Madrid, 2015, pp. 114-115.

¹⁹AMENÓS, L., *op. cit.*, 2015, p. 114, fig. 2; y AMENÓS, L., “Lámparas de hierro para candelas en el contexto doméstico bajomedieval”, *Estudio del Mueble*, núm. 22, 2016, pp. 25-29.

²⁰AMENÓS, L., “La forja”, *L’art gòtic a Catalunya*, 8 [Arts de l’objecte], Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2008, pp. 152-153.

²¹Acta de la sesión de la Junta Municipal de Museos y Bellas Artes, 30 de octubre de 1903, ANC, Sant Cugat del Vallès, fondo de la Junta de Museos de Cataluña, f. 4r. FOLCH I TORRES, J., *Museu d’art decoratiu y arqueològic instalat al Parch de Barcelona: àlbum*, Barcelona, Publicació de la Il·lustració Catalana, c. 1910, fig. p. 47. ARTIÑANO, P. M.; *op. cit.*, 1919, p. 92, cat. núm. 314, fig. p. 96.

²²En las fuentes manuscritas medievales se registran a menudo pagos por policromar los escudos de los candelabros de hierro y del mobiliario en general. AMENÓS, L., “L’activitat dels ferrers a l’obra de la Seu de Barcelona entre el darrer terç del segle XIV i el segle XV”, *Estudis Històrics i Documents dels Arxius de Protocols*, vol. XXV, 2007, p. 70, nota núm. 123 (Traducción al castellano, sin notas, en AMENÓS, L., *op. cit.*, 2022, pp. 107-129).

²³AINAUD, J., GUDIOL, J. y VERRÍE, F. P., *Catálogo monumental de España. La ciudad de Barcelona*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1947, vol. I, p. 181 y vol. II, lám. núm. 928.

²⁴Archivo Mas-Instituto Amatller de Arte Hispánico, Barcelona, cliché CB 3635. Archivo General de la Diputación de Barcelona, fondo fotográfico del Servicio de Conservación y Catalogación de Monumentos, caja 570, cliché 3266.

²⁵Este estudio fue financiado por el MUHBA en el año 2021 (número de expediente 210000988). AMENÓS, L., *Estudi històricoarqueològic del canelobre de ferro procedent de Sant Martí del Clot, atribuït anteriorment a Sant Martí de Provençals (MUHBA 29732)*, Barcelona, Museu d’Història de la Ciutat, 2021 [inédito].

²⁶*Visitas pastorales*, 93 (1884), ADB, Barcelona, Fondo parroquial: Sant Martí de Provençals, f. 100v, núm. 20.

²⁷*Visitas pastorales*, 97 (1894), ADB, Barcelona, Fondo parroquial: Sant Martí de Provençals, f. 118v, núm. 21.

²⁸En una visita pastoral llevada a cabo en el año 1884 se detalla que «esta Iglesia Parroquial [Sant Martí del Clot] no está terminada, falta el crucero y apside (sic) con su altar mayor». *Visitas pastorales*, 93 (1884), ADB, Barcelona, Fondo parroquial: Sant Martí de Provençals, f. 97v.

²⁹“Noticias religiosas”, *La Vanguardia*, 30 de enero de 1903, p. 3.

³⁰ROURA, M., *Incendio, destrucción y rehabilitación del templo parroquial y casa rectoral de sant Martin de Provençals*, Barcelona, autoedición, [versión original de 1909, ampliada en 1910], p. 27.

³¹Manuel Trens inventarió los bienes conservados en la parroquia de Sant Martí de Provençals y su tenencia. La descripción que hace del primer edificio –que define como un templo neogótico de tres naves– coincide plenamente con la derruida iglesia Sant Martí del Clot. TRENS, M., “Inventari del tresor de les parròquies de la diòcesi de Barcelona fet durant la visita pastoral del Sr. Bisbe, l’Exm. Sr. Dr. Josep Miralles l’any 1929”, en MARTÍ BONET, J. M., *Tresor artístic del Bisbat de Barcelona*, Barcelona, Archivo Diocesano, 2009, p. 54.

Curiosamente, en el inventario efectuado en Sant Martí del Clot el 14 de abril del año 1910, no consta ningún candelabro de hierro. Sólo se relacionan los objetos litúrgicos de plata y los ornamentos textiles. *Visitas Pastorales*, 1918, ADB, Barcelona, Fondo parroquial: Sant Martí de Provençals, caja 109, exp. 9, f. 3-4.

³²*Notes històriques sobre Sant Martí de Provençals compilades per Eduard Masachs, prevere*, ADB, Barcelona, Fondo parroquial: Sant Martí de Provençals, caja 3, f. 5. MARTÍ BONET, J. M., *El martiri dels temples a la diòcesi de Barcelona (1936-1939)*, Barcelona, Archivo Diocesano, 2008, p. 145. Las fotografías conservadas en el Archivo Mas confirman la dimensión de la tragedia.

³³FLORENSA, A., *Conservación y restauración de monumentos históricos (1954-1962)*, Barcelona, Ayuntamiento de Barcelona, 1966, p. 26.

³⁴*La Vanguardia*, 22 de septiembre de 1943, p. 7.

³⁵«La vella església que durant tants segles fou sufragània de Santa Maria de la Mar, erigida en parròquia en 1835, passà a categoria secundària per haver-se constituït en parròquia Santa Maria del Clot y passar al Clot, en 1869, lo domicili del rector». CARRERAS, F., *Geografia General de Catalunya*, 1 [La ciutat de Barcelona], Barcelona, Establiment editorial d’Albert Martin, 1908, p. 940.

³⁶*Visitas pastorales*, 93, 1884, ADB, Barcelona, Fondo parroquial: Sant Martí de Provençals, f. 104v.

³⁷MARTÍ BONET, J. M., *Novum speculum titulorum ecclesiae Barchinonensis. Visites del Patriarca Francesc Climent àlies “Sapera”, bisbe de Barcelona*, V/1, Barcelona, Archivo Diocesano, 2021, p. 342.

³⁸«[...] dos canelobres de ferre bons, e nous[...]; “[...] un canelobre petit de ferre sotil [...]”; “[...] dos canalobres bons de ferre [...]» FUGUET, J., “La torre de Sant Joan de l’Hospital del Clot de la Mel, principal posesió de la encomienda Hospitalaria de Barcelona”, *Entre Deus e o Rei. O mundo das Ordens Militares*, Palmela, Gabinete de Estudos sobre a Ordem de Santiago, 2018, p. 973, doc. núm. 4.

³⁹*Expediente relativo al ensanche de la capilla del Clot*, 1849-1853, Archivo Municipal Distrito de Sant Martí, Barcelona, Obras y urbanismo, construcción y mantenimiento de inmuebles, Parroquias, f. 7.

⁴⁰ALSINA, S., “1ª y 2ª excursió col·lectiva á Sant Martí de Provensals. Dias 15 y 25 de Mars de 1885”, *Butlletí mensual de l’Associació d’Excursions Catalana*, vol. VII, 1885, p. 148.

⁴¹ARABIA, R., “1a y 2a excursió col·lectiva a Sant Martí de Provençals. Làpidas y escuts de la Torre de Sant Joan”, *Butlletí mensual de l’Associació d’Excursions Catalana*, vol. VII, 84-85, septiembre-octubre de 1885, p. 187.

⁴²*Visitas pastorales*, 88 bis, 1816, ADB, Barcelona, Fondo parroquial: Sant Martí de Provençals, f. 32r, núm. 3.

⁴³*Cuestionario del obispado sobre datos de la parroquia*, 1856, ADB, Barcelona, Fondo parroquial: Sant Martí de Provençals, caja 1, expediente 61.

⁴⁴AMENÓS, L., *op. cit.*, 2023, pp. 299-300.

⁴⁵ AMENÓS, L. y MOTA, J., “Candelobres de Sant Miquel de Fluvià”, *La Peça del Mes*, Sitges, Consorci del Patrimoni de Sitges, enero de 2023 (Traducción al castellano en AMENÓS, L., *op. cit.*, 2022, pp. 79-86).

⁴⁶ «*Cernimus et pro candelabris arbores quasdam erectas, multo aeris pondere, miro artificis opere fabricatas, nec magis coruscantes superpositis lucernis, quam suis gemmis*». Cap. 28, v. 4.

⁴⁷ BASTIDA, X., *Guillermo Cassador: su vida y sus obras*, Roma, Pontificia Università Lateranense, 1995. CARBONELL, M., “Obres al convent de Sant Agustí Vell de Barcelona, segles XVI-XVII”, *Locus Amoenus*, núm. 1, 1995, p. 133, nota núm. 26.

⁴⁸ AMENÓS, L., “L’origen de la col·lecció de ferros conservada al Museu Cau Ferrat de Sitges”, *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, vol. XX, 2006, pp. 105-125 (Traducción al castellano, sin notas, en AMENÓS, L., *op. cit.*, 2022, pp. 159-187).



AINAUD, J., GUDIOL, J., y VERRIÉ, F. P., *Catálogo monumental de España. La ciudad de Barcelona*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1947.

ALSINA, S., “1ª y 2ª excursió col·lectiva á Sant Martí de Provensals. Dias 15 y 25 de Mars de 1885”, *Butlletí mensual de l’Associació d’Excursions Catalana*, vol. VII, 1885, pp. 138-149.

AMENÓS, L., “Reixeria gòtica a la catedral de Barcelona”, *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, vol. XIX, 2005, pp. 87-116.

---, “L’origen de la col·lecció de ferros conservada al Museu Cau Ferrat de Sitges”, *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, vol. XX, 2006, pp. 105-125.

---, “L’activitat dels ferrers a l’obra de la Seu de Barcelona entre el darrer terç del segle XIV i el segle XV”, *Estudis Històrics i Documents dels Arxius de Protocols*, vol. XXV, 2007, pp. 47-96.

---, “La forja”, *L’art gòtic a Catalunya*, 8 [Arts de l’objecte], Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2008, pp. 124-158.

---, “Materiales y técnicas aplicados al trabajo del hierro en época medieval (ss. XI-XV): la aportación de las fuentes documentales”, *MetalEspaña’08. Congreso de conservación y restauración del Patrimonio Metálico*, Madrid, Universidad Autónoma, 2009, pp. 181-185.

---, "Lámparas de metal (s. XIII-XV): inventario tipológico elaborado a partir de las fuentes escritas e iconográficas", *MetalEspaña* 2015, Segovia, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Universidad Autónoma de Madrid, 2015, pp. 111-120.

---, "Lámparas de hierro para candelas en el contexto doméstico bajomedieval", *Estudio del Mueble*, núm. 22, 2016, pp. 25-29.

---, *Estudi històricoarqueològic del canelobre de ferro procedent de Sant Martí del Clot, atribuït anteriorment a Sant Martí de Provençals (MUHBA 29732)*, Barcelona, Museu d'Història de la Ciutat, 2021 [inédito].

---, *Hierro. Arte, historia y patrimonio*, Moldova, Eliva Press, 2022.

---, "Canelobres de peu", *Catàleg dels segles V-XV. Museu Diocesà i Comarcal de Solsona*, Solsona, Patronat del Museu, 2023, pp. 299-300 y 303-304.

AMENÓS, L. y MOTA, J., "Canelobres de Sant Miquel de Fluvià", *La Peça del Mes*, Sitges, Consorci del Patrimoni de Sitges, enero de 2023.

ARABIA, R., "1a y 2a excursió col·lectiva a Sant Martí de Provençals. Làpidas y escuts de la Torre de Sant Joan", *Butlletí mensual de l'Associació d'Excursions Catalana*, vol. VII, 84-85, septiembre-octubre de 1885, pp. 178-187.

ARTIGAS, V., "Discurso de D. Vicente Artigas pronunciado en el acto de la inauguración de la Exposición de trabajos de Vilaseca en los salones del Ateneo Barcelonés, el día 15 de Mayo de 1910", *Anuario de la Asociación de Arquitectos*, s/n, 1911, pp. 254-259.

ARTIÑANO, P. M., *Exposición de hierros antiguos españoles*, Madrid, Sociedad Española de Amigos del Arte, 1919.

BASSEGODA, B., "L'arquitecte Vilaseca i la seva obra", *La Il·lustració Catalana*, núm. 352, 6 de marzo de 1910, pp. 6-7.

BASTIDA, X., *Guillermo Cassador: su vida y sus obras*, Roma, Pontificia Università Lateranense, 1995.

BORAU, C., *Els promotors de capelles i retaules a la Barcelona del segle XIV*, Barcelona, Pagès editors, 2003.

CARBONELL, M., "Obres al convent de Sant Agustí Vell de Barcelona, segles XVI-XVII", *Locus Amoenus*, núm. 1, 1995, pp. 127-138.

CARRERAS, F., *Geografía General de Catalunya, 1 [La ciutat de Barcelona]*, Barcelona, Establiment editorial d'Albert Martin, 1908.

CASAS, J. M., "Inventari del castell de Castellar, any 1388", *Plaça Vella*, núm. 18, 1986, pp. 12-34.

ELIADE, M., *Herreros y alquimistas*, Madrid, Alianza editorial, S.A., 1983.

FLORENSA, A., *Conservación y restauración de monumentos históricos (1954-1962)*, Barcelona, Ayuntamiento de Barcelona, 1966.

FOLCH I TORRES, J., *Museu d'art decoratiu y arqueològic instalat al Parch de Barcelona: album*, Barcelona, Publicació de la Il·lustració Catalana, c. 1910.

FUGUET, J., "La torre de Sant Joan de l'Hospital del Clot de la Mel, principal posesió de la encomienda Hospitalaria de Barcelona", *Entre Deus e o Rei. O mundo das Ordens Militares*, Palmela, Gabinete de Estudos sobre a Ordem de Santiago, 2018.

MARTÍ BONET, J. M., *El martiri dels temples a la diòcesi de Barcelona (1936-1939)*, Barcelona, Archivo Diocesano, 2008.

MARTÍ BONET, J. M., *Novum speculum titulorum ecclesiae Barchinonensis. Visites del Patriarca Francesc Climent àlies "Sapera", bisbe de Barcelona, V/1*, Barcelona, Archivo Diocesano, 2021.

OLAGUER-FELÍU ALONSO, F., "En torno a la mitología del hierro. Creencias míticas y supersticiones populares en los procesos metalúrgicos", *Revista de la Universidad Complutense*, núm. 4, 1981, pp. 335-342.

OLAGUER-FELÍU ALONSO, F., "Objetos metálicos", en BONET CORREA, A. (ed.), *Historia de las Artes Aplicadas e Industriales en España*, Madrid, Cátedra, 1982, pp. 217-246.

ORDUÑA, E., *Rejeros Españoles*, Madrid, Imprenta de Francisco de Sales, 1915.

ROURA, M., *Incendio, destrucción y rehabilitación del templo parroquial y casa rectoral de sant martin de Provençals*, Barcelona, autoedición, [versión original de 1909, ampliada en 1910].

TORRAS, S., "El Retaule de santa Bàrbara de Castellar del Vallès i la qüestió de la formació artística de Pere Serafi", *Butlletí Museu Nacional d'Art de Catalunya*, núm. 4, 2001, pp. 181-189.

TRENS, M., "Inventari del tresor de les parròquies de la diòcesi de Barcelona fet durant la visita pastoral del Sr. Bisbe, l'Exm. Sr. Dr. Josep Miralles l'any 1929", en MARTÍ BONET, J. M., *Tresor artístic del Bisbat de Barcelona*, Barcelona, Archivo Diocesano, 2009.



Nº 10 • 2024
ISSN 2444-121X

Relojería de sobremesa francesa en la colección del Museo Nacional de Artes Decorativas. Los estilos Regencia, Luis XV y Luis XVI.

Pablo Bernal Sánchez.

Museo Nacional de Artes Decorativas.

pablobesan@gmail.com

- Fecha de recepción: 05-04-2024 - Fecha de aceptación: 11-11-2024 • Pags. 333 - 361
- <https://doi.org/10.46255/add.2024.10.174>

RESUMEN

El Museo Nacional de Artes Decorativas guarda una importante colección de relojería de sobremesa realizada en Francia. Desde el origen de esta tipología en el Renacimiento, las características formales y técnicas han sufrido una evolución notable. En este artículo se recogen los ejemplares más representativos de los estilos Regencia, Luis XV y Luis XVI fabricados durante los siglos XVIII y XIX y se presentan datos inéditos en torno a su autoría, procedencia, fecha de producción, materias y técnicas, y descripciones de sus cajas, esferas y maquinarias.

PALABRAS CLAVE: Reloj de sobremesa; péndulo; estilo Regencia; estilo Luis XV; estilo Luis XVI; Museo Nacional de Artes Decorativas.

FRENCH TABLE CLOCKS IN THE COLLECTION OF THE MUSEO NACIONAL DE ARTES DECORATIVAS. THE REGENCY, LOUIS XV AND LOUIS XVI STYLES.

ABSTRACT

The Museo Nacional de Artes Decorativas houses an important collection of table clocks made in France. Since the origin of this typology in the Renaissance, the formal and technical characteristics have undergone a remarkable evolution. This article presents the most representative examples of the Regency, Louis XV and Louis XVI styles made during the 18th and 19th centuries and presents unpublished data on their authorship, provenance, date of production, materials and techniques, and descriptions of their cases, dials and mechanisms.

KEY WORDS: Table clock; pendulum; Regency style; Louis XV style; Louis XVI style; Museo Nacional de Artes Decorativas.

RELOJERÍA DE SOBREMESA FRANCESA EN LA COLECCIÓN DEL MUSEO NACIONAL DE ARTES DECORATIVAS. LOS ESTILOS REGENCIA, LUIS XV Y LUIS XVI.

Pablo Bernal Sánchez

Museo Nacional de Artes Decorativas.

ORÍGENES DE LA RELOJERÍA DE SOBREMESA EN FRANCIA

Es difícil trazar los inicios de la relojería de sobremesa en cualquier parte del territorio europeo debido a las escasas fuentes primarias de carácter documental, iconográfico y material existentes. No obstante, fue a lo largo de la Plena Edad Media cuando se inició un proceso de mecanización que convivió con el uso de artilugios empleados para el control del tiempo, como los cuadrantes solares. Dicha evolución fue protagonizada por los gremios dedicados al trabajo del metal, caso de los armeros y herreros, que concibieron pesadas maquinarias de hierro instaladas en las torres de iglesias, castillos y catedrales. Se tiene constancia de ellas a partir de la segunda mitad del siglo XIII en la zona centroeuropea, llegando a Francia rápidamente, como así muestran los relojes de la Catedral de Beauvais o el Castillo de Cornillon en Césarches. Carecían de diales y contaban con un mecanismo visible compuesto por motor de pesa y *foliot*, dando la hora a todos los habitantes por medio de los toques de campana.

Más interesantes para este estudio son los relojes mecánicos domésticos que se instalaban en la vivienda. Originados de forma paralela a los relojes de torre góticos, eran de menor tamaño y se colgaban de la pared, cuya distancia respecto al suelo marcaba el recorrido máximo de la pesa como motor. Fueron objetos de lujo que solamente pudieron permitirse las familias más adineradas y que, por su naturaleza utilitaria, subsisten pocos ejemplares. En Francia, se pueden rastrear a partir de las miniaturas conservadas en diversas instituciones, como en el manuscrito *Histoire d'Olivier de Castille et d'Artus d'Algarbe, dans la versión remaniée par David Aubert* (c. 1450), conservado en la Bibliothèque Nationale de France, en cuyo folio 1r aparece un interior gobernado por uno de estos relojes¹.

A nivel mecánico, ambos modelos contaban con un escape de paletas, también conocido como de rueda catalina o varilla, del que se tiene documentado su uso desde mediados del siglo XIV, recogido en la obra *Tractatus astrarii* del astrónomo patavino Giovanni Dondi dell'Orologio, que se conserva en la Biblioteca Capitolare nella Curia Vescovile de Padua².

A lo largo de la Baja Edad Media se difundió un avance tecnológico que revolucionó la relojería: el muelle real. Este elemento era una lámina muy fina, generalmente de acero, tensada y enrollada sobre sí misma en el interior de un barrilete o cubo que, al liberarse, creaba una fuerza que actuaba como motor³. Gracias a ello aparecieron tipologías más pequeñas que no necesitaban encontrarse en altura⁴.

Así, se puede asumir que la relojería de sobremesa nació en el Renacimiento, entendida como aquella que era susceptible de ser depositada sobre mesas, bufetes, chimeneas, ménsulas u otros tipos de soporte. Se difundió en Francia a partir de mediados del siglo XVI, momento en el que surgieron importantes centros, como Lyon, París y, sobre todo, Blois, que gozó de una longeva actividad al ser una de las residencias reales. Los modelos más aceptados fueron los relojes turriformes, que poseían esferas en plano vertical, como el custodiado en el Musée National de la Renaissance en Écouen, hecho por Jacques de la Garde⁵ con el N.º Inv. EC256; y los relojes de mesa y de tambor, cuyos diales se situaban en horizontal, caso del núm. inv. OA 8397 del Musée du Louvre⁶. También existieron otras formas, como los relojes de custodia, navío, cruz o animal, que respondían a encargos más especiales⁷. Todos eran realizados en cobre o bronce y se decoraban con magníficas escenas cinceladas o grabadas de corte mitológico, religioso, naturalista, etc. Sus mecanismos, junto a la marcha del reloj, solían contar con sonería de horas y alarma de despertador.

A principios del siglo XVII, la situación económica provocada por las guerras de religión no permitió grandes avances, por lo que el reinado de Luis XIII continuó con la estela marcada en la anterior centuria, añadiendo algunos elementos barrocos⁸. Con la subida al trono de Luis XIV en 1643 se gestó un contexto ideal de prosperidad económica en París, sobre todo por el aumento de la demanda por parte de la monarquía y la alta nobleza, además de la política comercial implantada. Todo ello derivó en la formación de una red de poblaciones especializadas en la fabricación de relojes de sobremesa, caso de Ruan, Marsella o Abbeville, lo que también propició que en 1646 se organizara el primer gremio dedicado a la relojería en Francia⁹. Su fundación fue promovida por los

maestros relojeros parisinos, que demandaban más derechos laborales. De este modo, se consiguió la división profesional en tres grados –maestros, oficiales y aprendices– y la obligación de firmar sus producciones; aunque, tal vez, lo más interesante fue que se decretó un límite de relojeros con taller y tienda en la capital.

se impuso un estilo propio en las artes decorativas, reflejó la opulencia del momento derivada de la unión de las estéticas clasicista y barroca, en donde brillaban la simetría y la monumentalidad

A nivel mecánico sucedió un hito fundamental: la aplicación de las teorías del isocronismo del péndulo en la medición del tiempo. Estudiadas por Galileo Galilei y dadas a conocer en 1638, fueron retomadas por el físico holandés Christiaan Huygens debido a las buenas posibilidades de precisión. De esta manera, se logró sustituir el *foliot* por un nuevo regulador, el péndulo, que se componía de una suspensión, pudiendo ser de hilo o de lámina metálica; una varilla, cilindro longitudinal vertical; y una lenteja, extremo inferior con una masa esférica, periforme o discal. Luis XIV dispensó un privilegio de invención a Huygens, quien concedió el derecho exclusivo de fabricación al relojero Salomon Coster, cuyo reloj más antiguo conservado con este sistema es el Rijksmuseum Boerhaave en Leiden, datado en 1657 (núm. inv. V09853)¹⁰. No obstante, a partir de la publicación de *Horologium Oscillatorium* en 1673, el invento se generalizó rápidamente por todo el continente, tras lo que se buscó la compensación térmica y la gradualidad de su longitud para contrarrestar las imprecisiones. A ello se sumó que, hacia 1670, el relojero londinense William Clement desarrolló el escape de áncora, cuyo nombre lo tomó por la similitud formal con un ancla de barco. Este nuevo sistema permitió una mejoría de la precisión y se propagó por la Europa continental en los siguientes años, aplicándose particularmente a la relojería de sobremesa.

Con el Rey Sol se impuso un estilo propio en las artes decorativas, que se extendió entre 1643 y 1715. Este llevó su nombre y reflejó la opulencia del momento derivada de la unión de las estéticas clasicista y barroca, en donde brillaban la simetría y la monumentalidad. En este contexto, la relojería de sobremesa se basó en el reloj de cartel, caracterizado por colocarse sobre una ménsula; y el reloj de cabeza de muñeca, por la forma redondeada de su cuerpo¹¹. La caja, de estructura de madera, solía decorarse con marquetería de tipo Boulle, que tomó el nombre del diseñador y ebanista real André-Charles Boulle. Consistió en una técnica de marquetería de parte y contraparte, en la que se combinaban madera con carey, nácar o metal dorado, a la que se le unían monturas escultóricas en bronce, tal y como se puede observar en el núm. inv. 7 de la colección del Palacio del Tiempo en Jerez de la Frontera, firmado por Isaac Thuret¹². En cuanto a sus esferas, estaban confeccionadas en bronce dorado con doce cartuchos esmaltados en su perímetro, dando las horas; mientras que las maquinarias, de pletinas o platinas rectangulares, contaban con escapes de paletas o áncora y ya existía el péndulo en buena parte de ejemplares, además de un sistema de sonería de horas.



Figura 1

Esfera firmada por Jean Lenoir.
 PROV 12/05.
 Museo Nacional de Artes Decorativas
 (Madrid).
 Fotografía: Pablo Bernal Sánchez



Figura 2

Maquinaria del reloj.
 PROV 12/05.
 Museo Nacional de Artes Decorativas
 (Madrid).
 Fotografía: Pablo Bernal Sánchez

ESTILO REGENCIA

El primer estilo íntegro del siglo XVIII fue el estilo Regencia, desarrollado entre 1715 y 1723. Coincidió con la regencia de Felipe de Orleans durante la minoría de edad del príncipe Luis y en el panorama artístico supuso la transición del Barroco al rococó, aunque es difícil distinguirlo por tener características comunes¹³.

A nivel formal, las cajas de los relojes se alargaron, hechas generalmente en madera con marquetería de tipo Boulle, y las curvas empezaron a tener mayor presencia en detrimento del encuadre arquitectónico recto del estilo anterior. Aunque persistieron motivos decorativos como los lazos y las guirnaldas, se renovó el gusto por medio de los elementos aplicados en bronce dorado al fuego, con un carácter algo contenido¹⁴. Los diales disminuyeron en tamaño, sin embargo, además de las doce piezas horarias en esmalte blanco, también solían aparecer otras doce para los minutos en el perímetro exterior y una central de mayores dimensiones.

En cuanto a la maquinaria, se creó un movimiento con forma redondeada, hecho en latón, que se adaptaba mejor a las sinuosas cajas que los rectangulares empleados durante el anterior estilo. Todos incorporaron el péndulo y la mayoría usó el escape de áncora por los buenos resultados dados, aunque el escape de paletas nunca llegó a desaparecer.

La pieza más antigua conservada en el Museo Nacional de Artes Decorativas es la núm. inv. PROV 12/05, del que se desconoce la fecha y el modo de ingreso. Está firmada por Jean Lenoir, autor parisino con actividad entre 1690 y 1720.

Carece de la caja, no obstante, la esfera es un buen ejemplo de la tipología de reloj de cartel (Fig. 1). Se compone de una estructura en bronce dorado al fuego, en la que constan motivos vegetales en relieve. A ella se han incorporado dos hileras de cartuchos de esmalte blanco con numeración en negro y dos índices en ormolú. Al exterior, de forma redondeada, hay guarismos árabes del 5 al 60 para los minutos; mientras que al interior, de aspecto troncopiramidal invertido, romanos del I al XII para las horas. Una tercera pieza circular se dispone en el centro, menos en el arranque de las agujas, donde consta un disco en bronce con cifras arábigas del 1 al 12, que actúa como esfera auxiliar para el despertador.

La maquinaria (Fig. 2) es de calibre rectangular con dos platinas de bordes inferiores redondeados. A nivel mecánico es bastante peculiar debido a que su tren de marcha transmite energía a un segundo tren dedicado a la sonería de horas a la demanda. Así, el primer movimiento está compuesto por motor de resorte de catorce días y escape de paletas, habiendo perdido la suspensión de hilo y el péndulo. Por su parte, el de la sonería, que a su vez es aprovechado por el despertador, está formado por un pequeño barrilete con muelle real, venterol y rastrillo, faltando la campana.

ESTILO LUIS XV

Desde 1723 hasta 1774, el reino recayó sobre Luis XV, lo que supuso la introducción de un nuevo estilo que, en ocasiones, es conocido como estilo rocalla, debido a que sus adornos imitaban la entrada irregular de una gruta. No obstante, sus formas exageradas y sinuosas, con líneas extremadamente contorneadas llevó a que se empleara el término rococó. Se caracterizó por el rechazo de la simetría y la línea recta en favor de la curva y la contracurva. De este modo, se abandonó la suntuosidad dada con Luis XIV y, aunque aún abundaban los grandes relojes de sobremesa, se fue produciendo un aminoramiento que se hizo más patente en el último tercio de siglo¹⁵.

La madera fue el material por excelencia hasta más allá de mediados de la centuria. Se continuó con la marquetería de tipo Boulle, que convivió con las lacas, que aportaban motivos pictóricos coloridos. También tomaron especial presencia los bronce dorados al fuego, que ofrecían gran peso visual, más potente en las bases y las patas que en torno al dial, aunque se coronaban por esculturas de bulto redondo. Con el descubrimiento de la producción de porcelana en 1708 y la creación de la Manufactura de Meissen, este material se extendió por todo el continente y empezó a ser usado también en los relojes: algunas veces para la elaboración de los cartuchos de los cuadrantes; y otras para la construcción de las cajas.

Las esferas continuaron con la presencia adoptada en el anterior estilo. Confeccionadas en una estructura de bronce, en su eje solía aparecer una placa discal en esmalte blanco. Los cartuchos de porcelana dominaron estas superficies, unas veces con doce piezas, solamente para las horas; y en otras con veinticuatro, con una hilera dedicada a los minutos. Hubo que esperar hasta mediados de siglo para que se produjeran las primeras realizadas en una sola pieza de esmalte, ligeramente convexas¹⁶.

Desgraciadamente no se cuenta con ningún ejemplar de época en la colección del museo, aunque sí constan varias producciones realizadas en el siglo XIX, cuando se volvió a poner de moda el estilo Luis XV.

El reloj con núm. inv. CE04212¹⁷, datado hacia 1870, entró a la colección en 1975 por medio del Servicio de Recuperación Artística (Fig. 3). Su maquinaria es de tipo París con dos trenes independientes. Uno de ellos dedicado a la marcha, constituido por motor de resorte de ocho días, escape de áncora, suspensión de lámina y péndulo regulable. El otro, para la sonería de horas y medias al paso, posee rueda contadera y campana. Está producida por la empresa Samuel Martí et Cie. (act. 1841-1930), de la que también se pueden encontrar ejemplares en el Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias "González Martí"¹⁸ o el Banco de España¹⁹. Fue fundada por el relojero francés Samuel Martí en Montbéliard, con sucursal en la rue Vieille-du-Temple de París. Se basó en la comercialización de movimientos y desde 1863 colaboró con Roux et Cie. y Japy Frères et Cie.

En cuanto a su caja, ha sido confeccionada en porcelana blanca esmaltada en colores, dorada en sus bordes y vidriada. Corresponde a alguna manufactura sajona que, aprovechando la fama de Meissen, adoptó sus características formales con el fin de introducirlas en los mismos mercados. Muy similar a la conservada en el Museo Cerralbo con el núm. inv. 03620²⁰, cuenta con cuatro patas avolutadas que soportan una base rectangular



Figura 3

Vista general del reloj.

CE04212. Museo Nacional de Artes Decorativas (Madrid).

Fotografía: José Luis Muncio García



Figura 4

Detalle del grupo escultórico basado en modelos de Johann Joachim Kändler. CCE19108. Museo Nacional de Artes Decorativas (Madrid). Fotografía: Pablo Bernal Sánchez

con extremos curvos, adornada por metopas vegetales. Se alza un zócalo acanalado, en el que constan reservas rectangulares con parejas de aves en su frente y flores en sus laterales. Una cornisa veteadada con lazos da paso al cuerpo troncopiramidal en el que se aloja la esfera. A cada lado se localiza una voluta y un grupo escultórico en bulto redondo, protagonizado por una figura sedente acompañada de dos *putti*. A la izquierda, la alegoría de las Bellas Artes, donde constan un busto y una tablilla con paisaje; mientras, a la derecha, la alegoría de la Música, con una partitura y un libro. Al frente se ubican flores aplicadas de diferentes tamaños y colores, que conforman una guirnalda. Se corona con otro grupo escultórico, que representa una escena pastoril: una joven sentada da de comer a unos pájaros en su regazo, mientras su acompañante masculino la contempla, ambos flanqueados por un perro y un cordero.

La esfera en esmalte blanco está rodeada por una doble hilera perlada celeste. Presenta números árabes negros del 5 al 60 para los minutos; y guarismos romanos azules del I al XII para las horas. Entre ambas se localizan dos circunferencias concéntricas con pequeñas rayas, también para los minutos.

Igualmente producida por Samuel Martí et Cie., en torno a 1875, es la maquinaria del reloj con núm. inv. CE19108, que es idéntica mecánicamente, con trenes de marcha y sonería al paso. Ingresó en la colección por medio del legado testamentario de Sabina Baliño Pérez en 1992²¹, junto a la peana núm. inv. CE19109.

Su caja cuenta con la marca de dos espadas cruzadas con mangos de base circular, empleada entre 1815 y 1919 por la Fábrica de Porcelana de Meissen. De porcelana blanca pintada, vidriada y decorada profusamente con apliques cerámicos, cuenta con cuatro patas en forma de ces con motivos vegetales en bajorrelieve. En el frente inferior hay dos niños en bulto redondo, encima de los que se localiza la esfera circundada por flores aplicadas. Adopta la caja unos perfiles convexos calados con decoración de lacería y se corona con cuatro figuras sedentes de bulto redondo en dos niveles, que siguen los modelos dieciochescos del escultor alemán Johann Joachim Kändler (Fig. 4). Primero, hay un niño desnudo con una corona floral; y un hombre anciano alado con un paño azul de motivos vegetales esquemáticos. Este sostiene



Figura 5

Vista general del reloj. PROV 07/164. Museo Nacional de Artes Decorativas (Madrid). Fotografía: Masú del Amo

una ampolleta, por lo que representa a Chronos, la alegoría del Tiempo. En el piso superior se localizan un niño alado con arco, carcaj y flechas, identificado como Eros; y una figura masculina coronada, que representa a Zeus con un rayo en la mano. Posee una esfera hecha en esmalte blanco, exactamente igual a la del ejemplar anterior, con doble disco numérico.

Algo desmembrado se encuentra el núm. inv. PROV 07/164, que corresponde a una producción del último cuarto de siglo (Fig. 5). Está firmado por el francés Adolphe Mougín, que nació en Badevel y trabajó como obrero en la firma Japy Frères et Cie. Tras ello, en 1870 fundó su propia fábrica de relojes en Héricourt, la cual abastecía de movimientos y resortes a otras marcas.

La caja posee cuatro patas en bronce con forma de dragón. Su estructura es de madera con marquetería de chapa y contrachapa en latón, con la que se crean festones y flores. También presenta diversos elementos aplicados en bronce dorado: en el eje superior, un rostro afrontado; en las cuatro esquinas, bustos de hombres laureados; y, en la parte inferior, una ova con roleos. La parte superior termina en arco de medio punto rebajado, faltándole el copete. Mientras, la esfera está confeccionada en bronce con motivos vegetales moldeados, entre los que se añaden cartuchos aovados blancos con números romanos negros para las horas.

En este caso, la maquinaria de tipo París tiene pletinas cuadradas y dos trenes independientes. El tren de la marcha está formado por motor de resorte, escape de clavijas y suspensión de lámina, habiendo perdido el péndulo. El tren de la sonería de horas y medias al paso está constituido por rueda contadera y campana.

ESTILO LUIS XVI

Surgido tras la tendencia rococó, tuvo su momento álgido entre 1770 y la Revolución francesa. A pesar de que tomó el nombre del monarca que marcó las directrices del gusto, se extendió desde antes de su reinado hasta inicios del siglo XIX. Es representativo del Neoclasicismo, con el cual se recuperó el arte de la Antigüedad, especialmente tras el descubrimiento de Herculano y Pompeya entre las décadas de 1730 y 1750. Influenciado en sus inicios por Roma, este estilo alcanzó su cénit al rescatar la Grecia clásica, de ahí que también sea conocido como estilo a la griega²².

A nivel formal, destacan las líneas rectas para crear composiciones sencillas y simétricas, donde el orden, la armonía y la proporcionalidad se adoptaron como los principios fundamentales; aunque también figuraron algunas líneas curvas que suavizaban la rigidez. Además de los motivos grecolatinos, se añadieron atributos de las artes, temas galantes y asuntos naturales.

En las cajas, al obtener los temas representados un verdadero protagonismo, las esferas redujeron su tamaño considerablemente

En las cajas, materialmente, predominaron el bronce dorado al fuego, combinando zonas bruñidas y mates para generar contrastes, y el mármol tallado y pulido en las partes visibles, mientras que aún perduraban algunas con marquetería de tipo Boulle. Para la ornamentación se emplearon esmaltes y, sobre todo, porcelanas de los principales centros productores europeos, como Sèvres y Wedgwood. Al obtener los temas representados un verdadero protagonismo, las esferas redujeron su tamaño considerablemente. Se constituían de una plancha metálica recubierta de esmalte blanco que imitaba la porcelana.

En el ámbito mecánico se difundieron las máquinas de tipo París. Poseían una estructura de calibre redondo con dos platinas separadas por cuatro o cinco pilares cilíndricos. En el tren de la marcha, con una duración media de ocho días, su motor fue el resorte, tras lo que un conjunto de ruedas y piñones transmitían la energía al regulador, cuyo principal elemento era el escape. A través de la suspensión se movía el péndulo, calibrado a determinada altura y ayudado por el tenedor. Por último, y gracias a otro conjunto de ruedas, la energía se traspasaba a las agujas. Mientras, el otro tren, totalmente independiente, solía ser de sonería sencilla de horas y medias al paso, que en ocasiones se acompañaba de un tercer tren para la sonería de cuartos. De este modo, poseía otro barrilete con muelle real, que transmitía la fuerza al órgano regulador o venterol, actuando en última instancia la rueda contadera o el rastrillo, el macillo y la campana, siendo menos habitual el gong en espiral.

En la colección del museo existen tres ejemplares de este estilo, que se pueden datar en el último tercio de la centuria. Una de las mejores producciones es *Orfeo y los animales*, correspondiente al núm. inv. CE05302²³ (Fig. 6), del que se desconoce su procedencia e ingreso.



Figura 6

Vista general del reloj.

CE05302. Museo Nacional de Artes Decorativas (Madrid).
Fotografía: Javier Rodríguez Barrera

La caja está confeccionada en bizcocho cerámico blanco por la Manufactura del duque de Angulema. Posee un zócalo longitudinal con los extremos redondeados, en cuya cara delantera se ha instalado una placa rectangular en bronce dorado, donde se representan diez *putti* jugando con guirnaldas e instrumentos musicales. Menos en su parte trasera, el resto de las caras también debieron tener apliques de bronce, ahora perdidos²⁴. Sobre ello se eleva un bulto redondo de composición piramidal. En su centro se coloca un peñasco rocoso, donde se aloja la esfera, protegida por un bisel de doble hilera perlada en bronce y vidrio. Cuenta también con una cavidad, a modo de gruta, en el eje central, por donde se podría ver la lenteja del péndulo desaparecido. Encima se ha colocado una figura masculina sedente, con clámide corta, que representa al héroe griego Orfeo, flanqueado por un perro sedente, una oveja recostada y una cabra con dos patas apoyadas sobre el montículo. Entre sus manos hay una lira de bronce, cuyo extremo superior se remata con un bajorrelieve de la cabeza de Apolo. Todo este conjunto representa el episodio transcurrido tras la segunda muerte de Eurídice, cuando Orfeo comenzó a cantar por su pérdida en mitad del bosque, encandilando a todos los animales de su alrededor, tal y como señala Ovidio en el libro X de “Las metamorfosis”.

En la esfera, bajo el VI, aparece la firma de Dubuisson. Pseudónimo de Étienne Gobin (1731-c. 1822), fue un importante maestro esmaltador francés, que alcanzó el título en 1769. Nacido en Lunéville, trabajó para las fábricas de Estrasburgo y Chantilly hasta que en 1756 pasó a la de Sèvres, especializándose en esferas y cajas de relojes a partir de la década de 1770. Paralelamente, tuvo un taller parisino, que fue cambiando de ubicación: la rue du Roule en 1772, la rue de la Huchette en 1795, la rue de la Barillerie en 1799 y la rue de la Calandre en 1812. Desarrolló bellas esferas para renombrados relojeros, como Antide Janvier o Dieudonné Kinable, aunque, en esta ocasión, es bastante sencilla, con esmalte blanco a la porcelana y números negros, organizados en tres discos perimetrales: en el exterior, árabes del 1 al 31 para el calendario mensual; en el intermedio, árabes del 15 al 60, en intervalos de quince, para los minutos; y, en el interior, romanos del I al XII para las horas. Se acompaña de tres agujas metálicas doradas: una recta y larga para el calendario mensual, y otras dos de tipo Luis XVI, para las horas y los minutos.

La maquinaria es de tipo París, con las características básicas mencionadas. Presenta motor de resorte de ocho días y dos trenes independientes: uno para la marcha con escape de áncora y suspensión de lámina; y otro para la sonería de horas y medias al paso con rueda contadera y campana.

También se encuentra el reloj núm. inv. CE05318, denominado *Atenea*, del que existen modelos similares en otras colecciones españolas, como el núm. inv. 3 del Palacio del Tiempo (Jerez de la Frontera)²⁵.

De tipo pórtico, goza de seis patas esferoides en bronce, que sostienen el basamento rectangular de mármol blanco. En su frente retranqueado se han añadido guirnaldas de flores en bronce; y, encima de cada lateral, hay dos pedestales sobre los que se elevan cuatro balaustres cilíndricos dorados, unidos entre sí mediante cadenas. En los ejes se alza un obelisco en mármol negro, dividido hacia la mitad por cuatro garras zoomorfas



Figura 7

Esfera firmada por Michel-Pierre Barancour.
CE5318. Museo Nacional de Artes Decorativas (Madrid).
Fotografía: Pablo Bernal Sánchez

en bronce y decorado por apliques metálicos, algunos perdidos. Entre ellos cuelga un cuerpo cilíndrico en mármol blanco, donde se aloja la maquinaria y la esfera. El conjunto se corona con un pequeño pedestal cuadrangular en mármol negro, donde se ha colocado un bulto redondo femenino en ormolú, que representa a la diosa Atenea. Porta égida y casco de alta cimera, y sostiene un escudo con un bajorrelieve de la cabeza de Medusa, habiendo perdido una lanza en la mano contraria.

En el caso de la esfera (Fig. 7), está hecha en esmalte blanco con doble disco numérico negro: al exterior, cifras árabes del 5 al 60 para los minutos; y, al interior, guarismos romanos del I al XII para las horas. Dispone de magníficas agujas doradas de tipo Luis XVI. Cabe señalar que, sobre la posición de las VI consta la firma en rojo del relojero parisino Michel-Pierre Barancourt (1745-1804). Al obtener la maestría, dispuso su establecimiento en la rue du Petit-Lion entre 1779 y 1790, tras lo que pasó al núm. 9 de la rue d'Angoulême. No obstante, se debe señalar su actividad en la masonería, perteneciendo desde 1778 hasta su muerte a dos logias: La Douce Unionet y Saint Louis de la Martinique des Frères Réunis²⁶.

Por último, su maquinaria de tipo París posee dos trenes independientes. Uno para la marcha, compuesto por motor de resorte de ocho días, escape de áncora y suspensión de hilo; y otro para la sonería de horas y medias al paso, formado por rueda contadera y campana. Ha perdido el péndulo, el cual debería ser de bronce dorado al fuego y poseer una gran carga escultórica.



Figura 8

Vista general del reloj.

CE05690. Museo Nacional de Artes Decorativas (Madrid).

Fotografía: Masú del Amo

Sin duda, la mejor pieza de estilo Luis XVI y una de las imprescindibles de la colección del Museo Nacional de Artes Decorativas es *Vestales portando el fuego sagrado*, con el núm. inv. CE05690²⁷, conocida popularmente como *Las porteadoras* (Fig. 8).

Dicho diseño está concebido por el arquitecto Jean-Démosthène Dugourc, que se inspiró en un grabado que el pintor Hubert Robert realizó para *Recueil de Griffonis, de Vuës, Paysages, Fragments Antiques, et Sujets historiques* del abad de Saint-Non, publicado entre 1771 y 1773. Siguiendo modelos que el escultor Louis-Simon Boizot hizo en porcelana de Sèvres, fue materializado en 1788 por el broncista Pierre-Philippe Thomire, la Manufactura Nacional de Sèvres y el relojero Robert Robin en un ejemplar encargado por el *marchand-mercier* Dominique Daguerre, que, posteriormente, adquirió María Antonieta para el Palacio de las Tullerías. En la actualidad forma parte del Ministerio del Interior francés, depositado en el Musée des Arts Decoratifs de París (núm. inv. MOB NAT GML 11352)²⁸.

El ejemplar del Museo Nacional de Artes Decorativas, datado en 1789, forma parte de un conjunto de quince copias con diversas variaciones formales. Sobre su base rectangular en mármol blanco, se localizan bultos redondos en ormolú de leones

recostados con una rica estola brocada sobre sus lomos, de cuyos extremos cuelgan borlones. Sostienen un podio rectangular de perfiles redondeados con estrígilos, también realizado en mármol, con una decoración vegetal en bronce en sus perfiles. En el eje de la cara frontal consta una placa rectangular con un marco en bronce, hecha en porcelana Dihl & Guérhard de la Manufactura del duque de Angulema. Encima de un fondo morado aparece una escena en grisalla con nueve *putti* en diferentes actitudes relacionadas con la vendimia. Flanqueándola, constan dos placas ovaladas de porcelana de Sèvres al estilo Wedgwood, con fondos en celeste y bajorrelieves en blanco diseñados por Boizot. A la izquierda, se representa a la musa de la historia, Clío, arrodillada, que porta una corona de laurel y un libro; mientras que, a la derecha, se encuentra la musa de la astronomía, Urania, también arrodillada y caracterizada por un globo terráqueo, en el que mide posiciones con un compás. Toda la parte trasera posee una composición similar, aunque la placa central de porcelana blanca está fabricada por Sèvres, decorada al estilo pompeyano. Con esmaltes policromos de grutescos y follaje que convergen en un pebetero humeante, recuerdan a los pintados por Rafael Sanzio en las logias del Palacio Apostólico de la Ciudad del Vaticano durante el siglo XVI, tal vez asimilados por el pintor Louis-Jean-François Lagrenée. Por su parte, las laterales, también fabricadas por Sèvres al estilo Wedgwood, tienen forma circular. En la derecha, hay un hombre sedente y coronado por ramas de vid, que vierte un aguamanil; y, en la izquierda, aparece una mujer sentada con un copón.

Tras el podio, se alzan dos figuras femeninas en bulto redondo, confeccionadas en bronce dorado y atribuidas a Thomire, que representan las vírgenes vestales. De pie, visten quitones con pliegues naturalistas que acentúan la actitud de avance, incrementada por una ligera flexión de las piernas. Sus caras muestran rasgos hieráticos, mientras que el pelo está recogido en un moño con diadema. Agarran los varales de la angarilla, rematados en pomos con forma de piña. Hacia el eje aparece una estructura cuadrangular, donde se inserta la esfera y la maquinaria. Rodeado por un paño en bronce pavonado, de bordes con cenefa vegetal dorada, se sitúa un manto con flecos hecho en ormolú, en cuya superficie figuran grutescos en relieve, entre los que destacan dos grifos afrontados. En su parte superior consta una estructura triangular dorada de lados cóncavos, sobre la que emergen tres efigies en bronce pavonado, que soportan con sus lomos un altar troncopiramidal en ormolú. Muestra altorrelieves de cabezas de carnero en cada una de las esquinas superiores, unidos por guirnaldas en bronce pavonado y que sustentan un entablamento con arquitrabe perlado, friso geométrico y cornisa. En cada una de las tres caras del altar se han añadido placas de cobre esmaltadas, muy posiblemente realizadas por Joseph Coteau. Todas poseen fondos azul marino con grutescos y motivos vegetales, a los que se han añadido pequeñas gotas de esmalte blanco que simulan perlas. La delantera es la que más varía a nivel compositivo al contar con una mandorla lanceolada con marco decorado por hojas verdes y doradas, en cuyo interior consta una instrumentista tañendo una lira. El altar está coronado por una pátera en bronce pavonado con el fuego sagrado encendido en dorado. Finalmente, a los laterales figuran sendos jarrones en ormolú, de depósito abellotado con palmetas en la mitad inferior, dos asas avolutadas y cuello troncocónico invertido, terminado con flores.

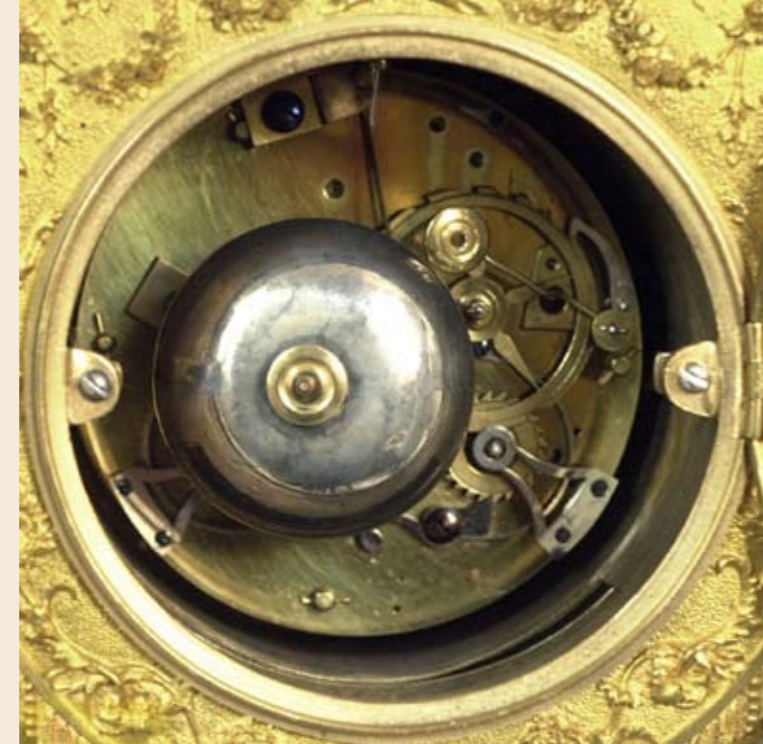


Figura 9

Esfera de Joseph Couteau.

CE05690. Museo Nacional de Artes Decorativas (Madrid).
Fotografía: Masú del Amo

Figura 10

Maquinaria del reloj.

CE05690. Museo Nacional de Artes Decorativas (Madrid).
Fotografía: Masú del Amo

Se localiza la esfera protegida por un bisel circular gallonado. Está fabricada por Coteau (1739-1801), siendo uno de los ejemplos más interesantes en España, junto con algunos de Patrimonio Nacional²⁹ y la Colección Grassy³⁰. Este esmaltador nació en Ginebra, donde obtuvo la maestría en 1766. Tras ello se instaló en París, trabajando para la Manufactura de Sèvres y estableciendo su taller en la rue Poupée, lugar en el que se encargaba de la confección de diales de importantes relojeros, como Robert Robin y Jean-Antoine Lépine. En este caso (Fig. 9), está fabricada en esmalte blanco a la porcelana. Los números romanos del I al XII en dorado, para las horas, se sitúan en cartuchos ovalados celestes colocados en el perímetro y unidos entre sí mediante finos motivos vegetales. Bajo ellos hay puntos para los minutos, en los que cada cinco brotan unas diminutas flechas y en los cuartos se dispone un número árabe negro. Del arranque de los índices parten tres ramificaciones de motivos fitomorfos, entre las que se disponen tres esferas auxiliares en negro. La inferior es un semanario, con las indicaciones en castellano del jueves al miércoles en la mitad superior y símbolos de sus planetas en la mitad inferior; la superior izquierda, un calendario mensual con números árabes; y la superior derecha, un calendario anual, también en castellano. Se completa con las agujas horaria y de minutos: la primera terminada en flor de lis, y la segunda con extremo aflechado.

En la parte trasera se localiza la maquinaria tipo París (Fig. 10), similar a anteriores, con dos trenes independientes: uno para la marcha, con motor de resorte de ocho días, escape de áncora y suspensión de lámina; y otro para la sonería de horas y medias al paso, con rueda contadera y campana.

Esta pieza está firmada por el borgoñés François-Louis Godon (1755-1800). Tras ser relojero de Luis XVI y asociarse con Jean-Baptiste André Furet, se trasladó a Madrid, donde fue nombrado relojero de cámara por Carlos III en 1786, quedando al servicio del príncipe de Asturias. Posteriormente, Carlos IV lo designó “Maquinista y Relojero

de la Cámara de Su Majestad Católica” el 14 de diciembre de 1788. Desde entonces y con establecimiento en la parisina rue de Valois-Saint-Honoré, se convirtió en un importante *marchand-mercier* de la monarquía española, a la que vendía numerosas artes decorativas, como muebles, ajuar de mesa, joyas y relojes. Este ejemplar debió pertenecer a la colección real como supone Aranda Huete³¹, enviado a principios de 1791 y descrito como “péndula mui exquisita sobre andas llevadas con dos figuras sobre el pedestal”, con un valor de 6.750 libras³². Debió ser robado durante la Guerra Civil y pasó a la colección del Museo Nacional de Artes Decorativas en 1941 por medio del Servicio de Recuperación Artística.

Por último, se ha localizado un documento de una restauración en 1981 por el orfebre Manuel Pietro Sánchez³³. Junto a la factura, que ascendió a 50.000 pesetas, viene una relación de los añadidos realizados mediante microfusión de moldes en caucho vulcanizado y fundición a la cera perdida: dos varales y dos pomos; cuatro grecas; tres adornos sobre los leones; y tres guirnalda. Todas estas piezas fueron doradas posteriormente por el sr. Guzmán, del que también se conserva la factura. Asimismo, en 1996 sufrió una nueva restauración por el relojero Juan José Ontalva, que repasó la maquinaria y debió añadir el fuego sagrado, el extremo de la aguja horaria y los dos jarrones.

Algo similar a lo que ocurrió con el estilo Luis XV, sucedió con el Luis XVI, que también estuvo de moda en la segunda mitad del siglo XIX. Así, se recuperaron varios modelos, como el núm. inv. CE04744, datado hacia 1860 (Fig. 11).



Figura 11

Vista general del reloj.

CE04744.
Museo Nacional de Artes Decorativas (Madrid).
Fotografía: Masú del Amo



Figura 12

Esfera firmada por
Gustave-Isaac Lévy.
CE05252
Museo Nacional
de Artes Decorativas
(Madrid).
Fotografía:
Pablo Bernal Sánchez

Se desconoce la producción de su caja de porcelana vidriada. De base ovalada, se representa a Eros niño sedente, en bulto redondo y desnudo casi en su totalidad, menos por un paño sobre el regazo. Sujeta un pergamino y un estilete, con el que escribe sobre una mesita vertical que aloja la esfera y la maquinaria. Se acompaña de una paloma, un carcaj y varias flechas. Rodeada por un bisel perlado en bronce, la esfera está realizada en esmalte blanco con agujas tipo Breguet, en la que se disponen dos hileras en negro: la exterior con pequeños puntos y números árabes del 15 al 60 cada quince para los minutos; y la interior con cifras árabes del 1 al 12 para las horas.

Por último, su maquinaria de tipo París presenta dos trenes independientes. Uno para la marcha con motor de resorte, escape de cilindro simple, portaescape y raqueta reguladora. Otro para la sonería de horas y medias al paso con rueda contadera y campana. En la pletina trasera se encuentra la estampilla de la empresa Vincenti & Cie., dedicada a la creación de mecanismos entre las décadas de 1830 y 1920. Giovanni Vincenti nació en Córcega en 1786 y fundó una fábrica de *ébauches* en 1823 en Montbéliard. Ante la alta competencia, estuvo en bancarrota, a lo que Jean-Albert Roux reaccionó comprando acciones, reanudándose la producción en 1829, momento en el que cambió su nombre al que aparece ya firmado en esta maquinaria³⁴. En la década siguiente, Roux se hizo cargo de la empresa, tras lo que ganaron varios premios. En España otras colecciones con maquinarias del mismo fabricante se localizan en el Banco de España³⁵ o en el Museo Nacional del Romanticismo³⁶.

Otro ejemplar señero es el núm. inv. CE05252, firmado por Gustave-Isaac Lévy hacia 1870. Activo entre 1855 y 1881, fue un reconocido broncista y fabricante con taller en el núm. 29 de la rue Madame-de-Sévigné de París. La firma fue adquirida por Emile Colin en 1882.

Su caja está hecha en ormolú. De las cinco patas, dos se encuentran en los extremos, con perfiles avolutados; dos en la parte frontal, con formas bulbosas; y una en el eje, que sirve a su vez de aplique decorativo. La base es de sección mixtilínea con zócalo vegetal aplicado. El cuerpo central se desarrolla como un pedestal rectangular, en cuya mitad surge la esfera (Fig. 12) constituida por esmalte blanco con doble disco numérico: el exterior en negro, con cifras árabes del 5 al 60, en intervalos de cinco, para los minutos; y el interior en azul, con guarismos romanos del I al XII para las horas. Flanqueando esta estructura, se encuentran dos volutas mezcladas con racimos y frutos. Todo el conjunto se corona por un lazo, tras el que hay un podio y una cratera de depósito hemisférico, tapa campaniforme, asas curvas y asidero frutal con una figura masculina de bulto redondo.



Figura 13

Vista general
del reloj.
CE05211
Museo
Nacional
de Artes
Decorativas
(Madrid).
Fotografía:
Masú del Amo

La maquinaria es la clásica tipo París con dos trenes independientes. Uno para la marcha con motor de resorte de ocho días, escape de áncora y suspensión de lámina. Otro para la sonería de horas y medias al paso con rueda contadera y campana. En este caso, su confección recae sobre un autor desconocido, con las siglas EB.

Por último, el núm. inv. CE05211³⁷ se denomina *Las tres Gracias* y es un reloj de esferas giratorias o *cadran tournant*, producido hacia 1875 (Fig. 13). Tradicionalmente, el diseño de este modelo se ha atribuido a Étienne-Maurice Falconet, para que fuera



Figura 12

Placa con bajorrelieves.

CE05211. Museo Nacional de Artes Decorativas (Madrid).
Fotografía: Masú del Amo



Figura 15 >

Maquinaria del reloj

CE05211. Museo Nacional de Artes Decorativas (Madrid).
Fotografía: Masú del Amo

centro de mesa, sin embargo, en la actualidad algunos investigadores lo ponen en duda³⁸. No obstante, el modelo original se encuentra en el Musée du Louvre (núm. inv. OA 6525), adquirido en 1911 por el legado testamentario de Isaac de Camondo³⁹.

En el caso del reloj del Museo Nacional de Artes Decorativas, de factura anónima, ingresó en 1964 a través de la compra por oferta de venta directa de Elisa Rivera de Echegaray y Merino, con un coste de 200.000 pesetas⁴⁰. Existen numerosos ejemplares similares, hechos en bronce dorado, mármol blanco y bizcocho cerámico, entre los que destacan los custodiados en el Palacio del Tiempo (núm. inv. 165 y 240)⁴¹ y el del Museo Nacional del Romanticismo (núm. inv. CE7418)⁴².

La caja está producida casi en su totalidad en bizcocho cerámico blanco de la Manufactura Nacional de Sèvres. Sobre una peana rectangular de bronce dorado discurre un basamento con marcos que encuadran bajorrelieves rectangulares, en los que se representan amorcillos preparando guirnaldas (Fig. 14). Encima hay un pilar, constituido por basa doble, fuste estriado y, en lugar de capitel, un jarrón de grandes dimensiones, donde se incorpora la maquinaria. Dicho jarrón presenta depósito acampanado invertido, tapadera en dos cuerpos con bajorrelieves curvilíneos y asidero en forma de piña, y asas laterales avolutadas, de las que cuelga una guirnalda sobre un tondo circular, que hace las veces de índice. En torno a este jarrón aparecen tres esculturas femeninas desnudas en bulto redondo, que representan las tres Gracias, con el pelo recogido en un alto moño y sujetando una larga guirnalda. La de la izquierda se encuentra afrontada con un ligero *contrapposto*; la del centro también está afrontada; y la de la derecha está dando la espalda al espectador con un sutil *contrapposto*, mientras señala con el índice hacia el eje del jarrón.

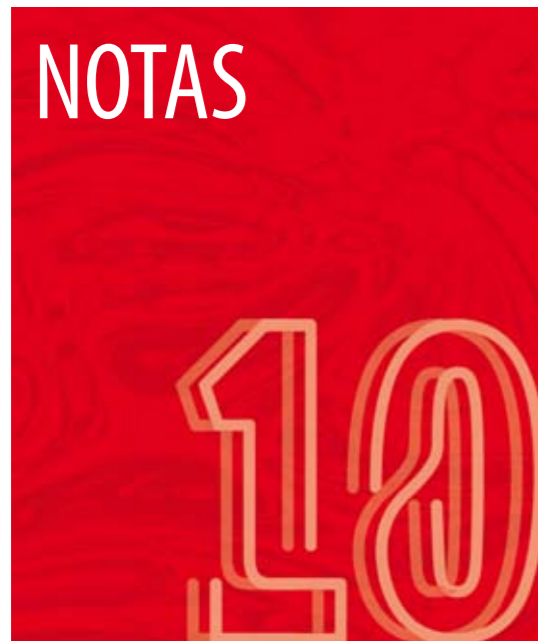
Como se ha comentado, la esfera es de aros giratorios horizontales y paralelos, dividida en dos estructuras de bronce dorado, dispuestas entre el cuerpo y la tapadera. Posee cartuchos rectangulares y convexos de esmalte blanco con guarismos negros: en la superior, árabes del 5 al 60 en intervalos de cinco, junto a pequeñas rayas, para los minutos; y, en el inferior, romanos del I al XII para las horas.

Retirando la tapa se accede a la maquinaria (Fig. 15), con calibre redondo y dos trenes independientes. Uno para la marcha con motor de resorte de ocho días, escape de cilindro simple, resorte en espiral, volante anular y raqueta reguladora. Otro para la sonería de horas y medias al paso, formado por rastrillo y varillas.

CONCLUSIONES

El patrimonio cultural relacionado con la relojería se está poniendo en valor en los últimos años en España gracias a catalogaciones, investigaciones y proyectos dirigidos por diversas instituciones. En esa labor también se encuentra el Museo Nacional de Artes Decorativas, que custodia una de las colecciones más interesantes del panorama nacional.

En particular, este estudio supone un recorrido histórico, estilístico y material desde la aparición de la tipología de reloj de sobremesa en Francia en el siglo XVI hasta finales del siglo XVIII, incluyendo los *revivals* estilísticos sucedidos durante el XIX. Centrándonos en los estilos Regencia, Luis XV y Luis XVI, se ha ofrecido una comprensión más rica y matizada de la producción relojera, así como de la moda de estos gustos en España. Así, se han acercado las características formales, técnicas y de autoría de los ejemplares más relevantes que se custodian en el museo.



- ¹ Bibliothèque Nationale de France, mss. 12574.
- ² Biblioteca Capitolare nella Curia Vescovile de Padua, ms. D39.
- ³ MONTAÑÉS FONTENLA, L., *Relojes*, Madrid, Antiquaria, 1986, p. 146.
- ⁴ KJELLBERG, P., *Encyclopédie de la pendule française: du Moyen Âge au XXème siècle*, París, Editions de l'Amateur, 1997, p. 23.
- ⁵ Musée National de la Renaissance, Écouen, inv. EC 256.
- ⁶ Ficha del catálogo web del Musée du Louvre disponible en: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010099948> (última consulta, 4 de abril de 2024).
- ⁷ KJELLBERG, P., *op. cit.*, p. 27.
- ⁸ *Idem*, p. 35.
- ⁹ MONTAÑÉS FONTENLA, L., *op. cit.*, 1986, p. 28
- ¹⁰ Ficha del catálogo web del Rijksmuseum Boerhaave disponible en <https://mmb-web.adlibhosting.com/Details/collect/18139> (última consulta, 4 de abril de 2024).

- ¹¹ TARDY, H. G. L., *La pendule française: Des origins à nos jours. 1ère partie. Des origins au Louis XV*, París, Tardy, 1974a, pp. 69-70.
- ¹² RUIZ TRONCOSO, M., *El Palacio del Tiempo. Museo de Relojes de Jerez*, España, Séneca, 2017, p. 107.
- ¹³ TARDY, H. G. L., *op. cit.*, 1974a, p. 127.
- ¹⁴ KJELLBERG, P., *op. cit.*, pp. 74-81.
- ¹⁵ TARDY, H. G. L., *op. cit.*, 1974a, pp. 147-148.
- ¹⁶ KJELLBERG, P., *op. cit.*, p. 85.
- ¹⁷ BERNAL SÁNCHEZ, P., *Viaje a través de los relojes del Museo Nacional de Artes Decorativas*, Madrid, Asociación de Amigos del Museo Nacional de Artes Decorativas y Ministerio de Cultura y Deporte, 2023, p. 27.
- ¹⁸ Las fichas de los relojes se encuentran disponibles en la Red Digital de Colecciones de Museos de España (CER.ES).
- ¹⁹ ARANDA HUETE, A., *Colección de relojes del Banco de España. Las horas ya de números vestidos*, Madrid, Banco de España, 2022, pp. 174-177.
- ²⁰ MONTAÑÉS FONTENLA, L., *Relojes de un palacio. Museo Cerralbo*, Madrid, Ministerio de Cultura y Deporte, 1997, p. 33.
- ²¹ Archivo del Museo Nacional de Artes Decorativas (a partir de ahora, AMNAD), caja 154, doc. 29.
- ²² TARDY, H. G. L., *La pendule française: Des origins à nos jours. 2ème partie. Du Louis XVI à nos jours*, París, Tardy, 1974b, pp. 227-228.
- ²³ BERNAL SÁNCHEZ, P., *op. cit.*, p. 22.
- ²⁴ Se ha conservado una placa en la parte derecha, pero no es original.
- ²⁵ RUIZ TRONCOSO, M., *op. cit.*, p. 103.
- ²⁶ TARDY, H. G. L., *Dictionnaire des horlogers français*, París, Tardy, 1971, p. 27.
- ²⁷ BERNAL SÁNCHEZ, P., *op. cit.*, p. 21.
- ²⁸ Ficha del catálogo web del Musée des Arts Decoratifs disponible en: <https://collections.madparis.fr/pendule-aux-vestales> (última consulta, 4 de abril de 2024)
- ²⁹ COLÓN DE CARVAJAL, J. R., *Catálogo de relojes de Patrimonio Nacional*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1987, pp. 56, 69 y 71.
- ³⁰ GRASSY, *Museo del Reloj Antiguo*, Madrid, Grassy, 2021, p. 33.
- ³¹ ARANDA HUETE, A., *La medida del tiempo. Relojes de reyes en la Corte española del siglo XVIII*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2011, pp. 106-107.
- ³² Archivo General de Palacio, Reinados, Carlos IV, leg. 179.
- ³³ AMNAD, caja 189, doc. 5.

³⁴ TARDY, H. G. L., *op. cit.*, 1971, p. 644.

³⁵ ARANDA HUETE, A., *op. cit.*, 2011, pp. 166-168.

³⁶ Las fichas de los relojes se encuentran disponibles en la Red Digital de Colecciones de Museos de España (CER.ES).

³⁷ BERNAL SÁNCHEZ, P., *op. cit.*, p. 28.

³⁸ ALMAGRO GORBEA, M. J., “Reloj francés representando a las tres Gracias del Museo Nacional de Artes Decorativas”, *Además de: revista online de artes decorativas y diseño*, núm. 3, 2017, pp. 88-90.

³⁹ Ficha del catálogo web del Musée du Louvre disponible en:
<https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010114662> (última consulta, 4 de abril de 2024).

⁴⁰ AMNAD, caja 137, doc. 21.

⁴¹ RUIZ TRONCOSO, M., *op. cit.*, pp. 265 y 340.

⁴² La ficha del reloj se encuentra disponible en la Red Digital de Colecciones de Museos de España (CER.ES).



ALMAGRO GORBEA, M. J., "Reloj francés representando a las tres Gracias del Museo Nacional de Artes Decorativas", *Además de: revista online de artes decorativas y diseño*, núm. 3, 2017, pp. 79-96.

ARANDA HUETE, A., *La medida del tiempo. Relojes de reyes en la Corte española del siglo XVIII*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2011.

ARANDA HUETE, A., *Colección de relojes del Banco de España. Las horas ya de números vestidos*, Madrid, Banco de España, 2022.

BERNAL SÁNCHEZ, P., *Viaje a través de los relojes del Museo Nacional de Artes Decorativas*, Madrid, Asociación de Amigos del Museo Nacional de Artes Decorativas y Ministerio de Cultura y Deporte, 2023.

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

GRASSY, *Museo del Reloj Antiguo*, Madrid, Grassy, 2021.

KJELLBERG, P., *Encyclopédie de la pendule française: du Moyen Âge au XXème siècle*, París, Editions de l'Amateur, 1997.

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

MONTAÑÉS FONTENLA, L., *Relojes de un palacio. Museo Cerralbo*, Madrid, Ministerio de Cultura y Deporte, 1997.

RUIZ TRONCOSO, M., *El Palacio del Tiempo. Museo de Relojes de Jerez*, España, Séneca, 2017.

TARDY, H. G. L., *Dictionnaire des horlogers français*, París, Tardy, 1971.

TARDY, H. G. L., *La pendule française: Des origins à nos jours. 1ère partie. Des origins au Louis XV*, París, Tardy, 1974a.

TARDY, H. G. L., *La pendule française: Des origins à nos jours. 2ème partie. Du Louis XVI à nos jours*, París, Tardy, 1974b.



Nº 10 • 2024
ISSN 2444-121X

De príncipes ilustrados. Apostillas sobre los estuches de libro de Barcelona en la baja Edad Media.

Félix de la Fuente Andrés.

Museo Nacional de Artes Decorativas. Madrid. felix.delafuente@cultura.gob.es

- Fecha de recepción: 13-02-2024 - Fecha de aceptación: 02-06-2024 • Pags. 363 - 383
- <https://doi.org/10.46255/add.2024.10.163>

RESUMEN

Actualización del estudio sobre los estuches de libros manuscritos bajomedievales producidos en Barcelona. A partir de nuevos datos se confirma la caracterización del grupo, su cronología, y su origen. Además, se profundiza sobre la marca que ostentan algunos ejemplares, y se propone su interpretación como un monograma que permitiría identificar al propietario.

PALABRAS CLAVE: estuche; libro manuscrito; encuadernación; Barcelona; monograma; identidad; Juan I de Aragón, Violante de Bar.

OF ILLUSTRATED PRINCES. APOSTILLES ON THE BOOKCASES OF BARCELONA IN THE LATE MIDDLE AGES.

ABSTRACT

Update of the study on the late medieval manuscript bookcases produced in Barcelona. Based on new data, the characterization of the group, its chronology, and its origin is confirmed. In addition, the brand that some specimens bear is explored in depth, and its interpretation is proposed as a monogram that would allow the owner to be identified.

KEY WORDS: case; handwritten book; binding; Barcelona; monogram; identity; Juan I of Aragon; Violant of Bar.

DE PRÍNCIPES ILUSTRADOS. APOSTILLAS SOBRE LOS ESTUCHES DE LIBRO DE BARCELONA EN LA BAJA EDAD MEDIA.

Félix de la Fuente Andrés

Museo Nacional de Artes Decorativas. Madrid.

REPLANTEAMIENTO

En 2016 se publicó en esta revista un estudio sobre un grupo de pequeños contenedores, de los comúnmente denominados como “arquetas”, nunca antes individualizados, y de los que solamente existían vagas noticias sobre su funcionalidad, cronología o ubicación.

Se identificaron treinta y un ejemplares, estudiando su estructura, ensamblaje y revestimiento, y se realizaron análisis de materiales y técnicas. Se pudo llegar así a establecer un método de catalogación, el patrón constructivo común y el lenguaje ornamental. A continuación, se procedió a la localización de las fuentes documentales, literarias e iconográficas, así como la actualización de la bibliografía sobre la producción libraria anterior a la imprenta.

A modo de conclusión, se planteaba la hipótesis de que “se trata de estuches de manuscritos ricos, probablemente elaborados en un taller de encuadernación de Barcelona, vinculado a la producción y al comercio librario, entre 1340 y 1420”¹.

Desde entonces se han producido algunas novedades que permiten replantear el estudio, mediante una relectura rigurosa de la abundante documentación acumulada. El objetivo fundamental de esta revisión es triple. Primero, comprobar la validez de la hipótesis de 2016. Segundo, profundizar sobre el significante y el significado del estuche de libro, artefacto tanto funcional como simbólico. Por último, desentrañar la identidad de las personas, “escondidas” -perdón por la licencia- en su interior.

NOVEDADES

Nuevos ejemplares

Recientemente han aparecido tres nuevos ejemplares en el mercado del arte, con lo que el grupo pasa de treinta y uno a treinta y cuatro, y se abre la puerta a futuras incorporaciones:

- París, Hôtel Drouot, sala 1; Giquello et associés, subasta del 13/06/2023, lote 33².
Procedencia: Colección Norbert Michaud.
Dimensiones: 7,5 x 19,5 x 17 x 17 cm.
- París, Hôtel Drouot, sala 9; Chauviré Courant, subasta del 26/09/2023, lote 155. Procedencia: Colección Alex Brunet; colección Lucien Graux.
Dimensiones: 8 x 19,8 x 17 cm.
- Subastas Alcalá, Madrid, sesión del 14/06/2023, lote 550³.
Procedencia desconocida.
Dimensiones: 8 x 14 x 11,5 cm.

Estos nuevos ejemplares concuerdan plenamente con las características formales y estructurales del grupo, y mantienen la vigencia de la hipótesis formulada:

- Dimensiones reducidas, formato 3/4 y proporción apaisada.
- Cuerpo bajo ligeramente abierto (94 a 101°), y cubierta ataudada (27 a 44°) con cimera plana.
- Estructura de tablillas, colocadas a testa. En la tapa están ensambladas a modo de “duelas”, con los bordes biselados.
- Revestimiento exterior de piel curtida, decorada por incisión. El programa ornamental, fundamentalmente en el exterior la tapa, desarrolla una composición geométrica, con rosetones vegetales en la cimera, enmarcados por cenefas de espigas floridas en los planos ataudados. El cuerpo presenta una simple decoración lineal. Excepcionalmente, aparecen motivos figurativos y escenas.
- Revestimiento interno de carácter estructural, formado por una membrana de pergamino cosido y encolado, tratado con pigmento rojo
- Guarnición exterior de barras hierro, en forma una envoltura autónoma que asegura la articulación del cuerpo y la tapa mediante bisagras.
- Expansiones en forma de flores de cuatro o seis pétalos incisos en las barras metálicas.

- Cierre metálico frontal, formado por una cerraja central y dos pasadores.
- Asas asimétricas, en el centro de la tapa y en uno de los laterales.
- Remates vegetales y zoomorfos en la guarnición metálica.

El estuche perdido y hallado en una subasta

En el artículo de 2016, se reseñaba el siguiente ejemplar:

Nº 4. Localización desconocida. Procedencia: Colección Enrique Traumann.

6 x 15.5 x 13 cm. (altura: 1/2.5; planta: 3,3/4).

Inscripciones: Aldabilla central, inicial troquelada, I coronada.

Descripción: La imagen publicada no permite concreción; un asa sobre la tapa.

Bibliografía: Exposición *Cordobanes y gadamecés*: Catálogo ilustrado / por José Ferrandis Torres, Sociedad Española de Amigos del Arte, Madrid, 1955, nº. 36, lám. XVI, p. 97.

De este ejemplar no se tenía noticia desde que, en 1943, formase parte de aquella exposición. En 2019 afloró en una casa de subastas y, después de una gestión con la propietaria, ingresó en la colección del Museo Nacional de Artes Decorativas en concepto de donación (Fig. 1)⁴. Se trata de una adquisición de primer orden para la colección del Museo, que no contaba con ninguna pieza de este tipo, y que además, ha permitido retomar un aspecto no resuelto en el anterior estudio, concretamente el significado de las marcas de algunos ejemplares.



Figura 1

Taller de Barcelona.
Estuche de libro.

ha. 1363-1387.
Museo Nacional de Artes
Decorativas, Madrid, CE29516.

EL ENIGMA DE LAS MARCAS

Cuatro de los estuches estudiados presentan una marca troquelada, consistente en una I mayúscula, surmontada por una corona (Fig. 2)⁵. La impronta fue realizada con un troquel de unos 5 mm, colocada siempre en la misma ubicación, sobre la pieza de condenar de la cerradura.

La primera hipótesis fue atribuirle a una posible marca de un taller de forja⁶. Sin embargo, no existen precedentes de firmas o marcas de autoría de herreros o cerrajeros hasta bien avanzado el siglo XV⁷. Tampoco parecería lógico que, en un trabajo donde intervienen varios oficiales, firmase sólo uno de ellos, pese a la calidad de su trabajo, y no el responsable del conjunto (el encuadernador o el *estacionarius*)⁸. Para resolver la interpretación de las marcas se impone, pues, buscar otras vías.

La reciente incorporación del estuche de la colección Traumann al Museo Nacional de Artes Decorativas, ha posibilitado un examen riguroso, y retomar un nuevo planteamiento, basado en la identificación e interpretación del monograma (Figs. 1 y 2).



Figura 2

Taller de Barcelona.
Estuche de libro. Detalle de la
aldaba con el monograma "I".
ha. 1363-1387.
Museo Nacional de Artes
Decorativas, Madrid, CE29516.



Figura 3

Alfar de Manises.
Plato con monograma "V" o "Y".
ha. 1380-1400.
Instituto Valencia de Don Juan,
Madrid, núm. inv. 267.

En todos los casos, la impronta se ejecutó con el mismo punzón, en idéntica posición y, a pesar de las reducidas dimensiones (5 x 5 mm), resulta indiscutible leerla como la grafía de una letra I mayúscula. Respecto a la corona, aunque esquematizada, sería de duque o marqués.

Desde mediados del siglo XIV, se generalizó el uso de emblemas, cifras, empresas y divisas personales por parte de los príncipes, a fin de afianzar su identidad, de reforzar su imagen o de legitimar su posición, con carácter propagandístico, trascendiendo con ello el tradicional lenguaje heráldico y dinástico. Frecuentemente emplearon un monograma derivado de la inicial del propietario. Este uso se extendió también al culto (Cristo, la Virgen María), y a las instituciones (Monasterios, Órdenes militares y religiosas, etc.). Se encuentran en diversos elementos de la cultura material con carácter de ostentación, como joyas, insignias, medallas, indumentaria, armamento de parada, vajilla, así como en la iconografía de la época.

La Corona de Aragón no fue ajena a esta moda, y se conocen algunos bienes de lujo y representación pertenecientes o vinculados a diversos individuos de la familia real y a sus instituciones. En este caso, el monograma aparece surmontado por una corona:

- Dos platos de cerámica de reflejo metálico y motivos en azul, de taller de Manises. En el centro ostentan un monograma V o Y, surmontado por corona. Pertenecen a una vajilla encargada por Violante de Bar, esposa de Juan I de Aragón⁹ (Fig. 3). Además de estas, existen otras piezas de cerámica de Manises con monogramas, coronados o no¹⁰, que por otra parte trascendió a otros talleres y épocas¹¹.



Figura 4

Taller del Monasterio de Piedra.
Altar-relicario del Monasterio de Piedra
(Zaragoza).

ha. 1390, escena de la Crucifixión.
Real Academia de la Historia, Madrid.



Figura 5

Taller del Monasterio de Piedra.
Altar-relicario del Monasterio de Piedra (Zaragoza).

ha. 1390, escena de la Crucifixión. Detalle con monograma "M"
Real Academia de la Historia, Madrid.

- Altar-relicario del Monasterio de Piedra, en Zaragoza (Real Academia de la Historia, Madrid)¹². Las puertas, tanto al exterior como al interior, aparecen divididas en compartimentos pintados con escenas figurativas. En el centro del piso superior de la puerta derecha, aparece la escena de la crucifixión (Fig. 4), donde un soldado sostiene un escudo que ostenta el monograma "M" (Fig. 5). Este importante mueble fue donación de Martín I de Aragón, como duque de Gerona y conde de Montblanc, en 1390.
- Retablo de la Virgen, del Monasterio de Sixena, obra de Joan y Pedro Serra, ha. 1367-1381 (*Museu Nacional d'Art de Catalunya*, nº 015916-CJT). En la predela, la escena situada a la derecha de la última cena, representa una dama identificada como la abadesa, tocada con un velo labrado, sembrado de "S" coronadas. El retablo fue patrocinado por Fray Fontaner de Glera, comendador de este importante priorato de la Orden de San Juan de Jerusalén, que gozaba de la protección de los reyes de Aragón y que, entre otros privilegios, custodiaba el depósito de las insignias de la monarquía y el archivo real¹³. El monograma S coronado valdría, pues, por Real Monasterio de Sixena.
- Pinjantes, chapas y guarniciones de caballería. Entre ellas, priman las representaciones heráldicas convencionales, pero a partir de esta época abundan los monogramas, muchos de ellos rematados por coronas¹⁴.

Por otro lado, para abordar la interpretación de las marcas no podemos dejar de lado el soporte. Aun siendo artefactos funcionales, los estuches de libro estaban dotados en la Edad Media de un alto valor simbólico, como lo atestigua la literatura. Tanto las novelas de caballerías como la poesía de amor cortés, emplean con frecuencia la metáfora del corazón = estuche y, en ese sistema de equivalencias, la llave representa la voluntad de la dama. Si el estuche es el corazón del amante, su contenido, la joya, es la felicidad. En otras ocasiones, la dicotomía entre el exterior e interior, expresada a través del cortejo amoroso, remite al simbolismo de la llave = matrimonio, como única manera de abrir la cerradura del amor. Y, por último, el simbolismo se vuelve menos inocente cuando la llave pasa a poder del hombre, lo que le asegura el control del cofre = mujer. La presencia de un indicador de propiedad sobre la cerradura, pues, no sería casual¹⁵.

Pero, además, existe otra clave oculta. El monograma no afectaría simplemente al contenedor, sino que, de manera más sutil, lo haría al contenido. En una época en que la lectura supone un privilegio estamental, el libro comporta el poder del conocimiento, y la propiedad del estuche representa ese control. Pero además, determinado tipo de libros "cultos" -la literatura cortés, la poesía, los clásicos, y el incipiente humanismo- suponían un conocimiento de carácter oculto, reservado a una élite de iniciados. La posesión y comprensión de esos libros representa la clave de acceso tanto a los secretos del conocimiento, como a los placeres de la nueva sociabilidad, ya fuese en el *hortus conclusus*, ya en el "jardín del amor"¹⁶.

Tras la llegada de la imprenta, el estuche de libro mantuvo la alta función de custodio del "verbo" -especialmente del libro piadoso-, donde contenedor y contenido llegaron a identificarse simbólicamente, como ocurre en los "estuches de stampa". En este caso, el monograma fue sustituido por un grabado adherido al interior de la tapa, que representaba al propietario por su devoción, y suponía la personalización del artefacto¹⁷.

La identidad de “I”, o el para quién.

Teniendo en cuenta lo enunciado sobre el contexto histórico, cronológico y cultural, así como sobre la función de los estuches, proponemos resolver el significado de las marcas asimilando el monograma “I” con la inicial de alguno de los miembros de la casa real de Aragón. Dentro del marco cronológico establecido por la documentación y las representaciones iconográficas (1345-1410), el candidato es Juan I (1350-96)¹⁸. Como príncipe heredero ostentó los títulos de duque de Gerona y conde de Cervera, y en 1363 fue nombrado gobernador general del reino. Fue proclamado rey de Aragón y conde de Barcelona en 1387, por lo cual hasta entonces no podría usar de la corona real, sino sólo de la ducal o condal, la misma que remata el monograma. No quiere decir esto que él fuese el propietario de los treinta y cuatro estuches, pero al menos sí de los cuatro marcados.

La segunda mujer de Juan fue Violante (o Yolanda) de Bar (1365-1431), noble de origen francés, emparentada con las casas de Flandes, Luxemburgo, Normandía, Anjou y Valois.

Desde 1380, Violante y Juan formaron una pareja culta y letrada, amante de la literatura, poseedores de sendas bibliotecas bien provistas de clásicos, así como de novedades, tanto de carácter religioso como profano, y que buscaba especialmente los ricos libros miniados. Se rodearon de una corte de juglares y trovadores, y se consideran los responsables de la introducción del primer humanismo en la Corona de Aragón, entre cuyos logros se cita la institución de los Juegos Florales de Barcelona, en 1393. Los motes del monarca abundan en ese mismo sentido: “el Cazador”, “el Descuidado”, y “el Amante de toda gentileza”.

Juan de Aragón fue aficionado y promotor de emblemas y divisas, que gustaba de regalar a sus vasallos e intercambiar con sus pares. Primero como príncipe y luego como rey, alternó las empresas del águila (en clara alusión a su propio nombre), del collar con ala, del ceñidor, y de la doble corona¹⁹, aunque no consta que utilizase su inicial. Sin embargo, cabe considerar que, frente a elementos de carácter público como las citadas, el monograma debía estar restringido al ámbito privado, destinado a marcar la propiedad de un objeto.

La otra gran pasión del príncipe Juan de Aragón, fue la caza, para lo cual contaba con una numerosa rehala, cuyos canes lucían ricos collares con su divisa:

“E per semblant, infinits cans de diverses natures molt altament encoblats, divisats ab los cobles de brodades, garnits de plata d’argent sobredaurat”²⁰.

No sorprende, pues, que cuatro de los estuches estudiados estén marcados con el monograma de la “I” coronada, que cabe leer como una verdadera marca de propiedad, que equivaldría al “superlibros” de las encuadernaciones, con las cuales estos estuches están vinculados por forma, estructura, construcción y función²¹.

Finalmente, quién, o la identidad de los artífices

Aclarado el significado de las marcas, queda pendiente la cuestión de quienes fueron los responsables de la manufactura. Afortunadamente, existen datos documentales suficientes para postular la identidad de algunos de ellos.

los encuadernadores -ligatores-, simultaneaban este oficio, con el comercio de libros, papel, pergamino, y diversas operaciones mercantiles

Respecto a la labor de ensamblaje y encorado, está probada su vinculación con la encuadernación. En Barcelona, hasta 1391, fecha de la destrucción del Call, este oficio estuvo fundamentalmente en manos de la comunidad judía, continuada posteriormente por los conversos, cuya actividad ha dejado abundantes trazas documentales²². La profesión no estaba agremiada, y los encuadernadores -ligatores-, simultaneaban este oficio, con el comercio de libros, papel, pergamino, y diversas operaciones mercantiles²³.

En la documentación de la época aparecen reiterativamente citados sus nombres: David, David Jaba, Isaac David o Isaac David Jaba, ya se trate de la misma persona, o de una saga, activo entre 1322 y 1363; Mahir Salomó o Salomó Mahir, *ligador* de libros de la Tesorería real, del Patrimonio real, del *Consell de Cent* (la administración local), de la Lonja del Mar, de varios mercaderes e incluso, entre 1367 y 1389, de la administración del duque de Gerona (el futuro Juan I); Bonjuha Mahir o Mahir Bonjuha, activo entre 1371 y 1384²⁴.

En cuanto a la guarnición metálica, representa una labor de gran pericia e incluso, en algunos casos, de creación plástica. Desde mediados del siglo XIV, el sector de la forja de Barcelona manifestaba una gran capacidad de producción, organización, y dominio de la técnica, participando activamente en el desarrollo urbano, incluyendo empresas de carácter artístico y monumental. Así, en 1480, se constituyó el *Gremi de Ferrers i Serrallers*, uno de los primeros de la ciudad. En el documento de fundación encontramos a sus primeros representantes: Bonanat Clotes, Guerau de Casesnoves, Guillem Ferrer, Macià Colomer, Berenguer Julià y Pere Cabotes. Curiosamente, el privilegio fundacional fue otorgado por Juan, príncipe heredero y gobernador general del reino²⁵.

En cuanto al *estacionarius*, figura a medio camino entre el editor y el financiero, ya vimos que su función era coordinar todo el proceso de producción, siempre por cuenta del comitente²⁶. Afortunadamente, conocemos también a varios de ellos: Vidal Prader, escribano e iluminador de Barcelona, que sirvió a Pedro III y a la casa de la reina María en 1357-1358; Hugo d’Alvalat, que trabajó para la reina en Zaragoza en 1367. Pero, entre todos, destaca Arnau de la Pena, prolífico iluminador, copista y empresario del libro, activo en Barcelona entre 1342 y 1369. En un documento de 1361, declara haber cobrado el importe de la confección de unos cierres de libros de plata, cincelados por los judíos Salomón Barbut e Isaac Monet²⁷.

Entre esta nómina de encuadernadores, herreros, plateros y libreros se deben encontrar, seguramente, algunos de los responsables del diseño y manufactura de estos estuches.

DESENLACE. Precisiones sobre el Qué: Significado y significante.

Sabemos que los estuches tenían por función la custodia de libros preciados, como auténticos joyeros adaptados a sus proporciones, a sus componentes, incluida la camisa o funda, y a la manipulación²⁸. Continente y contenido compartían una unidad que, a lo largo del tiempo, ha quedado disociada.

Se conserva, por ejemplo, el libro de horas de María de Navarra, iluminado por Ferrer Bassa, que disponía de un estuche específico, aunque no sepamos cuál es:

*“Illustre Marie [...] consorti nostre carissime. Petrus [...] rex Aragonum [...] Rogamus vos [...] mittatis nobis oras pulciores que sunt in stueyo depicto, quas depinxit Ferrarius Bassa.”*²⁹

El análisis de las piezas y de la documentación, sin embargo, ha permitido dar una vuelta de tuerca a esa cuestión y establecer la vinculación del continente y el contenido, al menos en otro caso.

El gusto por la literatura y el aprecio de los libros bellos, llevó a los príncipes Violante y Juan a procurarlos, a veces de manera compulsiva, a través de compras, de copias, o mediante intercambiarlos con sus familiares de la corte francesa, tanto por parte de Bar como de Valois. Ya en su época fue notorio, y no siempre bien visto, su gusto por la literatura y sus costumbres foráneas:

*“Havia muller francesa et era tot francés”*³⁰.

Consta que en su biblioteca existían varios títulos de carácter cortés, entonces en boga³¹, entre los cuales cabe reseñar un ejemplar de la influyente obra de Guillaume de Lorris y Jean de Meun, que Violante agradecía su tío el duque de Berry desde Zaragoza, el 8 de marzo de 1383:

*“Molt car oncle [...] havem haüt fort gran plaer del Romanz de la Rosa que [...] tramès nos havets, lo qual és fort e bell”*³².

Es precisamente ese ejemplar del Roman de la Rose, el que nos da la pista para identificar el contenido de uno de los estuches de la “serie de Barcelona” (nº 14 del catálogo³³), cuya cubierta representa la escena de *Oiseuse*, luciendo el espejo ante el caballero (Figs. 6 y 7). El espejo, un complejo símbolo, que representaba a la vez la sabiduría, y el poder femenino de la seducción, y cuya imagen podía ser al tiempo fiel, o tramposa; como emblema, remite al cuerpo y al deseo carnal, pero también a Dios, ya que la creación es un reflejo divino³⁴.



Figura 6

Taller de Barcelona. *Estuche de libro*.

ca. 1380-1396, detalle de la cubierta.

Palazzo Madama, Museo Civico d'Arte Antica, Torino, núm. 47/CU



Figura 7

Taller de iluminación de París.

Guillaume de Lorris y Jean de Meun, *Roman de la rose*.

1352. Ociosa con el espejo seduciendo al caballero.

Bibliothèque Nationale de France, manuscrits, nº 1565, f. 5vo.

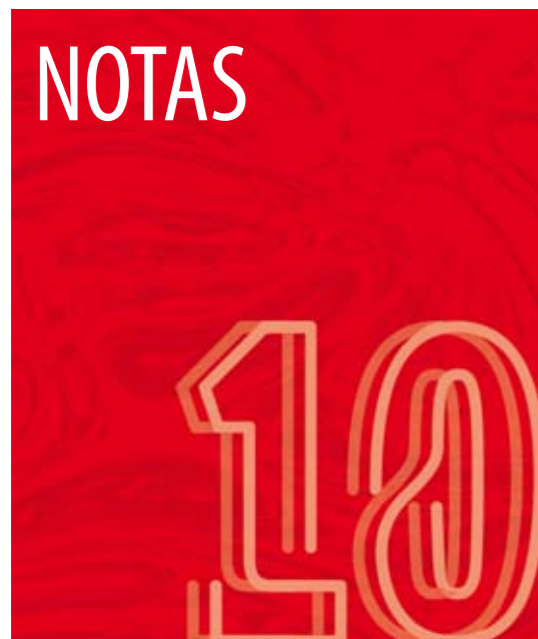
A modo de conclusión

Respecto al “qué”, la hipótesis sigue siendo fundamentalmente válida, pero podemos comenzar a vislumbrar el verdadero sentido de estos estuches, su significación y su singularidad dentro de la familia de los pequeños contenedores. También se pueden concretar detalles sobre su contexto histórico (el “dónde” y el “cuándo”). Y, por último, también se pueden abordar cuestiones fundamentales sobre la identidad: los responsables de la manufactura, y los destinados.

El estuche de Turín, se puede identificar como perteneciente a la princesa Violante, y se fecharía entre su matrimonio con Juan I, y su entronización (1380-1387).

Respecto a los cuatro estuches “marcados”, pertenecerían a la biblioteca personal de Juan I de Aragón como príncipe heredero, y habría que datarlos en el período que media entre el inicio de su formación³⁵, y su entronización (1363-1387).

Para el resto de la serie, el marco cronológico sigue siendo válido, al menos, desde la época de su padre, Pedro III, hasta la de sus sucesores, Martín I, Fernando I, y primeros años de Alfonso V.



¹ FUENTE ANDRÉS, F. de la, “Estuches de libro. Análisis funcional de pequeños contenedores”, *Además de, revista on line de artes decorativas y diseño*, 2016, núm. 2, pp. 9-45; *Idem*, “Estuches de libro bajomedievales. Factores de continuidad y cambio en el tránsito del manuscrito a la imprenta”, en PEDRAZA GRACÍA, M. J. (dir.), *Doce siglos de materialidad del libro: Estudios sobre manuscritos e impresos entre los siglos VIII y XIX, In culpa est*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2017, pp. 55-77.

² <https://www.giquelloetassocies.fr/lot/137772/21731172-coffret-de-livre-dheures-a-ame-en-bois-recouvert-de-cuir?search=&> (Última consulta: 16/06/2023).

³ <https://alcalasubastas.es/es/subasta/110-1a-sesion-14-junio-2023-2022?order=ref&description=&reference=550&catpers=9> (Última consulta: 16/06/2023).

⁴ Núm. inv. CE29516. Donación de D^a Sidonia Ignatowicz Meske, heredera del coleccionista Enrique Traumann, quien la había cedido a la *Exposición Cordobanes y Guadamecíes*, celebrada en Madrid en 1943.

⁵ Nº 4, Col. Traumann, actual MNAD, inv. CE29516; nº 9, Museu Nacional d'Art de Catalunya, inv. 5.267; nº 16, Musée des Arts Décoratifs de Bordeaux, inv. 8446; nº 29, Sotheby's, Londres 28/10/2008, lote 318.

⁶ FUENTE ANDRÉS, F. de la, *op. cit.*, 2016, p. 15.

⁷ ARTIÑANO y GALDÁCANO, P. M., *Hierros antiguos españoles*, Madrid, Sociedad Española de Amigos del Arte, 1919, p. XXXII; OLAGUER FELIU, F., “El arte del hierro en España. La forja monumental”, en BARTOLOMÉ ARRAIZA, A. (coord.), *Artes Decorativas II, Summa Artis*, vol. XLV, Madrid, 1999, pp. 50 y 54.

⁸ FUENTE ANDRÉS, F. de la, *op. cit.*, 2016, p. 22.

⁹ Plato del Instituto Valencia de Don Juan, de Madrid, inv. nº. 269; fragmento de otro plato, similar, procedente de una intervención arqueológica en Manises, véase COLL CONESA, J., “Heráldica real inédita hallada en el Barri d'Obradors de Manises”, *Reflexiones sobre la cerámica: presente, pasado y futuro, Actas del XXI Congreso de la Asociación de Ceramología*, 2018, pp. 127-134. Agradezco al autor las precisiones sobre estas piezas y su iconografía.

¹⁰ Instituto Valencia de Don Juan, plato núm. 268 y bote núm. 1449.

¹¹ Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid, lebrillo en cerámica de taller de Teruel, núm. inv. CE86.

¹² GONZÁLEZ ZYLMA, H., *El Monasterio de Piedra. Historia, arquitectura y arte (1195-1835)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico-Real Academia de la Historia, 2016; véase también la ficha del catálogo web de la Real Academia de la Historia: <https://www.rah.es/altar-relicario-del-monasterio-de-piedra-zaragoza-2/> (última consulta: 08/12/2023). Agradezco la noticia a Herbert González Zylma, y a Santiago Sáez Samaniego, archivero de la Academia de la Historia, las facilidades para el examen del mueble.

¹³ BONET DONATO, M. y PAVÓN BENITO, J., “Los hospitalarios en la corona de Aragón y Navarra. Patrimonio y sistema comendaticio (siglos XII y XIII)”, *Aragón en la Edad Media*, núm. XXIV, 2013, pp. 5-54.

¹⁴ A modo de ejemplo, citar algunos pinjantes del Museo Arqueológico Nacional de Madrid (Nº 55380, 56687, 59098, 59142, cuyas fichas están disponibles en línea: <https://ceres.mcu.es/pages/SimpleSearch?Museo=MAN>, última consulta: 05/01/2024); del Museu Frederic Marès (MFM 1989, 2012, 2013, 2018, 2033, 2048, 2051, 2057, 2066, 2078, recurso disponible en línea: <https://cataleg.museumares.bcn.cat/resultat/?search=xapa&objectName=&author=&title=&material=&technique=&dateFrom=&dateTo=&recordNumber=&sort=objectName&advanced=1> (última consulta: 02/01/2024); o del Museu Episcopal de Vic (MEV 9099, 9132, 9118, 9079, 9080, véase CASANOVAS i ROMEU, À., y ROVIRA i PORT, J., *Catàleg de les Medalles i els aplics de guarniment medievals del Museu Episcopal de Vic*, Catàlegs, nº 3, Vic, Publicacions del Patronat d'Estudis Ausonencs, Museu i Biblioteca Episcopals, 1995).

¹⁵ POMEL, F., “Clefs du cœur, du corps et du texte”, en POMEL, F. (dir.), *Les clefs des textes médiévaux. Pouvoir, savoir et interprétation*, 2006, pp. 22-43.

¹⁶ Véase nota anterior.

¹⁷ HUYNH, M., “La place des coffrets à estampe dans le mobilier médiéval”, en VRAND, C., HUYNH, M. y LEPAPE, S. (eds.), *Mystérieux coffrets. Estampes au temps de La Dame à la Licorne*, París, Musée de Cluny, 2019, p. 25.

¹⁸ La I correspondería a la nomenclatura en latín (*Iohannes*), o en catalán antiguo (*Ioan* o *Joan*).

¹⁹ DOMENGE i MESQUIDA, J., “Les divises de Joan I d'Aragó (1350-96)”, en VIDAL FRANQUET, J. (ed.), *Miscel·lània d'art medieval i modern*, Roma, Viella Libreria Editrice, 2023, pp. 251-281.

²⁰ ESCARTÍ i SORIANO, V. J., “El Ms. 212 de la BUV i les cròniques de Joan I, Martí l'Humà i Ferran I”, *Caplletra: revista internacional de filologia*, núm. 15, 1993, p. 42; DOMENGE i MESQUIDA, J., *op. cit.*, p. 266.

²¹ FUENTE ANDRÉS, F. de la, 2016, *op. cit.*, p. 23.

²² MILLÀS i VALLICROSA, J. M., “Los judíos barceloneses y las artes del libro”, *Sefarad: Revista de Estudios Hebraicos y Sefardíes*, 16-1, 1956, pp. 129-136; MADURELL I MARIMON, J. M., “Encuadernadores y libreros barceloneses, judíos y conversos (1322-1458)”, *Sefarad: Revista de Estudios Hebraicos y Sefardíes*, núm. 21/2, 1961, pp. 300-338; núm. 22/2, 1962, pp. 345-372; y núm. 23/1, 1963, pp. 74-103; IGLESIAS FONSECA, J. A., “El llibre a la Catalunya Baix-medieval. Notes per a un estat de la qüestió”, *Faventia*, núm. 15/2, 1993, p. 57.

²³ MILLÀS, *op. cit.*, p. 132-133.

²⁴ MADURELL, *op. cit.*, 1961, pp. 302-308.

²⁵ Archivo de la Corona de Aragón (a partir de ahora, ACA), Cancillería. núm. 935, fol. 201v-205; véase TINTÓ i SALA, M., *La història del gremi de serrallers i ferrers de Barcelona: any 1380*, Barcelona, Gremi de serrallers i ferrers de Barcelona, 1980, pp. 29-45; AMENÓS i MARTÍNEZ, LI., “L’ofici de ferrer a la Catalunya medieval”, *Butlletí Arqueològic, Reial Societat Arqueològica Tarraconense*, núm. 26, 2004, pp. 175-217; *Idem*, “Glossari terminològic i iconogràfic de l’ofici de ferrer i les seves activitats productives (s. XIV-XV)”, *Butlletí Arqueològic, Reial Societat Arqueològica Tarraconense*, núm. 28, 2006, pp. 211-279; e *Idem*, “Catàleg de ferrers documentats en les fonts escrites d’època medieval”, *Butlletí Arqueològic, Reial Societat Arqueològica Tarraconense*, núm. 29, 2007, pp. 79-163.

²⁶ FUENTE ANDRÉS, F. de la, *op. cit.*, 2016, p. 22.

²⁷ COLL i ROSELL, G., “La il·luminació de manuscrits a Catalunya durant el segle XIV: aproximació a un estudi documental”, *Miscel·lània en homenatge a Joan Ainaud de Lasarte, Sèrie il·lustrada*, núm. 14, vol. 1, 1998, pp. 331-332.

²⁸ FUENTE ANDRÉS, F. de la, 2016, *op. cit.*, Anexo 5, p. 36.

²⁹ ACA. Reg. 1058, fol. 111; RIUS i SERRA, J., “Més documents sobre la cultura catalana medieval”, *EUC*, XIII, 1928, p. 164; TRENS i RIBAS, M., *Ferrer Bassa i les pintures de Pedralbes*, Barcelona, IEC, 1936, doc. XV, p. 167; ARNALL JUAN, M. J., “Estudio paleográfico”, en *Libro de horas de la reina María de Navarra*, Barcelona: M. Moleiro editor, S. A., 1996, p. 90; FUENTE ANDRÉS, F. de la, 2016, *op. cit.*, Anexo 3, p. 32. El libro se conserva en la Biblioteca Marciana de Venecia.

³⁰ Carta de la reina María de Luna, esposa de Martín el Humano y cuñada de Violante de Bar, al rey de Inglaterra, en 1397, citada en LLABRÉS, G., *Estudi històric i literari, sobre'l cançoner dels comtes d’Urgell*, Barcelona, Societat Catalana de Bibliòfils, 1907, p. 41; y ESPAÑOL y BERTRÁN, F., “Artistas y obras entre la Corona de Aragón y el reino de Francia”, en COSMÉN, M. C., HERRÁEZ ORTEGA, M. V. y PELLÓN GÓMEZ-CALCERRADA, M. (coord), *El intercambio artístico entre los reinos hispanos y las cortes europeas en la Baja Edad Media*, León, Universidad de León, 2009, p. 267.

³¹ Por ejemplo, el *Libro de la caza* de Gaston Febus, *El viaje de ultramar* de Jean de Mandeville, los poemas de Guillaume de Mechain, *El Godofredo de Bouillon*, el *Guiron le cortois*, el *Meliadux*, el *Donahi le Roux*, el *Tistán*, los *Milagros de Nuestra Señora* de Gautier de Coincy, etc., v. TERÉS i TOMÁS, M. R., “Violant de Bar: les inclinacions artístiques d’una reina francesa a la Corona d’Aragó”, en TERÉS i TOMÁS, M. R. (ed.), *Capitula facta et firmata: Inquietuds artístiques en el quatre-cents*, Valls, Cossetània, 2011, pp. 32-33; *Idem*, “El calendari del Llibre d’hores de la reina Violant de Bar: un possible model per al Breviari de Martí l’Humà”, en ALCOY PEDROS,

R. y ALLIOS, D. (eds.), *Le plaisir de l’art du Moyen Âge: commande, production et réception de l’oeuvre d’art: mélanges en hommage à Xavier Barral i Altet*, Paris, Picard, 2012, pp. 959-966; PAGÈS A., *La poesie française en Catalogne du XIIIe. siècle à la fin du XVe*, 1936, pp. 23-43; RUBIÓ i LLUCH, A., *Documents per a l’historia de la cultura catalana mig-eval*, Memòries de la secció Històrico-Arqueològica, LIV/1 y 2, Institut d’Estudis Catalans, 1908-1921 [ed. Facsímil (Albert Balcells, ed.), 2000], vol. 2, pp. 250-387.

³² ACA, Reg. C. 1817, f. 42; citado en VIEILLARD, J., “Nouveaux documents sur la culture catalane au moyen âge”, *Estudis Universitaris Catalans*, núm. XV, 1930, pp. 30-31; PAGÈS, *op. cit.*, p. 38; y TERÉS i TOMÁS, M. R., *op. cit.*, 2011, p. 33.

³³ Palazzo Madama, Museo Civico d’Arte Antica, Turín, núm. 47/CU (FUENTE ANDRÉS, F. de la, 2016, *op. cit.*, p. 30).

³⁴ *Le roman de la rose*, Bibliothèque Nationale de France, Exposition virtuelle l’art d’aimer : https://expositions.bnf.fr/aimer/grand/aim_015.htm (última consulta 01/02/2024).

³⁵ RUBIÓ, *op. cit.*, vol. II, doc. CCXI, pp. 205-206.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS



AMENÓS i MARTÍNEZ, LI., “L’ofici de ferrer a la Catalunya medieval”, *Butlletí Arqueològic, Reial Societat Arqueològica Tarraconense*, núm. 26, 2004, pp. 175-217 (Disponible en línea: <https://raco.cat/index.php/ButlletiArq/article/view/315045>).

---, “Glossari terminològic i iconogràfic de l’ofici de ferrer i les seves activitats productives (s. XIV-XV)”, *Butlletí Arqueològic, Reial Societat Arqueològica Tarraconense*, núm. 28, 2006, pp. 211-279 (Disponible en línea: <https://raco.cat/index.php/ButlletiArq/article/view/315020>).

---, “Catàleg de ferrers documentats en les fonts escrites d’època medieval”, *Butlletí Arqueològic, Reial Societat Arqueològica Tarraconense*, núm. 29, 2007, pp. 79-163 (Disponible en línea: <https://raco.cat/index.php/ButlletiArq/article/view/314997>).

---, “Confraria fabrorum Barchinone: l’organització dels oficis relacionats amb la indústria derivada del ferro a la Barcelona baixmedieval”, *Barcelona quaderns d’història*, núm. 24, 2017, pp. 223-235 (Disponible en línea: <https://raco.cat/index.php/BCNQuadernsHistoria/article/view/339892>).

ARNALL JUAN, M. J., “Estudio paleográfico”, en *Libro de horas de la reina María de Navarra*, Barcelona: M. Moleiro editor, S. A., 1996, pp. 25-92.

ARTIÑANO y GALDÁCANO, P. M., *Hierros antiguos españoles*, Madrid, Sociedad Española de Amigos del Arte, 1919.

BONET DONATO, M. y PAVÓN BENITO, J., “Los hospitalarios en la corona de Aragón y Navarra. Patrimonio y sistema comendaticio (siglos XII y XIII)”, *Aragón en la Edad Media*, núm. XXIV, 2013, pp. 5-54.

CASANOVAS i ROMEU, À., y ROVIRA i PORT, J., *Catàleg de les Medalles i els aplics de guarniment medievals del Museu Episcopal de Vic*, Catàlegs, núm. 3, Vic, Publicacions del Patronat d’Estudis Ausonencs, Museu i Biblioteca Episcopals, 1995.

COLL CONESA, J., “Heràldica real inédita hallada en el Barri d’Obradors de Manises”, en Museu del Disseny de Barcelona (Coord.), *Reflexiones sobre la cerámica: presente, pasado y futuro*, Actas del XXI Congreso de la Asociación de Ceramología, Barcelona, Museu del Disseny de Barcelona, 2018, pp. 127-134 (Disponible en línea: https://ajuntament.barcelona.cat/museudeldisseny/sites/default/files/lilibre_congres_imprimir.pdf).

COLL i ROSELL, G., “La Il·luminació de manuscrits a Catalunya durant el segle XIV: aproximació a un estudi documental”, en Eduard Carbonell i Estellér, *Miscel·lània en homenatge a Joan Ainaud de Lasarte*, vol. 1, Barcelona, Institut d’Estudis Catalans, *Sèrie il·lustrada*, núm. 14, 1998, pp. 327-333.

DOMENGE i MESQUIDA, J., “Les divises de Joan I d’Aragó (1350-96)”, en VIDAL FRANQUET, J. (ed.), *Miscel·lània d’art medieval i modern*, Roma, Viella Libreria Editrice, 2023, pp. 251-281.

ESCARTÍ i SORIANO, V. J., “El Ms. 212 de la BUV i les cròniques de Joan I, Martí l’Humà i Ferran I”, *Caplletra: revista internacional de filologia*, núm. 15, 1993, pp. 31-48.

ESPAÑOL y BERTRÁN, F., “Artistas y obras entre la Corona de Aragón y el reino de Francia”, en COSMÉN, M. C., HERRÁEZ ORTEGA, M. V. y PELLÓN GÓMEZ-CALCERRADA, M. (coord), *El intercambio artístico entre los reinos hispanos y las cortes europeas en la Baja Edad Media*, León, Universidad de León, 2009, pp. 253-294.

FUENTE ANDRÉS, F. de la, “Estuches de libro. Análisis funcional de pequeños contenedores”, *Además de*, revista on line de artes decorativas y diseño, 2016, núm. 2, pp. 9-45 (Disponible en línea: <http://www.ademasderevista.com/index.php/ADD/article/view/46>).

---, “Estuches de libro bajomedievales. Factores de continuidad y cambio en el tránsito del manuscrito a la imprenta”, en PEDRAZA GRACÍA, M. J. (dir.), *Doce siglos de materialidad del libro: Estudios sobre manuscritos e impresos entre los siglos VIII y XIX, In culpa est*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2017, pp. 55-77.

GONZÁLEZ ZYLMA, H., *El Monasterio de Piedra. Historia, arquitectura y arte (1195-1835)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico-Real Academia de la Historia, 2016.

HUYNH, M., “La place des coffrets à estampe dans le mobilier médiéval”, en VRAND, C., HUYNH, M. y LÉPAPE, S. (eds.), *Mystérieux coffrets. Estampes au temps de La Dame à la Licorne*, París, Musée de Cluny, 2019, pp. 10-25.

IGLESIAS FONSECA, J. A., “El llibre a la Catalunya Baix- medieval. Notes per a un estat de la qüestió”, *Faventia*, núm. 15/2, 1993, pp. 39-73.

LLABRÉS, G., *Estudi històric i literari, sobre'l cançoner dels comtes d’Urgell*, Barcelona, Societat Catalana de Bibliòfils, 1907.

MADURELL i MARIMON, J. M., “Encuadernadores y libreros barceloneses, judíos y conversos (1322-1458)”, *Sefarad: Revista de Estudios Hebraicos y Sefardíes*, núm. 21/2, 1961, pp. 300-338.

---, "Encuadernadores y libreros barceloneses, judíos y conversos (1322-1458)", *Sefarad: Revista de Estudios Hebraicos y Sefardíes*, núm. 22/2, 1962, pp. 345-372.

---, "Documentación final", *Sefarad: Revista de Estudios Hebraicos y Sefardíes*, núm. 23/1, 1963, pp. 74-103.

MADURELL MARIMÓN, J. M., y RUBIÓ y BALAGUER, J., *Documentos para la Historia de la Imprenta y Librería en Barcelona (1474-1553)*, Barcelona, Gremios de Editores, de Libreros y de Maestros Impresores, 1955.

MILLÀS i VALLICROSA, J. M., "Los judíos barceloneses y las artes del libro", *Sefarad: Revista de Estudios Hebraicos y Sefardíes*, 16/1, 1956, pp. 129-136.

OLAGUER FELIU, F., "El arte del hierro en España. La forja monumental", en BARTOLOMÉ ARRAIZA, A. (coord.), *Artes Decorativas II, Summa Artis*, vol. XLV, Madrid, 1999, pp. 35-101.

PAGES, A., *La poesie française en Catalogne du XIIIe. siècle à la fin du XVe*, Toulouse, Edouard Privat, 1936.

POMEL, F., "Clefs du cœur, du corps et du texte", en POMEL, F. (dir.), *Les clefs des textes médiévaux. Pouvoir, savoir et interprétation*, 2006, pp. 45-59. (Disponible en línea: <http://books.openedition.org/pur/28873>, última consulta : 03/02/2024).

RIUS i SERRA, J., "Més documents sobre la cultura catalana medieval", *EUC*, XIII, 1928, pp. 135-170.

RUBIÓ i LLUCH, A., *Documents per a l'història de la cultura catalana mig-aval*, [Memòries de la secció Històrico-Arqueològica, LIV/1 y 2, Institut d'Estudis Catalans, 1908-1921], ed. Facsímil (Albert Balcells, ed.), Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 2000.

TERÉS i TOMÁS, M. R., "Violant de Bar: les inclinacions artístiques d'una reina francesa a la Corona d'Aragó", en TERÉS i TOMÁS, M. R. (ed.), *Capitula facta et firmata: Inquietuds artístiques en el quatre-cents*, Valls, Cossetània, 2011, pp. 7-69.

---, "El calendari del Llibre d'hores de la reina Violant de Bar: un possible model per al Breviari de Martí l'Humà", en ALCOY PEDROS, R. y ALLIOS, D. (eds.), *Le plaisir de l'art du Moyen Âge: commande, production et réception de l'oeuvre d'art: mélanges en hommage à Xavier Barral i Altet*, Paris, Picard, 2012, pp. 959-966.

TINTÓ i SALA, M., *La història del gremi de serrallers i ferrers de Barcelona: any 1380*, Barcelona, Gremi de serrallers i ferrers de Barcelona, 1980.

TRENS i RIBAS, M., *Ferrer Bassa i les pintures de Pedralbes*, Barcelona, IEC, 1936.

VIEILLARD, J., "Nouveaux documents sur la culture catalane au moyen âge", *Estudis Universitaris Catalans*, núm. XV, 1930, pp. 21-40.

WALKER VADILLO, M. A., "Le Roman de la Rose", *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. V, núm. 10, 2013, pp. 27-39 (Disponible en línea: <https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2017-07-14-RDIM%2010.pdf>).



La colección de tapices de los condes de Olivares

Nº 10 • 2024
ISSN 2444-121X

José Manuel Ortega Jiménez.
Universidad de Almería.

joseoj@ual.es

- Fecha de recepción: 25-03-2024 - Fecha de aceptación: 31-05-2024 • Pags. 385 - 405
- <https://doi.org/10.46255/add.2024.10.167>

RESUMEN

En el presente trabajo estudiaremos parte del conjunto de tapices que los condes de Olivares tenían repartidos por los numerosos inmuebles que poseían, principalmente en la villa de Madrid. La colección estaba conformada por colgaduras compradas por los propios nobles, así como por regalos de importantes personalidades como el rey Felipe IV o Isabel Clara Eugenia. Para ello, analizaremos numerosas tasaciones llevadas a cabo entre el siglo XVI y XVII, lo que nos permitirá reconstruir una colección de notable calidad que se adecuaba al gusto artístico de la época y que fue utilizada para poner en valor la identidad de un linaje que va a lograr alcanzar la primera línea de la nobleza española.

PALABRAS CLAVE: Condes de Olivares; conde-duque de Olivares; siglo XVI; siglo XVII; tapices; colección.

THE TAPESTRYS' COLLECTION OF THE COUNTS OF OLIVARES.

ABSTRACT

This paper analyzes part of the collection of tapestries owned by the counts of Olivares. These pieces were placed in various palaces, mainly in Madrid. The collection has a rich variety of tapestries, many of them given by Philip IV or Isabella Clara Eugenia. In order to discover the collection, some documents from the 16th and 17th century will be examined. A collection in line with the aristocracy of those centuries and essential to know one of the most important families of the Modern Age.

KEY WORDS: *Counts of Olivares; count-duke of Olivares; 16th century; 17th century; tapestries; collection.*

LA COLECCIÓN DE TAPICES DE LOS CONDES DE OLIVARES

José Manuel Ortega Jiménez

Universidad de Almería.

INTRODUCCIÓN

«No se que ricos homenages son estos. Que pinturas exquisitas adornan los quartos del conde? Que tapicerias riquisimas? Que joyas tiene de inestimable valor? Unos tapices viejos llama rico omenage, y lo atribuye a cohechos. O ceguedad de los mortales! Que no pueda un Conde de Olivares, primer ministro del mayor señor del mundo tener unos tapices, comprar un par de lugares, aderezar una casa en Lueches [...]»¹.

Con estas palabras un cansado Olivares se defendía de las calumnias a las que, según él, estaba siendo sometido sin ningún tipo de prueba. Un memorial, conocido como el *Nicandro*, en el que justificaba las decisiones que había tomado durante más de dos décadas como ministro todopoderoso del rey Felipe IV con el fin de demostrar su inocencia ante los casos de corrupción y cohecho de los que se le acusaba. Pocos meses después de su destierro de la corte en enero de 1643 y, residiendo en su palacio

de Loeches, una villa al este de la actual Comunidad de Madrid, quería sostener que las sospechas de corrupción y otros posibles delitos no eran más que falsas conjeturas. Se afanaba, entre otras cosas, en desmentir que su patrimonio se había conformado a base de dinero ilícito y, en ese aspecto, tenía razón. Sin embargo, la realidad que intentaba plasmar en este fragmento acerca de sus bienes dista mucho de ser cierta, ya que durante los años en los que el conde-duque dirigió la política española (1621-1643) amplió de forma notable su patrimonio inmueble y mueble. Sin entrar en detalle, citamos el centenar de pinturas que poseía de la escuela española, italiana o flamenca, la destacada colección de objetos de plata labrada que superaba los 165 kilos, joyas de importante valor económico y un interesante conjunto de tapices, objeto de estudio del presente trabajo². Un considerable patrimonio que consiguió reunir gracias, además, a la herencia recibida como sucesor del linaje de Olivares, una de las casas nobles más destacadas de la Edad Moderna.

Con Gaspar de Guzmán el linaje viviría su momento de mayor esplendor desde que en 1535 su abuelo Pedro de Guzmán fuera intitulado I conde de Olivares por Carlos I y la reina Juana³. El III de los condes no solo lograba conseguir la tan ansiada Grandeza de España sino que, asimismo, se convertía en el Atlas de la política española, sosteniendo «el peso desta Monarquía y cuyo buen juicio promete acertados acuerdos, y prudentes acciones»⁴. Los Olivares se situaban definitivamente frente a todos aquellos que los consideraban la rama menor de los Medina Sidonia, casa nobiliaria de la que descendían. Es en este contexto en el que debemos entender la preocupación que tuvo para este linaje el acopio de obras de arte, en especial los tapices, con el objetivo de exhibir su importancia e identidad. Precisamente, y citando las palabras de Fernando Checa y Bernardo García, las colgaduras eran piezas que mostraban un «valor intrínseco tan elevado, por su capacidad de adaptación y transformación de los espacios, y por sus cualidades para significar la relevancia y riqueza de sus propietarios y herederos»⁵.

En relación al coleccionismo de piezas artísticas, son muchos los estudios que se han llevado a cabo durante los últimos años desde que a comienzos del siglo XX Von Schlosser publicara su obra sobre *las Cámaras Artísticas*. En ella, nos acerca al gusto artístico de la realeza y nobleza europea desde una perspectiva general y sin centrarse exclusivamente en la tapicería⁶. Similar finalidad, en este caso en el ámbito español, es la que tiene el trabajo de Morán Turina y Checa Cremades, publicado en 1985. A lo largo del estudio, estos autores nos señalan la importancia de la que gozaban las colgaduras en las colecciones de la época, proporcionándonos, asimismo, destacados ejemplos como la rica tapicería que embellecía las paredes del Palacio de El Buen Retiro de Madrid o la que formaba parte de la colección de la reina María de Hungría⁷. Varias décadas después, en 2007, Urquizar Herrera analiza numerosos inventarios que nos proporcionan valiosa información acerca del afán coleccionista de la nobleza andaluza del siglo XVI, así como de sus gustos artísticos. Se trata, en definitiva, de una obra de imprescindible lectura para todos aquellos que quieren investigar este fenómeno⁸.

Centrándonos en el coleccionismo de tapices por parte de la nobleza, conviene citar la tesis doctoral de Ramírez Ruiz (2013), en la que analiza de forma pormenorizada el conjunto de colgaduras de algunas de las principales casas nobiliarias del siglo XVII como la de Alba, Frías, Lerma, Leganés o Monterrey⁹. Investigación que la autora ha ido ampliando en sendos artículos científicos a lo largo de estos últimos años y que han permitido conocer el gusto artístico de estos importantes linajes¹⁰. Junto a estas aportaciones debemos mencionar la publicación que en 2018 dirigió el doctor Redín Michaus y en la que colaboraron numerosos expertos en la materia, centrando la atención en las casas de Alba y Denia Lerma¹¹.

Pues bien, a pesar de la destacada producción sobre el tema, son escasas las ocasiones en las que se ha abordado el estudio sobre la colección de tapices de los condes de Olivares. En 1970, Pescador del Hoyo analizó el conjunto de colgaduras que pertenecían al convento dominico de Loeches, patronazgo de los condes-duques¹². Dada las continuas donaciones de bienes artísticos que el valido y su esposa hicieron a su fundación, estamos convencidos que muchas de estas piezas pertenecerían a la colección personal de los nobles. En 1990, Antonio Herrera García, en su libro sobre el *Estado de Olivares*, dio a conocer una serie de documentos sobre la fundación y ampliación del mayorazgo familiar, mayorazgo al que se vincularon numerosas tapicerías. Se trata de una obra primordial dentro de la historiografía sobre el linaje ya que, si bien se centra en aspectos económicos, aporta una copiosa documentación que puede ser abordada desde diversos puntos de vista¹³. Algunos años después, en 1996, la doctora Cruz Yábar transcribió el fragmento referido al lote de paños y colgaduras del inventario *post mortem* de Enrique de Guzmán, II conde de Olivares, lo que nos permitió conocer parte de la herencia que recibiría el futuro valido de Felipe IV¹⁴. Por último, nos gustaría mencionar el trabajo de Ortega Jiménez, quien en 2015, analizó los bienes suntuarios que Enrique de Guzmán entregó a su esposa María de Guzmán con ocasión de su matrimonio en 1576, y entre los que se encontraba un interesante número de paños como veremos en su momento¹⁵. Un estudio que se vio ampliado a la figura de su hijo Gaspar de Guzmán en su tesis doctoral de 2019 que se centró en el análisis del patrimonio del valido, así como en su papel de protector de instituciones religiosas¹⁶.

Dicho esto, creemos necesario, por tanto, que debe llevarse a cabo una primera revisión conjunta de los tapices que formaron parte de los bienes personales del linaje de los Olivares desde su origen en 1535 hasta la muerte de Gaspar de Guzmán en 1645. Sin embargo, y a la espera de nuevos documentos, debemos atender a las dificultades que esto supone, ya que no tenemos un registro general que nos permita contabilizar el conjunto de forma global en todas sus posesiones. Si bien señalamos algunas referencias a tapices localizados en sus propiedades sevillanas, la mayoría de inventarios que se ejecutaron se refieren a sus inmuebles de Madrid y, por tanto, somos conscientes que el número de piezas era mayor del que aquí se presenta. Nos centraremos, por tanto, en ofrecer una introducción al conjunto de tapices de los condes de Olivares, una colección que contaba con valiosas piezas que lograron mostrar el poder del linaje ante sus similares.

EL ORIGEN DE LA COLECCIÓN DE TAPICES DE LOS CONDES DE OLIVARES

La primera referencia al conjunto de tapices data de 1569 y se localiza en la tasación de bienes que se llevó a cabo tras la muerte del I conde de Olivares en ese mismo año¹⁷, contabilizándose un total de nueve paños -seis de lampazos, dos de frutas y uno de ermitaños-. En relación a los tapices de lampazos (vegetales), Ramírez Ruiz señala que este tipo de representación fue común en las colecciones de colgaduras desde mediados del siglo XVI, siendo la villa francesa de Gramont y la belga de Enghien, dos de sus principales focos de producción¹⁸. Teniendo en cuenta esto último, no es improbable que el conde de Olivares comprase estas piezas durante el viaje que realizó junto al entonces príncipe de Asturias, futuro Felipe II, a distintos territorios del viejo continente. De hecho, una de las paradas más importantes se produjo en Bruselas, a 30 kilómetros de la villa de Enghien¹⁹.

Si bien el número de colgaduras no es muy numeroso, estas piezas se inventariaron junto a una notable colección de pinturas integrada por un centenar de ejemplares en lienzo y tabla²⁰. Nos gustaría señalar, asimismo, que este registro hace referencia a los bienes que se ubicaban en una de las numerosas casas que los condes poseían en la provincia de Sevilla, cerca de 40 viviendas²¹. Aunque no se especifica el inmueble, pensamos que hace referencia al palacio de la villa de Olivares, un suntuoso edificio renacentista del siglo XVI, sede del poder del linaje. A la espera de nueva documentación que lo confirme, debemos suponer que esta colección era mayor y que podía estar repartida en varias propiedades. Decimos esto porque, años después, en 1607, se nos informa que Gaspar de Guzmán, el III de los condes, heredará «seis paños de tapicería que fueron del señor pedro de guzman de diferentes ystorias» y que no corresponden a las descripciones de los paños señalados²². Como hemos comentado, los condes de Olivares fueron una rama menor de los duques de Medina Sidonia, linaje, este último, que poseyó un importante conjunto colgaduras. En este sentido no sería ilógico pensar que, al igual que pudo hacer con las pinturas, Pedro de Guzmán pidiese consejo a sus parientes para iniciarse en el coleccionismo de tapices²³.

Algunos años después, en 1576, encontramos una nueva referencia a las colgaduras, en este caso entre los bienes que Enrique de Guzmán, II conde de Olivares, entrega a su esposa María Pimentel con ocasión de su futuro enlace²⁴. Se tasan alrededor de 180 piezas que formaban parte de «los bienes libres que el conde don Enriq[ue] de guzman mi señor tiene en esta esta Villa de madrid», exactamente en la casa que el linaje poseía cerca de la parroquia de San Pedro «el Viejo»²⁵. Se trata de ejemplares realizados en distintas telas como tafetán, damasco, algodón o seda, y entre los que se encuentran paños de cama, doseles, pabellones, paños de escenas, sobremesas, sobrepuestas, arambeles, reposteros o almohadas, entre otros. Desde el punto de vista artístico sobresalen las tapicerías con escenas, algo más de medio centenar de piezas. Así, contabilizamos 32 paños -dos sobrepuestas- de lampazos (parte de ellos, creemos, que heredados) y 26 de figuras.

De estos últimos, uno es de «deboçion», doce de figuras sin especificar y doce paños y una sobrepuesta de «tapiçeria de figuras de la historia de troya». Esta última serie debía tener un valor artístico indudable, ya que, años después, el conde-duque va a vincular estas piezas al mayorazgo, lo que conllevaría el mantenimiento de las mismas a lo largo de las generaciones venideras²⁶. La representación de la Guerra de Troya era habitual en los tapices de las colecciones nobles de la época en tanto que subrayaba el gusto por el mundo antiguo, así como el mensaje de heroicidad que podía ser extrapolado a la grandeza de la familia que los poseía²⁷. Más allá de la clara función decorativa, quedaba claro que la tapicería transmitía la autoridad de un linaje que todavía se estaba asentando en la corte y cuyas aspiraciones eran establecerse en la primera línea de la nobleza española. Propaganda a la que contribuían, además, los once reposteros «con las Armas de su s[eñor]ía», los cuales serían expuestos en momentos ocasionales.

A los paños con escenas y figuras se deben sumar otros 41 realizados con materiales como damasco, tela de oro, algodón o tafetán, siendo estos últimos los más numerosos (15). Les siguen en número los arambeles (24), catorce «de telilla de seda de colores labrada con sus çenefas de t[e]r[ci]opelo Verde» y diez «de lebante guarneçidos de Rojo amarillo falso bordados», las almohadas (22), destacando la que venía de la India, cinco sobremesas, cinco sobrepuestas, cuatro sobrecamas, tres doseles, uno de ellos «de terçiopelo açul con sus çenefas bordadas y Un escudo de tela de oro con las armas de sus s[eñor]ía», dos pabellones y, por último, una colgadura «de tela de oro y Carmesi labrada, y tela de oro labrada amarilla y tela de plata Retocada q[ue] tiene Un paño de seys piernas y sus çenefas y quatro paños a quatro piernas las dos con çenefas a los lados y los otros dos sin ellas y quatro s[obr]e ventanas».

Esta respetable colección de colgaduras, formada por más de un centenar y medio de piezas, incrementó de forma notable con el paso de los años. De esta manera, en 1607, momento en el que se llevó a cabo el inventario *post mortem* de los bienes del II conde de Olivares, su sucesor Gaspar de Guzmán recibirá más de 300 colgaduras. De hecho, fue el propio heredero el que, tiempo después del fallecimiento de su padre, exigió que se le «entregasen y diesen todas las joyas Plata Tapicerías cavallos y demas bienes muebles q[ue] quedaron por su fin y muerte»²⁸. El inventario comprende distintos lotes, siendo cada uno de ellos tasados por personas que «lo entienden cada uno de su genero». En lo referente a los paños, estos fueron divididos en «tapicería», «colgad[u]ras de seda», y «doseles y sitiales». Llama la atención el incremento significativo de piezas respecto al anterior registro. Esto es debido a la compra de nuevos ejemplares, así como a la incorporación de piezas antiguas del linaje que, probablemente, habían sido trasladadas desde Sevilla a Madrid, lugar donde se lleva a cabo el inventario.

Precisamente, la anterior afirmación queda probada al contabilizarse seis tapices de diferentes historias, sin precisar si se trataban de escenas religiosas o mitológicas, que pertenecían al I conde de Olivares. Se añaden, además, otros veintidós paños de figuras «mui antiguos», parte de los cuales pueden corresponder, creemos, a los descritos en

el inventario anterior y que se tasan junto a las ya citadas doce colgaduras sobre Troya. Por último, se añaden nuevas piezas como «seis paños grandes de tapicería con figuras de triunfos», aunque no se especifica el tema concreto. En total se han contabilizado cuarenta y seis colgaduras de figuras, veinte más que en el último registro.

Nuevas adquisiciones fueron, también, los cinco paños de «voscaxes» que el II conde de Olivares compró en Nápoles²⁹, paños que probablemente decorasen parte de las estancias del palacio real durante el periodo en el que fue virrey de aquel lugar entre 1595 y 1599³⁰. Estos últimos ejemplares se incorporarían al apreciable conjunto de tapices de lampazos que contabilizamos anteriormente. Sin embargo, observamos una disminución en el número de este grupo respecto al inventario anterior -de 32 a 25- que, creemos pudo deberse a la renovación progresiva de ciertos bienes familiares que se encontraban en mal estado y no una cuestión de moda, ya que esta tipología de tapices seguía gozando de popularidad entre las colecciones de los nobles españoles desde la segunda mitad del siglo XVI³¹. Junto a estos paños anteriores, se sumarían algo más de medio centenar de distintas telas como damasco, seda, tafetán y catalufa, siete de ellos «de damasco amarillo y verdes [...] fueron del s[eñ]or Don gerónimo de guzman», heredero del mayorazgo de Olivares cuya muerte en 1604 convirtió a Gaspar de Guzmán en el sucesor del estado³².

Si bien el número de paños, aunque con ciertas variaciones, es similar en ambos registros, no lo es el de almohadas que incrementan de una veintena a cuarenta y cinco ejemplares. Percibimos una mayor riqueza y diversidad en las telas -oro, tafetán, cuero o damasco-, así como en su decoración. Destacamos las doce de tela de oro, las seis en las que se representaba la figura de «una muerte» y las seis de brocado, estas últimas tasadas junto a una cama de la misma tela. Caso similar es el de los reposteros, no sabemos si de tapiz o de bordado, ya que no se indica en la descripción, cuyo número aumenta de once a cuarenta, la mayoría de ellos nuevos y de lana. Nos gustaría resaltar los doce reposteros que «servían en salamanca» y que, creemos, serían parte de la decoración de la vivienda de Gaspar de Guzmán durante los años en los que estuvo en la universidad de esta ciudad en la que llegará a ser rector³³.

Caso extraño es el de los reposteros con las armas del linaje que se reducen de once a dos «de terciopelo carmesi con tela de oro amarilla». Esto nos lleva a pensar en la posibilidad de que esta serie se localizase en otra casa del mayorazgo, ya que no creemos que se deshiciesen de ellos dado el importante mensaje de autoridad que transmitían. Nuestra hipótesis sería que estos ejemplares pudieron ser trasladados a Sevilla, ciudad en la que Enrique de Guzmán pasará alrededor de cuatro meses en 1603 tras su vuelta de Italia³⁴. Después de más de veinte años de ausencia, el II conde de Olivares querría exhibir el poder alcanzado por su linaje y renovar su imagen como alcaide de los Reales Alcázares ante otros nobles de la ciudad hispalense. En otro contexto distinto lo hará años después su hijo Gaspar de Guzmán, quien en 1615, en la comitiva que acompañó a la infanta Ana de Austria a la frontera francesa para casarse con el rey Luis XIII, llevó

consigo once reposteros con la heráldica del linaje para mostrar la grandeza del recién estrenado gentilhomme del príncipe Felipe³⁵. No son las únicas piezas donde se bordó la heráldica familiar, pues se describen tres porteras -dos de ellas de terciopelo verde- y dos doseles -el primero de terciopelo carmesi y el segundo de damasco verde-.

Terminamos este análisis destacando la veintena de sobrepuestas, diez y ocho sillas, catorce arambeles «listados verdes y amarillos con cenefas de terciopelo» y cuatro pabellones, entre otras piezas. Tan solo en colgaduras, Enrique de Guzmán dejó a su heredero una fortuna estimada de 68.000 reales. Una cifra más que aceptable para un linaje que estaba despuntando entre la nobleza y estaba destinado a convertirse en protagonista de la historia de España con el conde-duque de Olivares³⁶.

LOS TAPICES DEL CONDE-DUQUE DE OLIVARES

Tras la muerte del II conde de Olivares en 1607, Gaspar de Guzmán heredará una colección de tapices formada por más de 300 ejemplares, un conjunto de paños que se verá incrementado conforme vaya construyendo su imagen como el todopoderoso valido de Felipe IV. Durante los primeros años del reinado, el III conde de Olivares obtuvo beneficios económicos por los cargos que ocupaba, destacando el de sumiller de corps o el de caballero mayor. La buena salud económica de la que gozaba su linaje le hizo plantearse un acrecentamiento de su mayorazgo, hecho que llevó a cabo en 1624 ante el escribano Juan de Santillana³⁷. Si bien nos encontramos ante un documento que se centra en aspectos sucesorios, económicos y jurídicos, debemos tener en cuenta los numerosos bienes muebles que vincula a su estado, entre ellos, algunas colgaduras de destacado valor artístico.

Así, se registran cinco series formadas por un total de cincuenta y ocho paños de temática mitológica y religiosa. A las ya mencionadas doce colgaduras de lana y seda de la historia de Troya -tasadas por primera vez en 1576-, se suman seis antiguas de los mismos materiales sobre los Triunfos y los Pecados, pensamos, los mismos que se registran en el inventario *post mortem* de Enrique de Guzmán. Descritos, asimismo, como «antiguos», se contabilizan catorce paños de Petrarca y Adonis de los cuales no hemos encontrado referencias en los registros anteriores. Por la descripción consideramos poco probable que se efectuase su compra después de la muerte del II conde de Olivares en 1607, por lo que es posible que se localizasen en alguna de sus propiedades sevillanas.

Nuevas adquisiciones fueron los veintiséis tapices de los Actos de los Apóstoles, divididos en dos series compuestas por diez y diez y seis piezas cada una. Sabemos que la última no solo poseía un importante valor sentimental, pues fue un regalo personal de Felipe IV al conde-duque, sino también artístico, ya que en una disposición firmada por Inés de Zúñiga, esposa de Olivares, se especifica que es «la mas rica»³⁸. Por ello, tras la muerte del valido, se decidió donar esta tapicería al convento dominico de Loeches,

la fundación religiosa más importante de los nobles al tratarse del panteón familiar. Fue Pescador del Hoyo la primera autora que dio a conocer esta donación apuntando, además, que el convento dominico recibió los otros diez paños del mismo tema³⁹. Sin embargo, estos últimos nunca pasaron a formar parte de los bienes conventuales ya que fueron heredados por Enrique Felípez, marqués de Mairena y heredero del ducado de Sanlúcar la Mayor⁴⁰.

Los numerosos ingresos que el valido recibía por sus cargos, mercedes y negocios personales, le permitieron acrecentar su autoridad con la compra de nuevas villas en las cercanías de la corte como Velilla y Vaciamadrid, poblaciones, ambas, al sudeste de la actual Comunidad de Madrid⁴¹. Precisamente, en 1627 se pagan algo más de 420.000 reales a Francisco García por la compra de «lienços que dio para en cassa», creemos, que destinados al inmueble que poseía en Velilla de San Antonio, lote al que se unirá otro, en este caso entregado por el I marqués de Espinardo que recibe alrededor de 200.000 reales⁴². Sin embargo, desconocemos qué tipo de piezas se vendieron y cuál era su decoración.

dado el valor artístico que poseían todas las colgaduras vinculadas al mayorazgo, estas se localizasen en el Alcázar de Madrid, bien en las alcobas privadas del valido, bien en su despacho personal

Tan solo un año después, en 1628, se procede a ejecutar el segundo acrecentamiento del mayorazgo, vinculándose al estado de Olivares «ocho paños [...] de seda, oro y plata, de figuras grandes» de la Historia de los Romanos, temática común en las colecciones de la época⁴³. Esta nueva serie fue un obsequio enviado desde Flandes por Isabel Clara Eugenia y tenía la particularidad de tener bordado «en la parte baja Della el nombre del que la hizo, que dice Jua[n] Rens». Estamos seguros que se está haciendo referencia a Jan Raes II, uno de los tejedores más prolíficos de Bruselas, presente en la colección de tapices de varios nobles españoles entre los que destacan los Almirantes de Castilla o los duques de Lerma⁴⁴. Aparte de estas piezas, no podemos descartar la posibilidad de encargos personales del conde-duque al artista flamenco. Aunque no hemos encontrado documentación que demuestre la afirmación anterior, Herrero Carretero apunta la intervención directa del valido en la adquisición de tapices de Raes para la decoración del palacio de El Buen Retiro de Madrid, por lo que podría quedar confirmada la relación entre Gaspar de Guzmán y el tejedor⁴⁵. Asimismo, nos gustaría señalar que no sería extraño que Olivares solicitase la compra de nuevos paños para su colección personal, aprovechando el envío de colgaduras que en 1638 hizo desde Bruselas el cardenal-infante don Fernando para aderezar las estancias del mismo palacio⁴⁶.

Es probable que, dado el valor artístico que poseían todas las colgaduras vinculadas al mayorazgo, estas se localizasen en el Alcázar de Madrid, bien en las alcobas privadas del valido, bien en su despacho personal. Apuntamos esto porque, a pesar de que los condes-duques poseían varios inmuebles en la villa del Manzanares, habitaban de forma permanente en el palacio real⁴⁷. Esta afirmación cobraría fuerza si tenemos en cuenta que en 1622 se nos indica que en ellas se había colocado un paño «colorado carmesi [con] tachuelas»⁴⁸.

A partir de 1630 las críticas hacia las políticas de Gaspar de Guzmán eran cada vez más fuertes debido a la grave situación económica que atravesaba el país⁴⁹. No obstante, y lejos de sentirse intimidado, confiaba en que un golpe de suerte le permitiera recuperar el prestigio perdido. Por ello, continuaría exhibiéndose con gran pompa en las celebraciones que se llevaban a cabo en la corte, destacando las de 1637 en honor a Fernando III por su nombramiento como Rey de Romanos. Los condes-duques serían los encargados de organizar comedias, bailes y loas en la ermita de San Bruno del palacio de El Buen Retiro, edificio que se engalanó con «tapizarias y alfombras, cercado de arcos de yedra el cielo, un sitial de yedra y flores para sus magestades»⁵⁰. Dado que se trataba de una fiesta organizada por los Olivares, nos inclinamos a pensar que estas piezas pertenecían a su colección personal, siendo esta un escaparate de la riqueza artística de dicho conjunto.

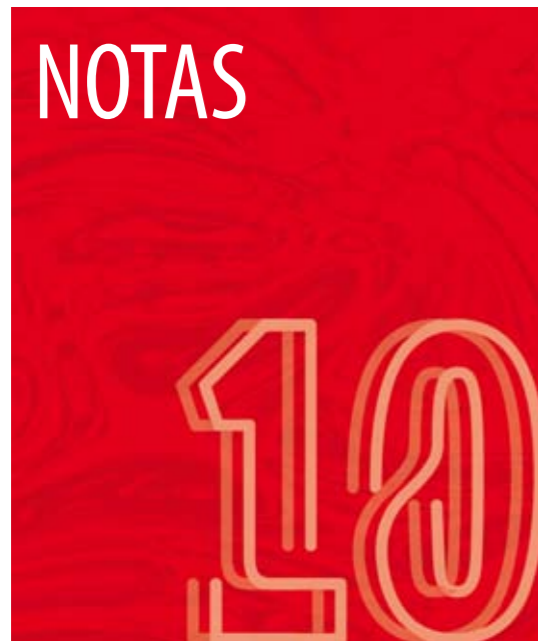
La situación se agravó durante los siguientes años y en enero de 1643 Gaspar de Guzmán perdió la confianza de Felipe IV, quien decidió desterrarlo de la corte. Después de residir durante algún tiempo en Loeches, el conde-duque pasó sus últimos meses de vida en el palacio que su hermana, la marquesa de Alcañices, tenía en la villa zamorana de Toro. Allí, el que había sido el director de la política española durante más de dos décadas, se apagaría para siempre el viernes 22 de julio de 1645⁵¹. Tan solo dos días después «en la ciudad de Toro» se realizó un breve «ynbentario de los vienes que en ella se allaron» en el que se registra un «dosel de tela verde con armas de la casa» junto a una cama de damasco y doce sillas de baqueta⁵². Este documento era el inicio del futuro inventario *post mortem* del patrimonio mueble del conde-duque de Olivares que se debía proseguir «quando conviniere». A la espera de la localización de ese importante documento que nos permitiría tener una visión conjunta del patrimonio de Gaspar de Guzmán, sí podemos asegurar que, al igual que otros nobles de la época, los condes de Olivares se sirvieron de su patrimonio suntuario, en general, y de los tapices, en particular, para poner en valor la identidad del linaje. Un linaje que, a pesar de haber nacido como una rama menor de los Medina Sidonia, logró situarse en la primera línea de la política española.

CONCLUSIONES

En la primera mitad del siglo XVII, los condes de Olivares poseían una colección de colgaduras que superaba las 300 piezas. No obstante, el conjunto sería mayor, pues como hemos comentado, tan solo se han contabilizado las piezas incluidas en las tasaciones localizadas hasta la fecha, la mayor parte ejecutadas en los inmuebles de la villa de Madrid.

Se trataba de una colección cuyos primeros ejemplares se tasaron en 1569 en el palacio que los nobles tenían en su villa sevillana de Olivares. Con el paso de los años, y como resultado del mayor protagonismo de la familia en la corte, los condes vieron en la adquisición de bienes muebles una forma de exaltar la identidad del linaje, siendo parte indispensable de su colección las colgaduras. Entre los tapices más destacadas se encontrarían los de la Historia de Troya, la Historia de los Romanos, estos últimos regalados por Isabel Clara Eugenia o los diez y seis de los Actos de los Apóstoles, en este caso obsequio de Felipe IV. Es indudable, por tanto, el valor artístico de este conjunto que se completaba con doseles, reposteros, arambeles, paños de escenas y almohadas, todas estas piezas de distintas telas como seda, terciopelo, oro o damasco.

Hasta el momento no se ha logrado localizar ninguno de estos tapices, en parte debido a la dispersión del patrimonio de los condes-duques tras su muerte entre los distintos herederos. A los marqueses de Mairena, se sumaron los duques de Haro, los marqueses de Leganés o los duques de Medina de las Torres. Los pleitos y procesos judiciales entre ellos borraron la identidad de uno de los linajes más importantes de la Edad Moderna española.



¹ DE RIOJA, F., *Nicandro o Antidoto contra las calumnias que la ignorancia y embidia ha esparcido por desluzir y manchar las heroycas, e inmortales acciones del Conde Duque de Olivares despues de su retiro [...]*, Madrid ¿1643?, p. 8. Biblioteca Nacional de España (a partir de ahora BNE), R/13027/10.

² ORTEGA JIMÉNEZ, J. M., *Linaje, patrimonio y patronazgo de D. Gaspar de Guzmán, conde-duque de Olivares* [Tesis doctoral], Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2019, pp. 446-447.

³ MARTÍNEZ CALDERÓN, J. A., *Epítome de las historias de la gran casa de Guzmán y de las progenies reales que la procrean y las que procrea, donde se da noticia de esta antigua familia y de otras muchas de Europa*, 1638, f. 571r. BNE, mss. 2558.

⁴ *Salida del rey nuestro señor don Felipe Quarto de la villa de Madrid para la ciudad de Sevilla [...]*, Sevilla, 1624. BNE, VE/1408/9.

⁵ CHECA CREMADES, F. y GARCÍA GARCÍA, B. J., "Presentación", en CHECA CREMADES, F. y GARCÍA GARCÍA, B. J. (eds.), *Los triunfos de Aracne. Tapices flamencos de los Austrias en el Renacimiento*, Madrid, Fundación Carlos Amberes, 2011, p. 9.

⁶ Para consultar la versión española véase: VON SCHLOSSER, J., *Las cámaras artísticas y maravillosas del renacimiento tardío*, Madrid, Akal, 1988.

⁷ MORÁN TURINA, J. M. y CHECA CREMADES, F., *El coleccionismo en España. De las cámaras de maravillas a la galería de pinturas*, Madrid, Cátedra, 1985.

⁸ URQUÍZAR HERRERA, A., *Coleccionismo y nobleza. Signos de distinción social en la Andalucía del Renacimiento*, Madrid, Marcial Pons, 2007.

⁹ RAMÍREZ RUIZ, V., *Las tapicerías en las colecciones de la nobleza española del siglo XVII* [Tesis doctoral], Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2013a.

¹⁰ Destacamos, entre otros, los siguientes estudios de esta autora: RAMÍREZ RUIZ, V., "La colección de tapices del II duque de Medina de las Torres y la IX condesa de Oñate", *Goya: revista de arte*, núm. 344, 2013b, pp. 208-219; "La colección de tapices de los condes de Monterrey", *Libros de la Corte*, núm. 10, 2015, pp. 30-59, y "Las colecciones de tapicerías de los virreyes napolitanos durante su estancia en Italia: un viaje de ida y vuelta", *Además de: revista online de artes decorativas y diseño*, núm. 9, 2023, pp. 43-72.

¹¹ REDÍN MICHAUS, G. (dir.), *Nobleza y coleccionismo de tapices entre la Edad Moderna y Contemporánea "las Casas de Alba y Denia Lerma"*, Madrid, Arco Libros, 2018.

¹² PESCADOR DEL HOYO, M. C., "Los tapices del convento de dominicas de Loeches", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, núm. 5, 1970, pp. 97-107.

¹³ HERRERA GARCÍA, A., *El Estado de Olivares. Origen, formación y desarrollo con los tres primeros condes (1535-1645)*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1990.

¹⁴ CRUZ YÁBAR, M. T., *La tapicería en Madrid (1570-1640)*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1990, pp. 360-362.

¹⁵ ORTEGA JIMÉNEZ, J. M., "Introducción a los bienes suntuarios de Enrique de Guzmán, II conde de Olivares", en LABRADOR ARROYO, F. (ed.), *II Encuentro de Jóvenes Investigadores en Historia Moderna. Líneas recientes de investigación en Historia Moderna*, Madrid, ediciones Cinca, 2015, pp. 819-831.

¹⁶ ORTEGA JIMÉNEZ, J. M., *op. cit.*, 2019.

¹⁷ Tasación *post mortem* de los bienes en Sevilla de Pedro de Guzmán, I conde de Olivares, 10 de octubre de 1569, Archivo Histórico Provincial de Sevilla, sección protocolos, oficio 17, leg. 10672, libro 2º, ff. 463r-473r. Este documento fue publicado por HERRERA GARCÍA, A., *op. cit.*, 1990, p. 63.

¹⁸ RAMÍREZ RUIZ, V., *op. cit.*, 2013a, p. 207.

¹⁹ CALVETE DE ESTRELLA, J., *El felicissimo viaje del muy alto y muy Poderoso Principe Don Phelippe Hijo del Emperador Don Carlos Quinto Maximo, desde España à sus tierras de la baxa Alemaña: con la descripcion de todos los Estados de Brabante y Flandes escrito en quatro libros*, Amberes, Martín Nucio, 1552, p. 212v.

²⁰ Sobre la colección de pinturas véase: ORTEGA JIMÉNEZ, J.M., "La colección de pinturas de Pedro de Guzmán, I conde de Olivares", *Laboratorio de Arte*, núm. 32, 2020, pp. 81-94.

²¹ HERRERA GARCÍA, A., *op. cit.*, 1990, pp. 261-290. La mayoría de estas viviendas se encontraban arrendadas.

²² Tasación *post mortem* de los bienes de Enrique de Guzmán, II conde de Olivares, 1 de junio de 1607, Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (a partir de ahora AHPM), leg. 1824, f. 819v. Documento dado a conocer por HERRERA GARCÍA, A., *op. cit.*, 1990, p. 107.

²³ Sobre la colección de tapices de los Medina Sidonia véase: GARCÍA CALVO, M., "Evolución y dispersión de una colección de tapices desde el siglo XVI hasta finales del siglo XIX: la de la Casa Ducal de Medina Sidonia", en RAMÍREZ RUIZ, V. y RUBIO CELADA, A. (eds.), *El coleccionismo de artes decorativas en España en el cambio de siglo (finales del s. XIX-principios del s. XX)*, Madrid, Asociación de Amigos del Museo Nacional de Artes Decorativas, T. I, 2022, pp. 213-226.

²⁴ Arras de Enrique de Guzmán, II conde de Olivares, 18-20 de febrero de 1576, AHPM, prot. 273, ff. 342r-375r. Documento dado a conocer por HERRERA GARCÍA, A., *op. cit.*, 1990, p. 82.

²⁵ HERRERA GARCÍA, A., *op. cit.*, 1990, p. 104.

²⁶ Primer acrecentamiento del mayorazgo de Olivares, 10 de octubre de 1624, AHPM, prot. 1718, f. 690v. Documento dado a conocer por HERRERA GARCÍA, A., *op. cit.*, 1990, p. 135.

²⁷ RAMÍREZ RUIZ, V., "Función de las tapicerías en la corte: siglo XVII", *Revista Internacional en mobiliario y objetos decorativos*, núm. 1, 2012, p. 24. Sobre la iconografía de la Guerra de Troya y su significado véase: GONZÁLEZ ZYMLA, H., "La iconografía de las Guerras de Troya de los tapices flamencos de la Catedral de Zamora y los ideales nobiliarios del siglo XV", en MARTÍNEZ RUIZ, E. CANTERA MONTENEGRO, J. y DE PAZZIS PI CORRALES, M. (dir.), *La guerra en el arte*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2017, pp. 237-276.

²⁸ Gaspar de Guzmán exige que se cumpla lo dispuesto en la testamentaria de su padre. AHPM, prot. 1824, f. 805r. Documento citado por HERRERA GARCÍA, A., *op. cit.*, 1990, p. 119.

²⁹ Sobre el virreinato de Enrique de Guzmán, II conde de Olivares, véase VERDE, P. C., "Doménico Fontana a Napoli (1592-1607). le opere per la committenza vicereale spagnola", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, núm. 18, 2006, pp. 49-78.

³⁰ Aunque no hemos encontrado referencias documentales, existe la posibilidad del traslado de parte de la colección de tapices desde España hasta Italia como harían posteriormente otros nobles como el conde de Monterrey o el duque de Medina de las Torres. RAMÍREZ RUIZ, V., *op. cit.*, 2023, p. 46. Si así fuera, estas piezas decorarían las estancias de los inmuebles en los que residió Enrique de Guzmán durante los años que ejerció los cargos de embajador ante la Santa Sede (Roma), virrey de Sicilia y virrey de Nápoles.

³¹ VV.AA., "Catálogo", en RAMOS GONZÁLEZ, F. (coord.), *Archivo Simón Ruiz. Comercio y finanzas en tiempos de Felipe II. Sevilla. Archivo General de Indias*, Valladolid, Fundación Museo de las Ferias y Consejería de Cultura, 2019, p. 49. Prueba de la presencia de estos tapices lo podemos ver en la colección del V marqués de Villafranca, quien tenía varios ejemplares que mostraban boscajes. GARCÍA CALVO, M., "Pedro de Toledo (1546-1627) V marqués de Villafranca, coleccionista de tapices", *Archivo Español de Arte*, núm. 332, 2009, pp. 347-362.

³² ELLIOTT, J. H., *El conde-duque de Olivares. el político en una época de decadencia*, Barcelona, Alianza, 2010, p. 30.

³³ ORTEGA JIMÉNEZ, J.M., *op. cit.*, 2019, p. 82.

³⁴ CABRERA DE CÓRDOBA, L., *Relaciones de las cosas sucedidas en la Corte desde el año 1599 al 1614*, Madrid, 1626, f. 213v. BNE, mss. 9129.

³⁵ MANTUANO, P., *Casamientos de España y Francia y Viaje del duque de Lerma llevando a la Reyna Christianissima Doña Ana de Austria al passo de Beobia y trayendo la Princesa de Asturias nuestra señora*, Madrid, Imprenta Real, 1618.

³⁶ RAMÍREZ RUIZ, V., "Fortuna y dispersión de las colecciones nobiliarias de tapices de los siglos XVI y XVII", en LÓPEZ GUILLAMÓN, I. y CHAPARRO GÓMEZ, C. (dir.), *Humanismo y naturaleza en los tapices de Badajoz & Adenda*, Badajoz, Fundación Academia Europea e Iberoamericana de Yuste, 2020, p. 116.

³⁷ Primer acrecentamiento del mayorazgo de Olivares, 10 de octubre de 1624, AHPM, prot. 1718, ff. 685r-69v.

³⁸ Disposiciones de Inés de Zúñiga añadidas al testamento de su esposo Gaspar de Guzmán, conde-duque de Olivares, 21 de noviembre de 1645, Archivo Regional de Madrid, 95425, f. 314r.

³⁹ PESCADOR DEL HOY, M. C., *op. cit.*, 1970, pp. 100-101.

⁴⁰ Testamento de Inés de Zúñiga, condesa-duquesa de Olivares, 10 de septiembre de 1647, AHPM, prot. 6233, f. 663r. Documento citado por HERRERA GARCÍA, A., *op. cit.*, 1990, p. 190.

⁴¹ Está haciendo referencia a Velilla de San Antonio y Rivas-Vaciamadrid. Sobre la compra de ambas villas consultar: PÉREZ PRECIADO, J. J., "Noticias en torno a la casa real de Vaciamadrid", *Madrid: revista de arte, geografía e historia*, núm. 1, 1998, p. 493. MAYORAL MORAGA, M. (coord.), *Historia de Velilla de San Antonio*, Madrid, Bornova, 2002, p. 125.

⁴² Cuentas personales de los gastos del conde-duque, 23 de febrero de 1633, AHPM, prot. 2055, f. 357v. Documento analizado desde el punto de vista económico en HERRERA GARCÍA, A., "Unas cuentas de gastos domésticas del Conde Duque de Olivares", en COSANO MOYANO, J. (dir.), *VII Congreso de Profesores- investigadores*, Motril, Hespéride, 1989, pp. 221-237.

⁴³ Véase: MATESANZ DEL BARRIO, J., "La colección de tapices de los condes de Montalvo: la tapicería de Montalvo en la catedral de Burgos (III)", *Boletín de la Institución Fernán González*, núm. 226, 2003, pp. 87-121.

⁴⁴ DELMARCEL, G., "Tapestry in the Spanish Netherlands, 1625-60", en CAMPBELL, T.P. (ed.), *Tapestry in the Baroque: Threads of Splendor*, New York and London, The Metropolitan Museum of Art and Yale University Press, 2008, p. 230. RAMÍREZ RUIZ, V., *op. cit.*, 2013a, p. 367.

⁴⁵ HERRERO CARRETERO, C., "La colección de tapices de la Corona de España. Notas sobre su formación y conservación", *Arbor*, núm. 665, 2001, p. 171.

⁴⁶ SIMAL LÓPEZ, M., "El escenario del valido: el conde-duque de Olivares y el Palacio del Buen Retiro", *Cuadernos de Historia Moderna*, núm. 45, 2020, p. 582.

⁴⁷ BARBEITO, J.M., "Olivares en palacio", *Libros de la corte*, núm. 2, 2010, pp. 65-70.

⁴⁸ Reformas y pagos en las estancias que tenían los condes-duques de Olivares en el Alcázar de Madrid, 1621-1634, Archivo General de Palacio, Administración General, leg. 710, s/f. Documento citado en: BARBEITO, J. M., *op. cit.*, 2010, p. 67.

⁴⁹ FELIPO ORTS, A., "Monarquías rivales. Francia (1610-1661) y España (1568-1665)", en FLORISTÁN, A. (coord.), *Historia Moderna Universal*, Barcelona, Ariel, 2007, pp. 368-370.

⁵⁰ *Discurso segundo de las fiestas que la Magestad Católica del Rey nuestro Señor celebrò en el Real Retiro a las felicissimas nuevas de la eleccion y coronacion de Rey de Romanos en los Reyes de Ungría y Boemia de diez días continuos, que començaron Domingo 16. hasta Martes 25. de Febrero*, Madrid, 1637, f. 313v. BNE, VE/56-94.

⁵¹ MARAÑÓN, G., *El conde-duque de Olivares. La pasión de mandar*, Madrid, 1980, p. 391.

⁵² Tasación *post mortem* de los bienes del conde-duque en Toro (Zamora), 24 de julio de 1645, Archivo Histórico Provincial de Zamora, sec. protocolos, leg. 3881, ff. 217r-217v.



BARBEITO, J.M., "Olivares en palacio", *Libros de la corte*, núm. 2, 2010, pp. 65-70.

CABRERA DE CÓRDOBA, L., *Relaciones de las cosas sucedidas en la Corte desde el año 1599 al 1614*, Madrid, 1626.

CALVETE DE ESTRELLA, J., *El felicissimo viaje del muy alto y muy Poderoso Principe Don Phelippe Hijo del Emperador Don Carlos Quinto Maximo, desde España à sus tierras de la baxa Alemaña: con la descripcion de todos los Estados de Brabante y Flandes escrito en quatro libros*, Amberes, Martín Nucio, 1552.

CHECA CREMADES, F. y GARCÍA GARCÍA, B. J., "Presentación", en CHECA CREMADES, F. y GARCÍA GARCÍA, B. J. (eds.), *Los triunfos de Aracne. Tapices flamencos de los Austrias en el Renacimiento*, Madrid, Fundación Carlos Amberes, 2011, pp. 7-13.

CRUZ YÁBAR, M.T., *La tapicería en Madrid (1570-1640)*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1990.

DELMARCEL, G., "Tapestry in the Spanish Netherlands, 1625-60", en CAMPBELL, T. P. (ed.), *Tapestry in the Baroque: Threads of Splendor*, New York and London, The Metropolitan Museum of Art and Yale University Press, 2008, pp. 203-262.

DE RIOJA, F., *Nicandro o Antidoto contra las calumnias que la ignorancia y embidia ha esparcido por desluzir y manchar las heroycas, e inmortales acciones del Conde Duque de Olivares despues*

de su retiro [...], Madrid, ¿1643?

Discurso segundo de las fiestas que la Magestad Catolica del Rey nuestro Señor celebrò en el Real Retiro a las felicissimas nuevas de la eleccion y coronacion de Rey de Romanos en los Reyes de Ungria y Boemia de diez dias continuos, que començaron Domingo 16. hasta Martes 25. de Febrero, Madrid, 1637.

ELLIOTT, J.H., *El conde-duque de Olivares. el político en una época de decadencia*, Barcelona, Alianza, 2010.

FELIPO ORTS, A., "Monarquías rivales. Francia (1610-1661) y España (1568-1665)", en FLORISTÁN, A. (coord.), *Historia Moderna Universal*, Barcelona, Ariel, 2007, pp. 351-371.

GARCÍA CALVO, M., "Pedro de Toledo (1546-1627) V marqués de Villafranca, coleccionista de tapices", *Archivo Español de Arte*, núm. 332, 2009, pp. 347-362.

GARCÍA CALVO, M., "Evolución y dispersión de una colección de tapices desde el siglo XVI hasta finales del siglo XIX: la de la Casa Ducal de Medina Sidonia", en RAMÍREZ RUIZ, V. y RUBIO CELADA, A. (eds.), *El coleccionismo de artes decorativas en España en el cambio de siglo (finales del s. XIX-principios del s. XX)*, Madrid, Asociación de Amigos del Museo Nacional de Artes Decorativas, T. I, 2022, pp. 213-226.

GONZÁLEZ ZYMLA, H., "La iconografía de las Guerras de Troya de los tapices flamencos de la Catedral de Zamora y los ideales nobiliarios del siglo XV", en MARTÍNEZ RUIZ, E., CANTERA MONTENEGRO, J. y DE PAZZIS PI CORRALES, M. (dir.), *La guerra en el arte*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2017, pp. 237-276.

HERRERA GARCÍA, A., "Unas cuentas de gastos domésticas del Conde Duque de Olivares", en COSANO MOYANO, J. (dir.), *VII Congreso de Profesores- investigadores*, Motril, Hespéride, 1989, pp. 221-237.

HERRERA GARCÍA, A., *El Estado de Olivares. Origen, formación y desarrollo con los tres primeros condes (1535-1645)*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1990.

HERRERO CARRETERO, C., "La colección de tapices de la Corona de España. Notas sobre su formación y conservación", *Arbor*, núm. 665, 2001, pp. 163-192.

MANTUANO, P., *Casamientos de España y Francia y Viaje del duque de Lerma llevando a la Reyna Christianissima Doña Ana de Austria al passo de Beobia y trayendo la Princesa de Asturias nuestra señora*, Madrid, Imprenta Real, 1618.

MARAÑÓN, G., *El conde-duque de Olivares. La pasión de mandar*, Madrid, 1980.

MARTÍNEZ CALDERÓN, J.A., *Epítome de las historias de la gran casa de Guzmán y de las progenies reales que la procrean y las que procrea, donde se da noticia de esta antigua familia y de otras muchas de Europa*, 1638.

MATESANZ DEL BARRIO, J., "La colección de tapices de los condes de Montalvo: la tapicería de Montalvo en la catedral de Burgos (III)", *Boletín de la Institución Fernán González*, núm. 226, 2003, pp. 87-121.

MAYORAL MORAGA, M. (coord.), *Historia de Velilla de San Antonio*, Madrid, Bornova, 2002.

MORÁN TURINA, J. M. y CHECA CREMADES, F., *El coleccionismo en España. De las cámaras de maravillas a la galería de pinturas*, Madrid, Cátedra, 1985.

ORTEGA JIMÉNEZ, J.M., "Introducción a los bienes suntuarios de Enrique de Guzmán, II conde de Olivares", en LABRADOR ARROYO, F. (ed.), *II Encuentro de Jóvenes Investigadores en Historia Moderna. Líneas recientes de investigación en Historia Moderna*, Madrid, ediciones Cinca, 2015, pp. 819-831.

ORTEGA JIMÉNEZ, J.M., *Linaje, patrimonio y patronazgo de D. Gaspar de Guzmán, conde-duque de Olivares* [Tesis doctoral], Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2019.

ORTEGA JIMÉNEZ, J.M., "La colección de pinturas de Pedro de Guzmán, I conde de Olivares", *Laboratorio de Arte*, núm. 32, 2020, pp. 81-94.

PÉREZ PRECIADO, J.J., "Noticias en torno a la casa real de Vaciámadrid", *Madrid: revista de arte, geografía e historia*, núm. 1, 1998, pp. 487-507.

PESCADOR DEL HOY, M. C., "Los tapices del convento de dominicas de Loeches", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, núm. 5, 1970, pp. 97-107.

RAMÍREZ RUIZ, V., "Función de las tapicerías en la corte: siglo XVII", *Revista Internacional en mobiliario y objetos decorativos*, núm. 1, 2012, pp. 23-40.

RAMÍREZ RUIZ, V., *Las tapicerías en las colecciones de la nobleza española del siglo XVII* [Tesis doctoral], Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2013a.

RAMÍREZ RUIZ, V., "La colección de tapices del II duque de Medina de las Torres y la IX condesa de Oñate", *Goya: revista de arte*, núm. 344, 2013b, pp. 208-219.

RAMÍREZ RUIZ, V., "La colección de tapices de los condes de Monterrey", *Libros de la Corte*, núm. 10, 2015, pp. 30-59.

RAMÍREZ RUIZ, V., "Fortuna y dispersión de las colecciones nobiliarias de tapices de los siglos XVI y XVII", en LÓPEZ GUILLAMÓN, I. y CHAPARRO GÓMEZ, C. (dir.), *Humanismo y naturaleza en los tapices de Badajoz & Adenda*, Badajoz, Fundación Academia Europea e Iberoamericana de Yuste, 2020, pp. 110-149.

RAMÍREZ RUIZ, V., "Las colecciones de tapicerías de los virreyes napolitanos durante su estancia en Italia: un viaje de ida y vuelta", *Además de: revista online de artes decorativas y diseño*, núm. 9, 2023, pp. 43-72.

REDÍN MICHAUS, G. (dir.), *Nobleza y coleccionismo de tapices entre la Edad Moderna y Contemporánea "Las Casas de Alba y Denia Lerma"*, Madrid, Arco Libros, 2018.

Salida del rey nuestro señor don Felipe Quarto de la villa de Madrid para la ciudad de Sevilla [...], Sevilla, 1624.

SIMAL LÓPEZ, M., "El escenario del valido: el conde-duque de Olivares y el Palacio del Buen Retiro", *Cuadernos de Historia Moderna*, núm. 45, 2020, pp. 565-601.

URQUÍZAR HERRERA, A., *Coleccionismo y nobleza. Signos de distinción social en la Andalucía del Renacimiento*, Madrid, Marcial Pons, 2007.

VERDE, P. C., "Doménico Fontana a Napoli (1592-1607). le opere per la committenza vicereale spagnola", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, núm. 18, 2006, pp. 49-78.

VON SCHLOSSER, J., *Las cámaras artísticas y maravillosas del renacimiento tardío*, Madrid, Akal, 1988.

VV.AA., "Catálogo", en RAMOS GONZÁLEZ, F. (coord.), *Archivo Simón Ruiz. Comercio y finanzas en tiempos de Felipe II. Sevilla. Archivo General de Indias*, Valladolid, Fundación Museo de las Ferias y Consejería de Cultura, 2019, pp. 18-143.



Horror rectae: mobiliario y decoración de Gustav Siegel en la Exposición Universal de París de 1900.

Nº 10 • 2024
ISSN 2444-121X

Julio Vives Chillida.

Investigador independiente.

juliovivesch@yahoo.es

- Fecha de recepción: 30-11-2023 - Fecha de aceptación: 09-07-2024 • Pags. 407 - 439
- <https://doi.org/10.46255/add.2024.10.157>

RESUMEN

Este artículo examina en detalle la contribución del arquitecto Gustav Siegel al campo del *Art nouveau* desde la perspectiva del mueble de madera curvada. Como director del departamento de diseño de la firma vienesa *Jacob & Josef Kohn*, Siegel creó una completa instalación con decoración mural, un salón y un dormitorio en madera curvada para la Exposición Universal en París en 1900, obra que representó un importante desarrollo técnico y artístico de este tipo de mueble. Después de un breve ensayo sobre su biografía y los precedentes, el artículo muestra los aspectos técnicos y estéticos de la instalación en el sentido de huir de la línea recta en la ejecución de los diseños. El artículo otorga relevancia, no sólo a la decorativa instalación *Art nouveau* sino también al peculiar y sobresaliente mobiliario en exhibición. Un completo homenaje al *Art nouveau* por parte del arquitecto austríaco.

PALABRAS CLAVE: *Art nouveau*, Decoración, Exposición universal, Madera curvada, Gustav Siegel.

HORROR RECTAE: FURNITURE AND DECORATION OF GUSTAV SIEGEL IN THE 1900 UNIVERSAL EXHIBITION IN PARIS.

ABSTRACT

This article examines in detail the contribution of the architect Gustav Siegel to the field of Art nouveau from the perspective of the bentwood furniture. As director of the design department of the Viennese firm Jacob & Josef Kohn, he created an entire installation with mural decoration, a living room and a bedroom in bent wood for the Universal Exhibition in Paris in 1900, work which represented a high point in the technical and artistic development of this type of furniture. After a short essays about his biography and precedents, the article shows the aesthetic and technical issues of the stand in the perspective of the escape from the straight line in the execution of the designs. The article gives relevance not only to the Art nouveau decorative Stand but also to the rare and outstanding furniture exhibited there in. A whole homage to Art nouveau from the austrian architect.

KEY WORDS: *Art nouveau, Bent-Wood, Decoration, Gustav Siegel, Universal Exhibition.*

HORROR RECTAE: MOBILIARIO Y DECORACIÓN DE GUSTAV SIEGEL EN LA EXPOSICIÓN UNIVERSAL DE PARÍS DE 1900

Julio Vives Chillida

Investigador independiente.

APROXIMACIÓN A UNA BIOGRAFÍA (PARCIAL) DE GUSTAV SIEGEL

A fecha de hoy, la biografía de Gustav Siegel es incompleta y en algunos aspectos borrosa. Hasta hace poco las fechas de vida eran bien conocidas (Viena, 21-1-1880/24-1-1970) pero en los últimos años hay referencias de que falleció en 1968¹. En la entrada que tiene en Wikipedia, también reciente, se mantiene la fecha de fallecimiento en 1970, con indicación de la fuente en un registro de Viena y al ser la más extendida en la bibliografía es la que mantenemos, al menos provisionalmente².

Su imagen también era desconocida. Karl Mang (1922-2015), arquitecto vienés especializado en mobiliario, publicó en su libro sobre Thonet de 1982 una fotografía, que procedía del archivo de *Gebrüder Thonet Wien*, en la que él aparece, sentado,

diseñando en el despacho en Viena (*Elisabethstrasse 24*) (*Fig. 1*)³. La dirección de la oficina central de Jacob & Josef Kohn estaba en ese lugar hasta que en 1926 pasó a ser la oficina central del grupo de empresas Thonet-Mundus-Kohn. Esta fotografía, que no se ha vuelto a reproducir en ninguna publicación, no indica fecha, pero por el mobiliario que aparece en ella es con seguridad posterior a 1907. En cualquier caso, es significativo que hasta hace muy poco no se conociera ningún retrato de él. Sin embargo, el 5 de junio de 2020 se subastaron en Viena -casa *Dorotheum*- algunos documentos personales de Siegel, entre los que había una tarjeta de identidad de 1960 con una fotografía suya y su firma. Por estos documentos se sabe que contrajo matrimonio en 1905, que, en 1917, antes de finalizar la Primera Guerra Mundial, se le concedió una Cruz de Oro con corona, que era una alta condecoración por valentía en la guerra, y que se jubiló en 1947, mediante un acuerdo con la empresa Thonet⁴.

Siegel fue un importante diseñador de interiores y de muebles. Probablemente uno de los diseñadores en madera curvada más relevantes del siglo XX. Era hijo de un carpintero. Fue alumno del arquitecto y profesor Josef Hoffmann (Brtnice 1870-Viena 1956) en la Escuela vienesa de Artes Aplicadas (*Wiener Kunstgewerbeschule*) de la capital del Imperio Austro-húngaro, donde estudió desde 1897 a 1901, después de haber cursado una formación profesional en carpintería entre 1894 y 1897. En la mencionada escuela de Viena se estudiaba arquitectura y Siegel fue admitido a las clases de Hoffmann en 1899, razón por la cual se le califica de arquitecto en la mayor parte de la bibliografía existente, al menos la que trata sobre mueble curvado, pero no figura en la enciclopedia de arquitectos de Viena⁵. Posiblemente el uso que se hace de la palabra “arquitecto” respecto de Siegel sea extensivo porque su actividad se limitó a la práctica del diseño de muebles y el interiorismo (arquitecto de interiores).

Lo cierto es que Siegel, mientras era estudiante en la Escuela de Artes Aplicadas, a finales de 1898, buscaba trabajo públicamente como dibujante en el campo de la carpintería o “dibujante en cualquier otro campo” -por tanto lo que quería era diseñar-, poniendo llamativos anuncios en el *Neues Wiener Journal*⁶. Es posible que su maestro le consiguiera trabajo en este sector recomendándolo, en el mismo año de 1899, al director de la ya entonces prestigiosa firma de mueble de madera curvada de Viena Jacob & Josef Kohn, Felix Kohn (1850-1906)⁷.

También es posible que Felix Kohn, una persona importante en la Viena de 1900 y que llegó a ser Vicepresidente de la Asociación de Empresarios de Austria, lo contratara directamente, sin la intervención de Hoffmann. La recomendación del profesor, si la hubo, sería importante porque, siendo tan joven -tenía 19 años-, era para ser el director del departamento de diseño de la empresa de mueble curvado. Como tal trabajó permanentemente, incluyendo la etapa de la unión de Kohn con la empresa Mundus, entre 1917 y 1922. También siguió en el oficio con la empresa Thonet A. G., creada en 1923 como sucesora de la legendaria empresa familiar Hermanos Thonet⁸.

Karl Mang llegó a entrevistarle en 1968, dos años antes de su fallecimiento, y se deduce que Siegel tuvo un papel relevante en las instalaciones y muebles de Kohn, después de la Exposición Universal de París, al menos en la Exposición internacional de



Figura 1

Gustav Siegel -sentado- en el taller en Elisabethstrasse, 24 (Viena).
Karl MANG, Thonet Bugholzmöbel, p. 104 (Gebrüder Thonet Wien).

Glasgow (1901), la Exposición Universal de Saint Louis (1904) y la Exposición universal de Milán (1906)⁹. También cabe mencionar, en este sentido, la Exposición de invierno del Museo austríaco de Arte e Industria de Viena en 1901-1902 y la Exposición internacional de artes decorativas de Turín (1902)¹⁰. Su participación en todas estas exposiciones, en la etapa más productiva de la firma, está fuera de toda duda.

Al margen del diseño de mobiliario, en la *Kunstschau Wien*, en 1908, Siegel colaboró de algún modo en el diseño de elementos del teatro y de una fuente del jardín de la Exposición, al parecer junto al arquitecto especialista en jardines, discípulo también de Hoffmann, Franz Lebisich (1881-1965)¹¹.

En algunos casos la autoría concreta de un diseño producido por Kohn es discutida lo que conduce a que, cada vez con mayor frecuencia, se encuentren en las casas de subastas y galerías -pero también en la bibliografía especializada- atribuciones dobles Hoffmann-Siegel para mobiliario de Kohn de los primeros años de la década del 1900. A fin de cuentas, también es posible y razonable que Hoffmann y Siegel colaboraran en el diseño de mobiliario e interiores para la casa Kohn, del mismo modo en que el mismo Hoffman y Moser lo hacían en los Talleres Vieneses¹². Por ejemplo, en 1913 el conocido arquitecto secesionista húngaro Emil Ágoston (1876-1921) hizo un edificio moderno

en Budapest (*Kristóf-Tér, 3*) y, salvo parte de la planta baja, ocupada por un banco, las otras seis plantas eran la tienda de Kohn. En la crónica de este edificio se indica que los interiores de los nuevos almacenes de Budapest fueron llevados a cabo artísticamente por el pintor y decorador vienés Adolf Falkenstein (fallecido en 1929), según diseños del Profesor Josef Hoffmann y el arquitecto Gustav Siegel¹³. Sea como fuere, Siegel no es mencionado -ni tampoco la empresa Kohn que era una colaboradora importante del arquitecto- en la autobiografía de Josef Hoffmann¹⁴.

El último dato significativo del reconocimiento de Siegel como diseñador de muebles es su participación en el jurado del concurso internacional de diseño de sillas de acuerdo con los principios de fabricación de madera curvada, convocado por Thonet-Mundus en enero de 1929. Otros miembros de este jurado fueron arquitectos destacados como Pierre Jeanneret, Gerrit Rietveld, Josef Frank, Adolf Schneck y Hans Weill¹⁵.

Al parecer, Siegel murió un tanto olvidado en un asilo de Viena. Todavía se le debe una monografía por parte de la comunidad de investigadores de diseño del mueble, curvado o no, aunque es cierto que poco a poco se va reconociendo su valía, ensombrecida en gran medida por el peso de su maestro Hoffmann, a quién, quizá, le debía el puesto de trabajo.

ANTECEDENTES: LA EXPOSICIÓN UNIVERSAL DE AMBERES (1885) Y EL PROGRAMA ARQUITECTÓNICO EN MADERA CURVADA

A decir verdad, no era la primera vez que la casa Kohn encargaba a un arquitecto la construcción de una instalación en una exposición universal. En la Exposición Universal de Amberes de 1885, Kohn presentó un salón de fumadores en el que las paredes -incluso parte del techo- estaban construidas con madera curvada y el mobiliario, en gran parte tapizado, era decididamente historicista (*Fig. 2*)¹⁶. Las crónicas afirmaban que este montaje sorprendía a los visitantes de la exposición por sus bellas formas, buen gusto y originalidad¹⁷. Según una publicación especializada de Viena sobre la Exposición de Amberes, la instalación fue diseñada por N. Hofmann, arquitecto y profesor de dibujo en el Museo Tecnológico-Industrial de Viena, que había sido contratado por la firma Kohn ya antes de 1885:

“Jac. & Jos. Kohn (*sic*) destacó con una sala de fumadores que se había realizado según los dibujos y las instrucciones del arquitecto N. Hofmann, profesor de dibujo en el Museo Tecnológico-Industrial. Este salón demostró de manera muy exitosa que la técnica de la madera curvada también se puede utilizar para satisfacer demandas artísticas”¹⁸.

Teniendo en cuenta que la cuestión de la colaboración de arquitectos con la industria del mueble curvado vienés suele discutirse a partir de 1899, con la referencia a la famosa silla de Adolf Loos para el *Cafe Museum* de Viena, que Kohn utilizara los servicios de un arquitecto, aunque fuera para diseñar interiores historicistas y no muebles, en una fecha tan temprana como 1885, no deja de tener interés. Hemos podido constatar que, efectivamente, entre 1880 y 1910 aproximadamente, estaba activo en el Museo Tecnológico-Industrial de Viena un arquitecto y profesor llamado Nikolaus Hofmann. Aparece citado en una crónica de 1883 como profesor de dibujo



Figura 2

Salón de Kohn.

En la Exposición Universal de Amberes (1885).

comercial a mano alzada en la mencionada institución¹⁹. En diversas publicaciones, que pueden consultarse en línea en la sección digital de la Biblioteca Nacional de Austria, se comprueba que diseñaba, entre otros objetos, muebles diversos realizados en bronce, como lámparas para luz eléctrica²⁰. En la década del 1900 también consta su colaboración con la importante empresa vienesa de muebles *Portois & Fix* en la decoración de los salones del *Musikverein* donde tenían lugar, entre otros, los llamados *Industriellen-ball*²¹. Un detalle que confirma la autoría del arquitecto Nikolaus Hofmann es la presencia en la instalación de Amberes de un reloj -y las lámparas o candelabros que lo acompañan- que se encuentran encima del aparador o credencia que se ve a la izquierda de la fotografía (*Fig. 2*). Son piezas hechas en bronce y diseñadas por él²².

De manera que, salvando todas las distancias en cuanto al estilo se refiere, la mencionada empresa ya tenía un bagaje con antecedentes de diseño de instalaciones y en el plano de la estética y que Siegel supo aprovechar y modernizar. En 1899 acababa de ingresar en la empresa y se le venía encima una Exposición Universal en París, en el centro del *Art nouveau* en ese momento y en un país donde Kohn tenía un gran mercado desde hacía más de veinte

años. En la Exposición Universal de 1878 en la capital francesa Kohn había presentado una construcción tipo *cottage* en madera curvada -que sólo pudo montar parcialmente en la Exposición Universal de Filadelfia de 1876- para exponer sus muebles, en cierto modo un *bentwood palace*, que causó la sensación del público²³, pero le dieron la medalla de oro a la firma competidora Hermanos Thonet y tuvo que conformarse con la de plata. De este modo, en 1900, Kohn, en cierta medida, se tomó la revancha de París y Siegel fue el artífice del “Grand Prix” mientras que la muestra de Hermanos Thonet, según las crónicas, dejaba mucho que desear²⁴. La instalación de Kohn en su conjunto, muebles incluidos, fueron exclusivamente obra de Siegel. Esto no significa, evidentemente que no haya muchos otros muebles de Kohn cuya autoría, por motivos constructivos o estilísticos, se le pueda atribuir, incluidos los que se pusieron de actualidad en los años siguientes, de ejecución rectilínea y formas geométricas, que eran auspiciadas por el conocimiento de la curvatura en ángulo recto. Sólo que, en lo que se refiere a los muebles de la Exposición de París, no hay ninguna duda de la autoría. De hecho, en una fecha tan señalada como 1908, el año en que Josef Hoffmann exponía sus muebles curvados modernos, fabricados por Kohn, en la “pequeña casa de campo” de la *Kunstschau Wien*, la revista *The Studio Yearbook of Decorative Art* decía:

“Gustav Siegel [...] está dedicando toda su energía a resolver el problema de la madera curvada, hábilmente apoyado por los señores J. & J. Kohn. El desarrollo durante el último año en esta rama especial del arte justifica la predicción de un gran futuro. Los diseños son muy ventajosos respecto a los previos y prueban la conveniencia de tener un buen artista en el puesto”²⁵.

Kohn supo aprovechar muy bien el éxito de la Exposición de París y enseguida cambió la tienda en dicha ciudad del *Boulevard des italiennes* (núm. 24) a la *Rue du Faubourg Saint Antoine* (núm. 109) en la esquina con la *Avenue Ledru-Rollin* (núm. 88) y enfrente de los almacenes de muebles *Mercier Frères*, en el llamado “*quartier du meuble*” de la capital. La tienda fue diseñada con toda seguridad por arquitectos o artistas vieneses como se puede deducir de la decoración de la fachada y en su interior. Y en 1904 Kohn editó un importante “*catalogue spécial pour la France*” en cuyo preámbulo se constata que la firma tenía un programa arquitectónico completo casi desde sus inicios como empresa²⁶.

En la introducción de este catálogo se presume lógicamente del Gran Premio de París y en él aparecen las fotografías más conocidas de la instalación de Kohn en la exposición y la gran mayoría de sus muebles. La información propagandística que aparece en sus páginas introductorias -que aquí se transcribe parcialmente-, atestigua cómo Kohn se reivindicaba en perspectiva histórica en el contexto de la competencia en el mundo del mueble curvado y subrayaba que los pasos dados hasta entonces respondían a un deliberado programa arquitectónico de largo recorrido en el diseño de mobiliario e interiores:

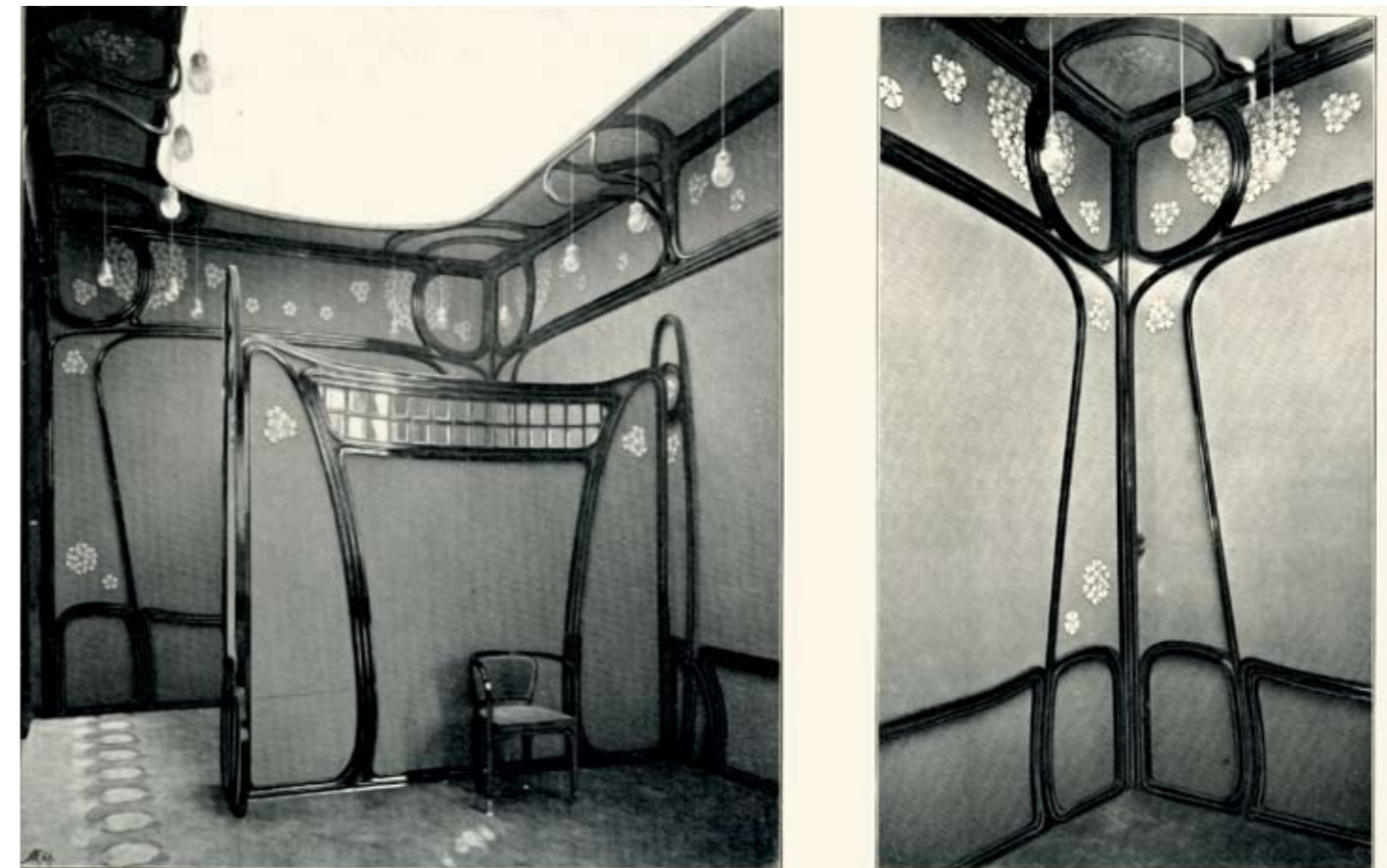
“Caducadas la mayoría de las patentes adquiridas por nuestra casa, estas construcciones, al igual que el gran conjunto de nuevos procesos y modelos, constituyen un enorme avance aportado a toda la industria de la madera curvada. Nuestras memorias sobre la Exposición de Filadelfia de 1876 y el prefacio de nuestro catálogo sobre la Exposición de París de 1878 ya formaban una predicción de este programa, tan brillantemente ejecutado desde entonces, cuando dijimos que teníamos que elevar el rango inferior de los muebles en madera curvada

y crear mobiliario elegante completo: salas de estar, comedores, dormitorios, etc. En la Exposición de París de 1878 nuestra casa pudo mostrar un pabellón especial íntegramente de madera curvada, en el que se apreció justamente un dormitorio ejecutado artísticamente. Toda la realización de su programa quedó demostrada 22 años después en la Exposición de París de 1900, con la presentación de un apartamento completo. La concepción artística y ejecución de esta Exposición ha permitido realizar todas las partes de estos muebles únicamente de madera curvada, excluyendo así cualquier parte que no sea curvada”²⁷.

EL DISEÑO Y ESTILO DE LA INSTALACIÓN: LA DECORACIÓN MURAL

La instalación²⁸ tenía cuatro componentes principales: 1.- la estructura interior o decoración mural; 2.- un dormitorio; 3.- un salón; y 4.- un panel de separación entre el dormitorio y el salón.

La estructura interior era muy llamativa por su decoración mural (*Fig. 3*). La fotografía, muy difundida, es todo un manifiesto para el mundo del diseño -y del arte del escaparate- ya que muestra sólo un mueble -el sillón núm. 715/F que tratamos más



WANDDEKORATION AUS GEBOGENEM HOLZE VON J. & J. KOHN, WIEN
ENTWORFEN VON GUST. SIEGEL, WIEN

Figura 3

Gustav Siegel.
Decoración mural de madera curvada de J. & J. Kohn.
Dekorative Kunst: illustrierte Zeitschrift für angewandte Kunst,
vol. 6, 1900, p. 399.



Figura 4

Tarjeta postal de París. Balaustrada y farolas de Hector Guimard.
Entrada del metro

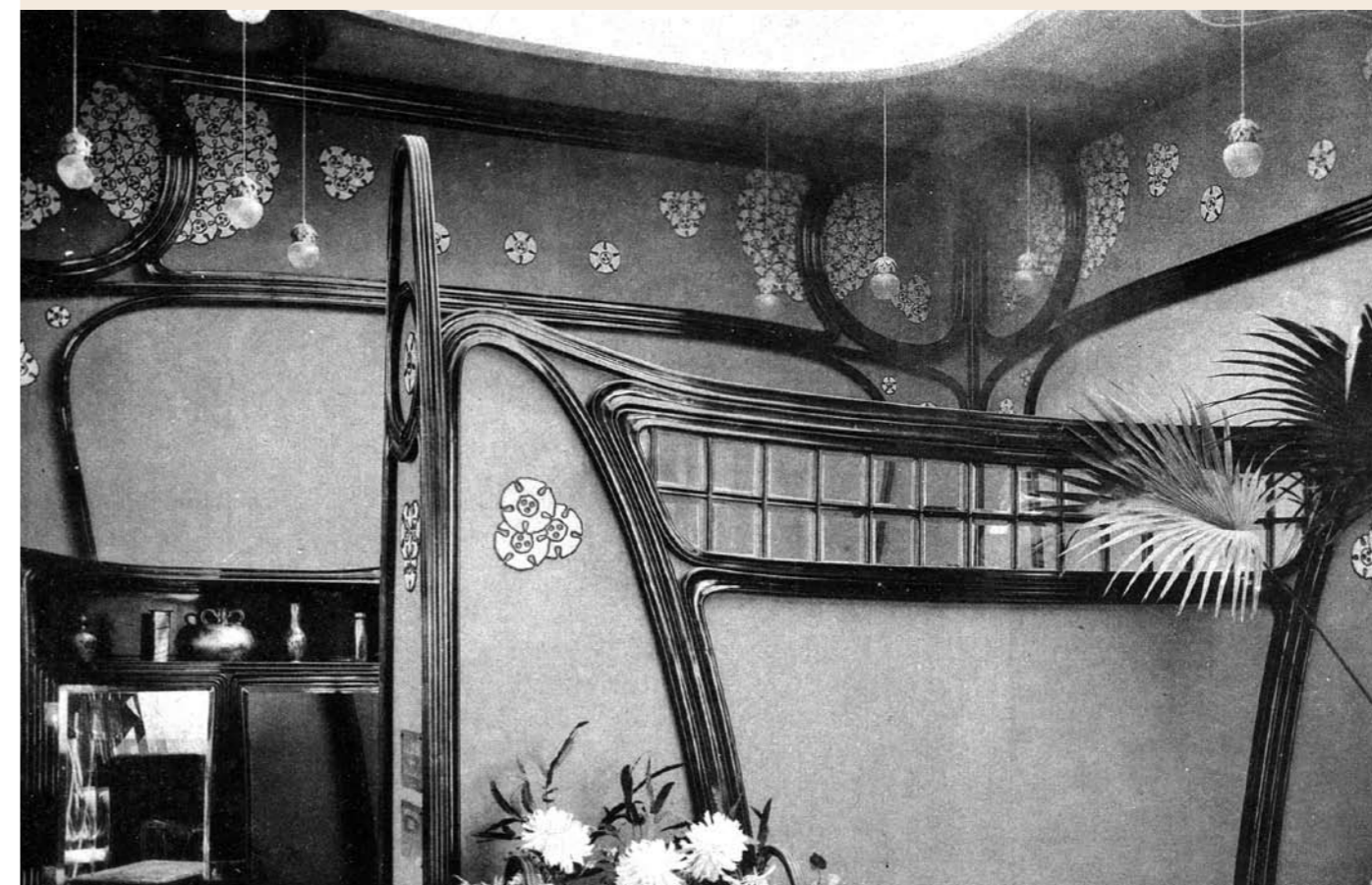


Figura 5

Detalle del biombo de la instalación.
L'Art decoratif, 1900.

adelante- en un marco imponente de madera curvada, en cierta forma un ejemplo prematuro de culto al objeto diseñado. Sobre la base de una gran continuidad lineal se alcanzan barras onduladas de madera curvada formando un diseño claramente *Art nouveau*, complementado con figuras florales geométricas -propias de la *Secession*- en las paredes. En el techo hay una gran apertura que debía dar luz al espacio, como parece que sucedía en la instalación de Amberes, y unas simples bombillas como iluminación artificial. En general, el diseño decorativo de Siegel parece evocar por su similitud formal -*avant la lettre*-, las populares estructuras *Art nouveau* del arquitecto Hector Guimard (Lyon, 1867-Nueva York, 1942), los elementos de hierro colado que se empezaban a instalar en el año 1900 en las entradas de las bocas del metro de París (Fig. 4)²⁹. Estas formas de madera curvada de la instalación refuerzan la atmósfera moderna y sofisticada del conjunto y su contemporaneidad con las tendencias artísticas del lugar. En cierta forma, la idea de hacer estructuras de madera curvada emulando la tecnología de la construcción en hierro forjado, en auge en aquella época, estaba en la base del ciertamente utópico programa arquitectónico de la casa Kohn

El gran panel o biombo de separación del espacio entre el dormitorio y el salón era espectacular (Fig. 5). No se puso a la venta al público producido en serie posteriormente, quizá por sus dimensiones, que lo harían inmanejable y costoso, aunque unos modelos

de *paravent* o “pantallas de cama” como se denominaban -números 1055 y 1056 del suplemento al catálogo de 1902- lo evocan en cierta medida, al presentar también cuadrículas en su parte superior. Estas formas cuadriculadas, que tanto caracterizarán a la obra de Josef Hoffmann, puede apreciarse también en el interior de la nueva tienda de Kohn en París, abierta en 1901 y en el stand de Kohn en la Exposición internacional de Glasgow del mismo año, diseñada por Siegel.

Las crónicas de la Exposición de 1900 que se conocen son todas elogiosas de la obra de Siegel, tanto las procedentes de países de lengua alemana como francesa. Mientras que algunas se centran en la técnica y los muebles, otras ponían la atención en los aspectos estéticos y expresivos de la decoración mural, como esta de la revista francesa *L'art decoratif*:

“[...] es necesario señalar en la exposición austríaca la decoración mural en madera curvada del salón de exposición de los señores J. & J. Kohn, de Viena, ejecutada según los diseños del señor Gustav Siegel, arquitecto. Como se sabe la industria de los muebles en madera curvada es originaria de Austria y una de las más importantes de este imperio. Aplicada primero exclusivamente a la fabricación de sillas, después a la de otros asientos y camas, la madera curvada ha terminado por emplearse para todas las piezas de mobiliario. Actualmente los señores J. & J. Kohn muestran una

nueva extensión de sus usos, presentando una decoración mural en la que la madera curvada juega un gran papel. Estos grandes industriales han estado particularmente bien inspirados en la elección del diseño adoptado por ellos para mostrar el partido que se puede sacar de la madera curvada como medio decorativo. Habría sido difícil encontrar una respuesta mejor, de un lado al carácter y a las exigencias de la materia aplicada, de otro lado, más elegantemente armoniosa en sus simples combinaciones. La decoración pictórica que se combina con los ramajes curvados en el salón de los señores J. & J. Kohn es bastante elemental pero agradable y suficiente para mostrar que un empleo sencillo de la plantilla o de aplicaciones asociadas a la madera curvada, puede dar efectos agradables y variados³⁰.

Sus modelos y el premio conseguido se convirtieron en un poderoso instrumento de propaganda reflejándose en los anuncios y los catálogos de la casa “Gran Prix-Paris 1900”.

Quizá pueda decirse que en la historia de Kohn existe un antes y un después de la Exposición de París con la presentación del mobiliario y de la decoración mural del joven Gustav Siegel. Sus modelos y el premio conseguido se convirtieron en un poderoso instrumento de propaganda reflejándose en los anuncios y los catálogos de la casa que se referirán desde entonces al “Gran Prix-Paris 1900”. Según Karl Mang, en una vista de largo recorrido “con la entrada de Siegel en la oficina de estudio de una fábrica de madera curvada y a través de la influencia de Hoffmann, la huella de los arquitectos fue por primera vez perceptible en un ámbito hasta entonces anónimo: se ensayó conciliar la técnica tradicional de la madera curvada con las concepciones de una nueva arquitectura y se llegó a soluciones que superaban el *Jugendstil* y fueron después retomadas por la *Bauhaus*”³¹.

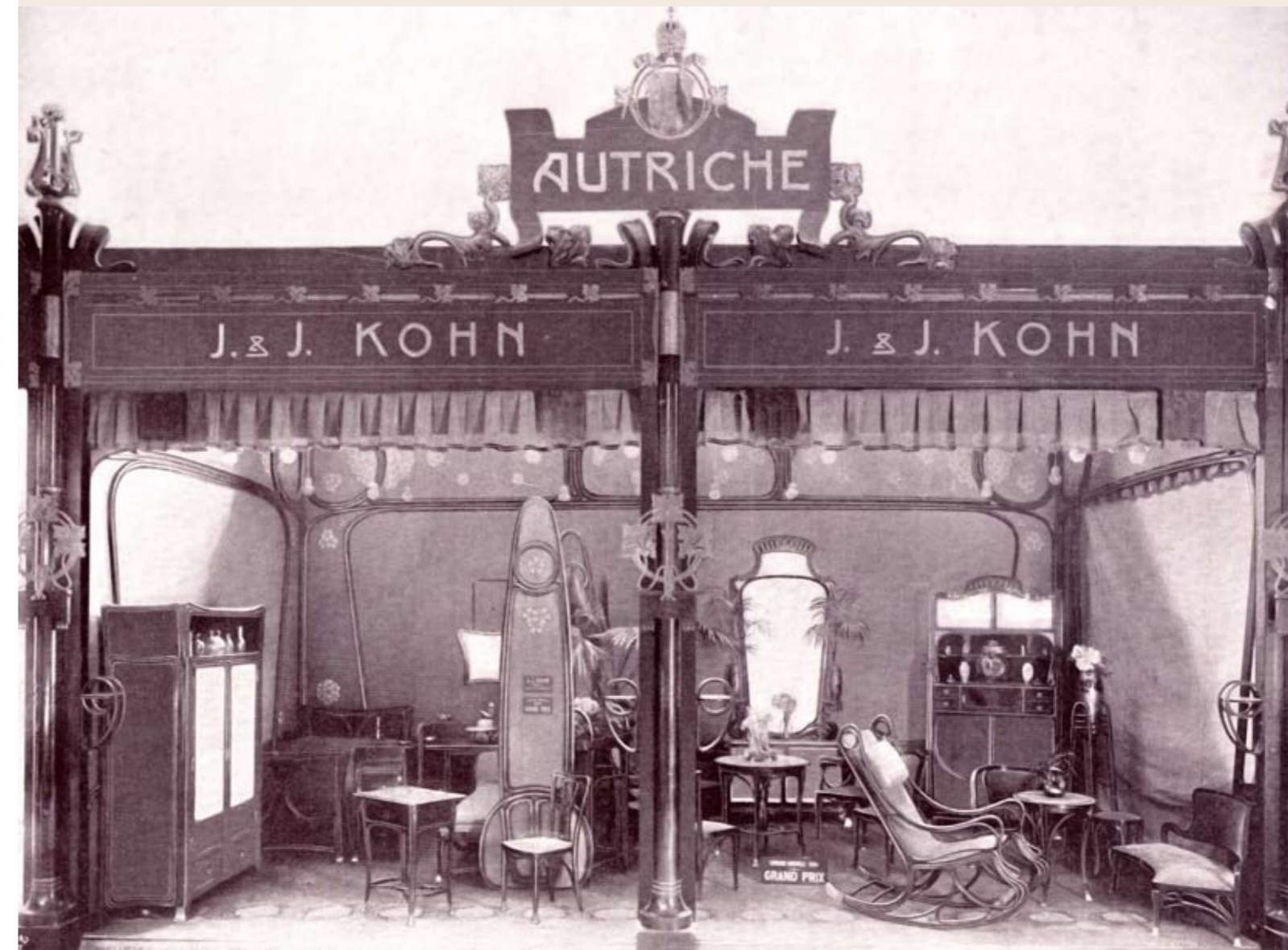


Figura 6

Exposición Universal de París (1900).
Instalación de Kohn.
Catalogue spécial pour la France, 1904.

LOS MUEBLES DE LA INSTALACIÓN

Como hemos señalado, se trataba de mobiliario completo de un dormitorio y un salón. Había cerca de 30 piezas, casi todas a la vista en la fotografía frontal que se conoce de la instalación completamente amueblada (Fig. 6). Posiblemente algunas piezas fueron presentadas en Viena meses antes de ser expuestas en París. La mayoría de los modelos no se quedaron como ejemplos sobresalientes pero efímeros de mueble curvado, sino que -sobre todo el mobiliario del salón- fueron accesibles al público en los catálogos, algunos durante muchos años. Otros muebles parecen exclusivos de la Exposición porque no se han visto por el momento en ningún catálogo como el armario y la *chaise-longue* del dormitorio o el gran espejo del salón. Así, podemos confeccionar una lista muy aproximada de las piezas, indicando su localización en un catálogo o revista cuando es posible. El documento principal en esta materia es el suplemento al catálogo general de Kohn de 1900, editado en 1902, y cuyo ejemplar conocemos por cortesía de la Biblioteca del *Victoria & Albert Museum* (Londres). También es muy útil el ya citado catálogo especial para Francia de 1904 que recoge estos y otros modelos similares.

La característica constructiva de gran parte de los muebles - y, por tanto, un indicio de la autoría de Siegel aplicable a otros modelos- es lo que podríamos denominar, *estructuras de madera curvada yuxtapuestas*. Observándolos en detalle, se aprecia cómo en algunos de los muebles se practica una superposición de piezas de madera curvada, enmarcándose unas con otras con un gran efecto de plasticidad, como en el caso de la *chaise-longue*, la jardinera, el armario o la mecedora. En una publicación sobre Kohn de 1902 se dice, respecto al armario del dormitorio de la Exposición:

“el sistema se explica mejor por el armario ropero de esta firma [...] El diseñador abandona todos los efectos decorativos inorgánicos. La expresión y la animación se consiguen mediante la yuxtaposición de varias piezas de madera finas y ligeramente curvadas. La decoración se basa únicamente en la construcción del mobiliario que es de un carácter continuo y consistente. Solo hay partes completas, no hay juntas encoladas que esconder y la única aportación exterior se encuentra en los herrajes de latón”³².

Otra manera de describir el método compositivo de estos muebles sería recurrir al concepto de *laminado macizo*. El mueble de madera laminada era lo que hacía Michael Thonet (1796-1871) en sus inicios mediante el encolado en caliente de tiras finas de diferentes tipos de maderas que se curvaban para dar formas armoniosas a sillas y patas de mesa, principalmente, en la época *Biedermeier*³³, hasta que en la década de 1850 la tecnología abrió el camino al curvado de madera maciza. Siegel, en realidad, utiliza las piezas de madera curvada maciza como si fuesen láminas que se unen entre sí, sin cola, pero esta vez con un grosor considerable hasta el punto de poder componer con ellas una caja de chimenea que se presentó en la Exposición internacional de Glasgow de 1901 y de grandes dimensiones en el salón de honor austríaco de la Exposición Universal de Milán, en 1906. Esto es posible llevarlo a la práctica porque en vez de la sección redonda u ovalada de las barras de madera, se usa la sección rectangular (cuadrada), lo que Kohn había introducido en algunos modelos desde la Exposición Universal de Filadelfia, en 1876, pero que aquí se pone al servicio del lenguaje moderno y será una característica de la mayoría del mueble curvado posterior. En cualquier caso, hay una nota común en estos diseños de Siegel: se rehúye la línea recta salvo cuando es estrictamente inevitable y ni siquiera lo es en algunas patas de sillas y mesas. Podríamos decir que hay horror a la línea recta (*horror rectae*). En la Exposición todas las piezas llevan zócalos *-sabots* en francés o *galochas*, en la terminología de la época- de cobre (o latón), pero en los catálogos se ofrecían a menudo sin ellos -con terminación trabajada en madera- como una opción más económica.

Y, por último, una característica destacable de los asientos y respaldos es la sustitución de la tradicional rejilla tejida manualmente por el tapizado, aspecto que contribuye al tono moderno de los muebles y que abrió la vía a que importantes empresas vienesas de productos textiles, -principalmente la conocida *Backhausen & Söhne*-, potenciaran el diseño artístico de los tejidos para tapizar, de la mano, particularmente de Hoffmann y Moser, mediante diseños que se comercializan todavía hoy en día y se utilizan en muchos casos en la restauración de las piezas que lo requieren.

En las crónicas de la época se destacaban los aspectos tecnológicos de la curvatura

de la madera como procedimiento para la fabricación de los muebles. En efecto, el 7 de octubre de 1898 se concedió a Kohn un privilegio (patente) de un “nuevo tipo de proceso de curvado de barras de madera” consistente en “doblar ángulos agudos”. Esto se conseguía mediante la aplicación de muescas o cortes en las partes cóncavas de las barras que se han de doblar, de manera que se elimina la tensión de la fibra en esta parte de la barra³⁴. En el comentario de la publicación dirigida por George Malkowsky sobre la cita de París, se pone el acento en este aspecto técnico de la ejecución de los muebles de la instalación:

La exposición de la empresa Jacob & Josef Kohn eleva la industria del mueble de madera curvada a un nivel superior, tanto en lo técnico como en lo artesanal, ya que por primera vez se fabrican muebles completos para el hogar exclusivamente a partir de madera curvada

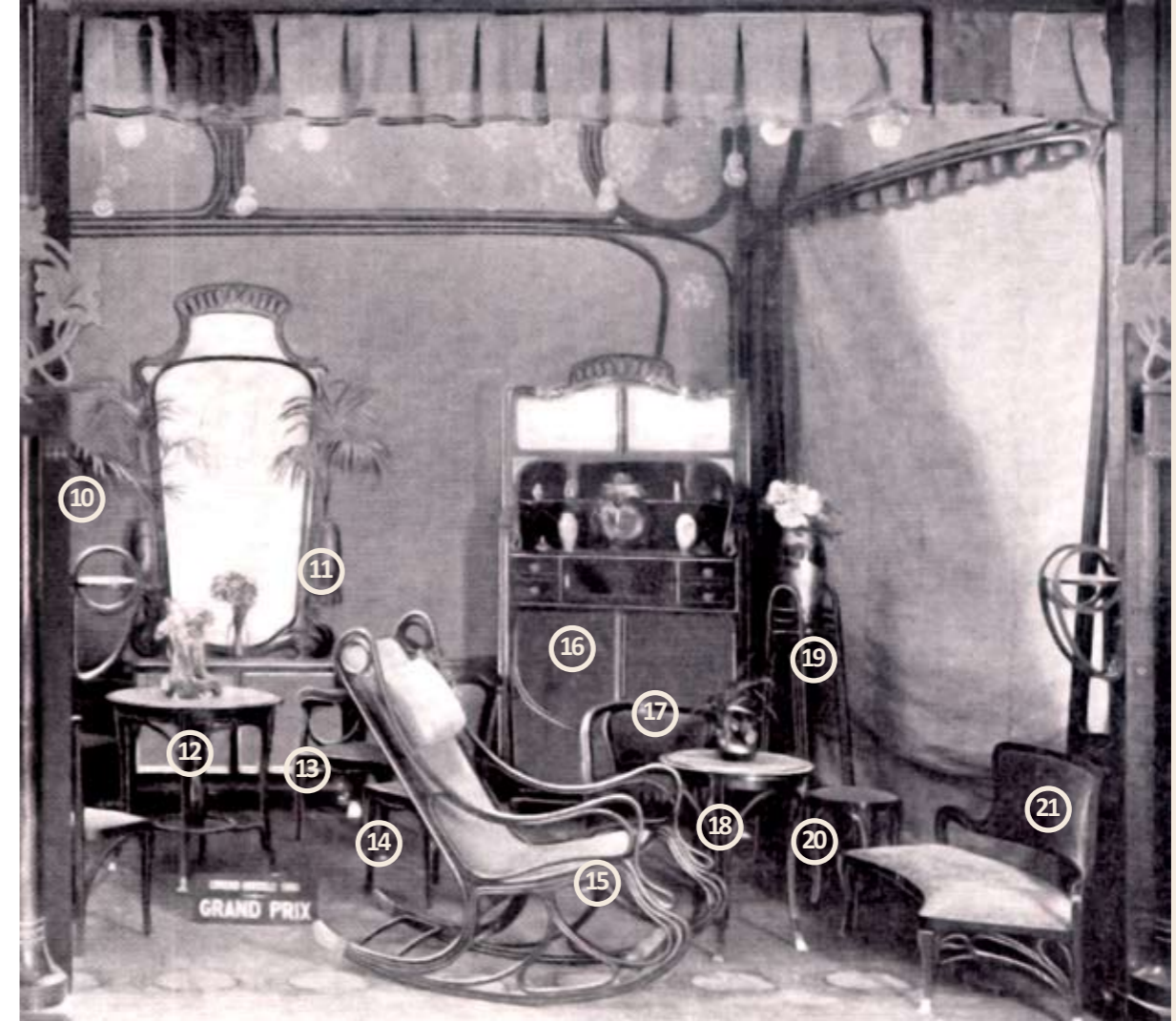
“La tecnología empleada por Jacob & Josef Kohn crea un poderoso aliado para la tendencia moderna, tanto más desde que esta empresa ha introducido un nuevo proceso de curvado mediante el cual se pueden curvar sólidas piezas de madera casi en ángulo recto. Cada rincón, incluso el rincón más agudo, es curvado en líneas suaves e indestructibles con esta nueva técnica de Jacob & Josef Kohn, evitando cualquier uso del encolado. La exposición de la empresa Jacob & Josef Kohn eleva inequívocamente la industria del mueble de madera curvada a un nivel superior, tanto en lo técnico como en lo artesanal, ya que por primera vez se fabrican muebles completos para el hogar exclusivamente a partir de madera curvada, evitando todos los medios ajenos y especialmente con diseños originales perfectos. El armario y el sillón que mostramos de los interiores de la empresa Jacob & Josef Kohn muestran cómo la tecnología de madera curvada puede convertirse en el caldo de cultivo de un nuevo estilo liberado de los excesos del arte decorativo aleatorio y cómo esta nueva dirección abre horizontes para esta industria”³⁵.

Desde el punto de vista de la estética de los muebles, también tiene interés -pues habitualmente estos documentos son anodinos-, el informe del jurado internacional de la Exposición que recoge el siguiente juicio:

“M. Kohn (Gran Premio), especializado en las mismas producciones que M. Thonet, tiene derecho a los mismos elogios. Admiramos su dormitorio, donde el negro de la madera se mezclaba tan hábilmente con el gris de las cortinas, donde había una linda cama pequeña, un sillón muy cómodo y un armario con espejos de líneas rectas suavemente curvadas. Y también este salón en madera roja y terciopelo gris-bronce donde se desplegaba un soberbio biombo y donde los pies de los asientos estaban adornados con latón muy sobrio”³⁶.

Figura 6 a-b

Exposición
Universal
de París (1900).
*Instalación
de Kohn.*
Catalogue spécial
pour la France,
1904.
(detalle
dormitorio
y salón)



Vistos de izquierda a derecha de la fotografía (Fig. 6 a-b) se encuentran los siguientes muebles:

Dormitorio.

1- Repisa (cuatro ejemplares en el total de la instalación) núm. 1107 (Suplemento al catálogo, 1903) (Fig. 11-4).

2- Armario de dormitorio, de un modelo no reconocido en ningún catálogo. Se encuentra reproducido en publicaciones como *Das interieur* (Fig. 7)³⁷.

3- Cama. Su diseño exacto no está recogido en ningún catálogo. Este mueble tiene dos peculiaridades, si la reproducción de la revista *Das interieur* (Fig. 7) es fiel al original. Primero, la colcha que cubre la cama presenta figuras florales geométricas iguales a las que hay en las paredes de la instalación, lo que puede confirmarse con la ilustración de la pieza en la revista *Innen-Dekoration*³⁸ (Fig. 12, ilustración derecha). En segundo lugar, parece evidente -porque se aprecia su típica transparencia y entramado- que parte de los paneles del cabecero y el pie de la cama estaban acabados con la rejilla tradicional, lo que es una excepción a la regla general del tapizado y hace de este mueble una *rara avis* pues en las camas modernas de los años posteriores se abandona siempre la rejilla y se sustituye por el contrachapado. Un testimonio del sustrato histórico del acabado del mueble curvado.

4- Mesita de noche, no identificada. Probablemente responde al diseño en *Innen-Dekoration* (Fig. 12, ilustración derecha).

5- Lavabo, no identificado. Probablemente el diseño de *Innen-Dekoration* (Fig. 12, ilustración derecha).

6- Espejo de pared, no identificado. Diseño también visible en *Innen-Dekoration* (Fig. 12, ilustración derecha).

7- *Chaise-longue*. Se aprecia sólo parcialmente en la fotografía y no está recogida en ningún catálogo, aunque sí en la revista *Das interieur* (Fig. 7) y se conoce al menos un ejemplar que se encuentra en el Museo de Artes Decorativas de Praga³⁹ (Fig. 8).

8- Mesa de dormitorio núm. 915 (suplemento al catálogo, 1902) (Figs. 11-2).

9- Silla, no recogida exactamente en ningún catálogo, pero se reproduce en uno de los diseños publicados en *Innen-Dekoration* (Fig. 12, ilustración izquierda).

Salón.

10- Jardinera núm. 1012 (suplemento al catálogo, 1902) (Fig. 11-3). A decir verdad, esta jardinera grande de la Exposición de París, que no es fácil de ver en la fotografía al situarse entre la columna central y el biombo, es más compleja que la núm. 1012 del catálogo de 1902, que es una versión simplificada. La de París -en su diseño exacto fuera de catálogo- se mostró posteriormente en uno de los salones de Kohn en la Exposición internacional de Artes Decorativas de Turin de 1902⁴⁰.

11- Consola de salón con espejo. No se recoge en ningún catálogo, pero hay algunas variantes simplificadas como las que llevan los números 1145, 1146 y 1147 (suplemento al catálogo, 1902). El acabado de la consola en su parte superior es el mismo que el del armario de salón (Fig. 11-11).



Schlafzimmer-Kleider aus gebogenem Holze. Aus dem von der Wiener Firma J. & J. KOHN auf der Pariser Weltausstellung 1900 ausgestellten Schlafzimmers.



Chaiselongue aus gebogenem Holze. Aus dem in Paris ausgestellten Schlafzimmers der Firma J. & J. KOHN.

Tastentisch und Schaukelstuhl aus dem Speisezimmer der Firma J. & J. KOHN (Paris 1900).

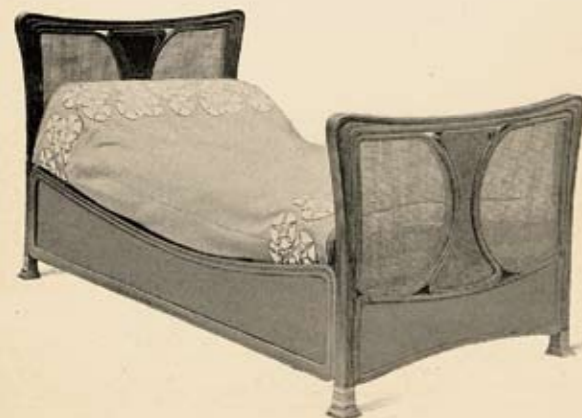


Figura 7

Das Interieur.
Wiener Monatshefte für angewandte Kunst.
I Jahrgang, 1900, pp. 167-168.

Figura 10 >

Gustav Siegel. Jardinera núm. 1010.
Exposición de París. Das Interieur, 1900, p. 169.



JACOB & JOSEF KOHN
WIEN, I. BURGRING 3



SCHLAFZIMMER, SPEISEZIMMER, SALON-
MÖBEL IN MODERNEM STILE

12- Mesa núm. 326/T (suplemento al catálogo, 1902)⁴¹ (Fig. 11-7).

13- Sillón núm. 326/F (suplemento al catálogo, 1902) (Fig. 11-8).

14- Silla núm. 326 (suplemento al catálogo, 1902) (Fig. 11-10).

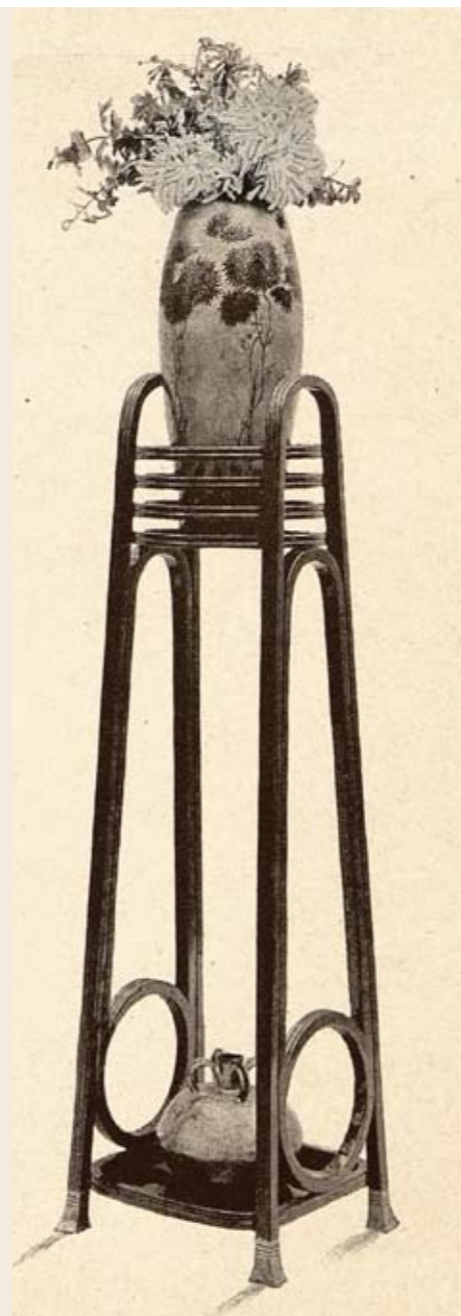
15- Mecedora núm. 845 (suplemento al catálogo, 1902) (Fig. 7). Es uno de los muebles más complejos ideados por Siegel, que se encuentra en primera línea en la fotografía de la instalación. La mecedora presenta un cierto barroquismo en las formas pues es una pieza que parece hecha de goma o, más precisamente, transmite un efecto plastilina, resultando *Art nouveau* y *barroca* a la vez. Aunque se ofrecía en varios catálogos desde 1901, con zócalos de bronce opcionales, era una pieza de lujo por su precio muy elevado y de la que, a nuestro conocimiento, sólo se han visto dos ejemplares, uno en la colección del Museo del mueble (*Hofmobiliendepot-Möbel Museum Wien*), en Viena, y otro del galerista vienés Patrick Kovacs⁴².

16- Armario de salón núm. 3105 (catálogo para Bélgica de 1906)⁴³ (Fig. 11-11).

17- Sillón núm. 715/F (suplemento al catálogo, 1902) (Figs. 3-7-9).

Por su numeración el modelo 715/F (F indica *fauteuil* en los catálogos de Kohn) figuraba como un sillón de escritorio *-office armchair-*, pero en la práctica era más bien un sillón de dormitorio o de salón, con el asiento algo más bajo que el de un sillón de escritorio al uso y esto se refleja en su presencia prioritaria en dormitorios ya sea en exposiciones como la del Museo Austríaco de Arte e Industria de 1901 o en catálogos comerciales como el de interiores de 1906. En la publicidad de Kohn en Alemania constaba como un modelo "protegido legalmente" (*gesetzlich geschützt*)⁴⁴. Durante varios años, al menos entre 1901 y 1908, Kohn se anunciaba en los catálogos de las exposiciones de la *Secession* y en algunos casos lo hacía con una ilustración del sillón de Siegel y la indicación "Grand Prix Paris 1900", como en el catálogo de la exposición sobre Beethoven de 1902, la primera vez que se publicaba el nuevo logotipo de la firma diseñado por Koloman Moser (Fig. 9)⁴⁵.

El sillón, con su estructura, alcanza un alto grado de perfección desde la perspectiva de la técnica de la madera curvada por su continuidad lineal: tanto las patas traseras como las delanteras están formadas por una sola pieza y ambas se juntan a la altura del respaldo para formar en un tramo paralelo una delicada línea que es buena estética y sólida estructura a la vez. El crítico de arte y periodista Ludwig Hevesi, dijo, en unas palabras muy a menudo citadas y que reiteraba en un libro de 1906:



Blumenständer aus gebogenem Holze. Aus dem von der Firma J. & J. KOHN in Paris ausgestellten Speisezimmer.



Figura 8

Gustav Siegel. Chaise-longue.
Museo de Artes Decorativas de Praga.

Figura 9

Anuncio de Kohn.
XIV exposición de la Secession, 1902.



Figura 11

Composición de muebles presentes en la instalación a partir del catálogo de Kohn. Elaboración del autor.

Figura 12

Diseños de Gustav Siegel. Innen-Dekoration, 1901, Juni-Heft, p. 102.



JAKOB & JOSEPH KOHN, Wien.

Entwürfe für ein Schlaf-Zimmer.

“Gustav Siegel es el hombre de madera curvada. Aquí puede verse su galardonada sala (de Kohn) de París. La madera curvada, como escribimos entonces, es uno de los materiales más naturales para la línea curva, la curva de sensación moderna... Hay un sillón que resuelve un gran problema. Las patas ya no están insertadas, sino que continúan hasta el respaldo. Todo el sillón ahora consta de tres curvas”⁴⁶.

El asiento del sillón también está formado por una sola pieza construida con la técnica de la curvatura en ángulo recto.

El modelo 715/F sirvió claramente de inspiración al arquitecto Otto Wagner (1841-1918) para amueblar la sala del telégrafo del periódico vienés *Die Zeit*, en 1902, con un sillón que llevaba el número 718/F en el suplemento al catálogo de Kohn de 1903. Este sillón tiene las dos patas traseras insertadas en la barra del respaldo, en vez de configurarse con una sola pieza y, por tanto, presenta menos continuidad lineal que el sillón de Siegel. Pero para adaptarse al uso del aluminio en la arquitectura de Wagner el sillón 718/F que utilizó este arquitecto -tal como aparece en el mencionado suplemento al catálogo de Kohn de 1903- tiene zócalos y unos refuerzos -guarniciones- en parte de los apoyabrazos fabricados con aluminio y el asiento está trenzado con una combinación de seda y de aluminio. Posteriormente, en 1905, Otto Wagner recurrió a un modelo de sillón muy parecido al de Kohn e igualmente dotado con aluminio -tal como hemos descrito- para amueblar diversas estancias del edificio de la Caja Postal de Ahorros de Viena, pero ahora el modelo era fabricado por Hermanos Thonet ⁴⁷. Todo este itinerario, ya muy conocido, forma parte del legado estético de Gustav Siegel, pero es de lamentar que a menudo se describe el sillón 715/F como una contribución suya única o aislada al diseño de mueble curvado.

18- Velador núm. 326 ½ T (suplemento al catálogo, 1902) (Fig. 11-5).

19- Jardinera núm. 1010 (suplemento al catálogo, 1902) (Fig. 10)⁴⁸. Se trata de una pieza escultural, que en la instalación aparece coronada armónicamente con un jarrón de porcelana decorado en estilo *Art nouveau*. Curiosamente, durante algunos años en los catálogos comerciales este modelo de jardinera aparece ilustrado con el mismo jarrón que en la Exposición de París, como si se hubieran convertido en elementos inseparables.

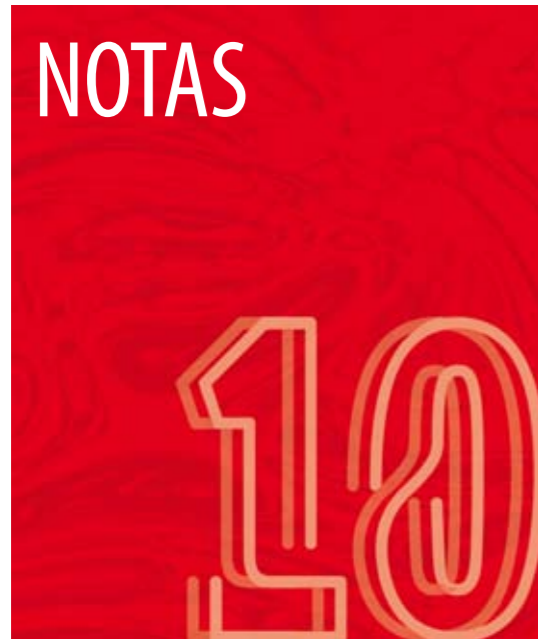
20- Taburete núm. 326/S (suplemento al catálogo, 1902). (Fig. 11-6). Es muy posible y lógico que el sofá núm. 326/C (Fig. 11-9), como parte del conjunto núm. 326, se encontrara en la instalación en el espacio que aparece tapado por el lateral del biombo, pero no es posible verificarlo visualmente en la fotografía que conocemos.

21- Sofá de rincón núm. 855 (suplemento al catálogo, 1902). (Fig. 11-1). Resulta ilustrativo comparar este sofá con el mueble equivalente que se aprecia en la esquina del salón de fumadores de la exposición de Amberes de 1885 (Fig. 2), del cual constituye una transcripción al lenguaje moderno del mueble curvado.

EL PROYECTO DE DISEÑO

Y finalmente, *last but not least*, el proyecto de diseño. En 1901 se publicó en la revista *Innen-Dekoration* un breve artículo sobre interiores de la casa Kohn sin referencia a Siegel en el texto⁴⁹. Sin embargo, uno de los cuatro diseños reproducidos en la publicación (Fig. 12) aparece firmado por el diseñador, como destacó en su día Graham Dry⁵⁰, y además dos de ellos reflejan en dibujo los muebles del dormitorio de la Exposición de París. En el dibujo de la izquierda aparece el armario y la silla del dormitorio, mientras que en el de la derecha se ven la cama y el espejo y posiblemente -porque en la fotografía de la instalación estas dos piezas no se aprecian bien- el lavabo y la mesita de noche. En el pie de la imagen se indica que son diseños para un dormitorio. Se ven también las estructuras de madera curvada en las paredes, esta vez rectilíneas, a diferencia de las presentes en la Exposición de París.

En conjunto, con ayuda de estos diseños, las ilustraciones en revistas de la época, los catálogos comerciales y algunas fotografías de piezas, hemos podido *reconstruir* el mobiliario de la instalación y su decoración -una *Gesamtkunstwerk* armónica en continente y contenido-, que tanto éxito cosechó en la Exposición de 1900. Gustav Siegel supo traducir imaginativamente la técnica de la madera curvada al, por aquel entonces, nuevo estilo decorativo moderno, el *Art nouveau*. Ahora bien, para llevar a buen término estos diseños hizo falta también una gestión empresarial eficiente, tecnología apropiada y trabajadores y trabajadoras cualificados.



¹ Hay una monografía publicada en checo por el especialista UHLÍR, J., *Semper sursum. Jacob & Josef Kohn*, Praga, Era Vydavatelství, 2005, que se tradujo al alemán con significativas modificaciones y adiciones, con el título *Vom Wiener Stuhl zum Architektenmöbel. Jacob & Josef Kohn, Thonet und Mundus. Bugholzmöbel vom Secessionismus bis zur Zwischenkriegsmoderne*, Viena, Böhlau, 2009. En ambas ediciones (pp. 56 y 79, respectivamente) se indica que falleció en 1968.

² El año 1970 es el más extendido también en la bibliografía: *vid.* la reciente nota biográfica de Gustav Siegel en el *Atlas of Furniture Design*, Vitra Design Museum, 2019, pp. 921-922, por ROSSBERG, A.-K. *Vid.* sobre la escasez de datos biográficos la nota de SCHWEIGER, W. J., "Siegel, Gustav", en ASEBAUM, S. y HUMMEL, J. (eds.), *Gebogenes Holz. Konstruktive Entwürfe, Wien 1840-1910*, Viena, 1979, en el apéndice sobre los arquitectos, sin paginación. Este autor muestra sus reservas sobre el papel de Siegel en el diseño de muebles sobre la base de la ausencia de datos al respecto y no registra las fechas de vida.

³ MANG, K., *Thonet Bugholzmöbel*, Viena, Christian Brandstätter edition, 1982, p. 104 e indicación de crédito en p. 159.

⁴ Estas son las informaciones que se resumen en la página web de la casa de subastas, redactadas por el especialista Andreas Löbbecke, de las que disponemos un documento en archivo.

⁵ El *Architektenlexicon* austríaco, que recoge los nombres de arquitectos entre 1770 y 1945. Por otra parte, tampoco era miembro de la *Secession*, aunque colaborara con sus miembros, ni de la otra asociación de artistas importante en Austria en la época, la *Hagenbund*, si nos basamos en las listas publicadas en HUSSLEIN-ARCO, A., BOECKL, M. y KREJCI, H. (eds.), *Hagenbund. A European Network of Modernism 1900-1938*, Viena, Belvedere, 2014, pp. 428-435.

⁶ Gustav Siegel se anunciaba con su propio nombre en la sección de anuncios del periódico *Neues Wiener Journal*, por ejemplo, el 9 noviembre (p. 12) y el 9 diciembre (p. 8), de 1898, indicando que era alumno del museo austriaco de Viena y que buscaba dicho trabajo a tiempo parcial. Quizá esto puede explicar lo siguiente: se conoce un boceto a modo de caricatura que retrata a Gustav Siegel trabajando un bloque de madera, del pintor Alfred Gerstenbrand (1881-1977), compañero de Siegel en la Escuela de Artes Aplicadas. El boceto se titula: "Gustav Siegel, nuestro colega y fabricante aficionado de tableros de dibujo como *estudiante a tiempo parcial*" (la cursiva es del autor). La ilustración de Gerstenbrand se publicó en la revista estudiantil de la Escuela de Viena en marzo de 1899 y se reproduce en MARTISCHNIG, M. y SCHIPANI, H., *Johann und Hans Kalmsteiner. Zwei Südtiroler Künstlergenerationen in Wien um 1900*, Viena, Österreichischer Kunst und Kulturverlag, 2007, p. 67. Hans Kalmsteiner (1882-1914) era amigo y colega de Siegel en la Escuela de Artes Aplicadas. El artista tirolés era diseñador gráfico y aunque es conocido por las postales que hizo para los Talleres Vieneses, también trabajó para la firma Kohn diseñando catálogos y anuncios.

⁷ Esta fábrica de muebles de madera curvada fue creada en nombre de Jacob Kohn (1791-1866) y su hijo Josef (1814-1884) en noviembre de 1867 en Wsetin (Moravia), en territorio del imperio Austro-húngaro. *Vid.* ECKSTEIN, J. (ed.), *First Austrian Bentwood Furniture Manufacturing Company (Limited). Jacob & Josef Kohn*, Berlín-Viena, Historisch-biographische blätter, 1902, 17 pp. (sin paginación); OTTILLINGER, E. B., "Kohn, Jacob & Josef", en TURNER, J. (ed.), *The Dictionary of Art*, Londres, MacMillan, 1996, vol. 18, pp. 192-193; y DRY, G., "The development of the bent-wood furniture industry 1869-1914", en OSTERGARD, D. E. (ed.), *Bent Wood and Metal Furniture 1850-1946*, Nueva York, The American Federation of Arts, 1987, pp. 57-62.

⁸ En 1926, cuando Thonet-Mundus fue liderada por el empresario Leopold Pilzer, se establecieron sus oficinas centrales también en la antigua sede central de Kohn, en *Elisabethstrasse 24* y Siegel fue confirmado en el cargo *Amtsblatt zur Wiener Zeitung*, nr. 20, 26, Jänner 1926.

⁹ MANG, K., *op. cit.*, 1982, pp. 104-105.

¹⁰ Se conservan dos fotografías de los dos interiores de Kohn en la exposición internacional de Turín: una en *Deutsche Kunst & Dekoration*, vol. XI, Oktober-December 1902, p. 80; la otra fotografía puede verse en *Die Kunst. Monatshefte für Freie und Angewandte Kunst*, Sechster Band, München, 1902, p. 457.

¹¹ Cfr. *Gustav Klimt und die Kunstschau 1908*, München: Prestel-Belvedere, Viena, 2008, pp. 397-403. A diferencia de lo que indica este catálogo (p. 399), en la publicación *Moderne Bauformen*, Jahrgang VII, Heft 9, 1908, p. 405 (fotografía inferior), el autor único del escenario del teatro es Gustav Siegel. En el catálogo de la *Kunstschau* aparece también como autor de la fuente del jardín de la exposición *Provisorischer Katalog der Kunstschau Wien 1908*, p. 78.

¹² Cfr. en este sentido RENZI, G., *Il mobile moderno. Gebrüder Thonet Vienna, Jacob & Josef Kohn*, Milán, Silvana Editoriale, 2008, pp. 21 y 30.

¹³ Cfr. "Ein neues Warenhaus von Architekt Emil Ágoston", *Pester Lloyd*, Budapest, 12 de julio de 1914, p. 14.

¹⁴ *Josef Hoffmann. Selbstbiographie-Autobiography* (NOEVER, P. y POKORNÝ, M. eds.), MAK-Moravská galerie v. Brnê-Hatje Cantz Verlag, 2009. El escrito se publicó en 1972 pero por comentarios vertidos en el texto se puede considerar escrito en 1948 (pp. 14 y 84).

¹⁵ Le Corbusier estaba incluido en la lista inicial del jurado, pero finalmente no participó: WILK, C., *Thonet: 150 Years of Furniture*, Nueva York, Barron's, 1980, p. 139, nota 94); y se puede consultar la lista final en el diario vienés *Reichpost*, 17 September, 1929, p. 6. Por otra parte, el concurso fue un fracaso y el arquitecto Ferdinand Kramer lo calificó como "el fin del festival de la silla de Viena": citado por WILK, C., *op. cit.* p. 95.

¹⁶ La fotografía de la instalación de Kohn en la exposición de Amberes se publicó en *First Austrian Bentwood Furniture...op. cit.* (p. 9.).

¹⁷ Según el reportaje del diario vienés, "Erste Oesterreichische Actien-Gesellschaft zur erzeugung von möbeln aus gebogenem holze Jacob & Josef Kohn", *Wiener Zeitung, Beilage*, 8 de agosto de 1903, pp. 105-107, (p. 106): "Ya en 1885, con ocasión de la exposición de Amberes, Jacob & Josef Kohn pudo sorprender al público con el diseño de todo un interior realizado en madera curvada de manera uniforme y clásica, que correspondía al gusto de la época, gracias a su originalidad y la belleza de su forma". Traducción del autor (en adelante Trad. a.) Cfr. también los comentarios favorables a esta instalación en las crónicas de CORNELLI, R. y MUSSELY, P., *Anvers et l'exposition universelle de 1885*, Bruselas, Mertens, 2ª ed., 1886, pp. 410-411 (p. 410): "[...] no podemos dejar esta notable exposición sin echar un vistazo a un pabellón para fumadores, que es, por así decirlo, el plato fuerte. Es imposible soñar con algo más hermoso y lujoso; un delicado gusto artístico presidió la disposición de las distintas piezas que componen este soberbio conjunto; su mobiliario completo, en nogal curvado, es sin duda el más fino y perfecto de este género, no solo en Austria, sino también en Francia y Alemania. El jurado de Amberes otorgó el Diploma de honor a la Casa Kohn y el público ratificó su decisión".

¹⁸ La publicación es: "Die Holz-Industrie auf der internationalen Ausstellung in Antwerpen", *Mittheilungen des Technologischen Gewerbe-Museums. Section für Holz-Industrie*, VI Jahrg., núm 71, 15, noviembre de 1885), p. 163. En el original las palabras son: "Die Firma Jac. & Jos. Kohn excellirte durch einen Rauchsalon, der nach den Zeichnungen und Anordnungen des Architekten N. Hofmann, Docent des Fachzeichnens am Technologischen Gewerbe-Museum, ausgeführt worden war. Dieser salon zeigte in einer sehr gelungenen Weise, dass die Technik des Gebogenen Holzes auch künstlerischen Forderungen dienstbar gemacht werden könne".

¹⁹ *Wiener Allgemeine Zeitung*, 1883, 14 dezember, p. 15.

²⁰ Cfr. entre otras abundantes referencias e ilustraciones en la misma revista, *Blätter für Kunstgewerbe*, Band 17, Heft VIII, 1888, p. 32 (Taf. 42), diseño de una lámpara-araña para luz eléctrica, en bronce, ejecutado por D. Hollenbach, en Viena. También participaba en jurados en este ámbito: *Der Bautechniker*, 1895, 15 februar, p. 7.

²¹ *Vid.* entre otras referencias (*Neuigkeits) Welt Blatt*, 27 Januar 1906, p. 5.

²² Según consta en la publicación *Blätter für Kunstgewerbe*, band 7, 1878, heft IV, tafel 18, en la que se aprecia bien el reloj. En la sección de la colección en línea del Museo de Artes Aplicadas de Viena puede verse una fotografía completa del conjunto del reloj con los candelabros laterales, tal como se mostraron en Amberes (MAK Sammlung online: Inventarnummer: KI 7930-43-2).

²³ Un testigo español de aquella exposición mencionó un pabellón "[...] sumamente original, decorado con maderas dobladas para la exposición de los muebles de este género": FERNÁNDEZ DE LOS RÍOS, Á., *La exposición universal de 1878. Guía itinerario para los que la visiten. Descripción razonada para los que no hayan de verla. Recuerdo para los que la hayan visto*, Madrid, English y Gras, 1878, p. 233; (también p. 146). *Vid.* un grabado del pabellón en FRIEBE, W., *Architektur der Weltaustellungen: 1851 bis 1970*, Leipzig, 1983, p. 79, ilust. núm. 7.

²⁴ Hubo cierta polémica por la redacción del catálogo de la sección austríaca que es reveladora de la dura competencia entre las empresas de mueble curvado. En las primeras páginas (pp.1-4) del volumen - *Weltausstellung Paris 1900. Katalog der österreichischen Abtheilung*, heft 8, gruppe XII u. XV; Herausgegeben von dem K.K. Österreichischen General Commissariate, Viena, s.d.- aparece una presentación de la sección de mobiliario curvado de George Lauböck, "Möbel aus gebogenem Holze", que solo se refiere, muy elogiosamente, a Thonet, incluyendo una fotografía de Michael Thonet. En el apartado comercial del catálogo, se encarga de redactar un informe estadístico el hijo menor de Michael Thonet, Jakob Thonet, "Die fabrikation von Möbel aus gebogenem Holze in Österreich-Ungarn", pp. 155-157, sin que se mencione en ningún momento otro nombre distinto de Thonet. De este modo, la firma Jacob & Josef Kohn aparece solo escuetamente en la lista de participantes (p. 182). Algo parecido ocurre en la publicación de Erwin Pendl (*Österreich auf der Weltaussellung Paris 1900*, Viena, A. Hartleben's Verlag, 1900), con las páginas 41 y 42 dedicadas a la exposición de Thonet y una sólo mención de Kohn en la lista de concursantes (p. 169). Kohn no se abstuvo de hacer una crítica a esta manera de proceder de la organización con estas palabras: "Su mayor recompensa fue el *Gran Premio* que les otorgó el Gran Jurado sin el ejercicio de la más mínima influencia en su nombre y sin desanimarse por las declaraciones engañosas incorrectas contenidas en el catálogo austríaco. También, por cortesía hacia las partes responsables, desistimos de exigir la supresión del catálogo austríaco en el curso de la impresión, que de otro modo habría sido inevitable": ECKSTEIN, J. (ed.), *op. cit.*, en nota 1. Puede verse la instalación de Hermanos Thonet en París en: *Guide officiel des sections autrichiennes de l'exposition universelle de Paris en 1900*, 3e. édition, rédigé et publié par le Commissariat Générale, París, 1900, p. 73, guía en la que, por otra parte, la palabra "Kohn" no aparece. En su informe a la ciudad de Bruselas el profesor de historia del arte Oscar Sauer se refirió a la instalación de Thonet como de "estilo Renacimiento modernizado" (SAUER, O., *Le mobilier moderne et la décoration intérieure a l'Exposition universelle de Paris, 1900*, Bruselas, Éditions Xavier Havermans, 1900, p. 22).

²⁵ *The Studio Yearbook of Decorative Art*, 1908, p. XLVI (46) Trad. a. En definitiva, se ponía de relieve que "Kohn no intentaba ser ningún diseñador vanguardista con retos irreales, sino que supo reconocer el capital que surgía de la joven fuerza creativa del país". WITT-DÖRRING, C., "La industrialización del mueble vienés", en *Delicte i somni: Viena 1900-1930: interiors, mobles i objectes*, Barcelona, Fundació La Caixa, 1993, p. 75.

²⁶ Catálogo francés publicado -parcialmente y sin la introducción que transcribimos- en CANDILIS G. et al., *Bugholzmöbel-meubles en bois courbé-bentwood furniture*, Stuttgart, Karl Krämer Verlag, 1980, pp. 25-45. Existe traducción al castellano con el título de *Muebles Thonet. Historia de los muebles de madera curvada*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980. Disponemos de un ejemplar del catálogo francés en archivo y también puede consultarse en las bibliotecas del *Victoria & Albert Museum* (Londres) y el *Museum für Angewandte Kunst*, (Viena).

²⁷ Nota introductoria al catálogo especial para Francia. Esta continuidad en el programa arquitectónico de las exposiciones se subraya también en la publicación "Erste Oesterreichische... *op. cit.*, *Wiener Zeitung, Beilage*, 8 de agosto de 1903, p. 106: "En la exposición de París de 1900, la empresa Jacob & Josef Kohn logró asombrar al máximo a sus colegas profesionales con sus nuevos productos y, en particular, con un nuevo proceso de curvado que antes se pensaba que era imposible. En 1885, en Amberes, la empresa impulsó la dirección que había comenzado en Filadelfia en 1876 y continuó en París en 1878, mediante un interior elegante, por lo que en 1900 pudo amueblar una casa completa, igualmente admirada debido a su originalidad, simplicidad y gusto en la manera de exponer". Trad. a.

²⁸ Una fotografía del interior en: KRAEMER, H., *Das XIX Jahrhundert in Wort und Bild. Politische un Kultur-Geschichte*, Vierter (Supplement) Band, Berlin, Leipzig, Stuttgart, Wien, Deutsches Verlagshaus Bong und co., 1900, p. 239. La imagen, junto a la otra con el mobiliario de la exposición, está reproducida en las páginas introductorias del catálogo de Kohn de 1904. También entre otras revistas de lengua alemana, en: *Dekorative Kunst. Illustrierte Zeitschrift für Angewandte Kunst*, Múnich, Band VI, 1900, p. 399; y *Das Interieur. Wiener Monatshefte für angewandte Kunst*, vol. I, 1900, p. 156.

²⁹ Nos parecen llamativas de la decoración mural de Kohn, más concretamente, las formas curvadas salientes en la mitad de la estructura interior de la instalación, en el techo, y a la altura del panel de separación, que nos recuerdan vivamente a las farolas de los *entourages* de Guimard.

³⁰ *L'art décoratif. Revue de l'art ancien et de la vie artistique moderne*, núm. 22, julio de 1900, p. 161 (fotografía de la instalación en p. 164). También en *Les Beaux Arts et les Arts Décoratifs a l'Exposition Universelle de 1900*, París, Gazette des Beaux-arts, 1900, p. 500.

³¹ MANG, K., *Le mobilier en bois courbé*, París, Centre Georges Pompidou, 1980, introducción, p. 3. Trad. a.

³² ECKSTEIN, J. (ed.), *op. cit.* Trad. a.

³³ Se trataba de la llamada "silla de Boppard": BANGERT, A. y ELLENBERG, P., *Thonet-Möbel. Bugholz-Klassiker von 1830-1930*, Múnich, Wilhelm Heyne Verlag, 1997, pp. 23-30.

³⁴ Agradezco al especialista Peter Ellenberg el haberme facilitado una copia de la documentación de la patente. En la práctica, cuando se observan en detalle las piezas así curvadas parece que haya una rotura cuando en realidad es el testigo de la incisión durante el proceso de curvatura.

³⁵ MALKOWSKY, G. (dir.), *Die Pariser Weltausstellung in Wort und Bild*, Berlín, Kirchhoff & Co. (Kurt Schindowski), 1900, p. 418. Trad. a. Vid. también ZELLEKE, G., "Bentwood Furniture in Context. A Stylistic Overview", en *Against the grain. Bentwood Furniture from the Collection of Fern and Manfred Steinfeld*, Chicago, The Art Institute of Chicago, 1993, pp. 20-21.

³⁶ *Exposition Universelle de Paris: Rapports du Jury International, grupe XII, décoration et mobilier des édifices publics et des habitations*, París, Imprimerie National, 1902, p. 149.

³⁷ También pueden verse reproducciones del armario de dormitorio y del sillón 715/F en la obra citada de MALKOWSKY sobre la exposición (p. 418).

³⁸ *Innen Dekoration*, vol. 12, 1901, pp. 102-103.

³⁹ Cfr. una fotografía de la *chaise-longue* en: UHLÍR, J., *op. cit.*, 2009, p. 82. En el catálogo de exposición *Sitz-Gelegenheiten. Bugholz und Stahlrohrmöbel von Thonet*, Nurnberg, Germanisches National Museum, 1989, p. 241 (ítem núm. 169) se reproduce el mismo ejemplar de la *chaise-longue* con la única indicación "Diwan. Gepolstert". La pieza se incluyó en la exposición del Museo de Artes Decorativas de Praga en el *Castello di Miramare* en Trieste que tuvo lugar entre el 22 de junio de 2017 y el 7 de enero de 2018: *Il liberty e la rivoluzione europea delle arti. Dal Museo delle Arti Decorative di Praga*, Venecia, Marsilio Editori, 2017, p. 179. Recoge una fotografía del diván: BOSEWITZ, M., *Designer Bugholzmöbel*, Norderstedt, Bod-Books on Demand, 2020, p. 38.

⁴⁰ En la fotografía de Turín se ve la pieza de un modo más claro y detallado, en el extremo izquierdo del plano: cfr. BOSSAGLIA, R., GODOLI, E. y ROSCI, M. (a cura de), *Torino 1902: le arti*

decorative internazionali del nuovo secolo, Milán, Fabbri Editore, 1994, p. 192. También está reproducida por RENZI, G., *op. cit.*, p. 81.

⁴¹ Pueden verse fotografías de esta mesa y del velador que se indica más adelante, con el número 326 en RENZI, G., *op. cit.*, pp. 34-35.

⁴² El ejemplar del Museo del mueble de Viena se expuso en 2018 y se encuentra una fotografía en: OTTILLINGER, E. B., *Wagner, Hoffmann, Loos un das Möbeldesign der Wiener Moderne. Künstler, Auftraggeber, Produzenten*, Viena, Böhlau, 2018, p. 23. La mecedora núm. 845 de Patrick Kovacs se puede ver en: RENZI, C. C., RENZI, G. y THILLMANN, W., *Sedie a dondolo Thonet-Thonet Rocking Chairs*, Milán, Silvana Editoriale, 2006, p. 62. A título comparativo, en el mismo catálogo francés de 1904, una mecedora grande núm. 809 de Kohn -la popular de doble espiral- valía 50 francos y la núm. 845, 380 francos.

⁴³ Catálogo belga de 1906 en: RENZI, G. y RENZI, C., *Curve e biondi Riccioli Viennesi. Mobili in Faggio curvato da Michael Thonet ad Antonio Volpe*, Milán, Silvana Editoriale, 2000, anexo.

⁴⁴ Vid. por ejemplo un anuncio en: *Deutsche Tapizierer Zeitung*, Jahrgang 20, 1902, Berlín, p. 919.

⁴⁵ Vid. la sección de anuncios del catálogo de la Exposición sobre Beethoven: *XIV. Ausstellung der Vereinigung bildender Künstler Österreichs Secession*, Viena, abril-junio 1902.

⁴⁶ HEVESI, L., *Acht Jahre Sezession: (März 1897-Juni 1905): Kritik, Polemik, Chronik*, Viena, Verlagsbuchhandlung Carl Konegen, 1906, p. 336. Trad. a. Este párrafo es citado con frecuencia. Vid. por ejemplo: BEHAL, V. J., *Möbel des Jugendstils. Sammlung des Österreichischen Museums für angewandte Kunst*, Múnich, Prestel, 1981, p. 178. El sillón núm. 715/F es un "clásico" de las publicaciones sobre mueble curvado o historia del diseño de mueble: vid. por ejemplo, ASENBAUM, S. y HUMMEL, J., *Gebogenes Holz. Konstruktive Entwürfe Wien 1840-1910*, Viena, Druckerei Seitenberg, 1979, ítem 26; RENZI, G. y RENZI, C., *op. cit.*, p. 69; y ROSSBERG, A.-K., "No. 715/F Gustav Siegel", en *Atlas of Furniture Design*, Vitra Design Museum, 2019, object nr. 18, pp. 84-85.

⁴⁷ Cfr. los modelos de Kohn -para *Die Zeit*- y de Thonet -para la Caja Postal de Ahorros- en: THUN-HOHENSTEIN, C. y HACKENSCHMIDT, S. (eds.), *Otto Wagner: from the Postal Savings Bank to post-modernism*, Viena, Österreichisches Museum für Angewandte Kunst, Birkhäuser, 2018, p. 246.

⁴⁸ La jardinera con su jarrón se reprodujo en *Das Interieur. Wiener Monatshefte für angewandte Kunst*, I Jahrgang, 1900, p. 169. En la publicación *Kunstgewerbeblatt*, 1902, p. 211, se indica erróneamente su nombre "L. Siegel". Vid. también un ejemplar de la jardinera 1010 en: RENZI, G., *op. cit.*, p. 41.

⁴⁹ *Innen-dekoration*, 1901, Juni-Heft, pp. 102-103 (p. 102). Los diseños están reproducidos en WITT-DÖRRING, C., "Bent-wood production and the Viennese avant-garde: the Thonet and Kohn Firms 1899-1914", en OSTERGARD, D. E. (ed.), *Bent Wood and Metal Furniture 1850-1946*, Nueva York, The American Federation of Arts, 1987, p. 98, que los considera inequívocamente de Siegel (p. 99).

⁵⁰ DRY, G., *op. cit.*, p. 59. Este autor se refería a estos diseños como ilustrativos de una "linealidad ininterrumpida del contorno, la construcción y el detalle". Trad. a.



Amtsblatt zur Wiener Zeitung.

ASENBAUM, S. y HUMMEL, J., *Gebogenes Holz. Konstruktive Entwürfe Wien 1840-1910*, Viena, Druckereri Seitenberg, 1979.

Atlas of Furniture Design, Vitra Design Museum, 2019.

XIV. Ausstellung der Vereinigung bildender Künstler Österreichs Secession, Wien, April-Juni 1902.

BANGERT, A. y ELLENBERG, P., *Thonet-Möbel. Bugholz-Klassiker von 1830-1930*, Múnich, Wilhelm Heyne Verlag, 1997.

BEHAL, V. J., *Möbel des Jugendstils. Sammlung des Österreichischen Museums für angewandte Kunst*, Múnich, Prestel, 1981.

BOSEWITZ, M., *Designer Bugholzmöbel*, Norderstedt, Bod-Books on Demand, 2020.

BOSSAGLIA, R., GODOLI, E. y ROSCI, M. (a cura de), *Torino 1902: le arti decorative internazionali del nuovo secolo*, Milán, Fabbri Editore, 1994.

CANDILIS, G., et al., *Bugholzmöbel-meubles en bois courbé-bentwood furniture*, Stuttgart, Karl Krämer Verlag, 1980.

---, *Muebles Thonet. Historia de los muebles de madera curvada*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980.

CORNELLI, R. y MUSSELY, P., *Anvers et l'exposition universelle de 1885*, Bruselas, Mertens, 2ª ed., 1886.

Das Interieur. Wiener Monatshefte für angewandte Kunst.

Dekorative Kunst. Illustrierte Zeitschrift für Angewandte Kunst, Múnich.

Der Bautechniker.

Deutsche Kunst & Dekoration.

Deutsche Tapizierer Zeitung.

“Die Holz-Industrie auf der internationalen Ausstellung in Antwerpen”, *Mitteilungen des Technologischen Gewerbe-Museums. Section für Holz-Industrie*, VI Jahrg., núm. 71, 15, noviembre de 1885, pp. 161-164.

Die Kunst. Monatshefte für Freie und Angewandte Kunst.

DRY, G., “The development of the bent-wood furniture industry 1869-1914”, en OSTERGARD, D. E. (ed.), *Bent Wood and Metal Furniture 1850-1946*, Nueva York, The American Federation of Arts, 1987, pp. 53-93.

ECKSTEIN, J. (ed.), *First Austrian Bentwood Furniture Manufacturing Company (Limited). Jacob & Josef Kohn*, Berlín-Viena, Historisch-biographische blätter, 1902.

“Ein neues Warenhaus von Architekt Emil Ágoston”, *Pester Lloyd*, Budapest, 12 de julio de 1914, pp. 13-14.

“Erste Oesterreichische Actien-Gesellschaft zur erzeugung von möbeln aus gebogenem holze Jacob & Josef Kohn”, *Wiener Zeitung, Beilage*, 8 de agosto de 1903, pp. 105-107.

Exposition Universelle de Paris. Rapports du Jury International, grupe XII, décoration et mobilier des édifices publics et des habitations, París, Imprimerie National, 1902.

FERNÁNDEZ DE LOS RÍOS, Á., *La exposición universal de 1878. Guía itinerario para los que la visiten. Descripción razonada para los que no hayan de verla. Recuerdo para los que la hayan visto*, Madrid, English y Gras, 1878.

FRIEBE, W., *Architektur der Weltaustellungen: 1851 bis 1970*, Leipzig, 1983.

Guide officiel des sections autrichiennes de l'exposition universelle de Paris en 1900, 3e. édition, rédigé et publié par le Commissariat Générale, París, 1900.

Gustav Klimt und die Kunstschau 1908, München, Prestel-Belvedere, Viena, 2008.

HEVESI, L., *Acht Jahre Sezession: (März 1897-Juni 1905): Kritik, Polemik, Chronik*, Viena, Verlagsbuchhandlung Carl Konegen, 1906.

HUSSLEIN-ARCO, A., BOECKL, M., y KREJCI, H., (eds.), *Hagenbund. A European Network of Modernism 1900-1938*, Viena, Belvedere, 2014.

Il liberty e la rivoluzione europea delle arti. Dal Museo delle Arti Decorative di Praga, Venecia, Marsilio Editori, 2017.

Innen Dekoration.

Josef Hoffmann. Selbstbiographie-Autobiography (NOEVER, P. y POKORNÝ, M. eds.), MAK-Moravská galerie v. Brně-Hatje Cantz Verlag, 2009.

KRAEMER, H., *Das XIX Jahrhundert in Wort und Bild. Politische un Kultur-Geschichte*, Vierter (Supplement) Band, Berlin, Leipzig, Suttgart, Wien, Deutsches Verlaghaus Bong und co., 1900.

Kunstgewerbeblatt.

L'art décoratif. Revue de l'art ancien et de la vie artistique moderne.

Les Beaux Arts et les Arts Décoratifs a l'Exposition Universelle de 1900, París, Gazette des Beaux-arts, 1900.

MALKOWSKY, G., (dir.), *Die Pariser Weltausstellung in Wort und Bild*, Berlín, Kirchhoff & Co. (Kurt Schindowski), 1900.

MANG, K., *Thonet Bugholzmöbel*, Viena, Christian Brandstätter edition, 1982.

---, *Le mobilier en bois courbé*, París, Centre Georges Pompidou, 1980.

MARTISCHNIG, M. y SCHIPANI, H., *Johann und Hans Kalmsteiner. Zwei Südtiroler Künstlergenerationen in Wien um 1900*, Viena, Österreichischer Kunst und Kulturverlag, 2007.

Moderne Bauformen.

Neues Wiener Journal.

(Neuigkeits) Welt Blatt.

OTTILLINGER, E. B., "Kohn, Jacob & Josef", en TURNER, J. (ed.), *The Dictionary of Art*, Londres, MacMillan, 1996, vol. 18, pp. 192-193.

---, *Wagner, Hoffmann, Loos un das Möbeldesign der Wiener Moderne. Künstler, Auftraggeber, Produzenten*, Viena, Böhlau, 2018.

PENDL, E., *Österreich auf der Weltaussellung Paris 1900*, Viena, A. Hartleben's Verlag, 1900.

Provisorischer Katalog der Kunstschau Wien 1908.

Reichpost.

RENZI, G., *Il mobile moderno. Gebrüder Thonet Vienna, Jacob & Josef Kohn*, Milán, Silvana Editoriale, 2008.

RENZI, G. y RENZI, C., *Curve e biondi Riccioli Viennesi. Mobili in Faggio curvato da Michael Thonet ad Antonio Volpe*, Milán, Silvana Editoriale, 2000.

RENZI, C. C., RENZI, G. y THILLMANN, W., *Sedie a dondolo Thonet-Thonet Rocking Chairs*, Milán, Silvana Editoriale, 2006.

ROSSBERG, A.-K., "No. 715/F Gustav Siegel", en *Atlas of Furniture Design*, Vitra Design Museum, 2019, object nr. 18, pp. 84-85.

SAUER, O., *Le mobilier moderne et la décoration intérieure a l'Exposition universelle de Paris, 1900*, Bruselas, Éditions Xavier Havermans, 1900.

SCHWEIGER, W. J., "Siegel, Gustav", en ASEMBAUM, S. y HUMMEL, J. (eds.), *Gebogenes Holz. Konstruktive Entwürfe, Wien 1840-1910*, Viena, 1979, s.p.

Sitz-Gelegenheiten. Bugholz und Stahlrohrmöbel von Thonet, Nurnberg, Germanisches National Museum, 1989.

The Studio Yearbook of Decorative Art.

THUN-HOHENSTEIN, C. y HACKENSCHMIDT, S. (eds.), *Otto Wagner: from the Postal Savings Bank to post-modernism*, Viena, Österreichisches Museum für Angewandte Kunst, Birkhäuser, 2018.

UHLÍR, J., *Semper sursum. Jacob & Josef Kohn*, Praga, Era Vydavatelstvi, 2005.

---, *Vom Wiener Stuhl zum Architektenmöbel. Jacob & Josef Kohn, Thonet und Mundus. Bugholzmöbel vom Secessionismus bis zur Zwischenkriegsmoderne*, Viena, Böhlau, 2009.

Weltausstellung Paris 1900. Katalog der österreichischen Abtheilung, heft 8, gruppe XII u. XV; Herausgegeben von dem K.K. Österreichischen General Commissariate, Viena, s.d.

Wiener Allgemeine Zeitung.

WILK, C., *Thonet: 150 Years of Furniture*, Nueva York, Barron's, 1980.

WITT-DÖRRING, C., "Bent-wood production and the Viennese avant-garde: the Thonet and Kohn Firms 1899-1914", en OSTERGARD, D. E. (ed.), *Bent Wood and Metal Furniture 1850-1946*, Nueva York, The American Federation of Arts, 1987, pp. 95-120.

---, "La industrialització del moble vienés", en *Delicte i somni: Viena 1900-1930: interiors, mobles i objectes*, Barcelona, fundación La Caixa, 1993.

ZELLEKE, G., "Bentwood Furniture in Context. A Stylistic Overview", en *Against the grain. Bentwood Furniture from the Collection of Fern and Manfred Steinfeld*, Chicago, The Art Institute of Chicago, 1993, pp. 11-24.



-
- El coleccionismo de artes decorativas en España en el cambio de siglo (Finales del s. XIX - Principios del s. XX).** 442
Victoria Ramírez Ruiz y Abraham Rubio Celada (eds.)
Pedro J. Martínez Plaza
-
- RdM. Revista de Museología. Publicación científica al servicio de la comunidad museológica, núm. 87.** Monográfico Instituto Valencia de Don Juan 446
Tomás Ladrero Caballero
-
- Four Centuries of Blue & White: The Frelinghuysen Collection of Chinese and Japanese Export Porcelain.*** Becky MacGuire 449
Cinta Krahe Noblett
-
- Tejidos de seda labrados en el siglo XVIII. Tesoros de la Diócesis de Jaén.** 452
Ismael Amaro Martos
Ángel Marchal Jiménez
-
- La figura enmarcada. Obras de la Colección Casacuberta Marsans.** 456
Ignasi Domènech Vives, Nadia Hernández Henche y Horacio Pérez-Hita
Tomás Ladrero Caballero
-
- La cerámica monumental de Daniel Zuloaga en la arquitectura de Bizkaia.** 460
Maite Paliza Monduate
Abraham Rubio Celada

-
- Lujos de comodidad. Léxico del espacio doméstico en las fuentes notariales del largo siglo XVIII.** Carmen Abad Zardoya 463
Mercedes Simal López
-
- La moda española en la época de Velázquez. Un sastre en la corte de Felipe IV.** 465
Amanda Wunder
Sofía Rodríguez Bernis
-
- La práctica profesional del peritaje de obras de arte. Nuevos retos y multidisciplinariedad.** 468
Diana Angoso de Guzmán (coord.)
Mercedes Simal López



El coleccionismo de artes decorativas en España en el cambio de siglo (Finales del s. XIX - Principios del s. XX).

Victoria Ramírez Ruiz y Abraham Rubio Celada (eds.)

Madrid, Ministerio de Cultura y Deporte y Asociación de Amigos del Museo Nacional de Artes Decorativas, 2022

686 pp, 2 tomos

ISBN: 978-84-8181-820-8

Pedro J. Martínez Plaza

Museo del Prado, Madrid

Este libro, editado por Victoria Ramírez Ruiz y Abraham Rubio Celada, está dividido en dos tomos y fue publicado en 2022. Recoge la práctica totalidad de las comunicaciones presentadas en el I Congreso Nacional de Artes Decorativas que el Museo Nacional de Artes Decorativas había celebrado en noviembre de 2021. Teniendo en cuenta los plazos que habitualmente se manejan para la publicación de las actas de congresos -el proceso se dilata a menudo durante años- resulta meritoria la prontitud con que estas han visto la luz, así como su resultado, que demuestra la gran ambición con que se preparó este congreso durante los difíciles tiempos de la pandemia. Sus 33 artículos (16 en el primer tomo y 17 en el segundo) suponen una aportación de primer orden para el coleccionismo de artes decorativas durante la Restauración en España, que es el periodo y el ámbito geográfico que abarcan la mayoría de aquellos. Este libro viene a sumarse así a otros recientes, como el de Ana Cabrera Lafuente y Lesley E. Miller (*Collecting Spain. Coleccionismo de Artes Decorativas españolas en Gran Bretaña y España*, Madrid, Polifemo, 2022) -centrado sobre todo en el interés anglosajón por las piezas procedentes de España- y a las diferentes publicaciones que desde 2013 han ido editando Bonaventura Bassegoda i Hugas e Ignasi Doménech Vives, en las cuales muchos artículos abordaban el estudio del coleccionismo y mercado de artes decorativas, aunque centrados en Cataluña.

Las contribuciones de este libro se han visto beneficiadas, sin duda, por la generosidad en cuanto a la extensión de las mismas, que contrasta con las restricciones dolorosamente

habituales en la gran mayoría de libros de actas, donde los textos deben ajustarse a un máximo de palabras muy limitado. A lo largo de ambos tomos se suceden artículos con diversos enfoques y perspectivas, centrados bien de manera específica en algunas artes decorativas, bien en determinados coleccionistas particulares o instituciones.

La cerámica y porcelana y las tapicerías y textiles tienen un protagonismo especial. Así, respecto a lo primero, encontramos hasta seis artículos centrados en una u otra, tanto española como extranjera. A la cerámica se dedican tres artículos. El de Jaume Coll Conesa (tomo I, 161-190) se centra en la loza dorada y en la azulejería de fabricación valenciana y en el interés que despertaron en el coleccionismo nacional e internacional. Por el contrario, Carsten Plätzer (tomo I, 191-212) pone el acento únicamente en este segundo ámbito, en concreto en la llegada a los museos alemanes (como el Museum Flokwang, de Essen) de alicatados y azulejos de diferentes cronologías y centros productores de España. Ángel Sánchez Cabezudo (tomo I, 259-271) analiza el interés nacional y extranjero por la cerámica de Talavera, identificando a sus principales coleccionistas. Alba Carballeira Cerdán (tomo II, 25-39) pone el foco en el gusto por la porcelana francesa, que caracterizó a buena parte de la nueva nobleza a finales del siglo XIX, como señala brevemente, ya que se centra de forma exclusiva en el protagonismo que las piezas de Sèvres tuvieron en el palacio de los Marqueses de Linares en Madrid. Otros dos autores abordan la cerámica y porcelana orientales, tanto china como japonesa, a través de su presencia en la isla de Cuba desde el siglo XVIII (Juan Carlos du Bouchet de la Figuera, tomo II, 53-67) y en la colección de Manuel Gómez Moreno (José Matasanz del Barrio, tomo II, 119-131). Este último artículo se dedica sobre todo a la catalogación de las piezas, modalidad seguida también por otros textos, como se verá.

De los tapices se ocupan Victoria Ramírez (tomo I, 13-38) y Margarita García Calvo. Ramírez realiza una exhaustiva recopilación de los tapices atesorados por la nobleza, prestando también atención a determinados casos de fuera de Madrid, como el ejemplo de Guendulain, y a los nuevos coleccionistas, como el marqués de Viana, quien al cabo también tenía bienes en otras posesiones. Por el contrario, García Calvo (tomo I, pp. 231-226) se centra en las tapicerías de la casa ducal de Medina Sidonia. Laura Rodríguez Peinado (tomo II, pp. 165-181) reconstruye la llegada de los textiles coptos al Museo Arqueológico Nacional y al Museo Nacional de Artes Decorativas, y además da a conocer tres fragmentos inéditos en el Museo Sorolla. Finalmente, el texto de José Matasanz del Barrio (tomo II, 149-163) elige como tema el envío de una capa pluvial y tres tapices de la catedral de Burgos a la Exposición Universal de Barcelona de 1888.

Las artes del metal tienen también un peso específico, pues a ellas se dedican cinco artículos: dos a platería, uno a orfebrería, otro a las armaduras y uno más a rejería. Los primeros adoptan la forma de catalogación: Francisco Javier Montalvo Martín (tomo I, 227-248) da a conocer algunas piezas inéditas adquiridas entre 1922 y 1959 por el Instituto Valencia de Don Juan (Madrid) y lo acompaña de un profundo análisis de la documentación existente en el archivo de la institución. Con similar metodología, aunque basándose en este caso en la prensa escrita, Ana Pérez Varela (tomo II, 183-202) estudia diferentes piezas de platería realizadas en Santiago de Compostela y dispersas hoy por iglesias y museos. Del mismo modo, Nuria Lázaro Milla (tomo I, 307-331) realiza una catalogación de los diseños de orfebrería realizados por Julio Bustos y González del Valle. Muy exhaustivo es el trabajo

de Raúl Romero Medina (tomo I, 273-305), quien da continuación aquí a sus investigaciones sobre la armería de los Medinaceli y profundiza en la formación de la misma; para ello ha acudido al Archivo de la Guerra del Instituto del Patrimonio Cultural de España, que, como bien demuestra, resulta de gran interés para las investigaciones en las artes decorativas. Por último, Herbert González Zyma (tomo I, 333-359), en su estudio sobre las rejerías españolas y otros trabajos de forja, pone el foco en otros coleccionistas y museos que atesoraron este tipo de objetos y que son menos conocidos que el Cau Ferrat (Sitges), del que se han ocupado ya otros especialistas con anterioridad.

Frente a la abundancia de estudios sobre textiles, cerámica y porcelana y metalistería, solo hay un artículo centrado en el mobiliario, y de forma específica en los muebles diseñados por Antonio Gaudí. El texto de Antonio Sama García (II, 203-227) presenta también el valor de abordar el asunto de las falsificaciones o atribuciones erróneas, cuyo análisis siempre comporta una dificultad añadida, de ahí que su estudio no sea tan frecuente como quizá debería, ya sea en el mobiliario o en otras artes.

El texto de Félix de la Fuente Andrés (tomo I, pp. 131-160) pone de relieve la importancia de los guadamecés, un asunto del que apenas existen investigaciones recientes en España pero que, como queda demostrado, formaba parte del interés coleccionista desde las últimas décadas del siglo XIX. Del mismo modo, Santiago Sáenz Samaniego (tomo I, 359-371) ofrece una primera aproximación, muy novedosa, sobre un aspecto vinculado al coleccionismo fotográfico del que apenas hay estudios en español y que se relaciona con la forma en que las imágenes fotográficas se mostraban y atesoraban.

Otros artículos están dedicados al papel que determinados coleccionistas, comerciantes, eruditos e instituciones desempeñaron en la formación del gusto hacia las artes decorativas. Así, Alfonso Pleguezuelo Hernández (tomo I, pp. 39-66) se centra en la figura de José Gestoso: el estudio de la correspondencia en la Biblioteca Capitular y Colombina de Sevilla le permite trazar una red clientelar en la que encontramos nuevas noticias sobre coleccionistas como Ramón de Errazu, conocido sobre todo por sus gustos pictóricos. Abraham Rubio Celada (tomo I, pp. 99-128) ofrece una visión retrospectiva del interés de Eusebio, Plácido, Daniel e Ignacio Zuloaga por la cerámica y el vidrio, especialmente, acudiendo para ello a los archivos familiares. Inmaculada Socas Batet (tomo I, pp. 249-257) ofrece una aproximación general a la presencia de las artes decorativas en la colección de Pablo Bosch Barrau y Eva María Ramos Frendo (tomo II, 85-104) hace lo mismo en la de Trinidad Von Scholtz-Hermensdorff, conocida como la duquesa de Parcent. A esta se dedica también el artículo de Ángel Peña Martín (tomo II, 271-283), centrado en su belén napolitano, el cual nos recuerda el enorme peso que el belénismo ha tenido en la historia del Museo Nacional de Artes Decorativas y de otras instituciones culturales. A lo largo de estos y otros artículos sobresalen diferentes figuras, en su mayoría intermediarios, de cuya relevancia se da cuenta también, aunque de forma breve, y que, en determinados casos, bien merecerían una investigación exhaustiva. Así sucede con Anastasio Páramo, cuya figura emerge con fuerza en los textos de Félix de la Fuente, Ángel Sánchez Cabezudo y Laura Rodríguez Peinado, y José Ignacio Miró, que también vendió pinturas a numerosos coleccionistas y al que aquí cita Jaime Coll Conesa como proveedor de cerámica. Junto a Páramo y

Miró sobresalen las figuras de Charles Davillier y Guillermo de Osma, ya bien conocidas y cuyos archivos particulares han servido de fuente a algunos de los investigadores participantes en el libro.

Las colecciones atesoradas por determinados artistas cuentan en estos dos tomos con un lugar destacado, pues a ellas se dedican tres artículos. María Roca Cabrera (tomo II, 105-118) se centra en Mariano Fortuny y Marsal y estudia a algunos de los compradores de la subasta póstuma de sus bienes en Roma; los otros dos textos ofrecen una aproximación más general. El de Paloma Roderer Martínez (tomo II, 41-51) supone un breve recorrido por esta práctica, aludiendo a los ejemplos de Sorolla, Dalí o Picasso. El de Pablo Sánchez Izquierdo (tomo II, 257-270) analiza los de Lorenzo Pericás Ferrer, Lorenzo Casanova Ruiz y Heliodoro Guillén Pedemonti, todos ellos radicados en Alicante a través de diferentes fotografías del archivo de la Diputación Provincial.

El destino de muchas de estas colecciones, o al menos de una parte, ha acabado siendo una institución, normalmente pública, como en el caso de la Armería de Medinaceli (hoy en el Museo del Ejército). De ahí que estas también tengan su propio lugar en el libro. Leticia Azcue (tomo I, 67-98) ofrece una visión general sobre algunas formas de ingreso de determinados conjuntos de artes decorativas en el Museo del Prado y el Museo de Arte Moderno. Antonio Bellido Blanco (tomo II, 13-24) plantea, en cambio, un panorama muy exhaustivo sobre el papel que la iniciativa privada tuvo -a través de numerosas donaciones de objetos de diversa naturaleza- en el Museo Arqueológico de Valladolid. Francisco J. Martín López (tomo II, 69-83) pone el acento en el protagonismo de los particulares, aunque en este caso vinculado a la configuración del patrimonio de la Hermandad de la Divina Pastora de Sevilla. A este mismo enfoque obedecen también otros dos artículos: Valentina Pérez Ortiz (tomo II, 133-148) estudia una selección de carteles del Museo de la Garrotxa de Olot (Girona) y, del mismo modo, Susana Herreras Sala, Marta Luisa Vázquez de Gredos, Antonio Sánchez, Rafael Garay, Juan José Tormo y Miguel López (tomo II, 229-242) tratan, de forma somera, parte de la colección de Escola d'Art i Superior de Disseny de València.

Algunos de esos artículos, sobre todo el de Bellido Blanco, subrayan el papel de la burguesía, o de la nueva nobleza, pues, al cabo, ellos han ostentado gran parte del protagonismo en la formación de nuevas colecciones desde principios del siglo XIX. No obstante, la vieja nobleza y la corona también jugaron su propio papel. Así lo subraya Amelia Aranda Huete (tomo I, 373-399), quien no solo destaca la labor de Isabel II y Francisco de Asís en las adquisiciones de relojes sino también el cambio de gusto que se produce posteriormente en el seno de la Corte española. Enric-Eduard Giménez Sanllehí (tomo II, 243-256) parte también del coleccionismo regio, aunque su perspectiva está más centrada en las *period rooms* y las Exposiciones internacionales y retrospectivas. En estos dos últimos ámbitos de investigación se han producido también recientes publicaciones vinculadas igualmente a las artes decorativas, al igual que en el asociacionismo. Tanto este fenómeno como el de las exposiciones históricas poseen un gran potencial para futuros análisis, similar al de algunos de los temas abordados a lo largo de los dos tomos, de los cuales muchos de estos artículos pueden constituir un buen punto de partida de ulteriores estudios.



RdM. Revista de Museología.
Publicación científica al servicio de la
comunidad museológica, núm. 87.

Monográfico
Instituto Valencia de Don Juan.

Madrid, Asociación Española de Museólogos.
 Edición en español, impresa y digital, 2023.
 136 pp.
 ISSN: 1134-0576

Tomás Ladrero Caballero

Historiador del marco

Pocas publicaciones han tenido tanto interés para el conocimiento de las colecciones de un museo, especialmente de artes decorativas, como la *Revista de Museología*, cuyo número 87 consiste en un monográfico dedicado al Instituto Valencia de Don Juan y por ende a las figuras de Dña. Adela Crooke y Guzmán y D. Guillermo de Osma y Scull. La publicación es fruto de la jornada realizada en el Museo Lázaro Galdiano que conmemoró el centenario del fallecimiento de D. Guillermo en 1922. Contó con la colaboración de destacados especialistas que trataron sobre una colección convertida en un referente en las artes decorativas, la arqueología y la pintura.

La publicación, agrupa los contenidos en tres apartados diferenciados. El primero es una entrevista al actual Presidente del Instituto. El segundo es una sección dedicada a analizar en cuatro artículos la figura de D. Guillermo de Osma. El último, con otros seis artículos, aborda desde visiones complementarias las colecciones artísticas y de archivo de la institución, estudiando las personalidades que compartían la afición coleccionista junto a la imprescindible figura de Dña. Adela Crooke.

La semblanza de D. Guillermo de Osma recorre el monográfico así como su portada, un dibujo collage de Folchi, acarreado cerámicas. Rodeado de especialistas que le asesoraron en la compra de antigüedades, desarrolló una importante faceta como investigador. Sus estudios se especializaron en la cerámica mudéjar, variedades Paterna y Manises y en los azabaches compostelanos. Doña Adela Crooke, auténtica promotora de la institución al quedar impresionada en la visita al Museo Civico Gaetano Filangieri en Nápoles en 1897. Participó activamente en la adquisición de una colección de

primer orden reuniendo por herencia y compra, cerámica, armas, esmaltes, marfiles, escultura, así como platería civil, bronce, muebles, encajes, joyería, numismática o la tardía colección de textiles hispanomusulmanes.

La faceta de Osma como político y académico es analizada por el catedrático y académico D. José María Peña González, mostrando los cargos alcanzados como ministro, en dos ocasiones, y académico, dentro del ideal de la clase dirigente finisecular. Desgrana aspectos poco conocidos de Osma como su carácter reformista y lo enmarca acertadamente en la Generación del 14 aunque conoció de primera mano el pesimismo de la crisis de 1898.

La importante relación entre Osma y Oxford queda trazada por Dña. Marina Pérez de Arcos, que en 2020 impulsó una jornada de estudio en dicha universidad británica. De los estrechos lazos culturales que estableció Osma como mediador cultural da cuenta la autora, siendo éste el primer español en estudiar allí tras permitirse el acceso a católicos desde 1871, y que propició la promoción de estudios culturales que dieron su fruto en la beca que lleva su nombre.

En el apartado referido a las colecciones, la conservadora Dña. M^a Ángeles Santos Quer, alma y custodia del Instituto, propone un recorrido sobre los orígenes de la institución. Analiza desde el coleccionismo del diplomático D. Juan Bautista Crooke, padre de Dña. Adela, hasta la herencia recibida por su esposa, Dña. M^a del Pilar Guzman, condesa de Valencia de Don Juan, siendo estos últimos los primeros miembros de la nobleza española en exponer al público sus colecciones privadas. Caracteriza la formación, gustos y aficiones de Dña. Adela, y destaca su gran conocimiento en orfebrería, el desarrollo pionero en el arte de la fotografía así como sus dotes de acuarelista e ilustradora. Además, la autora profundiza en el origen y las necesidades de esta moderna institución, a medio camino entre el museo de "exhibición" y un centro de investigación, que no dependía del estado y que se vinculó desde su origen a instituciones tan prestigiosas como la Universidad de Oxford, el British Museum de Londres o la Hispanic Society of America de Nueva York. De forma concisa, singulariza las actuaciones de los diferentes directores, así como la fórmula de préstamos utilizada por la institución. Recalca el, ya digitalizado, magnífico fondo bibliográfico y documental de época de Felipe II. A su vez, Santos Quer incluye destacada información acerca de algunas de las pinturas custodiadas, incluyendo artistas como Gerard David, Goya, Alonso Cano, Vicente López, Antonio del Castillo o Eugène Boudin, entre otros.

La colección de pintura, en origen ligada al propio linaje familiar, es analizada por el conservador D. Javier Portús que, como ya lo hizo en 1923 D. Francisco Javier Sánchez Cantón, establece la doble condición científica y nobiliaria de la misma. Destaca el conjunto temático de galería de retratos que nos habla de las viejas prácticas del coleccionismo nobiliario y apunta autores tan significativos de la colección como El Greco, Bartolomé González, Massimo Stanzione, Claudio Coello, Juan Van der Hamen, o el famoso retrato de Quevedo de escuela madrileña del siglo XVII.

Acerca de la arqueología, Dña. Lara Nebreda Martín ahonda en su artículo sobre la vida de la XXV condesa de Valencia Don Juan, Dña. Adela Crooke y Guzmán, cofundadora de la institución. Además, investiga sobre las circunstancias que concurrieron en la adquisición por D. Guillermo de las obras más relevantes de cerámica andalusí, cuya colección fue aumentada por Antonio Vives y Manuel Gómez Moreno, directores de la institución.

El Académico D. Alfonso Pleguezuelo analiza los revestimientos cerámicos, un capítulo importante de la colección, en especial los de la etapa medieval de la España islámica y su repercusión en la cristiana, al tratarse del conjunto más completo reunido en el mundo. El interés por el coleccionismo de esta materia es descrito por el académico Ángel Sánchez-Cabezudo, en el su estudio de la famosa “Tertulia Dominguera” iniciada por D. Juan Bautista Crooke y continuada por su yerno D. Guillermo de Osma. En ella se reunía a toda una generación de apasionados y relevantes eruditos de la cerámica. Estos fueron inmortalizados en simpáticas caricaturas realizadas por su buen amigo, pintor y conservador de la Armería Real, D. José María Florit. También sobre la cerámica y finalizando el monográfico, la conservadora Dña. M^a José Suárez Martínez estudia la pasión que unió a Osma con D. Manuel González Martí, en el estudio y adquisición de cerámica, especialmente medieval islámica, contextualizando el ambiente cultural que promovía esta mutua fascinación.

Cabe señalar la puesta en valor de la colección y de sus fondos documentales en la entrevista realizada al nuevo Presidente de su Patronato, D. Alfredo Pérez de Armiñan. El galerista D. Guillermo de Osma, cuya labor ha sido fundamental en la prosecución de este magnífico monográfico, miembro también del Patronato y bisnieto del fundador, hace un recorrido por la fecunda vida y el altruista y desprendido legado de su antepasado. Analiza las reformas económicas que propició dentro del partido conservador y trata de su amistad con Maura. También reflexiona acerca del origen de su interés artístico, sobre su autoexigente carácter, así como su habilidad para adquirir piezas tan relevantes como el azulejo Fortuny, o la salvaguarda de obras clave para el patrimonio español como la arqueta de la catedral de Palencia.

Esta inigualable colección que incorpora obras de arte a los decimonónicos espacios de la vida cotidiana hace que este monográfico se convierta en imprescindible para adentrarse en el estudio de un conjunto de más de 29.000 piezas, incluyendo sus monedas, junto con la colección de 62.225 fotografías recientemente estudiada. Reflejo característico del coleccionismo ecléctico típico de la clase dirigente del periodo de la Restauración que, protegida de robos y saqueos durante la Guerra Civil española gracias a la bandera británica que ondeo en su torreón, ha llegado hasta nuestros días.

Por último, resaltar la extensa y actualizada bibliografía aportada por los autores que da continuidad al criterio de excelencia científica de una colección formada con paciencia, amor y rigor por sus fundadores los cuales propiciaron la publicación de investigaciones hoy ya clásicas, que esperamos reediten y aumenten, siguiendo la filantrópica labor encomendada por D. Guillermo y Dña. Adela.



Four Centuries of Blue & White: The Frelinghuysen Collection of Chinese and Japanese Export Porcelain.

Becky MacGuire

Londres, Paul Holberton, 2023

432 pp.

ISBN 978-1915401090

Cinta Krahe Noblett

Universidad Autónoma de Madrid

Four Centuries of Blue & White: The Frelinghuysen Collection of Chinese and Japanese Export Porcelain es una obra monumental que recoge la historia del icónico estilo azul y blanco en la porcelana china y japonesa de exportación desde el siglo XVI de la dinastía Ming (1368-1644) hasta el inicio del siglo XX, cuando se produjo el ocaso del imperio chino. Redactado por la destacada historiadora y experta en porcelana oriental de la casa Christie's de Nueva York, Becky MacGuire, este libro es una referencia esencial para los interesados en la porcelana china y japonesa y los estudiosos del arte asiático. Esta extraordinaria colección, cuidadosamente seleccionada durante sesenta años por el coleccionista Rodney P. Frelinghuysen, presenta una gran variedad de estilos, formas y decoraciones de porcelana oriental elaborada en los alfares chinos de Jingdezhen (provincia de Jiangxi), la más ubicua e influyente de todas las porcelanas, aunque también incluye los recipientes elaborados en los alfares de Zhangzhou (provincia de Fujian), y la porcelana japonesa de los hornos de Arita. Las 317 piezas de esta colección se han investigado rigurosamente y aparecen ilustradas en su totalidad junto a otros 250 paralelos que se recogen en un compendio al final del libro.

Desde su primera adquisición en 1964 —un cuenco Imari— cuando aún era un joven estudiante, Rodney Frelinghuysen se centró en la adquisición de piezas singulares de porcelana china y japonesa de estilo azul y blanco. Durante la década de 1970, el coleccionista asistió a numerosas exposiciones y conferencias tanto en el Reino Unido como en Estados Unidos, y realizó varios viajes a China a finales de la década, lo que estimuló aún más su interés por la porcelana asiática. En 1983, conoció en Londres al renombrado marchante y especialista David Howard, iniciando una larga y fructífera relación profesional. Otra fuente de inspiración para su colección fue el descubrimiento

de la porcelana china azul y blanca en Tailandia durante su luna de miel, así como la visita a Burghley House en Inglaterra, donde Lady Victoria Leatham había comenzado la catalogación de la porcelana japonesa del siglo XVII y el coleccionista pudo familiarizarse con los distintos estilos de exportación a Inglaterra.

A partir del siglo XIV, los alfares de Jingdezhen se hicieron célebres por utilizar la pasta de porcelana y decorarla con óxido de cobalto bajo vidriado, importado desde la ciudad de Kashan, en Irán. Se trataba de una técnica que requería gran habilidad por parte del artista, quien no solo pintaba sobre una pasta precocida que, como papel secante, absorbía el pigmento sin posibilidad de corrección, sino también porque los diseños se pincelaban sobre una superficie irregular. Desde la dinastía Yuan (1279-1368), los comerciantes extranjeros, fundamentalmente musulmanes, habían controlado el mercado de la porcelana. Este hecho tuvo una importante repercusión económica y artística, porque modificó los cánones estéticos en función de la demanda y los gustos extranjeros. A partir de la llegada de los navegantes portugueses en los albores del siglo XVI, y después de los misioneros y comerciantes españoles, holandeses e ingleses, los artistas chinos se adaptaron a las características de los distintos mercados y la porcelana se convirtió en una mercancía internacional, en un objeto imprescindible en el menaje doméstico, y en la ornamentación de los interiores, exportándose por todo el mundo, desde Indonesia a Turquía en Asia, pero también a Europa, América y África.

La porcelana de la colección Frelinghuysen refleja la globalización de esta manufactura y la variedad de los mercados a los que se exportó durante más de cuatro siglos.

El libro está dividido en capítulos temáticos que muestran las diversas formas en que la porcelana china y japonesa fue comercializada, coleccionada, utilizada y valorada proporcionando un contexto histórico y cultural detallado que enmarca la evolución del estilo azul y blanco desde la dinastía Ming hasta la dinastía Qing.

El primer capítulo, titulado “Creencias”, analiza 18 objetos de porcelana elaborados para las misiones cristianas en Asia oriental, así como otros recipientes manufacturados para las comunidades musulmanas y budistas del sudeste asiático y Oriente Medio.

El segundo capítulo “Identidad”, escrito por la prestigiosa especialista Ángela Howard, examina las piezas más tempranas que se inscribían con los nombres de los comerciantes portugueses y analiza una de las célebres botellas identificada con el blasón de Castilla y León. Así mismo la autora describe otros recipientes blasonados encargados por las familias de la élite desde distintas partes del mundo durante la Edad Moderna.

Los capítulos tercero, cuarto y quinto, están dedicados a la porcelana elaborada como menaje doméstico, que se inspiraba en las piezas europeas de plata y vidrio y que llegaban a China a través de dibujos o en prototipos de madera. Estos recipientes formaban parte de los ostentosos banquetes del siglo XVIII, con una enorme variedad de formas y diseños que codificaban las normas de urbanidad asociadas a la mesa. Asimismo en la Europa dieciochesca, se introdujeron nuevas bebidas como el té, el café y el chocolate, y cada zona geográfica tomó preferencia por alguna de ellas, desarrollando tipologías y decoraciones específicas para su consumo.

El capítulo sexto aborda el tema de la decoración con porcelana en los espacios interiores. El arquitecto y diseñador hugonote francés Daniel Marot (1661-1752), que había trabajado para la corte de Luis XIV y también para la Casa de Orange, fue el artista que aprovechando la abundancia de mercancías asiáticas que llegaban al puerto de Ámsterdam introdujo un nuevo estilo chino de decoración que se asentó en las principales cortes europeas. La porcelana oriental se colocó en pequeñas ménsulas sobre los paramentos de las estancias, en repisas rodeando un espejo, dentro y sobre las chimeneas, en las esquinas de los salones y en los rellanos de las escaleras, con la finalidad de acentuar las características arquitectónicas de las salas.

El capítulo séptimo, sobre figuras y animales, aborda la exportación de figuras realizadas a molde pero también su representación pictórica en la porcelana. Desde la segunda mitad del siglo XVI, los alfares de Jingdezhen comenzaron a exportar porcelana figurativa. En 1590, Fernando de Médici regaló al elector de Sajonia Cristián I varias figuras de porcelana china: un aguamanil con forma de fénix, un recipiente con forma de cangrejo y un barco con una figura humana que hoy en día todavía forman parte de las colecciones de porcelana de la ciudad de Dresde.

El capítulo octavo está dedicado a los diseños europeos que ornamentaban la porcelana china y que se transmitían a través de los grabados; mientras que el noveno capítulo a la representación de lugares, topografías y edificaciones en la porcelana china. Entre ellos, se incluye una curiosa representación de la sacristía mayor de la catedral de Sevilla en un plato elaborado a mediados del siglo XVIII, durante el reinado del emperador Qianlong (1736-1795).

Los últimos capítulos, décimo, undécimo y duodécimo, están dedicados a la porcelana de exportación al sudeste asiático, a la cerámica elaborada en los hornos de Zhangzhou (provincia de Fujian), a la porcelana china de exportación a Japón y por último, a la porcelana azul y blanca japonesa que se elaboró en los alfares de la ciudad de Arita.

La cuidada maquetación del libro y las ilustraciones a página completa que contiene permiten disfrutar de una experiencia visual inmersiva. Las descripciones son claras y accesibles, lo que hace que resulte una monografía adecuada tanto para expertos como para aficionados. Becky MacGuire ha creado una obra que seguramente se convertirá en una referencia clásica y una fuente de inspiración para futuras generaciones de estudiosos y entusiastas de la porcelana oriental.

Becky MacGuire fue jefa del departamento de porcelana china de exportación de la casa de subastas Christie's de Nueva York. Después de graduarse con honores en historia del arte por la Universidad de Berkeley en California, Becky completó los cursos de posgrado del Centro de Estudios de Bellas Artes y Artes Decorativas en el Museo Victoria y Alberto de Londres. Fue tasadora en el programa de televisión *American Antiques Roadshow* y socia fundadora del prestigioso anticuario *The Chinese Porcelain Company*.



Tejidos de seda labrados en el siglo XVIII. Tesoros de la Diócesis de Jaén.

Ismael Amaro Martos

Jaén, Diputación Provincial de Jaén -
Instituto de Estudios Giennenses, 2022
457 pp.
ISBN: 978-84-18265-36-5

Ángel Marchal Jiménez

Universidad de Jaén

El doctor en Patrimonio por la Universidad de Jaén Ismael Amaro Martos, que ha dedicado sus investigaciones a las artes decorativas y el diseño, centrado sobre todo en la historia del tejido y la moda, nos presenta en este volumen, editado por la Diputación Provincial de Jaén y el Instituto de Estudios Giennenses, una aproximación al conjunto patrimonial textil de la provincia de Jaén. Bajo el título *Tejidos de seda labrados en el siglo XVIII. Tesoros de la Diócesis de Jaén*, y publicado en 2022 como resultado de haber ganado el Premio de Investigación “Cronista Alfredo Cazabán” en 2021, su autor se centra en dicha centuria y, en concreto, en los tejidos de seda labrados, que suponen la colección de este tipo más extensa y desconocida de la geografía giennense. Así, la existencia de conjuntos de ornamentos íntegros dentro de su contexto, a diferencia de lo que ocurre en otras ocasiones y lugares, donde las piezas aparecen fragmentadas o descontextualizadas, añade más interés al repertorio estudiado. Un conjunto que cuenta no solo con textiles históricos de importantes manufacturas y elaborados por reconocidos sastres, si no que posee un valor simbólico relacionado con el uso litúrgico de estas piezas, toda una amalgama de caracteres que se aúnan en una rica y variada colección con la que no siempre cuentan otras diócesis.

Este volumen se desarrolla en cuatro grandes apartados, que comienzan con un primer capítulo acerca de las manufacturas francesas, que se situaron a la cabeza del mercado europeo gracias a la novedosa visión empresarial de sus impulsores. Lyon fue el principal centro productivo dentro de un panorama nacional caracterizado por la formación de los

maestros en la *Grand Fabrique* y el perfeccionamiento constante de instrumentos y técnicas. Los tejidos franceses llegarían a España, pues se convirtieron en los más demandados en Europa debido a los avances técnicos alcanzados por los telares en Francia, la creación de novedosos diseños a través de los que se imponen diferentes modas, además de la mayor economía de estos textiles que mezclan sedas con otras fibras naturales como el algodón. Además, se pone de manifiesto la copia y reinterpretación que hicieron el resto de manufacturas europeas de esos modelos franceses, que en España estuvieron lastradas por la llegada más tardía de las modas y avances técnicos y por el sobrecoste que provocaba la obligación por ley de realizar tejidos de calidad muy alta.

Las siguieron las fábricas de Italia, que también supieron aprovechar el tirón que habían tenido en el XVI y XVII como principales exportadoras de tejidos de seda y como imagen de la vanguardia y la modernidad. Las manufacturas italianas mantuvieron su supremacía durante un tiempo, sobre todo en lo referente a los textiles para decoración de interiores, y se aprovechó el esplendor de centros como Florencia, con los diseños más novedosos para la indumentaria; Venecia, que intentó reflotar con la creación de nuevos modelos; o Génova, con tejidos labrados de altísimas calidades y diseños de terciopelos y damascos reconocibles durante siglos, que por su carácter atemporal les permitían mantener su alto precio.

Del mismo modo, también las manufacturas españolas jugaron un papel preponderante en esos siglos previos a la centuria dieciochesca y, tras un período de recesión, con la llegada de los Borbones, la crisis en la que estaba sumido el sector pasó a una situación de protección de la industria, creación de nuevas fábricas y llegada de maestros extranjeros. A pesar de ello, factores como la producción insuficiente, la dirección desacertada, la calidad inferior de los productos o la desventaja en lo que a factores naturales se refiere, provocaron que ninguna fábrica perdurara durante un gran período de tiempo. Sin embargo, sobresalieron las manufacturas toledanas, con los tejidos de Molero o la Real Fábrica de Talavera de la Reina, entre otras; las fábricas valencianas, donde destacó la familia Garín; o la industria sedera andaluza, en la que se encuadran los talleres de Jaén, y que, de alguna forma, perpetúa la importancia del legado de las manufacturas andalusíes.

Así llegamos al segundo capítulo, en el que se aborda el tema del comercio del momento, que permitió la llegada de tejidos nacionales e internacionales a enclaves como Jaén, gracias al trabajo de los comerciantes itinerantes españoles y extranjeros y el establecimiento de tiendas en puntos estratégicos de la ciudad. Las leyes dictadas por la corona se moldearon con el fin de beneficiar a las manufacturas del reino frente a la llegada de género extranjero y proteger a las fábricas españolas, ideando los Borbones una política proteccionista al modo francés, que sin embargo desembocó en la emisión de sucesivas leyes de manera muy seguida que nunca llegarían a cumplirse.

Un tercer apartado estudia los usos que se le dan al tejido, comenzando por un análisis previo de la figura del sastre, pasando después al campo de los ornamentos litúrgicos, adornos de templos y piezas para el atavío de esculturas devocionales, principal contenido de esta monografía. Todas esas vertientes, en el caso de la provincia de Jaén, se circunscriben a los ejemplos conservados de carácter religioso en el marco de la

diócesis, con referencias a la labor promotora del clero y los obispos, a la conservación o no de las piezas históricas en templos, como la catedral giennense, o al uso de los textiles en diversas imágenes religiosas.

El cuarto y último capítulo ahonda en las características de los motivos decorativos, ilustrados con ejemplos conservados en la diócesis de Jaén y completados con textiles de otras colecciones más allá del ámbito giennense que dialogan entre sí y ayudan a comprender los vacíos que en la actualidad presenta esta provincia andaluza. Así, el doctor Amaro Martos abordó un estudio del patrimonio textil extendido a iglesias y palacios de Madrid, Burgos, Segovia, Cuenca o Ávila, incluyendo la colección de textiles más completa y extensa de España, la perteneciente a Patrimonio Nacional. Todo ello le permitió confirmar el desconocimiento que ha existido en la diócesis giennense sobre los tejidos labrados del siglo XVIII, a pesar de ocupar esta provincia andaluza un papel destacado tanto a nivel nacional como internacional. Y a través de ello, el capítulo se encarga primero de discernir entre los diseños italianos de los siglos XV al XVII, como antecesores de los modelos franceses del XVIII, para continuar con la influencia de los tejidos orientales o la importancia de las tejedurías valencianas y toledanas.

Así podemos verlo a lo largo de las páginas de este volumen y en el importante anexo gráfico que incluye más de un centenar de ejemplos, abordando el estudio a través de los diferentes estilos de los mismos, modelos todos presentes en los textiles de la diócesis de Jaén. El primero de ellos, el Barroco, que en España perdura en el siglo XVIII en la producción de talleres como el de Miguel Gregorio Molero, que reproduce modelos similares de distintos materiales y colores. Por otro lado, se analizan los llamados tejidos bizarros, un término que parece aludir a la extravagancia y exotismo de las formas que los componen y que fueron denominados “furias” por el francés Jacques Savary des Bruslons, llegando tras ello a España, donde son copiados por las manufacturas toledanas y valencianas. Así, Francia seguirá siendo el origen de los modelos que se desarrollen más allá de los años 20 del Setecientos.

En la década de 1720 resurgen los encajes, cuyo nombre les viene de la imitación de esta labor. Este estilo se fusiona con los modelos bizarros, como consecuencia de la llegada tardía de modas a España, que acaban yuxtaponiéndose. También aparece el naturalismo, que dará preeminencia a las flores, consiguiendo una apariencia realista mediante la degradación de colores por medio de hilos de una misma gama. Estos motivos, de tamaños exagerados y cromatismo vibrante, dieron sus primeros pasos en 1730 gracias al francés Courtois, que recrea una tridimensionalidad, y a Jean Revel entre 1733 y 1742, como creador del *points rentrés*, con el que consigue superar al propio Courtois. Pero la exageración de dicho estilo acabó aburriendo a las masas, lo que provocó el surgimiento del Rococó, en una apuesta por los colores pastel y la reducción progresiva del tamaño de las flores, sin dejar de utilizar la técnica del *points rentrés*.

Además, hay que destacar cómo a partir del año 1750 se siguen reduciendo aún más el tamaño de las flores y de las hojas y aumentando el uso de la plata. Entre 1760 y 1790 fueron comunes también los meandros, con líneas gruesas serpenteantes de sinuoso movimiento que simula el recorrido de un río, de ahí su denominación. A partir de 1760

comienzan a aparecer bandas en el fondo de esos tejidos, sobre todo en aquellos que incluían guirnaldales florales, mientras que a partir de 1765 los meandros se estiraron de tal manera que conformaban bastones. Y seguidamente, a partir de 1775 surgen los llamados “pequines”, imponiéndose las rayas y las bandas que se creaban entre ellas, donde se encajaron ramos, guirnaldales o tallos floreados.

Del mismo modo, entre las décadas de 1760 y 1780, las líneas serpenteantes de los tejidos rococó y de meandros, unidas a las líneas rectas de los pequines, se entrecruzaron, dando lugar a retículas con diferentes motivos en su interior. En muchos casos, esos motivos se independizaron de su marco y se dispusieron sobre el tejido al tresbolillo, término que alude a la forma en la que se repiten los elementos de acuerdo a un patrón. Y ya en época del rey Carlos III, el descubrimiento de Pompeya y Herculano supuso un hecho decisivo para la aparición de una nueva estética neoclásica, inspirada en Grecia y Roma, con coronas de laureles, jarrones, arpas, grecas, etc., dispuestas en torno a un eje de simetría y utilizando los colores pastel. Este modo derivó después en el estilo Imperio, que utilizó decoración dorada o plateada de palmetas, trofeos o cornucopias sobre fondos de vivos colores rojos, azules, verdes o amarillos.

Tras concluir con un acercamiento al caso de los diseños españoles y la presencia de todos esos modelos en la diócesis de Jaén, entre los que destacan varios diseños toledanos del taller de Molero y la Real Fábrica de Tejidos de Seda, Oro y Plata de Talavera de la Reina, además de los de Bernostolfo Alemán, junto a los diseños valencianos, como los de la Fábrica Garín e hijos, el volumen cierra con unas conclusiones en las que su autor pone de manifiesto el interés de este trabajo científico. Entre ellas está la de dar a conocer las más destacadas manufacturas sederas de este período, lo que contribuye a determinar la autoría de las piezas conservadas en nuestro país. Por otro lado, el relato del intercambio de piezas textiles en España a través del comercio ayuda a identificar la presencia de obras de determinadas manufacturas en un lugar y su llegada hasta este. Del mismo modo, se establecen las pautas para la descripción de ornamentos y vestiduras de imágenes, ayudando a identificar los distintos diseños y su datación, gracias a los parámetros descritos en referencia a la forma, tamaño, colores y disposición de los motivos ornamentales sobre el fondo.

En definitiva, este exhaustivo trabajo, magníficamente ilustrado con elocuentes imágenes y un cuidado aparato bibliográfico y documental, supone el primer catálogo razonado y ordenado de los ornamentos litúrgicos de la diócesis de Jaén en la Edad Moderna, y su edición genera un correcto y profundo conocimiento del patrimonio textil giennense, lo que sienta las bases para la idónea gestión, conservación y difusión de este destacado conjunto.



La figura enmarcada.
Obras de la Colección Casacuberta Marsans.

Ignasi Domènech Vives, Nadia Hernández Henche y Horacio Pérez-Hita

Barcelona, Consorcio del Patrimonio de Sitges, 2024

Edición bilingüe español-catalán

119 pp.

ISBN: 978-84-09-27743-8

Tomás Ladrero Caballero

Historiador del marco

Con motivo de la exposición de una selección de obras de la colección Casacuberta Marsans celebrada del 5 de julio al 29 de septiembre de 2024 en la Sala Vaixells del Palacio de Maricel, perteneciente al Consorcio de Museos de Sitges, Barcelona, se publica este cuidado catálogo. En ambos, exposición y publicación, adquieren gran relevancia los marcos como así lo aclara el título de la muestra temporal, *La figura enmarcada*, cuyo hilo argumental consiste en el relevante diálogo que algunas obras figurativas de esta colección privada ofrecen con las molduras que guarnecen. Junto a estas pinturas se expusieron un destacado conjunto de marcos exentos o con espejo que subrayaban el argumento de la muestra.

Esta colección conocida hasta hace muy poco por un restringido grupo de profesionales del arte ha sido creada por Fernando Casacuberta y Rosario, «Coty», Marsans. Este matrimonio proveniente de importantes linajes empresariales ha estado interesado, como indica Nadia Hernández, conservadora de su colección, coautora del catálogo y comisaria de la exposición, no solo en coleccionar pintura y dibujo sino también escultura gótica y artes decorativas, en especial marcos.

El interés actual que existe por la labor de enmarcado con marco antiguo, del que este catálogo es un claro reflejo, ha sido desde los inicios de esta colección fruto de una especial atención, según Hernández, al considerar el marco en sí mismo como una obra de arte objeto de coleccionismo. Esta tendencia ya iniciada en España por José María Florit en El Monasterio del Escorial (1902-1914) o por Xavier de Salas como Subdirector y Director (1961-1978) en el Museo del Prado, continuada por Gabriele Finaldi en su Dirección adjunta (2002-2015), Leticia Ruíz (2011-2020) y recientemente con Gemma García que han puesto en valor los marcos que atesora la institución aumentado la misma con la adquisición de marcos antiguos.

La muestra está comisariada por Ignasi Domènech y Nadia Hernández, con la colaboración del anticuario, enmarcador e Historiador del Arte, Horacio Pérez Hita, asesor de estos coleccionistas en cuyo texto de inicio del catálogo *La figura enmarcada. El marco y la figura*, pone el acento en la frase de Edgar Degas «El marco es la recompensa del artista», remarcando la importancia del coleccionista, el artista y la obra al proceder a la elección de un determinado marco. Argumenta acerca de los criterios que inspiran el proyecto de enmarcación tales como las imposiciones formales, lo que representan las obras y el intento de identificarse con la personalidad del retratado en un proceso de humanización del marco al que le atribuye caracteres de humildad, severidad o firmeza según los personajes retratados. En los marcos negros sin decoración que por sus pátinas evocan, dice Pérez-Hita, la miseria de la condición humana por lo precario de su condición y las erosiones de sus travesaños. El autor utiliza otros criterios analizando el diálogo cromático en las relaciones de maridaje entre el bol del marco dorado y el maquillaje de las retratadas por Zuloaga o Sunyer; también repara en la relación volumétrica e incluso melancólica entre obra y marco. Además, potencia en sus argumentos de anticuario enmarcador las relaciones inmateriales que afloran entre la imagen y su entorno, declarando usar rigurosos criterios cronológicos e historiográficos en los enmarcados de obras del siglo XIV al XVII.

El conjunto de treinta ejemplares ilustra marcos españoles de los siglos XVI y XVII en excelente estado de conservación y factura. Algunos epigráficos guarneciendo temas religiosos en obras del Maestro de Perea y de Mateo Cerezo que completan el significado de las imágenes originarias, marcos muy prodigados en entornos eclesiásticos cultos, según Pérez-Hita. Otros marcos promueven una sensación expansiva en su talla oblicua y centrífuga de centros a extremos; y los ejemplares propios del barroco, cargados de hojarasca dorada sirven para enmarcan obras de Maíno o Alonso Cano. Las interesantes policromías también se catalogan en pequeños marcos de espejo en donde la pátina adquiere gran importancia. Los criterios al enmarcar la pintura moderna desde finales del siglo XIX hasta 1930 siguen el ideario de artistas como Degas, Sorolla, Seurat, Van Gogh o Whistler que diseñaron molduras para enmarcar sus obras. Aunque Pérez-Hita también considera la necesaria intención de recuperar y restaurar ejemplares de época para enmarcar obra contemporánea.

En el capítulo dedicado a la pintura medieval titulado *Tablas medievales, el relato de la mazonería*, escrito por Nadia Hernández, enfatiza la determinación de estos coleccionistas en aglutinar esta importante selección de marcos españoles. Algo que consideramos es compartido por otros coleccionistas como Alorda-Derkesen, Marín Durban, Plácido Arango, Juan Abelló, o el barón Thyssen-Bornemisza, que podríamos afirmar como el espíritu de nuestra época (*Zeitgeist*), a esta forma de repriminación de las obras de arte que busca contextualizarlas en su tiempo originario.

La autora reflexiona sobre las cuatro tablas más antiguas con las que se inicia la exposición y aporta en este caso bibliografía específica y actualizada para su estudio. Estas molduras estructurales proporcionan una información imprescindible para la cronología de obras destinadas a la devoción privada. Desarrolla argumentos científicos propios de la Historia del Arte, establece coincidencias estilísticas o características

formales, también relativas a los materiales utilizados o a la forma de enmarcación, que le permiten fijar cronologías y autorías de manera razonada. Señala las técnicas pictóricas utilizadas en el proceso de creación de las obras advirtiendo acertadamente las transformaciones sufridas por algunas de las tablas como la imagen de San Esteban pintada por Luis Borrassa y perteneciente a un retablo, convertida en puerta de almacén, con la huella de la mazonería perdida y los restos de una gatera. Indica el marmoleado trasero de algunas tablas y relaciona costumbres flamencas en el formato de pequeños trípticos ajenos a la tradición valenciana.

Aunque parte de esta colección ha sido expuesta participando en exposiciones como *Impresionismo y arte en España* en el Museo Impresionista Ruso de la ciudad de Moscú, se trata de la primera ocasión en la que se exhibe este singular conjunto con el hilo argumental de mostrar el marco en su doble acepción: enmarcando pinturas y como pieza de colección. La muestra pone en valor el lugar que el marco ocupa respecto a la pintura y la figura humana en admirables obras de artistas como Jaume Serra, Luis Borrassa, Jacomart, Joan Reixach, Maestro de Perea, Luis de Morales, Juan Bautista Maino, Alonso Cano, Mateo Cerezo, Andrea Vaccaro, Pablo Gargallo, Isidro Nonell, Hermenegildo Anglada-Camarasa, Ignacio Zuloaga, Joaquín Sunyer, José Gutiérrez Solana, Frances Gimeno o José de Togores. Además, la propia exposición evoca, gracias al color de las paredes donde se exponen gran parte de los marcos, las salas del Museo Bardini, espacio florentino originario de valoración del marco como obra de arte en sí misma.

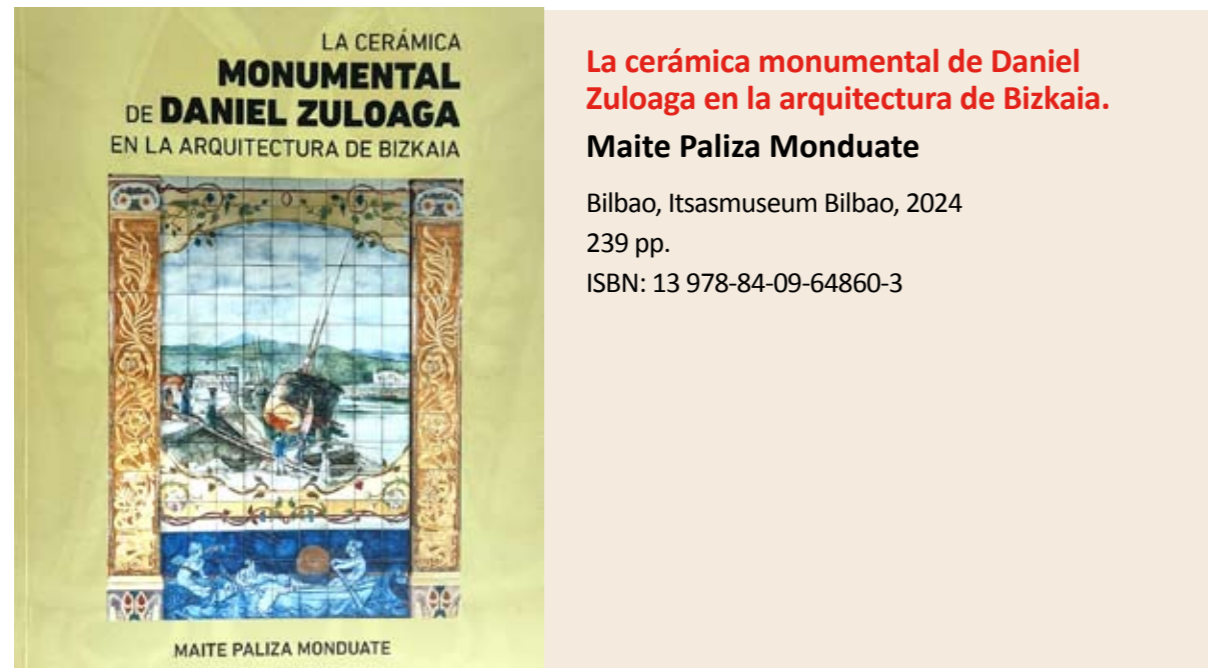
El artículo escrito por Ignasi Doménech, director de los Museos de Sitges y profesor asociado en la Universidad Autónoma de Barcelona, titulado *Marcos antiguos y modernos en la colección Santiago Rusiñol*, trata sobre el interés de Rusiñol por los marcos tomando como referencia la colección del Museo Cau Ferrat de la que es director. Aunque el autor plantea esta predilección de marcos antiguos y modernos como algo específico de este artista, conocemos la atracción que pintores como Picasso, Sorolla, Julio Romero de Torres, Zuloaga o Manuel Benedito tuvieron por ambos modelos pues todos ellos comprendieron la pintura y sus necesidades, siendo más probable un estímulo característico del cambio de siglo entre los artistas más modernos. Así lo supo ver Isabelle Cahn en su ya clásico *Cadres de Peintres*, publicación fruto de la exposición acerca del enmarcado de artistas impresionistas y post impresionistas comisionada por ella en 1989, o en la exposición titulada *In Perfect Harmony, Picture + Frame 1850-1920* del Museo Van Gogh de Amsterdam en 1995, al tratar acerca del rechazo de algunos artistas a modelos “estandarizados de marco”.

El autor refleja el interés de unos coleccionistas de marco español tildados de *connoisseurs*, que rastrean en anticuarios y tiendas para localizar los marcos que más convienen a cada pieza, comprando por la calidad intrínseca de cada uno, a la espera de algún cuadro que les convenga, como ellos mismos explicaron en una reciente entrevista concedida a Fernando Rayón y publicada en la revista *Ars Magazine* (“Colección Casacuberta Marsans, de las tablas góticas a Jaume Plensa”, núm.62, abril-junio 2024, pp.120-130).

Doménech repasa en el marco que Rusiñol y su amigo Zuloaga utilizaron para enmarcar las copias realizadas de primitivos italianos en su viaje a Florencia de 1894, curiosamente con un modelo similar al diseñado por Degas que también emplearon otros artistas finiseculares y de principios del siglo XX. El autor determina sugerentes hipótesis acerca de la adquisición de los marcos por Rusiñol. Por un lado, gracias a su relación de amistad con anticuarios barceloneses en un proceso de recuperación del pasado que considera una forma de regeneración. Por otro, conjetura sobre las búsquedas de marcos junto a Miguel Utrillo y sospecha de la adquisición de estos en la Sala Parés, aunque en ninguno de los casos, como indica, existan facturas u otros documentos que lo corroboren. Por último, señala la ausencia de molduras modernistas sinuosas o «los dorados franceses de estilo» en las elecciones del pintor y destaca el interés por enmarcar con marco español antiguo pequeños dibujos especiales para Rusiñol.

Los comisarios de la muestra, autores del catálogo y de las fichas de las veintidós obras expuestas con sus respectivos marcos (menos una) y de los extraordinarios treinta marcos españoles antiguos, diez de ellos con espejo, han acertado en el catálogo con el apartado dedicado a los marcos exentos, que por primera vez han sido expuestos al público, aunque su escueta catalogación nos hace echar en falta una bibliografía específica como en el resto de obras de la publicación.

Esperamos poder visitar el Hospital de clérigos de San Severo iniciado en 1412 en el barrio gótico de Barcelona y rehabilitado por el estudio de arquitectura Garcés - de Seta - Bonet Arquitectos; nuevo espacio artístico, de acceso restringido a investigadores y profesionales del arte que permitirá el disfrute de más de trescientas piezas de esta magnífica y estudiada colección Casacuberta Marsans. Confiamos que hayan pensado en un espacio singular para estos marcos que aún esperan huéspedes.



La cerámica monumental de Daniel Zuloaga en la arquitectura de Bizkaia.

Maite Paliza Monduate

Bilbao, Itsasmuseum Bilbao, 2024

239 pp.

ISBN: 13 978-84-09-64860-3

Abraham Rubio Celada

Asociación de Amigos del Museo Nacional de Artes Decorativas

Daniel Zuloaga Boneta (1852-1921) está considerado dentro de la historia de la cerámica contemporánea española, como uno de sus principales representantes, y desde luego en relación con la cerámica aplicada a la arquitectura goza de un prestigio en España que pocos ceramistas han podido igualar, y sobre todo en Bizkaia se conservan algunos de los ejemplos más sobresalientes que hoy día podemos admirar de esta llamada "arquitectura del color". Esto es debido a una clase burguesa con un gran poder adquisitivo gracias a la minería y la industria, lo que propiciaría un gran desarrollo arquitectónico a finales del siglo XIX y principios del siglo XX.

Maite Paliza, catedrática de la Universidad de Salamanca, reconocida investigadora en la obra cerámica de los Zuloaga, con numerosos libros y artículos publicados en relación con la historia del arte, recoge en este volumen muchos años de trabajo de investigación sobre la cerámica monumental de Daniel Zuloaga en la arquitectura de Bizkaia.

Este arduo trabajo, tanto de archivo como de campo, ha permitido a la autora analizar tanto de manera pormenorizada como con una visión de conjunto, las obras que forman el catálogo de la arquitectura de Bizkaia con cerámicas aplicadas de Daniel Zuloaga, desde finales del siglo XIX hasta la muerte del ceramista en 1921.

El libro se estructura en varios bloques bien diferenciados. Se inicia con un prólogo de Jon Ruigómez Matxin, director del Itsasmuseum de Bilbao, también conocido como Museo de la Ría, que ha sido el encargado de la producción de esta publicación, donde

explica bien cómo se generó la idea de la edición con la llegada a la institución de un gran mural de Daniel Zuloaga, rescatado de una residencia privada, proveniente de la antigua casa de Tomás Allende, que la había encargado al ceramista en 1900, y que hoy luce con esplendor en uno de sus espacios.

En el capítulo 1 introductorio, la catedrática Maite Paliza comenta el proceso de investigación y estudio de las obras, con las dificultades que ha encontrado en el camino y como han sido resueltas, con agradecimiento para todas las personas e instituciones que lo han hecho posible.

En el capítulo 2 lleva a cabo una semblanza del ceramista y su relación familiar con el País vasco, su importancia en la historia de la cerámica, su evolución con los distintos estilos y técnicas que desarrolló a lo largo de su vida, la relación con los arquitectos del País Vasco que le encargaron obras, así como las instituciones oficiales y aquellos propietarios privados para los que decoró las fachadas o interiores de sus casas.

Será en el capítulo 3 donde dentro de una serie de subcapítulos estudie de manera pormenorizada las cerámicas de Daniel Zuloaga en Bizkaia, estudiando en el 3.1. las situadas fuera de Bilbao y en el 3.2. las que se encuentran en la ciudad de Bilbao. Respecto a las primeras, muy interesante ha sido el descubrimiento de las cerámicas de la fachada del antiguo convento de los agustinos en Portugalete, una obra inédita hasta el momento en la producción conocida de Daniel, encargada en 1901. Otras obras que ya no se conservan, como la del palacio "El Salto" o que no llegaron a realizarse como la "Casa Barco" en Algorta de Félix Chavarri, proyecto de 1914, son también de un gran interés. Pero entre todas ellas destaca por su estética decorativa modernista la galería de la casa de José María Ampuero en Durango, obra de 1902, que Daniel Zuloaga diseñó con la técnica del entubado y la pasta blanca con caolín, típica de la fábrica de Vargas en Segovia. Es una obra espectacular dentro de la etapa modernista de Daniel, con grandes paneles pintados con pavos reales de sinuosas colas que se enredan entre ondulantes tallos vegetales, sobre un doble friso de loros entre hojas en la cenefa superior y pavos reales afrontados entre flores en la cenefa inferior.

Es en el subcapítulo 3.2., encuadrado en la ciudad de Bilbao, donde se desarrolla la gran mayoría de la cerámica monumental de Daniel Zuloaga, que nos permite seguir el desarrollo de su obra desde su llegada en 1893 a la fábrica de loza de la Segoviana, propiedad de la familia Vargas, hasta su definitivo establecimiento en la iglesia desamortizada románica de San Juan de los Caballeros, cuya producción comienza en 1908.

Después de un importante capítulo introductorio donde analiza los proyectos arquitectónicos de Bilbao en relación con las cerámicas de Daniel, en el subcapítulo 3.2.1.1., presenta el encargo más antiguo, que se hizo en 1898-1899 por la Diputación de Bizkaia, formado por tres murales de una gran calidad, en estilo neorrenacentista. Obra llevada a cabo por el arquitecto afincado en San Sebastián Luis Aladrén en colaboración con el arquitecto francés Darroqui, que según la autora llevó a cabo los mejores ejemplos de art Nouveau en la ciudad a principios del siglo XX.

A continuación, analiza de manera muy detallada el encargo del vestíbulo de la casa de Tomás Allende de 1900, a través de planos, fotos antiguas que reflejan como era el

vestíbulo en su época, fotografías que sirvieron de fuente iconográfica, la documentación conservada en el archivo del Museo Zuloaga de Segovia, buenas fotografías generales y de detalle, que nos dan idea de la gran importancia de esta obra, uno de cuyos murales es el que sirve de imagen de la portada del libro.

Una obra significativa es la de la estación de ferrocarril La Concordia, seguramente la más novedosa por ser muy distinta a las demás, debido a su influencia dentro la estética sezessionista; la del portal de la casa de Nicolás Murga en 1902, un interior donde los murales con paisajes se rodean de una exuberante decoración modernista; dentro de la misma estética y del mismo año encontramos la fachada del teatro de los Campos Elíseos; los revestimientos cerámicos de las casas de Luis Ocharan de 1903-1905, obra poco conocida de estilo historicista; a destacar también el estudio de algunas de las obras desaparecidas de la época de la fábrica La Segoviana, que son las más numerosas. Acaba este capítulo con dos obras de la época de San Juan de los Caballeros, la desaparecida del chalé de Pedro Orúe de 1908-1909 en estilo neomedieval, y la del portal de la calle Hurtado de Amézaga de 1919, en la que había dos grandes murales con escenas de cartones para tapiz de Goya, que fueron arrancados hace unos pocos años y donados al Ayuntamiento.

Por último, en el capítulo 4 a modo de colofón, la autora establece unas conclusiones en cuanto a la relación entre los arquitectos y la arquitectura en Bizkaia, y la importancia de la policromía en los edificios a través de la cerámica, anotando también el papel destacado de los arquitectos en el desarrollo de los programas iconográficos, siendo a veces Daniel el mero ejecutor de sus ideas.

Podemos concluir diciendo que esta publicación es desde luego un trabajo fundamental para los estudiosos de la cerámica aplicada a la arquitectura contemporánea en el País Vasco, y sobre todo en la del ceramista Daniel Zuloaga que desde la ciudad de Segovia recibió encargos de los arquitectos más importantes de Bilbao. Es un trabajo de referencia, que servirá de modelo para que otros investigadores puedan escribir monografías de la cerámica de Daniel Zuloaga en otras zonas de España.



Lujos de comodidad. Léxico del espacio doméstico en las fuentes notariales del largo siglo XVIII.

Carmen Abad Zardoya

Gijón, Trea, 2023

304 pp.

ISBN: 978-84-19823-29-8

Mercedes Simal López

Universidad de Jaén

Uno de los retos del estudio de la cultura material y la vida doméstica del “largo siglo XVIII”, lleno de nuevos gustos, prácticas y modas llegados de todas las partes del mundo que constituye los cimientos de la modernidad, es la dificultad que implica poder relacionar, de forma acertada, los términos mencionados en la documentación con las piezas que se han conservado de esa época. *El Diccionario de Autoridades* (RAE, 1726-1739) muchas veces se queda corto, y aunque en los últimos años los Tesoros del *Patrimonio Cultural de España* publicados por el Ministerio de Cultura [<https://tesauros.cultura.gob.es/tesauros/>] -en especial el de mobiliario realizado por Sofía Rodríguez Bernis- se han convertido en una útil herramienta de consulta, las lagunas existentes eran aún muy numerosas.

Gracias a la recopilación de más de 900 voces y expresiones entresacadas de distintos diccionarios históricos e inventarios, capitulaciones matrimoniales y todo tipo de documentos notariales aragoneses y madrileños del siglo XVIII, la historiadora del arte Carmen Abad, profesora de la Universidad de Zaragoza, ha creado un práctico glosario que permite identificar, con rigor y eficacia, los principales objetos, colores y técnicas ornamentales empleados en esa época. Sin pretender ser un trabajo lexicográfico, el significado de cada término -a veces polisémico, en otras ocasiones sinónimo y muchas veces un extranjerismo- va acompañado de elocuentes ejemplos textuales, que facilitan

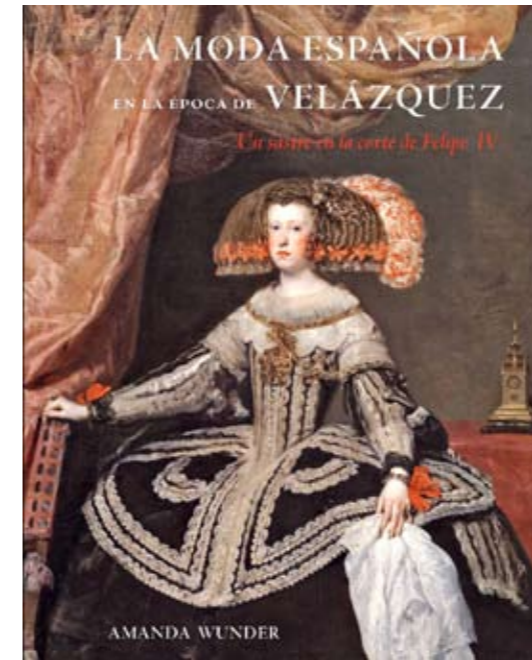
enormemente la comprensión de cada palabra, por lo que resulta un corpus clave para poder comprender y estudiar la vida doméstica y la cultura material del Setecientos.

Esta investigación solo podía ser realizada por una persona con un profundo conocimiento teórico, documental y material sobre el siglo XVIII, como ya demostró Carmen Abad en su tesis doctoral, titulada *Poner quartos. Lecturas del espacio doméstico en la España ilustrada. Distribución espacial y decoración en la Zaragoza del siglo XVIII*, (Universidad de Zaragoza, 2021), así como en numerosas publicaciones y exposiciones.

La elección de las fuentes documentales notariales de Madrid y Zaragoza para la realización de este estudio constituye un gran acierto, ya que permite conocer las novedades que, a través de la moda y el comercio, llegaron a la Corte y se difundieron por el resto de ciudades, tomando como caso de estudio la capital aragonesa.

La riqueza del glosario se complementa con el interesante ensayo que le precede, y en el que la autora profundiza en aspectos claves del arte y la sociabilidad del siglo XVIII: el concepto de lujo, la búsqueda del confort y los nuevos sistemas de iluminación de los interiores domésticos.

Estas tres cuestiones sirven de reflexión sobre cómo los nuevos materiales (laca, loza, escayola, papeles pintados, etc.) y usos sociales, los flujos comerciales y los anhelos de los consumidores modificaron los interiores domésticos a lo largo del siglo XVIII y, paulatinamente, fueron modificando y redefiniendo el concepto de lujo, ya no solo basado en parámetros de exclusividad y acumulación, sino de “distinción a través del gusto”. Solo así se explica la progresiva pérdida de protagonismo de las almonedas -que en el siglo XVII habían servido para redecorar residencias o incrementar colecciones-, frente al alquiler de muebles y otros objetos novedosos, como se puede constatar en la prensa de la época, o el éxito que alcanzaron las imitaciones y las producciones seriadas en el alhajamiento de los espacios domésticos. Asimismo, la continua búsqueda de confort a través de las nuevas tipologías de mobiliario que se sucedieron en el siglo XVIII, y las nuevas fórmulas empleadas para iluminar y calentar los interiores domésticos -con los consiguientes problemas que podía acarrear el exceso de humo- también son analizados con detalle por Carmen Abad, poniendo a nuestra disposición un magnífico trabajo, espléndidamente ilustrado, fundamental para conocer esta época crucial de las artes decorativas.



**La moda española en la época de Velázquez.
Un sastre en la corte de Felipe IV.**

Amanda Wunder. (traducción de María de la O Merino Aguilera)

Madrid, Ediciones El Viso, 2023

272 pp.

ISBN: 978-84-126795-6-4

Sofía Rodríguez Bernis

Museo Nacional de Artes Decorativas

Doctora por la Universidad de Princeton, Amanda Wunder es *Professor* en el Departamento de Historia del Lehman College (Nueva York). Su labor como investigadora se ha centrado en la cultura española de los siglos XVI y XVII, y especialmente en el Barroco y en la indumentaria, destacando hoy como una de las hispanistas con más prestigio internacional.

Su libro sobre Mateo Aguado, sastre de las reinas Isabel de Borbón y Mariana de Austria, esposas de Felipe IV, parte de un concienzudo estudio de la documentación existente en el Archivo de Palacio sobre un personaje muy representativo del sistema de relaciones entre la Corte y sus servidores, que transitaban entre la familiaridad y la extrema subordinación. Su fortuna tuvo altibajos: rico unas veces, otras apurado, incluso una vez fue encarcelado por desobedecer a su superior. Una biografía que subraya lo que era la vida inestable del tercer estado en general, y de los criados de palacio en particular, en el Madrid de la crisis del XVII.

Sometido a la organización gremial de los sastres, Aguado se nos presenta como un hombre orquesta que coordina un equipo variable de aprendices -a los que hay que enseñar y alimentar-, de maestros -los únicos que cortaban prendas-, y de oficiales -que cobraban un salario establecido por los reglamentos y que llegaron a ponerse en huelga-. Pero la autora fija su atención también en las mujeres, a menudo costureras en sus casas, y cuyo papel exacto los documentos no acaban de aclarar: cabe subrayar que asoma una María Jiménez, encargada del taller que producía los andamiajes que modelaban el cuerpo y sostenían las ropas, una viuda que heredaría su puesto de un

marido difunto y a la que sucedería su hijo. El sastre tenía, además, que avenirse con sombrereros, pasamaneros, bordadores, suministradores de tejidos, zapateros... Un ecosistema dedicado a poner en escena, bajo su dirección, la representación visual de la monarquía como si de una representación teatral se tratara.

El libro subraya el significado político del traje, su papel en la escenografía del poder: la moda española en esta época sigue diferenciándose deliberadamente de la del resto de Europa para poner de manifiesto la preponderancia de la monarquía hispánica en una época de sombras. De ahí su acusada personalidad, a la que contribuye Aguado, que actúa, y es ésta una de las nociones más atinadas del estudio, tanto como lo que hoy denominaríamos un director de proyecto como un diseñador. Tiene que ofrecer modelos tanto para las ceremonias oficiales, para los retratos y para las fiestas religiosas como para la intimidad. Así, el libro examina la evolución de las tipologías características del período, desde la formal saya entera, los verdugados y los guardainfantes, pasando por la indumentaria para dormir o dar a luz, hasta la más íntima, de los colores de la carne y la sangre –rosas y rojos- de propiedades sanadoras, tan opuestos a los muy saturados de los ropajes vistos.

¿Por qué no han sobrevivido los espléndidos trajes de las reinas? Amanda Wunder da varias respuestas complementarias: muchos se armaban para una ocasión y se desarmaban a continuación para construir otros, al igual que las arquitecturas efímeras del Barroco. Además, las piezas pasan de mano en mano, de las reinas a sus damas y criadas, que a su vez las transforman o acaban donándolas para vestir imágenes religiosas o confeccionar ornamentos religiosos. Así se fue perdiendo un patrimonio del que ha identificado algún resto, como los fragmentos de una tela, hoy en el Chicago Art Institute, semejante a la que Margarita de Austria luce en uno de sus retratos, u otros que conserva el Museo Nacional de Artes Decorativas ¿Son telas semejantes o formaron parte de las vestiduras reales? Poco importa, el hecho es que el estudio los sitúa en su momento y en su función.

Mateo no sólo se ocupó de las reinas. También vistió a sus hijos, al resto de la nobleza cortesana, a veces incluso al rey –la conducta de cuyo sastre fue muy insatisfactoria-, a los criados, a los dignatarios que venían de fuera, como la Princesa de Carignano, a las muñecas y soldaditos de juguete...en suma, a todos los habitantes del alcázar. Pero también al resto de Madrid. El libro nos descubre una ciudad dinámica en la que nobles, jerarquías eclesiásticas, actores de teatro, o comerciantes enriquecidos enloquecen por la moda; el que puede, recurre a Aguado o a otros sastres que cosen por encargo; los que no, a las numerosas tiendas abiertas entre Palacio y la Plaza Mayor, donde las ropas listas para llevar cuelgan en los frentes de los comercios –prendas de confección en tamaños pequeños y grandes, un servicio que se ofrece desde los inicios del siglo XVII-.

Amanda Wunder dibuja un fresco vivaz y abigarrado que caracteriza a los habitantes del Barroco madrileño desde el palacio real a las calles de la villa, siguiendo el hilo ofrecido por el sistema del diseño y la confección de la indumentaria, aspectos que hasta ahora no habían recibido suficiente atención y que se creían oscuros. La

capacidad creativa de un sastre abre la puerta a la investigación de lo que se debe a otros maestros en la configuración de la cultura material y visual de un momento especialmente interesante de nuestra historia. Más allá de los condicionantes de la clientela y del sometimiento a la reglamentación gremial emergen creadores, cuya obra duerme aún en la documentación, que contribuyeron definitivamente a formar la imagen del Barroco español.

Otras publicaciones de Amanda Wunder

“Material Histories: Museum Objects and the Material Culture of Early Modern Europe,” en *New Horizons for Early Modern European Scholarship*, ed. Ann Blair and Nicholas Popper, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2021, pp. 153-66.

“Spanish Fashion and Sumptuary Legislation from the Thirteenth to the Eighteenth Century,” en *The Right to Dress: Sumptuary Laws in a Global Perspective*, ed. Giorgio Riello y Ulinka Rublack, Oxford University Press, 2019, pp. 243-72.

Baroque Seville: Sacred Art in a Century of Crisis, University Park, PA, The Pennsylvania State University Press, 2017.

“Innovation and Tradition at the Court of Philip IV of Spain (1621-1665): The Invention of the Golilla and the Guardainfante,” en *Fashioning the Early Modern: Dress, Textiles and Innovation in Europe, 1500-1800*, ed. Evelyn Welch, Oxford, Oxford University Press, 2017, pp. 111-33.

“Women’s Fashions and Politics in Seventeenth-Century Spain: The Rise and Fall of the Guardainfante,” *Renaissance Quarterly* 68:1, March 2015, pp. 133-86.

“Moda y vistas de Madrid en el siglo XVII,” con Laura R. Bass, en *Vestir a la española en las cortes europeas (siglos XVI y XVII)*, (Edición inglesa: “Fashion and Urban Views in Seventeenth-Century Madrid”, en *Spanish Fashion at the Courts of Early Modern Europe*), ed. José Luis Colomer y Amalia Descalzo, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2014, vol.1, pp. 363-84.

“Dress (Spain),” en *Lexikon of the Hispanic Baroque*, ed. Evonne Levy and Kenneth Mills, Austin: University of Texas Press, 2013, pp. 106-10.

“Veiled Ladies of the Early Modern Spanish World: Seduction and Scandal in Seville, Madrid, and Lima,” con Laura R. Bass, *The Hisp*



La práctica profesional del peritaje de obras de arte. Nuevos retos y multidisciplinariedad.

Diana Angoso de Guzmán (coord.)

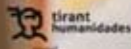
Valencia, Tirant Lo Blanch, 2024

394 pp.

ISBN: 978-8411833646

**LA PRÁCTICA PROFESIONAL
DEL PERITAJE DE OBRAS DE ARTE**
Nuevos retos y multidisciplinariedad

Diana Angoso de Guzmán
(Coordinadora)



Mercedes Simal López

Universidad de Jaén

El peritaje de obras de arte es un ámbito profesional complejo, que requiere que quien lo practique esté en constante reciclaje, dada su dificultad y actual exigencia de responsabilidad, profesionalidad y transparencia. Por ello, resulta una grata noticia la publicación de una monografía sobre el tema que aborde, con eficacia y rigor, los “nuevos retos y multidisciplinariedad” -como recoge su título- de esta disciplina.

La publicación, coordinada por Diana Angoso de Guzmán, es el resultado del trabajo del Grupo de Investigación Estudios Transversales en Creación Contemporánea (ETCC) de la Universidad Nebrija, institución que desde hace años imparte reconocidos estudios de postgrado relacionados con la tasación y el mercado de obras de arte.

La publicación, articulada en tres bloques de carácter teórico y práctico, aborda a través de 16 capítulos distintas cuestiones relacionadas con las tareas de un tasador, un experto y un perito. Para el público general, se trata de cuestiones poco conocidas, que en muchos casos se mezclan y se confunden, y que suelen estar desempeñadas por distintos profesionales de ámbitos diversos. Como explica en la introducción Diana Angoso de Guzmán, la función habitual del perito de arte consiste en la tasación, autenticación y peritaje de daños de una obra, aplicando conocimientos altamente especializados en procedimientos judiciales y extrajudiciales (peritajes privados). Por el contrario, la responsabilidad del experto -que suele trabajar en el ámbito de los museos

o de la Universidad y centros de investigación- radica en juzgar una obra basándose en pruebas empíricas -fuentes bibliográficas, documentales y visuales, además de estudios técnicos- con una percepción muy refinada sobre la técnica y la forma, de modo que pueda autenticar la obra y establecer una atribución y una datación precisa. Por último, el tasador, que desempeña sus tareas en el mercado del arte, se ocupa de la estimación del valor de la obra atendiendo a elementos intrínsecos como la autenticidad, la calidad o el estado de conservación, junto con aquellos extrínsecos como la procedencia y documentación, el gusto y las modas, o el grado de protección de la pieza por parte del Estado. Los campos de actuación de los tres profesionales muchas veces se entrecruzan, ya que todos deben examinar de forma exhaustiva la pieza, pero es la responsabilidad del juicio que deben emitir sobre la obra es lo que los diferencia. Por ese motivo, los autores de los distintos capítulos del libro son investigadores, docentes universitarios y profesionales, muchos de los cuales han ejercido como peritos, expertos y/o tasadores de arte, que ahora trasladan el valor de su experiencia sopesando cuestiones artísticas, técnicas y jurídicas a las páginas de esta publicación.

El primer bloque está dedicado a “El perito de arte en el ámbito judicial e institucional”. Formado por cinco capítulos, en el primero Luciano Delgado Tercero plantea, desde el punto de vista jurídico, las distintas consideraciones y responsabilidades que tienen estos profesionales en los principales países donde el mercado de arte ha alcanzado un importante desarrollo, y en donde no se limitan a ser un mero tasador, sino que también, en muchos casos, autentican las obras (aunque esa sea competencia del experto), con el objetivo de fundamentar al máximo su trabajo y evitar engaños y/o errores, además de detectar falsificaciones, tan frecuentes en el mercado actual. Yolanda Bergel Sainz de Baranda analiza con detalle el régimen de responsabilidad civil de los peritos de arte, desglosando las obligaciones contractuales a las que quedan sujetos estos profesionales cuando prestan sus servicios. Pablo Luis Gasipi aporta una reflexión sobre la peritación de bienes culturales en el proceso penal argentino, analizando interesantes ejemplos, como el de las láminas robadas de varios incunables de la Biblioteca Nacional de España. Cristina Inglada Fernández aborda la actuación del perito tasador en el ámbito judicial y su problemática, incidiendo en la regulación de los honorarios periciales en determinados procedimientos penales y en el papel que los Colegios Profesionales juegan en la impugnación de dichos emolumentos, en relación con las actuales leyes de la Unión Europea de liberalización de los servicios profesionales en España. Ana Suárez Gisbert analiza la importancia del perito en los seguros de obras de arte, tanto a la hora de contratar el seguro, como en la evaluación y valoración de los daños que, una vez producido el siniestro, dan lugar a la indemnización, o bien para resolver posibles desacuerdos o litigios entre aseguradoras y asegurados. Asimismo, analiza de forma práctica cómo debería ser un informe pericial para una compañía de seguros o para un litigio en el que el seguro de obra de arte entre en juego. Como colofón de este bloque, Andrea Pérez Envid repasa los procedimientos administrativos, trámites y realidades jurídicas a los que un perito tasador se debe enfrentar en el desempeño de su trabajo, en sus relaciones con el Estado como protector del Patrimonio Histórico Español. Se trata de un tema complejo, ya que en función de la protección con la que cuente la obra de arte, la tramitación de su exportación, importación, venta, cesión, herencia, etc., resultará más o menos compleja.

El segundo apartado se centra en la multidisciplinariedad del peritaje. Comienza con un interesante texto de Isabel Meléndez Martínez sobre la historia del peritaje, sus fundamentos y los factores determinantes en la tasación de una obra de arte. Isabel de Armas Ranero repasa las principales herramientas y habilidades necesarias para buscar con éxito información relacionada con el peritaje de obras de arte, haciendo de su texto un utilísimo corpus de fuentes de todo tipo, de extraordinaria utilidad. Andrés Sánchez Ledesma se centra en el ámbito de los estudios técnicos como apoyo -fundamental- a la expertización de obras de arte. Begoña Valdivielso Álvarez de Toledo aporta una interesante y actualizada visión sobre el proceso de investigación y catalogación de las obras de arte en las salas de subastas en España, analizando la singularidad y los condicionantes de este sector. Por último, un texto firmado por Andrés Sánchez Ledesma y Luciano Delgado Tercero analiza la creciente importancia que los estudios científico-técnicos están teniendo en la investigación y el peritaje de las obras de arte, en especial en el ámbito de la autenticación.

El libro concluye con un apartado dedicado a distintos casos prácticos de expertizaje y peritaje. El primero, firmado por Cinta Khahe Noblett, una de las más importantes especialistas en porcelana china en la actualidad, reflexiona sobre el peritaje de un tipo de piezas muy abundantes en el mercado internacional: la porcelana china azul y blanco de carraca (1573-1644) y de transición (1620-1683). El trabajo coral de Greta García Hernández, David Juanes Barber, Livio Ferrazza y Gemma M^a Contreras Zamorano expone cómo la colaboración multidisciplinar de distintos cuerpos de profesionales especializados que forman parte de las administraciones públicas permite avanzar en el expertizaje, en el caso concreto de obras de arte intervenidas policialmente. Gustavo Perino y María Alejandra Leyva presenta el caso de una pintura cuestionada y rechazada sistemáticamente por la crítica que, gracias a un estudio sistemático, no solo consiguió ser autenticada, sino que logró una importante revalorización y pudo insertarse con las debidas credenciales en el mercado. Elisa M^a Díaz González reflexiona sobre la valoración del arte seriado, con el caso concreto del heliograbado y los libros de artista. Por último, Diana Angoso de Guzmán plantea un estudio de caso sobre la noción de originalidad, en el caso concreto dictamen de la obra de Keith Haring.

El acertado planteamiento de la publicación, su riqueza y variedad temática, el profundo y actualizado conocimiento de la legislación vigente y la riqueza de las reflexiones y experiencias de grandes profesionales incluidas en los textos que conforman esta publicación hacen de ella una herramienta de consulta obligada para todas aquellas personas que, por curiosidad u obligación, deseen acercarse al mundo del peritaje.



- 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 en español y en inglés, el nombre del autor o autores, su dirección postal, teléfono y correo electrónico, así como su situación académica o profesional. También se hará constar la fecha de envío a la revista, y un breve resumen del contenido del trabajo, con una extensión máxima de 10 líneas, en español y en inglés, seguido de las correspondientes palabras clave y el título también en inglés.
- Los originales no tengan una extensión superior a 7.500 palabras, incluidas las notas a pie de página, y se entregarán en fuente Times New Roman, cuerpo 12 para el texto, y 10 para las notas.
- Se admitirán hasta quince imágenes por artículo (fotografías, tablas o gráficos), que deberán ser entregadas en soporte informático. Las fotografías deberán tener una resolución de 300 ppp, y estar libres de derechos, ya que los autores son responsables de la gestión de los derechos de reproducción que puedan pesar sobre las ilustraciones. Las tablas deberán tener un formato .doc o .xls. Todas las imágenes irán numeradas y convenientemente rotuladas. Y se facilitará un listado en el que figurarán los pies de foto correspondientes a cada una de ellas, según el siguiente esquema:

Autor, título, fecha. Institución/localización donde se conserva.
- Las citas se harán obligatoriamente por medio de notas, colocadas ANTES de los signos de puntuación, que deberán ir numeradas correlativamente, en caracteres arábigos, voladas sobre el texto, e insertas a pie de página. No se admiten citas APA.
- Los textos citados serán entrecorillados.
- Las palabras sueltas y textos escritos en otra lengua aparecerán en cursiva, incluidas las abreviaturas en latín.
- Se incluirá la bibliografía utilizada al final de cada trabajo.
- Las referencias bibliográficas se citarán según los siguientes criterios:

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

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

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

Catálogo de exposición: RODRÍGUEZ BERNIS, S. y PEREDA, R. (coms.), *El Quijote en sus trajes*, Madrid, Ministerio de Cultura, 2005.
- En caso de incluirse varias obras de un mismo autor, se ordenarán cronológicamente, de la más antigua a la más moderna.
- **Los textos que no se ajusten a estos criterios serán devueltos a sus autores para que los adecuen a las normas de la revista.**
- Las referencias a documentos de archivo se harán del siguiente modo, permitiéndose en casos puntuales ligeras variaciones: título del documento, fecha. Archivo en el que conserva, caja o protocolo, y número de páginas o folios.
- El uso de hipervínculos se restringirá a portales y recursos consolidados, y se indicará la fecha de la última consulta.
- Los trabajos enviados serán examinados por el comité editorial, con el objetivo de que se adapten a los contenidos y objetivos de la revista. Una vez aceptados, se someterán al dictamen de especialistas externos, por el sistema de dobles pares ciegos, para que emitan un informe que avale su calidad. Tras el dictamen, el comité editorial decidirá su publicación, o no.
- La secretaria de la revista acusará recibo de los trabajos a su recepción.
- La resolución que adopte el comité editorial será notificada a los autores en un período no superior a seis meses, desde su recepción.
- Los autores dispondrán de pruebas para su corrección, comprometiéndose a devolverlas corregidas en un plazo no superior a 15 días. Los cambios se limitarán fundamentalmente a erratas o a cambios de tipo gramatical. No se admitirán variaciones que alteren de forma significativa el ajuste tipográfico.
- La revista publicará reseñas de aquellos libros que lleguen como donación, y sean seleccionados por el consejo editorial.
- No se publicarán trabajos del mismo/a autor/a hasta hayan pasado un mínimo de 2 años desde su última publicación en *Además de*.

**DIRECTORES:**

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

EDITOR JEFE:

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

SECRETARÍA DE EDICIÓN:

Raquel Salvado Bartolomé (Universidad Carlos III de Madrid)

MIEMBROS DEL COMITÉ EDITORIAL:

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

María Agúndez Lería (Ministerio de Cultura y Deporte)

Ana Cabrera Lafuente (Turespaña)

Félix de la Fuente Andrés (Museo Nacional de Artes Decorativas)

Nuria Lázaró Milla (Asociación de Amigos del Museo Nacional de Artes Decorativas)

Raquel Pelta Resano (Universidad de Barcelona)

Almudena Pérez de Tudela (Patrimonio Nacional)

Abraham Rubio Celada (Real Academia de la Historia - Fundación Marqués de Castrillón)

María Dolores Vila Tejero (Asociación de Amigos del Museo Nacional de Artes Decorativas)

Francisco Javier Montalvo Martín (Universidad de Alcalá)

MIEMBROS DEL COMITÉ CIENTÍFICO

Isabel Campi (Docente, especialista en historia del diseño industrial)

Enrico Colle (Museo Stibbert, Florencia)

Margaret Connors-McQuade (Hispanic Society, Nueva York)

Emilio Gil (Asociación Profesional de Diseñadores de España)

Carlos González-Barandiarán (Ministerio de Cultura y Deporte)

María Herráez (Universidad de León. Comité Español de Historia del Arte (CEHA))

Lesley Miller (University of Glasgow, Escocia)

M^a Ángeles Pérez Samper (Universidad de Barcelona - Fundación Española de Historia Moderna)

Guillermo Perinat y Escrivá de Romaní, Conde de Casal (Asociación de Amigos de los Castillos)

Álvaro Soler del Campo (Patrimonio Nacional)



El equipo editorial de **Además de. Revista online de artes decorativas y diseño** agradece a todos los revisores sus valiosos comentarios a los artículos de la revista //

*The Editorial Team of **Además de. Revista online de artes decorativas y diseño** thanks to all the referees who provide essential comments on the submitted papers.*

Pascual Clemente López. Museo de Albacete, Castilla-La Mancha, España
Martha Fernández Samacá. Univerisad Pedagógica y Tecnológica, Colombia
Isabel Rodríguez Marco. Patrimonio Nacional, España
Clara López Ruiz. INJUVE, España
Ángel Sánchez Cabezudo. Museo de Artes Decorativas, España
Carmen Berlabé. Museu de Lleida, España
Miquel Mallol Esquefa. Universitar de Barcelona, España
Margarita Arroyo Macarro. Museo Nacional de Artes Decorativas, España
Regina Zurdo Menéndez. Museo Naval de Madrid, España
Ismael Amaro Martos. Universidad de Jaén, España
Felipe Serrano Estrella. Universidad de Jaén, España
Manuel Pérez Sánchez. Universidad de Murcia, España