

además de

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

Nº11•2025

ISSN 2444-121X

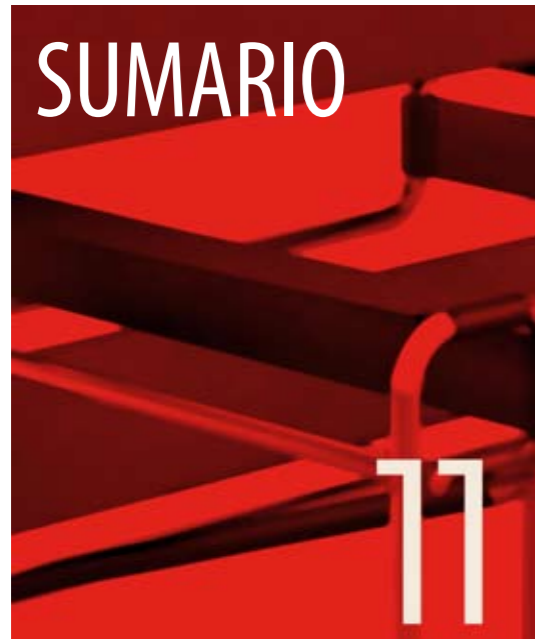
<https://doi.org/10.46255/add.2025.11>



11

monográfico

EL ARQUITECTO COMO
DISEÑADOR INTEGRAL



EDITORIAL	5
MONOGRÁFICO SOBRE EL ARQUITECTO COMO DISEÑADOR INTEGRAL	
INTRODUCCIÓN	7
De la cuchara a la ciudad. El arquitecto como diseñador integral. Nieves Fernández Villalobos y Alberto López del Río	
Charlotte Perriand: la definición de un ambiente para el habitante moderno. Raquel Cabrero-Olmos	25
From the landscape to the shirt drawer: the Davies House by Anshen&Allen as a total work of art. Daniel Díez-Martínez	49
Tradición y modernidad: el mobiliario y la arquitectura de Isaac Díaz Pardo en el Museo Carlos Maside. Zaida García-Requejo y Miguel Mosquera García	73
Mobiliario infantil, juego y autoconstrucción: el legado de Norman Cherner. Sara Peña Fernández, Cristina Rodríguez Vivas y Noelia Galván Desvaux	91
Orthopedic Design Revisited: Le Corbusier and L'Esprit nouveau, 1920-1925. Aaron Richmond	111
La silla como arquitectura: Bodil Kjaer y la BK10. Patricia Sabín Díaz y Enrique M. Blanco Lorenzo	137

ARTÍCULOS

Deogracias Magdalena. Ebanista, decorador y anticuario. María Paz Aguiló Alonso	157
Una antigua placa de chimenea en el Museo de Palencia. Antonio Bellido Blanco	181
El enigma del material: Caso concreto: la problemática del análisis morfológico para la identificación de la especie en una placa de marfil. Ana Paula Castro Jiménez, Marina García Carrión y Jaime Granados Gil	201
Luigi Pellarin y Josep Ubach, precursores del mosaico modernista. Vicente de la Fuente Bermúdez y Marta Saliné i Perich	231
Tecnología 3D aplicada a la restauración de guadamecés en Córdoba (España). Ainhoa Díaz de Monasterioguren Aporta, Jorge Domínguez Conde, Manuel López Fontiveros, Rocío Peláez Beato y Francisco Rodríguez Escobar	263
Arqueta relicario de barniz de Pasto del Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid. Análisis y la tentativa de su datación. Yayoi Kawamura	291
Tejidos que trascienden el tiempo: la relevancia actual del arte textil de herencia andalusí en las subastas. Araceli Moreno Coll	313
El diseño y la publicidad de los espectáculos de variedades: la conservación de la colección de ventriloquia de Balder y Sanz. Raquel Racionero Núñez	347
RESEÑAS	
Cartografías de lo cotidiano. La comunicación en la casa museo. Soledad Pérez Mateo. Abraham Rubio Celada	366
Artefactos y artificios en la cultura escenográfica. De lo material a lo afectivo. Carmen González-Román y Concepción Lopezosa Aparicio (Eds.). Solène de Pablos Hamon	369
La loza de Hellín. Brillo y color. Pascual Clemente López. Soledad Pérez Mateo	372
NORMAS DE EDICIÓN	376
EQUIPO EDITORIAL	378
LISTADO DE EVALUADORES	380



Nos complace enormemente presentaros un nuevo número de **Además de. Revista on line de artes decorativas y diseño.**

En esta ocasión, el monográfico está dedicado al papel del arquitecto como diseñador integral y ha sido coordinado por Nieves Fernández Villalobos y Alberto López del Río, profesores del Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos de la Universidad de Valladolid. Se trata de un tema de enorme interés, sobre el que distintos autores han reflexionado acerca de cómo ha evolucionado el espacio doméstico y el mobiliario, de acuerdo a los nuevos usos y necesidades de la modernidad.

En cuanto a la varia, este número acoge artículos que van desde placas de chimenea a mosaicos, pasando por la herencia andalusí presente en los tejidos antiguos o el diseño y la publicidad de los espectáculos de variedades. Asimismo, otros trabajos abordan el estudio de los marfiles, los cordobanes o las arquetas relicario de barniz de Pasto con metodologías interdisciplinares, que aúnan los conocimientos propios de la historia del arte con los análisis técnicos y el apoyo de las nuevas tecnologías. Y también hay lugar para presentar temas prácticamente inéditos hasta ahora, como sucede con el ebanista, decorador y anticuario Deogracias Magdalena, fruto de la rigurosa investigación de los fondos que atesora el Museo Nacional de Artes Decorativas.

La sección de reseñas se hace eco de varias publicaciones sobre los temas de interés de la revista, que en esta ocasión van desde la loza de Hellín y la comunicación de las casas-museo, a una publicación sobre *Artefactos y artificios en la cultura escenográfica. De lo material a lo afectivo.*

Tras once números, la revista cierra una etapa. La que ha sido editora jefe desde la creación, Mercedes Simal, pasa el testigo a un nuevo equipo. Queremos darle las gracias por su esfuerzo durante todos estos años y desearle mucha suerte en sus nuevos proyectos. Nuria Lázaro ocupará su lugar y, junto a la dirección y el resto de equipo, seguiremos haciendo de *Además de* un foro de encuentro para los investigadores y amantes de las artes decorativas y el diseño, que va posicionándose cada vez mejor en el complejo ecosistema de las revistas científicas, cuyos parámetros de rigor y buenas prácticas están siendo puestos a prueba por el uso de la inteligencia artificial.

Como siempre, solo nos queda invitar a los investigadores a seguir enviando sus trabajos y agradecer a las personas que la hacen posible su generosidad y profesionalidad.

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



INICIOS DE LA ARQUITECTURA INTEGRAL: LA ARMONÍA COMO OBJETIVO.

En la segunda mitad del siglo XIX, el movimiento Arts&Crafts, liderado por William Morris e influido por las ideas anti-industriales de Augustus Pugin y John Ruskin, defendió con fuerza la recuperación de la artesanía. Según sus principios, la producción en serie despoja al objeto de su dignidad y degrada tanto a quien lo fabrica como a quien lo utiliza. De este modo, surge una conciencia social en torno al proceso de creación, que involucra a todos los participantes. Los arquitectos, movidos por esta visión, recurrieron a artesanos y talleres para lograr una integración armónica entre la arquitectura y los interiores de sus obras. En este contexto, a finales de siglo, surgió el Art Nouveau o Modernismo, un incipiente movimiento internacional que, adoptando diferentes nombres según los países, buscó crear un arte nuevo, llevando al extremo la expresividad arquitectónica y asumiendo el papel del artesano en el diseño, no sin revelar también sus limitaciones.

Los arquitectos perseguían la idea wagneriana de la obra de arte total, una unidad espiritual y estética en cada proyecto. En la búsqueda del control del ambiente construido y habitable, la definición del espacio no se confiaba exclusivamente a las condiciones de la envolvente, sino también a las de los objetos que lo ocupaban¹. Por ello, figuras como Henry van de Velde, Carlo Bugatti, Antoni Gaudí, Hector Guimard, Hendrik Berlage, Charles Rennie Mackintosh, Josef Maria Olbrich o Josef Hoffmann diseñaban personalmente - o en colaboración estrecha con otros diseñadores - el mobiliario y los objetos decorativos de sus obras. En la mayoría de los casos, estos elementos no eran concebidos como encargos paralelos o posteriores, sino como partes inseparables del proyecto arquitectónico. Todo se concebía para un espacio específico. Fue Hoffmann quien rompió esta tendencia al fundar los *Wiener Werkstätte*, destinados a la producción y comercialización de sus muebles y, posteriormente, los de otros arquitectos. Con ello, dio un paso decisivo en la afirmación del arquitecto como diseñador industrial.

Frank Lloyd Wright, al otro lado del Atlántico, desarrollaría diversos estilos a lo largo de su vida, pero siempre con una clara actitud integradora, creando un sistema arquitectónico que abarcaba todas las escalas de lo diseñado: desde la composición general del edificio hasta los más particulares detalles decorativos, el diseño de mobiliario, tiras de madera en paredes y techos, vidrios, lámparas, vajillas y tejidos, en absoluta coherencia geométrica con su arquitectura².

El surgimiento pleno de la sociedad industrial y las vanguardias artísticas europeas provocaron una transformación profunda en la manera de concebir la arquitectura, aparejada de un espíritu de cambio y transición social. Con sus textos y proyectos, Adolf Loos inauguró un diseño despojado de ornamentos y centrado en la función.

Ya en 1914 el *Deutsche Werkbund* se había consolidado como una asociación influyente. Sus publicaciones, exposiciones y conferencias ejercieron un notable impacto en la definición del concepto de diseño en Alemania. Significativamente emplearía como lema “Desde los cojines de los sofás hasta la construcción de ciudades” (*Vom Sofakissen zum Städtebau*), que retomaría después la Bauhaus de distintas maneras. Bajo esa consigna, el Werkbund aspiraba a integrar arquitectos, artistas e industriales de diversos ámbitos de la producción y el diseño, con el propósito de fomentar no solo el desarrollo económico e industrial, sino también la consolidación de un estilo propio que representara a Alemania y le otorgara una ventaja competitiva en un contexto internacional³.

El trabajo del arquitecto Peter Behrens con la empresa AEG (Allgemeine Elektrizitäts-Gesellschaft) fue decisivo para el desarrollo del diseño industrial y constituyó un referente revitalizador para el Werkbund, del cual era miembro fundador desde 1907. Contratado ese mismo año por la compañía eléctrica como director artístico, Behrens asumió el reto de diseñarlo todo: arquitectura, producto y diseño gráfico. La emblemática Fábrica de Turbinas de 1909 y la primera identidad corporativa de la historia son prueba de su capacidad para unificar arquitectura, publicidad y diseño de productos - como hervidores, ventiladores y lámparas - en un lenguaje visual coherente. Enfrentado a problemas tan diversos, Behrens encontró en la sistematización racional la única vía posible para articularlos, proponiendo además una unidad que trascendía lo meramente estilístico y que se vinculaba con la idea de estandarización defendida por Hermann Muthesius, quien citaba precisamente su hervidor de agua como paradigma de “la buena forma” alemana⁴.

A los veinticuatro años, Walter Gropius trabajaba en el taller de arquitectura y diseño de Behrens, donde tuvo su primer acercamiento al abordaje sistemático de los problemas arquitectónicos. Tras su experiencia en la guerra, regresó a Alemania convencido de la necesidad de transformar tanto la arquitectura como el diseño de productos industriales. Con ese propósito, se integró en diversos grupos de artistas y arquitectos que defendían cambios radicales. Entre estos personajes se encontraba Bruno Taut, cuya influencia resultó significativa en el pensamiento de Gropius, como lo refleja el manifiesto que Taut publicó en 1914:

“¡Vamos juntos a construir un edificio magnífico! Un edificio que no sea tan sólo arquitectura, sino que en él todo - pintura, escultura, todo reunido - creará una arquitectura grandiosa en la que de nuevo se fundirá con las otras artes. Así la arquitectura será el marco y el contenido, todo al mismo tiempo”⁵.

En 1918, Gropius participó activamente en los movimientos de renovación artística al integrarse como secretario general del *Arbeitsrat für Kunst* y unirse al *Novembergruppe*, un colectivo multidisciplinar que fomentó el intercambio entre distintas expresiones culturales y reunió a futuras figuras de la Bauhaus. Gropius también formó parte del *Gläserne Kette*, un círculo de amigos concebido como una logia secreta, cuyo nombre aludía a los proyectos de arquitectura en vidrio promovidos por Bruno Taut. La propuesta expresionista de éste exploraba el potencial del cristal en distintas escalas y encontraba en la experimentación un medio para articular ideales arquitectónicos. Tal como sucedió en otras vanguardias, los juguetes se convirtieron para ellos en vehículos de reflexión creativa, y muchos arquitectos diseñaron sus propios modelos como manifiestos materiales de su pensamiento. Un ejemplo paradigmático es el conjunto *Dandanah, The Fairy Palace*, creado por Taut en 1919: piezas de vidrio coloreado que simbolizaban sus “utopías cristalinas”⁶. Estas visiones, a su vez, influyeron en la célebre xilografía expresionista de Lyonel Feininger, *La Catedral del Futuro*, que ilustraría el manifiesto fundacional de la Bauhaus.

Como subraya Rodríguez Morales⁷, el concepto de *Gestalt* como una postura en la que se estudia un sistema de manera holística e integral fue cultivado por Gropius durante toda su vida profesional. En el Manifiesto de Weimar lo expresa de la siguiente manera:

“[...] estos hombres, de común espíritu, sabrán como diseñar armónicamente edificios en su totalidad: estructura, acabados, ornamentación y mobiliario”⁸.

Y de alguna forma, Gropius retomaría nuevamente tanto el lema del *Deutsche Werkbund* –“Desde los cojines de los sofás hasta la construcción de ciudades”-, como las palabras de Bruno Taut - “la arquitectura será el marco y el contenido, todo al mismo tiempo”-, durante la etapa de Dessau, al presentar el nuevo plan de estudios de la Bauhaus:

“La Bauhaus intenta contribuir al desarrollo de la habitación –desde el artículo más simple hasta la vivienda completa– de una manera que esté en armonía con el espíritu de la época”⁹.

En consecuencia, la concepción del diseñador integral, capaz de abordar desde el diseño gráfico hasta los productos y la arquitectura, se consolidó como una postura ampliamente aceptada en estos años.

Así, en los talleres de la Bauhaus, en su mayoría dirigidos por arquitectos, nacerán de manos de Marcel Breuer (o de Mart Stam, o incluso de Mies van der Rohe, según otros¹⁰) los primeros muebles de tubo de acero de la historia y, con ellos, también se fue perfilando el “diseño industrial” para designar la nueva profesión. Los arquitectos racionalistas hicieron de ello una revolución y reivindicaron el diseño industrial como disciplina autónoma.

EL DISEÑO COMO EXPERIMENTACIÓN Y MANIFIESTO FUNCIONALISTA

Le Corbusier y Mies van der Rohe habían pasado, al igual que Gropius, por el estudio de Behrens. El maestro francosuizo reivindicaría que las casas se construyeran como los coches, e incluso se aventuraría a diseñar uno en 1936 para el concurso organizado por la Société des Ingénieurs de l'Automobile, el *Voiture Minimum*¹¹. La máquina como modelo funcional para ciudades, casas y sillas, ponía de manifiesto su búsqueda de la perfección racional y la defensa de que “el arte decorativo moderno no tiene decoración”, donde el “mueble-tipo” nace de “necesidades humanas-tipo”¹² y, por tanto, donde definir la escala humana precisa se convierte en algo prioritario, al igual que lo es para la arquitectura. De su estudio nacerían algunos de los muebles de arquitecto más icónicos de la historia del diseño, fruto de su pronta admiración por los primeros muebles industrializados de Thonet, y de su imprescindible colaboración con Charlotte Perriand, quien también trabajaría con autores como Jean Prouvé, un arquitecto con una producción de objetos mucho más acorde a las lógicas de la prefabricación y la industrialización.

Y lo mismo se puede decir de Mies van der Rohe, cuya preocupación por el mobiliario surgió de Lilly Reich. Si bien la mayoría de sus muebles no son precisamente ejemplos de soluciones adaptadas a una eficiente fabricación en masa, son brillantes y ligeras representaciones de la voluntad de una época por crear un mobiliario moderno, acorde a su nueva arquitectura. Además, a pesar de algunas contradicciones nacidas de la euforia racionalista, sirvieron de base para que otros arquitectos persiguieran también un diseño moderno, pero desde una alternativa más humanista.

Si bien estos objetos parecen indisociables de la creación de un nuevo tipo de espacio moderno, especialmente presente en el ámbito doméstico, su carácter incipiente y las distintas investigaciones sobre sus cualidades planteadas por unos y otros autores dotaban al mobiliario de una gran autonomía, actuando como un campo sembrado para la investigación, como se puede apreciar en las obras de autoras como Eileen Gray.

Con una preocupación similar en mente, Alvar Aalto adaptó la lógica racionalista a su vocabulario orgánico y cambió el tubo de acero centroeuropeo por el uso sistematizado de la madera laminada, lo que entroncaba bien con el paisaje finlandés de sinuosos lagos y bosques, y también con la búsqueda de calidez de los países nórdicos, así como de Inglaterra y Estados Unidos. Figuras como Gunnar Asplund, Arne Jacobsen, Eero Saarinen, Richard Neutra, Charles y Ray Eames, etc. representan esa continuidad organicista, explorada a través de distintos materiales. Se trata de un singular periodo de efervescencia experimental, donde los arquitectos son verdaderos inventores de objetos bellos y funcionales, que se diseñan siempre en relación con el cuerpo humano. La prolífica pareja conformada por Charles y Ray Eames, “un arquitecto y una pintora”¹³, son probablemente los que mejor representan el eslogan del título, habiendo diseñado un sinnúmero de cosas de diferente escala y función: desde juguetes y mobiliario, hasta arquitectura, películas y métodos expositivos; algo que les haría ganarse el apodo del “Continente Eames”¹⁴.

Fruto de esta vertiente experimental, Aalto fundó la exitosa empresa ARTEK, junto con su esposa Aino, Maire Gullichsen y Nils-Gustav Hahl, para comercializar sus diseños de mobiliario. Edificios como el Sanatorio de Paimio, obra de Aalto de los años treinta, o el Hotel SAS de Copenhague, diseñado por Arne Jacobsen en la década de los sesenta, se entienden como ejercicios indiscutibles de diseño integral, además de haberse producido para ellos elementos singulares de mobiliario que han logrado alcanzar una repercusión igual o mayor que la de los propios edificios que los albergan.

HACIA EL DISEÑO DEL ENTORNO: ESTRATEGIAS Y PROCEDIMIENTOS INTERDISCIPLINARES

Ya en la década de los años cincuenta, la Hochschule für Gestaltung (HfG) Ulm formuló como lema “Desde la cuchara hasta la ciudad”¹⁵. A pesar de que Max Bill mantuvo una postura crítica en algunos aspectos frente a la Bauhaus, con el tiempo reconoció la relevancia que tuvieron para él los casi dos años de formación que allí completó, al considerarla un punto central donde las disciplinas se superponen y desde el cual lo creado adquiere un sentido de responsabilidad personal respecto de la sociedad y su entorno, de la cuchara a la ciudad¹⁶.

Bill encontró en ese “diseño del entorno” una idea capaz de dar unidad a toda su obra. Obras de arte, objetos y arquitectura tienen algo en común: la satisfacción de las necesidades del hombre, ya sean estas espirituales o materiales. Todos ellos están en el espacio físico donde se desarrolla la actividad humana y constituyen el marco de nuestra existencia. El entorno, desde el objeto más pequeño a la ciudad, es algo que debe y puede ser pensado de modo unitario para mejorar la calidad de vida diaria. De este modo, el célebre lema “de la cuchara a la ciudad”, empleado reiteradamente por Bill en sus escritos, resume su idea respecto a la manera en que debe abordarse la configuración de dicho entorno. Su conferencia en el Werkbund suizo de 1948 “belleza de la función, belleza como función” se alejaba del discurso funcionalista para proponer la belleza como una función más a cumplir por cualquier arquitectura u objeto que se diseñe.

La intención de los docentes de la HfG de aplicar un enfoque científico a ese diseño “desde la cuchara hasta la ciudad”, se tradujo en una fusión de estrategias, técnicas y procedimientos provenientes de distintas disciplinas. Durante la jornada de la Werkbund suiza y alemana Baden-Württemberg, realizada en Ulm en 1956, Bill presentó la posibilidad de trasladar al diseño la *morfología*, utilizada en biología para el estudio y clasificación de las formas naturales. Este método proponía, a partir de ciertos parámetros específicos, la generación combinatoria de un campo de variantes de diseño. De este modo, el diseñador podía explorar numerosas alternativas y minimizar errores o decisiones subjetivas. Bill subrayaba la importancia de esta investigación de posibilidades, aplicada tanto en su obra plástica como en el diseño, y en 1956 sorprendió a la Werkbund al ejemplificarlo con el caso de una cuchara: definir parámetros como material, forma o medios de producción y, a partir de ellos, desplegar todas las variantes posibles; algo que después Guy Bonsiepe reflejaría en uno de sus famosos esquemas gráficos¹⁷. Bill fue así uno de los primeros en reconocer el

potencial de este proceso iterativo y a la vez promovió la aplicación de esta estrategia dentro del Departamento de Arquitectura como recurso para el diseño arquitectónico¹⁸. Era por tanto una herramienta aplicable en el diseño desde la cuchara hasta la ciudad.

También en los años cincuenta, el arquitecto y crítico Ernesto Nathan Rogers, director durante más de una década de la revista *Casabella*, formuló el concepto “*dal cucchiaino alla città*”, retomando propuestas anteriores, para intentar delimitar el ámbito creativo de los arquitectos. En su editorial para la revista *Domus* en 1952, el arquitecto italiano presentó una concepción holística de la arquitectura: una práctica en la que el diseñador, con una visión totalizadora, sería capaz de abordar y resolver los problemas de la humanidad mediante el diseño, abarcando desde objetos cotidianos como una cuchara hasta la complejidad de una ciudad entera. Para él, diseño y urbanismo eran tarea del arquitecto y se interconectaban a través de un repertorio creciente en escala: diseño de objetos, diseño industrial, diseño de mobiliario, interiorismo, arquitectura doméstica, pública, planeamiento, paisajismo, diseño territorial, etc.¹⁹.

La célebre expresión adoptada por Rogers refleja la actitud que, en su opinión, debería guiar a todo arquitecto. Mientras que muchos tienden a mantener cierta distancia, los diseñadores suelen apostar por vínculos de confianza y creatividad con los futuros usuarios de sus productos, favoreciendo dinámicas de colaboración, sobre todo en el terreno artesanal e industrial. El arquitecto, entonces, podría inspirarse en esta manera de trabajar: impulsar procesos colaborativos y transdisciplinarios, desarrollar enfoques participativos y recurrir a herramientas y métodos que permitan gestionar mejor la complejidad. Una atención más profunda a los factores humanos y antropológicos, junto con la disposición a escuchar, abriría el camino hacia una transformación radical de la práctica arquitectónica²⁰.

DE LA BÚSQUEDA DE LA BELLEZA AL DISEÑO COMUNICATIVO DE COMPONENTE INTELECTUAL

En esos años de tardía posguerra surgiría en Italia el *Bel Design*, una respuesta a las necesidades cotidianas de la población que aspiraba a una elevada calidad estética. Este estilo, símbolo de la modernidad y la elegancia italianas, fue fruto de la colaboración entre talentosos arquitectos diseñadores y empresas dispuestas a innovar en los procesos productivos. Frente a los grandes maestros del Movimiento Moderno, que ejercieron de diseñadores por el interés, a menudo utópico, de crear estructuras habitables completas, estos arquitectos son a menudo individualistas.

A veces, el diseño estaba a cargo de arquitectos titulados que, sin ejercer la arquitectura de manera tradicional, dedicaron su carrera por completo al diseño industrial, como Achille Castiglioni. Sin embargo, la mayoría de los protagonistas eran arquitectos con una destacada trayectoria profesional que también creaban notables piezas de diseño: Gio Ponti, Franco Albini, Carlo Scarpa, Ignazio Gardella, Vittorio Gregotti, Marco Zanuso, Mario Bellini o Gae Aulenti, entre otros. Esta búsqueda de la belleza no contradecía la funcionalidad, sino que

la enriquecía. Como señala Capella “los arquitectos se han convertido en estetas, pero sin perder nunca de vista la función de cada pieza; ya no trabajan para experimentar, sino para nutrir una industria que necesita renovar su repertorio.”²¹

En respuesta a esa excesiva bonanza del diseño, a finales de los años sesenta, y empapados de los movimientos políticos de la época, los arquitectos más jóvenes y teóricos promoverían el Diseño Radical, apoyados en el proceso creativo defendido por el influyente y polifacético diseñador Bruno Munari. Este movimiento se manifestaría en Italia especialmente, en grupos como Archizoom, Superstudio, Global Tools, Alchimia, o Memphis, pero también en Inglaterra, con Archigram, o en Austria, con arquitectos como Hans Hollein y Coop Himmelb(l)au. Existe un fuerte componente intelectual en todas sus propuestas y una cierta agresividad contra el diseño oficial, con duras críticas especialmente dirigidas hacia el Movimiento Moderno, como manifiesta bien la *Silla Mies*, un plano inclinado confeccionado con lona elástica. Hay una voluntad comunicativa y crítica cuyo mayor fruto no se manifestará en los productos sino especialmente en revistas como *Casabella*, *Domus* y *Lotus*.

MICROARQUITECTURAS: EL DISEÑO COMO ARQUITECTURA

Durante la década de los ochenta resurgió un fuerte interés de los arquitectos por el diseño. Reconocidas figuras con una sólida trayectoria comenzaron a crear sillas, lámparas, cafeteras o joyas, no tanto con la intención de innovar, sino de condensar en estos objetos la esencia de su arquitectura. Cada pieza se convirtió así en una pequeña manifestación del estilo y la identidad de su autor.

Como hemos visto, el mobiliario siempre se ha prestado como apoyo de la investigación formal, permitiendo que determinadas ideas se llevaran a la realidad, especialmente en ocasiones en las que estas son rompedoras o decididamente utópicas. Algo que en el campo de la arquitectura habría sido mucho más costoso y requerido de mayor tiempo y esfuerzo, en un ámbito de menor escala permitía la construcción de ciertos “manifiestos”, casi como si se tratara de una suerte de arquitectura a pequeña escala.

Tal es el caso de algunas de las propuestas llevadas a cabo por equipos como el ya mencionado Superstudio u otros emblemáticos diseñadores como Ettore Sottsass, por ejemplo. En el caso de los primeros, sus superficies reticuladas, que conforman el soporte de ideaciones como el Monumento Continuo o los Histogramas de arquitectura, alcanzan una materialización física en la serie de mobiliario Misura, que se extiende incluso a prendas de vestir que portan los propios diseñadores. La abstracción formal de Superstudio permite el tránsito de escala con facilidad, al igual que ocurría con algunos de los diseños de Josef Hoffmann, en los que los objetos de mobiliario y otros enseres domésticos pueden entenderse como una suerte de microarquitecturas, mientras que algunos de sus proyectos arquitectónicos juegan con formas más propias del mobiliario aumentadas de escala²².

Esta misma idea, pero con un carácter más figurativo, la encontramos en diseños como los juegos escalares planteados por Frank Gehry a partir de objetos cotidianos, inspirados en la producción de artistas como Claes Oldenburg, o el conocido “Big Duck” defendido por autores como Robert Venturi y Denise Scott Brown como una clara muestra de la “arquitectura-signo” o “arquitectura parlante”. Algo similar puede observarse en otro de los autores más importantes de la posmodernidad en arquitectura, como es Aldo Rossi. En muchos de sus dibujos, las realidades urbanas se mezclan con objetos cotidianos fuera de escala. Vasos y botellas y, especialmente, teteras y cafeteras, pueblan las representaciones de sus entornos domésticos, a la vez que se convierten en protagonistas de sus propuestas para la ciudad, prestando su forma a algunas de las construcciones que la pueblan.

En este tránsito de formas entre lo cotidiano y lo arquitectónico, y siguiendo las alusiones a Rossi y Venturi, destaca una interesante iniciativa llevada a cabo por la empresa italiana Alessi. Con el clarificador título de “Tea & coffee piazza”, se propuso entre 1979 y 1983 el desarrollo de una serie limitada de juegos de té y café a once estudios de arquitectura. Coordinada por Alessandro Mendini, esta colección permitía una exploración libre de motivos formales y arquitectónicos aplicados al ámbito del diseño de producto, la cual cada estudio llevó a cabo de manera más o menos directa y reconocible, siendo precisamente los diseños de Rossi, junto con el de Charles Jencks, los que más juegan con la idea de la representación de una suerte de conjunto arquitectónico o, incluso, de carácter urbano.

La iniciativa de Mendini ejemplifica bien el espíritu del arquitecto postmodernista y la actitud general que toma ante el diseño, entendiéndolo como un experimento arquitectónico a pequeña escala. Como subrayan Juli Capella y Quim Larrea, “sus objetos son pequeñas plazas, pequeños rascacielos, pequeñas fuentes [...] en realidad no son objetos, son simples transferencias arquitectónicas, paráfrasis, metáforas”. Y continúan refiriéndose a *La Conica*: “Solo Aldo Rossi con su cafetera producida en gran tirada ha roto este muro y ha sabido conjugar una relación verdadera, una combinación real entre arquitectura y objeto industrial, abriendo las puertas de una posible vía, inédita y directa, entre las metodologías de la arquitectura y el diseño”²³.

En esta misma línea, que continuaba las exitosas colaboraciones que mantuvieron con arquitectos como Michael Graves o Aldo Rossi, Alessi volvería a lanzar otra ambiciosa propuesta, la serie “Tea & coffee towers”, coordinada nuevamente por Alessandro Mendini. La iniciativa contaba con veintidós estudios jóvenes, aunque de dilatada carrera, caracterizados por su carácter innovador y su trabajo sobre la forma arquitectónica. El propio Mendini, en uno de los textos introductorios a la publicación que recoge las diferentes propuestas, titula a su ensayo “el diseño como arquitectura”, enfatizando ese carácter experimental que el diseño de objetos tiene para los arquitectos, y que permite una libertad creativa que a veces se ve limitada por las propias constricciones del ámbito arquitectónico²⁴.

Casi en paralelo temporalmente, y prácticamente hasta la actualidad, la también italiana Cleto Munari se ha servido de la colaboración con profesionales de diferentes ámbitos, que van más allá del diseño, para el desarrollo de singulares colecciones de

objetos. De entre sus colaboraciones con arquitectos destacan los diseños de mobiliario, objetos de escritura, jarrones y piezas de vidrio, o algunos diseños de juegos de té y café y otros objetos en plata, muy similares a los propuestos por Alessi. Quizá la más conocida y celebrada sea la colección de joyería, compuesta por un gran número de piezas en cuyo desarrollo colaboraron nombres como Ettore Sottsass, Peter Eisenmann, Hans Hollein, Arata Isozaki o Robert Venturi, entre otros.

Otro de los casos significativos es el de Swid Powell, empresa creada en las primeras décadas de los años ochenta con la que colaborarán nombres como Stanley Tigerman, Richard Meier o nuevamente Robert Venturi y Denise Scott Brown, principalmente en el diseño de vajillas, y de cuya colección se celebró una retrospectiva entre septiembre de 2007 y enero de 2008 en la Galería de Arte de la Universidad de Yale con el sugerente título de “La mesa del arquitecto: Swid Powell y el diseño posmoderno”. Durante las últimas décadas del siglo XX, y también de los 2000 en adelante, será recurrente la colaboración entre estas marcas especializadas en el diseño de utensilios domésticos y algunos de los arquitectos mencionados.

¿DISEÑAR UNA CUCHARA PARA CAMBIAR LA CIUDAD? PROCESOS CREATIVOS COMPARTIDOS

Carla Venosta retomaría el lema de Nathan Rogers en la exposición que comisarió en 1983, con el título *Dal cucchiaino alla città nell'itinerario di 100 designers* (en castellano, *De la cuchara a la ciudad en el itinerario de 100 diseñadores*), organizada en el Palazzo dell'Arte de Milán, con motivo del Congreso del ICSID (International Council of Societies of Industrial Design, hoy WDO - World Design Organization), del que fue vicepresidenta entre 1979 y 1981. La diseñadora italiana reflexionaba sobre la expresión de Rogers y explicaba que él trataba de identificar un objeto de forma elemental, como una cuchara, con algo mucho más general que se interrelacionaba con el usuario de forma directa a través de correspondencias funcionales simples, mientras que en la ciudad esas relaciones son bastante más complejas. Pero lo que legitimaba a los arquitectos a hacerse con las riendas del diseño a pequeña y gran escala es que ambas comparten un mismo proceso creativo.

Y de nuevo retomando el título de Rogers, pero transformándolo con cierta intención, varios diseñadores se juntaron en el año 2020 tras la experiencia vivida con el COVID-19 para reflexionar sobre los retos a los que se tienen que enfrentar los diseñadores en la actualidad. El elocuente título *Disegnare un cucchiaino per cambiare la città*, recoge en una publicación esta experiencia inspirada en una idea de Claudio Larcher, y llevada a cabo con la colaboración de Andrea Branzi, en la que un grupo de diseñadores italianos emprende el ascenso hacia la cima de una montaña, en el corazón de las Dolomitas, con el propósito de generar una reflexión colectiva sobre los nuevos escenarios y desafíos que atraviesan el diseño contemporáneo, y las transformaciones en los modelos, los mercados y las escalas que responden al tránsito entre la ciudad física y la digital.

Y es que hoy, en pleno auge de la era digital, vivimos un momento definido por la irrupción de la inteligencia artificial. Más allá de nuestra postura frente a ella, esta tecnología se ha establecido como una herramienta creativa transversal, con presencia en múltiples disciplinas, entre ellas la arquitectura y el diseño. Esto nos lleva a una pregunta fundamental: ¿la inteligencia artificial se presenta como un posible reemplazo del talento creativo, o más bien como un medio para potenciar la imaginación humana? La práctica de la arquitectura y del diseño contemporáneo —o al menos una parte de ella— observa con atención y curiosidad estos nuevos procesos.

Lo cierto es que la inteligencia artificial se ha convertido en un nuevo co-diseñador capaz de acelerar procesos y expandir los límites de la creatividad, desde la arquitectura —donde genera en minutos modelos que antes requerían días— hasta el diseño de producto, como demuestran proyectos como la colección *Spawns* de Oio o la *serie A.I.* de Philippe Starck, que fusionan intuición humana, tecnología y artesanía para redefinir la relación entre creación y máquina. Ahora bien, analizando los resultados de estas cucharas, de estas sillas, de estas nuevas arquitecturas, cabe preguntarse: ¿los nuevos objetos, las nuevas construcciones, conectan realmente con las personas para las que son creados?, ¿son mejores que los objetos o edificios que a menudo reemplazan?

¿OCUPA EL DISEÑO UNA POSICIÓN MARGINAL PARA LOS ARQUITECTOS?

Cuando uno abre cualquier libro de historia del diseño industrial, percibe la importancia del arquitecto en su gestación: los arquitectos han sido los responsables de muchas de las piezas más significativas del siglo XX y además se les puede considerar como los inventores de la disciplina. Si bien en la actualidad el diseño industrial ya presume de una consolidada independencia y los mejores productos no salen de estudios de arquitectura, muchos arquitectos siguen ejerciendo una labor integral en su profesión y crean objetos en continuidad con su obra arquitectónica.

En el prólogo de su libro *Arquitecturas diminutas. Diseños de arquitecto en el siglo XX*, Juli Capella se refiere a los variados objetos creados por los arquitectos como “hijos de segunda”, nacidos a veces como entretenimiento o como experimento, pero casi siempre de forma marginal respecto a la obra arquitectónica de los autores²⁵. Para evidenciarlo, menciona más adelante las carreras profesionales de muchos de los que actuaron en el mundo del diseño de forma brillante, como Hoffmann, Breuer, Mies, Aalto o Jacobsen, donde la atención a este ámbito fue menguando claramente a medida que aumentaba su parcela edificatoria. Aun siendo esto cierto en muchos casos, como se ha tratado de mostrar en este prólogo, el papel de cada arquitecto ante el diseño va también cambiando según el contexto y momento en el que actúa.

Aunque de forma sintética, se aprecia bien en este recorrido la doble concepción del diseño integral, a lo que Mark Wigley se refiere como “la implosión del diseño”, es decir, la concentración del diseño hacia el interior en un único espacio arquitectónico, y “la

explosión del diseño”, la expansión del diseño hacia el exterior, para llegar a todos los puntos posibles del mundo. Los arquitectos “pasan (así) de diseñarlo todo en una única obra de arquitectura a añadir una huella arquitectónica en todo”²⁶.

La casuística es verdaderamente amplia: a veces, un pequeño objeto nace para dar coherencia a un espacio; en otras ocasiones le sirve al arquitecto como elemento de experimentación o para defender unos ideales determinados; y a menudo el producto sintetiza y condensa una manera de hacer o los principios compositivos de un autor de forma verdaderamente ejemplar. Las páginas que se desarrollan a continuación dan buena cuenta de ello: la comprensión del *ambiente* de Charlotte Perriand como la creación de una experiencia integral para el usuario; la concepción de la casa Davies de Anshen & Allen como una síntesis entre arquitectura, paisaje y diseño interior; el trabajo como diseñador de Isaac Díaz Pardo para el Museo Carlos Maside, en el que combina tradición y modernidad en el diseño de espacio y mobiliario; la creación de muebles y juguetes de Norman Cherner en su papel de arquitecto-diseñador integral; la voluntad higienista de Le Corbusier, que respondía con sus diseños a las exigencias médicas y tecnocientíficas de la vida moderna, o la muestra de la silla BK10, de Bodil Kjaer, como expresión de los vínculos con el paisaje y con el mundo interior escandinavo.

La lúcida reflexión que hace Marc Emery en su libro *Muebles diseñados por arquitectos*, puede servir para concluir el presente texto, extendiendo su afirmación más allá del mobiliario, *desde la cuchara a la ciudad*:

“Los arquitectos no fueron los únicos diseñadores de muebles de su época, y ni siquiera los mejores. Sin embargo, fueron de los pocos que, dada su posición, quizá más que otros artistas, entendieron que las fuerzas de la producción en serie, el funcionalismo, la tecnología, el cambio de hábitos y los movimientos sociales alteran en profundidad la sociedad moderna y con ese conocimiento expresaron sus sentimientos”²⁷.

Nieves Fernández Villalobos

Profesora Titular y Directora del Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos de la Universidad de Valladolid.

(nfvillalobos@uva.es)

Alberto López del Río

Profesor Ayudante Doctor, Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos de la Universidad de Valladolid.

(alberto.lopez.rio@uva.es)



¹ SAARINEN, E., *The Search for Form in Art and Architecture*, Nueva York, Dover Publications, 1985, p. 64-65.

² CORTÉS, J. A., “La coherencia de un método. Análisis de veinte muebles de Frank Lloyd Wright”, *El Croquis*, núm. 48, 1991, p. 77.

³ RODRÍGUEZ MORALES, L., “Gropius como catalizador”, *Diseño y Sociedad*, núm. 47, 2019, p. 17.

⁴ *Ibidem*.

⁵ FORGÁCS, É., *The Bauhaus idea and Bauhaus Politics*, Budapest, Central European University Press, 1997, p. 55.

⁶ FERNÁNDEZ VILLALOBOS, N., “House of cards: el “continente” Eames en una baraja de cartas”, *Proyecto, Progreso, Arquitectura*, núm. 20, 2019, p. 89.

⁷ RODRÍGUEZ MORALES, *op. cit.*, p. 23.

⁸ WINGLER, H., *The Bauhaus. Weimar, Dessau, Berlin, Chicago*, Boston, MIT Press, 1979, p. 84.

⁹ WHITFORD, F., *Bauhaus*, Londres, Thames and Hudson, 1991, p. 299.

¹⁰ Independientemente de las polémicas y litigios sobre a quién debe atribuirse el diseño de las primeras sillas basculantes de tubo de acero y su explotación comercial, lo cierto es que todos estos autores luchaban por crear un diseño innovador apoyado en la investigación sobre las propiedades de los materiales y un estilo impersonal e internacional acorde a la era de la máquina. Para conocer más sobre la larga e intrincada historia de estos diseños ver LÓPEZ, P., *La silla de la discordia: la pequeña escala como campo de experimentación en la modernidad: Breuer, Mies y Stam*, Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, 2015.

¹¹ El *Voiture Minimum* de Le Corbusier se concibió como un automóvil para las masas, de forma simple y armoniosa, que perseguía rotundamente la funcionalidad espacial frente a otras propuestas de arquitectos americanos, como Buckminster Fuller, que con su prototipo *Dymaxion* de 1933 representaba la búsqueda de la silueta aerodinámica reinante al otro lado del Atlántico.

¹² LE CORBUSIER, *El arte decorativo de hoy*, Navarra, Eunsa, 2013, pp. 69-79 y 83-101.

¹³ FEDUCHI, P., *Charles y Ray Eames. El arquitecto y la pintora*, Arquia Documental 31, Barcelona Fundación Arquia, 2015, pp. 9-14. Título homónimo del documental dirigido por Jason Cohn y Bill Jersey.

¹⁴ REMMELE, M., “Introducción”, en DACHS, S., DE MUGA, P. y GARCÍA HINTZE, L. (eds.), *Charles y Ray Eames*, Barcelona, Polígrafa, 2007, p. 9.

¹⁵ LINDINGER, H., *Ulm Design. The Morality of Objects*, Massachusetts, MIT Press, 1991, p. 8.

¹⁶ MARTÍNEZ CASTILLO, A., *Max Bill: variaciones sobre la búsqueda de la belleza*, Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, 2013, p. 27.

¹⁷ BONSIEPE, G., *Teoría y práctica del diseño industrial*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978, p. 169.

¹⁸ ESCAÑO RODRÍGUEZ, M. T., “El método morfológico aplicado en la Hochschule für Gestaltung de Ulm”, *EGA Expresión Gráfica Arquitectónica*, vol. 27, núm. 46, 2022, p. 111.

¹⁹ CAPELLA, J., *Arquitecturas diminutas. Diseños de arquitecto en el siglo XX*, Barcelona, Editions UPC, 2000, p. 20.

²⁰ TERRIN, J.J., “Dal cucchiaino alla città”, *Ricerca e progetti per il territorio, la città e l'architettura*, núm. 3, 2015, p. 127.

²¹ CAPELLA, J., *op. cit.*, p. 32.

²² BARONI, D., y D'AURIA, A., *Josef Hoffman e la Wiener Werkstätte*, Milán, Electa, 1981, p. 82.

²³ CAPELLA, J. y LARREA, Q., *Diseño de arquitectos en los años 80*, Barcelona, Gustavo Gili, 1987, p. 10.

²⁴ MENDINI, A. (ed.), *Tea&coffee towers: twenty-two tea and coffee sets*, Milán, Electa, 2003, p. 6 y 8.

²⁵ CAPELLA, J., *op. cit.*, p. 16.

²⁶ WIGLEY, M., “Whatever Happened to Total Design?”, *Harvard Design Magazine*, vol.5, núm. 1, 1998, p. 20.

²⁷ EMERY, M., *Muebles diseñados por arquitectos*, Barcelona, Editorial Stylos, 1984, p. 25.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARONI, D., y D'AURIA, A., *Josef Hoffman e la Wiener Werkstätte*, Milán, Electa, 1981.

BLASER, W., *Architektur im Möbel: von Altertum zur Gegenwart = furniture as architecture: from antiquity to the present*, Zúrich, Waser, 1985.

BONSIEPE, G., *Teoría y práctica del diseño industrial*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978.

CAPELLA, J., *Arquitecturas diminutas. Diseños de arquitecto en el siglo XX*, Barcelona, Editions UPC, 2000.

CAPELLA, J. y LARREA, Q., *Diseño de arquitectos en los años 80*, Barcelona, Gustavo Gili, 1987.

CORTÉS, J. A., "La coherencia de un método. Análisis de veinte muebles de Frank Lloyd Wright", *El Croquis*, núm. 48, 1991, pp. 77-101.

DACHS, Sandra; DE MUGA, Patricia; GARCÍA HINTZGE, Laura, eds. *Charles y Ray Eames*. Barcelona: Polígrafa, 2007.

EMERY, M., *Muebles diseñados por arquitectos*, Barcelona, Editorial Stylos, 1984.

ESCAÑO RODRÍGUEZ, M. T., "El método morfológico aplicado en la Hochschule für Gestaltung de Ulm", *EGA Expresión Gráfica Arquitectónica*, vol. 27, núm. 46, 2022, pp. 110-125.

FEDUCHI, P., *Charles y Ray Eames. El arquitecto y la pintora*, Arquia Documental 31, Barcelona, Fundación Arquia, 2015, pp. 9-14.

FERNÁNDEZ VILLALOBOS, N., "House of cards: el "continente" Eames en una baraja de cartas", *Proyecto, Progreso, Arquitectura*, núm. 20, 2019, pp. 86-105.

FORGÁCS, É., *The Bauhaus idea and Bauhaus Politics*, Budapest, Central European University Press, 1997.

GROPIUS, W., *Alcances de la arquitectura integral*, Buenos Aires, La Isla, 1977.

JACOBSEN, A., SOLAGUREN BEASCOA, F., DACHS, S., DE MUGA, P., and GARCÍA HINTZE, L., *Arne Jacobsen: Objects and Furniture Design*, Barcelona, Polígrafa, 2010.

LARCHER, C. y DALLA COSTA, V., *Designing a Spoon to Change the City*, Roma, NABA Insights, 2020.

LE CORBUSIER, *El arte decorativo de hoy*, Navarra, Eunsa, 2013.

LINDINGER, H., *Ulm Design. The Morality of Objects*, Massachusetts, MIT Press, 1991.

LÓPEZ, P., *La silla de la discordia: la pequeña escala como campo de experimentación en la modernidad: Breuer, Mies y Stam*, Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, 2015.

MARTÍNEZ CASTILLO, A., *Max Bill: variaciones sobre la búsqueda de la belleza*, Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, 2013.

MASTRIGLI, G., *Superstudio: la vida secreta del monumento continuo: conversaciones con Gabriele Mastrigli*, Barcelona, Puente Editores, 2024.

MENDINI, A. (ed.), *Tea&coffee towers: twenty-two tea and coffee sets*, Milán, Electa, 2003.

MORO, C., "Design as architecture: Aldo Rossi as a designer, through the Domus archive", *Domus*, 13 de mayo de 2022. Disponible en <https://www.domusweb.it/en/from-the-archive/2022/05/12/design-as-architecture-aldo-rossi-as-a-designer-through-the-domus-archive.html> [Última consulta: 5 de octubre de 2025].

OFFICINA ALESSI, *Tea&coffee piazza*, Shakespeare & Company, 1983.

PARODI REBELLA, A., *Escalas alteradas. La manipulación de la escala como detonante del proceso de diseño*, Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, 2010.

RADICE, B., *Jewelry by architects; from the collection of Cleto Munari*, Nueva York, Rizzoli, 1987.

REMMELE, M., "Introducción", en DACHS, S., DE MUGA, P. y GARCÍA HINTZE, L. (eds.), *Charles y Ray Eames*, Barcelona, Polígrafa, 2007, p. 9.

RODRÍGUEZ MORALES, L., "Gropius como catalizador", *Diseño y Sociedad*, núm. 47, 2019, pp. 16-25.

ROSSI, A., *"La Conica" e altre caffetiére*, Crusinallo, Alessi, 1985

SAARINEN, E., *The Search for Form in Art and Architecture*, Nueva York, Dover Publications, 1985.

SWEET, F., *Alessi. Art and Poetry*, Londres, Thames and Hudson, 1998.

STARKEY, S., "Collapse to expand: Alessi's Tea and Coffee Piazza", en COSTA, X. y THORNE, M. (coord.), *ACSA international conference papers*, Wahington, ACSA Press, 2012, pp. 291-295.

TERRIN, J.J., "Dal cucchiaio alla città", *Richerche e progetti per il territorio, la città e l'architecctura*, núm. 3, 2015, pp. 127-131.

WHITFORD, F., *Bauhaus*, Londres, Thames and Hudson, 1991.

WIGLEY, M., "Whatever Happened to Total Design?", *Harvard Design Magazine*, vol. 5, núm. 1, 1998, pp. 18-25.

WINGLER, H., *The Bauhaus. Weimar, Dessau, Berlin, Chicago*, Boston, MIT Press, 1979.



Nº 11 • 2025
ISSN 2444-121X

CHARLOTTE PERRIAND: LA DEFINICIÓN DE UN AMBIENTE PARA EL HABITANTE MODERNO

Raquel Cabrero-Olmos

Universidad de Valladolid

hola@raquelcabrero.com

• Fecha de recepción: 26-05-2025 - Fecha de aceptación: 21-06-2025 • Pags. 25 - 47

<https://doi.org/10.46255/add.2025.11.259>

RESUMEN

La trayectoria de Charlotte Perriand demuestra una continua búsqueda por definir un entorno de vida para el habitante moderno. El presente artículo se propone demostrar cómo esta noción de 'ambiente' (ambience), entendido como la creación de una experiencia integral para el usuario, constituye el hilo conductor de su carrera. A través del estudio de ejemplos clave, se pone en valor su creatividad constante y su profundo sentido de observación. Se abordan los principales campos de actividad de la diseñadora: los proyectos y obras de arquitectura, el diseño de piezas de mobiliario y la difusión de sus ideas mediante artículos y exposiciones. Se establecen tres líneas estratégicas que, entrelazadas, dan forma a una obra en permanente evolución y revelan la complejidad de una figura que, sin encasillarse, contribuyó a definir el modo de habitar en el siglo XX.

PALABRAS CLAVE: Ambience; usuario; empatía; art de vivre; arte de vivir.

CHARLOTTE PERRIAND: DEFINING AN ENVIRONMENT FOR THE MODERN INHABITANT

ABSTRACT

Charlotte Perriand's career demonstrates a continuous quest to define a living environment for the modern inhabitant. This article sets out to demonstrate how this notion of 'ambience', understood as the creation of an integral experience for the user, constitutes the guiding thread of her career. Through the study of key examples, her constant creativity and her profound sense of observation are highlighted. The main fields of activity of the designer are addressed: the execution of projects and works of architecture, the design of pieces of furniture and the dissemination of her ideas through articles and exhibitions. Three strategic lines are established that, interlinked, give shape to a work in permanent evolution and reveal the complexity of a figure who contributed to defining the way of inhabiting in the twentieth century.

KEY WORDS: Ambience; user; empathy; art de vivre; art of living.

CHARLOTTE PERRIAND: LA DEFINICIÓN DE UN AMBIENTE PARA EL HABITANTE MODERNO

Raquel Cabrero-Olmos
Universidad de Valladolid

INTRODUCCIÓN

La trayectoria de Charlotte Perriand demuestra una continua búsqueda por definir y configurar un entorno de vida acorde con las necesidades del habitante moderno. Reconocida como pionera del movimiento moderno, etiqueta derivada de su etapa como colaboradora del estudio de Le Corbusier en la *rue de Sèvres*, su recorrido profesional revela una mayor dimensión, marcada por la constante evolución y adaptación al momento que estaba viviendo, siempre guiada por la máxima de “servir a la humanidad a través de su arquitectura”¹.

Perriand despliega el concepto de *Ambience*, traducido como “ambiente o atmósfera”, haciendo referencia a una experiencia integral del usuario dentro de un espacio arquitectónico. Para ella, el diseño no es una cuestión de estilo o decoración, sino de ‘equipamiento’². En este sentido, concibe los objetos y productos dentro de un contexto, teniendo en consideración todos sus condicionantes, y contribuyendo a lo

que ella denominó “la resonancia de las cosas juntas”³. Tan importante era diseñar los productos, como el espacio que había entre ellos y su interacción.

Su interés va más allá de lograr la funcionalidad del espacio, tratando de alcanzar una dimensión emocional para el usuario que lo disfruta. Es una noción que se percibe desde sus primeros diseños y que sintetiza de forma explícita en *L'art de habiter* (1950), mencionando aquellos aspectos que necesitan ser considerados durante el proyecto y manifestando la necesidad esencial de mantener el alma y la poesía en el ámbito doméstico para lograr una modernidad auténtica y humana⁴.

La capacidad para integrar diferentes escalas, materiales, saberes y colaboradores es otro aspecto clave para entender la forma en que abordaba y desarrollaba sus proyectos y la profundidad su trayectoria.

En su etapa tardía, este enfoque lo transforma en *l'art de vivre* (el arte de vivir), “un término más fluido y holístico que evoca mejor la sensibilidad de Perriand”⁵, dando buena muestra de la actitud y filosofía vital con la que siempre afrontó su profesión.

La capacidad de Charlotte Perriand para integrar diferentes escalas, materiales, saberes y colaboradores es otro aspecto clave para entender la forma en que abordaba y desarrollaba sus proyectos y, en consecuencia, la profundidad su trayectoria. A continuación se presentan las principales dimensiones desde las que se manifiesta este papel integrador:

- Integración de industria, artesanía y arte. Aún iniciando su carrera en una época en la que la industrialización avanza y se busca la producción en serie, ella defiende la artesanía como una alternativa de eficiencia. Trabajaba habitualmente con artesanos y sentía que se enriquecía con sus habilidades. Justin McGuirk afirma que “la industria era la industria y la artesanía era la artesanía, y la habilidad de Perriand consistía en unirlos de tal manera que ambas quedaran claramente expresadas en el producto terminado”⁶.

- Integración de equipos y personas. Destaca por fomentar sinergias con diferentes colaboradores, promoviendo un trabajo colectivo y multidisciplinar con personas como Pierre Jeanneret, Junzō Sakakura, José Luis Sert o Jean Prouvé, entre otros. Ella misma se consideraba arquitecta, urbanista, diseñadora, fotógrafa, directora de arte, comisaria de exposiciones, una defensora del arte para todos. No quería definirse a sí misma porque lo consideraba limitante⁷.

- Integración de diferentes escalas de diseño y disolución de fronteras entre arquitectura y mobiliario. Como señala Marta Rodríguez, en su obra se da una

“revolución sutil” promovida desde el campo del mueble que propone transformar la escala urbana. Perriand comienza su rol en la profesión asociado al diseño de mobiliario e interior doméstico y de ahí trascendió a la realización de proyectos a escala urbana, lo que la convirtió en *diseñadora total*: “de la silla a la ciudad”⁸.

- Integración entre naturaleza, diseño y arquitectura. Su pasión por la naturaleza le lleva a desarrollar una relación estrecha con el mundo natural, que se manifiesta en su esfera profesional a través de cuatro estrategias: la inclusión de plantas de interior; la muestra de colecciones de objetos naturales encontrados; la preferencia por los materiales naturales; y la articulación de una estética orgánica de forma libre en el mobiliario⁹.

- Integración de tradición y modernidad. Perriand se convirtió en una estudiosa profunda de los lenguajes artesanales propios del lugar, especialmente visible en sus experiencias en Japón o en Río de Janeiro¹⁰. Sin embargo, aun mirando hacia atrás e integrando la tradición, nunca da la espalda al futuro y a la evolución, logrando la confluencia entre pasado y futuro.

En base a todo lo expuesto, el presente artículo se propone demostrar cómo esta noción de ‘ambiente’, entendido como la creación de una experiencia total para el habitante, constituye el hilo conductor de la trayectoria de Charlotte Perriand, más allá de la disciplina específica o la escala de intervención¹¹. Con la intención de arrojar luz sobre esta dimensión integral que alcanza su obra, se seleccionan una serie de ejemplos clave para acompañar el discurso que subrayan la creatividad constante y el profundo sentido de observación que se ponen al servicio de las necesidades del usuario.

Se abordarán los principales campos de actividad de la diseñadora, estableciéndolos como tres líneas estratégicas que, entrelazadas, dan forma a una obra en permanente evolución. No se trata de establecer jerarquías, sino de visualizar los caminos conceptuales que se nutren mutuamente y revelan la complejidad de una figura que, sin encasillarse, contribuyó a definir el modo de habitar en el siglo XX.



Figura 1

Charlotte Perriand y Alfred Roth en el apartamento de la plaza Saint-Sulpice donde ella muestra el aspecto de nueva mujer del siglo XX.

París, 1928. Archives Charlotte Perriand (AChP) recuperado de: RÜEGG, A. (ed.), Charlotte Perriand. Livre de bord. 1928-1933, Basel, Birkhäuser, 2004, p. 2.

EL USUARIO MODERNO Y LA IDENTIFICACIÓN DE SUS NECESIDADES

Las necesidades y aspiraciones del usuario constituyen una base fundamental que debe ser atendida en el desarrollo de cualquier proyecto de diseño o arquitectura. En el contexto de las primeras décadas del siglo XX, especialmente a partir de los años veinte, se producen transformaciones sociales y culturales profundas, que introducen cambios significativos en costumbres, hábitos y modos de vida de la población respecto a generaciones anteriores. Por ello, resulta necesario definir qué se entiende por 'habitante moderno' antes de avanzar con el desarrollo del artículo.

Charlotte Perriand vive el momento social y cultural de la *nouvelle femme* (nueva mujer), concepto que comienza a utilizar la prensa en los primeros años de la década de 1920 y con el que ella misma se identifica. Se trata de esa mujer que logra cierta independencia motivada por su inclusión en el mundo laboral, que adopta un vestuario más ligero y fluido y adquiere una actitud más dinámica y participativa en la esfera pública. Este manifiesto lo hace expreso a través de su estilo al vestir, de su corte de pelo y de su célebre collar de rodamientos de bolas industriales que ella misma construyó, como símbolo de la era de las máquinas (Fig. 1).

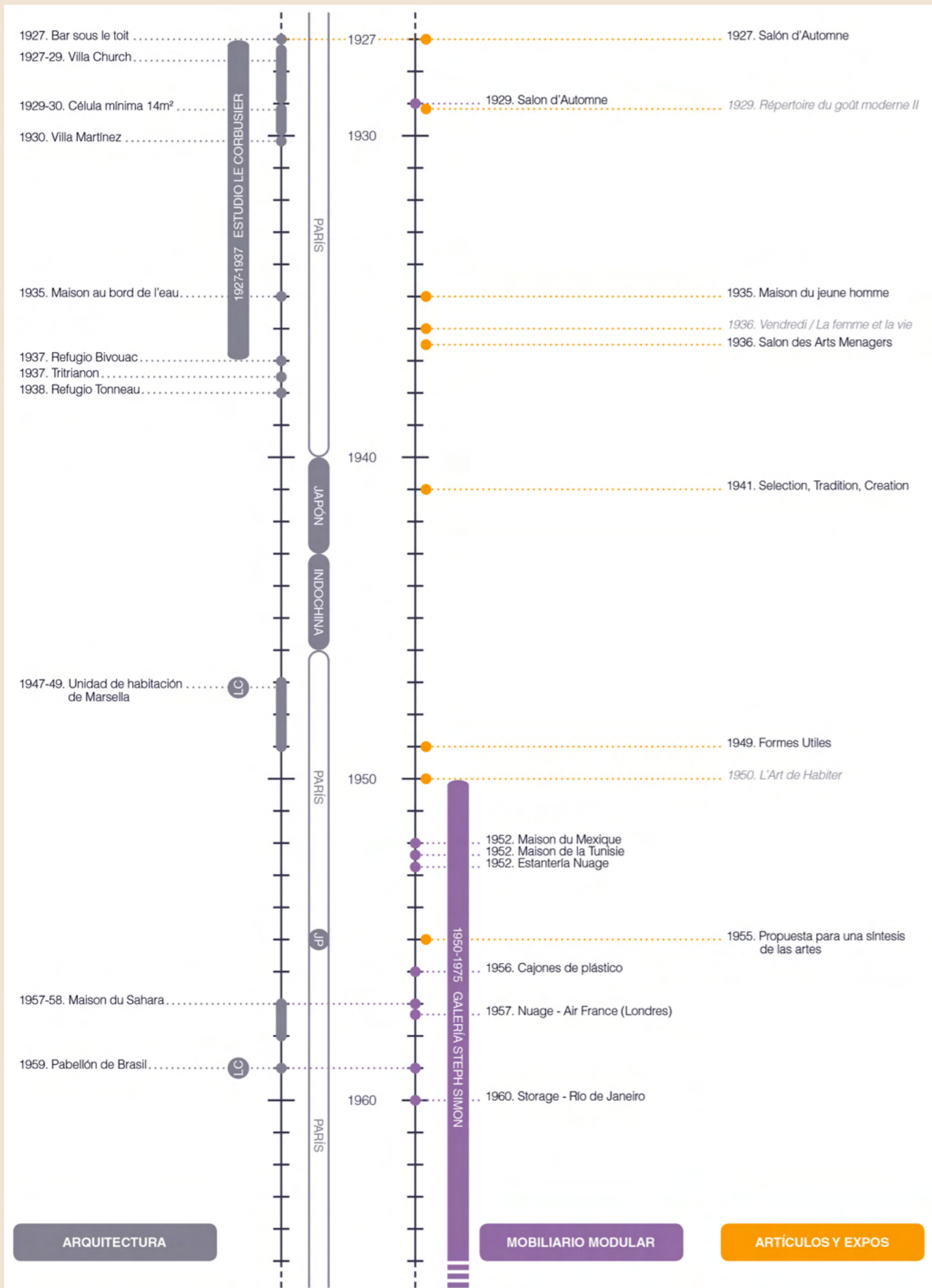
En paralelo, se produce una actualización de los hábitos cotidianos, vinculados con el ámbito del ocio y del tiempo libre, lo que requiere de atención desde el campo del diseño y la arquitectura. En este sentido aparecen propuestas y proyectos dirigidos a fomentar la relajación, incorporar el deporte en el día a día y cubrir la tendencia a realizar escapadas vacacionales.

La atención a las necesidades del usuario será una constante en la obra de Perriand. Sin embargo, según señala la autora, "aun siendo explícita su misión de servir al usuario a través de la arquitectura, no se ha encontrado una referencia directa a su proceso de diseño o a técnicas que utilice para detectar dichas necesidades. La etapa de empatía se lleva a cabo de una forma más intuitiva". Además, a lo largo su trayectoria se puede ver cómo muchas veces ella es la propia usuaria del mobiliario que proyecta y el diseño emerge como una respuesta orgánica, antes que como la aplicación de un método sistemático¹².

LAS ESTRATEGIAS PARA DEFINIR EL AMBIENTE DOMÉSTICO

El análisis gráfico y detallado de la trayectoria de Charlotte Perriand ha permitido identificar las líneas estratégicas que sustentan su evolución en la creación y configuración del ambiente destinado al habitante moderno, eje central de este artículo.

La lectura en profundidad de publicaciones sobre sus obras, la revisión de material conservado en su archivo y el acceso a sus propias reflexiones a través de la autobiografía y los artículos que escribió han hecho posible delimitar tres grandes ámbitos de acción que se entrelazan y complementan a lo largo de su carrera. Éstas son: (1) la realización



de proyectos y obras de arquitectura, (2) el diseño de piezas de mobiliario y (3) la difusión de sus ideas mediante artículos y exposiciones.

La presente investigación aborda una selección representativa de casos dentro de estos tres campos que, organizados cronológicamente, nutren y dan coherencia a esta propuesta de evolución del ambiente doméstico en la obra de Perriand¹³. Este recorrido se sintetiza visualmente en la figura 2 (Fig. 2), donde una línea temporal recoge los hitos principales distribuidos en esas tres columnas: arquitectura (izquierda), mobiliario (centro) y difusión (derecha). Además de señalar el año de realización, se indica la localización geográfica en la que se encontraba Perriand en cada etapa vital (Japón, Indochina, París), con el propósito de ofrecer una mirada integral desde la que sacar conclusiones significativas.

Proyectos y obras de arquitectura.

La búsqueda de una atmósfera para la vida doméstica está presente desde los inicios de la carrera de Charlotte Perriand. El *Bar sous le toit* (bar bajo el tejado), diseñado para su apartamento en la plaza Saint-Sulpice, supone el inicio de su carrera profesional y demuestra ya esa personalidad innovadora e inconformista comprometida con la definición de la nueva domesticidad. Se trata de un espacio revolucionario y audaz. A diferencia de las piezas de catálogo que ofrecen los decoradores, aquí el mobiliario se concibe como parte integral de un espacio concreto, con unas condiciones espaciales determinadas y dirigido a un tipo de usuario específico. Así mismo, destaca por la elección de materiales vanguardistas y por el planteamiento conceptual de un diseño más alineado con el tipo de sociedad que estaba surgiendo: “desaparece el salón burgués para dar paso a algo nuevo: la calle en casa”¹⁴ (Fig. 3).

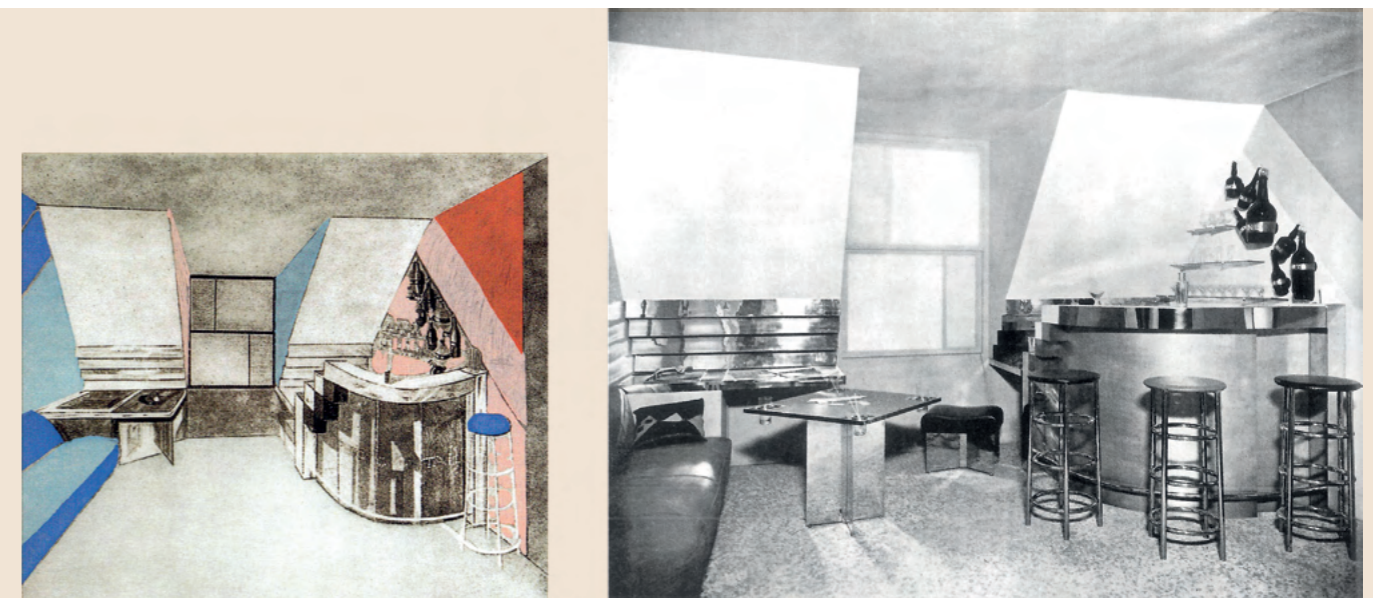


Figura 2
 Elaboración propia. Diagrama de línea temporal de los proyectos más representativos de Charlotte Perriand. Clasificados en proyectos de arquitectura (izquierda), mobiliario modular (centro) y divulgación a través de exposiciones o artículos (derecha), 2023.

Figura 3
 Charlotte Perriand. *Le Bar sous le toit*, diseñado para su apartamento en la plaza Saint-Sulpice. Dibujo de proyecto y fotografía del montaje presentado en el Salón de Otoño de París de 1927. Archives Charlotte Perriand (AChP) recuperado de: BARSAC, J., Charlotte Perriand. Complete Works. Volume 1, 1903-1940, Zurich: Scheidegger & Speiss, 2014, pp. 48-49.

Toda una declaración de intenciones, que deja atrás sus trabajos iniciales más vinculados a su formación en artes aplicadas y establece las bases de su actitud proyectual futura que se mantendrá constante a lo largo de su trayectoria¹⁵.

Dentro de esta voluntad de atender a las nuevas necesidades de la sociedad surgen sus propuestas de refugios vacacionales, muy ligados a su pasión por la montaña. En estas pequeñas arquitecturas, el cuerpo humano se convierte en el punto de partida del proyecto, trasladando la lógica del mobiliario al diseño de espacios habitables.

Destacan el *Refuge Bivouac* (1936-1937) y el *Refuge Tonneau* (1938), concebidos con el objetivo de vivir en la naturaleza con el mínimo impacto. Ambos se diseñan bajo principios de economía espacial y eficiencia funcional: espacios interiores compactos y fácilmente transformables, configurados a partir de las posiciones esenciales del cuerpo humano (sentado, de pie, tumbado), técnicamente viables mediante elementos prefabricados y a bajo coste.

Sus diseños comienzan a escala de mobiliario y aumentan en tamaño, llegando a influir en la escala urbana, mostrando una especial atención hacia el usuario y su bienestar físico y emocional durante todas las etapas del proyecto.

De forma coherente con esta idea de abordar e integrar todas las escalas, Perriand expresa en *L'art d'Habiter*: "La armonía del habitar no puede ser resuelta independientemente de la arquitectura y del urbanismo. Será inútil pretender alcanzarla únicamente con el equipamiento, porque éste debe ser consecuencia de una ambientación influenciada igualmente por los elementos exteriores como el lugar, la orientación o la iluminación"¹⁶.

Estas experiencias tempranas encuentran su eco y relevancia en lo que se puede denominar su obra cumbre, *Les Arcs* (1969-1989). Un complejo turístico-deportivo para la práctica del esquí situado la región de Savoie que comprende tres asentamientos para albergar a cerca de 30.000 personas. En él, Perriand condensa muchas de las ideas y experiencias que guiaron su carrera: la colaboración multidisciplinar, la integración del entorno natural, la vivienda mínima, el uso de sistemas prefabricados y el diseño centrado en el usuario. *Les Arcs* no solo refleja la madurez de su pensamiento arquitectónico, sino que también da continuidad y escala a sus reflexiones previas sobre el habitar contemporáneo¹⁷.

Diseño de piezas de mobiliario

En el ámbito del diseño de mobiliario, destacan tres experiencias significativas en las que se manifiesta la incorporación de las necesidades del usuario como punto de partida de la definición de los ambientes domésticos.

La primera experiencia se enfoca en la búsqueda de la funcionalidad y ergonomía. El desarrollo de los muebles de acero tubular, presentados en el Salón de Otoño de París de 1929, parte de la exploración de un nuevo concepto de mobiliario que permite diferentes posturas y disposiciones distendidas del cuerpo, no vinculadas a la realización de una actividad específica. Un croquis de Le Corbusier donde esboza diferentes modos de sentarse, datado de abril de 1927, es presumiblemente la hoja de ruta de Perriand al incorporarse al

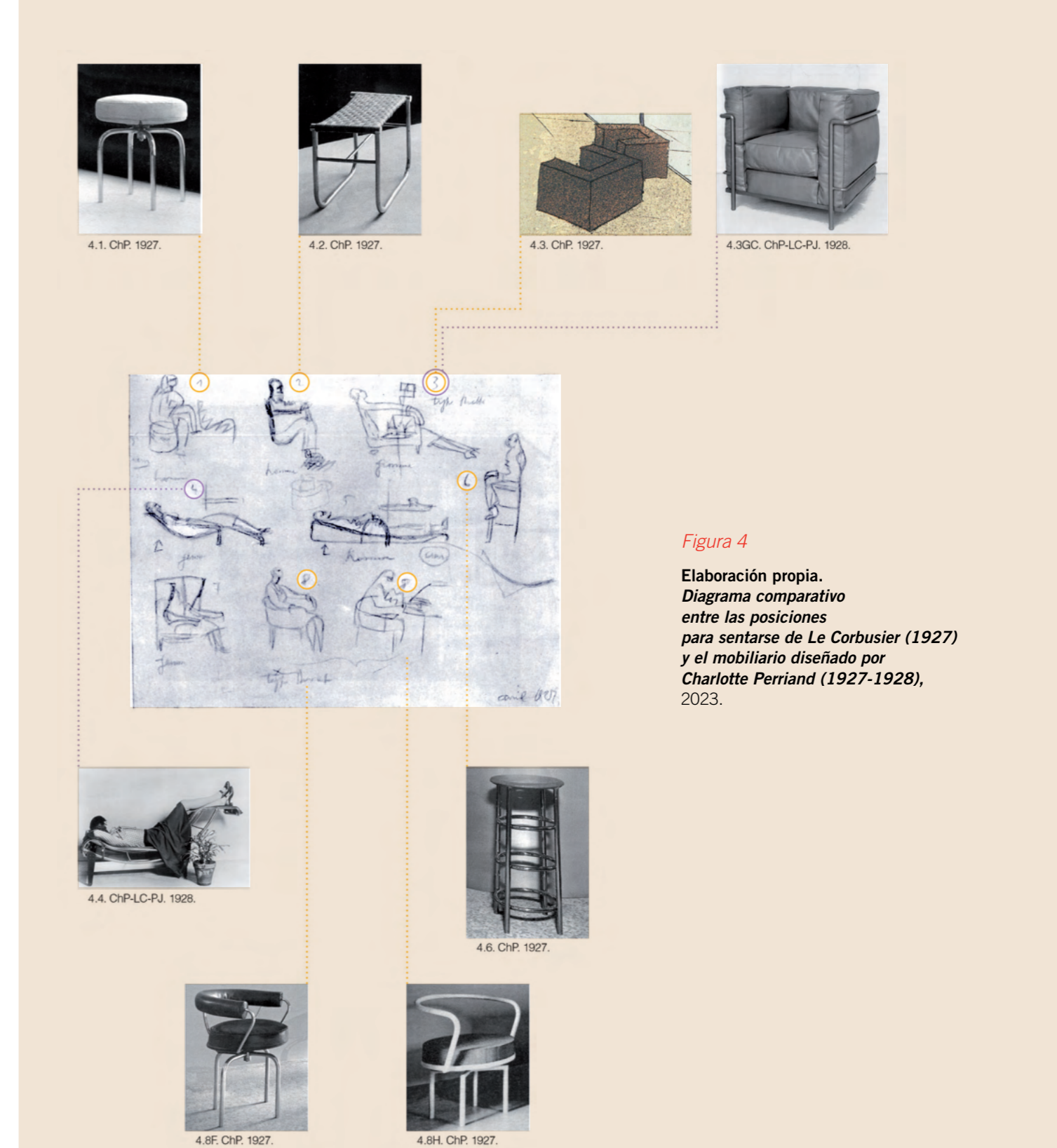


Figura 4

Elaboración propia.
Diagrama comparativo
entre las posiciones
para sentarse de Le Corbusier (1927)
y el mobiliario diseñado por
Charlotte Perriand (1927-1928),
2023.

Atelier en Rue de Sèvres¹⁸. El dibujo no muestra ningún diseño de silla concreto, sino que se centra únicamente en las posiciones que se pueden adoptar al sentarse. Sin embargo, de forma previa a su primer encuentro, ella ya había diseñado una serie de asientos que se corresponden con alguna de las posturas propuestas, según se aprecia en la figura 4 (Fig. 4). Así, se puede observar cómo el taburete pivotante, el taburete con asiento de caña y el taburete de bar, creados para su apartamento en la plaza Saint-Sulpice, se asocian con las posturas una, dos y seis, respectivamente. La silla giratoria y la silla giratoria de escritorio se vinculan a la postura 8 para mujer y para hombre. Y, además, cabe señalar los dos sillones cúbicos que Perriand había dibujado en el proyecto *Travail et Sport* (1927) se asemejan a la postura tres y derivarán posteriormente en el sillón Gran Confort (1928).

Este fomento de la ergonomía también está presente en el mobiliario de forma libre. Charlotte Perriand diseña muchas piezas de mobiliario asimétricas e irregulares, especialmente mesas. Esa forma orgánica, que toma prestada de los objetos naturales, queda enfocada a través de la lente de la funcionalidad y la atención a las necesidades del usuario, para dar lugar a una pieza integrada en el ambiente. Sirva de ejemplo la mesa que diseña para su estudio en Montparnasse (1938), cuya forma hexagonal con lados de diferente longitud podía albergar a más personas alrededor que una cuadrada o rectangular de iguales dimensiones. Además, la disposición y forma resultante no solo optimiza el uso del espacio, sino que convierte la mesa en un punto central del ambiente, en contraste con la regularidad de las paredes circundantes.

La segunda experiencia que exploramos es el concepto de vacío en la creación de atmósferas, como condición necesaria que permite concentrarse en lo esencial. Desde una etapa muy temprana de su carrera, muestra un profundo interés por desarrollar unidades de almacenamiento eficaces (*casiers*) que permitiesen despejar el espacio de objetos superfluos. Ésta es una inquietud que mantiene durante toda su vida y que deriva de una experiencia personal vivida en su infancia durante una estancia en el hospital. Describe cómo la atmósfera vacía de la habitación del hospital le transmite una calma tranquilizadora, en comparación con el apartamento de sus padres, lleno de objetos diversos que no hacían juego y que deseaba que simplemente desaparecieran¹⁹.

El diseño de sistemas de almacenamiento por parte de Perriand comienza con una etapa de empatía e investigación previa muy detallada, en la que recopila documentación inspiradora a la vez que registra información relevante a través de dibujos. Un ejemplo de ello es el *Livre de Bord*, desarrollado entre 1928 y 1930, coincidiendo con el proyecto para el *Équipement intérieur d'une habitation* (equipamiento interior de una habitación) del *Salón d'automne* de 1929. Está compuesto de dos cuadernos, uno dedicado a sillas y mesas y otro a sistemas de almacenamiento, donde reúne bocetos, notas y reflexiones que revelan una metodología de trabajo centrada en las necesidades del usuario.

Los estudios preliminares realizados para sus *casiers* reúnen, por un lado, múltiples bocetos de objetos susceptibles de ser almacenados, con sus dimensiones y detalles; y por otro, dibujos de ergonomía funcional donde analiza el cuerpo humano en movimiento, mostrando aspectos esenciales como su alcance, su postura o su campo visual (*Fig. 5*).

Este listado de medidas, a modo de estudio antropométrico, es una parte esencial a la hora de marcar parámetros de diseño y considerarlos durante el proceso de proyecto de la pieza de mobiliario. Todo ello demuestra que Perriand coloca al cuerpo humano, su escala, movimiento y experiencia en el origen de sus diseños.

La tercera experiencia para la creación de ambientes es la incorporación de la dimensión emocional del usuario. Los cuadernos del *Livre de Bord* comentados anteriormente suponen una aproximación racional al diseño basada en la intersección de las especificaciones formales del cuerpo y de los objetos. Sin embargo, los diseños de Charlotte Perriand también contienen una atención a los aspectos sensoriales que conectaban con el usuario desde una vertiente emocional.

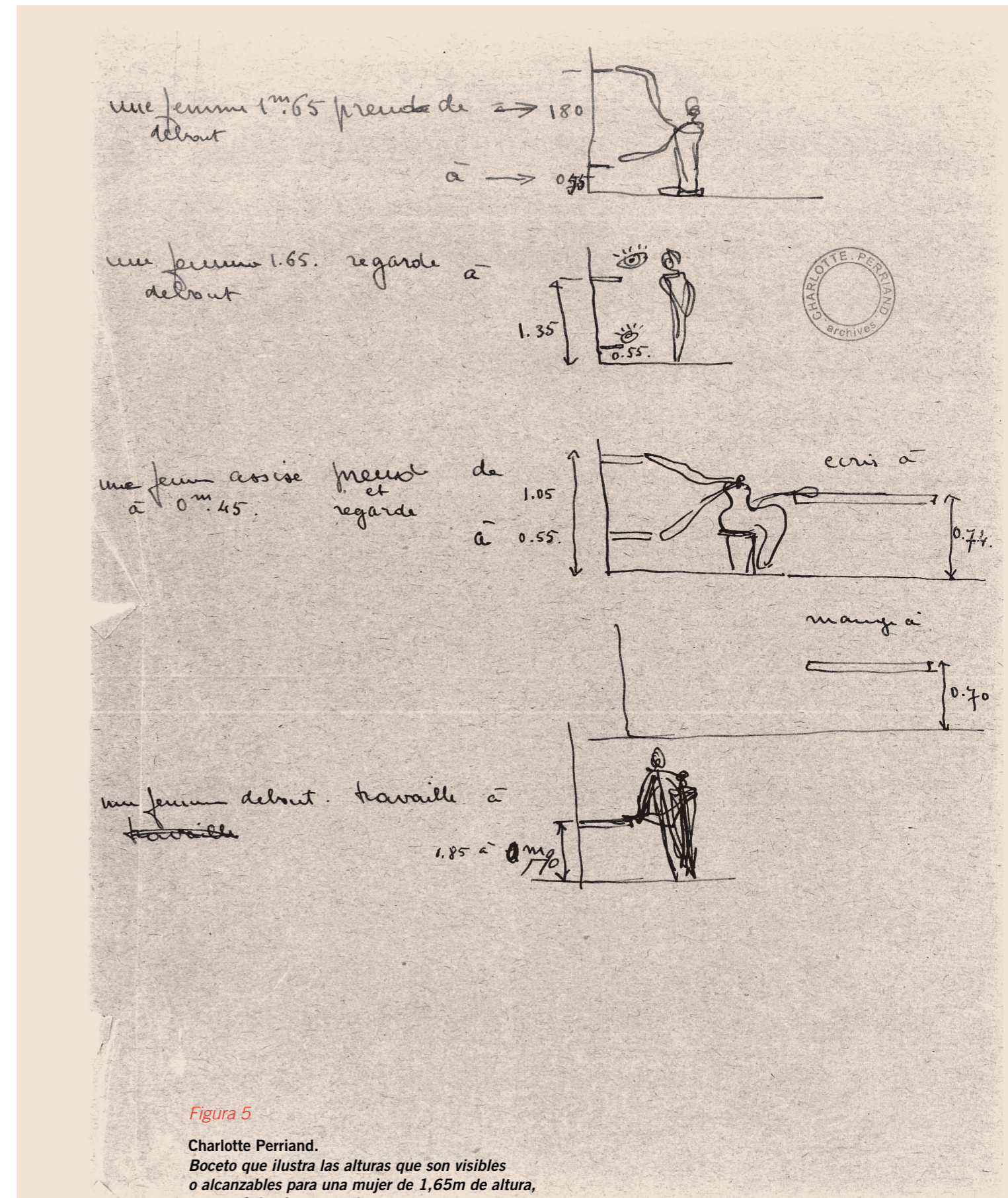


Figura 5

Charlotte Perriand.
Boceto que ilustra las alturas que son visibles o alcanzables para una mujer de 1,65m de altura, que está de pie o sentada.

Archives Charlotte Perriand (AChP) recuperado de: RÜEGG, A. (ed.), Charlotte Perriand. Livre de bord. 1928-1933, Basel, Birkhäuser, 2004, p. 168.

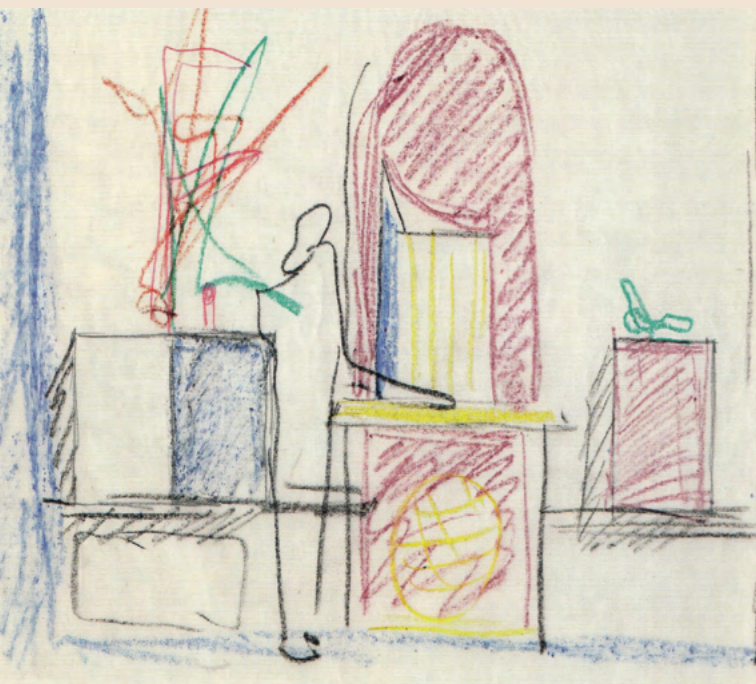


Figura 6

Charlotte Perriand. Apartamento en Rue les Cases (1951-52). Estudio de color y fotografía final de la pared de separación entre la cocina y el comedor.

Archives Charlotte Perriand (AChP) recuperado de: BARSAC, J., Charlotte Perriand. Complete Works. Volume 2, 1940-1955, Zurich, Scheidegger & Speiss, 2015, p. 350.

Figura 7

Charlotte Perriand. Apartamento en Rue les Cases (1951-52). Proyecto de distribución y amueblamiento de su apartamento, donde se aprecia la atención tanto a la posición del mobiliario como al movimiento y experiencia de los usuarios.

Archives Charlotte Perriand (AChP) recuperado de: BARSAC, J., Charlotte Perriand. Complete Works. Volume 2, 1940-1955, Zurich, Scheidegger & Speiss, 2015, p. 351.

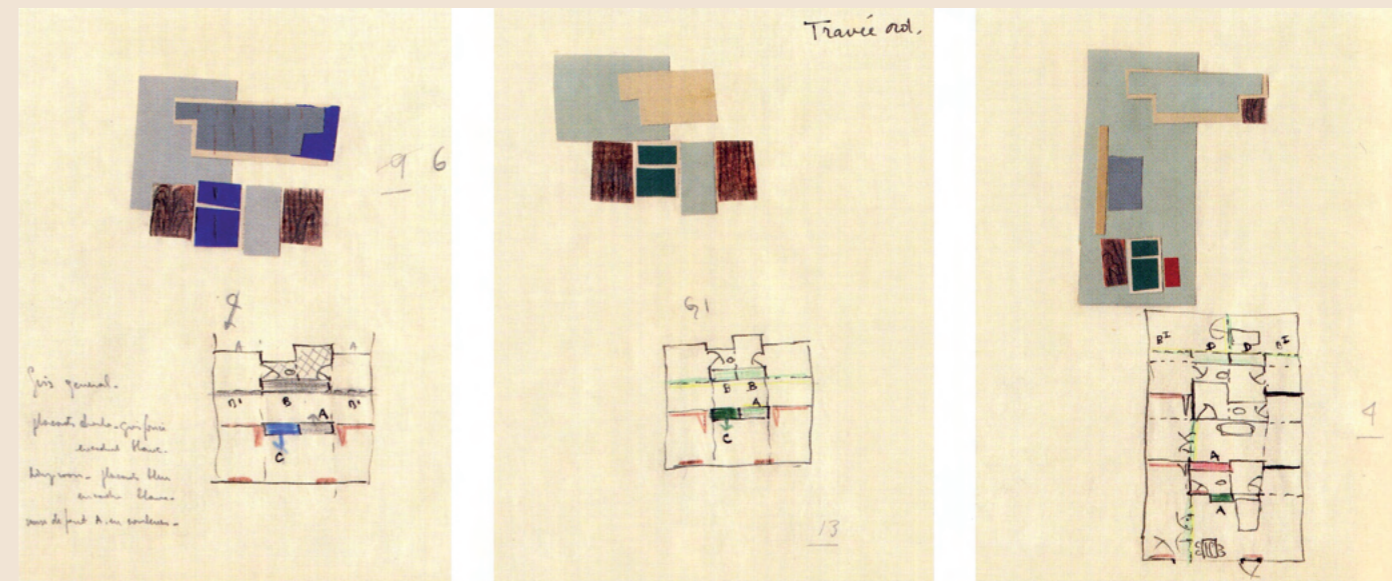
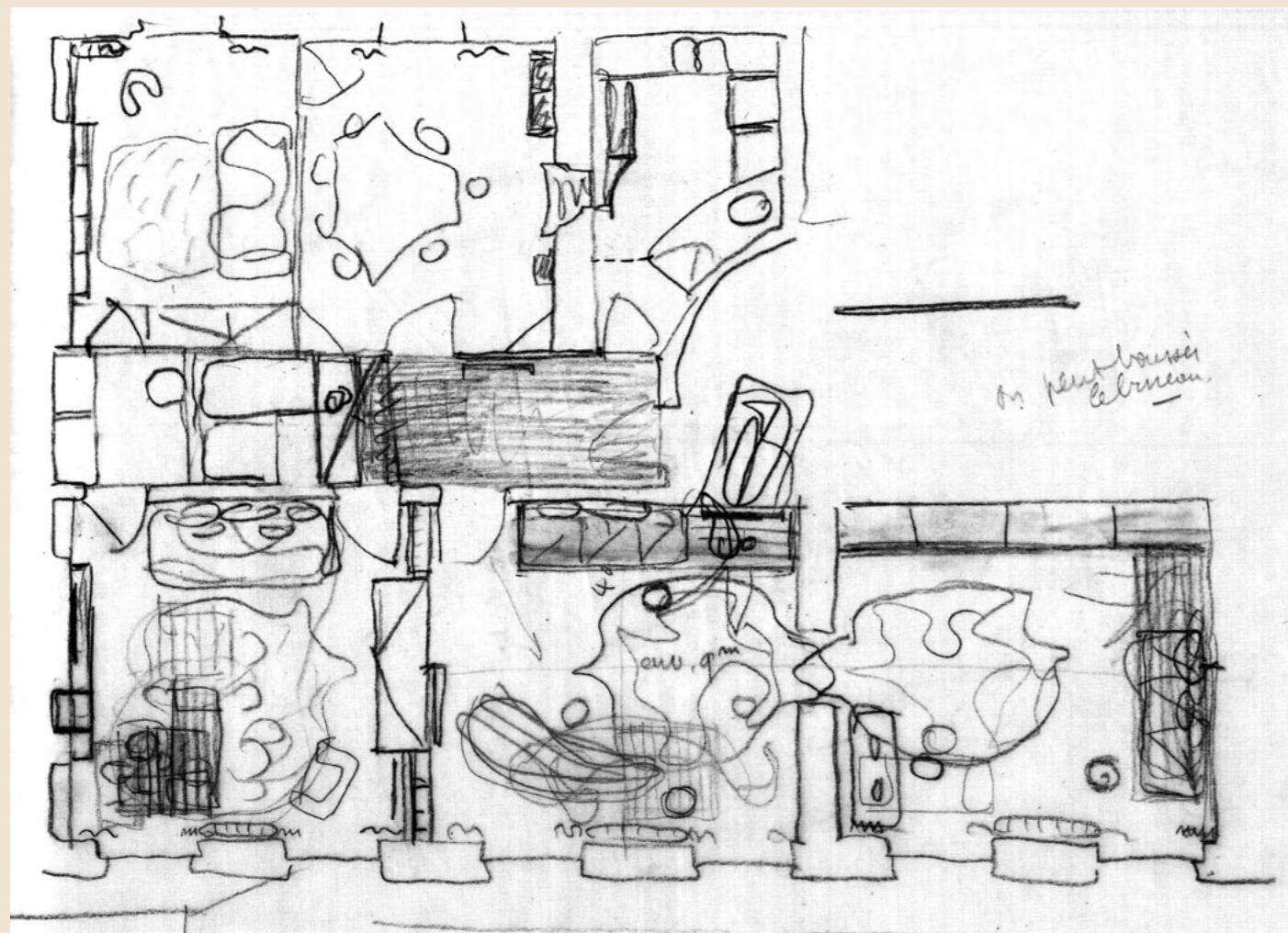


Figura 8

Charlotte Perriand. Unité d'habitation Air France en Brazzaville (1950-52). Moodboard con estudios de color para los diferentes apartamentos, que incluye muestras de tejidos, color y revestimiento de suelo.

Archives Charlotte Perriand (AChP) recuperado de: BARSAC, J., Charlotte Perriand. Complete Works. Volume 2, 1940-1955, Zurich, Scheidegger & Speiss, 2015, p. 318.

Ella misma expone que “las viviendas deben diseñarse no solo para satisfacer especificaciones materiales; también deben crear condiciones que fomenten un equilibrio armonioso y la libertad espiritual en la vida de las personas”²⁰, manifestando la necesidad esencial de mantener el alma y la poesía en el ámbito doméstico para lograr una modernidad auténtica y humana.

En su colaboración con Le Corbusier queda patente esta idea. Su misión era transformar la *machine à habiter* (máquina para habitar) en una *machine à vivre* (máquina para vivir); esto es, convertir una máquina eficiente y funcional en un espacio habitable y enriquecedor para el usuario, a través del diseño de una atmósfera que contemple la dimensión estética y humana.

Si bien es cierto que la realización de almacenamiento modular ya permite una diferenciación clara y una adaptación al usuario que la compone, haciéndole partícipe del propio diseño, Perriand da un paso más hacia la calidad sensorial de sus diseños al introducir materiales, texturas y colores.

Cabe destacar cómo se utilizan diferentes medios para plasmar esta atmósfera en la fase de ideación del proyecto. El dibujo es clave para tomar decisiones sobre su apartamento en Rue Les Cases. Por un lado, ayuda a ver y decidir la composición de color final que tomará el producto diseñado, tal y como se ve en la pared entre cocina y comedor (Fig. 6). Por otro lado, explora la experiencia y movimiento de los usuarios por el espacio, ayudando a visualizar la distribución y el amueblamiento definitivos (Fig. 7). El moodboard es otra técnica que le da pie a explorar y presentar diferentes estudios sobre los interiores diseñados. En el caso de la Unidad de habitación Air France en Brazzaville, Perriand realiza completos estudios de color para diferentes zonas del edificio, exteriores e interiores, teniendo en cuenta variables como la vegetación o la incidencia de la luz. Algunas de sus ideas se representan a través de collages acompañados de muestras de material (pintura, tela y revestimiento de suelo) (Fig. 8).

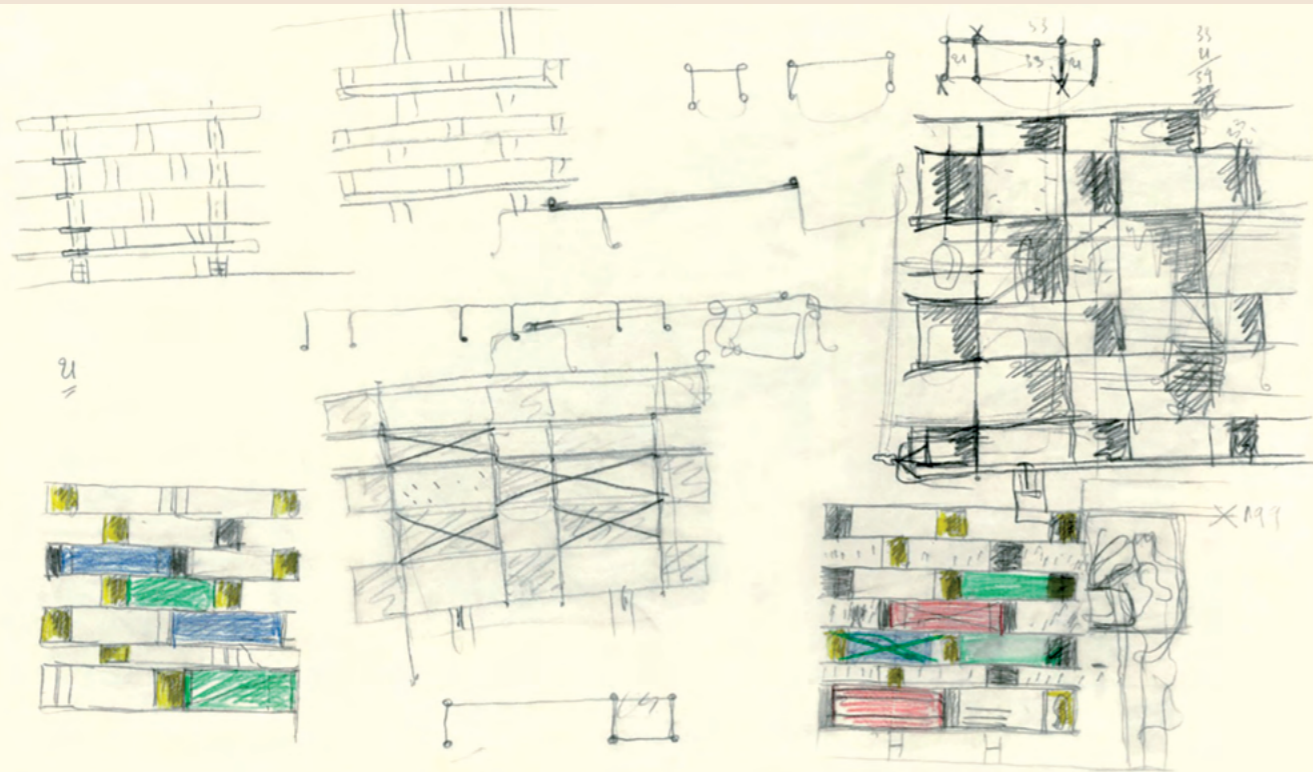


Figura 9

Charlotte Perriand.
Bocetos preliminares
de la estantería-biblioteca
de la habitación de estudiantes
de la Maison du Mexique, 1952.

Archives Charlotte Perriand (AChP) recuperado de:
<https://www.archistorm.com/charlotte-perriand-oeuvre-complete/>

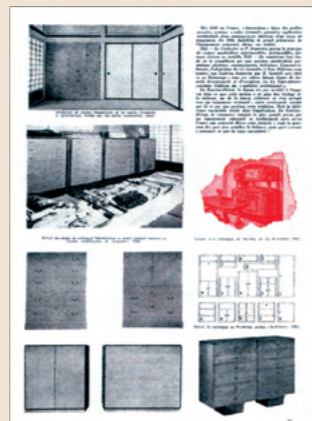
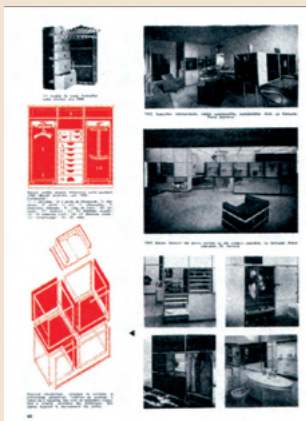


Figura 10

L'Art d'Habiter.
Número especial de la publicación
Techniques et Architecture, 1950.

Archives Charlotte Perriand (AChP) recuperado de:
BARSAC J., Charlotte Perriand.
Un art d'habiter. 1903-1959, París,
Éditions Norma, 2005, p. 308.

En este sentido, la conclusión de Moreno y Mondéjar al analizar la expresión gráfica de Perriand refuerza esta idea del dibujo como vehículo del pensamiento: “adereza los dibujos con recursos modernos e incluye el factor tiempo en la representación, lo que muestra la abstracción conceptual del pensamiento subyacente de la arquitecta”²¹.

En los casos del mobiliario diseñado para la *Maison de la Tunisie* (1952) y la *Maison du Mexique* (1952), ambas situadas en la ciudad universitaria de París, Charlotte Perriand se encarga de diseñar el mobiliario para las habitaciones de los estudiantes (39 habitaciones en el primer caso y 77 en el segundo). Ambos proyectos cuentan con un equipo de trabajo multidisciplinar y un presupuesto ajustado. Su propuesta se centra en las unidades de almacenamiento, diseñando elementos estandarizados que permitan una personalización a través de la colocación y los colores (Fig. 9). Tiene la oportunidad de colaborar con el Atelier Jean Prouvé, quien se encargará de la fabricación de las piezas, y esta estrecha relación dará lugar posteriormente a la colaboración con la Galería Steph Simon entre 1956 y 1975²².

Divulgación a través de artículos y exposiciones

Observando el diagrama de la línea del tiempo de la Figura 2, se ve que la arquitectura tiene un impacto fuerte en sus primeros años de carrera, a raíz de la colaboración con Le Corbusier y Pierre Jeanneret; mientras que el diseño de mobiliario tiene más peso al final, cuando condensa los proyectos realizados en colaboración con Jean Prouvé y otras piezas comercializables a través de la galería Steph Simon. Sin embargo, la difusión de arquitectura y diseño es algo repartido en el tiempo, equilibrado, que va acompañando a toda su carrera. Se puede decir que es una manera de reflexionar de forma consciente sobre las actuaciones que han podido ser más subconscientes o intuitivas durante el desarrollo de los proyectos tanto de diseño como de arquitectura.

Casi todos los proyectos mencionados en este artículo y algunos que no se reflejan de forma explícita, han sido objeto de exposición o de publicaciones por parte de Perriand.

Quizá su texto más relevante en este sentido es *L'art d'habiter*, un número especial de la revista *Techniques et Architecture*, publicado en 1950. Consideró que era una oportunidad para sintetizar sus ideas sobre el arte de habitar y, a modo de manifiesto, expuso su punto de vista sobre el diseño del espacio doméstico. Se basó en gran medida en los años que pasó en Japón durante la Segunda Guerra Mundial y en el diseño innovador que estaba surgiendo en Estados Unidos. La publicación hace notar cómo empezó a desmarcarse del funcionalismo propio de los interiores del movimiento moderno en busca de algo con más alma (Fig. 10).

CONCLUSIONES

La trayectoria de Charlotte Perriand es la de una diseñadora profundamente comprometida con el usuario, siendo fiel a su manifiesto de “poner la arquitectura al servicio de la humanidad”. A lo largo de su obra, las necesidades de éste están siempre presentes, no solo las funcionales, sino también las emocionales. Así, este usuario aparece representado en sus croquis, dibujos y fotomontajes no como figura decorativa, sino como eje articulador del proyecto que da sentido a sus espacios.

Perriand no concibe el ambiente doméstico moderno como una suma de objetos o estilos, sino como una experiencia integral: un *ambiente*, en sus propias palabras. Ese ambiente nace de la voluntad de liberar espacio, de permitir el ‘vacío’, favoreciendo el equilibrio y la calidad de vida de los habitantes; aspecto aparece desde sus etapas tempranas a través del diseño de sistemas de almacenamiento con una estudiada eficacia funcional y altas posibilidades de configuración y personalización.

Esta búsqueda del ambiente doméstico la llevó a operar desde la esfera que en cada momento tenía más accesible por la situación vital que la tocó vivir. Ya sea en el ámbito de la arquitectura, en el diseño de mobiliario o a través de la realización de exposiciones, Perriand desplegó su capacidad creativa y su espíritu colaborador al servicio del espacio doméstico para el usuario moderno.

Su mente abierta, su capacidad de observar el mundo con atención y sensibilidad, así como su espíritu colaborador, le permitieron incorporar constantemente innovaciones técnicas, estéticas y sociales. Manteniendo la esencia de prestar atención a las necesidades del usuario moderno, sí se percibe una evolución en la forma que resuelve la definición de su ambiente. Una evolución marcada por sus experiencias vitales, su estrecha relación con la naturaleza y la influencia de la cultura japonesa. Nunca dejó de experimentar.

Como resume su hija Pernette Perriand, “Charlotte trazó su camino entre el funcionalismo y la poesía, a escala humana, dedicando su vida a perfeccionar el “nido humano”, teniendo en cuenta el cuerpo y la mente, en un continuo que abarca al individuo, el medio ambiente y la naturaleza; arquitectura interior, arquitectura exterior y urbanismo²³.



¹ Charlotte Perriand envía una carta a su amigo y colaborador Pierre Jeanneret en 1936, donde comparte su creencia de que la arquitectura es una disciplina fundamentalmente social. Subraya explícitamente la frase: “La Profesión de Arquitectura es un trabajo al servicio de la humanidad”. McGUIRK, J. (ed.), *Charlotte Perriand. The modern life*, Londres, Design Museum, 2021, p. 114.

² Se refería al mobiliario como ‘equipamiento’, un concepto que tomó de su tiempo trabajando con Le Corbusier y Pierre Jeanneret. Prefería pensar en equipar el espacio en vez de decorarlo, porque le ayudaba a integrar cada uno de los elementos en la atmósfera que estaba proyectando.

³ PERRIAND, Ch., *A life of creation: an autobiography*, Nueva York, Monacelli Press, 2003, p. 70.

⁴ *L’art d’habiter* es un número especial publicado por Charlotte Perriand en la revista *Techniques & Architecture* en 1950. A través de 64 páginas densamente ilustradas, expresó su visión de la casa, la arquitectura, el planeamiento urbano, y también de la vida. En el texto defiende el diseño de una modernidad humanista frente a la mera decoración de interiores, basado en sus 25 años de experiencia profesional y su reciente experiencia con la cultura japonesa.

⁵ McGUIRK, J. (ed.), *op. cit.*, p. 10.

⁶ McGUIRK, J. (ed.), *op. cit.*, p. 12.

⁷ Pernette Perriand en BARSAC, J., *Charlotte Perriand. Complete Works. Volume 4, 1968-1999*, Zurich, Scheidegger & Speiss, 2019, p. 408.

⁸ RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, M., *Charlotte Perriand & Kazuyo Sejima. Una revolución sutil*, Argentina, Diseño Editorial, 2021, p. 87.

⁹ CABRERO OLMOS, R., *Design thinking como estrategia de innovación en arquitectura y diseño. Experiencia, empatía y usuario*, Tesis Doctoral, Universidad de Valladolid, 2023.

¹⁰ La lectura del *El Libro del Té*, de Kakuzo Okamura, durante su primer viaje hacia Japón desempeñó un papel fundamental en la configuración de su visión del diseño. McLEOD, M. (ed.), *Charlotte Perriand. An art of living*, Nueva York, Harry N. Abrams, 2003, p.15.

¹¹ Carmen Espegel refuerza esta idea cuando enuncia que “Dentro del ambiente kitsch y déco francés de los años veinte y treinta, Perriand se enfrenta al diseño de interiores y muebles desde una perspectiva integral, desde una dimensión completa que observa los problemas funcionales, circulatorios o formales”. ESPEGEL ALONSO, C., *Heroínas del espacio. Mujeres arquitectos en el movimiento moderno*, Valencia, Ediciones Generales de la Construcción, 2006, p.196.

¹² La autora en su tesis doctoral expone esta conclusión después de analizar pormenorizadamente la documentación de proyectos y obra de Charlotte Perriand desde la óptica de la empatía con el usuario.

¹³ La amplitud y la riqueza de su trayectoria han hecho inevitable acotar los ejemplos citados en el presente discurso, donde se enmarca y se demuestra la actividad de Perriand como una actividad de diseño integral en diferentes etapas de su carrera. Cabe destacar que la atención a las necesidades del usuario es una constante que se destila de cada uno de sus proyectos.

¹⁴ RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, M., *op. cit.*, p. 95.

¹⁵ Este es el proyecto por el que Le Corbusier, tras visitarlo en el Salón de Otoño de París de 1927, decide llamarla para colaborar en su estudio; a pesar de haber rechazado una petición anterior con la conocida frase “Señorita, aquí no bordamos cojines” (Benton en McGUIRK, J. (ed.), *op. cit.*, p. 21).

¹⁶ PERRIAND, Ch., “L’art d’habiter”, *Techniques et Architecture*, núm. 9-10, 1950, pp. 36-96.

¹⁷ Perriand había cumplido los 60 años cuando se unió al equipo de proyecto de Les Arcs (Gaston Regairaz/AAM) y llevó a tomar decisiones que remodelarían sustancialmente las propuestas iniciales. Motivada por la posibilidad de combinar actividades culturales y deportivas, defendió un nuevo modo de vida orientado hacia la creación de espacios comunes con la montaña como bien compartido. (HALL, J., “The architecture of mass tourism” en McGUIRK, J. (ed.), *op. cit.*, pp. 246-248).

¹⁸ BARSAC, J., *Charlotte Perriand. Complete Works. Volume 1, 1903-1940*, Zurich, Scheidegger & Speiss, 2014, p. 74.

¹⁹ Perriand en *Une vie de création*, 1998; reproducido en S. Cherruet en McGUIRK, J. (ed.), *op. cit.*, p. 214.

²⁰ BARSAC, J., *Charlotte Perriand. Complete Works. Volume 2, 1940-1955*, Zurich, Scheidegger & Speiss, 2015, p. 254.

²¹ MORENO MORENO, M. P. y CLIMENT MONDÉJAR, M. J., “Charlotte Perriand’s Drawings. The Graphical Representation of a Modern Life” en MARCOS, C.L. (ed.), *Graphic Imprints*, Springer Nature, 2019, pp. 92-104. https://doi.org/10.1007/978-3-319-93749-6_8

²² Steph Simon fue un antiguo representante comercial del Atelier Jean Prouvé. Abrió su galería en el Boulevard Saint-Germain de París, con los diseños de Charlotte Perriand y Jean Prouvé como referentes.

²³ Pernette Perriand en BARSAC, J., *Charlotte Perriand. Complete Works. Volume 4, 1968-1999*, Zurich, Scheidegger & Speiss, 2019, p. 408.



MORENO MORENO, M. P. y CLIMENT MONDÉJAR, M. J., "Charlotte Perriand's Drawings. The Graphical Representation of a Modern Life", en MARCOS, C. L. (ed.), *Graphic Imprints. The Influence of Representation and Ideation Tools in Architecture*, Springer Nature, 2019, pp. 92-104. https://doi.org/10.1007/978-3-319-93749-6_8

PERRIAND, Ch., *A life of creation: an autobiography*, Nueva York, Monacelli Press, 2003.

RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, M., *Charlotte Perriand & Kazuyo Sejima. Una revolución sutil*, Argentina, Diseño Editorial, 2021.

RÜEGG, A. (ed.), *Charlotte Perriand. Livre de bord. 1928-1933*, Basel, Birkhäuser, 2004.

BARSAC, J., *Charlotte Perriand. Un art d'habiter. 1903-1959*, París, Éditions Norma, 2005.

___ *Charlotte Perriand. Complete Works. Volume 1, 1903-1940*, Zurich, Scheidegger & Speiss, 2014.

___ *Charlotte Perriand. Complete Works. Volume 2, 1940-1955*, Zurich, Scheidegger & Speiss, 2015.

___ *Charlotte Perriand. Complete Works. Volume 3, 1956-1968*, Zurich, Scheidegger & Speiss, 2017.

___ *Charlotte Perriand. Complete Works. Volume 4, 1968-1999*, Zurich, Scheidegger & Speiss, 2019.

___ *Charlotte Perriand: Inventing a New World*, París, Fondation Louis Vuitton y Gallimard, 2019.

CABRERO OLMOS, R., *Design thinking como estrategia de innovación en arquitectura y diseño. Experiencia, empatía y usuario*, Tesis Doctoral, Universidad de Valladolid, 2023.

ESPEGEL ALONSO, C., *Heroínas del espacio. Mujeres arquitectos en el movimiento moderno*, Valencia, Ediciones Generales de la Construcción, 2006.

HALL, J., "The architecture of mass tourism" en McGUIRK, J. (ed.), *Charlotte Perriand. The modern life*, Londres, Design Museum, 2021, pp. 246-248.

McGUIRK, J. (ed.), *Charlotte Perriand. The modern life*, Londres, Design Museum, 2021.

McLEOD, M. (ed.), *Charlotte Perriand. An art of living*, Nueva York, Harry N. Abrams, 2003.



Nº 11 • 2025
ISSN 2444-121X

FROM THE LANDSCAPE TO THE SHIRT DRAWER: THE DAVIES HOUSE BY ANSHEN & ALLEN AS A TOTAL WORK OF ART

Daniel Díez-Martínez

Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid (ETSAM),

Universidad Politécnica de Madrid (UPM)

daniel.diez@upm.es

• Fecha de recepción: 14-04-2025 - Fecha de aceptación: 25-05-2025 • Pags. 49 - 71

<https://doi.org/10.46255/add.2025.11.248>

ABSTRACT

Anshen & Allen conceived the Davies House (Woodside, California; 1940-1941) as a synthesis of architecture, landscape, and interior design. The project began with a preexisting garden laid out by Thomas Church and followed a logic of continuity that extended to the handcrafted production of furniture. This article examines the house through the lens of the architect as a comprehensive creator, in which every formal, technical, and material decision was articulated as part of a coherent whole. Based on unpublished documentation held at the Environmental Design Archives (EDA) at UC Berkeley, the project development of this residence is reconstructed as an example of a 'total work of art'. Simultaneously, the house is presented as a turning point between two paradigms: one grounded in disciplinary integration and the other defined by the standardization and fragmentation of domestic space in postwar residential architecture.

KEY WORDS: San Francisco Bay Area; modernism; furniture design; postwar; single-family home.

DEL PAISAJE AL CAJÓN PARA LAS CAMISAS: LA CASA DAVIES DE ANSHEN & ALLEN COMO OBRA DE ARTE TOTAL

RESUMEN

Anshen & Allen concibieron la casa Davies (Woodside, California; 1940-1941) como una síntesis entre arquitectura, paisaje y diseño interior. El proyecto tomó como punto de partida un jardín preexistente diseñado por Thomas Church y siguió una lógica de continuidad que se extendió hasta la producción artesanal del mobiliario. Este artículo examina la casa desde la perspectiva del arquitecto como diseñador integral, donde cada decisión formal, técnica y material se articuló como parte de un conjunto coherente. A partir de documentación inédita custodiada en los Environmental Design Archives (EDA) de UC Berkeley, se reconstruye el proceso de diseño de esta residencia como una 'obra de arte total', al tiempo que se plantea como punto de inflexión entre dos paradigmas: uno basado en la integración disciplinar y otro definido por la estandarización y la fragmentación del espacio doméstico en la arquitectura residencial de posguerra.

PALABRAS CLAVE: área de la Bahía de San Francisco; arquitectura moderna; diseño de mobiliario; posguerra; vivienda unifamiliar.

FROM THE LANDSCAPE TO THE SHIRT DRAWER: THE DAVIES HOUSE BY ANSHEN & ALLEN AS A TOTAL WORK OF ART

Daniel Díez-Martínez

Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid (ETSAM),
Universidad Politécnica de Madrid (UPM)



Figura 1

Dean Stone. *Exterior view of the Davies House (Woodside, CA; 1940-1941) by Anshen & Allen.* 1941. EDA, UC Berkeley: Anshen & Allen Collection, "R. Davies House: Photos" (Box 6, Folder 51).

By the late 1930s, as Europe descended into war, California was emerging as a laboratory for an alternative form of architectural modernism. In this context, the young architects Robert Anshen (1910-1964) and Steven Allen (1912-1992) received the commission that would define their careers: the Davies House (Woodside, California; 1940-1941). This project marked not only their first major work but also a built manifesto in which architecture, furniture, and landscape formed an inseparable whole (*Fig. 1*).

Commissioned by oil and shipping magnate Ralph K. Davies, the building was conceived like a meticulously tailored suit. The architects designed everything—from the house's siting on its wooded lot to the smallest piece of furniture. Its structure, spatial layout, fenestration, and material palette followed a holistic logic aimed at creating a unified spatial experience in harmony with the site's climatic, topographic, and cultural conditions.

Positioned between the craft sensibility of Bernard Maybeck and Frank Lloyd Wright and the mechanized functionalism of postwar California Modernism, the Davies House was built in a transitional period characterized by growing real estate pressures and the industrialization of domestic life. This article examines how Anshen & Allen implemented their vision of the architect as a comprehensive designer—one who coordinated multiple disciplines while negotiating the demands of the client. It also considers the tensions embedded in this architectural aspiration at a time when Californian design was paradoxically evolving toward more inclusive, standardized models—eventually making such bespoke practices increasingly unsustainable.

STATE OF THE FIELD, SOURCES, AND METHODOLOGY

The historiography of modern architecture has traditionally privileged Southern California—through figures like Richard Neutra and Rudolph Schindler, as well as experiences such as the Case Study House program—while the region's northern legacy has remained largely overlooked. Among the exceptions is the work of critic and historian Sally Woodbridge, author of seminal regional architectural guides and the influential book *Bay Area houses* (1976)¹, which remains a key reference for understanding the evolution of modern housing in the region. More recently, architect and historian Pierluigi Serraino has deepened the study of what he considers an underrepresented scene within the canonical narrative of North American modernity, as he argues in *NorCalMod: Icons of Northern California Modernism* (2006)². Also relevant are the studies of José Parra Martínez and John Crosse, which focus on the intellectual and cultural environment that fostered a contextualized reinterpretation of the Modern Movement in the San Francisco Bay Area³.

Despite becoming one of the most active and influential firms in Northern California during the mid-20th century—and, from the 1970s onward, a nationally recognized practice specializing in healthcare architecture—Anshen & Allen have remained largely absent from historical narratives. While there are some partial exceptions, they are fragmented and limited in scope. A few of the firm's houses appear in the works of Woodbridge and Serraino previously discussed; their healthcare designs are the focus of a dedicated monograph, *Modernity in healing and learning: the architecture of Anshen+Allen* (2007)⁴; and their Eichler housing developments have received some media and scholarly attention, most notably in *Eichler: modernism rebuilds the American Dream* (2002)⁵. Beyond these scattered references, however, no comprehensive study has critically examined the full breadth of their work.

This study also engages with the notion of the 'total work of art' in the history of modern architecture. Originating in the mid-19th century Wagnerian concept of *Gesamtkunstwerk*—a symphonic aspiration to integrate music, literature, image, and space—, this concept has played a major role in 20th-century architectural discourse. The idea was revived in architecture by the Bauhaus, especially by Walter Gropius, as a principle of synthesis between major and minor arts, built space, and everyday life.⁶ Adolf Behne warned against the aesthetic and political risks of this ideal, particularly its

potential drift toward authoritarian environmental homogenization⁷—a critique that did not prevent much of interwar European modernist architecture from embracing this very formula, as evidenced in the work of Alvar Aalto, Le Corbusier, or Mies van der Rohe. In the words of Mark Wigley:

“This point of view produced an extraordinary legacy. Architects have roamed the world, leaving their mark on every tree, lamppost, and fire hydrant. They all have their city plans, furniture, wallpaper, clothes, and coffee pots. Many have cars. Some have ships. From the train designed by Gropius and Adolf Meyer to the airplane and automatic washing machine of Rudolf Schindler, the 20th-century architect admits no limit”⁸.

Later, Christian Norberg-Schulz reinterpreted the notion in phenomenological terms, as a total experience of place⁹; while Kenneth Frampton reformulated it from a tectonic perspective, linked to constructive coherence¹⁰. Though diverse, these interpretations help us understand 'totality' not merely as an exhaustive practice—where architects would simply design 'everything'—but as a project logic, in which scales, materials, and uses are articulated according to a common principle of expressive coherence. The Davies House aligns with this tradition while adding nuance: it is not a heroic or dogmatic total work, but rather a situated expression of cultural integration among architecture, landscape, and domestic life.

The primary documentary source on Anshen & Allen's work is the eponymous collection held at the Environmental Design Archives (EDA) at the University of California, Berkeley. This extensive, largely unpublished archive spans the 1940s to the 1970s and includes photographs, original drawings, correspondence, and technical documents for 143 projects. This material has not been digitized and must be consulted on site.

For this article, the research focused on documents related to the Davies House. The graphic material—large-format drawings, sketches, site plans, furniture layouts, and interior finish details—allows for a complete reconstruction of the design process, from initial site adjustments to the meticulous detailing of individual furniture pieces. This material reveals a conception of the house as an artifact in which every formal, technical, or spatial decision was part of an interdependent system. The collection also includes a series of photographs by Dean Stone, documenting the house upon completion in 1941, along with a later series taken by Maynard Parker in 1955 for *House Beautiful*¹¹. Some of the latter are accessible in the Huntington Library's digital repository.

Supplementing this are other valuable primary sources, such as Steve Allen's recollections of his relationship with Ralph Davies¹² and the oral testimony of his wife, Louise M. Davies¹³. Her words are crucial for understanding the decision-making dynamics during the house's planning and construction, as well as for assessing the client's role as a cultural co-author of the project.

The methodology of this article combines three complementary strategies. First, a historiographic documentary analysis centered on the critical study of unpublished primary sources from the firm's archives, with particular attention to original graphic and photographic material. Second, a design-process approach traces the Davies House's

development from early conception to final execution, emphasizing the mechanisms linking built form, interiors, and garden design. Finally, the article offers an interpretive reading connecting the house to the notion of total design—not as an abstract concept but as an operative strategy shaping both the project’s character and its place within a transitional moment in California Modernism. This combination of documentary, procedural, and interpretive lenses positions the Davies House not only as an object of architectural analysis but as a synthesis of a cultural idea of dwelling.

A HOUSE FOR THE DAVIES: GENESIS OF AN INTEGRAL DESIGN PHILOSOPHY

Robert Anshen and Steven Allen met as students at the University of Pennsylvania, where they forged a friendship that was later solidified during a travel fellowship to Italy, Germany, and Japan. In 1937, they settled in San Francisco and began working as draftsmen for local firms. Still without professional licenses or built projects, they secured their first major project in 1939 under rather unusual circumstances¹⁴.

Ralph K. Davies, vice president of the Standard Oil Company of California (now Chevron), was seeking an architect for his family residence in Woodside, south of San Francisco. Rumor had it that Davies had already hired—and fired—six architects: three specializing in Tudor style, two in Spanish, and one in Colonial, none of whom had satisfied him. At just 29 and 27 years old, Anshen and Allen had no built work to their name—hardly the typical candidates for such a commission. Blending irony with calculated audacity, they adopted a bold strategy that would prove key to securing the project: each borrowed fifty dollars, pooled the sum into a certified check for one hundred, and sent Davies a letter.

“There is a matter of great interest to us which we believe is also of interest to you. We would greatly appreciate the opportunity of having a half an hour to discuss it with you. Since we have no idea of the value you place on your time, we enclose a certified check for one hundred dollars which we hope you will find acceptable”¹⁵.

Davies did not cash the check but agreed to meet. During the encounter, Anshen—described by contemporaries as a skilled negotiator—proposed reinterpreting the spirit of traditional English architecture that the businessman admired, without resorting to literal copies. The architects recommended “a house that would have all of the qualities, the warmth, the charm and the spirit of a Tudor house with the amenities, the forms and the techniques of the present day, unhampered by a slavish copying of archaic detail”¹⁶. Impressed by their vision, Davies entrusted them with the project for his home.

Over the next two years, they worked intensively on the 6,000-square-foot (557-square-meter) residence. The oft-repeated phrase that summarized their dynamic—“Bob talks, and I [Steve] draw”¹⁷—captures the division of labor that defined their collaboration: Anshen, charismatic and persuasive, handled client relations; Allen, introspective and meticulous, translated every aspect of the project onto paper. The Davies House would become, in many ways, the foundational testbed of their working method and their understanding of architecture as a unified discipline.



Figura 2

Anshen & Allen.
*Ground floor
of the Davies House
integrated into
Thomas Church's
garden.*

c. 1940. EDA,
UC Berkeley:
Anshen & Allen
Collection,
“R. Davies House:
Drawings” (Drawer R
23.4, Flat-File 26).



Figura 3

Anshen & Allen. *Landscape study.*

c. 1940. EDA, UC Berkeley: Anshen & Allen Collection,
“R. Davies House: Drawings” (Drawer R 23.4, Flat-File 26).

TOTAL DESIGN AND SPATIAL LOGIC: LANDSCAPE, ARCHITECTURE, AND FURNITURE AS A SYSTEM

One of the most singular aspects of the Davies House is that its conceptualization began with the garden surrounding it. In 1936, Ralph Davies’ wife Louise had commissioned renowned landscape architect Thomas Church to design the sprawling Woodside property, where Church “connected the long expanse of lawn to the secluded pool garden through a graceful grade change and ramp”¹⁸. When Anshen & Allen received the commission in 1939, they encountered a fully configured landscape that would decisively inform their project. The architects did not start with a predefined building concept. Instead, they meticulously studied the terrain, mapped contour lines, located existing trees, and identified privileged views, letting the natural conditions guide them (Figs. 2 and 3).

DAVIES HOUSE
WOODSIDE CALIFORNIA

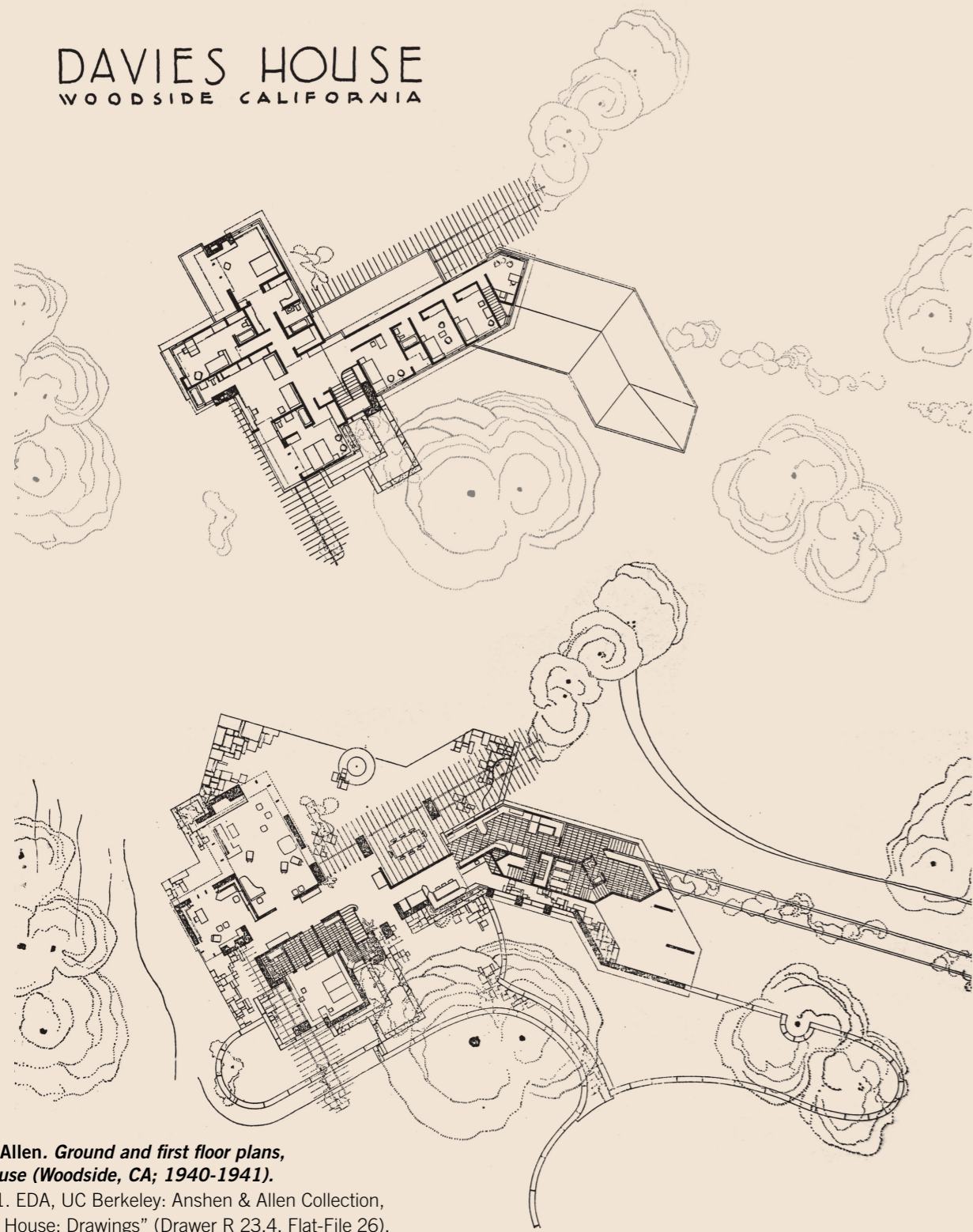


Figura 4

Anshen & Allen. *Ground and first floor plans, Davies House (Woodside, CA; 1940-1941)*. 1940-1941. EDA, UC Berkeley: Anshen & Allen Collection, "R. Davies House: Drawings" (Drawer R 23.4, Flat-File 26).

This site-responsive approach resulted in a project where architecture was conceived as an extension of Thomas Church's garden. The house adapted to the site's conditions and established a constant dialogue with its surroundings, with many key decisions shaped by the preexisting garden's layout and sightlines (Fig. 4). Window openings framed the best landscape views, while glazed corners and large glass panes—often arranged in opposing or angled planes—blurred the transition between interior and exterior, reinforcing the perception of the house as a habitable extension of the landscape rather than a closed volume (Fig. 5). The floor plan followed the same fluid logic, with an open layout minimizing traditional compartmentalization and favoring air circulation and natural light (Fig. 6). Patios, pergolas, terraces, and balconies were integrated into the architectural scheme as outdoor extensions of interior spaces (Fig. 7).



Figura 5

Maynard L. Parker. *Exterior view of the living room*. 1955. Courtesy of The Huntington Library, San Marino, California.



Figura 6

Maynard L. Parker. *View of the dining room*. 1955. Courtesy of The Huntington Library, San Marino, California.



Figura 7

Dean Stone. *Patio of the main bedroom*. 1941. EDA, UC Berkeley: Anshen & Allen Collection, "R. Davies House: Photos" (Box 6, Folder 51).

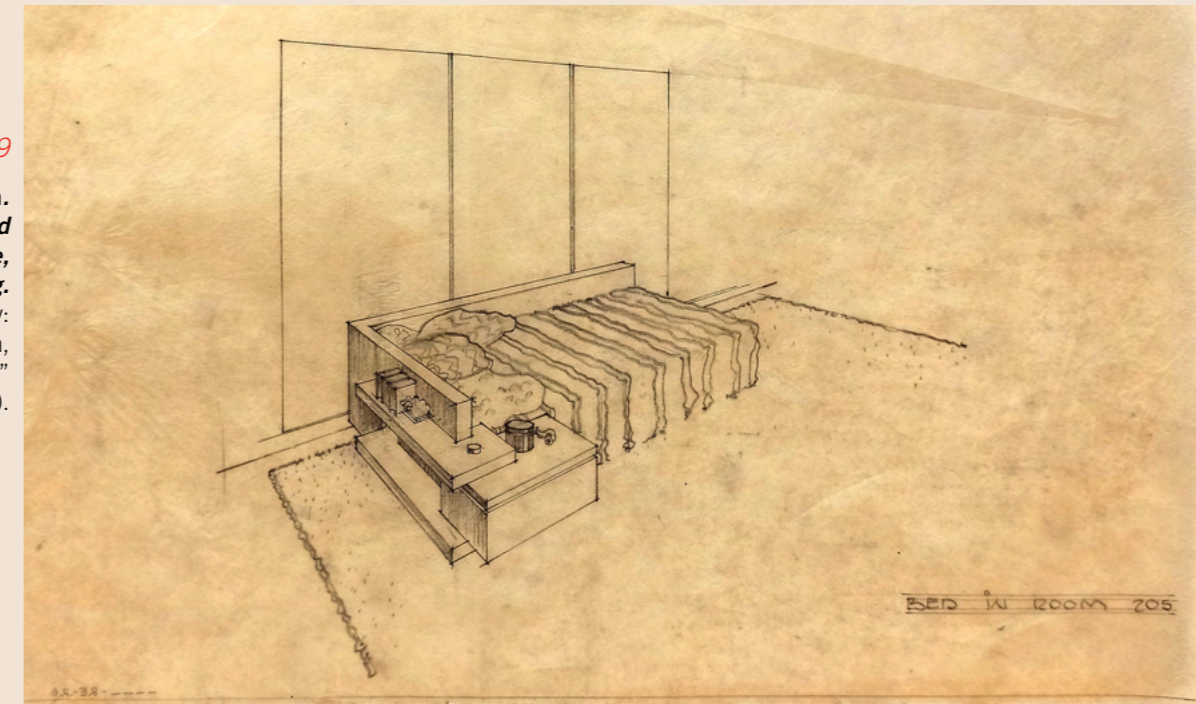
Figura 8

Dean Stone.
Exterior view looking
toward the living room,
with its large
stone-clad fireplace
in the foreground.
1941. EDA, UC Berkeley;
Anshen & Allen Collection,
"R. Davies House: Photos"
(Box 6, Folder 51).



Figura 9

Anshen & Allen.
Bed unit with integrated
nightstand, storage,
and shelving.
c. 1940. EDA, UC Berkeley;
Anshen & Allen Collection,
"R. Davies House: Drawings"
(Drawer R 23.4, Flat-File 26).



Material selection, meanwhile, reflected a tactile and visual continuity with the environment. The lower-level walls were clad in Utah sandstone and Sonoma stone, while the upper-level vertical surfaces featured oak and redwood, also used in the structure and pergolas (Fig. 8). This choice unified the house's image, as if carved from a single block of stone and wood, while fostering an immersive experience of integration with nature.

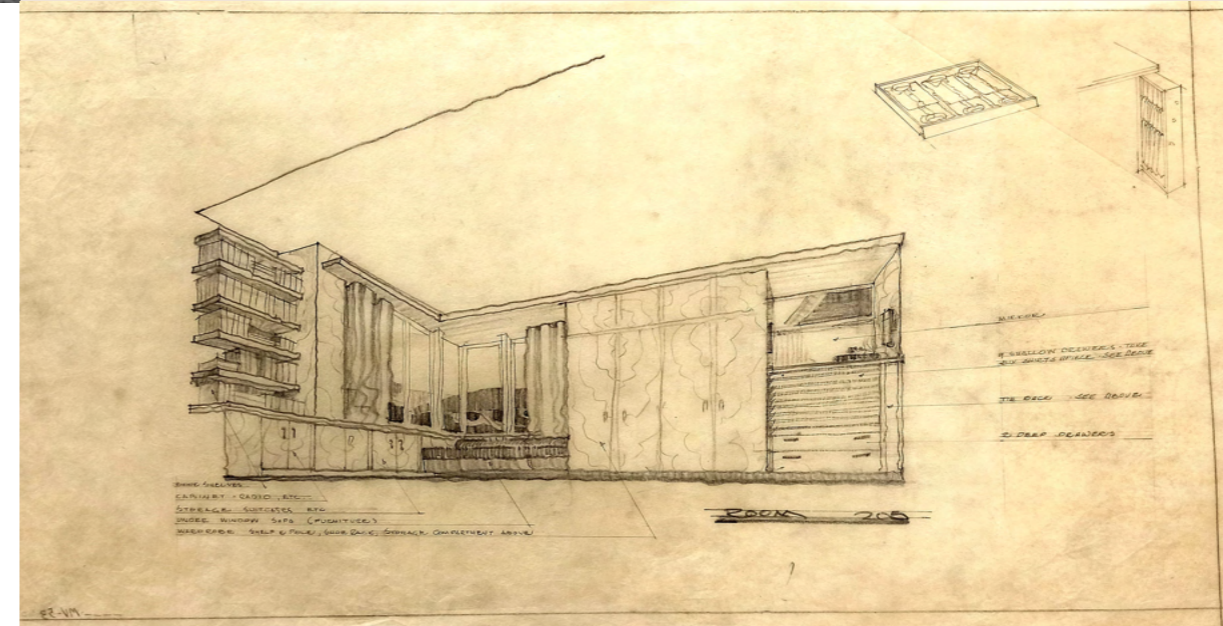
Finally, custom furniture represented the most radical aspect of Anshen & Allen's integral approach. As they declared in *New Pencil Points*: "Furnishings throughout are unified by planned repetition and variation. The subdivision of a house into rooms should be lessened, not heightened, by the furnishings. Design and color of furnishings should blend from room to room, just as the rooms blend the one into another"¹⁹.

The architects designed every piece of furniture specifically for the house, treating it as an extension of the architecture itself (Fig. 9). Their attention to craftsmanship—both in finishes and construction details—reflected a commitment to material excellence, with carefully chosen textures reinforcing a cohesive spatial atmosphere. Every room was meticulously planned, equipped with drawers, shelves, tables, and cabinets that seemed to emerge naturally from the walls, aligning with the rhythm of the structure and windows. This strategy not only optimized space but also reinforced aesthetic cohesion and the idea of total architecture. The furniture was not mere decoration: it was a fundamental part of the work, intended to create a direct relationship between architecture and user. A key example is the master bedroom closets, where they arranged nine shallow drawers fitted for six shirts apiece and a narrow, removable tie rack, demonstrating an exacting attention to custom detail and functionality (Fig. 10).

The resonances between the Davies House and Frank Lloyd Wright's work are unavoidable. The exterior volumetric configuration, landscape integration, L-shaped floor plan, spatial fluidity, dissolution of indoor-outdoor boundaries, and emphasis on built-in furniture are all basic principles of Usonian orthodoxy, seen in early works like the Jacobs House (Madison, Wisconsin; 1937) or the Rosenbaum House (Florence, Alabama; 1939). However, the Davies House operates at a scale entirely alien to the domestic ideals of those middle-class homes,

Figura 10

Anshen & Allen.
Interior perspective
of a bedroom storage area.
c. 1940. EDA, UC Berkeley;
Anshen & Allen Collection,
"R. Davies House: Drawings"
(Drawer R 23.4, Flat-File 26).



both in terms of size and materiality. Unlike Wright's use of brick or plywood as an economic strategy, Anshen & Allen employed fine materials and high-cost artisanal finishes befitting a client like Ralph Davies.

Similarly, echoes of Wright's Prairie Houses can be traced in the volumetric fragmentation and in the centrality of the fireplace—both as an organizing element in the floor plan and as a sculptural object. They are further evident in the global, integral conception of the project, an endeavor requiring the coordination of multiple disciplines and trades. As Kenneth Frampton recalls:

"In these fertile years Wright carefully assembled an atelier of technicians and artist-craftsmen to design and realize his vision of a *Gesamtkunstwerk*, a 'total work of art'. This team included the engineer Paul Mueller, the landscape architect Wilhelm Miller, the cabinetmaker George Niedecken, the mosaic designer Catherine Ostertag, the sculptors Richard Bock and Alfonso Iannelli, and the talented Orlando Gianni, who served as Wright's fabricator of glass and textiles from 1892"²⁰.

Figura 11

Maynard L. Parker.
View of the library with its
distinctive checkerboard ceiling.

1955. Courtesy of The Huntington Library,
San Marino, California.

Figura 12 >

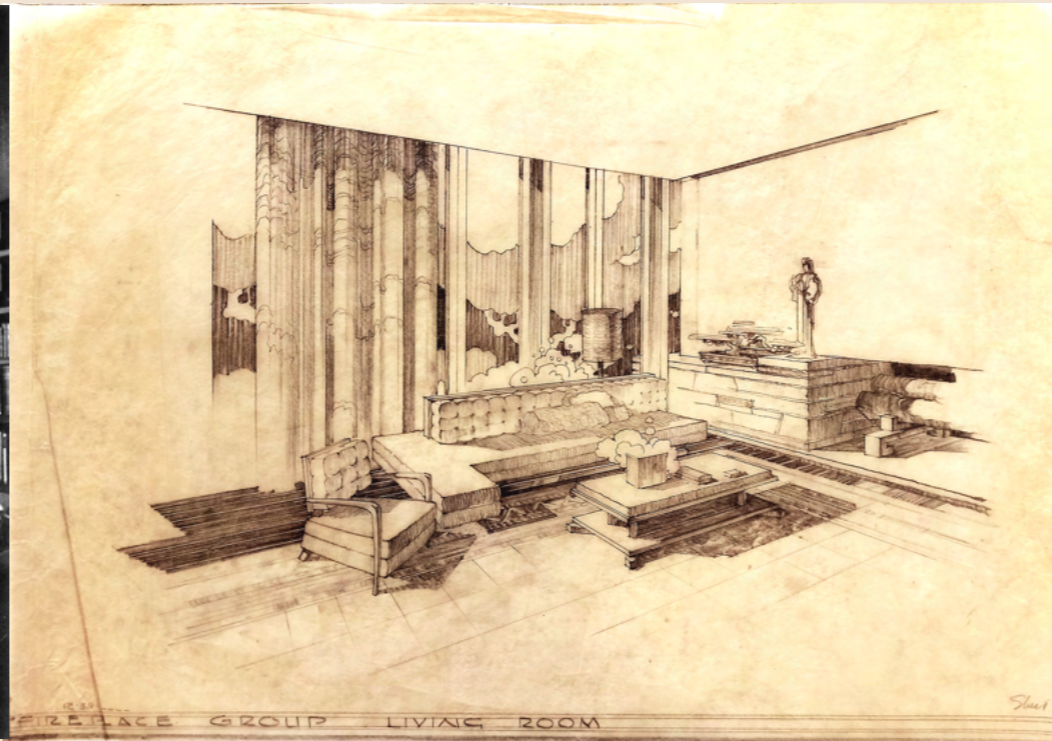
Anshen & Allen.
Interior perspective of the living room.

c. 1940. EDA,
UC Berkeley: Anshen & Allen Collection,
R. Davies House: Drawings”
(Drawer R 23.4, Flat-File 26).

Figura 13 >>

Maynard L. Parker.
Louise Davies posing
by her living room fireplace.

1955. EDA, UC Berkeley:
Anshen & Allen Collection,
“R. Davies House: Photos”
(Box 6, Folder 51).



TENSIONS AND NEGOTIATIONS: THE LIMITS OF INTEGRAL DESIGN

Louise Davies emerged as the principal challenge to Anshen & Allen’s rigorous vision of integrated design. Her involvement had begun years earlier, when she clashed with landscape architect Thomas Church over the estate’s garden. Dissatisfied with his initial proposals, she demanded a freer, more organic layout. As she recalled years later in an oral history interview, her views were unequivocal:

“[Church] He was just getting known when he was here. He built the garden in 1936. He wasn’t anything like as well-known as he was later. He had, though, a great deal of determination. He gave me about three plans which I didn’t like at all. He had gone to Europe and studied French gardens which were rather formal. I said, ‘Look, Tommy’ —we got to know each other very well— ‘I’m not a formal person, and I don’t think this hill is formal. It has a contour’. He said, ‘All right’. Then when he came back, and I can see him now, bless his heart, he threw down these plans and he said, ‘If you don’t like that you’d better get another landscape gardener’. And it was what we liked”²¹.

Louise Davies’ engagement intensified during construction. As Steve Allen later recalled:

“She had her concerns about the design of the house. The talk of stone and redwood exteriors, not to mention similar materials in the interior, gave her a foreboding of a grimness that she felt she could not live in and enjoy. This feeling perhaps reached a peak with the erection of the stone walls. They went up first, and indeed did, standing alone, look grim. Stonehenge was graceful by comparison. However, as construction developed and the more delicate interior finishes were being applied her apprehensions diminished somewhat. At that point Ralph made a timely and characteristic decision. ‘Bob and Steve, get together with Louise and work out all of the interior color schemes and finishes to your mutual satisfaction; I will stand aside completely’. He did”²².

Allen would later acknowledge that Louise’s input had “a significant influence on the end result”, lending the house “a more refined treatment, susceptible to the feminine touch”²³. Among her most visible contributions were the library’s checkerboard oak ceiling (Fig. 11) and the commissioning of a mural by painter Lucien Labaudt for the dining room. Allen described this as a genuinely collaborative process:

“The four of us, Louise, Lucien, Bob and I, considered the colors and treatments of the many other spaces. Lucien had a marvelous little machine, a motor-operated disc to which wedge-shaped color samples could be attached in varying proportions. Push the button and the colors fused. Adjust the proportions and produce a subtle color variation. This activity was carried out in a series of meetings at the house, was enjoyed by all, and turned Louise’s apprehensions to a pleasure with the final result of the efforts of all of us”²⁴.

However, she offered a less harmonious version: “Anshen and Allen couldn’t stand what I told him [Labaudt] to do. They never spoke to him! [laughter] They wanted something quite different, but I said: ‘No, this is what I want’. They didn’t like what he did. They were very, very opinionated”²⁵.

This episode was no exception. Louise Davies’ recollections reveal recurring tensions with the architects that underscore the limits of a formally rigorous design vision, which sometimes clashed with the messier realities of domestic life. The fiercest disagreements centered on furniture, which Anshen & Allen considered inseparable from the architecture itself. “This is a Frank Lloyd Wright idea”, she said. “He thought that all the furniture ought to go with the house. I disagreed with him heartily”²⁶. Some pieces, like the laminated maple dining table, were cherished by Louise, who kept them for decades. Others, like the living room sofa, were swiftly discarded for their rigidity and discomfort (Fig. 12). “I got rid of it when we could afford another one. I hated it! [...] It was very architectural, very stiff. [It] Looked like the architecture. Not comfortable at all”²⁷.

Despite these differences, she remembered the process with warmth and affection: “They were two years building this place, you know. We became very good friends, naturally”²⁸. Though she insisted that “this house was really done by Anshen & Allen”, her deep involvement—in both landscape and interiors—shows that the Davies were not passive clients but co-authors of the creative process. Their home cannot be understood solely as a ‘total work’ conceived by two ambitious young architects; it is also the product of a complex negotiation among design intention, cultural expectations, and lived experience. Ultimately, the role of the architect-as-integrator had to accommodate not just different disciplines and trades, but also the aspirations and sensibilities of those who would inhabit the space (Fig. 13).

Here It Is! The Home They All Promised
but Only
EICHLER HOMES
is Building



MODEL HOME
Architects
ANSHEN & ALLEN
San Francisco

Furnishings and Decor
E. G. STEPHENSON
LY 3-0403
140 Park Ave., San Carlos

Appliances
CROWLEY COMPANY
YO 7-5578
1128 El Camino Rd., Mt. View

Landscaping
THATCHER NURSERY
San Mateo

Financing
AMERICAN TRUST CO.
Sunnyvale Branch

SUNNYVALE MANOR
Open Daily 10:00 a.m. 'til Dark!
Morse and Arbor Aves.—Turn south off Bayshore Blvd. onto Morse Ave.,
Sunnyvale—watch for our signs!

\$300 DOWN TO VETS
(plus closing fee)

Balance Approx. \$61 Month
(incl. Taxes and Insurance)

FULL PRICE \$9400

Distinctive . . . different! An entirely new concept in modern home design.
It has everything you have been looking for, waiting for, wishing for. All
the very latest scientific developments that mean quick and easy house-
keeping, complete comfort . . . as well as trim beauty of clean-cut modern
lines.

EICHLER HOMES
2001 El Camino Real, Palo Alto
DAvenport 3-0217
"Quality Building in the Modern Manner"

Note These Features . . .

- RADIANT HEAT . . . ordinarily found only in expensive homes. Thermostatically controlled, the entire house is cozy warm; no chilly drafts or cold spots.
- 2-CAR ATT. GARAGE (Glide-in Overhead door.)
- ALL REDWOOD inside and out
- WALL OF WINDOWS in living room
- BRICK FIREPLACE
- SNACK BAR in kitchen
- GUEST CLOSET
- FENCED SERVICE YARD
- STEEL CASEMENT WINDOWS
- INSULATED CEILING
- STREETS, SEWERS and SIDE-WALKS PAID.
- NEAR SCHOOL, SHOPPING

Figura 14

Advertisement for Eichler's Sunnyvale Manor II development.
Showcasing the AA-1 model home designed by Anshen & Allen.
Daily Palo Alto Times, February 2, 1950. Palo Alto Historical Association.

FROM DAVIES TO EICHLER: THE TWILIGHT OF AN IDEAL

Beyond matters of taste, the archival record reveals the pragmatic limits of integral design. The meticulous process employed in the Davies House was economically unsustainable for emerging firms like Anshen & Allen and their typical clients. Although no construction cost documents have survived, the use of noble materials and highly skilled artisans—particularly carpenters and woodworkers—significantly increased costs. Even Ralph Davies, despite his considerable resources, had to impose constraints: delays and cost overruns forced him to substitute the originally planned copper standing-seam roof with a more affordable shingle alternative²⁹. This model proved rare and ultimately unsustainable on a larger scale.

The house was completed on November 30, 1941. Only seven days later, the attack on Pearl Harbor thrust the United States into World War II, marking a symbolic turning point. The tensions during construction not only foreshadowed a shift in design methods but also reflected a broader cultural transition. In the postwar era, Anshen & Allen adapted lessons learned from the Davies House into a new housing typology: accessible, replicable, and rational. By abandoning artisanal construction, the spatial principles tested at Woodside—open plans, indoor-outdoor continuity, and landscape integration—could now be reinterpreted for changing times.

In 1949, developer Joseph Eichler commissioned them to design 51 homes for Sunnyvale Manor II (Fig. 14). The success of this project led to a long-term collaboration, resulting in over a dozen developments across the Bay Area suburbs. Eichler Homes democratized modern architecture: preserving its core values while dispensing with material exclusivity. The ideal of absolute unity between architecture, furniture, and setting gave way to a more open, flexible model tailored to an emerging middle class³⁰. Therefore, where the Davies House employed solid redwood, Eichler used prefabricated panels; where Anshen & Allen designed custom furniture, homeowners now chose pieces from catalogs.

Domestic space ceased to be conceived as a cohesive whole, becoming instead an open stage where inhabitants mixed styles, objects, and brands according to personal taste and budget. This shift paralleled the growing influence of industrial production and consumer culture, which accelerated the adoption of modular, lightweight, and affordable materials such as molded plywood, fiberglass, and synthetic resins in furniture design. Unlike handcrafted pieces meant to endure a lifetime, postwar furniture embodied flexibility, mobility, and planned obsolescence. In California, this transformation found its own idiom: the new 'California Look' celebrated eclecticism, heterogeneity, and personalization, rejecting architect-controlled coherence in favor of a collage of forms, colors, and cultural references. The home no longer demanded a singular narrative but became a flexible backdrop for individual expression—an outcome of consumer-driven domesticity within a democratic capitalist society.

Within this new context, the artisanal ideal embodied by the Davies House—exemplified by custom-built drawers for shirts and ties—became untenable. Modern housing served as a neutral framework adaptable to the changing needs of its occupants. Sensory coherence gave way to variety; unity yielded to diversity; the total work gave way to a more open-ended stage. Thus, the Davies House stands at the threshold between two worlds: architecture as total art and architecture as accessible service. It marks the conclusion of one design ethos and the beginning of another.



Figura 15

Marc Treib.

View of the entrance from the front garden.

c. 1989. Courtesy of Marc Treib.

CONCLUSION

Envisioned as a deliberate, unified work in every detail, the Davies House represents both the culmination and the demise of an architectural practice understood as integral design. Anshen & Allen embraced a philosophy that blurred disciplinary boundaries, where every decision followed a systemic logic. The presence of Thomas Church's preexisting garden forced the architects to treat the landscape as a fixed condition, resulting in exceptional architecture-site integration (Fig. 15). The house also reveals the expressive potential of a harmonious material palette, producing spatial continuity and sensory effects unattainable through standardized solutions. Finally, the tensions introduced by Louise Davies' active involvement challenged the notion of architectural authorship, highlighting the need to incorporate subjective, cultural, and domestic dimensions into the design process.

The Davies House can be seen as a late manifestation of the modern ideal of the total work of art, reimagined for Northern California's particular prewar context. Conceived during this transitional period, it embodies a vision that remained viable but was increasingly challenged by evolving social, technical, and economic conditions. The postwar era ushered in a paradigm shift toward an industrial logic that prioritized prefabrication, standardization, and mass-consumer adaptability. However, this shift did not diminish Anshen & Allen's main premise; on the contrary, it profoundly influenced their approach. Even as they transitioned to serial production in their Eichler Homes, they retained a holistic understanding of architecture as a synthesis of space, structure, materials, and experience.

The fate of this creative philosophy is reflected in the house itself. After Louise Davies' death in 1998, the property has been listed multiple times. In 2005, it was offered for \$18 million, with an estimated \$10 million more required for restoration³¹. Today, the house stands overgrown with weeds, covered in graffiti, and partially roofless. This physical decay mirrors the symbolic decline of a resource-intensive architectural model that is now virtually impossible to replicate.

While the Davies House may not serve as a practical model within today's context of hyper-specialization, accelerated timelines, and technical standardization, it continues to offer insights of enduring relevance. Its project development affirms the value of interdisciplinary planning from the outset—even without explicit collaboration. From a historiographical perspective, the house remains a vital testament to a reflective, place-specific practice. Unlike the heroic or hegemonic visions of modernism often associated with the *Gesamtkunstwerk*, it proposes a more restrained, situated interpretation of totality: one defined by a sensitive articulation of scale, expressive coherence among materials, and an ear—however imperfect—for the users of space. In this sense, Anshen & Allen's project may be understood not as a total work in the absolute sense, but as a 'situated totality', born of the interplay between craft, local culture, and domestic negotiation. This reframing may offer an enduring lesson for architectural practice today.

ACKNOWLEDGMENTS

Research supported by the Alice Ross Carey Fellowship from the Environmental Design Archives (EDA), University of California, Berkeley; the "Ayudas a PDI e investigadores doctores para realizar estancias de investigación internacional de duración igual o superior a un mes", Programa Propio I+D+i 2024, Vicerrectorado de Investigación, Innovación y Doctorado, Universidad Politécnica de Madrid; and the "Ayudas para estancias de movilidad en el extranjero José Castillejo para jóvenes doctores 2023", Programa Fulbright, Plan Estatal de Investigación Científica y Técnica y de Innovación 2021-2023, Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades.



- ¹ WOODBRIDGE, S. (ed.), *Bay Area houses*, New York, Oxford University Press, 1976.
- ² SERRAINO, P., *NorCalMod: Icons of Northern California Modernism*, San Francisco, Chronicle Books, 2006.
- ³ PARRA MARTÍNEZ, J. and CROSSE, J., “Exhibition as cultural struggle: domestic architecture of the San Francisco Bay Region (1949), between the question of regionalism and the International Style”, in CARAMELLINO, G. and DADOUR, S. (eds.), *The housing project. Discourses, ideals, models and politics in 20th-century exhibitions*, Louvain, Luven University Press, 2020, pp. 164–209. PARRA MARTÍNEZ, J. and CROSSE, J., “SFMA, MoMA and the codification of Bay Region architecture (1935-1953)”, *VLC arquitectura*, vol. 6, no. 2, October 2019, pp. 1–26. <https://doi.org/10.4995/vlc.2019.10939>.
- ⁴ PALMER, S. and SUL, N. (eds.), *Modernity in healing and learning: the architecture of Anshen+Allen*, New York, Edizioni Press, 2007.
- ⁵ ADAMSON, P. and ARBUNICH, M., *Eichler: modernism rebuilds the American dream*, Salt Lake City, Gibbs Smith, 2002.
- ⁶ GROPIUS, W., “Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhauses Weimar”, 1923. Translated into English in BAYER, H., GROPIUS, W. and GROPIUS, I. (eds.), *Bauhaus, 1919-1928*, New York, The Museum of Modern Art, 1938.
- ⁷ BEHNE, A., *Der moderne Zweckbau*, Munich, Drei Masken Verlag A.G., 1926. Translated into English as *The modern functional building*, Santa Monica, The Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1996.

⁸ WIGLEY, M., “Whatever happened to total design?”, *Harvard Design Magazine*, no. 5, Summer 1998. <https://www.harvarddesignmagazine.org/articles/whatever-happened-to-total-design/> (last accessed June 6, 2025).

⁹ NORBERG-SCHULZ, C., *Genius Loci: towards a phenomenology of architecture*, New York, Rizzoli, 1980.

¹⁰ FRAMPTON, K., *Studies in tectonic culture: the poetics of construction in nineteenth and twentieth century architecture*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1995.

¹¹ BARRY, J. A., “The graceful growth of a good house”, *House Beautiful*, no. 97, June 1955, pp. 86-91, 181.

¹² ALLEN, S., “Ralph K. Davies as I knew him”, in DAVIES, L. (coord.), *Ralph K. Davies, as we knew him: biographical recollections and remembrances of R.K.D. as man and businessman*, San Francisco, self-published, 1976, pp. 107-113. Available at Doe Library, University of California, Berkeley.

¹³ RIESS, S. B., “‘Louise M. Davies. From Quincy to Woodside: Memories of Family and Friends’, an oral history conducted in 1983-1985 by Suzanne B. Riess”, Regional Oral History Office, The Bancroft Library, University of California, Berkeley, 1986.

¹⁴ The entire account regarding the history of the commission and the relationship between the architects and Ralph Davies as presented in this section is recorded in ALLEN, S., *op. cit.* To avoid disrupting the flow of the article, only direct quotations from the text are included in the footnotes.

¹⁵ ALLEN, S., *op. cit.*, p. 109.

¹⁶ *Ibidem.*

¹⁷ PARKER, D., *Anshen + Allen: vignettes of an architectural practice*, unpublished manuscript, 2022, p. 5. Available at the Environmental Design Archives (EDA), University of California, Berkeley.

¹⁸ TREIB, M. (ed.), *Thomas Church, landscape architect: designing a modern California landscape*, San Francisco, William Stout, 2003, p. 29.

¹⁹ “Comfort produced by coordinated plan and equipment”, *New Pencil Points*, vol. 24, no. 10, October 1943, p. 61.

²⁰ FRAMPTON, K. *Modern architecture: a critical history*, London, Thames & Hudson, 1980, p. 62.

²¹ RIESS, S. B., *op. cit.*, p. 61.

²² ALLEN, S., *op. cit.*, p. 109.

²³ *Ibidem.*

²⁴ *Ibidem.*

²⁵ RIESS, S. B., *op. cit.*, p. 65.

²⁶ *Ibidem.*

²⁷ *Ibidem.*

²⁸ *Ibidem.*

²⁹ KNOERLE, J. "Architect's modernist legacy debated", *Almanac News* [online], February 24, 1999. https://www.almanacnews.com/morgue/1999/1999_02_24.adavies.html (last accessed April 11, 2025).

³⁰ ADAMSON, P. and ARBUNICH, M., *Eichler: modernism rebuilds the American dream*, Salt Lake City, Gibbs Smith, 2002.

³¹ ZITO, K., "\$18 million, needs work / Davies home goes on the block as handyman's special", *SFGATE* [online], June 14, 2005. <https://www.sfgate.com/bayarea/article/18-million-needs-work-Davies-home-goes-on-the-2662580.php> (last accessed April 11, 2025).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADAMSON, P. and ARBUNICH, M., *Eichler: modernism rebuilds the American dream*, Salt Lake City, Gibbs Smith, 2002.

ALLEN, S., "Ralph K. Davies as I knew him", in DAVIES, L. (coord.), *Ralph K. Davies, as we knew him: biographical recollections and remembrances of R.K.D. as man and businessman*, San Francisco, self-published, 1976, pp. 107-113. Available at Doe Library, University of California, Berkeley.

BARRY, J. A., "The graceful growth of a good house", *House Beautiful*, no. 97, June 1955, pp. 86-91, 181.

BEHNE, A., *Der moderne Zweckbau*, Munich, Drei Masken Verlag A.G., 1926. Translated into English as *The modern functional building*, Santa Monica, The Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1996.

"Comfort produced by coordinated plan and equipment", *New Pencil Points*, vol. 24, no. 10, October 1943, pp. 52-61.

FRAMPTON, K., *Modern architecture: a critical history*, London, Thames & Hudson, 1980.

FRAMPTON, K., *Studies in tectonic culture: the poetics of construction in nineteenth and twentieth century architecture*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1995.

GROPIUS, W., "Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhauses Weimar", 1923. Translated into English in BAYER, H., GROPIUS, W. and GROPIUS, I. (eds.), *Bauhaus, 1919-1928*, New York, The Museum of Modern Art, 1938.

KNOERLE, J., "Architect's modernist legacy debated", *Almanac News* [online], February 24, 1999. https://www.almanacnews.com/morgue/1999/1999_02_24.adavies.html (last accessed April 11, 2025).

LOWELL, W., "Interview with Derek Parker (1934-2023) at his home July 21, 2022. Taped and transcribed by Waverly Lowell", Environmental Design Archives (EDA), University of California, Berkeley, 2022.

NORBERG-SCHULZ, C., *Genius Loci: towards a phenomenology of architecture*, New York, Rizzoli, 1980.

PALMER, S. and SUL, N. (eds.), *Modernity in healing and learning: the architecture of Anshen+Allen*, New York, Edizioni Press, 2007.

PARKER, D., *Anshen + Allen: vignettes of an architectural practice*, unpublished manuscript, 2022. Available at the Environmental Design Archives (EDA), University of California, Berkeley.

PARRA MARTÍNEZ, J. and CROSSE, J., "Exhibition as cultural struggle: domestic architecture of the San Francisco Bay Region (1949), between the question of regionalism and the International Style", in CARAMELLINO, G. and DADOUR, S. (eds.), *The housing project. Discourses, ideals, models and politics in 20th-century exhibitions*, Louvain, Luven University Press, 2020, pp. 164-209.

PARRA MARTÍNEZ, J. and CROSSE, J., "SFMA, MoMA and the codification of Bay Region architecture (1935-1953)", *VLC arquitectura*, vol. 6, no. 2, October 2019, pp. 1-26. <https://doi.org/10.4995/vlc.2019.10939>.

RIESS, S. B., "'Louise M. Davies. From Quincy to Woodside: Memories of Family and Friends', an oral history conducted in 1983-1985 by Suzanne B. Riess", Regional Oral History Office, The Bancroft Library, University of California, Berkeley, 1986.

SERRAINO, P., *NorCalMod: Icons of Northern California Modernism*, San Francisco, Chronicle Books, 2006.

TREIB, M. (ed.), *Thomas Church, landscape architect: designing a modern California landscape*, San Francisco, William Stout, 2003.

WIGLEY, M., "Whatever happened to total design?", *Harvard Design Magazine*, no.5, Summer 1998. <https://www.harvarddesignmagazine.org/articles/whatever-happened-to-total-design/> (last accessed June 6, 2025).

WOODBIDGE, S. (ed.), *Bay Area houses*, New York, Oxford University Press, 1976.

ZITO, K., "\$18 million, needs work / Davies home goes on the block as handyman's special", *SFGATE* [online], June 14, 2005. <https://www.sfgate.com/bayarea/article/18-million-needs-work-Davies-home-goes-on-the-2662580.php> (last accessed April 11, 2025).



Nº 11 • 2025
ISSN 2444-121X

TRADICIÓN Y MODERNIDAD: EL MOBILIARIO Y LA ARQUITECTURA DE ISAAC DÍAZ PARDO EN EL MUSEO CARLOS MASIDE

Zaida García-Requejo
ETS de Arquitectura da Coruña
zaida.garcia@udc.es

Miguel Mosquera García
ETS de Arquitectura de Granada
mikearkku@gmail.com

- Fecha de recepción: 07-04-2025 - Fecha de aceptación: 21-06-2025 • Pags. 73 - 89
- <https://doi.org/10.46255/add.2025.11.246>

RESUMEN

Este artículo analiza la conjunción entre tradición y modernidad en la obra de Isaac Díaz Pardo a través del estudio del mobiliario diseñado para el Museo Carlos Maside, con especial atención a la silla como objeto de diseño industrial. Tras una contextualización del Laboratorio de Formas de Galicia y del proyecto museístico, se profundiza en la relevancia de la silla y otras piezas como expresión de un diseño total que vincula arte, industria y memoria cultural gallega. El trabajo combina análisis histórico y gráfico mediante axonometrías para demostrar cómo estos objetos, producidos en serie y enraizados en la carpintería tradicional, contribuyen a estructurar el espacio arquitectónico del auditorio. La investigación pone en valor la influencia de referentes europeos como Bauhaus o Vkhutemas, destacando la singularidad del diseño gallego en el siglo XX y proponiendo una lectura que sitúa al objeto de diseño en el centro del discurso arquitectónico.

PALABRAS CLAVE: diseño industrial; mobiliario; Laboratorio de Formas de Galicia; tradición y modernidad; diseño gallego.

TRADITION AND MODERNITY : ISAAC DÍAZ PARDO'S FURNITURE AND ARCHITECTURE AT THE CARLOS MASIDE MUSEUM

ABSTRACT

This article analyses the combination of tradition and modernity in the work of Isaac Díaz Pardo through the study of the furniture he designed for the Carlos Maside Museum, with special focus on the chair as an industrial design object. After a contextualization of the Laboratorio de Formas de Galicia and the museum project, it delves into the relevance of the chair and other pieces as an expression of a total design approach that links art, industry and Galician cultural memory. The research combines historical and graphic analysis using axonometric drawings to demonstrate how these objects, serializable and rooted in traditional carpentry, contribute to structuring the architectural space of the auditorium. The study highlights the influence of European references such as Bauhaus and Vkhutemas, underlining the uniqueness of Galician design in the XXth century proposing a perspective that places the design object at the centre of the architectural discourse.

KEY WORDS: industrial design; furniture; Laboratorio de Formas de Galicia; tradition and modernity; Galician design

TRADICIÓN Y MODERNIDAD: EL MOBILIARIO Y LA ARQUITECTURA DE ISAAC DÍAZ PARDO EN EL MUSEO CARLOS MASIDE

Zaida García-Requejo

ETS de Arquitectura da Coruña

Miguel Mosquera García

ETS de Arquitectura de Granada

EL GERMEN DE UNA INDUSTRIA O LA VISIÓN DE UN ENAMORADO DE GALICIA

La industria cerámica de Sargadelos, fundada en el año 1806 en Cervo (Lugo), supuso un referente innovador para la producción industrial española, combinando avances tecnológicos con un diseño único que sintetizaba tradición gallega y modernidad. Tras su cierre en 1875, la recuperación de esta industria, símbolo de Galicia, forma parte de un proyecto mayor ideado en el exilio argentino por Luis Seoane e Isaac Díaz Pardo en el año 1963: el Laboratorio de Formas de Galicia. Basado en otra industria abierta previamente por Díaz Pardo a finales de la década de los cuarenta, Cerámicas do Castro, el proyecto contemplaba en un primer momento tres líneas de actuación: la creación de una editorial para la recuperación de la memoria histórica – Ediciós do Castro-, un museo para la difusión del arte contemporáneo gallego – el Museo Carlos Maside-, y la recuperación de la principal industria gallega – la fábrica de cerámica de Sargadelos-¹. A mayores, y en años sucesivos, también se promovió la creación del Seminario de Sargadelos (1972), que tenía por objetivo profundizar en el conocimiento técnico y artístico de la cerámica, fomentar la formación de nuevos ceramistas y preservar el



Figura 1

Andrés Fernández-Albalat Lois. Museo Gallego de Arte Contemporáneo Carlos Maside (A Coruña). 1982. Fotografías propias.

legado cultural de Sargadelos, además de servir de plataforma para el intercambio de ideas y el análisis de la cerámica contemporánea; del Instituto Gallego de Información (1977), que buscaba fomentar el acceso a la información, el desarrollo de tecnologías relacionadas con los medios y la comunicación y la formación en el ámbito de la información y el periodismo, con especial énfasis en la realidad gallega y en su lengua y cultura; o del Nuevo Seminario de Estudios Gallegos (1978), que pretendía promover el conocimiento académico y científico sobre el patrimonio gallego, así como fomentar el desarrollo de nuevas disciplinas de estudio relacionadas con la identidad gallega, por lo que, entre otras iniciativas, acogió los fondos y la sede del Laboratorio Xeolóxico de Laxe fundado por Isidro Parga Pondal en 1940².

Isaac Díaz Pardo (1920-2012) –pintor, ceramista, diseñador, escritor, editor y arquitecto-, canalizó su trayectoria personal y profesional hacia la recuperación del patrimonio gallego y la creación de una industria cultural moderna. Desde su primera fábrica experimental en O Castro hasta la fundación del Laboratorio de Formas, su proyecto integró arte, industria y pedagogía, inspirándose en referentes como la Bauhaus o Vkhutemas. El Museo Carlos Maside, inaugurado en 1970 y trasladado a su sede definitiva en 1982 - obra de Andrés Fernández-Albalat Lois (Fig. 1)-, se erige como ejemplo de esta simbiosis, vinculando la producción cerámica con la conservación y difusión del arte contemporáneo gallego.

En este marco, la presente investigación se centra en el papel del mobiliario diseñado por Díaz Pardo como parte de un proyecto de diseño total, poniendo especial atención en la silla del auditorio del museo. Se analiza su materialidad, tipología y capacidad de estructurar el espacio, entendida como pieza producida en serie que resume la aspiración de conjugar tradición y modernidad mediante la industria.

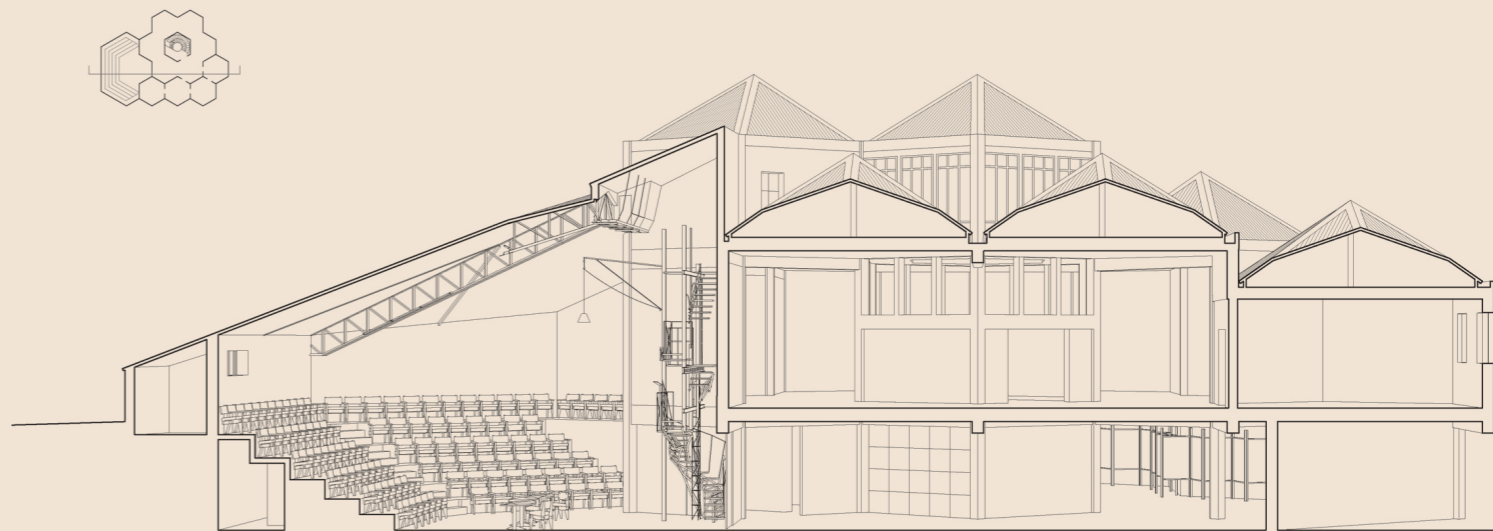
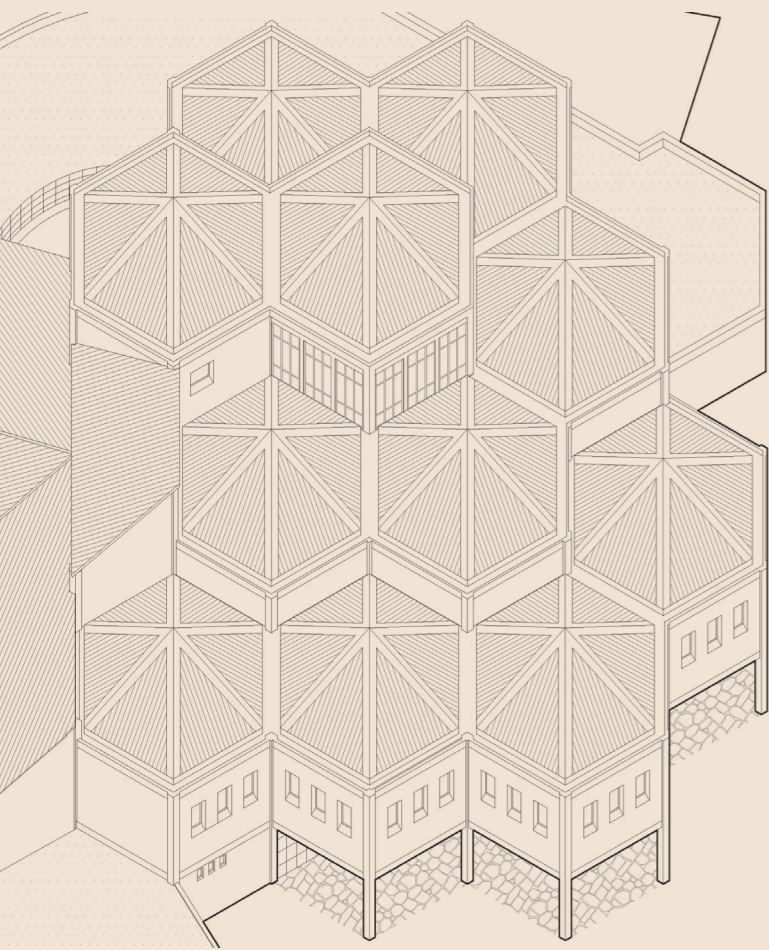
EL MUSEO CARLOS MASIDE O LA DEMOCRATIZACIÓN DE LA CULTURA GALLEGA

El Laboratorio de Formas de Galicia es un proyecto global para un territorio que articula la consciencia de sus características geológicas, de un pasado industrial y la recuperación de formas tradicionales aplicadas al diseño de objetos industriales. Fundado en el exilio argentino, este proyecto se convirtió en un espacio innovador de creación y reflexión que unía arte, diseño y pensamiento. De entre sus acciones destaca la creación del Museo Carlos Maside como espacio para la difusión de la vanguardia gallega, vinculado a la actividad editorial y productiva. Isaac recordaría años más tarde que “Luis [Seoane] no dudó en que este Museo se tenía que llamar Carlos Maside”³. No solo por la calidad de su obra, sino de su persona y la entrega total de su vida y obra a Galicia y a su pueblo⁴.

En la antología de cartas enviadas por Luis Seoane a Díaz Pardo, comentadas por María América Díaz, se recoge que el primero de los documentos intercambiados en el que se hace referencia a lo que será el futuro museo data del 1 de julio de 1969⁵. En este momento, la Fábrica de Cerámicas do Castro, cuyo objetivo inicial era estudiar los caolines de Sargadelos para conocer su calidad, llevaba dos décadas en funcionamiento, ampliando su experiencia industrial y manteniendo vínculos con el exilio gallego⁶.

abre sus puertas materializando la idea de “recoger para su estudio y divulgación la obra y documentación del movimiento renovador del arte gallego a partir de Castelao”

En otra de las cartas recogidas en la antología, fechada el 19 de febrero de 1968, Seoane propone a Díaz Pardo la incorporación de Andrés Fernández-Albalat Lois, referente de la arquitectura gallega, como colaborador clave en la planificación de los espacios del Laboratorio. Así, Fernández-Albalat, que ya *andaba a vueltas* con la propuesta para la nueva planta de Sargadelos en Cervo⁷, será el mejor cómplice de Isaac en la planificación de muchas de sus *arquitecturas*⁸, desde la planta circular de Sargadelos hasta la sede definitiva del Museo Carlos Maside. El museo abrió sus puertas en 1970, inicialmente en dependencias provisionales del complejo industrial, materializando la idea de “recoger para su estudio y divulgación la obra y documentación del movimiento renovador del arte gallego a partir de Castelao [...]” como explicó Díaz Pardo⁹. Entre sus funciones dinámicas estaban, además de exhibir obras artísticas, la proyección de películas de arte, organización de ciclos de conferencias y charlas, publicaciones de arte gallego, *obradoiros* de arte, e incluso la creación de una barraca en la que se difundiese el arte por las villas gallegas¹⁰. Esta relación entre producción industrial, difusión cultural y formación recoge influencias directas de la Bauhaus, Vkhutemas y la Hochschule für Gestaltung (HfG) de Ulm.

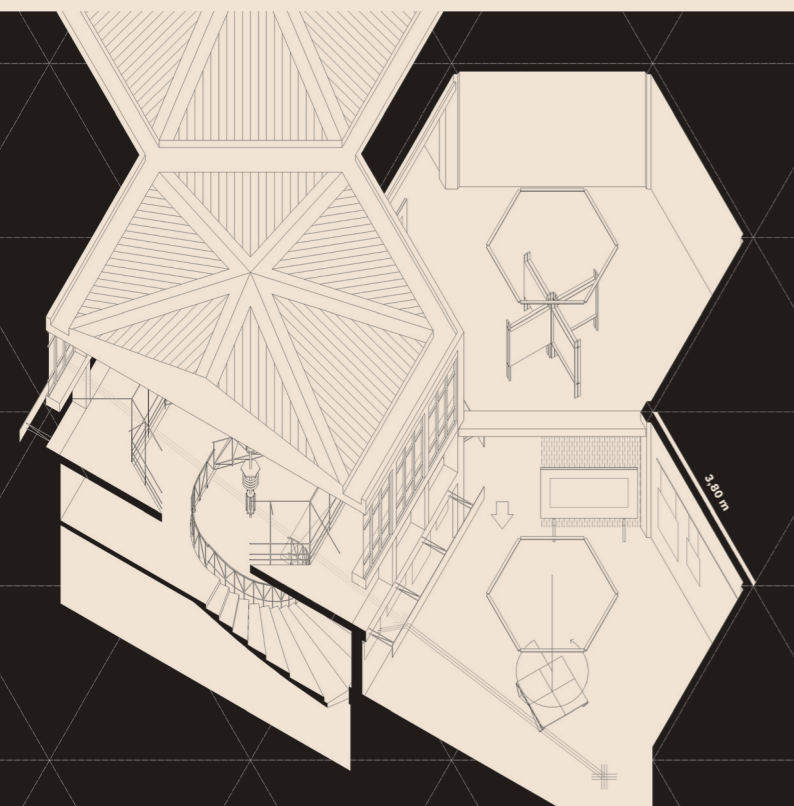
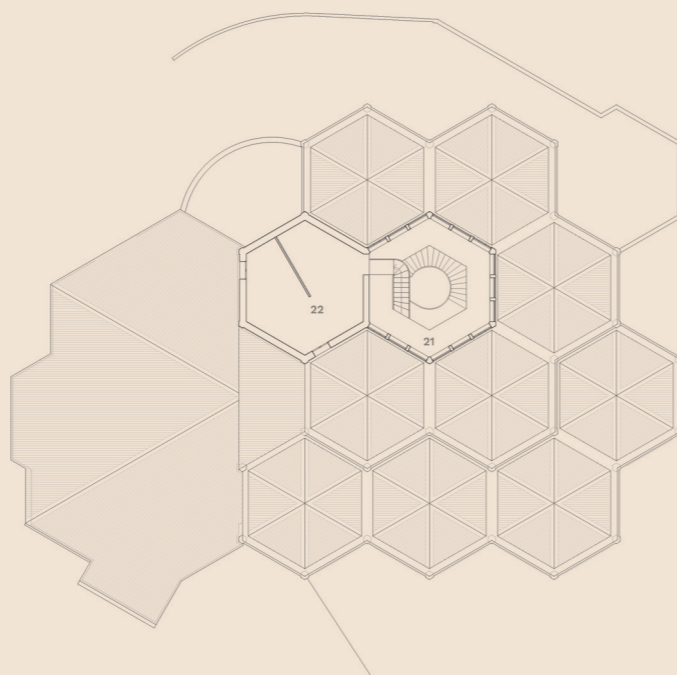


< Figura 4

Andrés Fernández-Albalat Lois.
**Museo Gallego de Arte Contemporáneo
 Carlos Maside (A Coruña).**
 1982. Plantas de elaboración propia.

Figura 5

Andrés Fernández-Albalat Lois.
**Museo Gallego de Arte Contemporáneo
 Carlos Maside (A Coruña).**
 1982. Sección de elaboración propia.



Figuras 2 - 3

Andrés Fernández-Albalat Lois.
**Museo Gallego de Arte Contemporáneo
 Carlos Maside (A Coruña).**
 1982. Axonometrías de elaboración propia.

El edificio definitivo, proyectado en 1977 por Fernández-Albalat, articula su recorrido mediante un sistema de agregación hexagonal que organiza salas y espacios expositivos, integrando la obra de Castelao y Maside como núcleo simbólico (Figs. 2 y 3). El auditorio, situado en planta baja, se resuelve mediante la misma lógica modular, configurando un espacio flexible que evidencia la relación entre mueble y espacio arquitectónico. Si el acceso al conjunto se produce de modo frontal a un vestíbulo que funciona como distribuidor, la entrada al auditorio se produce por los laterales, siendo posible la unión de ambos espacios a través de paneles correderos en los tres lados del hexágono que configura el escenario (Figs. 4 y 5). Así como el proyecto de construcción del museo es autoría de Fernández-Albalat, la autoría intelectual de su interior, de los recorridos, de la forma de mostrar las diferentes obras, y de la pieza del auditorio, es de Díaz Pardo.

UNA SILLA-UN AUDITORIO O LA CONJUNCIÓN ARTE, ARQUITECTURA Y DISEÑO INDUSTRIAL

Tal y como ya se había hecho en 1972 en Cervo con motivo de la creación del Seminario de Sargadelos, el museo incluye un auditorio concebido como parte de un proyecto global de diseño total, inspirado en las experiencias de Bauhaus, Vkhutemas y la escuela de Ulm. Este estudio se centra en analizar la relación entre la arquitectura y el mobiliario del auditorio, poniendo especial atención en la silla como objeto de diseño industrial, producible en serie y funcional.

El auditorio, de 120 m², aprovecha la media ladera para el escalonamiento del graderío en cuatro alturas. Su geometría se configura a partir de un módulo hexagonal que delimita el escenario y tres módulos dispuestos de manera radial, conformando un hexágono de 11,40 metros de lado, que incluye una cámara perimetral de servicios e instalaciones. El graderío se organiza en seis escalonamientos ocupados por una flota de sillas de auditorio, reforzando la idea de unidad modular y repetición (Fig. 6). Desde la galería existe un acceso directo al Laboratorio de Industria y Comunicación colindante, utilizado como almacén tanto de obras no expuestas como de mobiliario, reforzando así la conexión entre producción industrial y difusión cultural. La colaboración entre el artista y la industria, “desde principios de [I] siglo [pasado], han dado al arte un impulso y una renovación”¹¹ y encuentra aquí un ejemplo tangible en la forma en que la seriación del mueble contribuye a estructurar el espacio y democratizar su uso, en línea de nuevo con los referentes que guiaron las acciones del Laboratorio de Formas, desde Bauhaus hasta la escuela de Ulm¹².

La construcción, austera como en el resto del edificio, deja vista la estructura de hormigón y las celosías de la cubierta, diseñadas por Díaz Pardo con perfiles “L” rojos. Además de los elementos lineales de iluminación que se disponen en los cordones inferiores de las cerchas, las únicas piezas que completan la arquitectura son tres: las sillas de auditorio, las mesas y la tramoya situada tras el escenario (Fig. 7). De estos tres elementos, las dos piezas de mobiliario son las que mejor representan la democratización del conocimiento, porque, como señalaba Díaz Pardo, “el diseño industrial es una cosa que está hecha con objetos que pueden reproducirse mecánicamente”¹³. La silla, diseñada por Díaz Pardo en 1972 para el auditorio del Seminario de Sargadelos de Cervo, fue concebida como parte de un proyecto de diseño total, complementando la estructuración cooperativa de las empresas con el diseño de un mobiliario funcional, especializado y producible en serie. Fabricada con tablas de madera de pino, uniones atornilladas y asiento y respaldo tapizados posiblemente en cuero, la pieza combina geometrías sencillas y la predominancia de la línea recta, en sintonía con la tradición de la carpintería gallega y la lógica industrial de repetición. Junto a ella, la mesa, formada por dos arcos de circunferencia paralelos, permite diferentes soluciones en función de su agregación, adaptándose a auditorios, bibliotecas u otros espacios del complejo. Ambas piezas muestran cómo el mueble producido en serie estructura el espacio colectivo, conectando la escala industrial con la dimensión arquitectónica (Fig. 8).

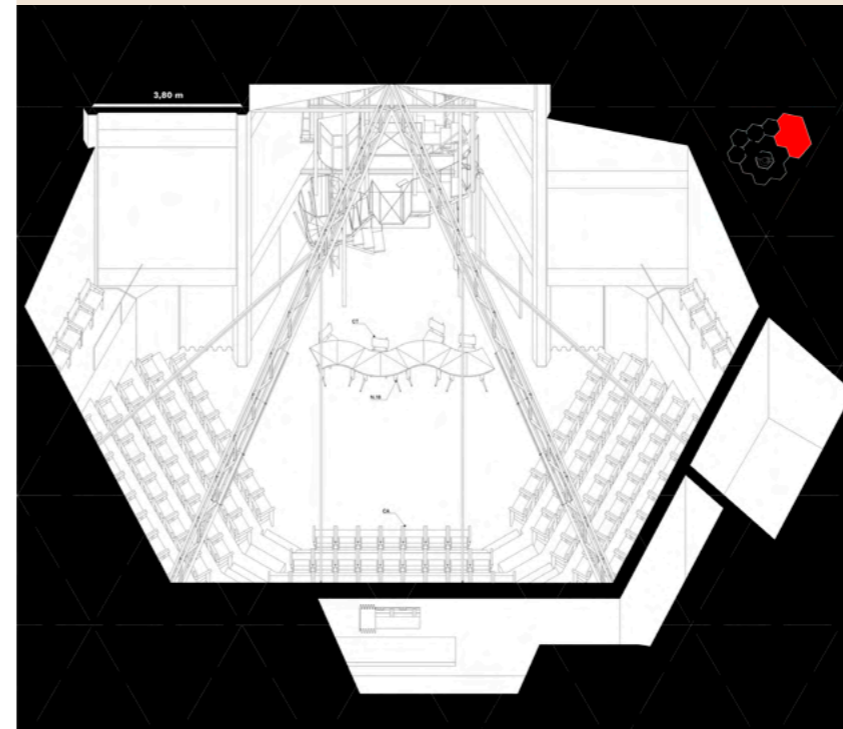


Figura 6

Andrés Fernández-Albalat Lois.
Museo Gallego de Arte Contemporáneo Carlos Maside (A Coruña).
1982. Axonometría de elaboración propia.

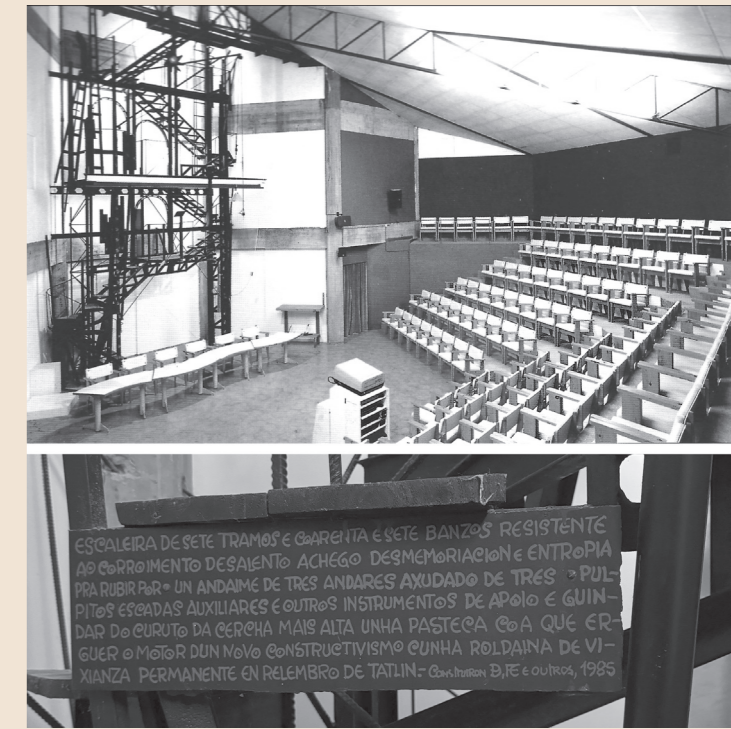


Figura 7

Andrés Fernández-Albalat Lois.
Museo Gallego de Arte Contemporáneo Carlos Maside (A Coruña).
1982. Fotografías propias



Figura 8

Isaac Díaz Pardo.
Silla y mesa.
década de 1970.
Axonometrías de elaboración propia.

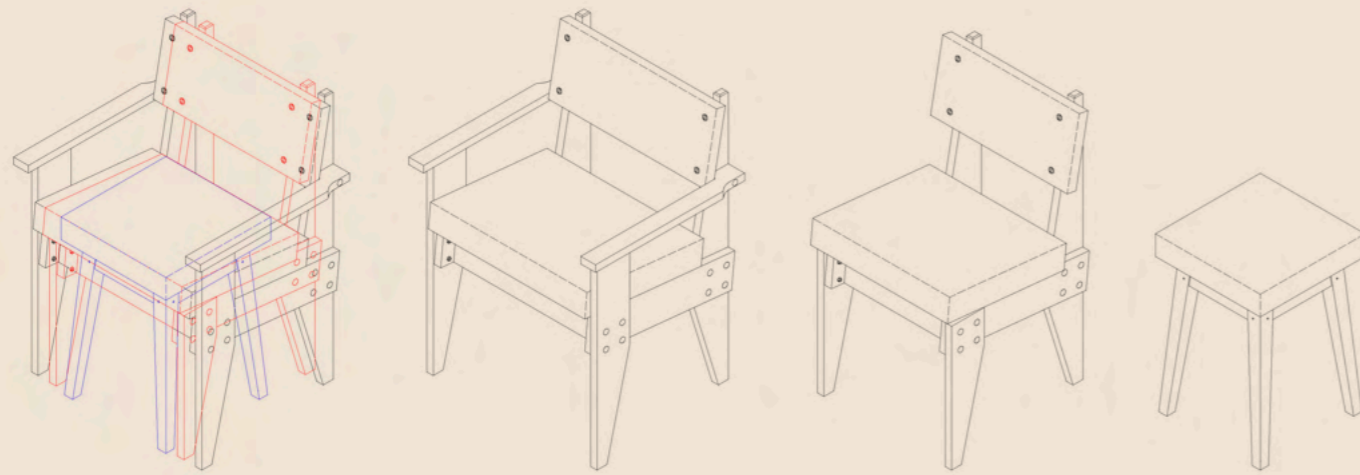


Figura 9

Isaac Díaz Pardo.
Tres versiones de silla: con reposabrazos, sin reposabrazos y taburete.
1982. Axonometrías de elaboración propia.

A partir de la segunda mitad del siglo pasado, el diseño de mobiliario comenzó a incorporar avances significativos en el uso de nuevos materiales como el plástico moldeado, la fibra de vidrio o el contrachapado curvado, favoreciendo mayor ergonomía y formas innovadoras. Son de estos años ejemplos como la Silla Egg de Arne Jacobsen (1958), la Silla Panton de Verner Panton (1960) o la Silla Wishbone o CH24 de Hans J. Wegner (1950), que combina modernidad formal con la tradición artesanal de la carpintería danesa. Entre esa tradición y la modernidad se sitúa también la silla de auditorio de Díaz Pardo elaborada con tablas de madera local, tapizado en cuero y ensamblajes mecánicos, desarrolla una lógica próxima a la carpintería tradicional gallega, irreductible y compleja a la vez. Esta misma coherencia se refleja en sus diseños cerámicos, que también buscan su origen en la riqueza histórica y cultural de Galicia: “sólo las cosas que tienen raíces son las que tienen posibilidad de mantenerse en el futuro”¹⁴. Así, la vajilla *Encadrelado* (1974) presenta un patrón geométrico entrelazado en entramados tradicionales, mientras que la vajilla del *Toxo* (1971) toma como motivo central esta planta común de la naturaleza gallega. En todas estas piezas se persigue la innovación y modernización de los procesos productivos, perfeccionando moldes y acabados, del mismo modo que la silla, puesta en valor como pieza producible en serie capaz de estructurar, mediante su repetición, el salón de butacas de un auditorio.

Esta silla, con reposabrazos, sirvió de base para una variante de trabajo sin brazos y más estrecha, optimizada para comodidad y aprovechamiento del espacio. Una tercera variante, sin respaldo, se desarrolló como taburete para la taberna a *Taboa dos Irmandiños*, en la planta circular de Cervo (Fig. 9). Diseños industriales que, como ocurre con objetos salidos de los talleres de Bauhaus o la HFG de Ulm, pueden ser elevados a la categoría de obras de arte, pero que al mismo tiempo se desmitifican “para que cumpla, a través de su multiplicación, su mensaje de cultura y recreación estética a un mayor número de personas”¹⁵.

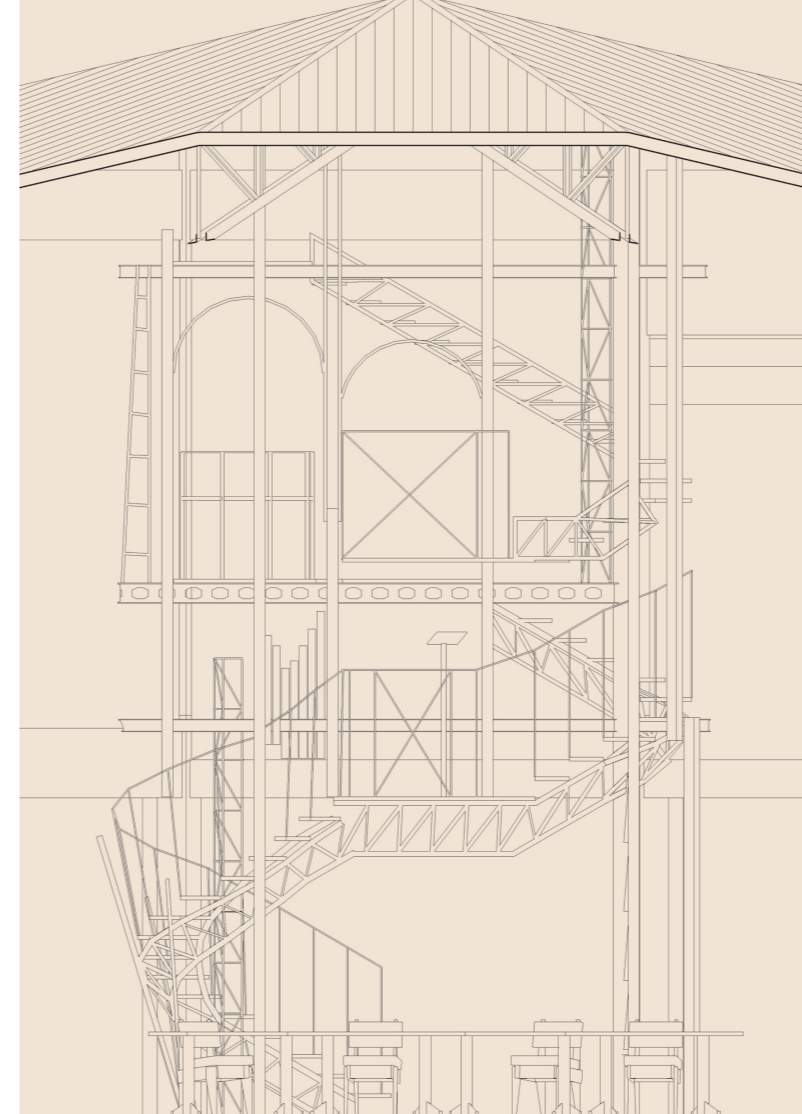


Figura 10

Isaac Díaz Pardo. *Tramoya del auditorio*.
Museo Gallego de Arte Contemporáneo Carlos Maside (A Coruña),
1982. Alzado de la elaboración propia.

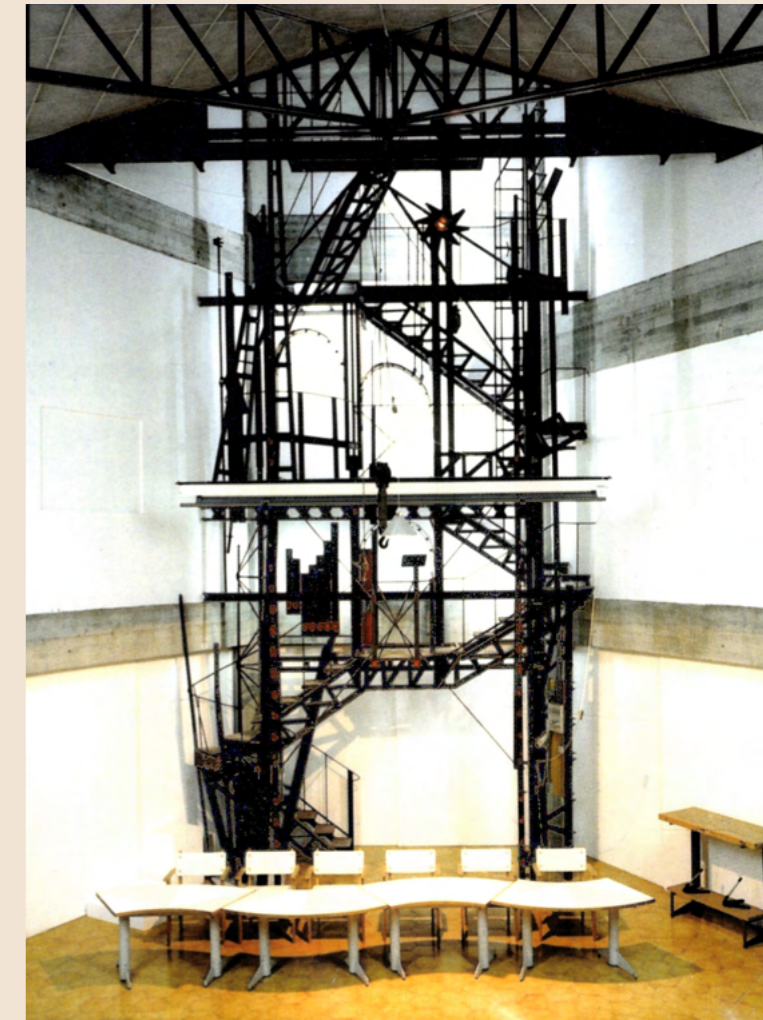


Figura 11

Isaac Díaz Pardo. *Tramoya del auditorio*.
Museo Gallego de Arte Contemporáneo Carlos Maside (A Coruña),
1982. Fotografía de Juan Rodríguez.

La tercera de las piezas, la tramoya, no es un elemento seriado, sino un “tinglado” montado específicamente para ese lugar; pero sí funciona como una máquina industrial al servicio de la difusión de la cultura (Figs. 10 y 11). Se trata de una estructura metálica de siete tramos de escaleras, casi a modo de “edificio dentro de un edificio”, que actúa de retablo de la escena y da acceso a tres púlpitos situados a diferentes alturas. Estos púlpitos encarnan otra gran referencia para Díaz Pardo: el constructivismo, ya que como dejó por escrito en la propia tramoya, la persona divulgadora de cultura podría subirse y “colgar de la cercha más alta una pasteca con la que levantar el motor de un nuevo constructivismo con una roldana de vigilancia permanente en memoria de Tatlin”¹⁶. No se trata de una similitud formal con El Lissitzky, sino ideológica: el instituto de formación Vkhutemas, creado en 1920 en Moscú, perseguía dar una nueva definición básica a la función del arte en la sociedad socialista y reorganizar a fondo las instituciones artísticas”¹⁷. Del mismo modo, el Laboratorio de Formas asumía una misión social: recuperar y acercar la producción artística al pueblo gallego, revalorizando formas heredadas y proyectándolas hacia el futuro, con la intención de resolver la confusión entre arte e industria”¹⁸. Así, aunque la tramoya no sea un mueble seriado, completa la idea de una infraestructura cultural donde mobiliario, arquitectura y máquina trabajan juntos para democratizar la memoria.



Figura 12

Isaac Díaz Pardo.

Portada del libro "Contribución de urgencia al entendimiento de los problemas de arte/industria". 1975.

ARTE, INDUSTRIA Y MEMORIA

La presente investigación pretende poner de manifiesto la relación establecida entre arte e industria defendida por Isaac Díaz Pardo, una confusión a la que consideró necesario "contribuir" para llegar a un acuerdo, porque "a nosotros llega que técnica y arte son cosas distintas [...]"¹⁹ – y así lo subrayó en un texto cuya portada muestra, precisamente, dos sillas (Fig. 12). Desde el inicio, el interés del Laboratorio de Formas radicó en recuperar las formas olvidadas de la historia gallega para construir su propio sistema de expresión. De esas formas surgieron los diseños producidos en la industria cerámica, y fue el Laboratorio de Formas el que reunió la documentación del movimiento renovador del arte gallego en un nuevo centro: el Museo Carlos Maside. Todas estas actividades se sucedieron en el tiempo, pero en un mismo lugar, O Castro de Samoedo. Aunque "no responden a un diseño preconcebido de una sola vez [...] están unidas por un ansia común por gallegos desterrados en América: volver y trabajar por el país, estudiando, produciendo y divulgando"²⁰. Esa relación arte/industria alcanzó una de sus máximas expresiones en el auditorio del museo, donde tres diseños producidos por la industria -uno "único" y dos seriados-, completaron un espacio arquitectónico austero y comprometido socialmente: la pieza única, la tramoya, ofrecía al divulgador la tribuna para el conocimiento; los diseños seriados, la silla y la mesa, demostraban que el objeto industrial repetible puede llegar a la sociedad y democratizar la memoria.

"El diseño industrial, y el diseño en general, exige la divulgación de su conocimiento. Por los fines éticos que ha de tener, fomentar el diseño sólo para una élite o desarrollarlo en círculos elitistas donde puede prender fácilmente por cualesquiera intereses, representará siempre el ponerlo a trabajar contra la autenticidad que ha de tener esta actividad"²¹. Fines éticos que Díaz Pardo defendió en lo personal, como atestigua su biografía, y en lo profesional, como demuestran estos objetos.



¹ Más información sobre la formación y objetivos del Laboratorio de Formas en REAL LÓPEZ, I., *El laboratorio de formas y las políticas de la memoria: recuperar las huellas del pasado*, BeauBassin, Editorial Académica Española, 2018. Véase también RÍO VÁZQUEZ, A., “Creación y compromiso: Influencia de la Bauhaus en el Laboratorio de Formas de Galicia”, en MARTÍNEZ DE GUEREÑU, L. y B. GARCÍA-ESTÉVEZ, C. (eds.), *Bauhaus in and out: perspectivas desde España*, Madrid, AHAU, 2019, pp. 376-387.

² En el año 1994 se firmó un convenio entre el Laboratorio Xeolóxico de Laxe del Seminario de Estudos Galegos y la Universidade da Coruña que culminó con la creación del Instituto Universitario de Xeoloxía Isidro Parga Pondal.

³ DÍAZ PARDO, I., “Relembrandoaos 50 anos da súamorte”, en *Cuadernos del Laboratorio de Formas 12. Lembranza de Carlos Maside no seu 50 cabodano*, Sada, Ediciós do Castro, 2008, pp. 9-11. Traducción propia.

⁴ SEOANE, L., “Carlos Maside”, en *Cuadernos del Laboratorio de Formas 12. Lembranza de Carlos Maside no seu 50 cabodano*, Sada, Ediciós do Castro, 2008, p. 35.

⁵ DÍAZ PAMPÍN, M. A., *Luis Seoane. Notas ás súas cartas a Díaz Pardo 1957-1979*, Sada, Ediciós do Castro, 2004, p. 268.

⁶ CELTIA S.A., constituida en 1955, nació con dos funciones importantes: por un lado, ampliar la experiencia industrial y comercial adquirida hasta el momento en O Castro; por otro, poner en contacto esta experiencia coruñesa con el exilio gallego en la República Argentina, que desencadenaría en la materialización del Laboratorio de Formas.

⁷ DÍAZ PARDO, I. en DÍAZ PAMPÍN, M. A., *op. cit.*, p. 164.

⁸ GALLEGO JORRETO, M. “As arquitecturas de Isaac Díaz Pardo”, en VÁZQUEZ MONTERO, Xosé Luis et al. (coords.), *Isaac Díaz Pardo un proxecto socio-cultural para Galicia*, Santiago de Compostela, Auditorio de Galicia, 1990, p. 77. Más sobre la arquitectura de Isaac Díaz Pardo en BEIRAS GARCÍA-SABELL, M., “O rueiro de Sargadelos”, *Revista Galegos*, núm. 23 (Cuaderno de Isaac Díaz Pardo), 2017, pp. 68-75.

⁹ DÍAZ PARDO, I., “O L.F. e os complexos do Castro de Samoedo e Sargadelos”, en DÍAZ PARDO, I., *Tradición e futuro*, Sada, Ediciós do Castro, 1987, p. 7.

¹⁰ Luis Seoane en REAL LÓPEZ, I., *El Museo Gallego de Arte Contemporáneo Carlos Maside: memoria, compromiso e identidade*, Gijón, Ediciones Trea, 2018, p. 29.

¹¹ SEOANE, L., *Acerca da integración das artes; Arte Mural; Arte-industria*, A Coruña, Figurandorecuerdo(s) edicións, 2012, p. 98.

¹² BRAXE, L. y SEOANE, X., *Galicia emigrante: 1954-1971: escolma de textos da audición radial de Luis Seoane*, Sada, Ediciós do Castro, 1989, p. 130.

¹³ Isaac Díaz Pardo en DÍAZ ARIAS DE CASTRO, X., MUÑOZ, L. W. y RODRÍGUEZ, J., *Arte-Industria Isaac Díaz Pardo*, A Coruña, Labirinto de Paixóns, 2001, p. 48.

¹⁴ Isaac Díaz Pardo, *As miradas de Isaac*, videoinstalación digital, Santiago de Compostela, Fundación Cidade da Cultura, 2020, min. 16.

¹⁵ SEOANE, L., *op. cit.*, p. 97.

¹⁶ Traducción propia del escrito en gallego de la placa de la tramoya del escenario.

¹⁷ Isaac Díaz Pardo en DÍAZ ARIAS DE CASTRO, X., MUÑOZ, L. W. y RODRÍGUEZ, J., *op. cit.*, p. 40.

¹⁸ DÍAZ PARDO, I., *Cuadernos del Seminario de Estudios Cerámicos de Sargadelos 18. Contribución de urgencia al entendimiento de los problemas de arte/industria*, Sada, Ediciós do Castro, 1976, p. 7.

¹⁹ *Ibidem*, p. 7.

²⁰ DÍAZ PARDO, I., “O L.F. e os complexos do Castro de Samoedo e Sargadelos”, en DÍAZ PARDO, I., *Tradición e futuro*, Sada, Ediciós do Castro, 1987, pp. 1-2.

²¹ DÍAZ PARDO, I., *op. cit.*, 1976, p. 12.



BEIRAS GARCÍA-SABELL, M., "O ruevo de Sargadelos", *Revista Galegos*, núm. 23 (Cuaderno de Isaac Díaz Pardo), 2017, pp. 68-75.

BRAXE, L. y SEOANE, X., *Galicia emigrante: 1954-1971: escolma de textos da audición radial de Luis Seoane*, Sada, Ediciós do Castro, 1989.

Cuadernos del Laboratorio de Formas de Galicia 1, Sada, Ediciós do Castro, 1970.

Cuadernos del Laboratorio de Formas 12. Lembranza de Carlos Maside no seu 50 cabodano, Sada, Ediciós do Castro, 2008.

DÍAZ ARIAS DE CASTRO, C. y DÍAZ ARIAS DE CASTRO X. (eds.), *As miradas de Isaac: Centenario de Isaac Díaz Pardo (1920-2020)*, Santiago de Compostela, Fundación Cidade da Cultura, 2020.

DÍAZ ARIAS DE CASTRO, X., MUÑOZ, L. W. y RODRÍGUEZ, J., *Arte-Industria Isaac Diaz Pardo*, A Coruña, Labirinto de Paixóns, 2001.

DÍAZ PAMPÍN, M. A., *Luis Seoane. Notas ás súas cartas a Díaz Pardo 1957-1979*, Sada, Ediciós do Castro, 2004.

DÍAZ PARDO, I., *Cuadernos del Seminario de Estudios Cerámicos de Sargadelos 18. Contribución de urgencia al entendimiento de los problemas de arte/industria*, Sada, Ediciós do Castro, 1976.

DÍAZ PARDO, I., *Tradición e futuro*, Sada, Ediciós do Castro, 1987.

DÍAZ PARDO, I., *As miradas de Isaac*, videoinstalación digital, idea original y dirección: Cecilia Díaz Betz, co-dirección y edición: Jordi Cussó, sonido: Unai Lazcano, Santiago de Compostela, Fundación Cidade da Cultura, 2020.

GALLEGO JORRETO, M. "As arquitecturas de Isaac Díaz Pardo", en VÁZQUEZ MONTERO, Xosé Luis et al. (coords.), *Isaac Díaz Pardo un proxecto socio-cultural para Galicia*, Santiago de Compostela, Auditorio de Galicia, 1990, pp. 77-78.

SEOANE, L., *Acerca da integración das artes; Arte Mural; Arte-industria*, A Coruña, Figurandorecuerdo(s) edicións, 2012.

REAL LÓPEZ, I., *El laboratorio de formas y las políticas de la memoria: recuperar las huellas del pasado*, BeauBassin, Editorial Académica Española, 2018.

REAL LÓPEZ, I., *El Museo Gallego de Arte Contemporáneo Carlos Maside: memoria, compromiso e identidad*, Gijón, Ediciones Trea, 2018.

RÍO VÁZQUEZ, A., "Creación y compromiso: Influencia de la Bauhaus en el Laboratorio de Formas de Galicia", en MARTÍNEZ DE GUEREÑU, L. y B. GARCÍA-ESTÉVEZ, C. (eds.), *Bauhaus in and out: perspectivas desde España*, Madrid, AHAU, 2019, pp. 376-387.



Nº 11 • 2025
ISSN 2444-121X

MOBILIARIO INFANTIL, JUEGO Y AUTOCONSTRUCCIÓN: EL LEGADO DE NORMAN CHERNER

Sara Peña Fernández

Universidad de Valladolid

sara.penaf@uva.es

Cristina Rodríguez Vivas

Universidad de Valladolid

cristinarodriguezvivas@gmail.com

Noelia Galván Desvaux

Universidad de Valladolid

noelia.galvan@uva.es

• Fecha de recepción: 05-05-2025 - Fecha de aceptación: 04-06-2025 • Pags. 91 - 109

• <https://doi.org/10.46255/add.2025.11.255>

RESUMEN

El presente texto analiza la obra de Norman Cherner como arquitecto-diseñador integral, centrándose en sus prototipos de mobiliario y juguetes infantiles de los años cincuenta. Para ello se toma como referencia sus manuales de autoconstrucción —*Make Your Own Modern Furniture* (1953), *How to Build Children's Toys and Furniture* (1954) y *Fabricating Houses from Component Parts* (1957)— destacando especialmente el dedicado a los niños, por su valor pedagógico y lúdico. El estudio incluye el análisis de sus dibujos y maquetas, así como el papel no reconocido en el proceso creativo de su esposa Babe Cherner. La reconstrucción a escala real de algunos de estos diseños infantiles ha permitido evaluar su vigencia y complejidad técnica, sobre todo para los usuarios a los que iban destinados los manuales de Cherner.

PALABRAS CLAVE: Norman Cherner; diseñador integral; mobiliario infantil; juguete; arquitectónico; madera contrachapada.

CHILDREN'S FURNITURE, PLAY AND SELF-BUILDING: THE LEGACY OF NORMAN CHERNER

ABSTRACT

This article analyzes the work of Norman Cherner as an integral architect-designer, focusing on his prototypes of children's furniture and toys from the 1950s. It draws on his self-build manuals —"Make Your Own Modern Furniture" (1953), "How to Build Children's Toys and Furniture" (1954), and "Fabricating Houses from Component Parts" (1957)— with particular emphasis on the one dedicated to children for its pedagogical and playful value. The study includes the analysis of his drawings and models, as well as the often-unrecognized role of his wife, Babe Cherner, in the creative process. The full-scale reconstruction of some of these children's designs has made it possible to assess their relevance today and the technical challenges involved, especially for the users targeted by Cherner's manuals.

KEY WORDS: Norman Cherner; integral designer; children's furniture; architectural toy; plywood.

MOBILIARIO INFANTIL, JUEGO Y AUTOCONSTRUCCIÓN: EL LEGADO DE NORMAN CHERNER

Sara Peña Fernández

Universidad de Valladolid

Cristina Rodríguez Vivas

Universidad de Valladolid

Noelia Galván Desvaux

Universidad de Valladolid



Figura 1

Norman Rockwell.

*Silla Cherner diseñada por Norman Cherner en 1958
y dibujada por Norman Rockwell para "The Artist at Work".*

portada del Saturday Evening Post en septiembre de 1961. Saturday Evening Post.

1. INTRODUCCIÓN: EL LEGADO DE NORMAN CHERNER.

Norman Cherner (1920-1987) fue un arquitecto y diseñador estadounidense cuya trayectoria profesional se desarrolló en el contexto de la Segunda Guerra Mundial y la posguerra en Estados Unidos. Formado en Bellas Artes en la Universidad de Columbia, donde más tarde ejercería como docente, Cherner también trabajó como instructor en el Museo de Arte Moderno (MoMA) entre 1947 y 1949, participando en algunas exposiciones. En particular, para la muestra del MoMA *Good Design* donde una de sus mesas auxiliares de la línea "Konwiser" estuvo expuesta como uno de los diseños de muebles más progresistas de la época¹.

Entre sus proyectos arquitectónicos más relevantes se encuentran las viviendas de la cooperativa *Ramapo* (1948) y la casa prefabricada *Pre-built* (1957), esta última expuesta en Viena y utilizada posteriormente como su propio estudio y hogar. Aunque la figura de Cherner es conocida, sobre todo, a su icónica *silla Cherner* (Fig.1)—diseñada para Plycraft en respuesta a las limitaciones productivas de la silla *Pretzel* de George Nelson² —,

su gran aportación viene de la mano de tres libros publicados por el arquitecto y enfocados en la divulgación de sus diseños, con planos y dibujos detallados, para que pudiesen ser contruidos por cualquiera que se acercase a estos manuales.

La influencia del contexto histórico y tecnológico de esta época de posguerra fue fundamental en su obra. Tras la contienda, numerosos materiales y técnicas que se habían desarrollado para el conflicto se introdujeron en la construcción del nuevo hogar norteamericano. En el caso del mobiliario, el uso de la madera contrachapada posibilitó novedosos diseños, que procedían de estas innovadoras soluciones constructivas. Y es ahí donde Cherner destacó por su capacidad para proponer ideas enfocadas en la estética moderna, pero que también aunaban la funcionalidad y la economía.

Para los Estados Unidos, la consolidación de los principios de la arquitectura moderna supuso un gran paso, sobre todo, en el entendimiento de la responsabilidad social de la arquitectura. El New Deal, con sus políticas económicas y sociales, puso de manifiesto el anhelo de una nueva sociedad en la que la infancia se convirtió en el icono de ese futuro optimista que estaba por venir. En la posguerra, hitos como la creación de la UNESCO, en 1945, marcó un punto de inflexión en la transformación de la educación a nivel global, afectando también a la concepción de los espacios domésticos, en especial en relación con la infancia. La arquitectura respondió a estas aspiraciones con diseños donde las necesidades del niño quedaban patentes, en cuanto a la distribución del hogar y la adecuación de la escala de los espacios y muebles a las necesidades de los niños. Esto se reflejó en el auge de concursos de diseño enfocados en el mobiliario doméstico, fundamentales para entender los muebles propuestos por Norman Cherner. El artículo se propone, así, visibilizar y analizar el legado de Norman Cherner, cuyo trabajo abarcó tanto la arquitectura, como el diseño de mobiliario y juguetes infantiles, contribuyendo a llenar el vacío bibliográfico que existe sobre su obra. Para ello se ha partido de los tres libros publicados por el diseñador: *Fabricating houses from component parts: How to build a house for \$6000* (1957), *Make your own modern furniture* (1953) y *How to build children's toys and furniture* (1954), para analizar sus prototipos de muebles, así como reconstruir físicamente algunas de sus piezas infantiles más representativas (Fig.2).

Figura 2
Norman Cherner.
'How to build a house for \$ 6000',
'Make your own modern furniture',
'How to Build Children's Toys and Furniture'.
Elaboración propia.

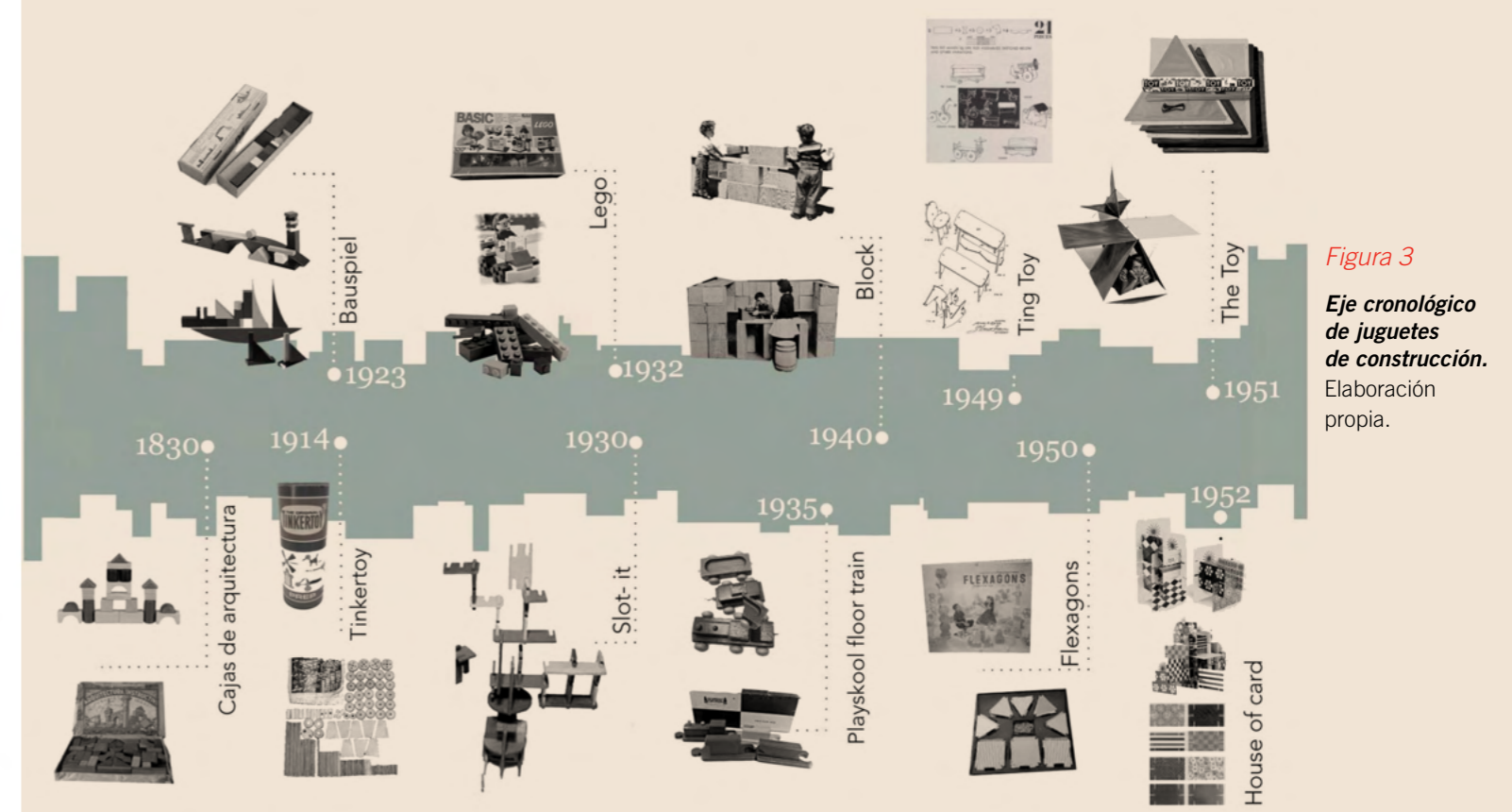


Figura 3
Eje cronológico de juguetes de construcción.
Elaboración propia.

También se ha realizado un análisis bibliográfico que permitió contextualizar el trabajo de Norman Cherner dentro del marco histórico de la posguerra, así como identificar otros referentes contemporáneos, quienes también exploraron las relaciones entre arquitectura, juego y educación.

En cuanto al proceso de análisis y restitución gráfica de las piezas de Cherner, se redibujaron las piezas digitalmente, tanto en 2D como en 3D, a partir de bocetos, planos y fotografías extraídos de sus publicaciones. Este proceso permitió la construcción física a escala de algunos de sus diseños, permitiendo verificar su funcionamiento y resolver problemas derivados de la falta de documentación técnica detallada.

2. ENTRE EL JUEGO Y LA FUNCIÓN: EL AUGE DEL DISEÑO INFANTIL MODERNO EN LA POSGUERRA.

El diseño infantil vivió una profunda transformación durante la posguerra norteamericana, con especial énfasis en los años cincuenta. Mucho tuvo que ver el nuevo modo de vida en cuanto a la consolidación de la clase media, la construcción del ideal de vivienda suburbana de periferia y el aumento del poder adquisitivo. Estas cuestiones propiciaron una atención renovada al mobiliario infantil, teniendo en cuenta otros aspectos al margen de las meramente formales, como la importancia de lo lúdico y la pedagogía en el desarrollo emocional de los niños³.

La obra de 1955 *Homo Ludens*⁴ de Johan Huizinga es fundamental para entender como las nuevas ideas estaban llegando a la sociedad. En este contexto, también serán importantes las ideas de John Dewey (1859-1952), filósofo estadounidense defensor del pragmatismo, que proponía que el niño aprendiera mediante la acción. El juego, por tanto, es serio, y fomenta la creatividad permitiendo a los individuos estructurar su entorno. Estos temas serán claves para los diseñadores de juguetes y mobiliario infantil proponiendo entornos donde se pudiese experimentar, manipular y transformar el espacio jugando, a través del mobiliario (Fig.3).

En este sentido, Alma Siedhoff-Buscher fue pionera en la concepción de muebles y juguetes infantiles. En la famosa casa modelo de la Bauhaus, Haus am Horn, diseñada para la exposición de Weimar de 1923 por Georg Muche y Adolf Meyer con la colaboración de Walter Gropius. Alma fue la encargada de diseñar la habitación de niños⁵, proponiendo un mueble modular multifuncional de madera que permitía la experiencia lúdica basada en cuestiones pedagógicas y educativas. Estas ideas de experimentación libre, en las que los objetos no están completos hasta que el usuario interviene, se vincula con las teorías que luego veremos en los diseños de Norman Cherner.

Existen otros ejemplos de mobiliario infantil donde se siguen estos principios de sencillez y flexibilidad, como los diseñados por los finlandeses Alvar y Aino Aalto en la silla N65 (1935), el taburete *Children's Stool NE60* (1934) o el *Modelo 103* (1931). En ellos ya se comienza a mostrar los trazados simples, las esquinas redondeadas y el uso de materiales cálidos como la madera de abedul⁶. En el caso del danés Hans J. Wegner, sus piezas *CH410* (1944) y *CH411*, incorporaban un sistema desmontable y transformable, preocupándose de que el mueble creciese según lo hacía el niño.

En el mismo contexto histórico y ámbito geográfico de Cherner podemos reseñar el juguete-mobiliario de Anne Tyng, con su *Tyng Toy* (1949), un diseño donde a través de cinco piezas que se ensamblaban se podían construir numerosas variaciones, como asientos, una mesa, un balancín, un caballo o un avión. El prototipo fue publicado en *Popular Mechanics*⁷, donde se mostraban las piezas de contrachapado con un sistema de ranuras muy funcional y sencillo, sin tornillos, ni ningún anclaje mecánico. Más allá del uso del juego, la idea de que el niño pudiera cambiar fácil y rápidamente su propio entorno y sus propios objetos fue particularmente innovadora en su época.

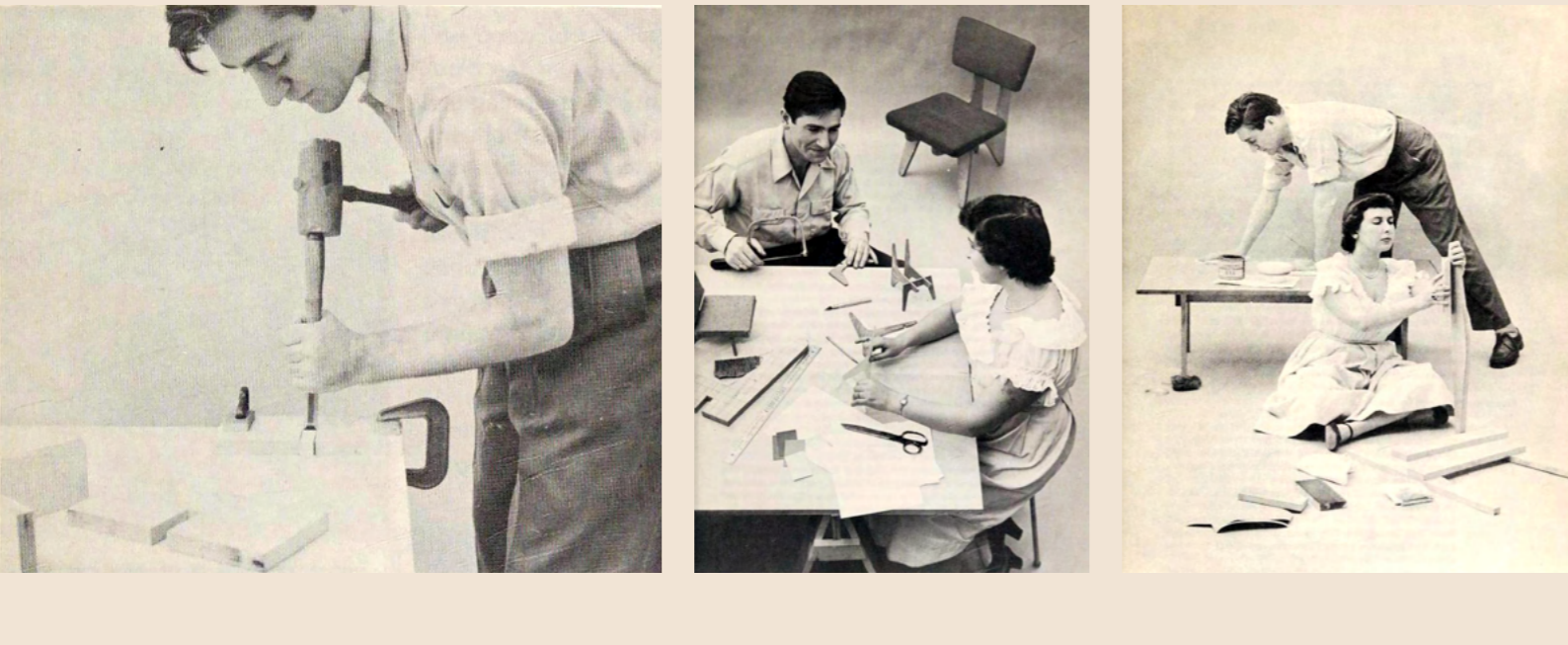
Por su parte, Charles y Ray Eames desarrollaron todo un mundo sobre el diseño para niños en piezas como la *Child's Chair* (1944) y el *Eames Elephant* (1945), ambas en madera contrachapada. Con tela y varillas de madera dieron forma a *The Toy* (1951), y mediante cartas ranuradas que se ensamblaban a su *House of Cards* (1952). Incluso propusieron reutilizar las cajas de los embalajes de sus muebles en la *Eames Carton City*, reflejando su interés por diseñar en pos de un aprendizaje creativo (Fig.4).

El periodo en el que se enmarca Cherner también se caracterizó por numerosos concursos de diseño, como el *Organic Design in Home Furnishings Competition* (MoMA, 1940–41), donde Charles Eames y Eero Saarinen resultaron ganadores, o el *International Competition for Low-Cost Furniture Design* (MoMA, 1950), que buscaba integrar el diseño moderno en la casa del americano medio⁸. Empresas como Knoll y Herman Miller, y figuras como George Nelson representaron esta democratización del mobiliario de moderno, que reflejaba una época de cambio en el que el diseño doméstico miraba hacía el uso confortable del mueble, atento a las necesidades familiares y, en particular, a las de los niños.



Figura 4

Mobiliario infantil del mid-century.
Elaboración propia.



3. EL HOGAR COMO PROYECTO COLECTIVO: LOS LIBROS DE LOS CHERNER.

Norman Cherner y su mujer Bebe se enfocaron en la publicación de libros para que cualquier persona pudiese construir sus diseños de casas y muebles asequibles, aprovechando el auge de la madera contrachapada en Estados Unidos y la tradición constructiva del país (Fig.5). Así se constataba que cualquier persona pudiera convertirse en arquitecto, diseñador y habitante activo de su propio hogar: “la fabricación de muebles modernos está al alcance de cualquier persona con habilidades básicas y herramientas simples”⁹.

Cherner se había formado en Bellas Artes en la Universidad de Columbia, había sido profesor e instructor en *Fine and Industrial Arts Education* en el *Teachers' College* y había formado parte del equipo docente del MoMA. Gracias a este bagaje, comprendió que el verdadero impacto del diseño no se encontraba en los propios objetos, sino en su capacidad para llegar al público general, y plasmó esta convicción en sus manuales¹⁰, donde combinó sus maravillosos diseños con un profundo compromiso pedagógico.

En su libro *Fabricating Houses from Component Parts: How to Build a House for \$6,000*, Cherner plantea una guía para construir viviendas económicas y funcionales, pensada, como se ha explicado antes, para un público no especializado. Una constante de estos libros es que van a estar ilustrados con dibujos y diagramas en papel cuadrado, que permitan a cualquier persona replicar y construir sus diseños con precisión.

El manual no es un compendio de construcción, sino una declaración pedagógica donde aprender a diseñar una casa desde principios formales funcionales, económicos y de entorno y control climático¹¹. Una de las cuestiones más interesantes del libro es la propuesta a través de sistemas modulares basados en componentes estandarizados, con diversos ejemplos detallados de distribución espacial y configuración volumétrica (Fig.6). Cherner construyó, en colaboración con la revista *Woman's Day*¹², prototipos de estos modelos para demostrar la viabilidad de sus casas. En *Fabricating Houses* Cherner va más allá de lo técnico e incluye reflexiones sobre la calidad de vida, el confort térmico, la iluminación natural y el bienestar psicológico, anticipando preocupaciones que hoy reconocemos como “habitabilidad”.

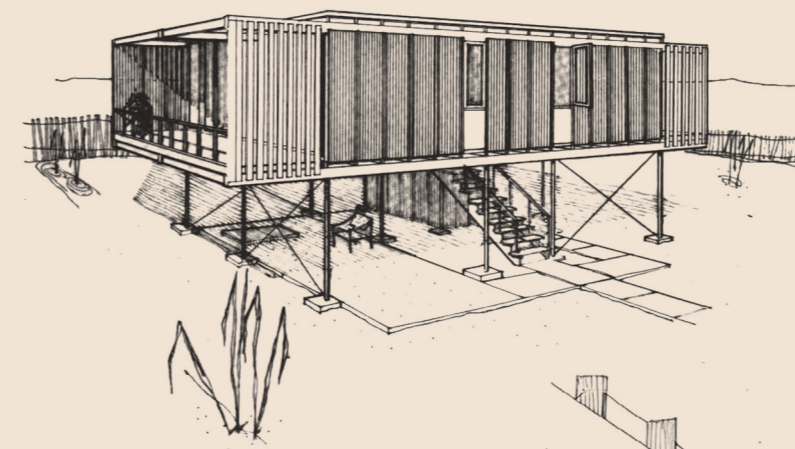


Figura 6

Norman Cherner. *Pre-built House*. 1957. Fabricating houses from component parts: How to build a house for \$6000, p. 98.

< Figura 5

Thomas Yee. *Proceso de fabricación mediante el empleo de herramientas básicas realizado por Norman y Babe Cherner*. 1953. Make your own modern furniture, pp. 27, 35 y 129.



Figura 7

Norman Cherner. *One room apartment*. 1953. Make your own modern furniture, p. 40.

En el segundo de los manuales, *Make Your Own Modern Furniture*, Cherner traslada esta filosofía al interior del hogar. El arquitecto parte de la idea de que el hogar es una extensión de quienes lo habitan, y que los muebles no son meros objetos funcionales, sino herramientas adaptables a las actividades, gustos y dinámicas familiares. Así, el espacio debe responder a las necesidades de sus habitantes, y los muebles versátiles y transformables que aparecen entre sus páginas son el catalizador perfecto para conseguirlo¹³. Es interesante como Cherner ofrece soluciones modernas y de líneas simples, proponiendo cambios en texturas, colores o patrones para ajustar cada mueble al gusto personal.

En el libro también se tratan cuestiones de escala y convivencia: ¿cómo lograr que un mismo espacio funcione para el niño que juega y para el adulto que trabaja? ¿Cómo armonizar estética, funcionalidad y presupuesto? La respuesta pasa por dotar a quién construye de un ideario capaz de transformar el espacio en relación con el usuario.

Otra cuestión a tener en cuenta son los dibujos de los interiores y el mobiliario que acompañan estas publicaciones, donde no sólo podemos ver el interés de sus diseños, sino su talento para representar el entorno doméstico (Fig.7). Sus dibujos a línea y masa negra, realizados a mano alzada, recuerdan a los bocetos interiores de las Case Study Houses¹⁴ y representan una visión doméstica moderna, donde cada objeto está cuidadosamente pensado: desde la icónica silla Cherner con su respaldo curvado hasta las mesas, estanterías y lámparas. La chimenea de piedra, los revestimientos de madera y los textiles aportan calidez, mientras que los muebles de líneas limpias y orgánicas responden a los ideales del *mid-century modern*.

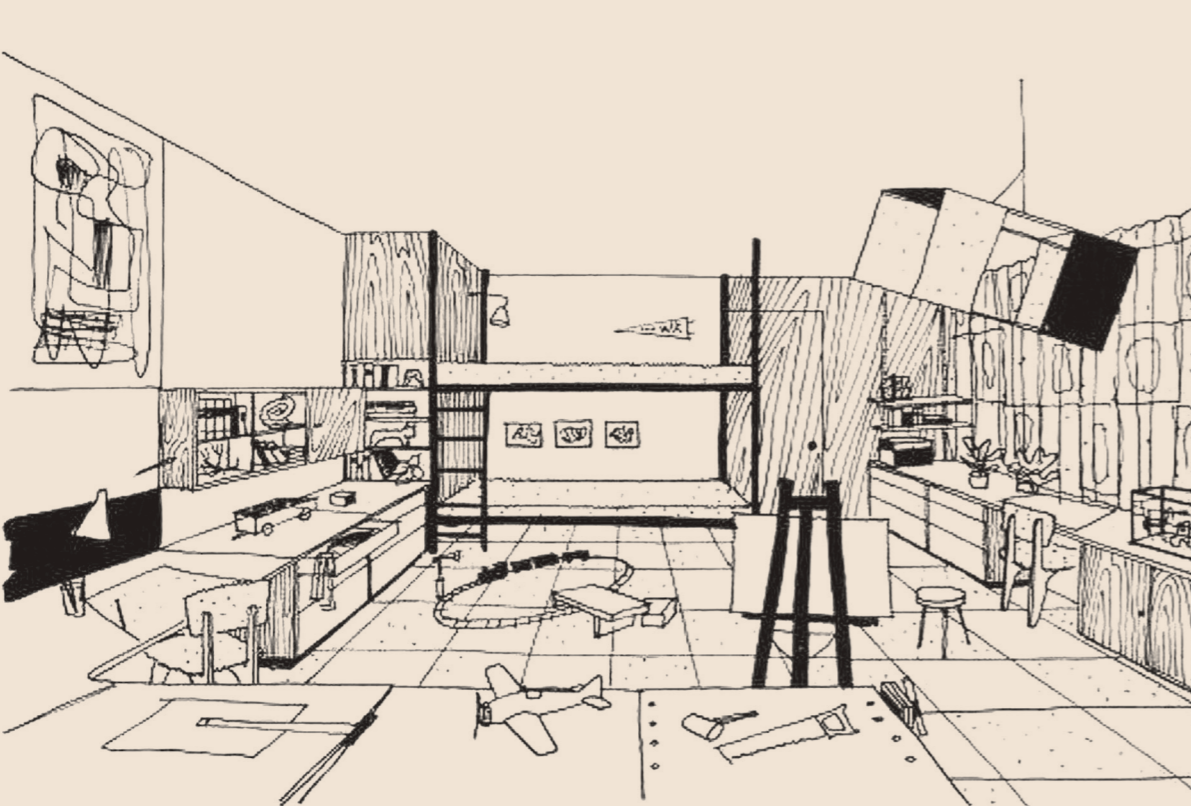


Figura 11
Norman Cherner.
Habitación infantil diseñada por Cherner.
 1953. *Make your own modern furniture*, p. 72.

Figura 12 >
Restitución gráfica
de los diseños
de mobiliario infantil
de Norman Cherner.
 Elaboración propia.

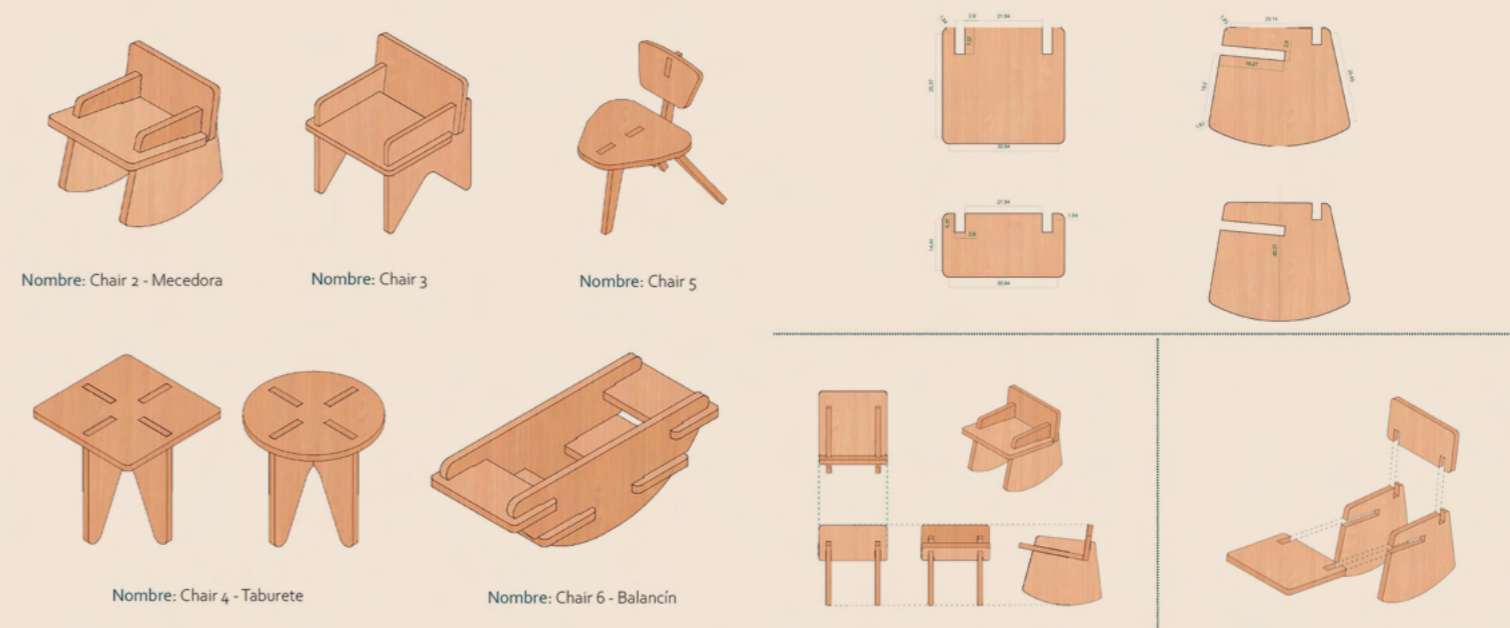
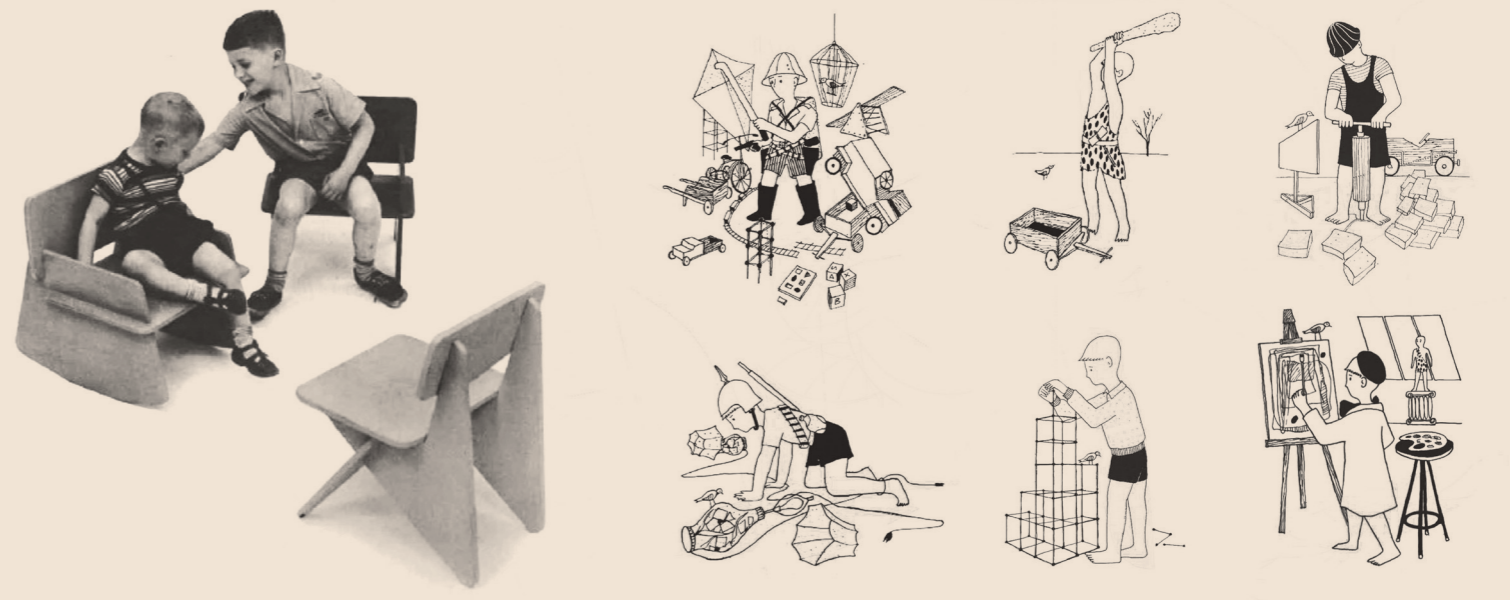


Figura 13 >
Thomas Yee y Norman Cherner.
Fotografía de niños jugando
con el mobiliario infantil
y dibujos realizados por Cherner.
 1954. *How to Build Children's Toys and Furniture.*



Una cuestión fundamental de este libro es su aproximación pedagógica, abordando la importancia en cuanto desarrollo infantil del papel de los adultos en el juego. El autor se cuestiona sobre el por qué se juega, y concluye que el interés del niño cambia a lo largo de esta etapa, sugiriendo soluciones escalables y adaptables¹⁸. Esta perspectiva anticipa enfoques contemporáneos en psicología y diseño, que enfatizan la importancia del juego libre, la flexibilidad ambiental y el diseño centrado en el usuario¹⁹. De este modo, Cherner también evidencia aspectos relevantes del pensamiento de los niños, como la manera ingenua de emplear diferentes objetos y lugares de la casa, anticipándose a las ideas de Xavier Montey²⁰.

En uno de los dibujos de Norman Cherner que acompañan la publicación (*Fig.11*), se representa una habitación infantil que refleja la perfección la idea que Cherner sostiene sobre que este espacio debe de ser un laboratorio doméstico para el aprendizaje y el juego. La escena combina el mobiliario diseñado por Cherner —bancos, estanterías, mesas y camas en niveles— con objetos y herramientas dispersos, como trenes, serruchos y aviones, que sugieren un espacio de experimentación constante. Un lugar donde el mobiliario forma parte de un escenario activo para la creatividad infantil.

5. RECONSTRUCCIÓN GRÁFICA DEL MOBILIARIO Y JUGUETES DE LOS CHERNER

El estudio de los libros de los Cherner ha permitido llevar a cabo una reconstrucción gráfica y material de una selección de sus diseños infantiles y de mobiliario. Este proceso no solo tradujo las dimensiones, materialidad y geometría de las piezas, sino que también evaluó su estabilidad, ensamblaje y potencial pedagógico, alineándose con el enfoque original de Cherner para hacer accesible el diseño al público general.

Partiendo de los dibujos originales incluidos en *How to Build Children's Toys and Furniture*, se digitalizaron y redibujaron las piezas, permitiendo un análisis preciso previo a la fabricación de maquetas y prototipos a escala real (*Fig.12*).

Entre las piezas más relevantes replicadas destaca la Chair 2 - mecedora formada por cuatro piezas ensambladas, que permiten ese característico movimiento oscilante. (*Fig.13*) Más allá de su función básica como asiento, la mecedora introduce al niño en una experiencia sensorial y de coordinación motora, fomentando el equilibrio y el juego simbólico. También la Chair 3, de dimensiones mayores, que se aproxima a un diseño para adolescentes o adultos, con cuatro piezas ensambladas que retoman la lógica estructural de la mecedora de porche tan típicamente americana. El balancín (Chair 6) es otra pieza destacada, concebida para estimular el movimiento corporal y la interacción física en edades tempranas. Estas seis piezas ensambladas, con laterales curvos de gran formato, anticipa enfoques contemporáneos que consideran el mobiliario infantil como herramienta de aprendizaje corporal. Por último, el taburete (Chair 4), propone una solución de asiento adaptable, compuesto por tres piezas principales que permiten configuraciones variables, tanto circulares como cuadradas.



Figura 14

Prototipos a escala real de los muebles infantiles de Cherner. Elaboración propia.

En el ámbito de los juguetes, la casa de muñecas (Toy 1) se presenta como un juego modular de cinco piezas ensamblables que permiten construir estructuras en altura. Esta propuesta no solo fomenta el juego simbólico, sino que introduce nociones espaciales y constructivas básicas.

Por su parte, el juego de ensamblajes (Toy 1 - Ensamblables) consiste en una pieza matriz a la que se van acoplando elementos secundarios mediante un sistema de ranuras. Esta tipología estimula la creatividad, la coordinación mano-ojo y la capacidad de anticipar formas y patrones, situándose en línea con la tradición pedagógica de los juegos de construcción.

Este proceso de reconstrucción incluyó también la fabricación de maquetas, utilizando tecnología de corte láser y métodos manuales de ensamblaje (Fig.14). Las primeras pruebas, realizadas a escala reducida, permitieron detectar ajustes necesarios en las ranuras en la compatibilidad de los componentes. Posteriormente, se fabricaron prototipos en escala real utilizando tableros de madera, respetando la intención original de Cherner, y explorando cómo sus diseños pueden seguir dialogando con el contexto contemporáneo.

Como han señalado Ogata²¹ y Fernández Villalobos²², el valor de este tipo de diseños no reside únicamente en su forma, sino en su capacidad de generar experiencias en los niños, facilitando la autonomía, la creatividad y la interacción física y social.

6. CONCLUSIONES

Las piezas de Cherner analizadas en este artículo son el ejemplo de cómo el diseño puede convertirse en una herramienta educativa y pedagógica. Sus dibujos y manuales son narraciones gráficas, donde el espacio doméstico se convierte en protagonista. La restitución de algunas de sus piezas a escala real ha permitido profundizar en la comprensión de su diseño y su impacto en el entorno físico.

Por otra parte, el mobiliario y los juguetes arquitectónicos desarrollados por Cherner en los años cincuenta representan un avance significativo en el diseño infantil. Su enfoque integró numerosos aspectos en sintonía con autores como Charles y Ray Eames, Aino y Alvar Aalto, o Alma Siedhoff-Buscher. Unos diseñadores que, al igual que Cherner, revelan

una interesante conexión entre el mobiliario y los juguetes en su obra. Esta relación no solo enriquece la experiencia infantil, sino que también refleja su particular visión de los diferentes objetos y lugares domésticos. Además, propicia una nueva enseñanza, capaz de demostrar cómo nos desarrollamos en función del espacio.

Otro aspecto significativo en este artículo es la inclusión recurrente de su esposa, Babe Cherner, en las fotografías promocionales y de taller, donde aparece participando activamente en las tareas de diseño y construcción de prototipos junto a Norman. (Fig.15) Aunque Babe no figura como autora en ninguno de los manuales ni en las publicaciones, su presencia en las fotografías evidencia un trabajo colaborativo, que desborda lo estrictamente familiar. Estas imágenes muestran a Babe cortando, montando y discutiendo detalles de los prototipos, lo que sugiere que su participación enriqueció el proceso creativo de Cherner. Esta dimensión de coautoría no reconocida resalta la importancia de considerar el papel invisible de la mujer en la historia del diseño moderno.

A día de hoy, resulta significativo observar cómo los muebles infantiles de los Eames, Aalto o Cherner continúan siendo demandados y despiertan cierto interés. Estas piezas mantienen su relevancia estética y funcional gracias a su diseño atemporal y calidad. Prueba de ello es que algunas de ellas se continúan produciendo por diferentes firmas comerciales de mobiliario; lo que refleja la capacidad del buen diseño de trascender épocas y ofrecer soluciones prácticas en el ámbito contemporáneo.



Figura 15

Thomas Yee.
Norman, Babe y su hijo Cherner
resolviendo un problema
de interiorismo.
1950. The Smiths
discover interior design, p. 18.



¹ MUSEUM OF MODERN ART, *Good Design*, Nueva York, Museum of Modern Art. <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1714> [última consulta, mayo 2025].

² Esta silla tuvo una historia conflictiva, ya que Plycraft intentó apropiarse del diseño, lo que llevó a Cherner a un proceso legal que concluyó con el reconocimiento oficial de su autoría. “Chairs” en <https://chernerchair.com/collections/chairs> [última consulta, mayo 2025].

³ FERNÁNDEZ VILLALOBOS, N., “House of Cards: el ‘continente’ Eames en una baraja de cartas”, *Proyecto, Progreso, Arquitectura*, núm. 20, 2019, pp. 86–105 <https://doi.org/10.12795/ppa.2019.i20.05>.

⁴ HUIZINGA, J., *Homo Ludens. A study of the play-element in culture*, Boston, Beacon Press, 1955.

⁵ HERVÁS Y HERAS, Josenia. *Las mujeres de la Bauhaus: de lo bidimensional al espacio total*, Barcelona, Taschen, p. 154.

⁶ FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, A., “Aino Marsio Aalto y el mobiliario moderno ‘let’s think about it’”, *Revista europea de investigación en arquitectura: REIA*, núm. 20, 2022, pp. 141-158.

⁷ JUÁREZ CHICOTE, A. y MORENO SÁNCHEZ-CAÑETE, F.J., “Tyng Toy, 1949. Resonancias desde los inicios de una pionera desconocida”, *Rita*, núm. 7, 2017, pp. 154–159.

⁸ MONTES SERRANO, C., LAFUENTE SÁNCHEZ, V. y LÓPEZ BRAGADO, D., “El MoMA y la promoción del mobiliario moderno: Low-Cost Furniture Design Competition, 1948–1950”, *EGA Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica*, núm. 46, 2022, pp. 174–179.

⁹ CHERNER, N., *Make your own modern furniture*, Nueva York, McGraw-Hill, 1953, p. 53.

¹⁰ MURPHY, J., “Cherner and the FHA: Housing research in the 1950’s”, *ACSA Fall Conference Philadelphia*, 2012, pp. 28-32.

¹¹ CHERNER, N., *Fabricating houses from component parts: How to build a house for \$6000*, Nueva York, Reinhold Publishing Corp., 1957.

¹² MURPHY, J., *op. cit.*, 2012.

¹³ CHERNER, N., *op. cit.*, 1953.

¹⁴ SMITH, E. A. T., *Case Study Houses. The Complete CSH Program 1945-1966. 40th Ed.*, Colonia, Taschen, 2022.

¹⁵ CHERNER, N., *How to build children’s toys and furniture*, Nueva York, McGraw-Hill, 1954, p. 12.

¹⁶ MURPHY, J., *op. cit.*, 2012.

¹⁷ CHERNER, N., *op. cit.*, 1954, pp. 22-34.

¹⁸ *Ibíd*, pp. 11-13.

¹⁹ OGATA, A. F., *Designing the Creative Child: Playthings and Places in Midcentury America*, Minnesota, University of Minnesota Press, 2013.

²⁰ MONTEYS, X. y FUERTES, P., *Casa Collage. Un ensayo sobre la arquitectura de la casa*, Barcelona, Gustavo Gili, 2001.

²¹ *Ibidem*.

²² FERNÁNDEZ VILLALOBOS, N., *op. cit.*, 2019.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENGOA, G., “Bauhaus, juguetes y miradas lúdicas. Un camino distinto”, *Cuaderno 113, Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación*, septiembre 2020, pp.151-164.

CHERNER en <https://chernerchair.com> [última consulta, mayo 2025].

CHERNER, N., “Relating design to our times: for the Woodworker”, *Craft Horizons*, agosto 1948, pp. 19-21.

CHERNER, N., “The Smiths discover interior design”, *Craft Horizons*, marzo 1950, pp. 18-21.

CHERNER, N., *Make Your Own Modern Furniture*, Nueva York, McGraw-Hill, 1953.

CHERNER, N., *How to Build Children’s Toys and Furniture*, Nueva York, McGraw-Hill, 1954.

CHERNER, N., *Fabricating Houses from Component Parts: How to Build a House for \$6000*, Nueva York, Reinhold Publishing Corp., 1957.

FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, A., “Aino Marsio Aalto y el mobiliario moderno ‘let’s think about it’”, *Revista europea de investigación en arquitectura: REIA*, núm. 20, 2022, pp. 141-158.

FERNÁNDEZ VILLALOBOS, N., “House of Cards: el ‘continente’ Eames en una baraja de cartas”, *Proyecto, Progreso, Arquitectura*, núm. 20, 2019, pp. 86–105
<https://doi.org/10.12795/ppa.2019.i20.05>.

HERVÁS Y HERAS, Joseña. *Las mujeres de la Bauhaus: de lo bidimensional al espacio total*, Barcelona, Taschen.

HUIZINGA, J., *Homo Ludens. A study of the play-element in culture*, Boston, Beacon Press, 1955.

JUÁREZ CHICOTE, A. y MORENO SÁNCHEZ-CAÑETE, F. J., “Tyng Toy, 1949. Resonancias desde los inicios de una pionera desconocida”, *Rita*, núm. 7, abril de 2017, pp. 154–159.

KELLOGG, C., “If Owner Is Own Contractor Price Can Be Under \$6000; Low-Cost Houses for Avid Do-It-Yourselfers”, *The New York Times*, 27/05/1957, p. 46.

MONTES SERRANO, C., LAFUENTE SÁNCHEZ, V., y LÓPEZ BRAGADO, D., “El MoMA y la promoción del mobiliario moderno: Low-Cost Furniture Design Competition, 1948–1950”, *EGA Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica*, núm. 46, noviembre 2022, pp. 174-179.

MONTEYS, X. y FUERTES, P., *Casa Collage. Un ensayo sobre la arquitectura de la casa*, Barcelona, Gustavo Gili, 2001.

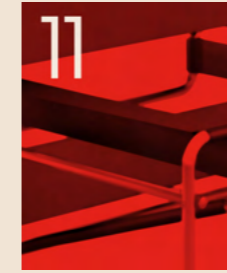
MURPHY, J., “Cherner and the FHA: Housing Research in the 1950’s”, Philadelphia, *ACSA Fall Conference*, 2012.

MUSEUM OF MODERN ART, *Good Design*, Nueva York, Museum of Modern Art, 1950.

MUSEUM OF MODERN ART, *Prize Designs for Modern Furniture from the International Competition for Low-Cost Furniture Design*, Nueva York, 1950.

OGATA, A., *Designing the Creative Child: Playthings and Places in Midcentury America*, Minnesota, University of Minnesota Press, 2013.

SMITH, E. A. T., *Case Study Houses. The Complete CSH Program 1945-1966. 40th Ed.*, Coloniae, Taschen, 2022.



Nº 11 • 2025
ISSN 2444-121X

ORTHOPEDIC DESIGN REVISITED: LE CORBUSIER AND L'ESPRIT NOUVEAU, 1920-1925

Aaron Richmond

Center for Sensory Studies.

Concordia University (Montreal, QC)

mittelman.richmond@gmail.com

• Fecha de recepción: 20-03-2025 - Fecha de aceptación: 27-05-2025 • Pags. 111 - 134

• <https://doi.org/10.46255/add.2025.11.236>

ABSTRACT

In this article, Le Corbusier's orthopedic design principles are revisited as a way of presenting a more generalized set of preoccupations with energy hygiene. By examining how specific design objects reflect the emerging concerns of modern psychology, it will be demonstrated how Le Corbusier saw the decorative arts as a means of managing the energetic aspect of human experience—preventing crises and alleviating the psychological overload that defines a newly urbanized and cosmopolitan set of experiences. In framing design within the broader context of energy hygiene, this paper aims to position Le Corbusier as a comprehensive designer who responded to the medical and techno-scientific demands of modern life.

KEY WORDS: L'Esprit nouveau; Charles-Edouard Jeanneret (Le Corbusier); Aesthetic culture; Energy hygiene; Orthopedics; Decorative arts; Modern psychology.

DISEÑO ORTOPÉDICO REVISITADO: LE CORBUSIER Y L'ESPRIT NOUVEAU, 1920-1925.

RESUMEN

Este artículo revisa los principios de diseño ortopédico de Le Corbusier para presentar una serie de preocupaciones más generales sobre la higiene energética. Examinando el modo en que determinados objetos de diseño reflejan las preocupaciones emergentes de la psicología moderna, se demostrará cómo Le Corbusier veía las artes decorativas como una forma de gestionar el aspecto energético de la experiencia humana, previniendo crisis y aliviando la sobrecarga psicológica que define un conjunto de experiencias recién urbanizadas y cosmopolitas. Al enmarcar el diseño en el contexto más amplio de la higiene energética, el objetivo de este artículo es situar a Le Corbusier como un diseñador integral que respondió a las exigencias médicas y tecnocientíficas de la vida moderna.

PALABRAS CLAVES: L'Esprit nouveau; Charles-Edouard Jeanneret (Le Corbusier); cultura estética; higiene energética; ortopedia; artes decorativas; psicología moderna.

ORTHOPEDIC DESIGN REVISITED: LE CORBUSIER AND L'ESPRIT NOUVEAU, 1920-1925

Aaron Richmond

Center for Sensory Studies, Concordia University (Montreal, QC)

From 1920 to 1925, the Paris-based journal *L'Esprit nouveau* printed 28 editions under the direction of the poet, Paul Dermée, the painter Amédée Ozenfant, and the architect Charles-Edouard Jeanneret (Le Corbusier)¹. Initially described as a « *Revue Internationale D'Esthétique* », its stated program was to “understand the spirit of the contemporary époque” and to “manifest the unified spirit that enlivens the research of the various elites within our society”². In bold capital letters, it proclaimed itself to be the first periodical of its kind truly consecrated to « *L'ESTHÉTIQUE VIVANTE* »³.

Particularly relevant to the collaborators of *L'Esprit nouveau* is a scientific tradition that conceives of the aesthetic as a privileged domain by which to intervene in the energetic linkages between the individual nervous system and the social body at large. These new sciences used human energy as a central category for understanding the individual nervous system and its relationship to the surrounding social milieu. At all levels – from cell biology to the urban crowd – the doctor emerged as an expert capable of describing pathologies and prescribing the appropriate interventions. Both for the individual and for the collective, these pathologies are repeatedly defined along energetic lines – as problems of excess (hysteria), scarcity (fatigue), influence (suggestibility), and contagion (hygiene)⁴.

Le Corbusier was a unique interpreter of such energetic traditions. In what follows, Le Corbusier's orthopedic principles are revisited as a way of presenting a more generalized set of concerns with energy hygiene. By analyzing how specific objects of design reflect medicalized preoccupations, it will be demonstrated how Le Corbusier conceived the decorative arts as managing a quantitative, energetic dimension of human experience: staving off crises and mitigating the traumas of a modern experience characterized by psychological overload. From the promise of using design to restore body and mind, I then deduce a normative psychology consistent with the therapeutic regimes advanced by the psychologist Pierre Janet. By showing how design operates within the broader framework of energy hygiene, the paper aims to claim Le Corbusier as a relevant case study for the architect as comprehensive designer.

Drawing from the sciences, the authors of *L'Esprit nouveau* uniquely rethink aesthetic culture as a function of orthopedic hygiene. While this connection is made most explicit in Le Corbusier's claim that the "decorative arts have become orthopedic," here it is pursued how a similar equation could also be attributed, more generally, to those pursuing the medicalization of modern aesthetic culture at large⁵. This is a historical proposition but also a theoretical one. This paper interest is to pursue the meaning of orthopedics as a contronym, i.e., a concept with a dual and often opposing nature. The orthopedic refers both to a remedying of existing conditions (from *orthos*, making right or straight), and to a prescriptive shaping of human behaviour (from *paideia*, regarding the rearing of children)⁶ (Fig. 1). It is proposed that the journal's contributors assume this dual sense of orthopedics, not simply where the word is used, but also more broadly, whenever their social diagnoses are accompanied by forward-looking prescriptions for healthier living. It is suggested that these authors share a reframing of aesthetic experience, such that it can heal and recover on the one hand, while helping to achieve new levels of excellence and productivity on the other.



Figura 1

Frontispiece of Nicolas Andry's.
*L'orthopédie ou l'art de prévenir et de corriger
dans les enfants les difformités du corps.*
Paris, Lambert & Durand, 1741, n.p.

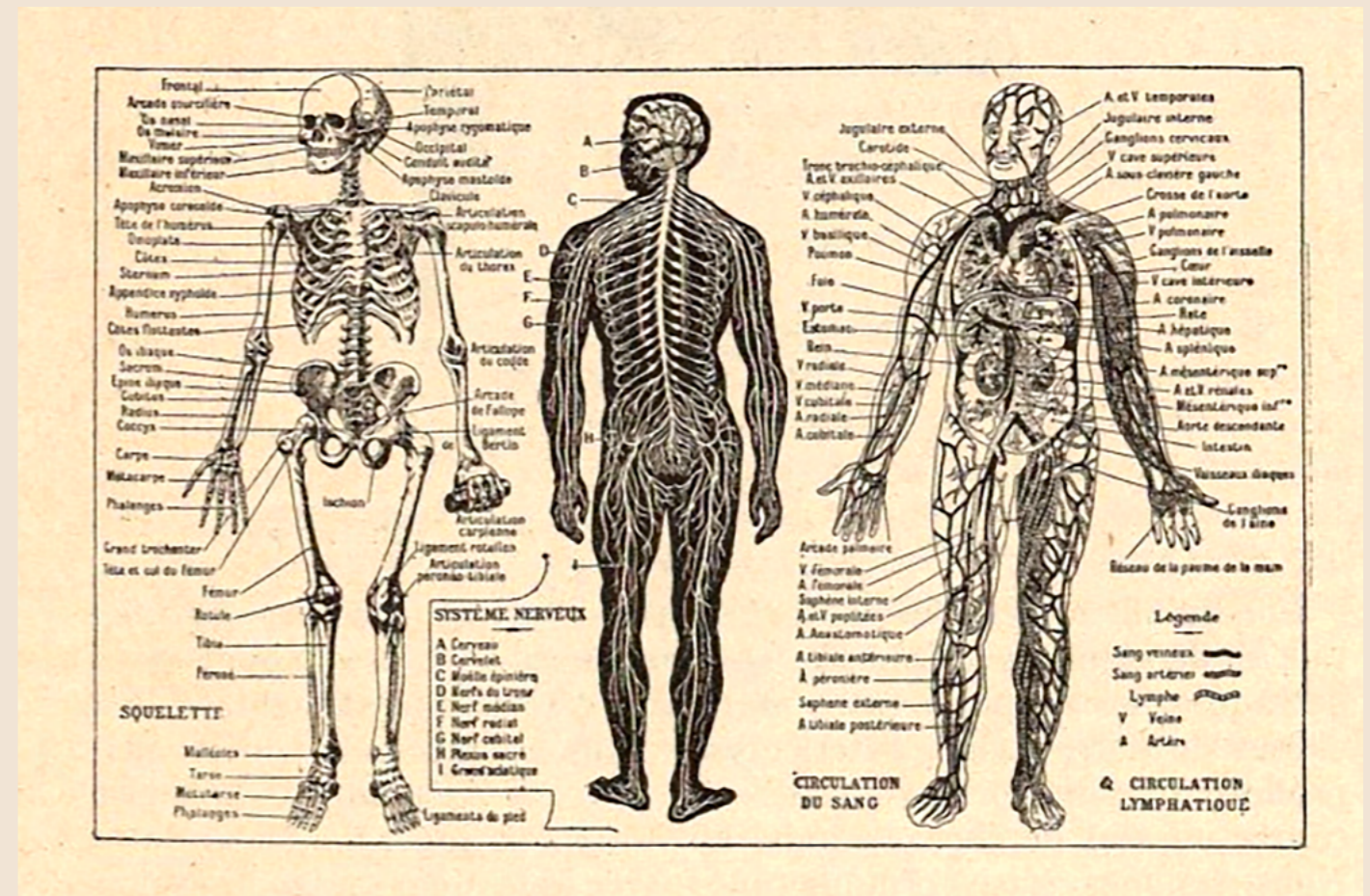


Figura 2

Le grand atlas du corps humain. Paris, Larousse, n.d.
Reproduced in LE CORBUSIER, "Besoins Types - Meubles Types". EN n°23, n.p.

In this paper, Le Corbusier's orthopedic principles are revisited to highlight his broader concern with energy hygiene. While scholars often emphasize his specifications for the "average man," his vision of the nervous system is equally important as a normative ideal. To explore this dimension of aesthetic subjectivity, specific design objects and their medicalized preoccupations will be examined. I argue that Le Corbusier viewed the decorative arts as regulating a quantitative, energetic aspect of human experience—warding off crises and easing modern psychological overload. To illustrate this "energy-hygiene" approach, I trace a network of metaphors: his fascination with shells, turbine engines, and Diogenes in his barrel. I also contend that the chaise longue, considered through the lens of modern psychology, serves as a key typology within a domestic energy economy. From Le Corbusier's promise to use design in restoring body and mind, I derive a normative psychology in which the subject is activated by an inner "sense of truth" and its capacity for synthesis. Finally, I suggest how this psychological model aligns with the therapeutic regimes advanced by Pierre Janet.

Le Corbusier's orthopedic design practice consists of a refinement of prosthetic "limb objects" in service to a healthier and more productive life. Foundational to this refinement is an understanding of the bodily functions to be accommodated for by the domestic sphere (newly dubbed the "machine for living"). Particularly telling is his article « *Besoins Types - Meubles Types* », which has as its epigraph a three-figured Larousse atlas of the human body (Fig. 2). "The whole machine is there," Le Corbusier writes, "carcass, nervous system, blood system, and it is each one of us, exactly and without exception"⁷. In this characterization of the "type body" and its "type-needs," Le

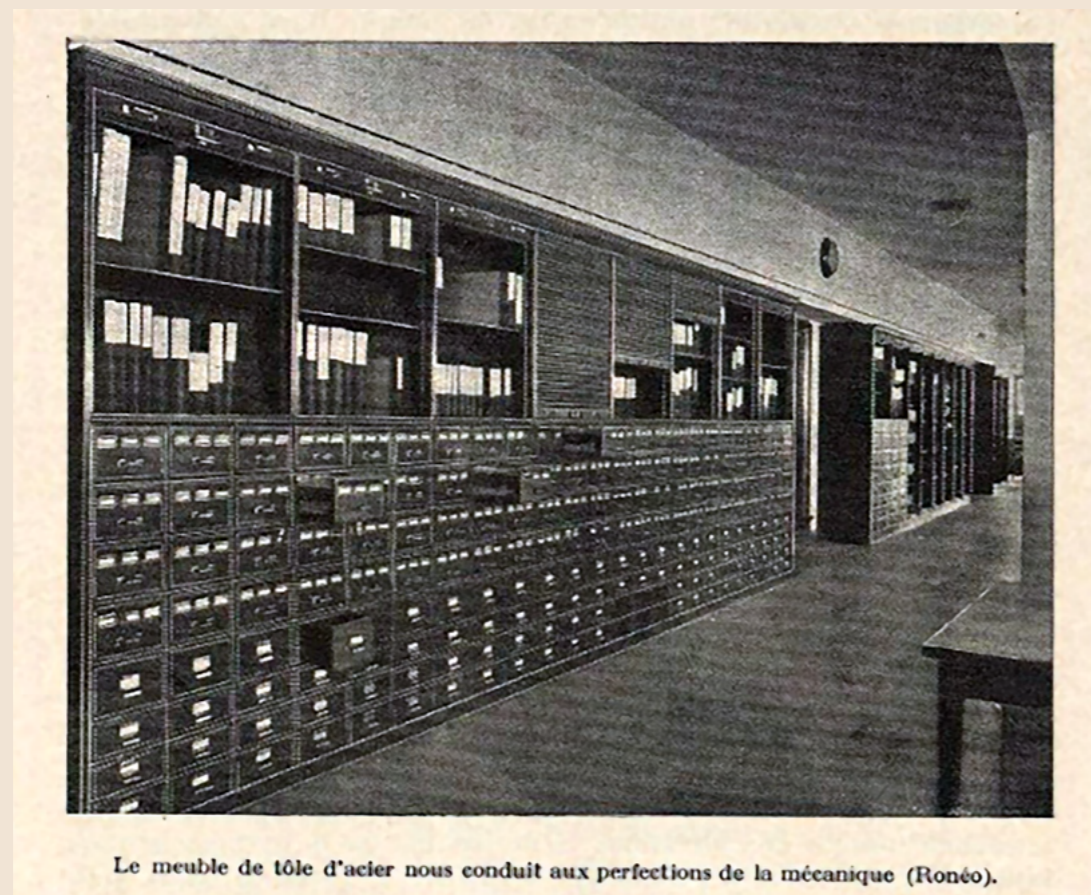


Figura 3

Ronéo Office Design. Reproduced in LE CORBUSIER, "Besoins Types - Meubles Types". EN n°23, n.p.

Corbusier describes the decorative arts as an artificial extension of the body to the "mechanics surrounding us"⁸. It is the "improvement of our protective organs (our skin and scalp)," Le Corbusier writes, that "gives us the primordial cell of the house"⁹. He wages a polemic against an unnamed interlocutor ("one of the lofty characters directing the 1925 Exhibition") who imagines what would be a more idiosyncratic and sentimental relationship to the objects of one's life¹⁰. Against the precious individualism of "object-feelings" and "object-lives," Le Corbusier proposes "object-tools" and "object-members," both of which are subservient to the more categorical needs of the human body¹¹. Here as elsewhere in the journal, the individualism of the psyche is deemed to be "overestimated," or at least "disproportionate" to the more common patterns of "l'homme moyen," or the statistical man¹².

Previous studies of Le Corbusier have largely focused on the anatomical dimensions of the so-called "statistical man." These analyses have explored the Modulor as a system of human-based proportions, the design of building envelopes for "exact respiration," and urban plans in which roads and mechanical systems flow between vital centers like blood through organs. Far less attention, however, has been given to how his design principles were informed by the nervous system¹³.

We can begin to map out Le Corbusier's understanding of the nervous system by noting the objects that he most frequently uses to illustrate the principles of orthopedic design. A survey of the objects featured in the journal reveals that they almost always pertain to one of three categories. First, there are objects used for rest: as expressed in the functional variety of chairs, i.e., for work, for conversation, or for complete rest (about which more will be said below). Second, there are objects used for purposes of organization and classification in both office and home (Fig. 3). And third, there are suitcases, luggage, and handbags: objects of travel adapted for the needs of a new cosmopolitan elite. These pre-occupations (again,

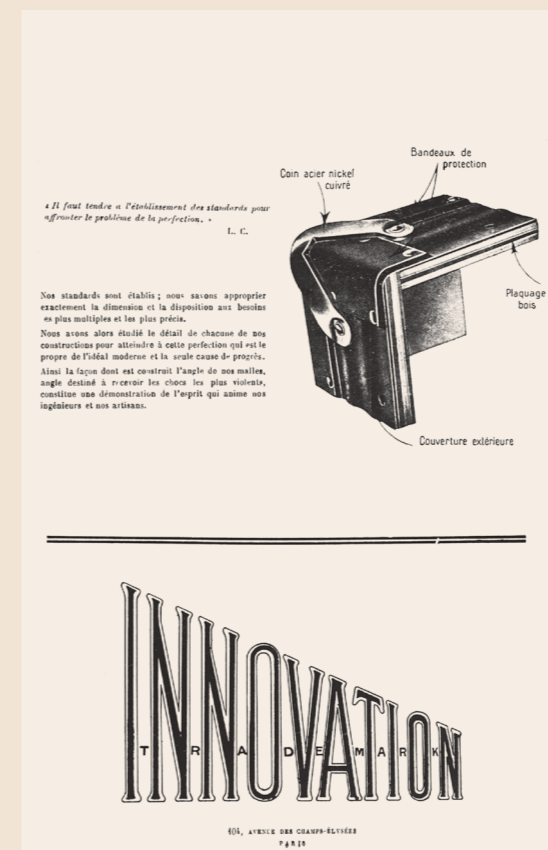


Figura 4

Le Corbusier. Advertisement for Innovation. EN n°25, n.p.

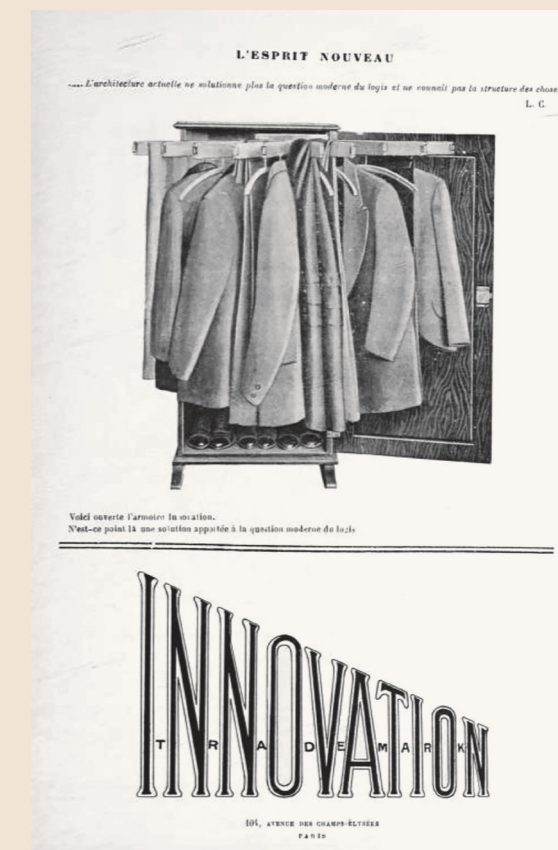


Figura 5

Le Corbusier. Advertisement for Innovation. EN n°26, n.p.

with resting, organization, and travel) question the organizational limits of the subject and the management of its energy within various domains of activity. By comparison with other international trends in designing for the healing body – think for instance, of the sanatoria designed by Alvar Aalto and Jan Duiker - we might say that Le Corbusier is designing first and foremost for a man of action. "I will always feel certain, Le Corbusier writes, "that man is an active being in world in action, and not a passive element"¹⁴.

But what more might be said about this active creature? Or to borrow a question posed in Alina Payne's *From Ornament to Object*, how might we begin to read these design objects as "synecdoches" for the man inside?¹⁵. Here, I think it bears noting that wherever we encounter objects made for human optimization, they are described through nervous pathologies such as anxiety and fatigue. Consider for instance Le Corbusier's extensive collaboration with the American furniture manufacturer *Innovation* - for whom he both designed and captioned a set of 19 advertisements in the journal (Figs. 4 and 5). These objects for the healthy modern man are accompanied by the recurrent spectre of his illness. The mechanics of a closet organizer are meant to alleviate "the narrowness of the closet [that] make[s] you feel insecure and impatient"¹⁶. A domestic drawer set is designed to "remove all [that is] superfluous to the indispensable acts of the agitated life"¹⁷. Even the technical specifications detailing a corner of luggage is described as an "angle intended to receive the most violent shocks"¹⁸. In this final description, we encounter a motif commonly used to describe the psychological traumas of modern experience. This includes the diagnosis of "shell-shock", as developed by the British Psychologist Charles Myers in his observations of soldiers on the French war front¹⁹. But prior and more extensively, by the late 19th century, the notion of *choc* had already been transposed from a word describing military violence to one evoking the assaults of urban experience on the individual psyche²⁰.

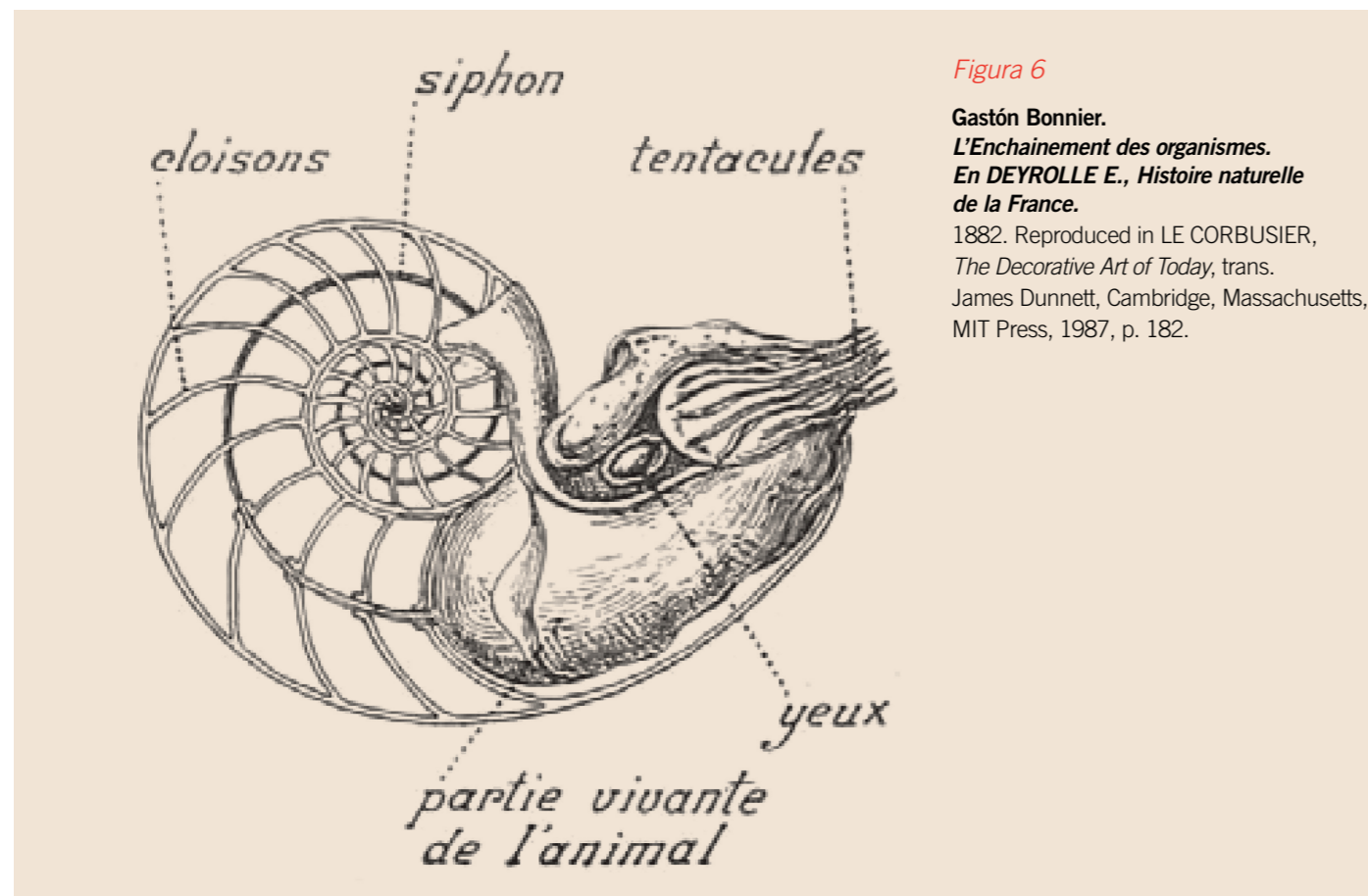
For Le Corbusier, the risks of psychological shock are anticipated not only for the cosmopolitan traveler but also within the domestic sphere. For instance, when noting the contrast between the scientific efficiency recently brought into workplace management, and the neglect of these principles within a now-antiquated living space, Le Corbusier imagines a banker: “When he gets home, he is welcomed by a load of curios capable of exploding the manometer of reason, if one could fix a manometer of thoughts on our skulls. Here, at home, he no longer works, he doesn’t produce; he can lose, waste his time, trouble his spirit, wear it out, lie to it”²¹. A device for measuring pressures, the manometer suggests a scientific imaginary in which the qualitative activities of mind and spirit have a corresponding economy of quantitative energies and drives. For Le Corbusier, it is the task of the decorative arts, reframed as orthopedic hygiene, to manage this quantitative dimension of human experience. “When one factor in our technical-cerebrospinal-emotional equation grows disproportionately, a crisis occurs, since the relationships are disturbed – the relationships between our cerebrospinal emotional being and the things we use that are around us”²². The primary task of orthopedics, then, is to stave off crises and mitigate the traumas of psychological overload.

For Le Corbusier, the risk of psychological shock arises not only in the life of the cosmopolitan traveler but also within the home. Contrasting the scientific precision of modern workplace management with the disorder of outdated interiors, he describes a banker returning home: “When he gets home, he is welcomed by a load of curios capable of exploding the manometer of reason, if one could fix a manometer of thoughts on our skulls. Here, at home, he no longer works, he doesn’t produce; he can lose, waste his time, trouble his spirit, wear it out, lie to it”²³.

The manometer—used to measure pressure—serves here as a metaphor for a mental economy, one in which thought, emotion, and energy operate on measurable terms. For Le Corbusier, the decorative arts, reconceived as a form of orthopedic hygiene, are responsible for regulating this economy. “When one factor in our technical-cerebrospinal-emotional equation grows disproportionately, a crisis occurs, since the relationships are disturbed”. The role of design, then, is to prevent such crises—to absorb shocks and manage the strains of psychological overload.

This protective function of orthopedic design offers a suggestive re-opening onto Le Corbusier’s familiar fixation with the typology of shells²⁴. As is well known, Le Corbusier kept a collection of shells, several of which were included in the interiors of the 1925 *Pavillon de L’Esprit nouveau*. The symbolic value of these objects was likely informed by what Paul Valéry, in his 1923 dialogue *Eupalinos, or the Architect*, described as an uncanny ambiguity between the natural and man-made²⁵. In the formal perfection achieved by these *object ambigus*, it has been suggested that Le Corbusier found an evolutionary model for a machine aesthetic that was both advanced and primordial at the same time²⁶. And indeed, Le Corbusier’s solicitation of photographs by the Dutch magazine *Wendingen* suggests his newfound admiration for how x-ray technology had finally laid bare the shell’s timeless geometries². However, at times, the fact that these geometries were produced – even naturally secreted – directly from a living being was equally significant for Le Corbusier. An illustrated anatomy in his article “The Sense of Truth” details the interconnectedness between the snail’s hardened shell and the « *partie vivante de l’animal* »²⁸ (Fig. 6).

What is at stake in this interconnectedness between the living creature and its hardened exterior? First, worth noting here is a continuity between a 19th-century Romantic vitalist discourse that sees technology in continuity with the living creature²⁹. As described by Canguilhem, proponents of this continuity observed in machine building an expression of irrational bodily imperatives: natural processes that extended the limits of the body³⁰. With Le Corbusier, this tradition takes a somewhat complicated turn. For indeed, the shell imagines a body which is naturally pre-disposed to its own self-sufficiency. It is because of its own vitality –and not the imposition of a negative principle of society, technology, etc. – that the living creature produces a protective membrane that can be self-sustained regardless of location. Or, like Diogenes in his barrel, to cite another recurring figure within the Le Corbusien imaginary, a subject is “born naked and with insufficient armor”, and is thus organically disposed to find the artificial means of its protection³¹. As Mark Wigley has pointed out, there is a certain perversity to the way this “insufficiency” conditions the requirement for prosthesis. “In a strange way³², Wigley writes, “the body depends upon the foreign elements that transform it”. Wigley’s uses of prosthesis are helpful in appreciating the object-oriented dimensions of Le Corbusier’s thinking: his fragmentation of the body and its behaviours into discrete type-needs met with a corresponding refinement through objects of design. Moreover, Wigley’s references to Freudian theory, with its analysis of a dynamically cathected (i.e., invested) objectivity, makes for a compelling ancillary to these claims. Yet notably elided by this prosthetic logic are the global dimensions of Le Corbusien psychology: the ways in which such fragmentations always appear under the horizon of subjective individuation as conceived under the terms of a dynamic energy economy. In this respect, I suggest that Le Corbusier’s orthopedics cannot be



adequately addressed via the logic of prosthesis, nor can his normative psychology be expressed with recourse to the Freudian subject. For more than an evolution in the techniques of defense – i.e. prosthetic objects compensating for the traumas of war – orthopedic design treats individuation as a problem of action³³. Following the tenets of modern energy science, the subject is defined, first and foremost, in its capacity for doing work.

Beyond its protective function, Le Corbusier's shell also connotes the activity and dynamism that is constitutive of a healthy modern man³⁴. Where the tradition of ornamental encasement represents a pacifying narcotic – meant to cool the “feverish pulses and nerves shattered in the aftermath of war” – the shell's purity, also its “nakedness,” suggests the requisite simplicity needed for an active life³⁵. This emphasis gains a further dimension if we consider pictorial associations frequently made by Le Corbusier between the naked shell and the turbine engine. More than a formal resemblance between primordial nature and modern machine, this association asserts the subject as a dynamic self-contained system, capable of radiating outward varying degrees of productive energy. By this logic, the shell's nakedness represents a subject that is not diverted from its own projects, but rather continuously building outward from an interior living core. This subject's expansion relies upon an asceticism towards anything that encumbers its capacity to be alone with itself and to think: “The naked man – but he is an animal worthy of respect who, feeling a head with a brain on his shoulders, sets himself to achieve something in the world”³⁶. Nakedness, shells, Diogenes in his barrel: For Le Corbusier, these are all figures of psychological hygiene. They represent the preconditions for a life of unfettered production.

Precisely at odds with the Freudian project, Le Corbusier's metaphors allow him to imagine human psychology not through an introspective “unloosening” of the mind, but rather as an outward expansion from one's innermost sense of judgement³⁷. Le Corbusier writes: “An active being carries with him the sense of truth, which is his power of judgment. It is an imperative which is at the same time his lucidity and his force”³⁸. By contrast with analysis, judgement for Le Corbusier refers to a capacity for synthesis. It is the faculty which proceeds from the most minute and effervescent details to their participation in universal geometries – or from “the brute object to the cosmic phenomenon”³⁹. Judgement, which is also described by Le Corbusier as “one's inner sense of truth,” is the central animating principle of the productive life. In relation to the shell, we might say that it represents “le partie vivante d'animal”⁴⁰.

This dimension of Le Corbusier's psychology is most clearly articulated through the orthopedic design of rest. And here I suggest that, for Le Corbusier, it is not the family hearth nor the matrimonial bed but rather the *chaise longue* that occupies the center of a domestic energy economy. The *chaise longue* – which was later designed and patented in collaboration with Charlotte Perriand – appears as a constant within Le Corbusier's writings of the early 1920s⁴¹. In stark contrast with the Freudian chaise (Fig. 7), whose ornamentation is an invitation to encounter the associative mind as a hidden dreamscape, Le Corbusier imagines the *chaise* as a salutary moment of pure passivity in an otherwise active life (Fig. 8). “When I designed this chair, I imagined a cowboy at the end of a day, perfect rest”⁴². Note that Le Corbusier's perfect restfulness here describes a form of passivity that is primarily physiological in nature. Inspired



Figura 7

Robert Huffstutter.
The couch in Freud's study.
2004. Wikimedia Commons.

Figura 8

René Zuber.
Charlotte Perriand
on chaise longue basculante.
1928. Reproduced in RÜEGG, A.
Le Corbusier: Furniture and Interiors 1905-1965,
Paris, Zürich, Fondation Le Corbusier,
Scheidegger & Spiess, 2012.



le Surrepos
du Docteur PASCAUD. B^o.S.G.D.G.

Croquis comparatifs illustrant les avantages du SURREPOS par rapport à la chaise longue :




Mieux que le repos... **Surrepos**



Dans le SURREPOS toutes les parties du corps retrouvent leurs formes et leurs rapports normaux : conditions essentielles d'un bon fonctionnement. Le repos réparateur après vos occupations ou le sport, la méditation sereine dans l'ambiance que vous aimez : voilà ce que le SURREPOS peut vous donner. (Les deux bras de ce fauteuil sont mobiles.)

Service E. — 13, rue Michel-Chasles, PARIS, 12^e (gare de Lyon)

Brochure illustrée sur demande — Téléphone : Diderot 14-68.

Figura 9

Advertisement for Surrepos chair.
L'illustration n° 4623, 10 October 1931, n.p.

by the trademark Surrepos chair designed by Dr. Picaud in 1918 (Fig. 9), Le Corbusier conceived of the *chaise* as a set of ideal conditions in which bodily systems regain their equilibrium⁴³. At a more psychological register, the *chaise* supports an activity which Le Corbusier describes as 'meditation.' Here again we encounter that ground zero of Le Corbusier psychology, a kind of ruminating inner sense of truth or judgment cultivated by the perception of great works of art: "We organize our actions and free ourselves, we think about something – art for example (because it is very comforting)"⁴⁴. Note here how seamlessly Le Corbusier wraps a moment of reprieve into the organization of "actions." Even the most physiological form of passivity must be justified within a life of production.

More than a Freudian prosthetic model, Le Corbusier's orthopedics align more closely with the therapeutic framework proposed by French psychologist Pierre Janet. Notably, Janet grounded fin-de-siècle psychology in earlier "spiritualist" ideals of a unified Cartesian subject⁴⁵. Against emerging experimental models that fragmented this convention (the so-called « moi intérieur »), Janet proposed a philosophical compromise: the subject's fundamental unity should be preserved as a normative ideal⁴⁶. While Freud's psychoanalysis called for a rupture of ego unity, Janet's model sought restoration—envisioning personhood as gradually assembled through successive mental syntheses. As he writes in his 1896 *Manuel du Baccalauréat*: "The unity and identity of the personality, far from being granted from the first moment of life as intuitions, far from being the mechanical result of sensation itself, must be gradually acquired and constructed. The unity of the personality is the ideal and endpoint of our efforts"⁴⁷.

In Janet's model, consciousness unfolds along a continuum of evolutionary gradations. Where others saw nervous disorders or altered states as threats to psychic cohesion, Janet viewed them as signs of a subject operating within lower tiers of mental function. Recovery, for him, depended on the subject's ability to ascend to higher levels of consciousness—not through introspection or talk therapy, but rather as an evolution of mental synthesis that were "concomitant to a life of action"⁴⁸.

Janet's view of the self as a dynamic pairing of mental synthesis and action offers a useful framework for understanding the normative psychology behind Le Corbusier's orthopedic design. Like Janet, Le Corbusier imagined a subject restored and optimized through a return to an "inner sense of truth." For him, the value of art lay in its ability to anchor the individual within a core faculty of judgment—seen as the source of vitality from which higher forms of thought and action arise. This psyche is not revealed through introspection but acts, like a turbine or shell, as a synthetic force expanding outward⁴⁹.

Also echoing Janet, Le Corbusier portrays the individual navigating a hierarchy of action. In his call for a "reorganization of the domestic economy," health is linked to the conservation and redirection of energy. "We escape the petty actions, accidents, sterile chores," he writes—evoking a body lifted from menial repetition toward purposeful achievement⁵⁰. This hierarchy mirrors Janet's therapeutic model, which restored nervous function by cultivating a person's ability to complete minor tasks, gradually building toward higher pursuits like art, science, or politics⁵¹. By streamlining everyday tasks, Le Corbusier's design aims to facilitate this progression—envisioning architecture itself as a therapeutic tool.

To recap: in Le Corbusier's orthopedic design, we find an effort to organize and manage the human nervous system. His approach privileges practices that unify the subject and minimize unnecessary dispersions of energy and attention. The shell, nudity, Diogenes in his barrel—these ascetic figures frame the individual as a private energy economy. At its core lies the faculty of judgment: an inner sense of truth that underpins all productive activity. From the meditative repose of the chaise longue to the mobile life of the cosmopolitan traveler, well-being depends on shielding oneself from the shocks of urban life while sustaining a repertoire of purposeful actions.

Orthopedic design, then, is therapeutic not by revisiting the past analytically, but by reorienting it synthetically toward future aims. "I only need what is useful to me," Le Corbusier writes in *L'Art décoratif d'aujourd'hui*⁵². In the spirit of Janet, synthesis becomes a kind of positive psychology—consciousness shaped not by unconscious associations but by the lucidity of aesthetic judgment⁵³. For the *homme moyen*, aesthetic discernment is the engine of the productive life.



¹ *L'ESPRIT NOUVEAU, Revue internationale d'esthétique* (n°1-3), *Revue Internationale illustrée de l'activité contemporaine* (n°4-28), Paris, Société des Éditions de L'Esprit nouveau, 15 Oct. 1920 - Janv. 1925, Reprint: New York, Da Capo Press, 1969. (Subsequent citations to the journal will be abbreviated as *EN*). Dermée ceded his directorship after only three issues, though continued as both author and collaborator in subsequent issues. On the details of his involvement, see: VICOVANU, I., *L'Esprit nouveau (1920-1925) and the Shaping of Modernism in the France of the 1920s*, PhD diss., Baltimore, Johns Hopkins University, 2010, pp. 7, 50-59. See also LEVAILLANT, F., "Norme et Forme à Travers L'Esprit Nouveau," in *Le Retour à l'ordre Dans Les Arts Plastiques et l'Architecture, 1919-1925*, Paris, Centre interdisciplinaire d'études et de recherche sur l'expression contemporaine, 1975, p. 266.

² *EN* n° 1, ii-v. Unless otherwise noted, all translations are by the author. When the language is particularly relevant, the original is included in the notes.

³ *Ibid.*, iii.

⁴ On other illnesses conceived as problems of "energy" see in particular Anson Rabinbach's reading of Albert Deschamps, *Les Malades de l'énergie (1908)* in RABINBACH, A., "Neurasthenia and Modernity," in CRARY, J. and KWINTER, S. (eds.), *Incorporations*, New York, Zone Books, 1992, p. 178. On questions of contagion in Gustave Le Bon and Henry Conzalis, see TEYSSOT, G., "Norm and Type: Variations on a Theme," in *Architecture and the Sciences: Exchanging Metaphors*, PICON, A. and PONTE, A. (eds.), New York, Princeton Architectural Press, 2003, pp. 141-173.

⁵ LE CORBUSIER, "Besoins-types. Meubles-types", *EN* n° 23, n.p.

⁶ The term was introduced by the French physician and writer Nicolas Andry in his 1743 book *L'orthopédie ou l'art de prévenir et de corriger dans les enfants les difformités du corps*. Oxford English Dictionary, accessed December 5, 2022 [<https://www.oed.com/view/Entry/132846#eid32980533>]. The image appears in FOUCAULT, M., *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, Translated by Alan Sheridan, New York, Vintage, 2012, p. 257.

⁷ LE CORBUSIER, "Besoins Types...", *op. cit.*

⁸ *Ibidem.*

⁹ *Ibidem.*

¹⁰ The Exhibition refers to the *International Exhibition of Modern Decorative and Industrial Arts*, held in Paris from April to October 1925. Le Corbusier writes "Pourtant récemment, l'un des hauts personnages dirigeant les destinées de l'Exposition de 1925 s'insurgeait violemment; l'esprit attaché à la multiple poésie, il réclamait pour chaque individu un objet différent, prétendant à des cas chaque fois particuliers". *Ibidem.*

¹¹ "A l'objet-outil, l'objet-membre, on nous oppose l'objet-sentiment, l'objet-vie". LE CORBUSIER, "Besoins Types...", *op. cit.*

¹² The term "*homme moyen*" is derived from Adolphe Quetelet's 1835 *Sur l'homme et le développement de ses facultés*.

¹³ See in particular: CURTIS, W., *Le Corbusier: Ideas and Forms*, London, Phaidon Press, 1986.

¹⁴ LE CORBUSIER, *The Decorative Art of Today*, Translated by James I. Dunnett, Cambridge, MA, MIT Press, 1987, p. 180.

¹⁵ PAYNE, A., *From Ornament to Object. Genealogies of Architectural Modernism*, New Haven, Yale University Press, 2012, p. 149.

¹⁶ LE CORBUSIER, *Advertisement for Innovation*, *EN* n° 22, n.p.

¹⁷ LE CORBUSIER, *Advertisement for Innovation* (Advertisement), *EN* n° 18, n.p.

¹⁸ LE CORBUSIER, *Advertisement for Innovation* (Advertisement), *EN* n° 25, n.p. The advertisement claims the Innovation trunk is "the most scientifically studied and the most solidly constructed trunk that has ever existed. See the discussion of this collaboration in TROY, N., *Modernism and the Decorative Arts in France: Art Nouveau to Le Corbusier*, New Haven, Yale University Press, 1991, pp. 213-217.

¹⁹ The British Psychologist Charles Myers was stationed in France during the First World War. His article describing the post-traumatic effects of war is largely seen to have popularized the notion of "shell-shock." MYERS, C., *Shell Shock in France, 1914-18*, Cambridge, UK, Cambridge University Press, 1940.

²⁰ Well known is the extensive description of shock's significance as it traverses between psychology and modern poetry as found in BENJAMIN, W., "On Some Motifs in Baudelaire," in *Selected Writings: 1938-1940*, Translated by Rodney Livingstone, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1996, p. 318. A similar line of analysis appears in SIMMEL, G., "The Metropolis and Modern Life," in *George Simmel on Individuality and Social Forms*, LEVINE, D. (ed.), Chicago, University of Chicago Press, 1971, p. 324.

²¹ LE CORBUSIER, *Precisions on the present state of architecture and city planning*, Cambridge, MA, London, England, The MIT Press, 1991, p. 109.

²² LE CORBUSIER, "Besoins Types..." *op. cit.*

²³ LE CORBUSIER, *Precisions...*, *op. cit.*, p. 109.

²⁴ Niklas Maak writes: "Unlike the surrealists, who used objects as points of departure for generating individual associations, Le Corbusier sees in them a manual for understanding the universal laws of nature." See Maak's discussion of the ambiguous object in MAAK, N., *Le Corbusier: The Architect on the Beach*, Munich, Hirmer, 2011, pp. 121-124.

²⁵ In 1926 Le Corbusier made a direct reference to Eupalinos in his *Almanach d'architecture moderne* (1925): "In a book with the title *Eupalinos, or The Architect*, Paul Valéry, succeeded as a poet in saying things about architecture that a professional would never be able to formulate, because [the professional's] lyre is not attuned to that tone: he has felt and expressed admirably many profound and rare things that an architect senses when he creates." LE CORBUSIER, *Almanach d'architecture moderne*, Paris, Éditions G. Crès, 1925, p. 26. On the uncanny dimensions of Le Corbusier's "objects ambigus" and their relation to surrealism, see VIDLER, A., *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*, Cambridge, MA, MIT Press, 1992, pp. 156-157.

²⁶ BANHAM, R., *Theory and Design in the First Machine Age*, London, Architectural Press, 1960, p. 259.

²⁷ BENTON, T., *LC Foto: Le Corbusier: Secret Photographer*, Zürich, Lars Müller, 2013, pp. 31, 309.

²⁸ LE CORBUSIER, *The Decorative ...*, *op. cit.*, p. 182.

²⁹ See this discussion of Canguilhem in BRESSANI, M., "Viollet-le-Duc's Organic Machine," in *Architecture/Machine*, in GLEICH, M. and STALDER, L. (eds.), *Gta Papers*, Zurich, Switzerland, Gta Verlag, 2017, pp. 60-61.

³⁰ *Ibidem.*

³¹ LE CORBUSIER, "Besoins Types..." *op. cit.* A helpful discussion of Diogenes can be found in GRONBERG, T., "Speaking Volumes: The 'Pavillon De L'Esprit Nouveau'", *Oxford Art Journal* 15, no. 2, 1992, p. 64.

³² Perversity is a term used by the author. Wigley's argument helpfully contrasts Le Corbusier's "insufficiently armoured body" with what Freud's theorized as an originary "deficiency" produced by exile from "the first lodging" – i.e. the womb. WIGLEY, M., "Prosthetic Theory: The Disciplining of Architecture", *Assemblage*, no. 15, 1991, p. 8.

³³ Several scholars have shown how the logic of prosthesis is both theoretically and historically tied to the experience of warfare. On this theme see BRESSANI, M., "Prosthetic Fantasies of the First Machine Age: Viollet-le-Duc's Iron Architecture", *AA files*, no. 68, 2014, pp. 43-49. A similar distinction informs Tim Armstrong's definition of two types of "prosthetic modernism:" one negative, which responds to a perceived lack in the body, and one positive, which uses technology to augment the body into new utopian futures. ARMSTRONG, T., *Modernism, Technology and the Body: A Cultural Study*, Cambridge, University Press, 1998.

³⁴ See ELLIOTT, B., "Modern, Moderne, and Modernistic: Le Corbusier, Thomas Wallis and the Problem of Art Deco," in *Disciplining Modernism*, London, Palgrave Macmillan, 2009, pp. 134–135.

³⁵ Walter Benjamin writes: "The étui-man looks for comfort, and the case is its quintessence. The inside of the case is the velvet-lined trace that he has imprinted on the world". BENJAMIN, W., "The Destructive Character," in *Selected Writings: 1931-1934*, Translated by Edmund Jephcott, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1999, pp. 541-542.

³⁶ LE CORBUSIER, "Besoins Types..." *op. cit.* "On nakedness and philosophy in the French Lycée, Goldstein describes the student's initiation into a mode of inquiry "that allegedly revealed thought "in its nakedness. GOLDSTEIN, J., "Neutralizing Freud: The Lycée Philosophy Class and the Problem of the Reception of Psychoanalysis in France," *Critical Inquiry* 40, no. 1, 2013, p. 48.

³⁷ LE CORBUSIER, *The Decorative...op. cit.*, p.181.

³⁸ *Ibidem.*, p. 180.

³⁹ *Ibidem.*, p. 181.

⁴⁰ *Ibidem.*, p. 182. Nancy Troy characterizes this emphasis on judgment as part of Le Corbusier's broader transitioning of "creative prerogative" from handcraft to processes of calibration and a selection, informed by an evolutionary model. TROY, *op. cit.*, p. 5.

⁴¹ See examples in CAMPBELL, M., "From Cure Chair to Chaise Longue: Medical Treatment and the Form of the Modern Recliner," *Journal of Design History* 12, no. 4, 1999, pp. 327–343.

⁴² FISCHER, V., *The LC4 Chaise Longue by Le Corbusier, Pierre Jeanneret and Charlotte Perriand*, Frankfurt am Main, Verlag form, 1999, p. 15.

⁴³ BENTON, C., "Le Corbusier: Furniture and the Interior," *Journal of Design History* 3 no. 23 (1990): 103–24, 113. See also CAMPBELL, M., "What Tuberculosis Did for Modernism: The Influence of a Curative Environment on Modernist Design and Architecture," *Medical History* 49, no. 4, 2005, pp. 463–488.

⁴⁴ LE CORBUSIER, "Besoins Types..." *op. cit.*

⁴⁵ See CARROY, J., "The Post-Revolutionary Self: Politics and Psyche in France, 1750-1850", *French Studies* 61, no. 4, 2007, pp. 519–520. Of "spiritualism," Goldstein asserts that the term was generally used as a "code word for generic Cousinianism, with its mind-body dichotomy and space for metaphysical inquiry. GOLDSTEIN, *op. cit.*, p. 57.

⁴⁶ These included studies of dreaming, automatic process, and multiple personality disorders. On these histories, see CARROY, *op. cit.*, pp. 519-20; GOLDSTEIN, J., *Console and Classify: The French Psychiatric Profession in the Nineteenth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987; HACKING, I., *Rewriting the Soul: Multiple Personality and the Sciences of Memory*, Princeton, Princeton University Press, 2001, pp. 171-182.

⁴⁷ Janet cited in CARROY, J., y PLAS, R., "How Pierre Janet Used Pathological Psychology to Save the Philosophical Self," *Journal of the History of the Behavioral Sciences* 36, no. 3, 2000, p. 237.

⁴⁸ *Ibidem.*, p. 235.

⁴⁹ An alternative rendering of a similar centrifugal logic is described in Hillel Schwartz' definition of the kinaesthetics of *torque*: "a spiral at whose radiant center was a mystical solar plexus and at whose physical axis was the preternaturally flexible spin, bound link by vertebral link to the earth as to the heavens". SCHWARTZ, H., "Torque: The New Kinaesthetic of the Twentieth Century," in CRARY, J. and KWINTER, S. (eds.), *Incorporations*, New York, NY, Zone Books, 1992, p. 75. Beatriz Colomina also makes a suggestive link between the spiral form and modern psychology and the question of individuation. COLOMINA, B., "L'Esprit nouveau: Architecture and Publicity," in COLOMINA, B. and OCKMAN, J. (eds.), *Architectureproduction*, New York, Princeton Architectural Press, 1988, p. 63.

⁵⁰ Le Corbusier writes: "Hierarchy. First the Sistine, that is to say the works where a passion is truly inscribed". *Ibidem*.

⁵¹ LE CORBUSIER, *Advertisement for Innovation*, EN nº 18, n.p.

⁵² LE CORBUSIER, *The Decorative...op. cit.*, p.180.

⁵³ Against scholars who suggest Janet was a positivist, Carroy prefers the term "positive psychologist." See CARROY, J, OHAYON, A. et PLAS, R., "La psychologie au Collège de France", *Revue philosophique de la France et de l'étranger* 140, no. 2, 2015, pp. 225-228.



ALEXANDER, Z. C., *Kinaesthetic Knowing: Aesthetics, Epistemology, Modern Design*, Chicago, University of Chicago Press, 2017.

ARMSTRONG, T., *Modernism, Technology and the Body: A Cultural Study*, Cambridge, University Press, 1998.

BANHAM, R., *Theory and Design in the First Machine Age*, London, Architectural Press, 1960.

BENJAMIN, W., "On Some Motifs in Baudelaire", in *Selected Writings: 1938-1940*, Translated by Rodney Livingstone, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1996, p. 318.

BENJAMIN, W., "The Destructive Character", in *Selected Writings: 1931-1934*, Translated by Edmund Jephcott, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1999, pp. 541-542.

BENTON, C., "Le Corbusier: Furniture and the Interior", *Journal of Design History* 3, no. 23, 1990, pp. 103-124.

BENTON, T., "Dreams of Machines: Futurism and l'Esprit Nouveau", *Journal of Design History* 3, no. 1, 1990, pp. 19-34.

BENTON, T., *LC Foto: Le Corbusier: Secret Photographer*, Zürich, Lars Müller, 2013.

BRESSANI, M., "Prosthetic Fantasies of the First Machine Age: Viollet-le-Duc's Iron Architecture", *AA files*, no. 68, 2014, pp. 43-49.

BRESSANI, M., "Viollet-le-Duc's Organic Machine", in *Architecture/Machine*, in GLEICH, M. and STALDER, L. (eds.), *Gta Papers*, Zurich, Switzerland, Gta Verlag, 2017, pp. 43-49.

CAMPBELL, M., "From Cure Chair to Chaise Longue: Medical Treatment and the Form of the Modern Recliner", *Journal of Design History* 12, no. 4, 1999, pp. 327–343.

CAMPBELL, M., "What Tuberculosis Did for Modernism: The Influence of a Curative Environment on Modernist Design and Architecture," *Medical History* 49, no. 4, 2005, pp. 463–488.

CARROY, J., "The Post-Revolutionary Self: Politics and Psyche in France, 1750-1850", *French Studies* 61, no. 4, 2007, pp. 519–520.

CARROY, J., OHAYON, A. et PLAS, R., "La psychologie au Collège de France", *Revue philosophique de la France et de l'étranger* 140, no. 2, 2015, pp. 225-228.

CARROY, J., y PLAS, R., "How Pierre Janet Used Pathological Psychology to Save the Philosophical Self", *Journal of the History of the Behavioral Sciences* 36, no. 3, 2000, pp. 231–240.

COHEN, J. L., "Le Corbusier's Modulor and the Debate on Proportion in France", *Architectural Histories* 2, no. 1, 2014.

COLOMINA, B., "L'Esprit nouveau: Architecture and Publicity," in COLOMINA, B. and OCKMAN, J. (eds.), *Architectureproduction*, New York, Princeton Architectural Press, 1988.

COLOMINA, B., *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*, Cambridge, MA, MIT Press, 1994.

CURTIS, W., *Le Corbusier: Ideas and Forms*, London, Phaidon Press, 1986.

DARNTON, R., *Mesmerism and the End of the Enlightenment in France*, Cambridge, Harvard University Press, 1968.

ELLENBERGER, H., *The Discovery of the Unconscious: The History and Evolution of Dynamic Psychiatry*, New York, Basic Books, 1970.

ELLIOTT, B., "Modern, Moderne, and Modernistic: Le Corbusier, Thomas Wallis and the Problem of Art Deco", in *Disciplining Modernism*, London, Palgrave Macmillan, 2009, pp. 134–135.

FISCHER, V., *The LC4 Chaise Longue by Le Corbusier, Pierre Jeanneret and Charlotte Perriand*, Frankfurt am Main, Verlag form, 1999.

FOUCAULT, M., *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, Translated by Alan Sheridan, New York, Vintage, 2012.

GOLAN, R., *Modernity and Nostalgia: Art and Politics in France between the Wars*, Yale Publications in the History of Art, New Haven, Yale University Press, 1995.

GOLAN, R., "Neutralizing Freud: The Lycée Philosophy Class and the Problem of the Reception of Psychoanalysis in France", *Critical Inquiry* 40, no. 1, 2013, pp. 40–82.

GOLDSTEIN, J., "Neutralizing Freud: The Lycée Philosophy Class and the Problem of the Reception of Psychoanalysis in France," *Critical Inquiry* 40, no. 1, 2013, p. 48.

GOLDSTEIN, J., *Console and Classify: The French Psychiatric Profession in the Nineteenth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987.

HACKING, I., *Rewriting the Soul: Multiple Personality and the Sciences of Memory*, Princeton, Princeton University Press, 2001.

GRONBERG, T., "Speaking Volumes: The 'Pavillon De L'Esprit Nouveau'", *Oxford Art Journal* 15, no. 2, 1992, pp. 58-69.

LE CORBUSIER, *Almanach d'architecture moderne*, Paris, Éditions G. Crès, 1925.

LE CORBUSIER, *The Decorative Art of Today*, Translated by James I. Dunnett, Cambridge, MA, MIT Press, 1987.

LE CORBUSIER, *Precisions on the present state of architecture and city planning*, Cambridge, MA, London, England, The MIT Press, 1991.

L'ESPRIT NOUVEAU, *Revue internationale d'esthétique* (n°1-3), *Revue Internationale illustrée de l'activité contemporaine* (n° 4-28), Paris, Société des Éditions de L'Esprit nouveau, 15 Oct. 1920 - Janv. 1925, Reprint: New York, Da Capo Press, 1969.

LEVAILLANT, F., "Norme et Forme à Travers L'Esprit Nouveau", in *Le Retour à l'ordre Dans Les Arts Plastiques et l'Architecture, 1919-1925*, Paris, Centre interdisciplinaire d'études et de recherche sur l'expression contemporaine, 1975, pp. 241–276.

MAAK, N., *Le Corbusier: The Architect on the Beach*, Munich, Hirmer, 2011.

MARSHALL, J., "Nervous Dramaturgy, Pain, Performance and Excess in the Work of Dr Jean-Martin Charcot, 1862-1893", *Double Dialogues*, no. 4, 2007.

MYERS, C., *Shell Shock in France, 1914-18*, Cambridge, UK, Cambridge University Press, 1940.

PANCHASI, R., *Future Tense: The Culture of Anticipation in France between the Wars*, Ithaca, NY, Cornell University Press, 2009.

PAYNE, A., *From Ornament to Object. Genealogies of Architectural Modernism*, New Haven, Yale University Press, 2012.

RABINBACH, A., "Neurasthenia and Modernity", in CRARY, J. and KWINTER, S. (eds.), *Incorporations*, New York, Zone Books, 1992, pp. 178-189.

ROSENBLATT, N., "Photogenic Neurasthenia: On Mass and Medium in the 1920s", *October* no. 86, 1998, pp. 47–62.

SCHWARTZ, H., "Torque: The New Kinaesthetic of the Twentieth Century", in CRARY, J. and KWINTER, S. (eds.), *Incorporations*, New York, NY, Zone Books, 1992.

SIMMEL, G., "The Metropolis and Modern Life", in *George Simmel on Individuality and Social Forms*, LEVINE, D. (ed.), Chicago, University of Chicago Press, 1971.

SLOTERDIJK, P., *You Must Change Your Life: On Anthropotechnics*, Translated by Wieland Hoban, Cambridge, UK, Pol, 2013.

TEYSSOT, G., "Norm and Type: Variations on a Theme", in *Architecture and the Sciences: Exchanging Metaphors*, PICON, A. and PONTE, A. (eds.), New York, Princeton Architectural Press, 2003, pp. 141-173.

TRESCH, J., *The Romantic Machine: Utopian Science and Technology after Napoleon*, Chicago, University of Chicago Press, 2012.

TROY, N., *Modernism and the Decorative Arts in France: Art Nouveau to Le Corbusier*, New Haven, Yale University Press, 1991.

VALÉRY, P., *Collected Works of Paul Valéry. Volume 11: Occasions*, Translated by Jackson Mathew, Princeton, Princeton University Press, 2016.

VIDLER, A., *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*, Cambridge, MA, MIT Press, 1992.

VICOVANU, I., *L'Esprit nouveau (1920-1925) and the Shaping of Modernism in the France of the 1920s*, PhD diss., Baltimore, Johns Hopkins University, 2010.

WIGLEY, M., "Prosthetic Theory: The Disciplining of Architecture", *Assemblage*, no. 15, 1991, pp. 7-29.



Nº 11 • 2025
ISSN 2444-121X

LA SILLA COMO ARQUITECTURA: BODIL KJAER Y LA BK10

Patricia Sabín Díaz

Universidad de A Coruña

patricia.sabin@udc.es

Enrique M. Blanco Lorenzo

Universidad de A Coruña

enrique.blanco@udc.es

• Fecha de recepción: 05-05-2025 - Fecha de aceptación: 22-06-2025 • Pags. 137 - 155

• <https://doi.org/10.46255/add.2025.11.254>

RESUMEN

La arquitecta y diseñadora danesa Bodil Kjaer, concibió en 1959, con sólo 27 años de edad, no solo el conocido y cinematográfico escritorio de James Bond, sino también la silla BK10, expresando en ella los vínculos con el paisaje y con el mundo interior escandinavo. Creó una pieza de la que se puede disfrutar tanto en medio de la naturaleza como en el ambiente interior más sofisticado. A lo largo de los años la silla pasa a tener familia con una serie que la arropa: una mesa, una tumbona...

En el artículo, y consiguiente investigación, se busca profundizar en la relevancia de este objeto de diseño, su vigencia en la actualidad y su complejidad pese a la aparente sencillez con la que se presenta.

Al igual que su autora, la silla BK10 es una pieza tan relevante como poco conocida.

PALABRAS CLAVE: Bodil Kjaer; diseño moderno; BK10; mobiliario; silla.

THE CHAIR AS ARCHITECTURE: BODIL KJAER AND THE BK10

ABSTRACT

The Danish architect and designer Bodil Kjaer, in 1959, at just 27 years old, conceived not only the iconic and cinematic James Bond desk but also the BK10 chair, expressing in it the connections with the landscape and the Scandinavian inner world. She created a piece that can be enjoyed both in the midst of nature and in the most sophisticated indoor settings. Over the years, the chair gained a family with a series that complement it, including a table, a lounge chair...

The article and subsequent research aim to delve into the significance of this design object, its relevance today, and its complexity despite its apparent simplicity.

Like its creator, the BK10 chair is a piece as significant as it is little known.

KEY WORDS: Bodil Kjaer; modernist design; BK10; furniture; chair.

LA SILLA COMO ARQUITECTURA: BODIL KJAER Y LA BK10

Patricia Sabín Díaz

Universidad de A Coruña

Enrique M. Blanco Lorenzo

Universidad de A Coruña

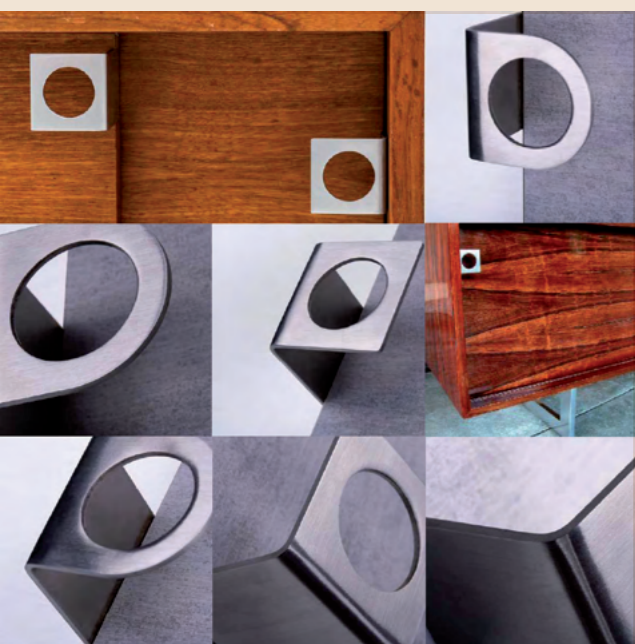


Figura 1

P. Sabín y E. M. Blanco.
Composición piezas reeditadas sobre material de catálogo.
Tirador (Schwinn), lámpara Cross-Plez T300 (Fritz Hansen),
silla Principal (Karakter) y sofá colgante (Carl Hansen & Søn).
2025. Catálogo.

1 INTRODUCCIÓN

El cinematográfico escritorio de James Bond, de líneas puras y elegantes en perfecta armonía con 007, fue diseñado en 1959 por la arquitecta danesa Bodil Kjaer (1932) quien, en esa misma fecha, propuso la conocida silla BK10. Se trata esta, de una pieza concebida originalmente como parte de la serie *indoor-outdoor* que buscaba el equilibrio entre la necesaria robustez para exterior con la sutileza y elegancia requeridas para un interior nórdico. Bajo esa aparente contradicción, aspiraba a superar a través del diseño las limitaciones tradicionales haciéndolo contemporáneo y convirtiéndolo en atemporal, en un deseo constante de practicidad, comodidad y funcionamiento que se hace óptimo a través de su capacidad de adaptación.

Es reciente la renovada atención a la obra de Kjaer, que se evidencia con la reactivación, tras varias décadas, de la producción de varios de sus diseños. Así, empresas como *Cassina*¹, *Carl Hansen & Søn*, *Karakter*², *Fritz Hansen*, *Holmegaard* o *Schwinnhan*³ han relanzado sus diseños, lo cual evidencia tanto su vigencia comercial como intuye el interés investigador en la obra de una autora no suficientemente estudiada (*Fig. 1*).



Figura 2

Carl Hansen & Søn.
Familia de objetos
interior-exterior.
Silla BK10,
mesa BK15,
tumbona BK14,
sofá colgante BK13.
2025. Catálogo.

Bajo el entendimiento del diseño como un proceso integral, donde la arquitectura forma parte de la concepción de sus diseños, la autora propone ejemplos de mobiliario y de pequeña escala que se basan en un lenguaje que opera bajo los principios de una metodología moderna, apta para todos los niveles de agregación y a todas las escalas.

“Observé el mercado estadounidense y los muebles de exterior eran en su mayoría objetos delgados o que parecían insectos grandes, muy bonitos, pero no tenían relación con la arquitectura”⁴.

La ambición de Kjaer en 1959 era clara: crear una serie de muebles que se sintieran como una extensión natural de la arquitectura circundante, manteniendo un equilibrio entre escala y entorno. BK10, como parte de la colección que se completa con la tumbona BK14, la mecedora BK13, la mesa BK15 y otros, evidencia la concreción de ese deseo (Fig. 2).

Las características básicas de la pieza se centran en su funcionalidad y en una materialidad esencial, fundamentada en el uso de la madera maciza densa, resistente en un uso a la intemperie, junto con puntuales elementos de unión metálicos en acero inoxidable que facilitan el montaje sin presencia alguna en el conjunto.

La condición formal se hace abstracta, muy geométrica, componiéndose a base de líneas y planos en un claro recuerdo ritveliano, si bien en las uniones de los elementos estructurales lineales se actúa con ensambles artesanales dignos de la tradición japonesa.

La importancia de la BK10 se extiende a lo largo de toda la obra de Bodil Kjaer convertida en figura pionera en el diseño y la arquitectura danesa del siglo XX. Su enfoque, que ella misma describió como el de la “creación de elementos de arquitectura” más que simples muebles, pretendía resolver problemas funcionales, económicos y estéticos con soluciones coherentes y elegantes y, la pieza BK10, con su precisión y atemporalidad, evidencian esa condición.

En una reciente entrevista, la autora indicaba: “Los llamé así porque fueron diseñados a modo de elementos de un propio edificio, como una puerta o una ventana. Y de esa manera, también lo son una bañera o el mobiliario [...] a pesar de que ahora se reediten mis diseños no soy diseñadora de mobiliario, soy diseñadora de ambientes [...]”⁵.

2. CONTEXTOS

De familia de granjeros, Bodil Kjaer nació el 11 de marzo de 1932 en Hatting, una pequeña localidad próxima a la ciudad de Horsens, en la península de Jutlandia. Su trayectoria vital es intensa y de carácter internacional, al haber estudiado y trabajado en Copenhague, Londres y los Estados Unidos en una gran diversidad de contextos que van desde su formación en el Royal College of Art y la Architectural Association londinenses (1965-69) tras obtener una beca, su trabajo en la ingeniería Arup (1967-69), en funciones de arquitecta senior, su estudio propio en Londres (1969-79), su docencia en la Universidad de Maryland (1982-89), próxima a la capital federal, tras ganar una plaza de profesora frente casi una veintena de aspirantes, o su trabajo con Paul McCobb y Contract Interiors en Boston, que fue inicial y formativa, exponiéndola a las tendencias del diseño americano y fomentando su interés en crear muebles funcionales para espacios modernos. La condición docente, que no abandonará a lo largo de su carrera, siendo invitada muchas de las grandes universidades internacionales tales como Pratt Institute, Harvard, o la Academia Danesa de Bellas Artes, permiten identificar su asunción de la máxima vitruviana en la búsqueda de equilibrio entre teoría y práctica, que tantos otros han replicado y reformulado a lo largo de la historia, lo cual implica necesariamente una visión holística de los procesos de diseño. Su admiración por los grandes maestros modernos y su contacto profesional con muchos de ellos a través de encargos para habitar con sus piezas las arquitecturas de M. Breuer, J. L. Sert o P. Rudolph son buena muestra de ello. Sus múltiples colaboraciones han estado siempre centradas en la optimización del marco físico y, la interacción con el entorno del usuario, entendiendo el mueble desde una perspectiva técnica como parte de la arquitectura que habita, buscando la cohesión con esta.

Celebrando su noventa cumpleaños, el 11 de marzo de 2022, la publicación Wallpaper citaba en el título sus palabras “No soy una diseñadora de mobiliario, soy una diseñadora de

ambientes”. En la entrevista posterior, clarificaba el entendimiento de su trabajo, donde los diseños no son entendidos como elementos escultóricos sino como soluciones a problemas funcionales: “[...] mis diseños de muebles provienen de la arquitectura –espacial y también se basan en principios de construcción. Creo en las estructuras: ¿se sostendrá?, ¿se puede desmontar?, ¿cómo lo arman los chicos de la fábrica? [...] Es importante que los muebles se vean cómo se van a usar y que la gente pueda ver cómo están hechos”.

Resulta de interés verificar que el papel de la mujer en el diseño escandinavo ha sido tan esencial como poco estudiado. La meticulosidad de Aino Aalto (1894-1949), la sorprendente modernidad californiana de Greta Magnuson (1906-1999), la atemporalidad de los diseños de Nanna Ditzel (1923-2005), el trabajo en vidrio de Saara Hoepa (1923-2005), las composiciones de Maija S. Isola (1927-2001), la sutileza de las joyas de Vivianna Torun (1927-2004) podrían considerarse precedentes del trabajo de Bodil Kjaer y, al tiempo todas ellas, el soporte para la gran cantidad de magníficas diseñadoras escandinavas contemporáneas en todas las disciplinas de diseño (D. Mandrup, M. Förster, A. Krogh, L. Campbell, C. Manz...). En particular, nuestra autora fue pieza fundamental en la visibilización del trabajo de la mujer en la arquitectura danesa a través de su participación en la exposición “På Vej” (En Camino), de 1980 (Journal of the European Architectural History Network, 2024), si bien su relevancia alcanza también a otras figuras fundamentales, como Dolores Hayden cuando cita a Kjaer⁶ en su conocido texto “La renovación del sueño americano, el género, la vivienda y la vida familiar” de 1984: “[...] puede que fuera siempre una mujer entre 75 hombres, sí, pero cuando quise hacer algo simplemente lo hice [...]”⁷.

Figura 3

Karakter. Mesa President. 2025. Catálogo.



3. PRINCIPIOS

Bodil Kjaer propone diseños que se sustentan en la condición de *utilitas* como principio primordial, esencia y origen de todo diseño. Como se ha dicho, su concepción del mobiliario como «elementos de la arquitectura» implica una concepción a diferentes escalas pasando de ser simples objetos autónomos y aislados a verdaderos componentes integrales del espacio arquitectónico que, ya sí, podrán atender a la resolución de problemas funcionales, económicos o estéticos. Esta visión, probablemente, soportada en su formación arquitectónica, ahonda en los principios fundamentales del Movimiento Moderno. En ese sentido, son evidentes las influencias vinculadas a los grandes maestros como Mies van der Rohe, o la pesada herencia de Bauhaus, que fácilmente permitiría comparar, por ejemplo, la concepción formal del diseño de BK10 con obras como el Sillón Wassily de Marcel Breuer. Por otra parte, no es posible obviar el enfoque derivado de sus maestros daneses directos como Kaare Klint (1888-1954), considerado por muchos el padre del diseño danés con su entendimiento del papel de la función, a través de la ergonomía y la solidez como elementos básicos para alcanzar el buen diseño. Sin embargo, en una suerte de superación de las etiquetas locales, en clara reivindicación de valores internacionales derivados de una importante actividad en diferentes países, recuerda⁸ que ella se siente más próxima a la concepción del diseño de Charles y Ray Eames o de autores como el alemán Herbert Hirche (1910-2002) y, por ejemplo, su trabajo para la empresa Braun.

Puede intuirse en su posicionamiento una clara influencia de la evolución norteamericana del diseño industrial en su constante diálogo con las influencias europeas. La dirección de la *Cranbrook Academy of Art* por parte de Eliel Saarinen, la concentración de talento con personajes como su propio hijo Eero, Charles Eames, Harry Bertoia, etc. fueron un extraordinario caldo de cultivo para un futuro brillante. Eero Saarinen, heredero de ambas tradiciones, no dejó de reivindicar, al igual que B. Kjaer, un alcance de la arquitectura a todas las escalas del diseño: “Creo que la arquitectura es la totalidad del entorno físico creado por el hombre interior y exterior [...] comenzando por el mayor plan urbano [...] hasta el edificio y la casa en la que trabajamos y vivimos, y no termina hasta que consideramos la silla en la que nos sentamos o el cenicero en el que vaciamos nuestra ceniza [...]”. En palabras de Kjaer: “No soy diseñadora de muebles; soy diseñadora de entornos. Me preocupa resolver problemas del tipo que se pueden definir. Me preocupan el deleite y la belleza más que la opulencia y la vulgaridad”⁹.

La geometría, como posicionamiento, herramienta de proyecto y control, juega un papel fundamental en sus diseños, manifestándose en la rotundidad y claridad de las formas, en la precisión matemática con la que son controladas, con la idea de repetición de piezas que facilita a una concepción armoniosa del conjunto. El citado entendimiento de sus diseños como elementos de arquitectura bajo una concepción espacial permite entender que existe una consideración de la geometría inherente a la esencia estructural de la pieza a diseñar y, en consecuencia, sus ritmos y modulaciones contribuyen a generar situaciones armoniosas. La mesa de oficina de 1959 (Fig. 3), citada al inicio, se fundamenta en una geometría rotundamente pura, la serie *Principal*



Figura 4

Carl Cassina.
Jarrón Crosses.
2025. Catálogo.



Figura 5

Carl Hansen & Søn.
Silla BK10.
2025. Catálogo.

(1961) con mesa y sillas se identifica con geometrías nítidas que se vinculan a través de una geometría de pata en cruz muy singular, siendo esa misma forma geométrica la que, por ejemplo, en el Jarrón Crosses (1961) (Fig. 4) define la pieza para organizar la disposición y apoyo de las flores en su interior. Cabe citar igualmente que, cuando se trata de un elemento más regular —como el Carrito de Servicio (1963)—, este se configura como una sencilla malla de elementos de madera. Gracias a la alternancia entre la ausencia y la presencia de tableros de color en sus intersticios, la estructura cobra protagonismo y da soporte a una pieza sorprendentemente eficaz en lo funcional a la vez que enormemente elegante.

Los principios indicados se aplican de modo evidente en la silla BK10: una pieza sólida, cómoda, esencial, carente de ornamentación innecesaria que refleja tanto los valores de la modernidad como los de la estética escandinava y su arraigo a la tradición, a través del uso de materiales naturales y de una manufactura que presta especial atención al detalle y a las uniones, resueltas con soluciones no necesariamente convencionales. La contextualización de las piezas se manifiesta en su adaptabilidad a entornos variados, siempre con intención de complementar la arquitectura moderna. Huir, como ella misma reiteraba, de “declaraciones escultóricas” y dar más bien solución a problemas funcionales y estéticos a través de una pieza que prioriza la utilidad y la integración espacial sobre la mera exhibición formal, bajo criterios de avance y experimentación constante, a modo de definición del concepto moderno (Fig. 5).

4. ALGUNOS HITOS

Debemos identificar varios momentos de producción en la carrera de la autora. Durante su primer período en los Estados Unidos, tras haber obtenido una beca con veintiséis años, trabajó elaborando elementos de tapizado para la torre *Blue Cross Blue Shield* de Paul Rudolph en Boston, así como proporcionando piezas de mobiliario para José Luis Sert en Harvard o Marcel Breuer en Nueva York. Ese vínculo evidenciaba la íntima relación entre la concepción arquitectónica y la escala de los elementos de mobiliario justificando, de nuevo, el vínculo con el Movimiento Moderno.

Poco después, el diseño de la mesa de oficina “más bonita del mundo” (1959) se convirtió en su diseño más emblemático, trascendiendo la función de flexibilidad¹⁰ e innovación para los espacios de trabajo y llegando a ser un símbolo del diseño moderno que fue adoptado por los medios populares, como el cine, asociando la pieza con James Bond, lo que elevaría todavía más su estatus y su importancia cultural (Fig. 6). Un sencillo paralelepípedo de madera, contenedor de cajones, flota en el espacio de trabajo simplemente apoyado en un sutil soporte de acero cromado que enfatiza su condición horizontal. De nuevo, sencillez y elegancia como claves del éxito.

También en 1959 diseñó la silla BK10, utilizando maderas de secuoya, fresno, teka o mahogany, con acabado de aceite. Está compuesta de piezas modulares y repetidas, con la intención de ser ensamblada por el usuario, aunque a partir de 1962 el conjunto se presentó encolado y unido ya en fábrica. Progresivamente en el tiempo, se fue añadiendo a la colección, bajo idénticos criterios, un conjunto de diseños complementarios que la enriquecieron: mesas (1965), sofás (1974), etc. conformando un grupo versátil de elementos de uso tanto interior como exterior. Su diseño, robusto y atemporal, no ha sufrido apenas cambios¹¹ en el tiempo debido a su concepción pues, ya desde el inicio, los primeros prototipos realizados en secuoya se colocaron en una terraza frente al Atlántico, expuestos a soleamiento, viento, nieblas y salitre, simplemente para comprobar cómo resistían. Refleja, también, una enorme capacidad de adaptación a las necesidades contemporáneas de confort y durabilidad.



Figura 6

Gilbert, L.
Fotograma
Mesa President
en la película
*Sólo se vive
dos veces.*
(1967).



Figura 7

Cassina.
Carrito de servicio.
2025. Catálogo.

Posteriormente, en 1963, creó un carrito de servicio de comida y bebida, con una construcción cúbica de madera maciza y una unidad de calentamiento que resolvía la función de atender a los comensales en espacios alejados de la cocina, como respuesta a la identificación de cambios en los estilos de vida y a la progresiva reducción del tamaño de los hogares; motivo por el que sus dimensiones permiten guardarla debajo de la mesa. (Fig. 7)

Ya entre 1965 y 1989, la carrera de Kjaer avanzó y se acercó todavía más a la arquitectura, estudiando en Londres, en el Royal College of Art y la Architectural Association (1965-69), para incorporarse desde 1967 a la empresa Arup como arquitecta trabajando en diversos proyectos para Penguin Books, las universidades de Oxford, Cambridge o IBM. En su propio estudio en la misma ciudad (1969-79) continuó diseñando y desarrolló consultorías o proyectos singulares, como las viviendas refrigeradas con energía solar en África¹².

De regreso a los Estados Unidos, centró su actividad en la docencia e investigación en la Universidad de Maryland, desde donde se implicó también en el ámbito del diseño urbano. De esta experiencia surgieron diversos textos¹³ con una gran variedad de enfoques y temas: desde escritos dedicados a ensalzar a su admirada Grette Jalk (1920-2006), a quien describía como “la gran dama del diseño danés”, hasta ensayos sobre corrales para ganado en Fort Worth¹⁴ o sobre cuestiones relativas a la vivienda cooperativa¹⁵.

Volviendo a su país natal (1980) enseñó brevemente en la Escuela de Arquitectura de Aarhus y continúa involucrada en la enseñanza y la investigación, así como en cuidar su legado, desde un monasterio del siglo XIII en el que reside.

5. ASIENTO Y ARQUITECTURA

El problema del asiento, su dificultad y complejidad persiguen a quienes se han enfrentado al reto de su diseño. El maestro Hans J. Wegner (1914-2007) nos lo recuerda ya desde el inicio de su carrera: “si tan solo pudieras diseñar una sola silla excepcional en tu vida [...] pero simplemente no puedes” (1952)¹⁶. Posteriormente, ya a finales de siglo, continuaba afirmando que era un camino imposible, no siendo viable lograr algo definitivo para declarar que, quizás, se puede hacer mejor simplemente con cuatro palos iguales.

La obsesión nórdica por la búsqueda de lo esencial ofrece un reto extraordinario a quienes se ocupan del diseño del asiento. La condición estilística y el proceso de simplificación obligan a un acierto imposible.

Comparar series tipológicas, evidencia que la evolución histórica es mínima, una vez se despoja de su vestimenta exterior. Así, recurrimos a otros significados, a la envolvente, el abrazo, el confort como recursos, pero también a la presencia del diseño en el espacio. La arquitectura como asiento y el asiento como arquitectura son, para nosotros, conceptos indisolubles, como entendemos lo son también para Bodil Kjaer¹⁷.



Figura 8

P. Sabín y E. M. Blanco. Composición sillas Crate (Rietveld), Paimio (Aalto) y BK10 (Kjaer). 2025. Archivo.

Poniendo en paralelo las imágenes de la silla Crate de G. Rietveld (1934), el Modelo nº41, Paimio (1930-31) de A. Aalto y la silla BK 10 (Fig. 8) observamos que, con mayor o menor sofisticación técnica, se da respuesta a un mismo problema de modo similar: elementos soporte laterales que resuelven el apoyabrazos, elementos de unión entre estos y planos de apoyo para asiento y respaldo. Es evidente que Kjaer se apoya en el conocimiento de los precedentes¹⁸, a pesar de su afirmación “[...] me han inspirado los problemas que surgían en mis proyectos, no otros arquitectos”¹⁹, si bien plantea avances y novedades al respecto: frente a la rudeza de rietveliana (tablones y fijaciones) y la máxima expresión tecnológica aaltiana en la selección y uso del material (madera laminada) y la unión, se responde con la sutileza de la tradición, el ensamble artesanal, evitando recursos innecesarios para tomar, de este modo un camino más natural que, por supuesto no prescinde de aquellos elementos de unión, ya

Figura 9

Bodil Kjaer
sosteniendo plano de BK10, 2020.

Fotograma de la entrevista en:
<http://y2u.be/Ss5VnphFxVs>.

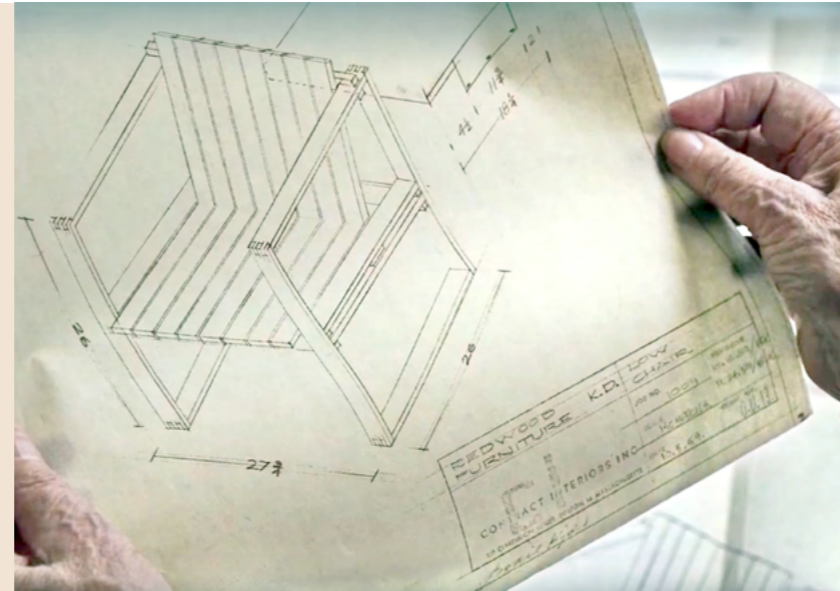


Figura 10

Cassina. Jarrón Skyscraper.
2025. Catálogo.



Figura 11 >

P. Sabín y E. M. Blanco.
Composición axonométrica
piezas verticales, horizontales
y completo de BK10.
2025.

Figura 12 >

P. Sabín y E. M. Blanco.
Composición imágenes
desarrollo trabajo de reproducción
en taller Madeira Ortiueira.
2025. Archivo.



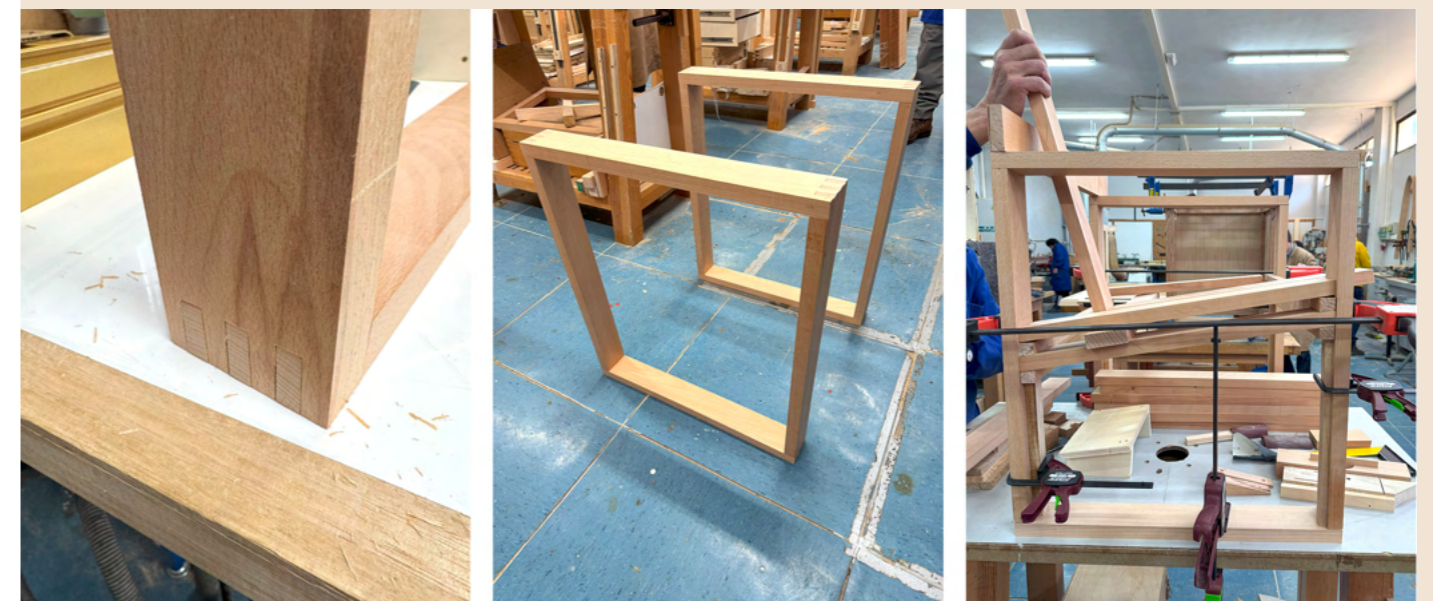
ocultos, en acero inoxidable, facilitado la fijación y el encuentro entre planos inclinados. Se compone con piezas con idénticas dimensiones en ancho y espesor, de modo que visualmente el conjunto comunica una total sensación de simplicidad. Se logra, por tanto, la máxima de resolver un problema concreto de “naturaleza estética, económica y funcional”.

Su tamaño, generoso, facilita el uso, ofrece versatilidad y comodidad, a la vez que ocupa y define el espacio: de nuevo en una actitud clara de presencia y diálogo con la arquitectura de mayor escala que habita. (Fig. 9)

La arquitectura, como esencia sobre la que se soporta el diseño, está presente en todas sus obras y en todas las escalas. Por ejemplo, en otro caso recientemente reeditado, cuando en 1963 diseña una familia de jarrones utiliza el término *skyscraper* recreando la forma de un edificio en altura con, por supuesto, ventanas corridas en vidrio transparente, en su concepción moderna de la arquitectura. (Fig. 10)

6. TRADICIÓN CONTEMPORÁNEA

Con el objetivo de explorar las dificultades del montaje de la silla BK10 propusimos la réplica de una unidad al equipo de profesorado de carpintería de *Madeira Ortiueira* en el Instituto de Formación Profesional del mismo nombre. Se trata de un grupo de profesores²⁰ y alumnos de ciclo medio muy activo y sobresaliente, tanto en el ámbito gallego como nacional, al haber sido reconocidos en diversas ocasiones en certámenes como *GaliciaSkills* o *SpainSkills*. Durante varias semanas lectivas alumnado y profesorado estudiaron con detalle la pieza, generando documentación gráfica y explorando la producción de material necesario para, posteriormente, abordar el montaje (Fig. 11). Su reflexión final fue clara: pese a la aparente simplicidad del diseño, este precisa de una gran habilidad para su ejecución, no estando al alcance de cualquiera. Los encuentros entre planos inclinados requieren de una máxima precisión que se aleja de los estándares habituales de la industria, por lo que se convirtió en un reto y en el diseño de mayor complejidad al que se habían enfrentado²¹. En consecuencia, un objeto puramente moderno que aspira a resolver sus juntas sin recubrimientos ni ocultaciones. (Fig. 12)



La propia Kjaer enfatizó la importancia de considerar cómo se ensamblarían sus muebles en la fábrica, lo que subraya su enfoque técnico y su respeto por el proceso de fabricación. Indicó que no comenzaba ningún proceso de diseño eligiendo una forma a priori, sino que estas surgían del proceso, aspirando siempre a la construcción de elementos robustos, estructurales, que permitiesen su traslado y almacenamiento, así como la posibilidad de una vida larga, de lo que se desprende una cierta condición didáctica, pues el usuario debía entender cómo el diseño es materializado y construido²².

La madera, como material de nuestro tiempo, y sus propiedades, hacen que el diseño sea de plena actualidad. Su trabajo preciso y riguroso, soportado en una baja tecnología y las soluciones tradicionales, así como las propiedades de durabilidad y resistencia de las especies utilizadas, permiten considerarlo en ese grupo de piezas atemporales que reúnen el éxito comercial con un lugar destacado en la historia del diseño. Siendo rotundamente escandinava, se hace radicalmente contemporánea. (Fig. 13)



Figura 13

P. Sabín y E. M. Blanco.
 Imagen compuesta
 de la reproducción realizada
 por el alumnado
 en jardín casa TEMP.
 2025. Archivo.

7. CONCLUSIONES

La silla BK10 ejemplifica el ideario de la autora danesa Bodil Kjaer en cuanto se erige como un nítido ejemplo de concepción del mobiliario como elemento arquitectónico funcional, que se resuelve con una técnica coherente con este. Como se ha visto, la precisión en el diseño de cada elemento y la elección de los mejores materiales han permitido un uso híbrido interior-externo que anticipó la necesidad de muebles versátiles y duraderos. En la mejor tradición escandinava, la mejor mano artesana garantiza tanto la pervivencia de los oficios como la solidez y permanencia en el tiempo de las piezas.

Su diseño, apoyado en una fuerte componente geométrica y abstracta, ha permitido su vigencia hasta nuestros días, convirtiéndose en una contribución importante al diseño danés de mediados de siglo. Esa concepción atemporal ha facilitado la reedición de BK10 por parte de fabricantes de gran prestigio como *Carl Hansen & Søn*.

Bajo esos mismos principios, que podemos considerar como un regreso a los ideales modernos hechos contemporáneos, toda su obra, sus elementos de arquitectura no suficientemente reconocidos en su contexto natal (quizás por la heterogénea actividad internacional de la autora) se han convertido en objeto de interés actual y de otras muchas empresas internacionales que la ansían tener en su catálogo. Al tiempo, son un poderoso recurso para la investigación, la docencia y la práctica contemporánea.



¹ <https://www.cassina.com/es/es.html#d0d7/fullscreen/m=and&q=bodil+kjaer> [Última consulta, 05-05-2025].

² "Office Desk" [<https://www.karakter-copenhagen.com/products/furniture/office-desk>] (Última consulta, 05-05-2025)].

³ *Schwinn Originals*, Schwinn [<https://hardwarehut.com/images/pdf/schwinn/schwinn-originals-moodbook-lores.pdf>] (Última consulta, 05-05-2025)].

⁴ JOW, T., "Bodil Kjaer's Response to Furniture That Looks Like 'Giant Insects'", *Surfacemag*, 22 de agosto de 2018 [<https://www.surfacemag.com/articles/carl-hansen-and-son-bodil-kjaer-indoor-outdoor-series/>] (Última consulta, 05-05-2025)].

⁵ ZÁRATE, V., "Bodil Kjaer, la diseñadora del escritorio más famoso del mundo (y el favorito de James Bond)": "Antes no era más que un objeto para que un 'pez gordo' se sentara detrás", *ICON Design*, 28 de febrero de 2021 [<https://elpais.com/icon-design/creadores/2021-02-27/bodil-kjaer-la-disenadora-del-escritorio-mas-famoso-del-mundo-y-el-favorito-de-james-bond-antes-no-era-mas-que-un-objeto-para-que-un-pez-gordo-se-sentara-detras.html>] (Última consulta, 05-05-2025)].

⁶ KJAER, B., "A woman's place", *The Architect's Journal*, núm. 176, septiembre 1982, p. 87.

⁷ RODRÍGUEZ HURTADO, A., "Bodil Kjaer, arquitecta, (92 años): 'Siempre fui una mujer entre 75 hombres, pero cuando quise hacer algo simplemente lo hice'", *Interiores*, 8 de marzo de 2025 [https://www.revistainteriores.es/estilo-de-vida/bodil-kjaer-arquitecta-mujer_11104] (Última consulta, 05-05-2025)].

⁸ PORTER, J., "Bodil Kjaer, at 90: 'I am not a furniture designer; I am a designer of environments'", *Wallpaper**, 8 de octubre de 2022 [<https://www.wallpaper.com/design/bodil-kjaer-90-interview>] (Última consulta, 05-05-2025)].

⁹ PORTER, J., *op. cit.*

¹⁰ Kjaer, encabezó el movimiento por espacios de trabajo flexibles, originado a principios de la década de 1960, según se recoge en ANGELOS, A., "The dame of design", *OnOffice, Architecture & Design at Work*, núm. 140, febrero 2019, pp. 38-43.

¹¹ Los más importantes corresponden a utilización de maderas certificadas FSC o pequeños ajustes dimensionales derivados del ajuste a las proporciones humanas actuales, si bien la concepción fundamental de la silla se ha mantenido fiel a la visión original.

¹² BIRK HANSEN, J. "Negotiating Feminist Positions in the 1980 Exhibition På Vej (On the Way): Women Architects in Denmark Envision a More Equitable Future", *Journal of the European Architectural History Network*, vol.11, núm. 1, 2024, pp. 5-25.

¹³ Muchos de estos se encuentran recopilados en el Museo danés del Diseño.

¹⁴ JAER, B., "Fort Worth Stockyards", *Mobilia*, núm. 277-278, 1978, pp. 42-45.

¹⁵ JAER, B., "Cooperative Housing, Tegnestuen Vandkunsten, architect and Handvaerkerparken, Arckitektgruppen", *Journal of American Institute of Architects*, septiembre 1987, pp. 64-67.

¹⁶ HOLMSTED OLESEN, C., *Hans J. Wegner: Just one good chair*, Copenhagen, Hatje Cant, 2014, p. 7.

¹⁷ En referencia a la exposición celebrada en el Centro Torrente Ballester de Ferrol en 2013, comisariada por Luis Gil Pita y Cristina Nieto Peñamaría.

¹⁸ Como explica B. Munari en la descripción de su metodología proyectual.

¹⁹ ZÁRATE, V. *op. cit.*

²⁰ Rebeca Blanco y Alberto Gallego.

²¹ Previamente habían reproducido una gran cantidad de diseños que van desde piezas de Frank Lloyd Wright como la silla *Sonderhouse* (1940) hasta la silla Roja y Azul de G. Rietveld (1918-23).

²² PORTER, J., "Bodil Kjaer. Principles of Principal", *Conversations*, núm. 1, 2023, pp. 6-7.



ANGELOS, A., "The dame of design", *OnOffice, Architecture & Design at Work*, núm. 140, febrero 2019, pp. 38-43.

BECK, P. y KJAER, B., *Det essentielle: arkitekt Bodil Kjaer om sine internationale arbejder, 1950-2000*, Aarhus, Turbine, 2022.

BIRK HANSEN, J. "Negotiating Feminist Positions in the 1980 Exhibition På Vej (On the Way): Women Architects in Denmark Envision a More Equitable Future", *Journal of the European Architectural History Network*, vol.11, núm. 1, 2024, pp. 5-25.

Bodil Kjær: elements of architecture: works from 1955-1963 by Bodil Kjær, Copenhagen, Form Porfolios, 2017.

"Bodil Kjaer. Exploring the interplay of design and architecture" [<https://www.carlhansen.com/en/en/designers/bodil-kjar> (Última consulta, 05-05-2025)].

DE FUSCO, R., *Historia del diseño*, Barcelona, Santa & Cole, 2005.

HOLMSTED OLESEN, C., *Hans J. Wegner: Just one good chair*, Copenhagen, Hatje Cant, 2014.
<http://bodilkjaer.com/blog/> (Última consulta, 05-05-2025).

JAER, B., "Cooperative Housing, Tegnesteun Vandkunsten, architect and Handvaerkerparken, Arkitektgruppen", *Journal of American Institute of Architects*, septiembre 1987, pp. 64-67.

JAER, B., "Fort Worth Stockyards", *Mobilia*, núm. 277-278, 1978, pp. 42-45.

JOW, T., "Bodil Kjær's Response to Furniture That Looks Like 'Giant Insects'", *Surfacemag*, 22 de agosto de 2018 [<https://www.surfacemag.com/articles/carl-hansen-and-son-bodil-kjaer-indoor-outdoor-series/>] (Última consulta, 05-05-2025)].

JUDGE, S., "Bodil Kjaer: An Architectural Visionary in Danish Modern Design" [<https://encyclopedia.design/2024/06/30/bodil-kjaer-an-architectural-visionary-in-danish-modern-design/>] (Última consulta, 05-05-2025)].

KJAER, B., "A woman's place", *The Architect's Journal*, núm. 176, septiembre 1982, p. 87.

PORTER, J., "Bodil Kjaer. Principles of Principal", *Conversations*, núm. 1, 2023, pp. 6-7.

PORTER, J., "Bodil Kjær at 90: 'I am not a furniture designer; I am a designer of environments'", *Wallpaper**, 8 de octubre de 2022 [<https://www.wallpaper.com/design/bodil-kjaer-90-interview>] (Última consulta, 05-05-2025)].

RODRÍGUEZ HURTADO, A., "Bodil Kjaer, arquitecta, (92 años): 'Siempre fui una mujer entre 75 hombres, pero cuando quise hacer algo simplemente lo hice'", *Interiores*, 8 de marzo de 2025 [https://www.revistainteriores.es/estilo-de-vida/bodil-kjaer-arquitecta-mujer_11104] (Última consulta, 05-05-2025)].

ZÁRATE, V., "Bodil Kjaer, la diseñadora del escritorio más famoso del mundo (y el favorito de James Bond)": "Antes no era más que un objeto para que un 'pez gordo' se sentara detrás", *ICON Design*, 28 de febrero de 2021 [<https://elpais.com/icon-design/creadores/2021-02-27/bodil-kjaer-la-disenadora-del-escritorio-mas-famoso-del-mundo-y-el-favorito-de-james-bond-antes-no-era-mas-que-un-objeto-para-que-un-pez-gordo-se-sentara-detras.html>] (Última consulta, 05-05-2025)].



Nº 11 • 2025
ISSN 2444-121X

DEOGRACIAS MAGDALENA. EBANISTA, DECORADOR Y ANTICUARIO

María Paz Aguiló Alonso

Consejo Superior de Investigaciones Científicas

aguilo.paz@gmail.com

- Fecha de recepción: 04-04-2025 - Fecha de aceptación: 07-07-2025 • Pags. 157 - 179
- <https://doi.org/10.46255/add.2025.11.241>

RESUMEN

Gracias a una documentación gráfica fortuitamente llegada al Museo Nacional de Artes Decorativas, podemos reconstruir las tendencias del mobiliario en uso en el Madrid de los años treinta del pasado siglo, el método de trabajo y de registro de uno de los más famosos talleres de ebanistería de esos momentos con obras relevantes del ebanista, decorador y anticuario Deogracias Magdalena protagonista de esa documentación.

PALABRAS CLAVES: ebanistería; Deogracias Magdalena; Madrid; primera mitad del siglo XX.

DEOGRACIAS MAGDALENA, CABINETMAKER, DECORATOR AND ANTIQUE DEALER

ABSTRACT

Thanks to a fortuitous arrival of graphic documentation at the Museum of Decorative Arts in Madrid, it has been possible to reconstruct the trends in the type of furniture used in Madrid during the 1930s. This material has permitted the study of the working and registration methods of one of the most famous cabinetmaking workshop of the period, that of Deogracias Magdalena who made household furniture as well as being a decorator and antique dealer.

KEY WORDS: *Cabinetmaker; Deogracias Magdalena; Madrid; first half of twentieth-Century.*

DEOGRACIAS MAGDALENA. EBANISTA, DECORADOR Y ANTICUARIO

María Paz Aguiló Alonso
Consejo Superior de Investigaciones Científicas

INTRODUCCION: DEOGRACIAS MAGDALENA

En repetidas ocasiones, al intentar recomponer una visión de la ebanistería madrileña de la primera mitad del siglo XX nos surge aquí y allá el nombre de Deogracias Magdalena. Son noticias dispersas, algún anuncio, a veces solo el nombre entre listados de ebanistas, en otras como decorador, incluso como anticuario o marchante de cuadros. A la vista de todo ello y con la confianza de que sigan apareciendo datos sobre su actividad, hemos querido reunir aquí todo el material que hemos podido conocer, a partir de unos cajones de fotografías y carpetas con anotaciones muy precisas que salieron en algún momento de su taller y se encuentran hoy en el Archivo del Museo Nacional de Artes Decorativas (a partir de ahora, MNAD) bajo el epígrafe *Archivo Deogracias Magdalena*¹. No intentamos recomponer su vida, solo exponer los retazos de su actividad conocidos a partir de noticias en las que aparece su nombre.



Figura 1

Deogracias Magdalena (atribuido).
Madrid. Compañía Telefónica. Salón de Consejos. Mobiliario.

De 1908 data la primera noticia recogida en la que aparece Deogracias Magdalena Díaz como testigo de una boda² y en enero de 1911 como fabricante de las butacas en haya y damasco para el teatro Infanta Beatriz en el chaflán de las calles Claudio Coello y Hermosilla³. A partir de 1921 comienzan a aparecer anuncios de su actividad como “restaurador de muebles”, al igual que Ramón Delgado de la Travesía de Fúcar 12 o José López de la calle Santa Catalina s/n⁴.

En 1928 está ya establecido en la calle Ventura de la Vega 1 con el taller en la calle del Olmo 14, bajo el rótulo “*Antigüedades. Restauración de Muebles antiguos. Especialidad en los de estilo francés del siglo XVIII y principios del XIX. Construcción de muebles de lujo*”⁵ y en 1929 y 1931 aparecen sendos anuncios en *Arte Español* compartiendo página con Herraiz⁶. Solamente en una entrada del *Anuario General de España* de 1933 aparece recogido como ebanista y carpintero en la Ronda de Atocha 6 y calle Mallorca 5, pero en el mismo año en los apartados *Almacenes de muebles* y *Venta de muebles*, se le vuelve a citar en con la sede social en Ventura de la Vega 1⁷.

La principal noticia referida a esos años aparece en *La Esfera*, en la que ya con tienda-exposición en la Carrera de San Jerónimo 36, esquina a Ventura de la Vega 1, se muestra su prestigio en el ramo de antigüedades y es considerado uno de los mejores mueblistas del momento. No tenemos otros datos que el registro de la revista *La Esfera* para su realización para la Compañía Telefónica del “mobiliario del Salón del Consejo, gran mesa de nogal y raíces de maderas finas y parquetería, ricamente tallada de líneas expresivas, veinticuatro sillones de igual madera haciendo juego con la mesa y dos hermosísimas lámparas de cristal, estilo La Granja. En varios despachos de Consejeros-Jefes ha tenido a su cargo las mesas, sillones, lámparas y demás complementos, siendo de elogiar la decoración de estos, forradas las paredes de madera de roble hasta el techo con sus jambas, sobrepuertas, maestramente talladas yendo avalorados de igual talla las escocias”⁸ (Fig.1).

En la misma revista, *La Esfera*⁹, se anotan en su haber en ese momento la *Unión Musical Española* (recientemente desaparecida), la casa de Fajalde, las de Juan Manuel y Pedro Gandarias, la de Luis García de la Rasilla, así como la de los señores Navarro Reverter y la casa de la duquesa de Lerma. En 1928 su nombre figura como asesor y restaurador del palacete de la Moncloa llevado a cabo por Ezquerro del Bayo¹⁰. Como anticuario también aparece en algún caso por los años treinta¹¹ y hasta 1952 su nombre sigue apareciendo como tal. En ese año, 1952, el Museo del Prado le compra *El filósofo* de Salomon Koninck (P-2974) de 1635, en una venta de cuadros traídos de Barcelona, y que a su vez Magdalena lo había comprado en una venta de la sala Parès¹².

En 2007 el nombre de Deogracias Magdalena aparece en unas *Crónicas gabarreras*, firmadas por Pedro de la Peña, referentes al Salto del Olvido, en Valsain, contando como su abuelo, antes de la guerra, iba de pesca allí con el “Sr. Deogracias Magdalena, un burgués madrileño del sector de la ebanistería y las antigüedades” quien en un momento determinado ofreció su gabardina al pequeño¹³.

Afianzado pues en esas dos vertientes, de anticuario y fabricante de muebles, Deogracias Magdalena interviene en diferentes ofertas, lo mismo que otros decoradores. Un ejemplo se conserva en el archivo del Museo Geominero en la calle Ríos Rosas, para el que ejecuta un proyecto para el despacho de Dirección del mismo¹⁴.

El fondo que se conserva en el MNAD se compone de dos cajones de madera uno: con 141 carpetas conteniendo información detallada y con fotografías en papel y diapositivas en su interior y el otro con placas de cristal referidas al contenido del primero. Estos se han clasificado para el Archivo del museo en una base de datos con una ficha identificada como FD41938 del 1 a las 141 y dos fotografías escaneadas de cada sobre, con una somera descripción de su contenido, en la que se recoge el fotógrafo, si consta, el tipo de pieza recogida y el sello del autor, es decir, una base de datos sobre la imagen de cada sobre y una descripción del contenido desde el punto de vista del material fotográfico.

FOTOS N°	DESCRIPCIÓN	ALBUM N°	Pag.
FOTOS N° 4-D	BARGUENO GRANDE ESPAÑOL SIGLO XVII TIPO A < SIN TRAMPA > Y SIN TAQUILLON ALBUM N°		
FOTOS N° 4-E	BARGUENO GRANDE ESPAÑOL SIGLO XVII TIPO B < SIN TRAMPA > Y SIN TAQUILLON ALBUM N°		
FOTOS N° 4-F	BARGUENO GRANDE ESPAÑOL DE FINALES DEL XVI Y PRINCIPIO DEL XVII (CON PIE DE PUNTE) ALBUM N°		
FOTOS N° 4-G	BARGUENO GRANDE Y PIE DE PUENTES TIPO G < ABIERTO > (DE FINALES DEL SIGLO XVI Y PRINCIPIO DEL XVII) ALBUM N°		
FOTOS N° 4-GA	BARGUENO GRANDE Y PIE DE PUENTES TIPO G < CERRADO > (Y PRINCIPIO DEL XVII) ALBUM N°		
FOTOS N° 4-GB	BARGUENO GRANDE (MUY PARECIDO AL TIPO G) PERO CON TAQUILLON TIPO G.G. < CERRADO > ALBUM N°		
FOTOS N° 4-GC	BARGUENO GRANDE (MUY PARECIDO AL TIPO G) PERO SIN TAQUILLON TIPO G.G. < ABIERTO > ALBUM N°		
FOTOS N° 4-H	BARGUENO GRANDE ESPAÑOL SIGLO XVII Y TAQUILLON TIPO H < ABIERTO > ALBUM N°		
FOTOS N° 4-I	BARGUENO GRANDE Y TAQUILLON RENACIMIENTO ESPAÑOL (SIN TRAMPA) TIPO I ALBUM		
FOTOS N° 4-J	BARGUENO GRANDE Y TAQUILLON ESPAÑOL RENACIMIENTO TIPO J < CERRADO > ALBUM		
FOTOS N° 4-JA	" " " " TIPO J < ABIERTO > " " "		
FOTOS N° 4-K	BARGUENO GRANDE CARLOS V ESPAÑOL Y PIE TIPO K < DESCUBIERTO > ALBUM N°		
FOTOS N° 4-L	BARGUENO GRANDE CARLOS V ESPAÑOL Y PIE TIPO L < CERRADO > ALBUM N°		

BARGUENOS GRANDES TIPOS A-B-F-G-G-G-G-H-I

J-K-L-M-MA-N-NA-N-N-O-O-P-Q-R-S

PLANTA 39c (SERIETOS (N° DE FOTO 15A))

FOTOS N°	DESCRIPCIÓN	ALBUM N°	Pag.
FOTOS N° 4-M	BARGUENO GRANDE TIPO A-B < EXISTE EL MISMO MODELO > Y TAQUILLON TIPO A < ABIERTO > ALBUM		
FOTOS N° 4-MA	" " TIPO A-B < " " > Y TAQUILLON " B " " "		
FOTOS N° 4-N	BARGUENO " " N < ABIERTO > MUY PARECIDO AL TIPO A-B > ALBUM		
FOTOS N° 4-NA	" " " " N < CERRADO > " " " " A-B > Y TAQUILLON N. ALBUM		
FOTOS N° 4-N	BARGUENO " " TIPO N < CERRADO > Y TAQUILLON N ALBUM		
" " 4-NA	" " " " N < ABIERTO > " " " " " " "		
" " 4-O	BARGUENO " " O < ABIERTO > " " " " " " "		
" " 4-OA	BARGUENO " " O < CERRADO > " " " " " " "		
FOTOS N° 4-P	BARGUENO " " TIPO P < ABIERTO > ALBUM		
FOTOS N° 4-Q	BARGUENO " " JINGLES CON LAS PUERTAS TACHUELIADAS Y PIE TORNEADO (TIPO MESA) TIPO Q < CERRADO > ALBUM		
FOTOS N° 4-R	BARGUENO " " ESPAÑOL CARLOS V TIPO R > ALBUM		
FOTOS N° 4-S	BARGUENO " " INGLES Y PIE (MESA) DE LACA. MODELOS ALBUM		

NOTA LAS MEDIDAS DE CADA BARGUENO Y TAQUILLON EN CADA CARPETA Y FOTO CORRESPONDIENTES DEL INTERIOR DE ESTA COMO IGUALMENTE EL N° DE...



Figura 3

Sellos del autor estampados al reverso de las fotografías.

< Figura 2

Registro de una carpeta.

Archivo del Museo Nacional de Artes Decorativas, D. Magdalena, carpeta 4D-4S.

Creemos que, para el estudio de la producción y el método empleado de registro de Deogracias Magdalena, desde el punto de vista de la ebanistería, resultan interesantes los textos que acompañan a todos los sobres de las fotografías, tanto en el anverso, casi siempre muy detallados, como en el reverso, a veces a modo de sucinto resumen del número de fotografías contenidas en cada sobre. (Fig. 2). Por ello, en paralelo a estas notas, hemos realizado una transcripción completa de cada carpeta y de su contenido, es decir de lo anotado en los sobres y de los reversos de las fotografías, que se conserva, junto a las fichas de la base de datos, en el citado Archivo del Museo Nacional de Artes Decorativas¹⁵. En todas las carpetas se detalla si contiene una o varias subcarpetas, sobres o fajas de fotografías y aparecen los nombres de cuatro fotógrafos:

Estudios Ballesta

Roberto Foto carnet - Toledo 42, tel. 2658291/2416494, Madrid 12

Foto Moreno, Plaza de las Cortes

Foto A Castellanos - Conde Duque 17, Madrid Tel. 481378

Portillo / Fotógrafo/ Plaza del Ángel, 17/. Madrid (31)¹⁶

Y ocasionalmente algunos fotógrafos locales de algunos muebles o exposiciones, como los que se refieren a su stand en la Feria de Valencia de 1963.

Del mismo modo, algunas carpetas (carpetas 2 y 3) y sobre todo los reversos de muchas de las fotografías, llevan el sello "Deogracias Magdalena. Madrid. Muebles, Decoración y Antigüedades. Carrera de San Jerónimo 38. Tel 17723" con la fecha "8 MAY. 31" y otras "Deogracias Magdalena, Arte del Mueble. Madrid 9 JUN 1935" y más adelante, después de la Guerra Civil, otro constatando su afiliación obligatoria al "Grupo Nacional de Fabricantes y Exportadores de Muebles" del Sindicato Nacional de la Madera y Corcho en 1940 (Fig. 3). Algunas fotografías en su reverso llevan también anotaciones realizadas en su momento sobre compradores y precios y otras, pocas, unos dibujos realizados a tinta con el despiece a realizar, incluso de variantes posibles del mismo modelo.

Insistimos en que solamente disponemos de dos cajones con carpetas y fotografías, referidas todas, excepto dos¹⁷, a la década de 1930. Teniendo en cuenta la trayectoria del ebanista y la minuciosidad con que se recogen los datos, es de suponer que debió contar con un amplio equipo de registro, además de un taller asimismo numeroso. No conocemos el método empleado para su elección como ebanista de la planta noble de la Telefónica, pero creemos que este encargo que debió tener lugar antes de 1924, debe implicar una ya conocida trayectoria, que sin duda aumentó en esa década.

Tanto las carpetas como las fotografías registran en casi todos los casos referencias a unos álbumes, a un registro de plantas (comedores, sillería, dormitorios o "suelos") y, sobre todo, a un catálogo que debió ser fundamental. Las medidas aparecen en casi todas las carpetas, variando el modo reflejarlas, ya que en aquellos momentos no estaban estandarizadas. Así aparece "largo por ancho", "anchura por fondo" o "frente por costado", refiriéndose a la misma medición.

COMENTARIOS PORMENORIZADOS

Bargueños

De los 19 tipos de bargueños que aparecen detallados en los sobres, algunos son muy comunes como el 4G, conocido hoy como “escritorio de Salamanca”¹⁸ y otros –los más–, se corresponden con ejemplares un poco posteriores, de mediados del siglo XVII¹⁹, con cajones iguales con talla romboidal central y gran portada de cinco columnillas entorchadas, a ambos lados de la cerradura central sobre abultadas ménsulas con balaustrada, pináculos con amplio frontón curvo, partido, enmarcado todo por un listón plano con una simple talla a gubia en zig-zag y que oculta en su interior una serie de pequeñas gavetas. Es el que aparece aquí designado como 4A (Fig. 4) realizable en tres tamaños –grande, pequeño y enano– y recogido en varias fotografías tanto en blanco y negro como en color. Este modelo siempre iba acompañado de un taquillón, hoy denominado soporte o armario de pie cerrado. Este modelo aparece en las fotografías con las medidas muy detalladas, incluyendo hasta los grosores de las tapas. En ellas se detalla el modelo 4 A-B grande (105 cm, de frente, 63 de altura y 42 de costado) advirtiéndose que existe el mismo modelo en “enanos”.

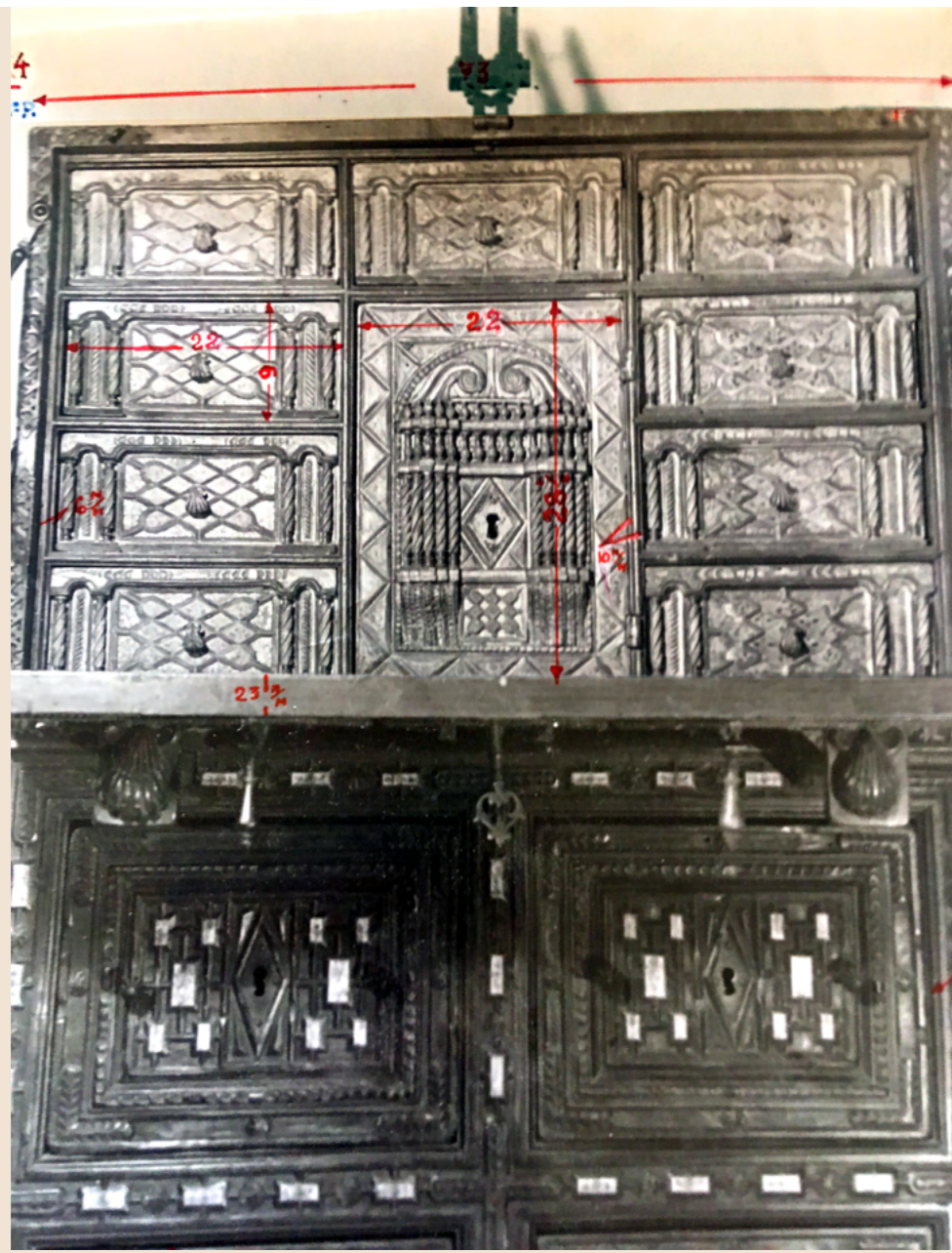


Figura 4

Bargueño 4B acotado.
Archivo del Museo Nacional
de Artes Decorativas,
D. Magdalena, carpeta 4.



Figura 5

Bargueño 4K.
Archivo del Museo Nacional
de Artes Decorativas,
D. Magdalena, carpeta 4.

El tipo 4I responde a modelos distribuidos en tres compartimentaciones horizontales, con cajones verticales y horizontales, distribución habitual del siglo XVI, que persistió a principios de siglo XVII²⁰, lo que Magdalena llama en los sobres “tipo renacimiento español” con tallas, generalmente bustos, en las portezuelas, que recuerdan a ejemplares conocidos del MNAD y del Museo Lázaro Galdiano. En la mayoría de los bargueños se especifica “sin trampa” denominación que parece responder a la tapa abatible, pues en el 4J que es cerrado, se detalla “decoración de la trampa con herrajes forjados y hierros planos calados con fondos de terciopelo”.

El tipo 4J también responde al bargueño de frente arquitectónico que se ha denominado en ocasiones como “monástico” y aquí aparece como “Bargueño renacimiento español” con un juego de diez cajones cada uno con dos pequeñas placas de hueso aparentado puntas de diamante, un hueco rectangular, dos portezuelas con frontones triangulares a juego con un cajón central vertical y dos o tres más amplios decorados con una sucesión de arquillos a modo de galería sobre columnas lisas con pedestales cuadrados y zócalos altos y que en sus fondos aparecen a veces motivos pintados de hojas y guirnalda²¹.

Menos frecuentes son los modelos 4K y 4L, mucho más cuadrados, con un aire a los *stipi a bambocci*, con dos filas de cajones iguales con sus frentes tallados amplia cornisa con óculos y tallas centrales bajo arcos que refleja modelos humanos que se repiten en los cantos a modo de *hermes*, muebles con o sin tapa que apoyan en mesas a juego (Fig. 5). Al modelo R le denomina “Bargueño Carlos V” como se denominaba entonces al *stipo a bambocci*, escritorio genovés, tan frecuente en la segunda mitad del siglo XX en España del que se ha demostrado ser como una típica labor anticuaria del siglo XIX²². El último modelo recogido, el 4S responde a un “Bargueño inglés y pie (mesa) de laca y el 4Q a un bargueño inglés con las puertas tachueladas y pies torneados”.



Figura 6

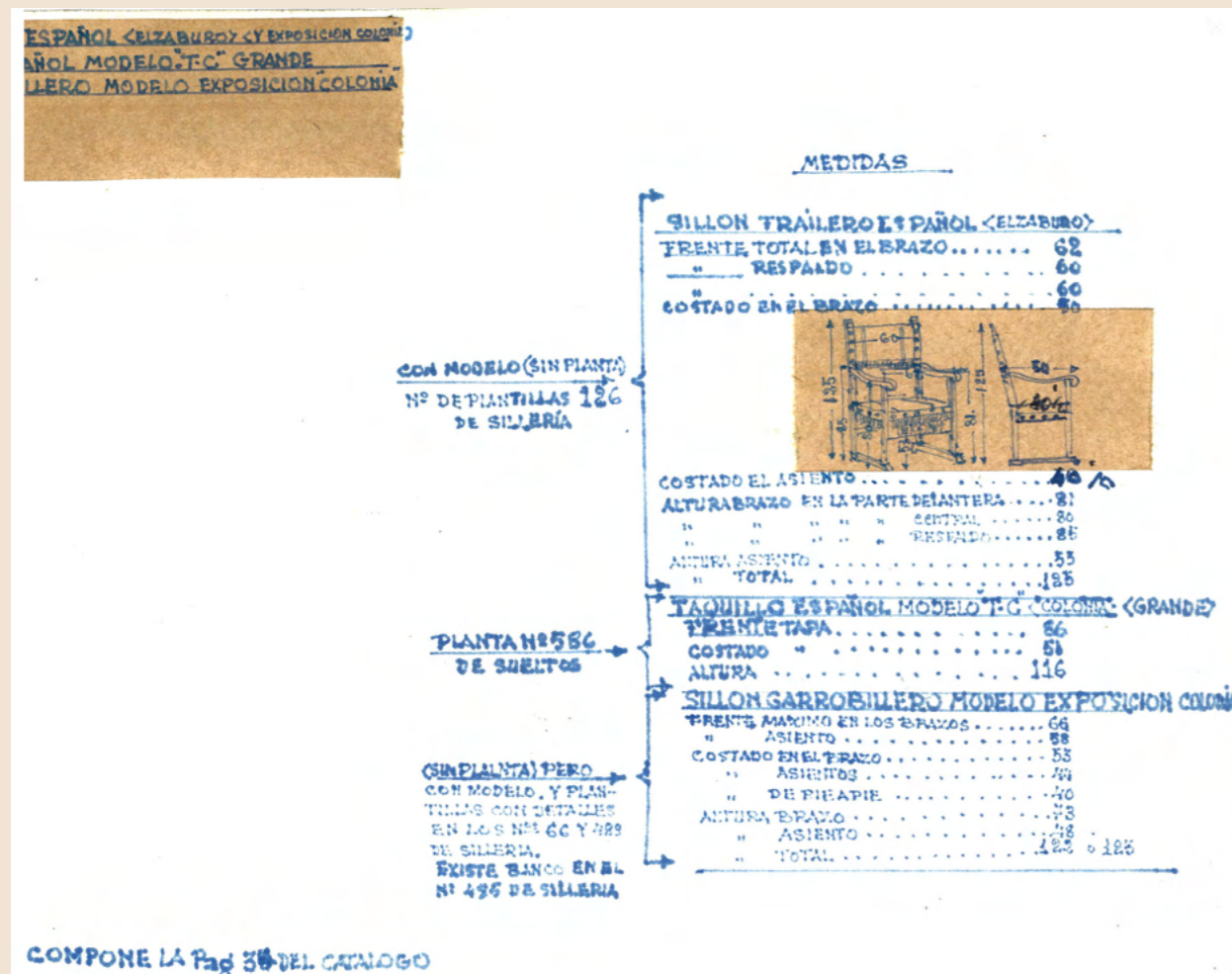
Muebles enviados a la exposición de Colonia.

Archivo del Museo Nacional de Artes Decorativas,
D. Magdalena, carpeta 21.

Figura 7

Reverso de fotografía con medidas.

Archivo del Museo Nacional de Artes Decorativas,
D. Magdalena, carpeta 21.



En el exterior de la carpeta 4 aparece una nota: “las medidas de cada bargueño y taquillón en cada carpeta y foto correspondientes (del interior de esta) como igualmente el nº de cliché”. Solo en algunos aparece el nº de planta, reutilizable como en el tipo N “abierto y muy parecido al AB. Se puede aprovechar la planta 390 de sueltos”. Esta parece ser la más común a todos los españoles. El Álbum no suele aparecer, pero sí el número de catálogo como el “Bargueño enano español tipo AB con taquillón. Lám. 28 del Catálogo. Y una nota debajo “Este si vende”. Un bargueño enano, comparando unos con otros, es casi 30 cm. menor que uno grande (entre 65/73 cm de “ancho o “frente” el primero (4A y 4FA) y 105 (4AB) cm el grande) y prácticamente todos responden a la planta 390.

En cuanto a los soportes, muchos de los “taquillones”- hoy conocidos como “soportes de pie cerrado”-, reproducen fielmente el modelo antiguo con dos puertas inferiores y dos cajones profundos de idéntico dibujo formado con listones en rombo y con talla de dibujo encadenado en los bordes, que habitualmente apoyaban en pies cuadrados o prolongación de los montantes, aquí a veces sobre bolas. Este modelo conocido como TG figura como “de Byne” (carpeta 2, fichas 18-20 y 22) pues reproduce fielmente el publicado por este en su obra *Spanish Interiors and Furniture* (1928) lám. 295²³. Otro tipo de pie cerrado, más “modernizado” que incluye plaquitas de hueso (fotog. 4AN), aparece también señalado como tipos TA, TB o TC en tres tamaños y en la mayoría se decoran además con dos rombos también en los costados, al igual que el ejemplar de Byne, los que habitualmente en el siglo XVII eran lisos, sin decoración. No es este el único caso que Deogracias Magdalena copia muebles de Byne o que Byne publica como auténticos, muebles realizados por Magdalena. Quizás el más conocido es el taquillón modelo TC que junto con un sillón frailer llamado Elzaburo y un sillón Garrobillero fueron enviados a una exposición en Colonia (Figs 6 y 7). El taquillón de forma cuadrada con columnas entorchadas y sobre zapatas, lo publicó Byne en la lámina 280 como “small walnut cabinet of unusual form. Three feet high and with floor runners (zapatas)”. En la carpeta 2G-2H, ficha 21, se constata que “estos tres modelos componen la lámina 34 del catálogo” con sus medidas muy detalladas, sus plantas correspondientes y que fueron a la exposición de Colonia a la que llevó también un arcón (carpeta 3, ficha 23)²⁴. Otro soporte presente tanto en Byne como en las carpetas, es la mesa aragonesa con un cajón profundo en el centro sobre una arquería, también con zapatas como si se tratase de un pie abierto, el entonces conocido como “pie de puente” (Byne, lámina 203 y D. Magdalena (carpeta 021-21A, ficha 30). Este último la completó con una arquilla de cajones con dibujo idéntico al del soporte.

Asientos

En cuanto a los asientos si bien realiza algunos sillones, Luis XV, Carlos IV, o Luis XVI, continuando el proceso que había seguido desde el amueblamiento de la Sala de Consejos de Telefónica para la que se esmeró con un modelo de brazo ligeramente movido y con una hoja continuando su primer trabajo como restaurador “especializado en el siglo XVIII francés”, vuelve la mirada hacia modelos antiguos españoles, diferenciado el sillón renacimiento con asiento y respaldo tapizado del frailer con asiento y respaldo de cuero (Fig. 7) El almohadillado

(carpeta 108, ficha 127) reproduce también el publicado por Byne (lámina 28). El otro modelo en el que se interesó fue el que denominó garrobillerero²⁵, un asiento popular de maderas rectas con faldones ondulados y profusas tallas tanto en el respaldo como en los soportes que se conservó en el MNAD. Debió tener éxito pues lo presentó en diversas ferias (fichas 21-23), siempre combinado con mesas de nogal basadas en modelos renacentistas. Lo realizó en varias versiones, sillón de brazos “grandes” y “enanos” y silla (taburete), con tres modelos con diferentes dimensiones (fichas 14, 31, 37, 81). Puntualmente se añade en las carpetas “el sillón garrobillero modelo B es igual al C2 pero con otras medidas. Estos dos corresponden a la foto 16B” y “un sillón garrobillero enano, junto con una mesa española del siglo XVII con chambrana en cruz y mesa aragonesa”.

Magdalena reproduce, junto a alguna silla catalana y otra “castellana de Santander” (carpeta 22, ficha 17), un abundante número de sillas aragonesas con arquerías y balaustres en el respaldo (carpeta 22, ficha 17), que aparecen recogidas en la lámina 12 del catálogo de las que se anota que disponían de plantillas, sillas que también publicó Byne²⁶.

Por lo que respecta a las mesas, en la década de los treinta se especializó en las españolas de los siglos XVI y XVII, sin olvidar piezas importantes en estilo Luis XV y XVI. Prácticamente todas las mesas denominadas “españolas” fueron realizadas en nogal y están fechadas el 29 de julio de 1935, excepto una que lo está en 1931. En este fondo hay cinco carpetas de mesas y mesitas españolas. En las carpetas 15 y 15 A (fichas 27, 35 y 36) se anota bajo las medidas de seis mesitas “contiene esta carpeta medidas diferentes de fotos antiguas con ocho fotografías en cuyo reverso figura “Taller de Deogracias Magdalena. Madrid. 29 JUL 35” y en el interior de la carpeta “una nota con medidas diferentes al catálogo 60, tomadas de foto antigua” (Fig. 8). También aquí copió un modelo de Byne, exactamente de la lámina 260 “table from Aragon in pine and walnut. Length of top, five feet” (carpetas 14 y 15 ficha 27) utilizando incluso la misma fotografía. Junto a ellas aparecen mesas plegables de alas, que fueron muy utilizadas en los comedores de las casas de campo de los años treinta.

Excepto un costurero imperio de canastilla que copió de la Sra. de Garruste (carpeta 5, ficha 24), aparecen pocas referencias a propietarios; sí, en cambio, da nombres a algunos modelos, el ya mencionado taquillón grande de Byne, un tresillo Carlos IV, modelo “constructora naval” (carpeta 7, ficha 33) y un sillón y silla Carlos IV “modelo Ministerio de Asuntos Exteriores” (carpeta 30, ficha 48), un trumó Luis XIV, modelo marquesa de Guetor (carpeta 8, ficha 34), una cómoda Luis XV modernizada “modelo Amurrio” (carpeta 19, ficha 40) y dos sillones, uno con asiento extensible modelo Gutierrez Soto (carpeta 28, ficha 46), otro isabelino modelo Garay (carpeta 29 ficha 47) y un secreter Luis XVI modelo Plandiura (carpeta 32, ficha 51), mientras que el “comedor sr. Barrera” (carpeta 96, ficha 115) está claramente realizado para este cliente, lo mismo que la “mesita Carlos III con tapa de alabastro” (carpeta 120, ficha 139) que con la fecha 26-2-942, estaba destinada a la duquesa de Maura, como consta en el reverso de la fotografía (Fig. 9). No aparecen nombrados pero sí encontramos más paralelismos con los publicados por Byne, como las lámparas de Mallorca que este publica en la lámina 198 que “rivalizaban con las de Venecia”, son muy parecidas a las que Magdalena empleó en la

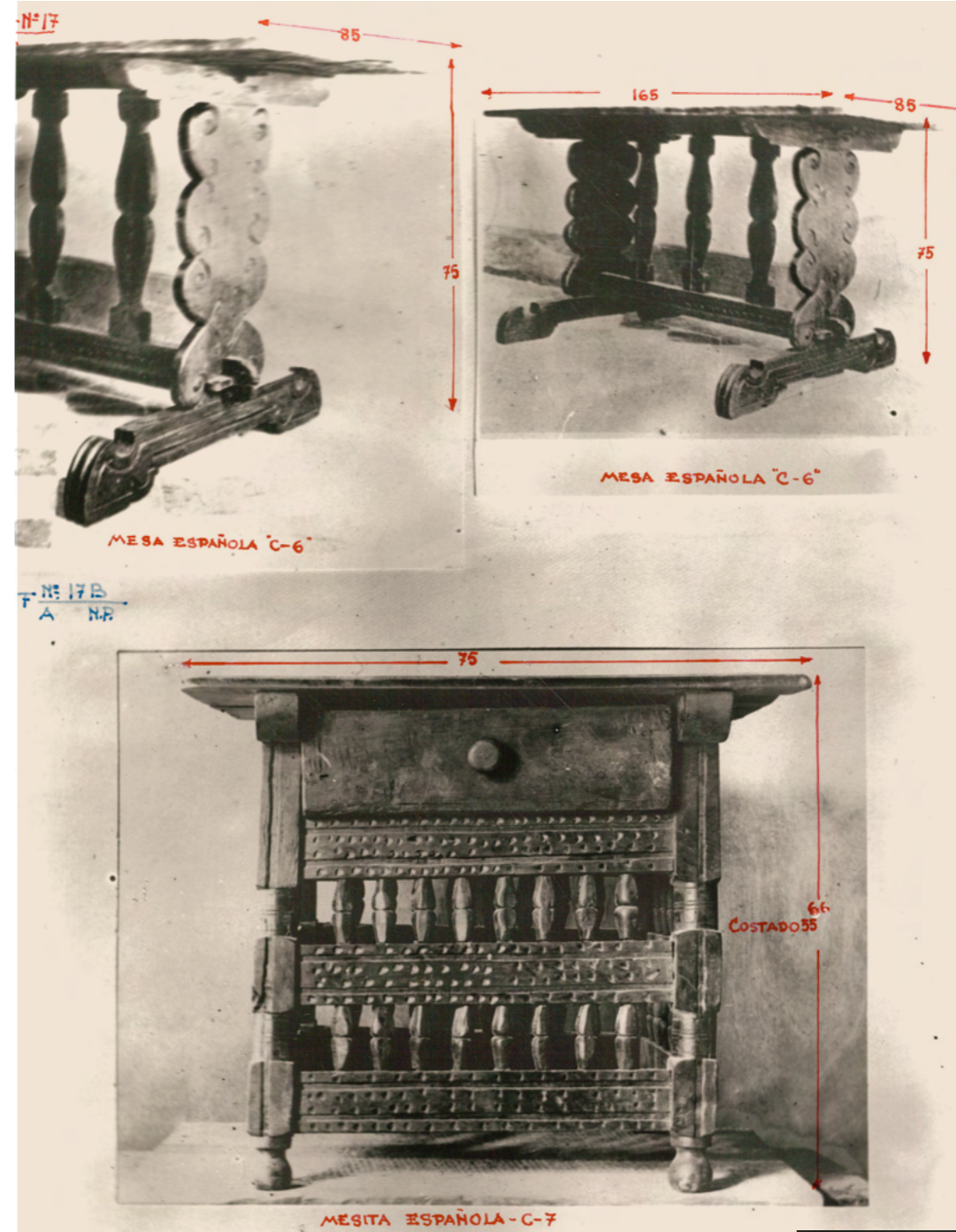


Figura 8

Mesas españolas.

Archivo del Museo Nacional de Artes Decorativas, D. Magdalena, carpeta 15.



Figura 9

Mesa para la duquesa de Maura con anotaciones.
 Archivo del Museo Nacional de Artes Decorativas,
 D. Magdalena, carpeta 120.

quero de
 parte de arriba 6 etrus J
 de la parte de abajo 3 etrus
 cuadrado del estipite 4 etrus
 9.2

sala de Consejos de Telefónica y que recogió en la carpeta 109, ficha 128, incluso uno de los armarios de sacristía del siglo XVIII de la lámina 130, fue transformado por Magdalena en una puerta con cuarterones y estrellas (carpeta 127D, ficha 146). Para d. Augusto Miranda realizó una mesa de despacho con bronce (carpeta 111, ficha 130) y en algunas cómodas y vitrinas se hacen anotaciones de que se podía hacer con marquetería o sin ella (Fig. 11). En el reverso de algunas fotografías figuran a veces los precios, como unas mesas estilo renacimiento italiano "precio según la muestra 1500 ptas" (carpeta 112, ficha 131) o de sillones (carpeta 22 A) (Fig. 10)²⁷. Asimismo, realizó una cantidad importante de muebles Luis XV, vitrinas (carpeta 78, ficha 97) (Fig. 11), cómodas (carpeta 18, ficha 39), cornucopias (carpeta 11, ficha 28) mesitas de noche en varios modelos dibujados en la trasera de la fotografía (carpeta 26, ficha 44) (Fig. 12), algún buró y sofás, así como al menos cuatro o cinco modelos de alacenas góticas (carpeta 83, ficha 102).

Sillón en nogal
 Medidas corrientes
 Precio 280 Ptas

7 a burlete
 en nogal Precio 165 Ptas

delta ename aviento roja en pino
 An.º 6. B.30 Precio 165 Ptas

Figura 10

Precios de sillones de nogal en 1935.
 Archivo del Museo Nacional de Artes Decorativas,
 D. Magdalena, carpeta 22.

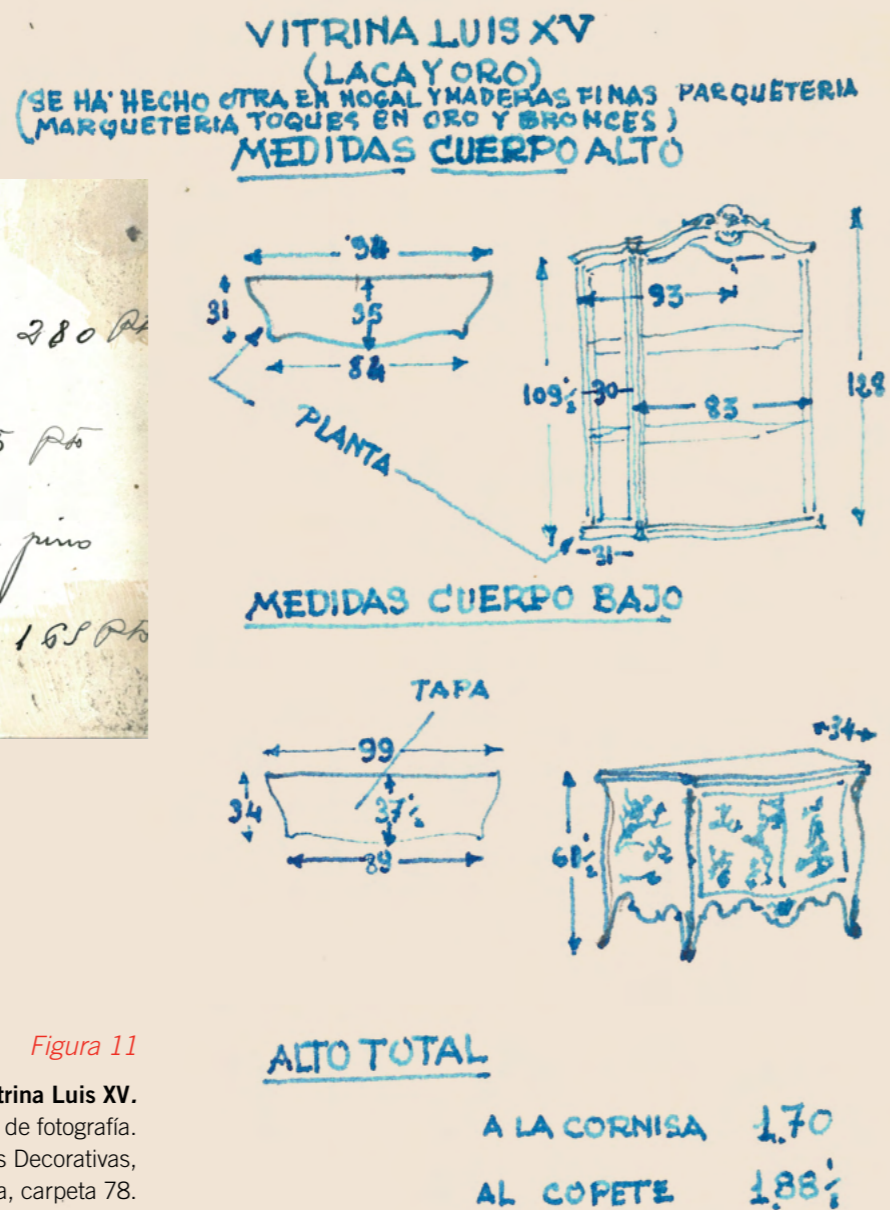


Figura 11

Dibujo de vitrina Luis XV.
 Reverso de fotografía.
 Archivo del Museo Nacional de Artes Decorativas,
 D. Magdalena, carpeta 78.

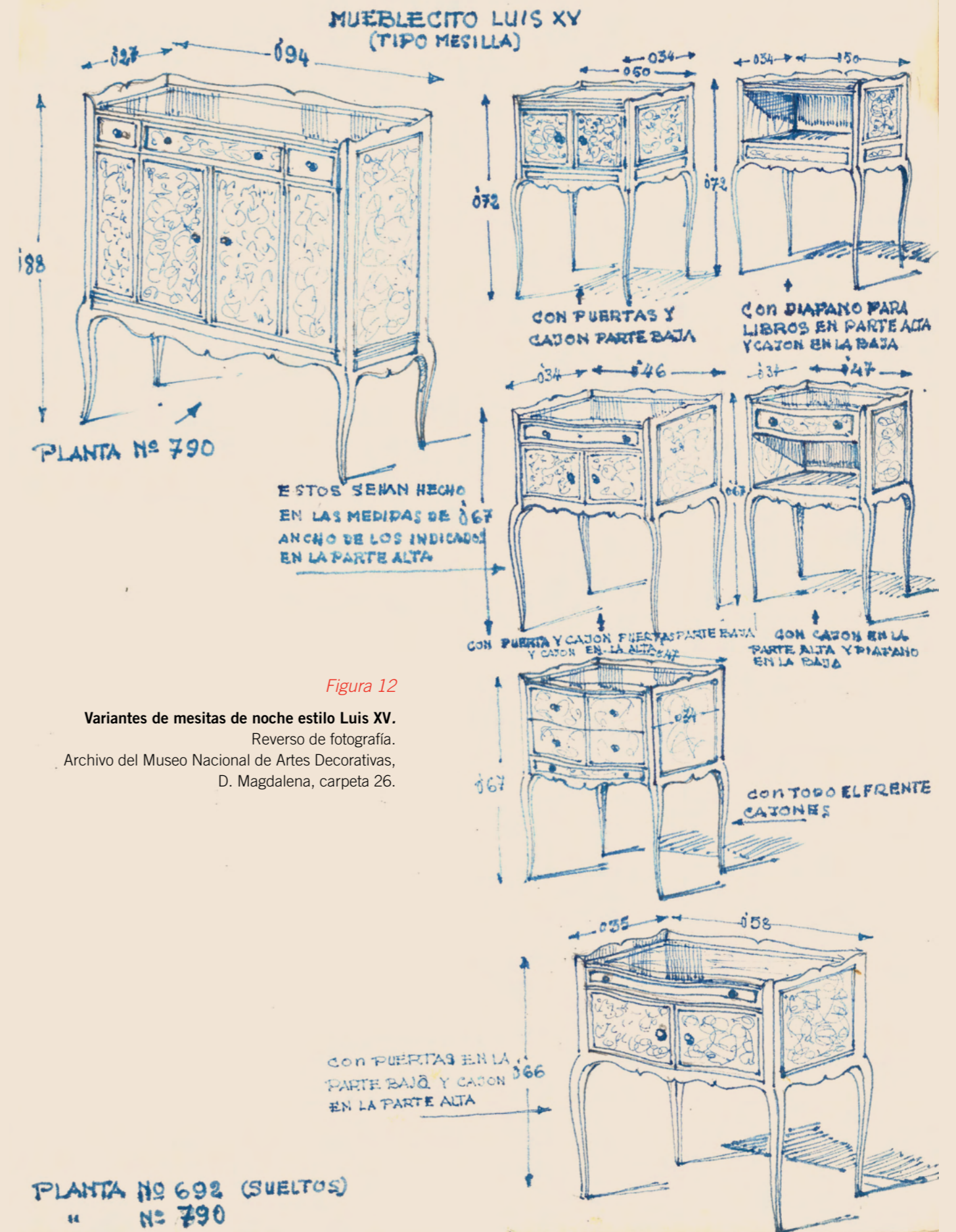


Figura 12

Variantes de mesitas de noche estilo Luis XV.
 Reverso de fotografía.
 Archivo del Museo Nacional de Artes Decorativas,
 D. Magdalena, carpeta 26.

De los proyectos completos de decoración destacan el de la casa de d. Juan March padre, con 40 fotografías detalladas (carpeta 135, ficha 154), la de D. Arturo Pérez con 18 (carpeta 136, ficha 155) la de la marquesa de Zurgena (carpeta 137, ficha 156) y la del fallecido d. José Otaola con 31 fotografías (carpeta 140, ficha 159).

El interior de la casa de D. Juan March, responde a un concepto muy recargado, exaltando lo costoso y lo muy hispánico. Así en el hall una gran mesa de centro dorada y tallada asemejando varias consolas juntas denominada como Luis XIV, con un criterio barroco muy acusado. En el despacho, la mesa de pedestal con sus casetones y caras anteriores con alegorías talladas y un friso entrelazado, junto a grandes sillones italianos tapizados, siempre ante paredes empaneladas de madera. Llama la atención la mesita situada ante un tresillo en el salón de fumar, que reproduce, con mayor calidad de madera suponemos, un modelo denominado mesita española (Fig 13) recogida en las carpetas 10, 14 y 15 (fichas 27, 35 y 36) bajo el título "Mesitas españolas del siglo XVI tomadas de fotos antiguas en cuyos reversos figura la fecha de 1935" (Vease fig.8). Más claridad, gracias a su techo pintado con escenas goyescas, es el salón Carlos IV, al que se abren sendos balcones, con puertas de bronce, puertas ciegas y un biombo.

Una carpeta (carpeta 138, ficha 157), recoge varios positivos de proyectos, uno para la hospedería de los Reyes Católicos de Santiago de Compostela, anotándose los números de plantas de los tresillos y los bargueños, otra para un dormitorio de niña con muebles de médula y una planta de muebles de dormitorio con cama mallorquina para d. Pedro Masaveu²⁸ (Fig. 14). En otro lugar (carpeta 139, ficha 158), se reúnen otros proyectos de un saloncito, un comedor Luis XV para el sr. Sunyer y otro comedor inglés para d. Enrique Gutiérrez Manrique. El reportaje de la casa de Arturo Pérez (carpeta 136 ficha 155) y la de la marquesa de Zurgena (carpeta 137, ficha 156), claro y muebles costosos característicos de décadas posteriores.

El último grupo de fotografías reunidas es el reportaje de la casa de D. Jose Otaola (carpeta 140, ficha 159), entre las que, junto con una gran biblioteca con su alfombra de piel de oso sobre fieltro tan del gusto de la época, se registra un despacho con una mesa y un gran mueble bar en madera de raíz, del más puro estilo art déco con una alfombra también muy moderna, que contrasta con el resto de la casa y no muy cercanos al estilo de lo que Magdalena acostumbraba a hacer (Fig. 15), pero en el reverso de la fotografía figura inequívocamente su sello y la fecha de 1935.

De su labor como anticuario durante esta década de los años treinta constan pocos artículos. Vendió una pareja de leones de mármol (carpeta 50, ficha 69), una tabla flamenca (carpeta 69, ficha 88), un par de cuadros con representaciones de pájaros *Natura Garrula* y *Natura Harmon*, unos elegantes retratos de Esquivel firmados en 1864, "muy bien conservados sin restauración ninguna" (carpeta 98, ficha 117) y un cuadro con veleros del pintor gaditano Ruiz de Luna (carpeta 99, ficha 118)), único del que se anota su precio, 10.000 ptas. Además de una mesa mallorquina que parece ser de escayola (carpeta 102) se registran dos realizaciones más, fechadas después de la guerra civil, la decoración completa del barco



Figura 13

Casa de don Juan March (padre).
Salón de fumar.

Archivo del Museo Nacional
de Artes Decorativas,
D. Magdalena, carpeta 135.

Figura 14
Descripción de una carpeta múltiple.

Archivo del Museo Nacional
de Artes Decorativas,
D. Magdalena, carpeta 138.

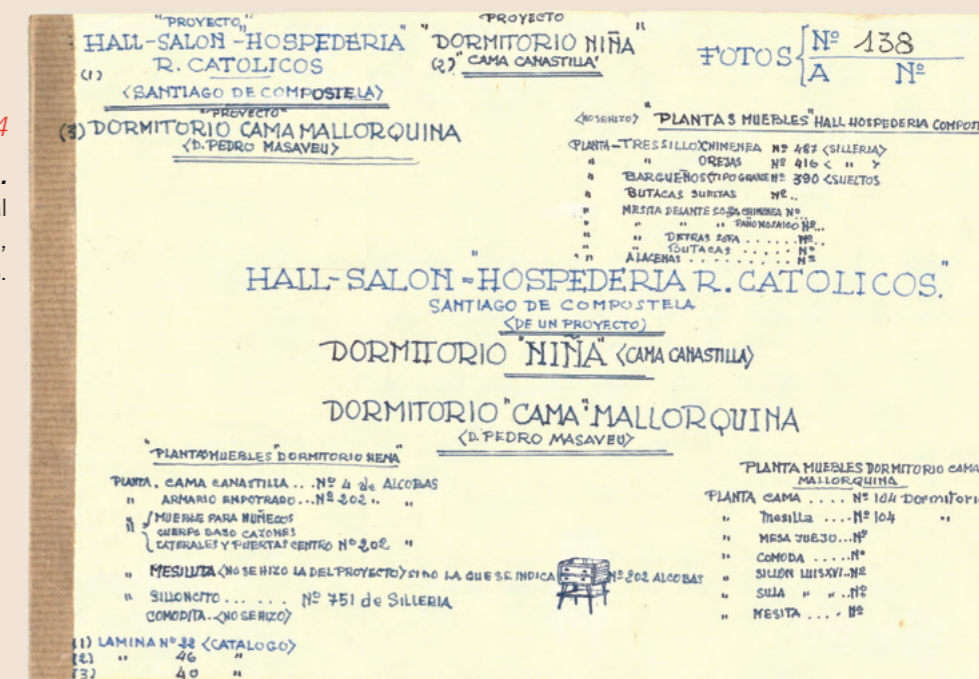


Figura 15

Casa de don J. Otaola. Despacho.

Archivo del Museo Nacional
de Artes Decorativas,
D. Magdalena, carpeta 140.



Figura 16

El Guadalupe. Mobiliario de la veranda de babor.
Archivo del Museo Nacional de Artes Decorativas,
D. Magdalena, carpeta 95.

Guadalupe construido por la Naval de Sestao, recogida en treinta y seis fotografías desde el 10 de marzo al 28 de abril de 1953, (carpeta 95), que no presenta novedad ni especial relevancia, excepto en la decoración de las verandas, más livianas que el resto del mobiliario (*Fig.16*) y el triple stand en ángulo para la Feria del Mueble de Valencia, ya de 1963, como atestiguan las fotografías realizadas por García Catalán, (carpeta 045, ficha 64).

CONCLUSION

Es posible y deseable que a raíz de esta publicación aparezcan más proyectos y fotos tanto de Magdalena como de otros, que permitan documentar las realizaciones de los ebanistas madrileños. Entre los ebanistas propiamente dichos y los llamados “industriales”, en realidad vendedores y decoradores de interiores, durante el primer tercio del siglo XX, sumaron más de trescientos, algunos de ellos con gran calidad de ejecución, quienes amueblaron viviendas de alto nivel y, sobre todo, la mayoría de los edificios institucionales que se edificaron en Madrid en ese primer tercio del siglo XX²⁹.



¹ Se compone, según el inventario realizado en el MNAD, de dos cajones de madera con 140 sobres el primero con fotografías y dibujos y 94 el segundo, numerados hasta el 80 y el resto sin numerar con clichés de cristal, que se corresponden en su mayoría con los detallados en el primer cajón.

² Así consta en la ficha de Carolina Burillo García disponible en Geneanet, que recoge que en 1908 contrajo matrimonio en Madrid con Félix Cipriano Salazar Lantaron [<https://gw.geneanet.org/pepiga?lang=es&n=burillo+garcia&p=carolina> [última consulta, 14-04-2025]].

³ Blog ‘¿Dónde están los cines de Madrid?’, entrada dedicada al teatro Beatriz: <https://cinesdemadrid.blogspot.com/2015/01/> [última consulta, 14-04-2025]]

⁴ *Revista de Bellas Artes*, núm. 1, noviembre de 1921, p. 16.

⁵ *Toledo. Revista de Arte*, julio de 1928.

⁶ *Arte español. Revista de la Sociedad de Amigos del Arte*, vol. 18, núm. 1, 1929; y vol. 19, núms. 5 y 6, 1931.

⁷ *Anuario General de España*. Ed. Bailly-Baillère-Riera. Barcelona 1933.

⁸ “El mueble y la decoración en la casa española”, *La Esfera*, núm. 795, 30 de marzo de 1929. La planta noble del edificio de Telefónica se precintó durante la guerra civil, conservándose hoy con ligeras variantes como hemos podido constatar en la visita realizada en el pasado septiembre al cumplirse el centenario de la Compañía. No se conserva noticia alguna tampoco en el archivo histórico de dicha entidad.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ EZQUERRA DEL BAYO, J., *El palacete de la Moncloa: su pasado y su presente*, Madrid, Sociedad Española de Amigos del Arte, 1929. Edición facsímil *El palacete de la Moncloa. Su pasado y su presente. Conmemoración del bicentenario del Consejo de Ministros (1823-2023)*. Madrid, Ministerio de la Presidencia y relaciones con las Cortes y Memoria Democrática. Boletín Oficial del Estado. 2022, p. 8. aparece junto con Antonio Ribó del Real Patrimonio y Javier Winthuysen, paisajista, los tapiceros Manuel Baranda y José Alonso, el dorador Jose Lapayese y los tallistas y ebanistas Miguel Díez y Casimiro Rodrigo.

¹¹ En el catálogo de la *Exposición de alfombras antiguas españolas*, Madrid, Sociedad Española de Amigos del Arte, 1933, pp. 41-42, con el número 69 figura una “alfombra de nudo turco, año 1785, expositor Deogracias Magdalena” (lám.XLVII).

¹² POSADA KUBISSA, T., *Pintura holandesa en el Museo Nacional del Prado. Catálogo razonado*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2009, pp. 76-78.

¹³ MARTÍN VÁZQUEZ, T. y ARENAL MARTÍN, J., “Y llegó la luz. Historias en las presas de Valsaín”, *Crónicas Gabarreras*, núm. 6, 2007 [http://www.devalsain.com/CronicasGabarreras/06/html/sentimientos06_01.html (última consulta: 10-04-2025)].

¹⁴ Instituto Geológico y Minero. Archivo 2/3/293. Los planos que se conservan no están firmados, por lo que desconocemos quien fue el autor del despacho que se conserva prácticamente igual en la actualidad.

¹⁵ Se ha realizado esta transcripción siguiendo el mismo orden que se hizo con las fichas en la base de datos, aunque ello implica empezar por la carpeta 4.

¹⁶ Conocido Moreno como el principal fotógrafo de los museos y colecciones de arte de Madrid en la primera mitad de siglo XX, de los otros tres el más moderno debió ser Roberto-fotos carnet pues sus teléfonos tienen ya 7 cifras y figura en su sello el distrito postal implantados en 1961 (Orden ministerial de 16 de septiembre de 1959).

¹⁷ Una mesa para la duquesa de Maura fechada en 1942 (carpeta 120, ficha 139) y el amueblamiento completo del barco *Guadalupe* para la Naval de Sestao en 1953.

¹⁸ Clasificado en 1993 como tipo A que se realizaron entre 1620-30, vid. AGUILÓ ALONSO, M. P., *El Mueble en España. Siglos XVI y XVII*, Madrid, Antiquaria-CSIC, 1993, pp. 107-109 y 286-287.

¹⁹ Clasificado como tipo C, posterior a 1650 vid. *idem*, 1993, pp.110-111 y 293-294.

²⁰ Sobre este tema, AGUILÓ ALONSO, M. P., *Escritorios y bargueños españoles*, Madrid, Ministerio de Economía, Industria y Competitividad. 2018.

²¹ Este tipo copia un modelo muy extendido en Castilla a principios del siglo XVII de influencia arquitectónica, al que incluso se ha atribuido con cierta probabilidad un origen toledano, vid. CASTELLANOS RUIZ, C., “Los escritorios del Museo de Bellas Artes de Bilbao” *Urtekaria*, 1988, p.43 y AGUILÓ ALONSO, M. P., *op. cit.*, 1993, pp. 283-284.

²² GONZÁLEZ PALACIOS, A., *Il patrimonio artistico del Quirinale. I Mobili Italiani*, Milán, Electa, 1996, p. 53.

²³ Arthur Byne, el controvertido marchante norteamericano escribió junto con su esposa, Mildred Stapley, varios libros sobre interiores españoles, uno de ellos *Spanish Interiors and furniture* (Nueva York, W. Helbum Inc., 1928) con un amplio repertorio de muebles fotografiados, entre los que se contaban numerosos bargueños y taquillones.

²⁴ Sobre esta exposición bien documentada en estas fotografías, no conocemos la fecha exacta, pero tuvo que tener lugar antes de 1935, pues varios de los muebles que envió los repite en esas fechas.

²⁵ Garrobillas es una pequeña localidad, cercana al cabo de Gata, de la que no tenemos noticia de que se especializaran en este tipo de asiento. Si se corresponde con un ejemplar conservado en el MNAD, dibujado por Claret Rubira dentro del apartado de “Mueble popular” (lám.360) en el libro con el marqués de Lozoya *Muebles de estilo español* (Barcelona, Ed. G. Gili, 1962). Del mismo modo realizó las que denomina como sillas aragonesas con balaustres y copetes y faldones ondulados (núm.22C ficha 16), tomados asimismo del mismo MNAD y reproducidas por Claret (láms. 366 y 367) así como las llamadas en la documentación sillas de establo (fichas 104-105) que se corresponden con las sillas rústicas de Claret, (lám 395).

²⁶ BYNE, A. y STAPLEY, M., *Spanish Interiors and Furniture*, Nueva York, W. Helbum Inc., 1928, lám 291.

²⁷ BYNE, A. y STAPLEY, M., *op. cit.*, láms. citadas.

²⁸ Es una de las pocas carpetas en la que se reúnen varias realizaciones o proyectos diferentes. En ella no hay fotografías, sino dibujos y positivos de proyectos, que no sabemos si llegaron a realizarse. En el sobre principal aparece incluso un pequeño dibujo de mesilla de noche que “sí se realizó” en lugar de la que figuraba en el proyecto.

²⁹ Un avance de lo realizado en estos edificios puede consultarse en “El mueble: testimonio de una sociedad cambiante” número monográfico de la *Revista de Dialectología y Tradiciones populares*, Año 2011, Tomo 66, Número 1.



AGUILÓ ALONSO, M. P., *El Mueble en España. Siglos XVI y XVII*, Madrid, Antiquaria-CSIC, 1993.

AGUILÓ ALONSO, M. P. (coord.), “El mueble: testimonio de una sociedad cambiante”, *Revista de Dialectología y Tradiciones populares*, 2011, Tomo 66, núm. 1.

AGUILÓ ALONSO, M. P., *Escritorios y bargueños españoles*, Madrid, Ministerio de Economía, Industria y Competitividad. 2018.

BYNE, A. y STAPLEY, M., *Spanish Interiors and Furniture*, Nueva York, W. Helbum Inc., 1928.

CASTELLANOS RUIZ, C., “Los escritorios del Museo de Bellas Artes de Bilbao” *Urtekaria*, 1988, pp. 39-48.

Exposición de alfombras antiguas españolas, Madrid, Sociedad Española de Amigos del Arte, 1933.

EZQUERRA DEL BAYO, J., *El palacete de la Moncloa: su pasado y su presente*, Madrid, Sociedad Española de Amigos del Arte, 1929. Edición facsímil *El palacete de la Moncloa. Su pasado y su presente. Conmemoración del bicentenario del Consejo de Ministros (1823-2023)*. Madrid, Ministerio de la Presidencia y relaciones con las Cortes y Memoria Democrática. Boletín Oficial del Estado. 2022.

GONZÁLEZ PALACIOS, A., *El patrimonio artístico del Quirinale. I Mobili Italiani*, Milán, Electa, 1996.

LOZOYA, marqués de y CLARET RUBIRA, J., *Muebles de estilo español. Desde el gótico hasta el siglo XIX con el mueble popular*, Barcelona, Ed. G. Gili, 1962.

MARTÍN VÁZQUEZ, T. y ARENAL MARTÍN, J., “Y llegó la luz. Historias en las presas de Valsain”, *Crónicas Gabarreras*, núm. 6, 2007 [http://www.devalsain.com/CronicasGabarreras/06/html/sentimientos06_01.html] (última consulta: 10-04-2025)].

POSADA KUBISSA, T., *Pintura holandesa en el Museo Nacional del Prado. Catálogo razonado*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2009.



Nº 11 • 2025
ISSN 2444-121X

UNA ANTIGUA PLACA DE CHIMENEA EN EL MUSEO DE PALENCIA

Antonio Bellido Blanco
Museo de Palencia

antonio.bellido@jcy.l.es

- Fecha de recepción: 28-11-2024 - Fecha de aceptación: 08-07-2025 • Pags. 181 - 198
- <https://doi.org/10.46255/add.2025.11.196>

RESUMEN

El estudio de una chapa de chimenea fechada en 1597 y con representaciones alegóricas que se conserva en el Museo de Palencia sirve de introducción para abordar un breve análisis sobre el lugar de su manufactura. A continuación se analiza la reducida presencia de este tipo de piezas de los siglos XVI-XVIII en colecciones españolas y sus posibles causas.

PALABRAS CLAVES: Trasmuego; Edad Moderna; Manierismo; Hierro fundido.

AN OLD FIREBACK IN THE MUSEO DE PALENCIA

ABSTRACT

The study of a fireback dated in 1597, with allegorical representations, that is kept in the Museum of Palencia serves as an introduction to a brief analysis of the possible place of manufacture. The reduced presence of this type of object from the 16th-18th centuries in Spanish collections and its possible causes are then considered.

KEY WORDS: Firebacks; Modern Age; Mannerism; Cast Iron.

UNA ANTIGUA PLACA DE CHIMENEA EN EL MUSEO DE PALENCIA

Antonio Bellido Blanco

Museo de Palencia

Los trabajos artísticos en hierro en España se han centrado desde muy antiguo en aquellas labores realizadas mediante la forja. Se pone así de manifiesto ya en estudios clásicos como el de Emilio Camps¹. La importancia de las obras de rejería y, en menor medida, candeleros, braseros, aldabones, cerraduras y clavos de puerta monopoliza todos los estudios de esta materia. Esto mismo se ve más detalladamente en el trabajo de Fernando de Olaguer-Feliú², aunque aquí se incluye ya un apartado dedicado a los guardafuegos y las placas de chimenea. Su breve extensión no permite conocer muchos datos más allá del hecho de su presencia en las casas principales durante el Renacimiento, decorados con motivos decorativos o composiciones heráldicas³. Es por ello que consideramos de especial interés el estudio de la pieza localizada en el Museo de Palencia.



Figura 1

Trasfuego del Museo de Palencia.

1. EL TRASFUEGO DEL MUSEO DE PALENCIA

Se trata de una placa de forma rectangular con remate superior semicircular algo más estrecho que la base (Fig. 1). Sus dimensiones generales son 77,5 cm de altura y 66 de anchura (la parte semicircular tiene 58 cm de anchura y 24 de altura) y ha sido realizada en hierro mediante fundición a molde. Todo su borde está delimitado por una moldura de la que sale hacia el interior una serie de flores de lis, salvo en la base donde parecen más bien simples ovas. El espacio central está compartimentado en cuatro campos de tamaño más o menos similar por dos líneas molduradas, en cuyo cruce se dispone la figura de un orbe. Los cuatro campos presentan sendas figuras femeninas en relieve que corresponden a figuras alegóricas y se acompañan de un texto explicativo dentro de filacteria, redactado en holandés.

La primera está desnuda y sujeta con su mano derecha una balanza inclinada; su texto es "HET-IS-V-EEN-SCHADE-DAT-TROVE-IS-LICHTER-DAN-EEN-PLVY" [Es un tesoro que la verdad sea más ligera que una pluma]; sería la Verdad. La segunda, también desnuda, sujeta un pájaro en su mano derecha (¿un halcón?) y las correas de dos perros con la izquierda; su texto es "ICH-IAGE-OM-DIE-VINDEN-OFT-ICH-TROVE-KON DEN-VINDEN" [Persigo los vientos para encontrar la confianza]; y parece representar la Vigilancia. Debajo está una mujer vestida que tiene delante lo que parece un perro peleando con una serpiente, a los que señala con la mano derecha; su texto es "TR OV-IS-DOET-ON-TROVE-VERDT-VERFAVLEN" [La confianza ha muerto, la desconfianza se ha elevado]; parece ser la Perfidia. Finalmente aparece otra mujer vestida con tres perros delante que corren; su texto es "ON-TROVE-LOEPT-OVER-AL" [La desconfianza corre por todas partes]; y correspondería con la Indiferencia.

La representación se encuadra en el estilo manierista. Sobre la interpretación de las alegorías, otros catalogadores se refieren a la Justicia/Injusticia y Fidelidad/Infidelidad, así como a la Verdad/Fe para las figuras superiores. En cualquier caso, parecen inspirarse en la obra *Iconologia*, de Cesare Ripa, editada por primera vez en 1593, así como en estampas del siglo XVI. Podrían relacionarse iconográficamente con la figura de Afrodita, que en los relieves de la parte inferior se presenta de manera púdica y en los de la superior, impúdica.

Tres detalles más completan la descripción de la placa. El orbe coronado es una imagen del poder, por lo que quizás indique de algún modo la relevancia del propietario. A los lados del orbe se indica el año 15-97 y en los dos primeros campos aparecen las letras S G, que podrían aludir al taller del artesano que realizó la pieza o al propietario de la placa, aunque esta segunda posibilidad solía plasmarse en un relieve heráldico. Carecemos de análisis metalúrgicos que nos permitan conocer la composición del metal o su forma de enfriamiento, aunque en la parte posterior del trasfuego se aprecian unos ligeros relieves en forma de onda que pueden ser señales de un rápido enfriamiento.

Revisando las colecciones europeas se encuentran algunas piezas muy semejantes a la palentina, aunque no iguales (Fig. 2). Por un lado, hay un modelo muy parecido representado por una pieza del Victoria & Albert Museum (inv. 142-1898)⁴. Sus dimensiones son apenas un poco mayores (79 cm de alto y 67 de ancho) y las diferencias más notables son que carece de las flores de lis en el marco, que se sustituyen por una segunda línea de moldura, y en que también faltan la fecha y las iniciales del taller. Dada la similitud general de todos los relieves, bien cabría pensar que se trata de una copia a molde de un original idéntico al del Museo de Palencia.

Otra placa pareja es la que, incompleta, conserva el Godalming Museum, en Surrey (inv. B980.407). Sólo cuenta con la mitad superior y en el borde faltan de nuevo las flores de lis. Lo más interesante es que presenta marcas, que coinciden y en esta ocasión juntan S y G bajo la balanza, y con fecha en la misma ubicación, pero con referencia al año 1598. Aunque la fotografía no tiene mucha resolución, la representación parece contar con menos relieve que la pieza palentina⁵.

Muy parecida a la placa del V&A es otra recogida en la base de datos del Royal Institute of Cultural Heritage (KIK-IRPA) de Bélgica (núm. 104969)⁶. Sus dimensiones son 78 cm de altura y 68 de anchura y cuenta con una inscripción en su parte superior que señala el año 1592.

En la colección de Matthias Albert Kremer, con piezas de Alemania, Francia y Bélgica, hay también otras placas similares⁷. La inventariada con el núm. 245 es de semejantes dimensiones y relieves, aunque sin borde de flores de lis, carece de fecha y la marca es SB, colocada dentro de la balanza. De hecho, incluye en la ficha de esta placa una fotografía de otra placa fragmentada que parece igual a la de Palencia. La inventariada en su colección con el núm. 413 repite también los mismos motivos alegóricos, aunque el orbe es sustituido por un óvalo con el monograma IHS. Para todos ellos propone la procedencia del sur de la región de Eifel.

Existe una pieza similar a las anteriores pero que, por su relieve más somero y carente de detalles –incluso las inscripciones se han vuelto ilegibles–, resultaría una copia secundaria o fruto de un molde realizado con poca habilidad. Se trata una placa conservada en el STAM (Stadsmuseum Gent), museo de la ciudad belga de Gante (inv. 02119). Sus dimensiones son algo más anchas (75 cm de altura y 70 de anchura) y se fecha en el siglo XVII⁸. Finalmente aludiremos a una reproducción moderna de esta placa, fechada en el siglo XX, realizada con dimensiones menores (53 cm de altura y 45,5 de ancho), en la que las representaciones varían de estilo respecto a las obras antiguas, se hacen más esquemáticas y los textos se simplifican, careciendo de sentido⁹.

A partir de estas placas, se puede afirmar que el modelo representado encajaría bien en la fecha plasmada en la pieza palentina, aunque no contamos con datos que confirmen esta cronología. La nitidez del relieve y el peculiar uso de las flores de lis en el borde parecen apoyar también su manufactura antigua.



Figura 2

Trasfuegos.

(de izquierda a derecha y de arriba a abajo) de la colección Kremer, Victoria & Albert Museum, Royal Institute of Cultural Heritage y Stadsmuseum Gent.

Respecto a la manufactura de la placa, contamos con la referencia de las letras “SG”. No es infrecuente encontrar marcas similares en algunas placas de finales del siglo XVI y del XVII, aunque resulta difícil identificar a los artesanos. Cuando se encuentran marcas correspondientes al propietario suele tratarse de casos únicos, salvo que se haya copiado el trasfuego¹⁰. Para este caso hemos mencionado una pieza similar a la palentina que también tiene la marca SG, aunque en distinta ubicación sobre el relieve (Godalming Museum), y otra con marca SB (Colección Kremer), aunque en este caso se aprecia que es un añadido sobre el relieve general. Sobre placas con motivos diferentes encontramos de nuevo la marca SG, como es el caso de una de 1612 en honor del Príncipe de Gales (R37533 del Ahrgau Museum) y atribuida a la región de Eifel¹¹.

Jeremy Hodgkinson propone que las piezas del Godalming Museum y del V&A procedan de la región de Lorena¹², seguramente por la iconografía de virtudes y faltas. Sin embargo, en la mencionada placa del Ahrgau Museum (Ahrweiler) se atribuye al área de Eifel, al Oeste de Alemania, colindante con Lorena. En cualquier caso, parece que el taller estaría en esa amplia zona del occidente alemán. Hay que indicar además que no era extraño que los talleres alemanes realizaran placas de chimenea para el mercado holandés, puesto que éste no contaba con artesanos de esta especialidad. Desde tierras alemanas se producían placas para una amplia demanda de otras zonas europeas, destacando la producción en la región de Siegerlan (Renania) en el noroeste del país, que desde mediados del siglo XVI tenía vinculación con los Países Bajos a través de la casa real holandesa Orange-Nassau¹³.

Por desgracia, no tenemos datos sobre cómo llegó esta placa al Museo de Palencia, ni quienes fueron sus anteriores propietarios ni el momento en que se produjo el ingreso en el museo. Ello nos impide reconstruir de algún modo el periplo que pudo hacer esta pieza desde su fabricación hasta la actualidad. Tan solo contamos con la referencia de su presencia en la exposición del Museo en el montaje de los años setenta¹⁴, con lo que es probable que su ingreso en las colecciones se produjera durante la primera mitad del siglo XX¹⁵.

2. CONSIDERACIONES SOBRE LAS PLACAS DE CHIMENEA EN LAS COLECCIONES ESPAÑOLAS

Si examinamos las colecciones de otras instituciones museísticas a través de los inventarios contenidos en la Red Digital de Colecciones de Museos de España (CER.es), se comprueba que los trashogueros son excepcionales en los museos españoles (*Fig. 3*). Como señalábamos más arriba, en España lo más habitual es encontrar trabajos de forja y éstos no se ocupaban más que excepcionalmente de la fabricación de trasfuegos, realizando con tal técnica piezas muy distintas de la que presentamos en este trabajo. Una de las excepciones es una placa fechada en el siglo XV y que se atribuye a “escuela castellana”, decorada con tachuelas y crestería de volutas y lirios¹⁶.



Figura 3

Trasfuegos.

1. Fundación Lázaro Galdiano, inv. 1406; 2. Museo Sorolla, inv. 75024; 3. Museo Nacional de Artes Decorativas, inv. CE12876; 4. Museo Nacional de Artes Decorativas, inv. CE2373; y 5. Con escudo de la reina Juana, del Catálogo exposición 1919.

Más habitual fue el trabajo del hierro fundido durante la Edad Moderna. Sin embargo, los estudios sobre la producción de hierro en el norte de España ponen de manifiesto que su destino era fundamentalmente la construcción naval y la fabricación de armas, así como para abastecer de materia prima a las fraguas de todo el reino y también para la exportación¹⁷. Para estos momentos sólo encontramos una referencia a que a finales del siglo XV se establece en Navarra la primera fábrica de bombas fundidas y en los comienzos del XVI esta industria se extendería al País Vasco y Cantabria. Ya con Juana I y Carlos I, en Granada se producirían las primeras piezas ornamentales de hierro fundido, que fueron placas de chimenea¹⁸, pero en realidad las chapas de chimenea no eran piezas frecuentes durante los siglos XVI a XVIII, correspondiendo las conocidas más bien a obras importadas. Además, las pocas piezas conservadas pertenecerían probablemente a personas destacadas de la nobleza, lo que explicaría que los motivos representados en estos objetos encajen en una temática mitológica-alegórica o heráldica.

En el Museo Nacional de Artes Decorativas se conservan cuatro placas, de las cuales tres se fechan en el siglo XVI. Las dos más antiguas están decoradas con motivos heráldicos. La primera presenta un escudo de estilo germánico, que incluye el Toisón de Oro y armas de Portugal, condado de Borgoña y Flandes, entre otras, y lleva inscrito el año 1530 (inv. CE12876) y la segunda tiene escudo de Felipe II y está señalado el año 1593 (inv. CE2373), contando con la marca GB (en la parte inferior) que indicaría probablemente la adscripción a un taller germano. La tercera del MNAD, de factura alemana y con una representación de Neptuno (inv. CE1377), parece haber sido realizada en torno a mediados del siglo XVIII¹⁹. La cuarta, realizada en trabajo de forja y que presenta dos animales alados en disposición simétrica y un escudo en el remate (inv. CE 2594), también se fecha en el siglo XVIII.

En el museo Lázaro Galdiano (inv. 1406) hay una de tipo heráldico y con el escudo imperial de Carlos V fechada a mediados del siglo XVI, que se considera producción española, aunque existen piezas muy semejantes en varias colecciones inglesas (Huddington, Ashbourne y Owletts, Kent) que se atribuyen posiblemente a talleres germanos del área de Eifel²⁰. A todas éstas de tema heráldico podrían sumarse tres más que aparecieron en la exposición de hierros antiguos españoles de 1919. En su catálogo se incluye una placa con el escudo de la reina Juana I (inv. 338) y dos con el escudo de Carlos V (inv. 339 y 340)²¹. Más moderno sería un fragmento de plancha con el escudo de los Borbones, que se data a mediados del siglo XVIII (inv. 545)²². Una más del Museo Sorolla (inv. 75024) se fecha en 1607 y presenta la escena bíblica del pecado original con Adán y Eva junto al árbol, sin precisar país de fabricación. No queremos dejar de señalar que en los palacios construidos en el siglo XVIII por los reyes borbónicos se disponen estancias con chimeneas. Entre ellos en el Gabinete de la Reina del Palacio Real de La Granja no falta este elemento, que cuenta con su correspondiente placa de chimenea con escudo heráldico.

Deteniéndonos brevemente en considerar los trashogueros con motivo heráldico, pensamos que podrían guardar relación con los escudos que se disponían en las grandes piezas de artillería. Aunque durante la Alta Edad Media las piezas de artillería de hierro eran realizadas mediante

forja, a finales del siglo XV se desarrollan los altos hornos en los que pueden fundirse cañones de hierro. Hacia 1500-1510 existía en Málaga una importante fábrica que abastecía a todo el reino con artillería de hierro y bronce, sin necesidad de recurrir a los talleres alemanes²³. En las décadas siguientes siguieron existiendo fundiciones dedicadas a la artillería de hierro y bronce en Medina del Campo, Burgos, Pamplona y Fuenterrabía, además de la malagueña, aunque desde la llegada de Carlos I se recurrió habitualmente a los fabricantes alemanes.

Sin embargo, aunque estuviera activa la fabricación de artillería de hierro fundido, parece que se centró en piezas de pequeño calibre y sin que hubiera ningún gran establecimiento dedicado a esta especialidad, que era mucho más próspera en Flandes, Alemania e Inglaterra²⁴. En este contexto resultaría difícil que prosperara alguna factoría dedicada a fundir trasfuegos de hierro que abastecieran la reducida demanda que de ellos habría en la península. En la colección del Freilichtmuseum Roscheider Hor, en la ciudad alemana de Konz, se encuentran dos trasfuegos con el escudo de Felipe II fechados en 1595 y 1603 (núms. HE 115 y A III 1-135, respectivamente), que habrían sido manufacturados en las Ardenas o el sur de Eifel²⁵. Estas piezas reflejan bien el contexto de la época, puesto que esta zona estaba próxima a los dominios de los Habsburgo españoles y se dirigían a ese mercado.

A partir de 1630 se contará con fundiciones en Liérganes y La Cavada (Cantabria) para la fabricación de cañones en hierro colado, pero poco se conoce de la producción de otros objetos que no tengan que ver con la demanda militar por parte de la Corona en estas factorías²⁶. Juan Curcio, al solicitar la creación de la fábrica de La Cavada en 1622 planteaba la elaboración de escudos de armas y morillos; y en 1650 Felipe III demandaba a las fábricas españolas la fabricación de láminas de hierro para chimeneas²⁷, pero no alcanzamos a detallar más cómo fue su producción.

Otro dato que incide en la escasa presencia de chapas de chimenea en tierras castellanas es su ausencia en los inventarios y los datos recogidos en los protocolos notariales. Un interesante y minucioso trabajo relativo al siglo XVI en Valladolid no recoge ninguna mención a los trashogueros, trasfuegos ni términos equivalentes, mientras que sí aparecen otros objetos como morillos de hierro y latón o braseros, y no se cita ningún elemento similar en los listados de objetos que se hacían en hierro ni entre las producciones de las fundiciones de Vitoria²⁸. Parece por tanto que no existieron notables centros de fabricación de estas piezas en tierras españolas durante la Edad Moderna, lo que podría haber sido determinante en que hoy conozcamos tan pocas en las colecciones de los museos.

Existen piezas más recientes, ya en el siglo XVIII se elaboraban en Liérganes²⁹ y más abundantes serían las manufacturas españolas de los siglos XIX-XX. Son el caso de cuatro conservadas en el Museo del Traje.CIPE, una de ellas (inv. 6752), de sencilla factura y sin decorar, se identifica como realizada en Zaldibia (Guipúzcoa). Muchas se han documentado en contextos domésticos de la primera mitad del siglo XX, como por ejemplo en tierras del Alto Aragón, donde presentan figuras de caballeros, ángeles y temas rurales y mitológicos³⁰. Para estas piezas el campo de investigación es mucho más amplio, pero se alejan del trasfuego que ha motivado este trabajo.

3. CONCLUSIÓN

El trasfuego del Museo de Palencia refleja en buena medida el contexto de producción y comercialización de este tipo de objetos en la Corona de Castilla en torno al año 1600. Su elaboración se produciría en tierras alemanas, en una zona donde los altos hornos de fundición de hierro tenían un menor control estatal y su producción se dirigía a la sociedad civil, mientras en la península Ibérica el control real obligaba a centrarse en la fabricación de piezas de artillería. El mercado holandés representaría una importante demanda para los productos alemanes y, dada la vinculación con la Corona española, piezas como la palentina pudieron llegar hasta Castilla.

Aunque a mediados del siglo XVII empezaran a producirse algunas placas de chimenea en La Cavada, se conoce muy poco de sus características y no sería hasta el siglo XIX que se hace más frecuente este tipo de objetos.



¹ CAMPS CAZORLA, E., *Hierros antiguos españoles*, Madrid, Escuela de Artes y Oficios, 1941.

² OLAGUER-FELIÚ Y ALONSO, F. de, "Objetos metálicos", en BONET, A. (coord.), *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1982, pp. 217-242.

³ OLAGUER-FELIÚ, F., *op. cit.*, pp. 236-237.

⁴ La ficha de catalogación del V&A señala que hay otras versiones de este modelo en museos de Nancy, Arlon y Amiens (Francia). <https://collections.vam.ac.uk/item/O324528/fireback-unknown/> [última consulta: 23-05-2025]

⁵ Jeremy Hodgkinson la recoge en su página web y señala además su posible procedencia desde el área franco-germana de Lorena: <https://hodgers.com/firebacks/results/id/71> [última consulta: 23-05-2025]

⁶ La ficha puede localizarse en Europeana: https://www.europeana.eu/es/item/2048001/AP_10103742 [última consulta: 23/05/2025]

⁷ Están recogidas en su página web: <https://www.kaminplattensammlung-kremer.de/die-alte-sammlung-the-old-collection/die-sammlung-la-collection/katalog-1/> [última consulta: 23/05/2025]

⁸ Datos tomados de Belgian Art Links and Tools: <https://balat.kikirpa.be/photo.php?objnr=129980> [última consulta: 23/05/2025]

⁹ Aparece con el número de referencia 5754 en la página web de un vendedor de placas de chimenea holandés centrado en las antigüedades: Charles Nijman: <https://www.plaque-de-cheminee.fr/n5754.html> [última consulta: 23/05/2025]

¹⁰ HODGKINSON, Jeremy, "A seventeenth-century Sussex Woodcarver: the evidence of cast ironwork", *Regional Furniture*, núm. XXVIII, 2024, pp. 39-48.

¹¹ Incluida en la web <https://hodgers.com/firebacks/%20results/id/1291> [última consulta: 23/05/2025]

¹² Así lo hace constar en su página web: <https://hodgers.com/firebacks/results/series/120> [última consulta: 23/05/2025]

¹³ BATENKO, Taras, "On the study of cast-iron firebacks of the 'Cold Gondel Age' of the Dutch Republic", *Consensus*, núm. 1, 2025, p. 194.

¹⁴ CALLEJA, M. V., *Guía del Museo Arqueológico Provincial de Palencia*, Palencia, Diputación Provincial, 1975, p. 17.

¹⁵ Tan sólo podemos hacer dos propuestas que relacionan lugares de la provincia con los Países Bajos, aunque sin datos que confirmen ninguna de ellas. Por una parte, estaría el castillo de Fuentes de Valdepero, donde el conde Pedro Enríquez de Acebedo (1525-1610) fue puesto entre 1595 y 1598 al frente de los tercios de Flandes. Por otra el duque de Lerma, Francisco Gómez de Sandoval y Rojas (1553-1625), entró en 1597 en posesión del señorío de Ampudia y tuvo una de sus residencias en su castillo, que convirtió en un lugar de ocio y donde dispuso su armería.

¹⁶ ARTIÑANO Y GALDÁCANO, P. M. de, *Exposición de hierros antiguos*, Madrid, Mateu Artes e Industrias Gráficas, 1919, p. 69. La pieza (nº 248) procedía de la Junta de Museos de Barcelona.

¹⁷ PRIOTTI, J.-P., "Producción y comercio del hierro vizcaíno entre 1500 y 1700", en DUO, G. (coord.), *Historia de Plentzia: dinámicas sociales s. XVI-XIX*, Donostia, Eusko-Ikaskuntza, 2011, pp. 15-32. BALBOA DE PAZ, J. A., "Ferrerías y machucos en el Noroeste de España en los siglos XVI al XIX", *Opidum. Cuadernos de Investigación*, 12, 2016, pp. 303-324.

¹⁸ ARTIÑANO Y GALDÁCANO, P. M. de, *op. cit.*, p. LV.

¹⁹ La forma de la plancha, sus dimensiones y su decoración coincide con otras obras datadas entre finales del siglo XVII y finales del XVIII, existiendo una placa igual en la Petworth House (National Trust, núm. /PET/M/47) fechada entre mediados y finales del siglo XVIII.

²⁰ Según se encuentra en la base de datos Firebacks. <https://hodgers.com/firebacks/> [última consulta: 05-11-2024]

²¹ ARTIÑANO Y GALDÁCANO, P. M. de, *op. cit.*, pp. 103 y 339-340. La del escudo de la reina Juana era propiedad de José Moreno Carbonero (quizás sea el pintor malagueño), mientras que las de Carlos V, una es la que se conserva actualmente en el Museo Lázaro Galdiano (de hecho, quien la presentó en la exposición fue el propio José Lázaro Galdiano) y para la otra (presentada por el pintor catalán Santiago Rusiñol y procedente de su casa en Cau Ferrat) se dice que es reproducción antigua de una existente en el Patio de los Leones de la Alhambra de Granada.

²² *Ídem*, p. 168.

²³ ARÁNTEGUI Y SANZ, J., *Apuntes históricos sobre la artillería española en la primera mitad del siglo XVI*, Madrid, 1891, pp. 171-184.

²⁴ *Ídem*, pp. 328-373.

²⁵ DRIESCH, K. von den, *Handbuch der Ofen-, Kamin- und Takenplatten im Rheinland*, Essen, Antiquariat Stefan Krüger, 1990.

²⁶ MAZA USLÉ, J. M., "Orígenes y fundación de las Fábricas de Liérganes y La Cavada", *ASCAGEN: Revista de la Asociación Cantabra de Genealogía*, núm. 1, 2009.

²⁷ ALCALÁ-ZAMORA Y QUEIPO DE LLANO, J., *Historia de una empresa siderúrgica española: los altos hornos de Liérganes y La Cavada, 1622-1834*, Santander, Institución Cultural de Cantabria, 1974, pp. 84 y 93.

²⁸ ROJO VEGA, A., *El Siglo de Oro. Inventario de una época*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1996, pp. 230-231 y 289.

²⁹ ALCALÁ-ZAMORA Y QUEIPO DE LLANO, J., *op. cit.*, pp. 93 y 111.

³⁰ BIARGE, F. y BIARGE, A., *De puertas adentro. El hogar y el trabajo doméstico en el Altoaragón*, Huesca, Fernando Biarge, 2002, pp. 135 y 139.



ALCALÁ-ZAMORA Y QUEIPO DE LLANO, J., *Historia de una empresa siderúrgica española: los altos hornos de Liérganes y La Cavada, 1622-1834*, Santander, Institución Cultural de Cantabria, 1974.

ARÁNTEGUI Y SANZ, J., *Apuntes históricos sobre la artillería española en la primera mitad del siglo XVI*, Madrid, Imprenta del cuerpo de Artillería, 1891.

ARTIÑANO Y GALDÁCANO, P. M. de, *Exposición de hierros antiguos*, Madrid, Mateu Artes e Industrias Gráficas, 1919.

BALBOA DE PAZ, J. A., "Ferrerías y machucos en el Noroeste de España en los siglos XVI al XIX", *Opidum. Cuadernos de Investigación*, núm. 12, 2016, pp. 303-324.

BATENKO, T., "On the study of cast-iron firebricks of the 'Cold Gondel Age' of the Dutch Republic", *Consensus*, núm. 1, 2025, pp. 190-204.

BIARGE, F. y BIARGE, A., *De puertas adentro. El hogar y el trabajo doméstico en el Altoaragón*, Huesca, Fernando Biarge, 2002.

CALLEJA GONZÁLEZ, M. V., *Guía del Museo Arqueológico Provincial de Palencia*, Palencia, Diputación Provincial, 1975.

CAMPS CAZORLA, E., *Hierros antiguos españoles*, Madrid, Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Madrid, 1941.

DRIESCH, K. von den, *Handbuch der Ofen-, Kamin- und Takenplatten im Rheinland*, Essen, Antiquariat Stefan Krüger, 1990.

HODGKINSON, J., "A seventeenth-century Sussex Woodcarver: the evidence of cast ironwork", *Regional Furniture*, núm. XXVIII, 2024, pp. 39-48.

MAZA USLÉ, J. M., "Orígenes y fundación de las Fábricas de Liérganes y La Cavada", *ASCAGEN: Revista de la Asociación Cántabra de Genealogía*, núm. 1, 2009.

OLAGUER-FELIÚ Y ALONSO, F. de, "Objetos metálicos", en BONET CORREA, A. (coord.), *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1982, pp. 217-242.

PRIOTTI, J.-P., "Producción y comercio del hierro vizcaíno entre 1500 y 1700", en DUO, G. (coord.), *Historia de Plentzia: dinámicas sociales s. XVI-XIX*, Donostia, Eusko-Ikaskuntza, 2011, pp. 15-32.

ROJO VEGA, A., *El Siglo de Oro. Inventario de una época*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1996.



Nº 11 • 2025
ISSN 2444-121X

EL ENIGMA DEL MATERIAL: CASO CONCRETO: LA PROBLEMÁTICA DEL ANÁLISIS MORFOLÓGICO PARA LA IDENTIFICACIÓN DE LA ESPECIE EN UNA PLACA DE MARFIL

Ana Paula Castro Jiménez

Licenciada en Historia del Arte. Investigadora de la USC grupo Iacobus anacastrojim@gmail.com

Marina García Carrión

Doctora en Física. Especialista en Materiales Avanzados marina.gcarrion@gmail.com

Jaime Granados Gil

Ingeniero de materiales. Máster en ingeniería y gestión ambiental jaimegradosgil@gmail.com

• Fecha de recepción: 03-09-2024 - Fecha de aceptación: 26-05-2025 • Pags. 201 - 229

• <https://doi.org/10.46255/add.2025.11.190>

RESUMEN

Estudio de una pieza en marfil del Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid analizando la procedencia de su material, además de su función e iconografía. El objetivo es dar contexto a la posible identificación del animal del que procede la pieza analizando las líneas de Schreger para conocer si trata de una pieza realizada en marfil de mamut o de elefante.

A partir de un primer análisis visual, se hace un desarrollo de las particularidades del patrón según animal y la diferencia existente entre especies. Se llega a una conclusión de que no es suficiente un análisis iconográfico y morfológico para su identificación y debe de complementarse con otros métodos técnicos analíticos como la espectroscopía Raman portátil, con longitud de onda de excitación de 758nm. Se observan las principales bandas de marfil en espectros Raman, destacando la centrada en 1070 cm^{-1} que permite la diferenciación de marfiles de elefante africano, asiático y mamut.

PALABRAS CLAVE: marfil; eboraria; Schreger; crecimiento marfil; marfiles por especies; espectroscopía Raman.

THE ENIGMA OF THE MATERIAL. CASE STUDY: THE PROBLEM OF MORPHOLOGICAL ANALYSIS FOR THE IDENTIFICATION OF THE SPECIES ON AN IVORY PLATE

ABSTRACT

Study of an ivory piece from the National Museum of Decorative Arts in Madrid, analysing the origin of its material, in addition to its function and iconography. The objective is to give context to the possible identification of the animal from which the piece comes by analysing the Schreger lines to know if it is a piece made of mammoth or elephant ivory.

From a first visual analysis, a development of the particularities of the pattern according to animal and the difference between species is made. A conclusion is reached that an iconographic and morphological analysis is not sufficient for its identification and must be complemented with other technical analytical methods such as portable Raman spectroscopy, with an excitation wavelength of 758nm. The main ivory bands are observed in Raman spectra, highlighting the one centered at 1070 cm^{-1} that allows the differentiation of African, Asian and mammoth elephant ivories.

KEY WORDS: ivory; eboraria; Schreger; ivory growth; ivory species; Raman Spectroscopy.

EL ENIGMA DEL MATERIAL: CASO CONCRETO: LA PROBLEMÁTICA DEL ANÁLISIS MORFOLÓGICO PARA LA IDENTIFICACIÓN DE LA ESPECIE EN UNA PLACA DE MARFIL¹

Ana Paula Castro Jiménez

Licenciada en Historia del Arte. Investigadora de la USC grupo Iacobus

Marina García Carrión

Doctora en Física. Especialista en Materiales Avanzados

Jaime Granados Gil

Ingeniero de materiales. Máster en Ingeniería y gestión ambiental

1.- INTRODUCCIÓN

Tras años de investigación en el análisis de piezas de marfil talladas se ha podido comprobar que es un material poco estudiado en cuanto a su procedencia y las características morfológicas, en detrimento de estudios referentes al estilo artístico e iconografía.

El marfil de elefante y el marfil de mamut tienen una apariencia muy similar y esta similitud entre ambos complica en gran medida su correcta identificación en general y, de manera específica, en lo referente a su legislación. Cuando la pieza se presenta en bruto o es de un tamaño bastante grande puede conservar partes exteriores (cemento) o adecuación del corte a la forma original del colmillo y se plantea una identificación del animal más o menos sencilla. Sin embargo, cuando se trata de piezas muy talladas o de pequeño tamaño se necesitan métodos alternativos para dicha identificación.

Existe una metodología de identificación morfológica ampliamente difundida y no invasiva de análisis del material basada en el estudio de las intersecciones de las líneas de crecimiento y midiendo los ángulos cóncavos y convexos que forman dichas intersecciones.

El desarrollo de esta investigación parte de una clara innovación con respecto al análisis de piezas talladas en marfil aplicando un estudio avanzado basado en espectroscopía Raman portátil, con longitud de onda de excitación de 758nm para llegar a diferenciar marfil de elefante africano, asiático y mamut, con el objetivo de identificar de manera concreta la procedencia de la especie de la pieza estudio y, con ello, aplicar la legislación vigente según la protección que tenga en ese momento.

Se lleva a cabo aquí un estudio específico que aporta una visión interrelacionada entre ciencia y arte/patrimonio. Analiza específicamente piezas patrimoniales realizadas con material natural, marfil, y aborda un contenido importante con respecto a la creación, identificación y posterior protección de objetos realizados con este material.

2- ANÁLISIS GENERAL DE LA PIEZA Y PUNTO DE PARTIDA

En el análisis tomamos como punto de partida el estudio de un relieve de marfil *María Magdalena* (Fig. 1), catalogada en el Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid con el número de inventario CE1480 y clasificada genéricamente como “eboraria, objetos e imágenes devocionales, relieve”; material: “marfil tallado” y descrita de la siguiente manera:

“Placa de marfil blanco, brillante y de gran calidad, a la que le falta un fragmento, decorada con el relieve de María Magdalena. La santa, representada de medio cuerpo con halo macizo y larga cabellera, va vestida con manto sobre el hombro izquierdo que recoge con una corta y bien modelada mano derecha, dejando ver el busto. De rasgos muy achinados, sus largos cabellos trabajados en hilos caen por delante disimulando el desnudo. Está sentada ante una mesa sobre la que hay un libro, una calavera y las disciplinas, y en otra mesa situada a su izquierda aparece representado un jarro. La placa presenta dos inscripciones en latín en letras capitales y sincopadas, la inferior con el nombre de la Santa, y la superior, incompleta por faltar un fragmento de la placa, alusiva a su dedicación a la penitencia. Presenta restos de policromía en dorado”.

La placa o relieve realizada en marfil tallado titulada *María Magdalena Penitente*, está fechada entre 1601 y 1700 y procedente de Filipinas (Asia). La pieza presenta dos inscripciones en la parte inferior del marco en letras capitales “S.MR. MGDAENA”, mientras que, en la parte superior del marco, también en letras capitales “[...] VMSPECMVM PENITENTIA”.

La clasificación razonada dada por el Museo sería la siguiente: “La manera de trabajar el pelo y los ojos identifican la pieza como un marfil colonial, hispanofilipino, del siglo XVII. BIBLIOGRAFÍA: Exp. *La mujer en la medalla*, Madrid, 1968, p. 139, núm. cat. 636 [10907]; ESTELLA MARCOS, M. M., *La escultura de marfil en España. Escuelas europeas y coloniales*, Madrid, CSIC, 1984, vol. II, núm. cat. 770, pp. 334-335”.



Figura 1

Escuela hispano-filipina.
María Magdalena penitente.
h. 1601-1700. Relieve de marfil.
Museo Nacional
de Artes Decorativas,
inv. CE1480.

Dicha catalogación aparece referenciada a las autoras Margarita Mercedes Estella Marcos y Mercedes Simal López².

La pieza a analizar no está expuesta en la actualidad de manera pública en las instalaciones del museo y, únicamente, se puede consultar mediante acceso en depósito.

La protección que puede presentar la pieza en la actualidad sería necesariamente la referente al museo al que pertenece con respecto a su colección si bien para intercambio, préstamo (nacional o internacional) y posible transacción con otra entidad estaría sujeta a la legislación vigente con respecto a las particularidades exigibles a piezas realizadas con especies (o partes) amenazadas de fauna y flora silvestres. Hay que tener en cuenta que, en cuanto al material del que procede la pieza, marfil, las consideraciones para su protección dependen en gran medida del animal al que pertenezca según la CITES³ y los condicionantes que afecten a la pieza en concreto (datación, localización, importancia histórico-artística, etc)⁴.

3- DATACIÓN E ICONOGRAFÍA

El relieve titulado por el museo *Placa de Magdalena en marfil* es una obra marcada por la fuerza emocional de la mujer sola, con lágrimas cayendo por las mejillas, la mirada elevada al cielo y la mano abierta y apretada contra el pecho y tocándose el cabello representando la imagen perfecta de un alma atribulada. Analizando la imagen podemos apreciar que, tanto la figura como el paisaje aparecen condicionados por la forma de la pieza, siendo éste un bajo relieve. Presenta una actitud frontal y un escaso dinamismo, tanto de la propia figura como la disposición de la gruta la calavera, el libro o el jarro de ungüentos⁵, presentados en plano sobre la superficie sin profundidad de manera completamente arcaica. Hay que tener en cuenta que en este tipo de piezas se exige por un lado el dominio de la técnica de composición y, por otro, el conocimiento del tema a reproducir. Este tipo de relieves cumplen un objetivo devocional tomando como fuente inspiradora grabados anteriores y desarrollados en forma de trípticos o pequeños altarcillos portátiles, si bien las reinterpretaciones artísticas y plásticas generales de la estampa por parte del autor son muy habituales.

Los relieves conforman una tipología ampliamente empleada ya que la función religiosa de las imágenes no se reducía a simple ornato de las iglesias si no que existían pequeñas obras de menor tamaño con una función específica de instruir. Los relieves como la pieza a analizar cumplieron mejor que las grandes tallas esta función, pues era más fácil la interpretación de temas más complicados y mucho más cómodo su transporte.

María Magdalena (siglo I) fue discípula de Jesús de Nazaret y pertenece al grupo de mujeres que ayudó a Cristo y a sus discípulos gracias a su posición económica acomodada. Se convertiría en seguidora incondicional de Jesucristo siendo el primer testigo de la resurrección, recibiendo el encargo de anunciar a los apóstoles lo que había presenciado. Por ello, el cristianismo primitivo siempre vería en ella un modelo de discipulado que perduró en la memoria de las nuevas comunidades cristianas, además de jugar un papel importante en la expansión de la nueva fe⁶.

La escena representa a María Magdalena cuando se retira a la cueva de Sainte-Baume (o del Santo Bálsamo) en la Provenza (Francia) movida por su deseo de contemplación, aunque posteriormente será identificada esta imagen como un acto en el que la santa expía sus pecados. En el siglo XV y la primera mitad del siglo XVI Magdalena aparece como la representación de la *vanitas* y su figura una imagen para las damas a no caer en el pecado. Conforme avanza el tiempo su figura se asocia cada vez más hacia el simbolismo de pecadora y sus rasgos positivos son asumidos de manera progresiva por la propia Virgen. Se representa entonces como una “ermitaña” y desde la Contrarreforma (Concilio de Trento 1545-63) aparecerán un mayor número de representaciones de Magdalena haciendo penitencia en la cueva de Sainte-Baume⁷.

La figura de la Santa aparece acompañada en la escena de la calavera de Vanitas como recuerdo de la muerte y de la fugacidad de la vida, asociada a la idea de redención representada por la Crucifixión y con el breviario abierto a su lado -sin texto asociado-. Aquí



Figura 2A

Detalle central de la placa. María Magdalena penitente.
Relieve de marfil.
Museo Nacional de Artes Decorativas,
inv. CE1480.

María Magdalena se presenta sin velo como símbolo de pecadora, pero a la vez, reconocida como santa ya que aparece nimbada con una aureola, como convertida. Aunque siempre que se representa a un santo ermitaño el nimbo desaparece en el caso de María Magdalena sigue apareciendo. Esta visión de la santa como penitente en la cueva se convertirá en una imagen devocional de referencia y será una de las preferidas de los siglos XVI y XVII⁸.

En la imagen de detalle de la pieza (Fig. 2A) podemos apreciar que la figura presenta rasgos típicos hispano-filipinos como son la cara redondeada y la frente despejada o los ojos cerrados resaltados por voluminosos párpados. Presenta una nariz recta y una boca perfilada y bien definida. El largo cabello se divide desde el centro en mechones finos tallados en hilos delgados que caen de manera armónica sobre los hombros tapando por completo las orejas. Encontramos claras similitudes en la manera de trabajar el cabello entre esta Virgen y las imágenes de las vírgenes de procedencia hispano-filipina⁹.

Hay que recordar que el cabello suelto es asociado al imaginario cristiano de las vírgenes que eran las únicas que podían llevarlo de esa manera. El cabello es claramente asociado a la sexualidad y al poder de manera directa o indirecta como nos recuerda la historia de Sansón o la humillación que significaba para las mujeres pecadoras que les cortasen el pelo¹⁰. Así mismo, el pelo suelto remite a la condición de salvaje que se debe exigir a cualquier ermitaño.



Figura 2B

Parte trasera.
María Magdalena penitente.
 pieza estudio núm. inv. CE1480.
 Museo Nacional
 de Artes Decorativas,
 inv. CE1480.

La santa presenta en esta imagen una túnica de aspecto sosegado que cae con pliegues paralelos, adaptándose a la forma del material. La mano izquierda, con la que se atusa el cabello, es completamente desproporcionada, de dedos largos y rectos sin sensibilidad anatómica; característica que encontramos en otras santas coloniales como la figura de santa Rosa de Lima recogida por Casado Paramio¹¹.

Así mismo, aunque no se puede considerar una representación iconográfica muy recurrente en eboraria, encontramos algunos ejemplos de María Magdalena en placas de marfil o relieves tanto en piezas de origen hispano-filipino como en ejemplos indo-portugueses “santa María Magdalena” recogidas en colecciones portuguesas¹².

A la hora de analizar la iconografía de esta santa en ejemplos hispano filipinos del siglo XVII, hay que tener presente que se encuentran más ejemplares de los denominados “santos secundarios” en talla de madera ya que se reservaba el marfil (tanto en talla como en relieve), por su calidad y precio, para el desarrollo de piezas con Cristo, la Virgen o el niño Jesús. Se representan santas como santa Bárbara, santa Catalina de Alejandría, santa Rosa de Lima o santa Clara, si bien son escasos ejemplares que no permiten delimitar como tal grupos iconográficos.

En la parte trasera (Fig. 2B) podemos ver que la pieza presenta dos oquedades de pequeño tamaño en la zona superior central, muy posiblemente empleadas para poder introducir una cuerda fina para ser colgada de alguna superficie o altar portátil.

La pieza aparece datada en el catálogo del Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid en el siglo XVII. La cronología se plantearía, necesariamente, posterior a 1566 referenciada al grabado de Cornelio Cort (Fig. 3)¹³.

Dicho grabado aparece titulado, según los datos recogidos en la Biblioteca Nacional, como “La Magdalena de medio cuerpo”, realizado a buril por Cornelio Cort en 1566 como copia de una obra de Tiziano (h. 1488-1576) conservada en el Hermitage de San Petesburgo (en sentido inverso)¹⁴. El óleo original aparece titulado, sin embargo, como “Magdalena arrependida” y fechado hacia 1560¹⁵.

Hay que tener en cuenta que gracias a esta tipología de relieves elaborados en marfil se puede conocer la historia de la evangelización en las Islas Filipinas, ya que las órdenes religiosas consideraban las Islas como la base de operaciones estables para la conquista espiritual del Oriente. Por lo tanto, era necesario procurarse medios



Figura 3

Cornelis Cort.
 Estampa con la
 representación de
 María Magdalena
 penitente (basada en una
 composición de Tiziano).
 1566.

Wellcome Collection.
 Imagen de dominio público
 (Fuente: Wellcome Collection).

de información válidos para los distintos pueblos que habitaban las Islas a la vez con diferentes culturas. Para la explicación del dogma, era imprescindible, además de los textos (traducidos al idioma autóctono) una información gráfica para los pueblos no ilustrados que desconocían los temas o plantean deficiente grado de instrucción. En el siglo XVI aparecen de manera habitual libros con ilustraciones divulgando los textos sagrados donde España e Italia jugarán un papel muy importante.

Los grandes pintores flamencos serán los encargados de proporcionar los dibujos a los talleres de edición de libros y sus grabadores proporcionan estampas religiosas a toda Europa enviadas a regiones católicas (obtenidas del Evangelio) o protestantes (inspiradas en el Antiguo Testamento). La atracción por el trabajo italiano hace viajar a los artistas a esta zona donde encuentran nuevos modelos, así por ejemplo Cort¹⁶ y Sadeler¹⁷ visitan Venecia y copian dibujos de Zuccaro¹⁸ que serán posteriormente ampliamente difundidos. Son numerosos los ejemplares de textos sagrados con estampas editados en Italia que, posteriormente, salen de imprentas españolas. La influencia de los grabados se realizaría a través de estas estampas realizadas por distintos grabadores de la época con una importante llegando a Filipinas y Oriente con relieves de marfil inspirados directamente en estas ilustraciones¹⁹.

Se puede plantear, por lo tanto, una cronología necesariamente posterior a 1566 para la imagen estudiada por la existencia anterior del grabado original pero cercana al s. XVII por las formas, estilo y características estilísticas.

4- REFERENCIA AL MATERIAL O SOPORTE

Como se indica en la ficha catalográfica del Museo se trata de una placa rectangular realizada en “marfil blanco, brillante y de gran calidad” si bien no se indica el animal del que procede de manera específica. Se puede observar que a la pieza le falta un fragmento importante en la esquina superior izquierda que llega hasta pasado el centro geométrico de la pieza. Podemos ver que presenta otro color y, puede ser útil para analizar la fecha de la fractura y corroborar la procedencia del material, así como su posible datación.

Como vemos en la catalogación y, como es habitual en los manuales y libros de arte que analizan piezas realizadas con este material, la palabra “marfil” se aplica tradicionalmente sólo para referirse a los colmillos de los elefantes, sin especificar el animal y planteado únicamente en la catalogación como “marfil” asociado de manera directa a este animal. Sin embargo, la estructura química de los dientes y colmillos de los mamíferos es la misma independientemente de la especie de origen, por lo que el término “marfil” se puede aplicar correctamente a cualquier diente o colmillo de mamífero de interés comercial que sea lo suficientemente grande para ser tallado o grabado.

Debido a la forma de crecimiento del material (colmillo) desde el cráneo hacia el exterior, cuando el marfil se deteriora por excesiva sequedad o, como puede ser en

este caso, por antigüedad, el material tiende a abrirse en líneas porque pierde materia orgánica y agua y se fractura como ocurre en esta placa. Por ello, encontramos que esta placa presenta, sobre todo en los extremos, una serie de líneas de longitud y grosor variable que se aprecian de color oscuro debido a la pátina y a los posibles depósitos que se hayan adherido al material.

La estructura interna del material orgánico es normalmente delicada a los cambios de temperatura y humedad, derivando en un cambio importante de color y produciéndose este tipo de fracturas en piezas de marfil tanto en bruto como en este caso, en piezas trabajadas²⁰.

Estas grietas o fracturas, de mecanismo similar a la madera, se producen por las continuas alternativas de humedad y temperatura. Son difíciles de imitar y signos muy fidedignos de antigüedad, aunque desmerezcan en mayor o menor grado la pureza del marfil.

5- IDENTIFICACIÓN MORFOLÓGICA DE MARFIL DE ELEFANTE Y MAMUT:

Los elefantes modernos existentes y lo que denominamos sus parientes extintos, mamuts y mastodontes, entre otros, son agrupados por biólogos y paleontólogos en la orden Proboscidea. El marfil de proboscídeo más común en el comercio de fauna silvestre proviene de los dos incisivos superiores de los elefantes existentes. El comercio internacional y nacional de marfil de elefante africano y asiático (*Loxodonta africana* y *Elephas maximus* respectivamente) está muy reglamentado y actualmente en muchos casos es ilegal debido a las prohibiciones basadas en la legislación nacional o en la inclusión en los apéndices de la CITES²¹. Hay que tener en cuenta que el mamut, animal extinto, está excluido de las restricciones sobre comercio de fauna y flora a nivel mundial como material. Los mamuts vivieron en el Pleistoceno y se extinguieron hace unos 8.000-10.000 años.

Las piezas talladas realizadas en mamut son más comunes de lo que puede parecer, ya que se lleva comerciando con este material desde hace cientos de años. Según Espinoza y Mann, desde 1809 hasta 1910 en Siberia se extrajeron cerca de 6.000 toneladas de colmillos de mamut y en los últimos 350 años aproximadamente 7.000 toneladas han sido importadas a China²².

En ocasiones se han utilizado piezas de marfil de mamut para imitar el aspecto, color y textura de la talla imitando las grietas para que parezcan piezas más antiguas, si bien presentan un relieve extrañamente acusado y unas características propias del paso del tiempo, pero es complicado llegar a una conclusión si un análisis exhaustivo, ya que dependerá también en gran medida de los agentes externos que han afectado a la pieza de manera directa²³. Hay que tener en cuenta que la coloración depende de la calidad del marfil y de su evolución natural, modificada por condiciones de humedad y exposición a la luz.

- Identificación: líneas de Schreger:

Una manera de determinar si un objeto de marfil tallado como en este ejemplo procede de una fuente proboscidea es analizar la presencia de un rasgo morfológico de diagnóstico que se observa en las secciones transversales de marfil de elefante y mamut denominadas “líneas de Schreger”. Son unas líneas curvilíneas que se aprecian en el material que fueron denominadas por primera vez por Gottlob Schreger en el 1800 y por Espinoza y Mann (1993) como “patrón de Schreger” quienes dividieron los ángulos de Schreger formados por la intersección de las líneas de Schreger en dos grupos principales: ángulos internos y ángulos externos²⁴. El cruce de estas líneas forma varios ángulos externos e internos llamados “ángulos de Schreger”, término actualmente aceptado por todos los autores (Fig. 4).

La principal característica distintiva que encontramos y que nos hace diferenciar el animal del que procede la pieza es que los ángulos exteriores son mayores en los elefantes actuales que en los mamuts²⁵.

En la pieza a analizar, tanto en la zona fracturada como en los cantos laterales y superior e inferior (corte transversal) se pueden apreciar claramente las “líneas de Schreger”²⁶. Los canales irradian de la cavidad de la pulpa y se inclinan oblicuamente hacia la punta, unos en lo que sería el sentido de las agujas del reloj y otros en sentido contrario. Estas líneas continuas, perceptibles en el corte transversal, se visualizan como bandas alargadas paralelas con un cambio de color entre ellas de blanco más claro o color crema más oscuro.

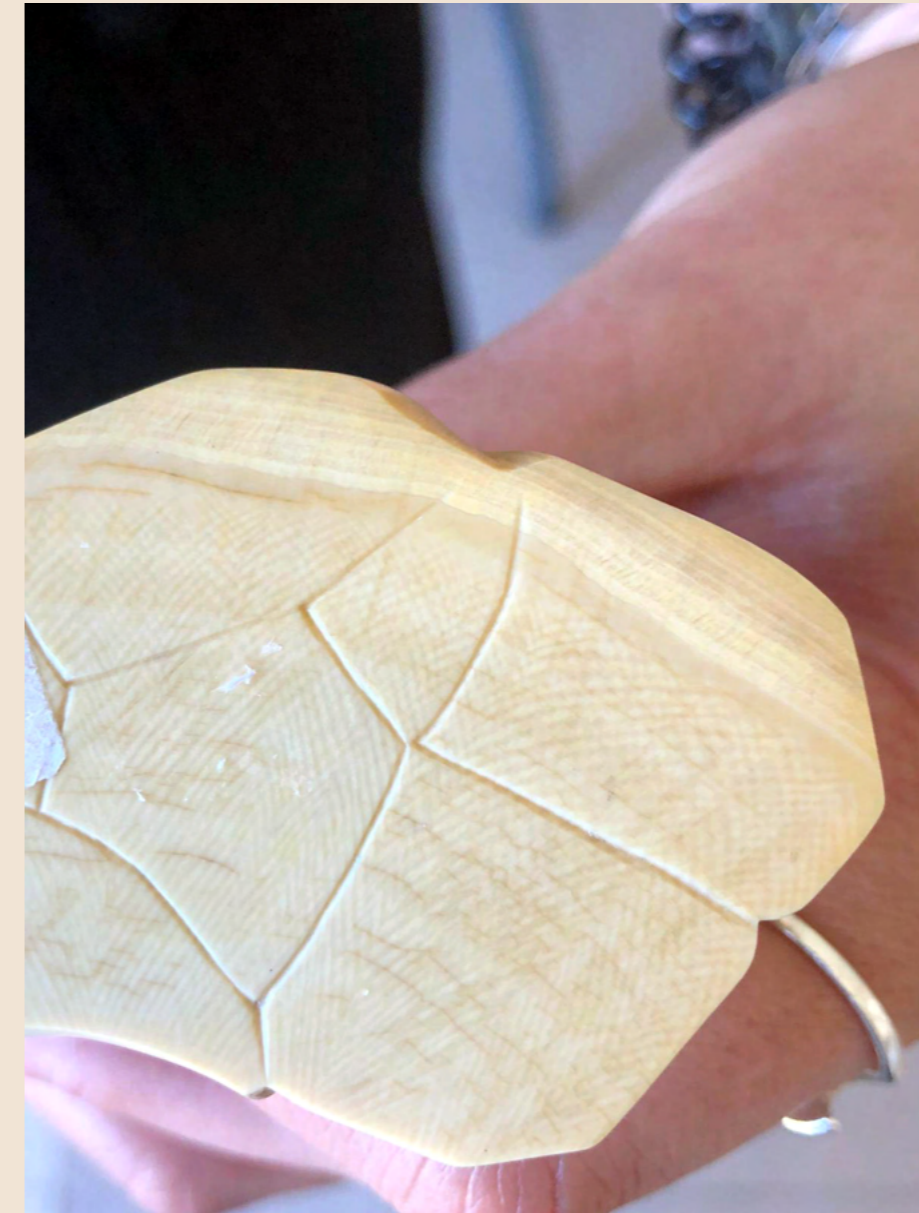
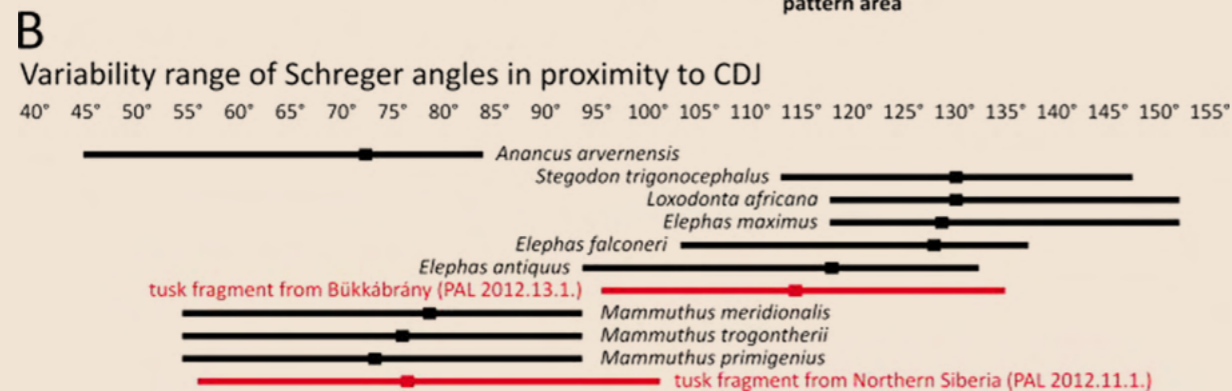
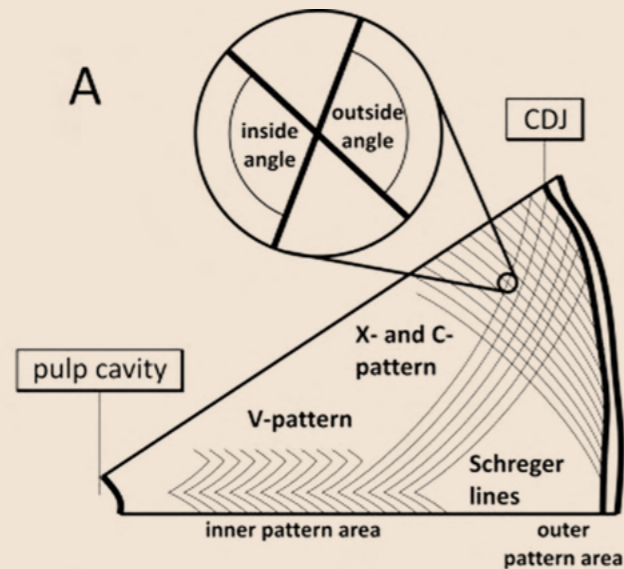


Figura 5
Detalle de la base de una pieza realizada en marfil de mamut donde se aprecian claramente las líneas y ángulos de Schreger desde el centro hasta la zona exterior (cemento).
Imagen de los autores.

Figura 4

Attila Virág.
Histogénesis de la morfología única del marfil de los proboscídeos.
tomado de Attila Virág,
“Histogenesis of the Unique Morphology of Proboscidean Ivory”,
Journal of Morphology, vol. 273,
núm. 12, 2012, fig. 10
[Con permiso para su publicación en ERPH].



La amplitud de los ángulos de las figuras en forma de romboides aumenta desde el área central hacia la periférica del colmillo y las diferentes tasas crecientes permitirían discriminar los taxones entre la procedencia del material de elefante o de mamut. En la imagen (Fig. 5) podemos observar que, en el caso del mamut, estas líneas convexas que se cortan son más finas y están más juntas unas de otras, haciendo más estrechos y largos los ángulos entre ellas.

Según los últimos estudios y siguiendo la Guía de identificación de la CITES del marfil y sus sustitutos de la World Wildlife Fund (WWF) tomada como base para la identificación general piezas de marfil, se plantea como medida estándar que los elefantes modernos exhiben un promedio de “ángulo de Schreger” superior a 100°, mientras que el promedio de los mamuts es inferior a 100°. Por lo tanto y, según esta guía, si el promedio de los ángulos medidos es mayor que 100° y el estado taxonómico de la dentina no muestra degradación, es razonable plantear que el objeto proviene de un elefante, pero si el promedio de los ángulos medidos es menor que 100°, es razonable plantear que ese objeto proviene de un mamut.

6.- PROBLEMÁTICA DE LA SECCIÓN DEL CORTE DE LA PIEZA EN EL COLMILLO:

Para el análisis de la pieza se realizaron fotografías de detalle de su intersección lateral que es, según la disposición de la misma, donde se pueden apreciar claramente los ángulos de entrecruzamiento de las “líneas de Schreger”.

Según el análisis de las guías de consulta sobre patrón Schreger más habituales, la diferenciación de la amplitud de los ángulos es más o menos sencilla, siempre y cuando se hagan distintas mediciones en una misma pieza. Sin embargo, tras los análisis llevados a cabo en distintas piezas artísticas se plantea que el verdadero problema es que las mediciones que aparecen en las guías y libros de consulta se hacen con una sección horizontal del colmillo, normalmente completa y en pieza en bruto, por lo que dichas mediciones son mucho más sencillas de realizar, ya que se aprecian los ángulos de manera clara y, por la disposición y tipo de corte, permiten llevar a cabo varias mediciones en una misma sección.

En un estudio del material en una pieza tallada, donde el colmillo se orada y la pieza se articula en distintos planos tanto horizontales como verticales, dichas mediciones pueden resultar realmente complicadas. Además, en muchas ocasiones en las piezas talladas no encontramos una sección en donde aparezca dicho entrecruzamiento, si no, únicamente la sección lateral de crecimiento visible únicamente por un cambio de tonalidad donde no hay posibilidad de medir dichos ángulos.

Vemos en la imagen (Fig. 6) que es necesario un análisis gráfico detallado para poder conocer la dirección de los ángulos según la ubicación y corte de la pieza en el colmillo.

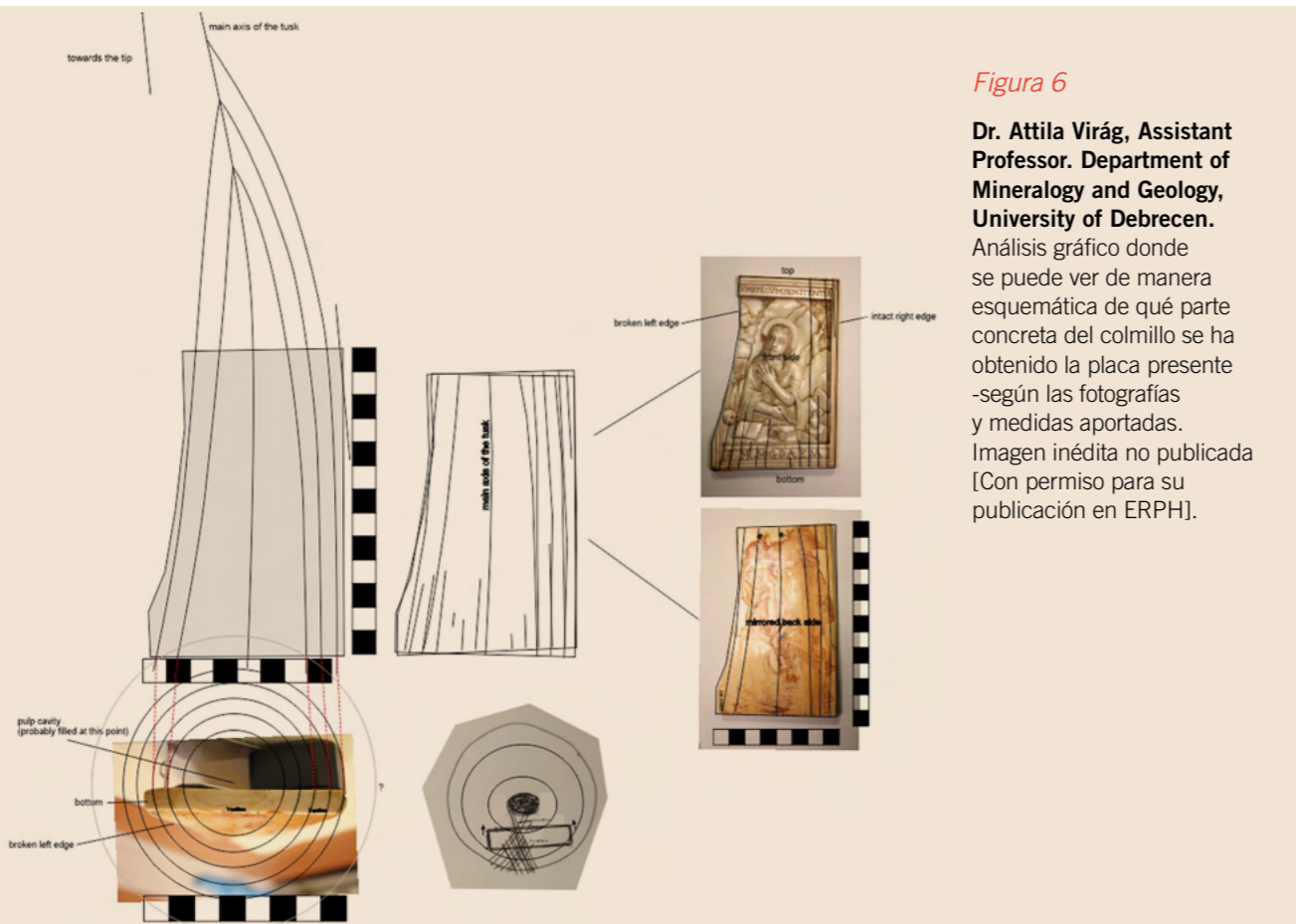


Figura 6

Dr. Attila Virág, Assistant Professor. Department of Mineralogy and Geology, University of Debrecen.

Análisis gráfico donde se puede ver de manera esquemática de qué parte concreta del colmillo se ha obtenido la placa presente -según las fotografías y medidas aportadas. Imagen inédita no publicada [Con permiso para su publicación en ERPH].

Figura 7

Detalle pieza tallada en marfil de elefante.

Donde se puede apreciar claramente los ángulos de Schreger con respecto al centro de la pieza:
-menores de 100°
-parte superior de la imagen-
y los que se encuentran hacia el exterior de la pieza
-parte inferior de la imagen-
-mayores de 100° .
Imagen de los autores.



Pero, además, en la mayoría de las guías de identificación como la elaborada por la Secretaría CITES o la de referente a identificación de materiales de Locke se recomienda la medición de varios ángulos de Schreger en una misma pieza, diferenciando incluso entre cóncavos y convexos, analizando la problemática de que, dentro de un mismo colmillo, no todos los ángulos son iguales, ya que dependen del crecimiento y son diferentes según su ubicación en la estructura interna²⁷.

Si llevamos a cabo un análisis más detallado para la medición de ángulos es necesario revisar de manera directa los dos tipos de líneas de Schreger que existen: las denominadas “líneas conspicuas” que son las adyacentes al cemento o externas y las “líneas de Schreger” que se encuentran alrededor del nervio del colmillo.

Por lo tanto, solamente son válidas para diferenciar los proboscídeos extintos y los existentes, principalmente mamut y elefante, los ángulos que se forman en las líneas exteriores, ya que las internas o, lo que es lo mismo, las más cercanas al centro, no son útiles para clasificar la fuente taxonómica ya que, por el tipo de crecimiento los ángulos que presenta un elefante en esa zona pueden ser menores de 100° pudiendo confundirse con mamut si analizamos únicamente una pieza que se haya obtenido de esa zona.

Queda definido que para una correcta identificación del animal del que procede la pieza las mediciones de los ángulos deben de realizarse en la zona más exterior de la pieza lo más próximas al cemento posible para evitar confusiones.

Hay piezas donde encontramos ángulos menores y mayores de 100° (Fig. 7). Si llevamos a cabo una medición en una misma pieza de los ángulos en la zona central más próxima al nervio del colmillo -centro- nos da como resultado ángulos menores de 100° , mientras que si medimos hacia el cemento -zona exterior- los ángulos son mayores de 100° . Esta característica puede plantear serias dudas sobre el animal del que procede, sobre todo, si no podemos ver toda la sección del colmillo.

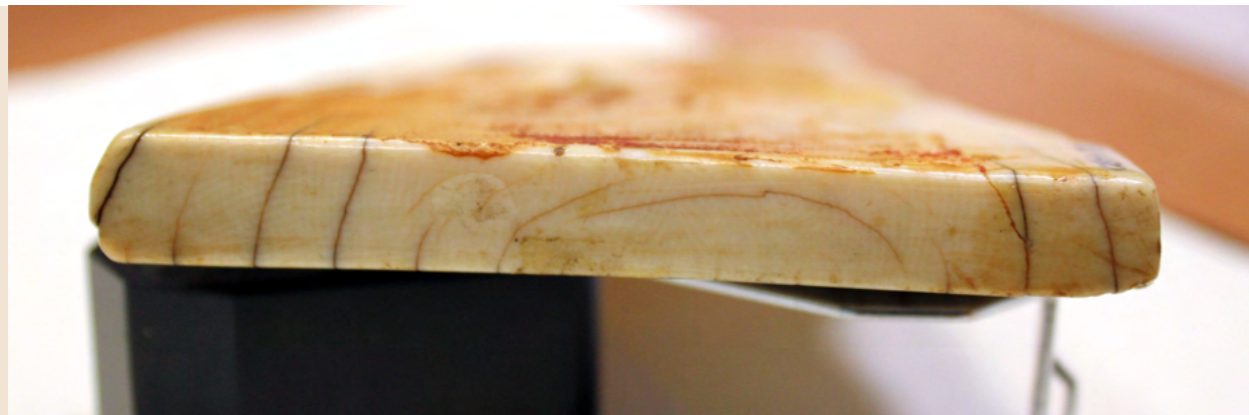


Figura 8

Sección completa del canto -sección horizontal- de la pieza.
Se pueden ver las líneas de Schreger con ángulos menores de 100°. Imagen de los autores.

En el caso de la pieza a analizar del Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid, debido a su pequeño tamaño y, a pesar del tipo de corte transversal que presenta con respecto al crecimiento del colmillo, nos encontramos con la problemática indicada en cuanto a la ubicación concreta de la sección de material empleado para la consecución de la pieza dentro del propio colmillo.

Desconocemos la disposición de la pieza en el colmillo ya que no tenemos referencias para conocer el diámetro total del mismo y saber dónde se encuentra el centro (cavidad pulpar) y dónde el exterior (cemento). El grosor de la pieza (apenas 1,5 cm), la falta de nitidez de las líneas y la imposibilidad de efectuar la suficiente cantidad de mediciones de ángulos indicadas en los párrafos anteriores plantea serias dudas a la hora de llegar a una conclusión morfológica del animal procedente.

Si analizamos morfológicamente la sección lateral de la placa (Fig. 8) y seguimos las indicaciones de las guías específicas de marfil comentadas llevando a cabo distintas mediciones de los ángulos resultantes de las líneas de Schreger vemos que todas las mediciones dan como resultado ángulos menores de 100°. Sin embargo, como el propio Virág indica, en el análisis realizado sobre la posible ubicación de la pieza dentro del propio colmillo (Fig. 6) no se puede llegar a una respuesta concluyente sobre el animal del que procede la placa presente únicamente con la medición de los ángulos resultantes, ya que desconocemos el diámetro del colmillo al no tener ni indicios morfológicos con respecto a la ubicación del nervio (cavidad pulpar) ni del cemento (zona externa).

Las metodologías de identificación morfológicas son utilizadas para comparar de manera rápida y no invasiva muestras de marfil natural. La problemática aparece cuando no es factible identificar de manera concluyente el animal del que procede el marfil mediante características morfológicas macroscópicas y microscópicas como nos ocurre con esta pequeña pieza. Se plantea en esos casos la necesidad de emplear otros métodos forenses que pueden ser muy útiles para obtener información relativa a la identificación de especies.

7.- ESTUDIO CON TÉCNICAS EXPERIMENTALES PARA DATACIÓN E IDENTIFICACIÓN DE MATERIAL

Existen métodos muy conocidos y empleados en la datación e identificación como puede ser el análisis de ADN o el análisis de isótopos (Carbono 14) si bien son claramente invasivos para la muestra a analizar²⁸. Otros métodos no invasivos como la espectroscopía FT-IR (espectroscopía infrarroja por transformada de Fourier) o la espectroscopia Raman que, si bien están actualmente en base de experimentación en piezas talladas de marfil y otros materiales naturales, pueden ser una alternativa a tener en cuenta para la identificación del animal en una pieza como la presente.

El estudio de piezas talladas, con un importante valor histórico y artístico y, por consiguiente, económicamente elevado, plantea la idoneidad de aplicación de métodos no invasivos para no dañar la pieza ni siquiera mínimamente. Las piezas, como la presente, que se encuentran custodiadas en un museo no suelen ser candidatas para la realización de estudios analíticos y científicos, fundamentalmente por el desconocimiento generalizado de la mayoría de ellos, pero pueden ser muy útiles en la identificación del material con el que está realizada la pieza.

A través de un sencillo análisis de la composición del material se puede diferenciar una pieza de marfil de otros materiales que imitan sus características físicas como puede ser el plástico o el hueso, pero también, llegar a identificar la procedencia del marfil que originó la talla del objeto, ya sea de elefante africano, asiático o mamut²⁹.

Actualmente existen diversos estudios científicos donde identifican los componentes del marfil de elefante con técnicas experimentales, si bien estamos ante un material bastante complejo desde el punto de vista composicional³⁰ con tres materiales principales: orgánico, mineral y, por otro lado, materiales fluidos³¹.

7.1- Aplicación de la técnica Raman al estudio la pieza:

Una vez que hemos analizado la pieza en cuanto a su iconografía y datación en base a las características estilísticas presentes, así como los estudios y catalogaciones previas se plantea analizarla con metodologías de identificación morfológicas que no llegan a aportar datos definitorios de la procedencia del material en cuanto a la especie.

Para completar el estudio realizado en la pieza objeto del presente artículo, se realiza un análisis más detallado de la composición y la posible procedencia del material. Para ello se obtienen espectros Raman con un equipo portátil Agility Dual Band, con una excitación láser de 785 nm. Los espectros tienen una resolución de 6 cm⁻¹ y un láser nominal de 450 mW. Las medidas se han recogido en varias zonas de la pieza para una mayor precisión del estudio, las zonas medidas se marcan en la imagen que se presenta a continuación, junto a los espectros realizados.

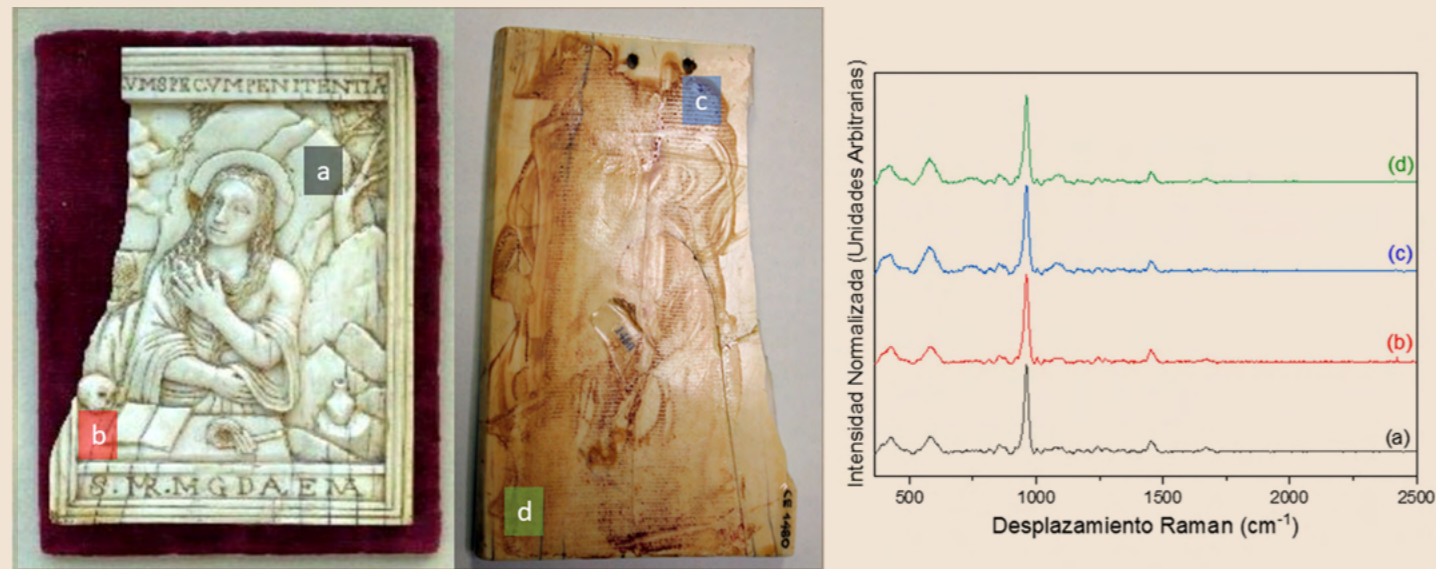


Figura 9

Posición de las medidas realizadas con el espectrómetro Raman.

Gráfica de los cuatro espectros obtenidos, identificado por colores en las imágenes de la izquierda. Imagen y gráfico de los autores.

Se ha obtenido un espectro Raman representativo de marfil de cada una de las partes señaladas en la imagen (Fig. 9). El marfil posee regiones en el espectro muy característica de modos asociados a la matriz inorgánica y las proteínas orgánicas de las que se compone este material, las cuales ya han sido reportadas por varios autores en los últimos años. Se asocian las bandas centradas en 422-582 cm^{-1} a la biopatita (ν_2 - ν_3 PO_4^{3-}), 960 cm^{-1} a la biopatita (ν_1 - PO_4^{3-}), 1003 cm^{-1} asociado al colágeno (ν -CC), 1075 cm^{-1} (ν_3 PO_4^{3-}) y por último 1450 cm^{-1} relacionada con compuestos de proteínas conocidas como amidas (δ - CH_2)³².

En los últimos años han surgido estudios donde se hace posible diferenciación entre especies que poseen marfil, en los que siempre se indican que según el tipo de conservación que haya tenido la pieza, ya sea expuesta al sol, enterrada o en condiciones de clima adverso, entre otros agentes externos, puede conllevar una modificación en la medida de la pieza. Esto es debido principalmente, a que el marfil es un material poroso en sí mismo³³. El grupo formado por *Edwards et al.* sugiere que la principal diferencia en los espectros Raman de marfiles procedentes de elefantes asiático, africano y mamut es la banda centrada en 1070 cm^{-1} , la cual se asocia a las vibraciones de la hidroxiapatita con iones de carbono. En el estudio mencionado anteriormente, observan que esta banda es más intensa en las medidas realizadas en la dentina de elefantes africanos que en los asiáticos. Además, esta se acentúa aún más en los mamuts, debido principalmente a efectos de la fosilización de la pieza.

En el presente estudio de la muestra objeto, se ha comparado la medida realizada en ella, con medidas realizadas en las defensas procedentes de un elefante asiático,

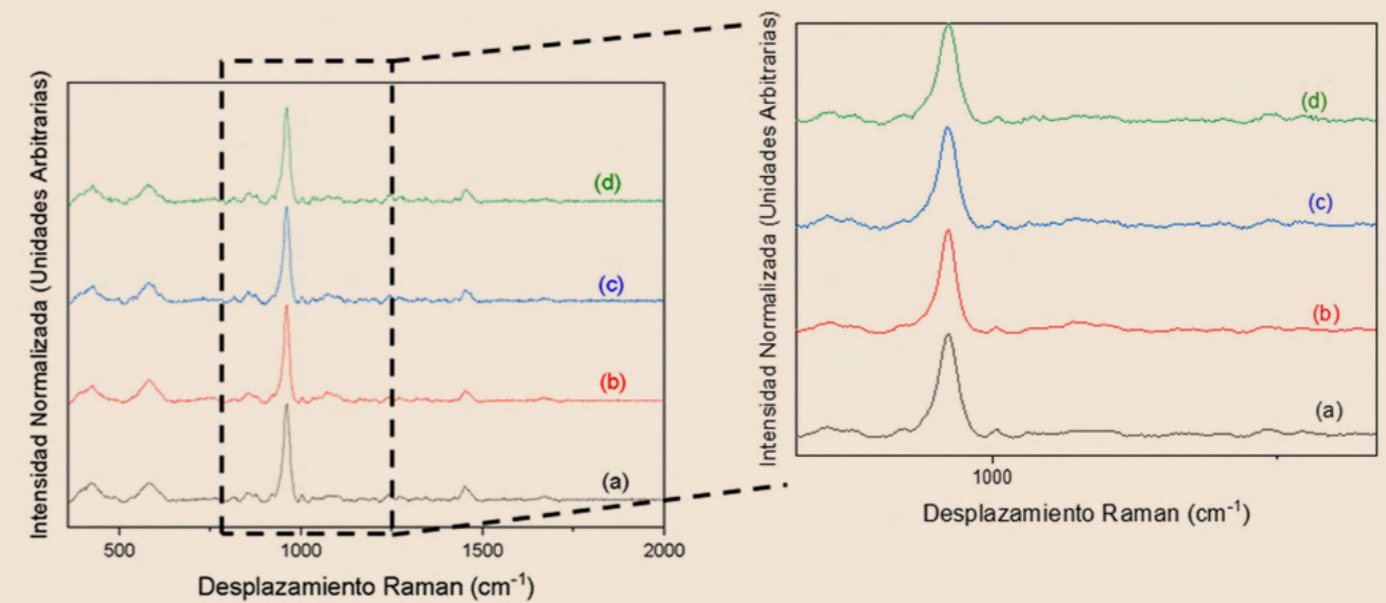


Figura 10

Espectros Raman de:

(a) pieza objeto de estudio, (b) mamut, (c) elefante africano y (d) elefante asiático. Imagen ampliada de la parte seleccionada por línea punteada. Gráfico de los autores.

africano y una pieza de mamut. En la imagen (Fig. 10) se observa muy tenuemente la diferencia en la banda de 1070 cm^{-1} , donde el aumento de esta banda se aprecia más en la pieza de mamut, espectro de color rojo en la imagen 13, que en la procedente de elefante africano y del asiático, espectros azul y verde respectivamente. Sin embargo, la banda del espectro medido en la pieza africana también posee una intensidad característica. Por último, se menciona que la banda del asiático, es de menor intensidad en comparación con las de africano y mamut³⁴.

Si nos centramos en la pieza objeto de estudio, esta banda es una banda poco intensa, por lo que podríamos estar ante una pieza realizada sobre marfil de elefante asiático. Aun así, es complicada la determinación exacta de la procedencia de esta pieza, siempre teniendo en cuenta el estado de conservación de la misma a lo largo de los años, ya que esto podría interferir en la medida realizada. Otro de los factores a tener en cuenta y referido en estudios previos sobre piezas de marfil, es que esta diferencia se hace más notable en medidas con una excitación de 1064 nm y en equipos como pueden ser un FT-IR o en un Raman confocal que no sean portátiles³⁵.

Aun así, para un primer análisis de piezas de estas características que, por su fragilidad, su tamaño o por diversas circunstancias de traslado, no sea posible hacer un análisis exhaustivo de las mismas, este tipo de técnicas portátiles como Raman o FT-IR, son muy útiles a la hora de determinar el tipo de procedencia de material, ya sea marfil de elefante o de otra especie a materiales totalmente diferentes. O, incluso, hacer una primera posible diferenciación entre procedencia del marfil de elefante asiático o africano y mamut como se ha podido observar en este artículo.

8.- CONCLUSIONES

El origen del animal del que proviene una pieza de marfil no es analizado en los estudios histórico-artísticos ya que, únicamente, se fundamenta de manera general en un análisis iconográfico en relación con su procedencia artística e histórica. En el caso de piezas realizadas con (o que contengan) “marfil” la descripción habitual del material es completamente generalista sin especificar en la gran mayoría de los casos de qué animal provienen. Poniendo como ejemplo una pieza de pequeño tamaño vemos que no es posible identificar visualmente el animal del que proviene, algo que ampliaría de manera sustancial el conocimiento de la propia pieza, además de articular, a futuro, estudios específicos de las características de las piezas realizadas con marfil y su historia, así como su posible protección legal según animal de procedencia.

Como se explica en el presente artículo estudios morfológicos (macroscópicos y microscópicos) de las líneas de Schreger para la identificación de la especie de la que proviene el marfil son muy interesantes pero muy poco aplicados en el análisis patrimonial general de las piezas realizadas con este material. Nos encontramos con que, además, en piezas talladas de pequeño tamaño o con un tipo de corte o sección en partes muy concretas (zona central del colmillo) no es posible realizar las mediciones necesarias de los ángulos para una correcta identificación por lo que estos estudios no son finalmente definitivos para conocer el animal del que procede dicho marfil. Es necesario, por lo tanto, el uso de métodos científicos alternativos que analicen el material para conseguir obtener mayor información relativa a la identificación de especies.

Existe un amplio abanico de métodos forenses que han sido aplicados para la identificación del material y la especie en piezas en bruto, pero el estudio en piezas talladas con una importancia histórica, artística, patrimonial y económica, precisa de métodos no invasivos como FT-IR o la espectroscopia Raman, entre otros.

Los estudios llevados a cabo en piezas talladas con la espectroscopia Raman analizan el material sin dañar la pieza y permitiendo, además, su conservación en las condiciones de temperatura y seguridad necesarias para su preservación gracias a aparatos portátiles. Este tipo de piezas, por su delicadeza e importancia patrimonial, plantean una complejidad de estudio con este tipo de técnicas, por lo que apenas podemos encontrar investigaciones científicas sobre su material y especie de la que proviene.

El hecho de poder llevar a cabo una catalogación correcta del material ampliaría de manera directa el conocimiento de la historia y origen de una pieza concreta antes de su creación artística, más allá de los estudios iconográficos y *provenance* que se aplican en los inventarios patrimoniales actuales de colecciones públicas y privadas. Este campo de conocimiento en cuanto al origen del material aumenta de manera específica la ficha catalográfica de los bienes histórico-artísticos actuales ampliando sustancialmente la información contenida en la misma, con todos los beneficios que se plantearían a futuro sobre el origen “real” del material.

El estudio llevado a cabo plantea, en definitiva, soluciones concretas para la correcta identificación del material y especie animal con el que están realizadas piezas de marfil de elevada importancia histórico-artística o patrimonial. Además, en una segunda fase aplicable, se podría analizar la diferencia entre marfil de especies sujetas o no a protección para poder llegar a tomar las medidas legales pertinentes.



¹ Los autores agradecen al Museo de Artes Decorativas por la prestación a medir la pieza objeto de estudio del presente artículo. Además, al Laboratorio de Biología del Instituto de Medicina Legal y Ciencias Forense de la Comunidad Valenciana, en especial al Dr. Burillo Borrego por la ayuda prestada.

A Juan Manuel Monterroso Montero, coordinador del programa de doctorado en Historia, Geografía e Historia del Arte y coordinador del grupo de investigación Iacobus (GI-1907) de la Universidad de Santiago de Compostela, en el que se enmarcan los estudios de la tesis doctoral “La incógnita del marfil. Estudio y análisis del material en piezas talladas”.

A la Jefatura del SEPRONA de la Guardia Civil, por la participación directa en el proyecto de investigación en desarrollo de sus competencias en la lucha contra el tráfico ilícito de especies. Trabajos financiados por el proyecto de Fondos NextGenerationEU “Formación, Capacitación y Asistencia a Autoridades Medioambientales, policiales y fiscales en materia de lucha contra el tráfico ilegal de especies silvestres”, expediente 23BDES907 del Ministerio para la Transición Ecológica y Reto Demográfico.

Actuaciones desarrolladas en el marco del Plan de acción español contra el tráfico ilegal y el furtivismo internacional de especies silvestres, Plan TIFIES.

Al Dr. Attila Virág por la ayuda prestada para entender las líneas de Schreger.

² Podemos encontrar la catalogación más extendida en el volumen al que se hace alusión en la documentación referente a la pieza.

³ La CITES (Convención sobre el Comercio Internacional de Especies Amenazadas de Fauna y Flora Silvestres) es un acuerdo internacional concertado entre los gobiernos. Tiene por finalidad velar por que el comercio internacional de especímenes de animales y plantas silvestres no constituya una amenaza para la supervivencia de las especies.

⁴ Tanto el elefante africano (*Loxodonta africana*, listado desde 1976) como el elefante asiático (*Elephas maximus*, listado desde 1975) se encuentran listados en los Apéndices de CITES (A/B) y en el Reglamento 338/97 (Anexo A) con un máximo nivel de protección. El comercio internacional está prohibido desde 1989 salvo excepciones estrictamente limitadas (pre-convención, trofeos de caza, en beneficio de las especies u otros) y el comercio en la Unión Europea (con destino, a partir de o dentro de la UE) está prohibido con carácter general. Actualmente le son aplicables las siguientes leyes y reglamentos en lo relativo a su comercio: Reglamento (CE) 338/1997, de 9 de diciembre de 1996, relativo a la protección de especies de fauna y flora silvestres mediante el control de su comercio, Reglamento (CE) 865/2006, de 4 de mayo de 2006, por el que se establecen disposiciones de aplicación del Reglamento (CE) 338/1997, Reglamento (UE) 2021/2280, de 16 de diciembre, por el que se modifican los Reglamentos (CE) 338/1997 y 865/2006 y Documento de orientación (2021/C 528/03, revisado) sobre el régimen de la UE que regula el comercio de marfil.

Si bien según el Artículo 8 (Reglamento (CE) 338/97, de 9 de diciembre) con respecto a piezas talladas [...] “quedan prohibidas la compra, la oferta de compra, la adquisición y la exposición al público con fines comerciales, así como la utilización con fines lucrativos y la venta, la puesta en venta, el transporte o la tenencia para su venta, de especímenes de las especies que figuran en el Anexo A [...] De conformidad con los requisitos establecidos en otros actos legislativos comunitarios en materia de conservación de la fauna y flora silvestres, se podrán conceder excepciones a las prohibiciones que establece el apartado 1, siempre que se obtenga un certificado a tal efecto del órgano de gestión del Estado miembro [...] que sería el denominado certificado CITES”.

En el caso de piezas en museos, según las últimas reglamentaciones como la Comunicación de la Comisión del documento de orientación (revisado) régimen de la UE que regula el comercio de marfil (2021/C 528/03) en el apartado de 1 de Introducción y glosario de términos denominando museo como: “institución sin fines lucrativos, permanente, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierta al público, que adquiere, conserva, investiga, comunica y expone el patrimonio material e inmaterial de la humanidad y su medio ambiente con fines de educación, estudio y recreo”

[<http://uis.unesco.org/en/glossary-term/museum#:~:text=Definition,of%20education%2C%20study%20and%20enjoyment>] presentándose como excepciones en el caso de piezas consideradas de gran importancia cultural, artística o histórica vendidas a museos con unas condiciones específicas indicadas de manera concreta en el apartado 7: Cómo interpretar las normas de la UE sobre la importación de marfil.

⁵ El jarro de ungüentos (denominado también alabastro o alabastrón por el material con el que se supone que estaba realizado) es el atributo más característico de la iconografía de María Magdalena y el más extendido en lo que a su representación pictórica se refiere. Es un tarro o jarro donde se guardaban perfumes y mirra diluida en aceites, producto empleado por griegos y romanos para embalsamar. Aquí aparece de manera anecdótica, en la esquina del cuadro, apoyado sobre una roca y ha perdido, claramente la fuerza simbólica y referencia icónica de obras donde lo sostiene María Magdalena con las manos para ser utilizado.

⁶ MARTÍNEZ GUIASOLA, J. M., “Magdalena”, en PAVÓN TORREJÓN, P. (coord.), *250 mujeres de la Antigua Roma*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2022, p. 116. Esta publicación es el resultado de los Proyectos de I+D+i “Marginación y visibilidad de la mujer en el Imperio romano: Estudio de contrastes en los ámbitos políticos, jurídicos y religiosos (PGC2018-094169-B-I00)” y “Funciones y vínculos de las elites municipales de la Bética. Marco jurídico, estudio documental y recuperación contextual del patrimonio epigráfico. II (PGC2018-093507-B-I00)” financiados por MCIN/ AEI/10.13039/ 501100011033/ y “FEDER Una manera de hacer Europa”. Depósito Legal: B.6780-2022.

⁷ DEL AMO HORGA, L.M., “María Magdalena, la *Apostola Apostolorum*”, en AA.VV., *El culto a los santos: cofradías, devoción, fiestas y arte*, San Lorenzo de El Escorial, Ediciones Escorialenses: Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 2008, p. 629.

⁸ SÁNCHEZ MORILLAS, B., *María Magdalena, de testigo presencial a icono de penitencia en la pintura de los siglos XIV-XVII*, Tesis doctoral inédita, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2014, pp. 121-123.

⁹ CASADO PARAMIO, J. M., *Museo Oriental de Valladolid. Catálogo II. Marfiles hispano-filipinos*, Valladolid, Caja España, 1997, p. 205.

¹⁰ DEL AMO HORGA, L. M., *op. cit.*, p. 630.

¹¹ CASADO PARAMIO, J. M., *op. cit.*, p. 253.

¹² FARIA, F. (coord.), *Portuguese Expansion overseas and the art of Ivory*, Lisboa, Calouste Gulbenkian Foundation, 1991, pp. 132 y 189.

¹³ Sirva como ejemplo la catalogación de la estampa de Cornelis Cort que reproduce, a partir de una obra de Tiziano, a María Magdalena penitente, conservada en el British Museum, inv. 1858,0724.13: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_X-1-63 [última consulta: 1-9-2024].

¹⁴ Existen tres ejemplares disponibles en la Biblioteca Nacional de España: INVENT/80158, INVENT/1804 e INVENT/1804. Biblioteca Nacional de España. BNE: <https://datos.bne.es/edicion/binp0000019185.html> [última consulta: 1-9-2024].

¹⁵ Obra de Tiziano Vecellio fechada en la década de 1560, se conserva en el Hermitage, núm. de inventario: Γ9-117. Realizada en óleo sobre lienzo, tiene unas medidas 119 x 97 cm. Fue adquirida por el Hermitage en 1850 procedente de la Barbarigo Gallery de Venecia, tal como consta en la ficha del catálogo web: <https://hermitagemuseum.org/digital-collection/32191?lng=en> [última consulta: 1-9-2024].

¹⁶ Cort, Cornelis, Hoorn (Países Bajos), h. 1533-Roma, 1578. Grabador y dibujante. Activo en Amberes, Venecia, Florencia y Roma. Podría haberse formado con Cock. En Venecia se asoció con Tiziano después de grabar algunas de sus obras. British Museum: <https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG23700> [última consulta: 1-9-2024].

¹⁷ Johan Sadeler (Bruselas 1550-Venecia, 1600), Jan Sadeler I o Jan Sadeler el Viejo, fue un dibujante, grabador a buril y editor de libros flamenco, cabeza de una extensa familia de grabadores y libreros [Biblioteca Nacional de España: <https://datos.bne.es/persona/XX1307336.html> [última consulta: 1-9-2024].

¹⁸ Alusión al artista Federico Zuccaro (1540/41-1609). Pintor, arquitecto y escritor italiano. Formado por su hermano mayor Taddeo (1529-1566) en Roma y colaboró con él en numerosos proyectos decorativos en dicha ciudad. Trabajaría, además, en Venecia, Florencia y Loreto. Museo Nacional del Prado: <https://www.museodelprado.es/coleccion/artista/zuccaro-federico/6cba9869-b108-4a49-b4bb-98f9d36e326c> [última consulta: 1-9-2024].

¹⁹ ESTELLA MARCOS, M. M., *La escultura de marfil en España. Escuelas europeas y coloniales*, Madrid, CSIC, 1984, vol. I., p. 156.

²⁰ Las características, forma y tamaño de las fracturas y craquelado en las piezas de marfil plantean un estudio pormenorizado en cuanto a la pérdida de material interno y líneas de rotura visibles al exterior como en este ejemplo. Este craquelado dependerá de la exposición de la pieza a agentes externos -luz, temperatura y humedad- que afecten de manera directa a la estructura interna del material de manera directa o indirecta y natural o artificial. Es de suponer que una pieza con una antigüedad mayor estará expuesta durante más tiempo a agentes externos que afecten su estructura y muestre este tipo de roturas tan visibles.

²¹ BAKER, B., JACOBS, R., MANN, M., ESPINOZA, E. y GREIN, G., *Guía de identificación de la CITES del marfil y sus sustitutos* (4ª ed., ALLAN, C. (ed.). World Wildlife Fund Inc., Washington DC, 2020. Encargado por la Secretaría de la CITES, Ginebra, Suiza. Disponible en: https://cites.org/sites/default/files/ID_Manuals/Identification_Guide_for_Ivory_and_Ivory_Substitutes_SPANISH.pdf [última consulta: 1-9-2024].

²² ESPINOZA, E. O. y MANN, M.-J., “The History and Significance of the Schreger Pattern in Proboscidean Ivory Characterization”, *Journal of the American Institute for Conservation*, vol. 32, núm. 3, 1993, pp. 241-248 [<https://doi.org/10.1179/019713693806124866>].

²³ ECHEVERRÍA, J. M., *Coleccionismo de marfiles*, León, Editorial Everest, 1980, p. 32.

²⁴ PALOMBO, M. R. y VILLA, P., “Schreger Lines as Support in the Elephantinae Identification”, en CAVARRETTA, G., GIOIA, P., MUSSI, M. y PALOMBO, M. R. (coords.), *La Terra degli Elefanti. Atti del 1º Congresso Internazionale - The World of Elephants: Proceedings of the 1st International Congress*, Roma, 2001, p. 656.

²⁵ VIRÁG, A. “Histogenesis of the Unique Morphology of Proboscidean Ivory”, *Journal of Morphology*, vol. 273, núm. 12, 2012, pp. 1406-1423.

²⁶ CABAÑAS MORENO, M. del P., *Marfiles japoneses en las colecciones españolas*, Tesis doctoral inédita, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1993, p. 406.

²⁷ LOCKE, M., *Bone, Ivory and Horn. Identifying Natural Materials*, Atglen, Schiffer, 2013, p. 109.

²⁸ BAKER, B., JACOBS, R., MANN, M., ESPINOZA, E. y GREIN, G., *op. cit.*, 2020, pp. 74-86.

²⁹ Sobre este tema, VOLLRATH, F., MI, R. y SHAH, D. U., “Ivory as an Important Model Bio-composite”, *Curator: The Museum Journal*, vol. 61, no 1, 2018, pp. 95-110 [<https://doi.org/10.1111/cura.12236>]; JOHNSON, K., “Chemical dating of bones based on diagenetic changes in bone apatite”, *Journal of Archaeological Science*, vol. 24, núm. 5, 1997, pp. 431-437 [<https://doi.org/10.1006/jasc.1996.0127>]; LOCKE, M., “Structure of ivory”, *Journal of Morphology*, vol. 269, núm. 4, 2008, pp. 423-450 [<https://doi.org/10.1002/jmor.10585>]; y PARUNGAO, D., VANDENABEELE, P., EDWARDS, H. G. M., CANDEIAS, A. y MIGUEL, C., “Mobile Raman spectroscopy analysis of elephant ivory objects”, *Journal of Raman Spectroscopy*, 2022 [<https://doi.org/10.1002/jrs.6487>].

³⁰ EDWARDS, H. G. M., FARWELL, D. W., HOLDER, J. M. y LAWSON E. E., “Fourier transform-Raman spectroscopy of ivory: a non-destructive diagnostic technique”. *Studies in conservation*, vol. 43, núm 1, 1998, pp. 9-16 [<https://doi.org/10.1179/sic.1998.43.1.9>].

³¹ LE GUENNEC, Y., “African Elephant Ivory Subspecies Differentiation by Raman, FTIR and UV-Vis Spectroscopic Analysis”, 2020, pp. 1-20 [<https://doi.org/10.13140/RG.2.2.26009.65125>].

³² LONG, D. N., EDWARDS H. G. M. y FARWELL, D. W., "The Goodmanham plane: Raman spectroscopic analysis of a Roman ivory artefact", *Journal of Raman Spectroscopy*, vol. 39, núm. 3, 2008, pp. 322-330 [<https://doi.org/10.1002/jrs.1949>]; y LE GUENNEC, Y., *op. cit.*

³³ CARTIER, L., KRZEMNICKI M. S., GYSI, M., LENDVAY, B. y MORF, N. V., "A Case Study of Ivory Species Identification Using a Combination of Morphological, Gemmological and Genetic Methods", *Journal of Gemmology*, vol. 37, núm. 3, 2020, pp. 282-297 [<https://doi.org/10.15506/jog.2020.37.3.282>]; y VOLLRATH, F., MI, R. y SHAH, D. U., *op. cit.*

³⁴ PARUNGAO, D., VANDENABEELE, P., EDWARDS, H. G. M., CANDEIAS, A. y MIGUEL, C., *op. cit.*; y EDWARDS, H. G. M., FARWELL, D. W., HOLDER, J. M. y LAWSON E. E., *op. cit.*

³⁵ VOLLRATH, F., MI, R. y SHAH, D. U., *op. cit.*; y JOHNSON, K., *op. cit.*



ALBÉRIC, M., DEAN, M. N., GOURRIER, A., WAGERMAIER, W., DUNLOP, J. W. C., STAUDE, P. y REICHE, I. "Relation between the Macroscopic Pattern of Elephant Ivory and Its Three-Dimensional Micro-Tubular Network", *PloS ONE*, vol. 12, no 1, 2017 [<https://doi.org/10.1371/journal.pone.0166671>].

BAKER, B., JACOBS, R., MANN, M., ESPINOZA, E. y GREIN, G., *Guía de identificación de la CITES del marfil y sus sustitutos* (4ª ed., ALLAN, C. (ed.). World Wildlife Fund Inc., Washington DC, 2020. Disponible en: https://cites.org/sites/default/files/ID_Manuals/Identification_Guide_for_Ivory_and_Ivory_Substitutes_SPANISH.pdf [última consulta: 1-9-2024].

BURACK, B., *Ivory and Its uses*, Tokyo, Charles E. Tuttle Company, 1984.

CABAÑAS MORENO, M. del P., *Marfiles japoneses en las colecciones españolas*, Tesis doctoral inédita, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1993.

CARTIER, L., KRZEMNICKI M. S., GYSI, M., LENDVAY, B. y MORF, N. V., "A Case Study of Ivory Species Identification Using a Combination of Morphological, Gemmological and Genetic Methods", *Journal of Gemmology*, vol. 37, núm. 3, 2020, pp. 282-297 [<https://doi.org/10.15506/jog.2020.37.3.282>].

CASADO PARAMIO, J. M., *Museo Oriental de Valladolid. Catálogo II. Marfiles hispano-filipinos*, Valladolid, Caja España, 1997.

DEL AMO HORGA, L.M., "María Magdalena, la *Apostola Apostolorum*", en AA.VV., *El culto a los santos: cofradías, devoción, fiestas y arte*, San Lorenzo de El Escorial, Ediciones Escorialenses: Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 2008, pp. 613-636.

ECHEVERRÍA, J. M., *Coleccionismo de marfiles*, León, Editorial Everest, 1980.

EDWARDS, H. G. M., BRODY, R. H., HASSAN, N. F. N., FARWELL, D. W. y O'CONNOR, S., "Identification of archaeological ivories using FT-Raman spectroscopy", *Analytica Chimica Acta*, vol. 559, núm. 1, 2006, pp. 64-72 [<https://doi.org/10.1016/j.aca.2005.11.067>].

EDWARDS, H. G. M., FARWELL, D. W., HOLDER, J. M. y LAWSON E. E., "Fourier transform-Raman spectroscopy of ivory: a non-destructive diagnostic technique". *Studies in conservation*, vol. 43, núm 1, 1998, pp. 9-16 [<https://doi.org/10.1179/sic.1998.43.1.9>].

ESPINOZA, E. O. y MANN, M.-J., "The History and Significance of the Schreger Pattern in Proboscidean Ivory Characterization", *Journal of the American Institute for Conservation*, vol. 32, núm. 3, 1993, pp. 241-248 [<https://doi.org/10.1179/019713693806124866>].

ESTELLA MARCOS, M. M., *La escultura de marfil en España. Escuelas europeas y coloniales*, Madrid, CSIC, 1984, 2 vols.

ESTELLA MARCOS, M. M., *La escultura de marfil en España: románica y gótica*, Madrid, Editora Nacional, 1984.

JOHNSSON, K., "Chemical dating of bones based on diagenetic changes in bone apatite", *Journal of Archaeological Science*, vol. 24, núm. 5, 1997, pp. 431-437 [<https://doi.org/10.1006/jasc.1996.0127>].

LE GUENNEC, Y., "African Elephant Ivory Subspecies Differentiation by Raman, FTIR and UV-Vis Spectroscopic Analysis", 2020, pp. 1-20 [<https://doi.org/10.13140/RG.2.2.26009.65125>].

LOCKE, M., "Structure of ivory", *Journal of Morphology*, vol. 269, núm. 4, 2008, pp. 423-450 [<https://doi.org/10.1002/jmor.10585>].

LOCKE, M., *Bone, Ivory and Horn. Identifying Natural Materials*, Atglen, Schiffer, 2013.

LONG, D. N., EDWARDS H. G. M. y FARWELL, D. W., "The Goodmanham plane: Raman spectroscopic analysis of a Roman ivory artefact", *Journal of Raman Spectroscopy*, vol. 39, núm. 3, 2008, pp. 322-330 [<https://doi.org/10.1002/jrs.1949>].

MARTÍNEZ GUIASOLA, J. M., "Magdalena", en PAVÓN TORREJÓN, P. (coord.), *250 mujeres de la Antigua Roma*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2022, pp. 115-116.

PALOMBO, M. R. y VILLA, P., "Schreger Lines as Support in the Elephantinae Identification", en CAVARRETTA, G., GIOIA, P., MUSSI, M. y PALOMBO, M. R. (coords.), *La Terra degli Elefanti. Atti del 1º Congresso Internazionale - The World of Elephants: Proceedings of the 1st International Congress*, Roma, 2001, pp. 656-660.

PARUNGAO, D., VANDENABEELE, P., EDWARDS, H. G. M., CANDEIAS, A. y MIGUEL, C., "Mobile Raman spectroscopy analysis of elephant ivory objects", *Journal of Raman Spectroscopy*, 2022 [<https://doi.org/10.1002/jrs.6487>].

SÁNCHEZ MORILLAS, B., *María Magdalena, de testigo presencial a icono de penitencia en la pintura de los siglos XIV-XVII*, Tesis doctoral inédita, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2014.

VIRÁG, A. "Histogenesis of the Unique Morphology of Proboscidean Ivory", *Journal of Morphology*, vol. 273, núm. 12, 2012, pp. 1406-1423. [<https://doi.org/10.1002/jmor.20069>].

FARIA, F. (coord.), *Portuguese Expansion overseas and the art of Ivory*, Lisboa, Calouste Gulbenkian Foundation, 1991.

VOLLRATH, F., MI, R. y SHAH, D. U., "Ivory as an Important Model Bio-composite", *Curator: The Museum Journal*, vol. 61, no 1, 2018, pp. 95-110 [<https://doi.org/10.1111/cura.12236>].



Nº 11 • 2025
ISSN 2444-121X

LUIGI PELLARIN Y JOSEP UBACH, PRECURSORES DEL MOSAICO MODERNISTA

Vicente de la Fuente Bermúdez
Historiador del arte independiente

vicente.dlfuente@gmail.com

Marta Saliné i Perich
Doctora en Historia del Arte

msaline67@gmail.com

- Fecha de recepción: 22-10-2024 - Fecha de aceptación: 01-04-2025 • Pags. 231 - 261
- <https://doi.org/10.46255/add.2025.11.194>

RESUMEN

Durante el siglo XIX se produce una gradual recuperación de los mosaicos como técnica decorativa. Este proceso se inicia a partir del interés arqueológico que despiertan los pavimentos romanos descubiertos en excavaciones y, en la segunda mitad del siglo XIX, el descubrimiento y revalorización de los mosaicos románicos que cubrían los suelos de las iglesias medievales. Este factor será determinante en Cataluña para dotar de prestigio al mosaico como técnica decorativa y adoptar un carácter identitario. En Barcelona, dos personajes muy poco documentados, Josep Ubach y Luigi Pellarin serán los responsables de introducir el mosaico moderno en la ciudad y sentar las bases de lo que representó musivamente en el Modernismo. En este periodo destaca el mosaico continuo llamado a la veneciana, que desaparecerá a inicios del siglo XX, pero que representa el paso previo a la realización de mosaicos para pavimentos a la romana en el Modernismo.

PALABRAS CLAVES: siglo XIX; artes decorativas; mosaico premodernista; Luigi Pellarin; Josep Ubach.

LUIGI PELLARIN AND UBACH, PRECURSORS OF MODERNIST MOSAIC

ABSTRACT

During the 19th century there was a gradual recovery of mosaics as a decorative technique. This process begins with the archaeological interest aroused by the Roman pavements discovered in excavations of classical origin and, in the second half of the 19th century, the discovery and revaluation of the Romanesque mosaics that covered the floors of medieval churches. This factor will be decisive in Catalonia, to give prestige to the mosaic as a decorative technique and adopt a nationalist character. In Barcelona, two figures very little documented, Josep Ubach and Luigi Pellarin will be responsible for introducing the modern mosaic to the city and laying the foundations for what it represented mosaically in modernism. In this period the continuous mosaic called the Venetian style stands out, which will disappear at the beginning of the 20th century, but which will be the previous step to the creation of Roman-style floor mosaics during the Art Nouveau periode.

KEY WORDS: 19th century; decorative arts; mosaic; Luigi Pellarin.

LUIGI PELLARIN Y JOSEP UBACH, PRECURSORES DEL MOSAICO MODERNISTA

Vicente de la Fuente Bermúdez
Historiador del arte independiente

Marta Saliné i Perich
Doctora en Historia del Arte

PRESENTACIÓN

En este artículo nos referiremos a los mosaicos aplicados en pavimentos durante la segunda mitad del siglo XIX. Un periodo en el cual, se buscan nuevos sistemas para embellecer las superficies de interiores e, incluso, en los pavimentos urbanos de las ciudades punteras, como muestra de modernidad e higiene.

Hasta entonces, en interiores, había destacado el uso de mármol, cerámica y madera. En este momento surgen otros sistemas, como los mosaicos hidráulicos y los incrustados al fuego¹ o el gres. Entre estos nuevos sistemas de revestimiento destaca la recuperación del mosaico a la veneciana y el mosaico a la romana².

El mosaico a la veneciana nos presenta un pavimento continuo similar al terrazo. Se realizaba *in situ* con mortero de cal o cemento Portland, arena y fragmentos de piedras de colores de diversos tipos y medidas. Existían diferentes calidades según el espacio destinado a ser pavimentado, ya fuesen salones de recepción o habitaciones en las que se necesitaba mucha dureza y poca porosidad, como en las zonas higiénicas.

Figura 1

Josep Ubach.
Tipos de mosaicos venecianos
con diferentes granulados
y mosaico romano de teselas.
1879. Iglesia de Sant Pacià,
Barcelona.



El mosaico llamado a la romana, al que se refieren en este momento los documentos, es el *opus teselatum*, realizado con teselas. Con esta tipología, generalmente, se crearán cenefas y emblemas (Fig. 1).

La aparición y recuperación de mosaicos de teselas clásicos y románicos plantea desde el primer instante dos cuestiones relacionadas con su conservación. Respecto a los primeros, el arrancado para su traslado a espacios museísticos y su posterior restauración. En lo que atañe a los segundos, se consideran un elemento clave en la restauración de las iglesias para, siguiendo las ideas de Eugène Viollet-le-Duc (1814-1879), devolverlas a su estado originario³.

En esta primera mitad de siglo solo en Italia se conservaba la tradición mosaicista, con un artesanado dedicado a la restauración de antiguos mosaicos que se hallaban por toda la península itálica.

Así, desde las primeras décadas del siglo XIX, con la aparición de mosaicos romanos en las excavaciones arqueológicas, especialmente en el sur de Francia, hay un movimiento migratorio de familias del Friuli, en concreto de la ciudad de Sequals (Italia), para trabajar en su restauración. Era en esta región cercana a Venecia en la que con más fuerza se había conservado la tradición mosaicista⁴.

Uno de los primeros en establecerse en Francia fue Gian Domenico Facchina (1826-1904) que había trabajado en la restauración de los mosaicos de san Giusti en Trieste y san Marcos en Venecia. Desde la década de 1850 lo encontramos en Francia. Facchina está considerado el renovador del arte musivario en el siglo XIX, tanto en su faceta de restaurador como en la creación de nuevos mosaicos, siendo el inventor de la técnica de colocación inversa, que permite preparar los mosaicos en el taller y facilita el trabajo de los mosaiquistas.

Si en la antigüedad clásica las teselas se colocaban, una a una, sobre una capa de mortero fresco, la técnica de Facchina consistía en encolar, en el taller, las piedras sobre papeles con el dibujo a la inversa. Esto facilitaba enviar el mosaico al lugar donde había de colocarse y realizar el montaje como si de un puzzle se tratase. Además permitía a Facchina, desde París, satisfacer los encargos de toda Europa, enviando a sus operarios para instalar el mosaico en el edificio de destino⁵. Esta técnica fue una de las claves que facilitó la recuperación del mosaico en este momento.

El descubrimiento de mosaicos clásicos también se da en España; en zonas con importantes vestigios de la Antigüedad, como Sevilla, Tarragona o Ampurias; pero también en Barcelona y Madrid.

En Madrid, el mosaico de Carabachel que había sido descubierto en 1819 y de nuevo cubierto para evitar su deterioro fue desenterrado, extraído y estudiado en 1859-1860⁶.

En Barcelona, gracias a las reformas internas de la ciudad los descubrimientos de mosaicos se suceden. En la *Baixada de Santa Eulàlia*, en 1852, aparece un mosaico con cráteras documentado pero destruido ante la negativa del propietario a permitir su extracción⁷. Posteriormente, en 1860 durante el derribo del Palacio Real Menor, se descubre el mosaico representando un circo⁸. El arranque del mosaico lo realiza el arquitecto Francesc Daniel Molina (1812-1867). En 1864 aparece el mosaico romano de las Tres Gracias⁹. Todos estos mosaicos fueron documentados y estudiados por el arquitecto Elies Rogent (1821-1897).

En paralelo se revalorizan los mosaicos románicos del monasterio de Ripoll y de las iglesias de Terrassa, datados en los siglos XII y IX respectivamente. Ambos ejemplos, fueron conocidos y estudiados desde época muy temprana. Así, hacia 1860, el

historiador Josep Maria Pellicer (1843-1903) dibuja y estudia el mosaico del presbiterio de Ripoll, edificio que se restaurará bajo la batuta de Rogent entre 1882-1907¹⁰.

Poco después, en 1892, se arranca para su traslado al museo de la ciudad el mosaico del *frigidarium* de las termas romanas, que se había conservado como pavimento de la iglesia de san Miguel. Desde el derribo del templo en 1868, para ampliar el colindante ayuntamiento, el mosaico queda en un sótano del consistorio: “Lo sistema seguit és, axecant un plano y quadriculant lo mosáich, se serra á grans troços ab una serra finíssima, ajuntantse los trossos, al cimentarlo en son lloch corresponent dins lo Museu”¹¹. La operación fue realizada por el arquitecto Pere Falqués (1850-1916), siendo restaurado por un artista italiano establecido en la ciudad y del cual desconocemos el nombre, cobrando por ello la cantidad de 3.000 ptas.¹².

A partir de mediados del siglo XIX no solo encontramos notas sobre la conservación de mosaicos, también hallamos ejemplos de nueva creación. Estos nacen de esta inquietud de recuperación de una técnica antigua para embellecer, ahora, obra moderna; tanto en espacios religiosos como en obra civil, en Madrid y en Barcelona.

En 1847 consta que una tienda de la calle Fernando VII de Barcelona, está decorada con pavimentos mosaicos, descritos como “una alfombra sembrada de hermosos dibujos, y matizada con vivos y variados colores” y “mosaico con lindos dibujos que sirven de adorno á un escudo de armas de Barcelona que descuella en su centro”¹³. Puede tratarse del pavimento, hoy aun existente, en la calle Ferran 44¹⁴, del maestro de obras Antoni Valls (1798-1877)¹⁵. En todo caso, tanto la noticia como el propio mosaico conservado plantean el valor dado a este tipo decoración en fechas tempranas.

El mosaico del vestíbulo del nuevo Palacio del Congreso de los Diputados en Madrid (1850) del arquitecto Narciso Pascual Colomer (1808-1870) es de gran importancia. Realizado en 1849 fue ampliamente descrito en la prensa del momento. Aparece como autor el escayolista Elías Bex, siendo definido como un mosaico “*battuto* a la veneciana” con elementos de mosaico a la romana¹⁶.

En 1857, en el monumento funerario dedicado a los políticos Agustín Argüelles, Juan Álvarez y Mendizábal y José María Calatrava, del arquitecto Federico Aparici Soriano (1832-1917), la capilla del interior del panteón estaba pavimentada “con *battuto* o pavimento á la veneciana de fondo blanco, circundado de una greca y adornado en el centro por una estrella de color rojo como la greca”¹⁷. Se encontraba en el cementerio de san Salvador y san Nicolás de Madrid; con la desaparición de este cementerio el monumento fue trasladado en 1912 al Panteón de Hombres Ilustres (actualmente Panteón de España).

En Barcelona, desde 1859, aparece en activo Luis Nutty, empresario dedicado al asfalto y betún de Judea, que crea una empresa dedicada a la “ejecución de trabajos en escultura, ornato y yeso”¹⁸. Llama la atención su mosaico en caucho del pabellón del Palacio Industrial de la Exposición de Industrias y Artes de Barcelona en 1860¹⁹. En 1862 patentaría un sistema para la fabricación, colorido y aplicación de “cuerpos plásticos” al mosaico²⁰.

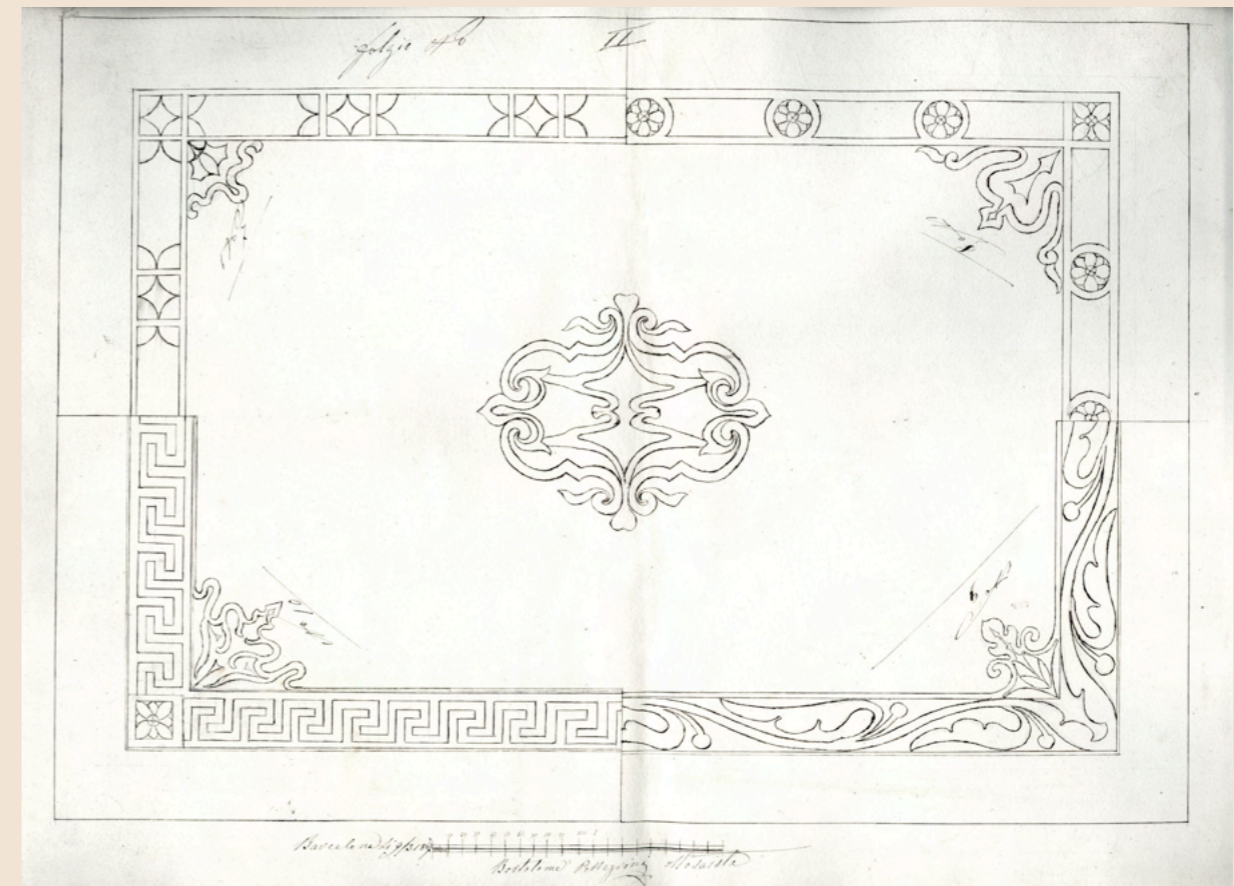


Figura 2

Bartolomé Pellegrini.

Modelos de mosaico para la Universidad de Barcelona.
1867. Arxiu Històric Col·legi d'Arquitectes de Catalunya (COAC).

Nutty fue también el encargado de restaurar, en 1862, el mosaico del circo romano²¹ aparecido en el Palacio Real Menor, edificio hoy prácticamente desaparecido. Ese mismo año, en septiembre, expone un mosaico en el almacén de marcos y espejos del señor Cousseau de la Plaza Real de Barcelona, formado por “300,000 cubos de un centímetro de arista” y, en diciembre, otro que está destinado a una casa de Madrid²².

Hay que resaltar el hecho de que los primeros productores de mosaicos son profesionales de otros oficios artísticos, probablemente, por falta de especialistas autóctonos. Elías Bex o Luis Nutty, trabajan principalmente el arte del estucado, el enyesado, cielos rasos, etc.

Un dato muy interesante es que, en 1867, constan en activo en Barcelona dos mosaiquistas italianos hasta hoy desconocidos, de los cuales no hemos encontrado referencias. Se trata de Pedro Dominelli, con sede en Rambla de Santa Mónica 15 y Bartolomé Pellegrini quien firma como “mosaista”. Ambos presentan presupuestos para realizar un mosaico veneciano en el nuevo edificio de la Universidad Central de Barcelona (1863-1889), del arquitecto Elies Rogent.

Pellegrini entrega 5 modelos de pavimento a la veneciana adornados con diferentes cenefas y medallones. A pesar de que finalmente estos mosaicos no se realizaron es muy representativa la intención por parte de Rogent de ejecutarlos. El edificio universitario era un símbolo de modernidad y del retorno de la educación superior a Barcelona²³ (Fig. 2).

Se constata con estos ejemplos dos aspectos. El primero, el interés del mosaico como elemento decorativo. El segundo, la presencia tanto en Madrid como en Barcelona de profesionales, algunos de origen italiano y otros autóctonos, capaces de realizarlos.

En la década de 1870 aparecen en ambas ciudades, conjuntos en mosaico de importancia. En paralelo en Europa triunfa Facchina, quien decora el nuevo edificio de la ópera de París del arquitecto Charles Garnier, inaugurado en 1875. Contemporáneamente en Madrid, entre 1871-1884, Facchina realiza los mosaicos parietales para la “*cappella del marchese Linares*”²⁴ enviándolos, seguramente, desde su taller parisino para su montaje en el palacio de Linares.

El arquitecto del palacio de Linares, actual Casa América, fue el belga Adolphe Ombrecht y Vanderstraeten (1820-1901), establecido en Madrid desde 1855²⁵. Los suelos del palacio están mayoritariamente pavimentados con mosaico a la veneciana con detalles en mosaico a la romana. Desconocemos los autores de estos mosaicos, pero gracias a la identificación de Facchina como autor de los mosaicos de la capilla del palacio, podemos intuir la presencia de mosaiquistas italianos en la ciudad. Entre las facturas conservadas de la construcción del palacio no hay referencias a los mosaicos²⁶.

Al igual que en Madrid el mosaico a la veneciana aparece en los interiores palaciegos de la ciudad de Barcelona. La *Casa de l’Ardiaca* (siglos XII-XVI) es en 1870 reformada por Josep Altamira para convertirla en su residencia, proyecto del arquitecto Josep Garriga i Garriga (? -1878). Otro ejemplo es el Palacio de los duques de Solferino (siglo XVI) con la reforma de 1871 del maestro de obras Josep Pellicer i Feñé (?-1921), con interiores pavimentados de mosaicos a la veneciana con emblemas, cenefas y escudos realizados en mosaico a la romana²⁷.

LUIGI PELLARIN Y JOSEP UBACH

Como podemos ver el arte musivario gana en prestigio a finales de siglo. Es en este momento de eclosión, en el que aparece el nombre de Luigi Pellarin (1853-1900) en España²⁸.

Los Pellarin eran una saga de mosaiquistas originarios de Sequals. Los padres, Domenico Pellarin y Maria Cristofoli, pertenecían a dos de las familias de mosaiquistas con más tradición. Luigi Pellarin nace el 24 de enero de 1853 en Sequals. Se trata del mayor de cuatro hermanos, Filippo (1854-1927), Gaetano (1859-1888) y Angelo (1864-1938). Contaba también con seis hermanas Antonia, Teresa, Domenica, Anna, Regina y Rosa²⁹.

Entre 1870 y 1880 los hermanos Pellarin emigran a diferentes ciudades. Filippo y Angelo, durante 1876 y 1878, se establecen en Bruselas. Angelo, que en el momento de emigrar tenía 14 años, se instala poco después entre la ciudad belga de Verviers alternando estancias en Londres. Gaetano se instala también en Bélgica tras pasar por Nueva York³⁰. Luigi, finalmente, recalca en España en 1877, tras una breve estancia en Bélgica junto a su padre.



Figura 3

Luigi Pellarin.
Mosaico del vestíbulo del Palacio de la duquesa de Santoña.
actual Museo Nacional de Artes Decorativas. 1877. Madrid.



Figura 4

Luigi Pellarin.
Emblema de una sala de la planta baja del
Palacio de la duquesa de Santoña.
actual Museo Nacional de Artes Decorativas. 1877. Madrid.

Del éxito comercial y calidad de sus obras da fe la magnífica vivienda que se construyó Angelo en Sequals. La greca que decora la casa es una copia de la que diseñó Facchina para el Palacio del Trocadero de la Exposición Universal de 1879 en París. Actualmente la casa es la sede de la *Casa Comunale* de la ciudad, los gastos de urbanización de la plaza en la que se encuentra fueron pagados por Angelo Pellarin, a cambio que el espacio recibiese el nombre de Cesarina Pellarin; hija de Angelo y prematuramente fallecida en Venecia, en 1920, a causa de una meningitis³¹.

También probaron la aventura americana estableciéndose en Nueva York y Detroit, donde marchan Pietro Pellarin (1868-1848), seguramente un familiar, y Vincenzo Pellarin (1859-1948), cuñado de Luigi y con quien comparte apellido. En 1880 fundan la empresa *Pellarin & Co. Roman and Venetian Marble and Terrazzo*. De regreso a Sequals Pietro sería, en 1920, uno de los fundadores de la *Società Anonima Cooperativa Mosaicisti del Friuli*³².

Estos datos nos sitúan a Luigi Pellarin en el seno de una familia relevante y con un importante papel en la difusión del arte musivario en Europa.

La primera mención a Luigi Pellarin en España la encontramos en Madrid en 1877. Se le atribuyen los mosaicos del palacio de verano de María del Carmen Hernández y Espinosa, duquesa de Santoña; edificio del arquitecto José María Gómez. Actualmente es el Museo Nacional de Artes Decorativas, conservándose una gran parte de los pavimentos originales. En el vestíbulo destaca el mosaico a la veneciana con cenefas y emblema central en mosaico a la romana. Del resto de salas de la planta baja también se han conservado, parcialmente, algunos mosaicos venecianos y los emblemas centrales a la romana. En el pasillo de la galería de la primera planta, que da al vestíbulo, encontramos un pavimento a la veneciana con una sencilla cenefa en teselas negras y blancas. Todos ellos espacios representativos y de relevancia social (Figs. 3 y 4).

Los mosaicos fueron realizados por los italianos Pellarin y Domenico³³. La presencia de Pellarin en Madrid es sin duda debida a la demanda de este tipo de pavimentos en las nuevas construcciones palaciegas de la ciudad, como los conservados en el Palacio de Linares; del que ya hemos comentado que una parte de sus mosaicos, en concreto los de la capilla, fueron realizadas por Gian Domenico Facchina, con quien la familia Pellarin había trabajado en París. Respecto al segundo mosaquista no hemos localizado ninguna referencia. Tan solo destacar una coincidencia, el padre de Luigi Pellarin se llamaba Domenico.

Poco después de esta primera mención de Pellarin en Madrid, este abandona la ciudad y se establece en Barcelona. No podemos precisar el año exacto en el cual llega a la Ciudad Condal, pero sí su presencia a inicios de la década de 1880, trabajando junto a Josep Ubach. Sobre este, hay que señalar, que es un personaje totalmente olvidado en el mundo del mosaico y del cual³⁴, como estucador, hallamos algunos posibles datos de fechas anteriores.

En 1851, en el *Diario Oficial de Madrid* aparece el anuncio de un estucador, sin mencionar nombre alguno, que realiza estuco a la pompeyana, trabaja la escayola y el “pavimento mosaico con mucha hermosura y solidez”; asegurando tener experiencia en Barcelona y en el extranjero³⁵. Podría tratarse de José Ubach que sólo un año después, en 1852, se anuncia como estucador en Madrid, a pesar de que en este segundo apunte no indica la creación de mosaicos³⁶.

Ya con seguridad, hallamos al estucador y mosaquista Josep Ubach en Barcelona, en 1870, trabajando como estucador en la casa de Evarist Arnús (1820-1890) en el Paseo de Gracia, del arquitecto Elies Rogent³⁷. Consta establecido entre 1880 y 1883 en la calle *Sant Ramon* 25, según aparece en el *Anuario Almanaque del comercio, de la industria, de la magistratura y de la administración*, bajo dos epígrafes, como “estuquista” y escultor. Más tarde tiene taller en Cortes 714, actualmente *Gran Via de les Corts Catalanes*, y desde 1889 aparece en el *Anuario Riera* en Cortes 341.

Cabe destacar la localización de un primer mosaico realizado por Ubach en 1880, obra que hasta el momento se había atribuido a Pellarin. Se trata del pavimento de la iglesia del convento de religiosas de *Jesus i Maria*. Un importantísimo ejemplo musivario que se ha conservado y cuyo diseño se ha atribuido a Antoni Gaudí (1852-1926)³⁸. Actualmente es la parroquia de *Sant Pacià*, del barrio de *Sant Andreu* de Barcelona.

Una atribución que hacemos por una nota de prensa, “Uno de los días de esta semana se inauguró la nueva iglesia construida en el convento de monjas de san Andrés. El autor de los planos y el director de la obra ha sido don José M. Folch y Brossa [...] La parte de albañilería ha estado á cargo del maestro de obras señor Falqués, el mosaico es del señor Ubach y la vidriería de colores del señor Amigó”³⁹.

Una nota de suma importancia. Por un lado, nos identifica el año en el cual se termina la iglesia y su pavimento. Por otro lado, nos indica que los planos son del maestro de obras Josep M. Folch i Brossa (?-1879), responsable de la ampliación de esta iglesia⁴⁰, cuya primera construcción se debía a Joan Torras i Guardiola (1827-1910). Tal vez su

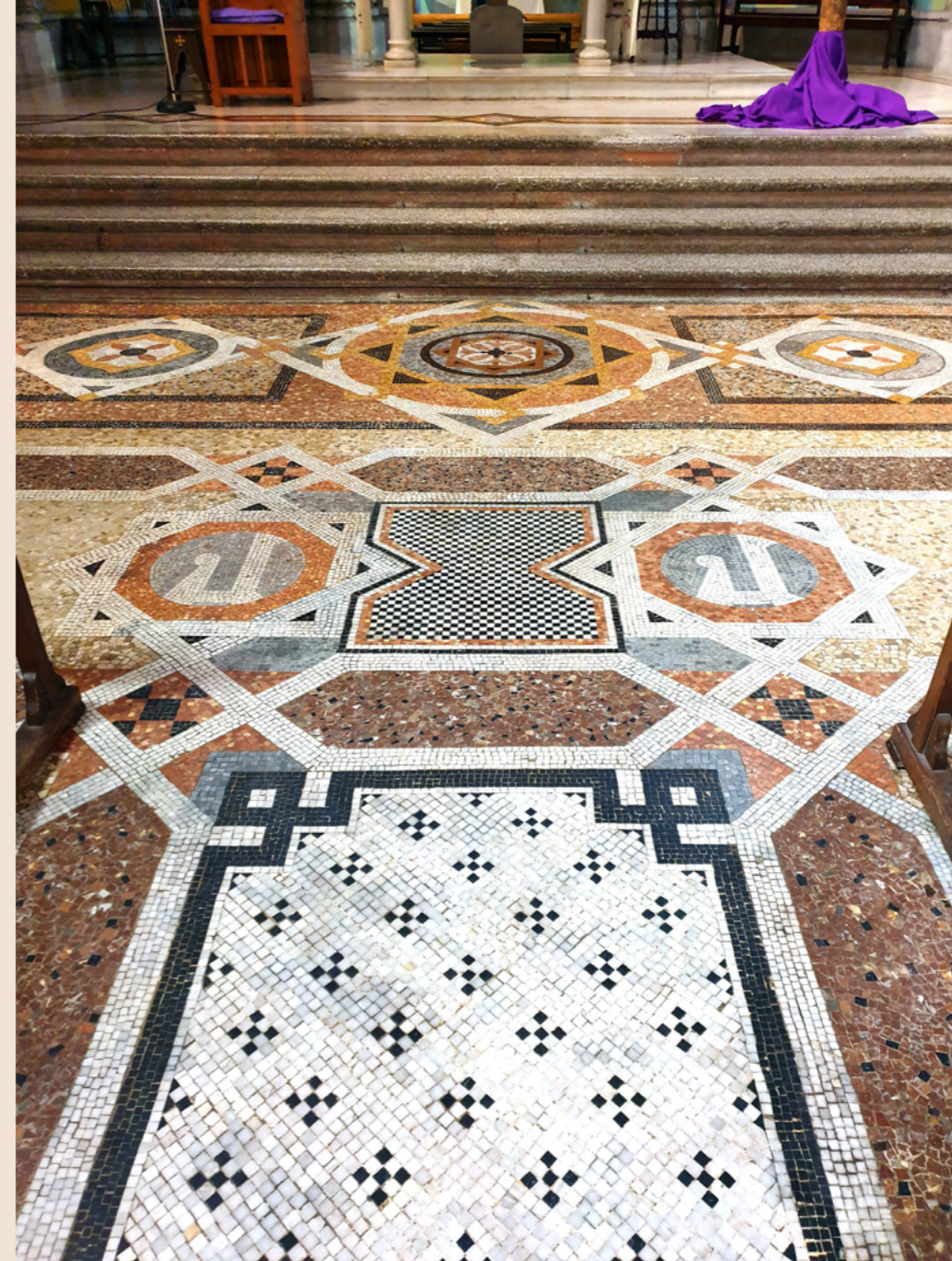


Figura 5

Josep Ubach y, posiblemente, Luigi Pellarin. Mosaico a la veneciana y a la romana de la iglesia de *Sant Pacià*. 1879. Barcelona.

muerte, poco antes de esta noticia y el hecho de que el convento fuera proyectado por Torras, hace desaparecer su nombre en las publicaciones posteriores⁴¹.

Volviendo al mosaico, días antes encontramos una breve descripción: “Todo el pavimento incluido el presbiterio es de mosaico romano de severos y adecuados dibujos. El altar provisional, faltando aún algún tiempo para estar concluido el definitivo cuyos dibujos son debidos á un paritísimo arquitecto”⁴².

Esta obra, por época y por sus connotaciones gaudinianas, revaloriza el nombre de Josep Ubach, del cual conocemos muy poca obra, pero a la luz de los datos actuales podemos mencionar como un mosaquista destacado (Fig. 5).

Tradicionalmente este mosaico se había atribuido a Pellarin, pues era el único mosaquista documentado en la ciudad, mientras que Ubach era prácticamente desconocido y Mario Maragliano (1864-1944), otro productor singular, no habría podido realizar el mosaico ya que no se instala en Barcelona hasta 1884. Pellarin, posiblemente, trabajó en los mosaicos de *Sant Pacià* junto a Ubach, suposición que realizamos a partir de nuevos datos.

Figura 6

Luigi Pellarin.
Detalle de la firma de Luigi Pellarin.
1884. Iglesia de Las Salesas, Barcelona.



Figura 8

Josep Ubach.
Firma de Josep Ubach y conjunto de los mosaicos.
1885. Calle Roger Llúria 26, Barcelona.



Figura 7

Luigi Pellarin.
Mosaico a la romana en teselas blancas y negras.
1884. Iglesia de Las Salesas, Barcelona.

La idea de colaboración entre los primeros mosaiquistas ha estado intuida desde hace tiempo en nuestros estudios. Las nuevas referencias que aportamos permiten establecer una relación profesional entre Ubach y Pellarin, de la que tenemos seguridad sólo un año después del pavimento de *Sant Pacià*. En 1881 aparecen como colaboradores en la decoración de la Sala Beethoven, llamada también Teatro Lírico, de Barcelona, trabajo dirigido por el arquitecto Salvador Viñals i Sabaté (1847-1926) y el escenógrafo Francesc Soler i Rovirosa (1836-1900). Entre las intervenciones se cita el mosaico del vestíbulo, realizado por “Ubach y Pellarini” [sic]⁴³.

Esta primera mención de Pellarin en Barcelona junto a Ubach podría plantear una asociación anterior en la realización conjunta de *Sant Pacià*, a pesar que en la noticia se destaque solo a Ubach.

Son pocos los datos localizados hasta el momento pero, en 1882, una nueva nota reafirma su producción común. Ambos son premiados con una medalla al progreso en la Exposición Industrial realizada en Vilanova i la Geltrú, por su “mosaico de piedra”⁴⁴. Ese mismo año Angelo, el hermano pequeño de Luigi, pasa una breve temporada en Barcelona. En 1883 Luigi viaja a Francia para realizar un mosaico⁴⁵.

A partir de 1884 la relación entre Ubach y Pellarin parece romperse pues aparecen firmando obras por separado. Inicialmente podríamos pensar que la sociedad entre ambos es la de dos profesionales que se complementan, cada uno en su especialidad -mosaiquista uno, estucador el otro-, pero estas localizaciones posteriores nos muestran la creación de mosaicos por parte de Ubach en solitario.

Pellarin firma su obra más conocida en la entrada de la iglesia de Las Salesas, del arquitecto Joan Martorell i Montells (1833-1906), donde encontramos: “LUIGI PELLARIN. MOSAICISTA. BARCELONA. ANNO 1884”. (Fig. 6) En el interior un gran mosaico a la veneciana y a la romana cubre toda la nave central. (Fig. 7)

Ubach, por su parte, en el año 1885 firma los mosaicos del vestíbulo, la escalera y la portería de la casa situada en la calle *Roger de Llúria 26* de Barcelona, “J. UBACH. CORTES 714”, nuevamente del arquitecto Viñals (Fig. 8).

LAS GRANDES OBRAS DE PELLARIN Y UBACH EN LA BARCELONA PRE MODERNISTA

En los años siguientes se documentan importantes trabajos de Pellarin en solitario. Entre 1885 y 1891 trabaja a las órdenes de Gaudí en los mosaicos de la Cripta de la Sagrada Familia. Concretamente en los que cubren la capilla de *Sant Josep*, realizada entre 1884 y 1885, y la nave central de la cripta, terminados en 1891⁴⁶, con diseño de Gaudí. Una producción atribuida en notas de prensa al “artista Pellarin, que te acreditada sa pericia ab paviments com lo de la cripta de la Sagrada Familia de Barcelona”⁴⁷ (Fig. 9).

También tenemos constancia que realizó los pavimentos continuos de la sala de baño del Palacio Güell⁴⁸, de nuevo de Gaudí, mosaico realizado en fecha anterior a 1890. Es por estas colaboraciones repetitivas documentadas, hasta el momento, que se podrían atribuir también a Pellarin los mosaicos de la Casa Vicens (1883-1885). Respecto a los pavimentos de la Casa Vicens, debemos destacar que en su elaboración juega audazmente con los colores de los mosaicos a la veneciana, presentando interesantes combinaciones de granos y colores. (Fig. 10). Respecto al mosaico a la romana cabe destacar la sencillez del mosaico en blanco y los bellos dibujos geométricos que juegan como separaciones⁴⁹.



Figura 9
Luigi Pellarin.
Mosaico a la romana de la nave de la cripta de la Sagrada Família.
1885. Barcelona.



Figura 10
Luigi Pellarin.
Mosaico veneciano de la Casa Vicens.
1885. Barcelona.
© Casa Vicens Gaudí, Barcelona
2023. Fotografía Pol Viladoms.



Figura 11
Luigi Pellarin.
Pavimento del salón de actos de la Reial Acadèmia de Ciències i Arts de Barcelona (RACAB).
1888. Fotografía © Iclub.
Servei d'Arqueologia de Barcelona – Jaime Salguero,
Ana Montemayor.



Figura 12
Factura de los servicios realizados por Pellarin en el Pabellón Real.
1888. Arxiu Històric Col·legi d'Arquitectes de Catalunya (COAC),
Fons August Font i Carreras, “Pavelló Reial, Pressupot i certificacions d'obres”.

En 1888 Pellarin es el autor de los mosaicos de la *Reial Acadèmia de Ciències i Arts de Barcelona*, (Fig. 11) una de las instituciones culturales más importantes de la ciudad. En esos años el edificio del siglo XVII es reformado por el arquitecto Josep Domènech i Estapà (1858-1917)⁵⁰.

En 1888 trabaja en las obras preparatorias para la Exposición Universal de Barcelona. Aparece como el autor del mosaico a la veneciana de las zonas higiénicas del Pabellón Real. Se trataba de una reforma del Palacio del Gobernador de la Ciudadela, del siglo XVIII, adaptado por August Font i Carreras (1846-1924) para acoger a la Reina Regente durante su visita a dicha exposición. La obra consistía en 14 metros cuadrados de mosaico en el lavabo y retrete reales, por un total de 350 ptas. En la factura se indica por primera vez una dirección del taller, en la calle Valldonsella 25 de Barcelona, sobrepuesto al número 24, tachado. Asimismo, en la misma factura, aparece tachado también el 35, 2º piso, de la misma calle, quizás su domicilio. Además especifica ser “Constructor de mosaicos a la veneciana e simientos para seras (sic.) con granitos artificiales”, pero no diferencia una producción de mosaico a la veneciana y otra a la romana (Fig. 12).

En el Palacio de Bellas Artes de la Exposición, edificio también realizado por Font, Pellarin es el autor del mosaico del vestíbulo, “Ayer quedó terminado el contrato con el señor Pellerini (*sic.*) para formar con mosaico veneciano el pavimento del vestíbulo del Palacio de Bellas Artes.”⁵¹.

Pellarin también se presenta como expositor, obteniendo una medalla de plata por sus “hermosos mosaicos”⁵², tipo romanos y venecianos para pavimentos. Fueron presentados dentro del apartado “Ingeniería, arquitectura, obras públicas y urbanización”. Sabemos que uno de ellos representaba una figura humana, pero desconocemos el tema⁵³.

Pero lo más destacado es la mención que de él hace el crítico de arte Salvador Sanpere i Miquel (1840-1915)⁵⁴. Habla de dos italianos como los reintroductores del mosaico en Cataluña, siguiendo la estela de Francia y la Ópera Garnier y enlazándolo con la tradición catalana de los mosaicos romanos descubiertos en Barcelona o Empúries y los románicos de Ripoll y Terrassa. Se trata de Pellarin y la sociedad Orsola y Solà.

Respecto al producto de Giovanni Orsola en realidad era un tipo de piedra artificial. A pesar de que en su texto Sanpere define perfectamente la técnica del mosaico realizado con “martelina y muela”⁵⁵, la producción de Orsola es una imitación de terrazo con la que realizaba escalones, bañeras o mesas en moldes; una producción de tipo industrial que nada tiene que ver con el trabajo artesanal y exclusivo de los mosaicos de Pellarin⁵⁶. Hay que destacar que tanto en el mosaico a la veneciana como en los pavimentos continuos de tipo industrial se emplean los mismos elementos —arenas, cemento Portland y piedras de pequeño tamaño. Lo importante es que el texto nos sitúa a Pellarin como uno de los mosaiquistas principales de la ciudad. Así mismo podemos considerar el pavimento de mosaico a la veneciana como un antecedente del mosaico modernista.

Siguiendo la cronología, Pellarin hizo algún trabajo de reforma en el mosaico del Palacio de Bellas Artes en 1894, para la celebración en él de la Segunda Exposición General de Bellas Artes, pues Pellarin, por estas obras, remite factura a la Junta de Museos, responsables de la organización de esta exposición⁵⁷. Este palacio fue derribado en 1942 por los desperfectos sufridos durante un bombardeo en la Guerra Civil (1936-1939).

La única hoja catálogo localizada de Pellarin es posterior a 1888, pues en ella aparece la medalla que obtuvo en la Exposición de 1888, manteniendo la dirección del taller. En esta publicidad se añade, respecto al anterior sello, la diferencia entre mosaico a la veneciana y a la romana; este último progresivamente más valorado y demandado. También realiza objetos en mármol artificial y pavimentos en cemento Portland para aceras, acercándose a la producción de Orsola (Fig. 13).

Hemos de esperar hasta 1889, para poder documentar otro trabajo de Ubach, la recreación del ya mencionado mosaico románico del monasterio de Ripoll, aunque el primero en ser propuesto para la operación fue Pellarin⁵⁸.

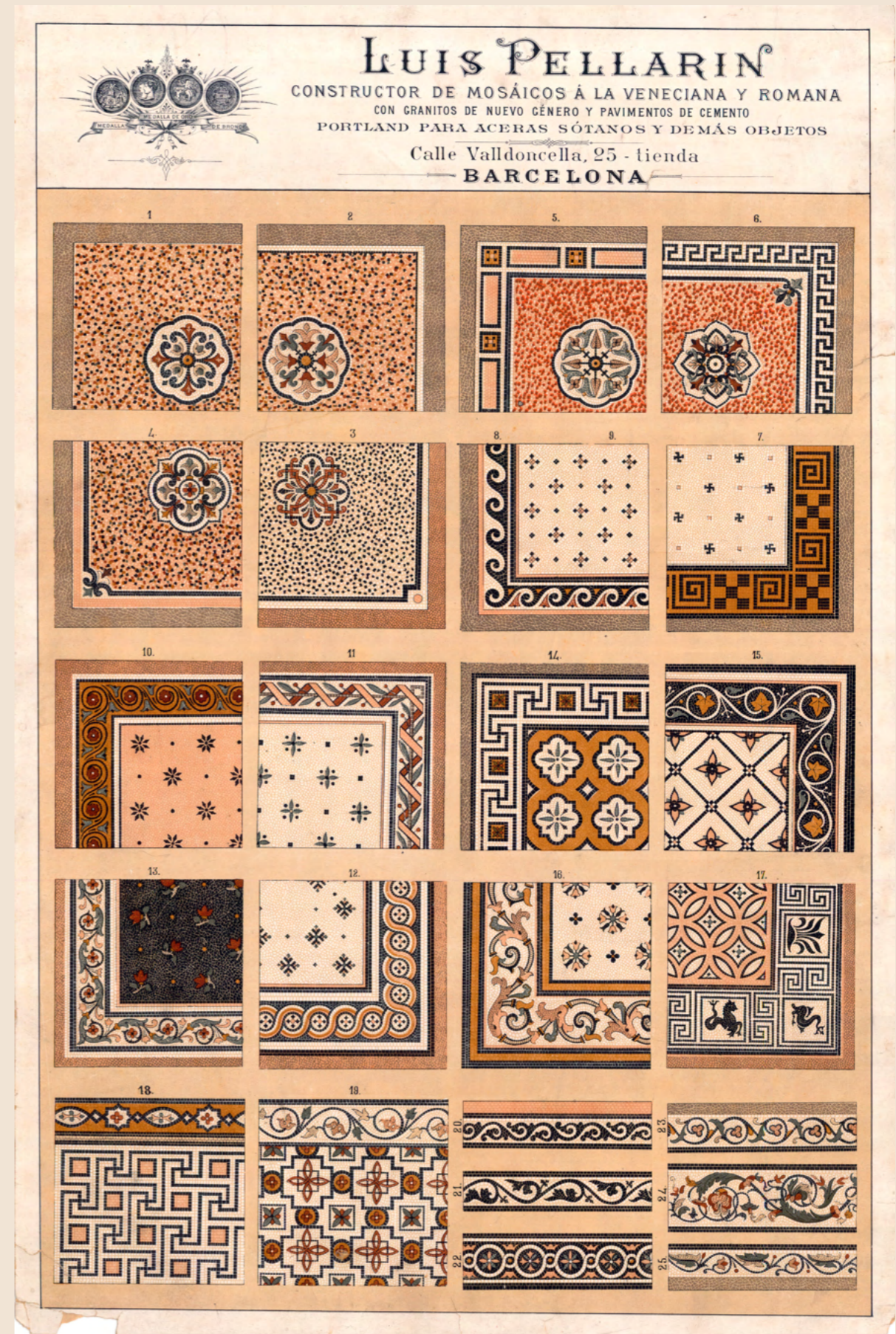


Figura 13

Hoja publicitaria de Luigi Pellarin.

Arxiu EtsaB·Càtedra Gaudí. Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona. Universitat Politècnica de Catalunya, signatura AG-002042.

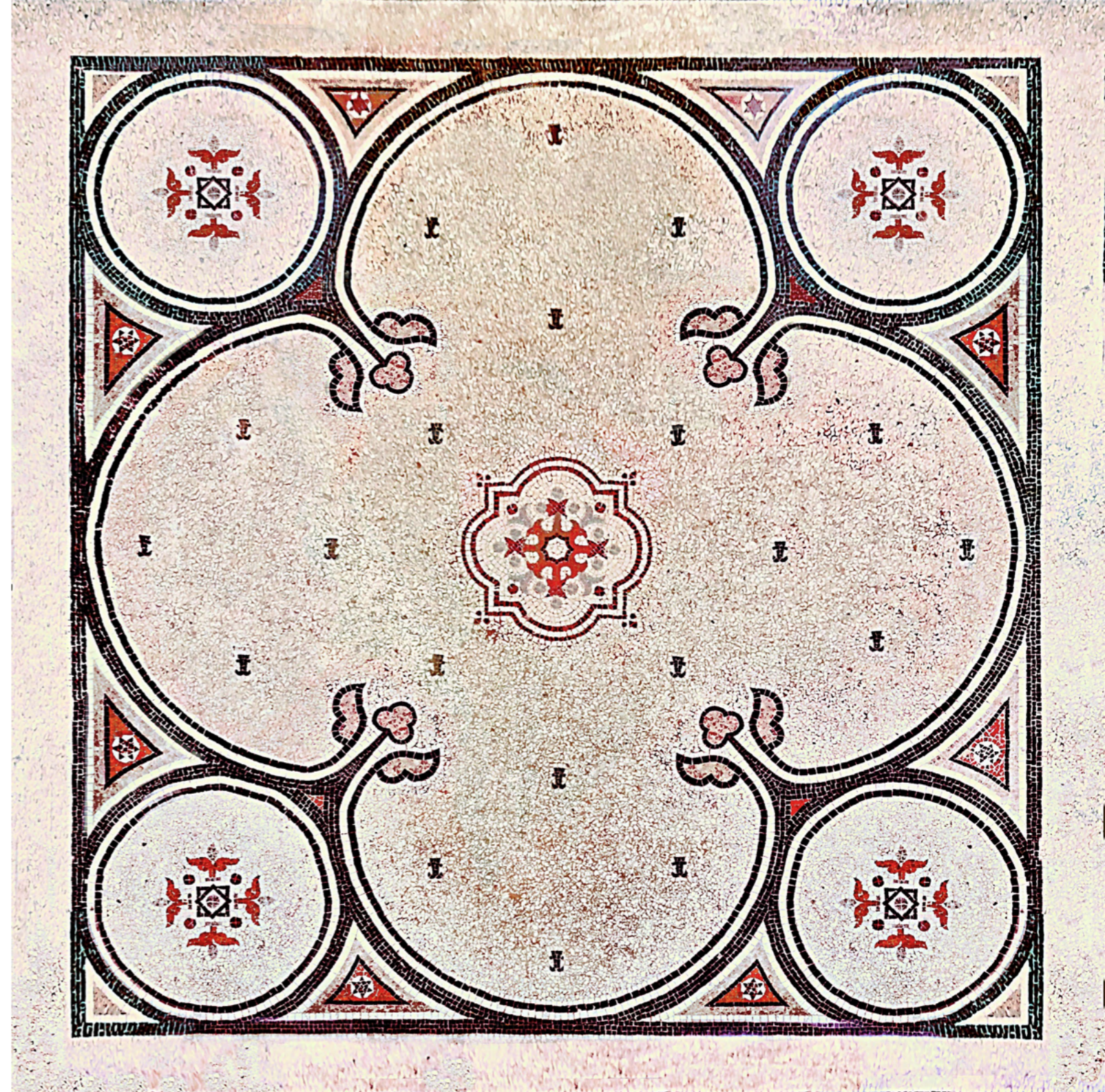


Figura 14

Josep Ubach.
Firma de Ubach en mosaico.
 Además de su nombre incluye la palabra fet, que significa “hecho” en catalán. 1889. Presbiterio de la iglesia del monasterio de Ripoll (Girona). Fotografía Miquel Bosch / Patronat del Monestir de Santa Maria de Ripoll.

Figura 15 >

Luigi Pellarin.
Mosaico del presbiterio de la iglesia del Carmen.
 detalle. 1891.
 Perelada (Girona).
 Fotografía Museu de Perelada, retoques Joan San Miguel.



La obra se enmarca dentro de la restauración general del monasterio según proyecto de Elies Rogent. Las cartas conservadas sobre la creación del mosaico indican: “l’execució és lenta però ben feta”⁵⁹.

Como se ha indicado, Pellicer pudo dibujar el mosaico en 1860, pero distintos sucesos destrozan totalmente los restos y el mosaico actual es una reproducción realizada por Ubach, quien firma el mosaico (Fig. 14).

Por su parte Pellarin, en 1891, realiza la pavimentación del presbiterio de la iglesia del Carmen de Perelada (Girona), de nuevo junto al arquitecto Font, obra patrocinada por el conde de Perelada Tomás de Rocabertí (1840-1898). Posiblemente fue Font quién propone para realizar el mosaico a Pellarin. Era habitual que los arquitectos repitieran colaboradores y ambos ya habían trabajado juntos en el Pabellón Real y en el Palacio de Bellas Artes.

Font proporciona el dibujo para el mosaico, enviéndoselo a Pellarin el 30 de diciembre de 1890. El 30 de enero de 1891, Font informa al conde de Perelada que el mosaico ha salido en tren el día anterior desde Barcelona y que los operarios están en camino para proceder a su montaje, llegando un ayudante de Pellarin a Perelada el 31 de enero de 1891. Esta nota nos indica que Pellarin ha realizado el mosaico con la técnica indirecta de

Facchina. En julio de 1891 Pellarin y sus operarios se trasladan a Perelada para finalizar el trabajo. Pellarin realiza 29 metros cuadrados de pavimento (Fig. 15), a razón de 50 ptas. el metro cuadrado, más gastos de traslado y alojamiento, en total cobra 1.720 ptas.⁶⁰.

El 1891 Pellarin realiza los mosaicos del lujoso establecimiento de peluquería de Tomás Cebado, en Las Ramblas⁶¹ y, en 1892, aparece como autor del mosaico de la Capilla del Sagrado Corazón de María de Mataró, de los maestros de obra Joaquim Codina (?-1910) y Joan Buscà (1847-1921). Entre otros profesionales de gran calidad participan en tallas los Hermanos Juyol; Antoni Rigalt i Cia en vidrieras y “Luis Pellerin (sic)”, mosaicos⁶².

Poco después, en 1894, Ubach, regala una mesa con mosaico al *Centre Català de Castelló d'Empúries* (Girona), “una hermosa taula de mosáich ab l'escut de nostra terra, valió donatiu del distingit estucador Sr. Ubach,” texto en el que, se califica a Ubach de estucador, seguramente el último representante de una generación en la que el autor de estucos, yeserías y mosaicos era el mismo profesional⁶³. Las últimas referencias a Ubach aparecen en 1896 en el *Anuario Riera*, siempre como estuquista, establecido en Cortes 341.

La anterior es, hasta ahora, la última obra localizada de Josep Ubach. Su trabajo en solitario, a pesar de los pocos datos conocidos, posee un gran valor, aspecto que deseamos enfatizar.

LOS ÚLTIMOS AÑOS DE PELLARIN EN BARCELONA

Por su parte, Pellarin en 1895 solicita una patente de invención que le es concedida en septiembre, con una duración de 20 años, por: “Un producto industrial: losetas de mosaico romano y veneciano”⁶⁴. Un interesantísimo intento para facilitar la colocación y evitar el traslado de operarios. El sistema es así descrito:

“Las losetas de mosaico romano y veneciano, que construye D. Luis Pellarin, de Barcelona, se caracterizan por estar compuestas de pequeñas piezas ó piedras combinadas de modo que su forma, disposición y combinación de colores sean los que caracterizan los mosaicos romano y veneciano. Sus aplicaciones son las mismas que las losetas de barro cocido ó las de mosaico hidráulico. Para fabricar estas losetas se traza sobre un papel el dibujo del mosaico que ha de presentar la loseta, se pone encima el molde que da á ésta la forma exterior, se van colocando sobre el papel cada una de las piedras que componen el dibujo, engomándolas ó no, según convenga ó sea el dibujo más ó menos complicado, y después se rellena con cemento Portland ó de otra clase y arena gruesa ó gravilla. Finalmente, se prensa con una prensa hidráulica, y después se pulimenta la cara de la loseta. La fabricación de esta clase de losetas se lleva a cabo lo mismo que si se tratase de fabricar grandes superficies de mosaico romano ó veneciano, con la diferencia de que las losetas son de dimensiones limitadas y se fabrican independientemente del sitio, pavimento ó pared á que se han de aplicar, para que se puedan transportar después de fabricadas y se apliquen como si fuesen losetas ordinarias”⁶⁵.

Pellarin une, en un mismo proceso, la construcción a la inversa del mosaico patentada por Facchina con la técnica del mosaico hidráulico en cemento. La baldosa hidráulica era en aquellos momentos el pavimento más solicitado y con más crecimiento de cuota del mercado por su bajo coste, facilidad de colocación y la calidad de sus diseños. Consta el pago de esta patente durante los años 1896 y 1897⁶⁶.

Es evidente que estas obras hacen que la situación económica de Pellarin sea holgada y probablemente por ello, en 1895, inicia la construcción de un edificio cuyos permisos

y planos había solicitado en 1890⁶⁷. El terreno, de 154,94 metros de profundidad y con una anchura de fachada de 5,30 metros, lo había comprado Pellarin ese mismo año de 1890 a Francesca Carbonell y Calvet. Estaba situado en la calle Consejo de Ciento, en el distrito de Hostafranchs, correspondiéndose hoy al actual Consell de Cent 137. El 15 de agosto de 1890 presenta la solicitud para levantar un edificio compuesto de bajos, entresuelo y cuatro pisos. Para ello adjunta los correspondientes planos firmados por el maestro de obras Román Ribera. Sin embargo, parece que no satisface las tasas correspondientes y el 30 de marzo de 1892 tiene un primer requerimiento para abonarlas. El aviso conforme ha sido recibido está firmado por el mismo Pellarin. El 2 de agosto de 1893 se vuelve a repetir el requerimiento pero esta vez, el conforme ha sido recibido, es firmado por María Serrano, posiblemente su esposa, pues sabemos por la correspondencia familiar que se había casado en 1884⁶⁸.

Tras superar las trabas administrativas, el 6 de julio de 1895, se inicia la construcción de un edificio con una profundidad de 82,88 m., con fachada de gran sencillez y escasa decoración. La planta baja está ocupada por una estrecha portería y un local comercial con salida al patio, que quizás Pellarin pensaba destinar a taller. El resto de plantas están ocupadas por una vivienda cada una.

Se atribuyen a Pellarin los Mosaicos de Can Deu (1897) casa construida por el arquitecto Eduard Mercader i Sacanella (1877-1890) en Barcelona. La cenefa en mosaico romano es un modelo que aparece en la publicidad de Pellarin. Esta es la última referencia hasta el momento⁶⁹.

Poco después, en una fecha indeterminada, Pellarin abandona Barcelona, para regresar a Italia, falleciendo en enero de 1900 en el psiquiátrico de la ciudad de Verona ⁷⁰.

CONCLUSIÓN

Gracias a la actividad de los dos mosaiquistas aquí estudiados podemos asegurar que, Madrid y Barcelona formaron parte de la recuperación del arte musivario que se dio en Europa en la segunda mitad del siglo XIX. Es especialmente importante el redescubrimiento de la figura de Pellarin que se ha efectuado en los últimos años y del cual, aquí, aportamos nuevos datos. Lejos de ser un personaje difuso se nos presenta como una pieza clave de este proceso; por la calidad de sus trabajos y su pertenencia a una de las familias mosaiquistas más relevantes a nivel internacional en los siglos XIX y XX. Respecto a Josep Ubach los escasos datos aportados nos permiten definir la figura de un profesional autóctono que del estuco dio el salto al mosaico. Un tipo de artesano que, seguramente, debió de ser más habitual de lo hasta ahora pensado, baste recordar el nombre de Elías Bex, autor de un pavimento tan remarcable como el del Congreso de los Diputados y del cual tan poco conocemos. A estos nombres, seguramente, se añadirán otros a medida que aparezcan nuevos datos y documentación. No hemos de olvidar que de gran parte de los mosaicos previos al Modernismo desconocemos la autoría.

Con la desaparición de Pellarin y Ubach el mosaico ochocentista deja paso a la gran renovación del mosaico modernista, del que ellos pusieron las bases, como bien suponía en 1888 el crítico Salvador Sanpere. Una de las aspiraciones de este era que en la ciudad se realizase, algún día, el mosaico cerámico y no solo con teselas de mármol, esperanzas que depositaba en Pellarin y Orsola por sus capacidades técnicas. Orsola representa, junto a otros fabricantes, la pavimentación continua industrial que derivará en las baldosas hidráulicas realizadas en cemento. Por lo que respecta al mosaico a la veneciana y a la romana de tipo artesanal, que es el objeto aquí tratado, junto a la personalidad de Pellarin podemos, ahora, sumar la de Ubach. Sin embargo, el que llevará a cabo el anhelo de Sanpere, la realización del mosaico cerámico, será el gran mosaquista de la generación posterior y colaborador habitual de Lluís Domènech i Montaner (1849-1923), el genovés Mario Maragliano, que se instalará en Barcelona con apenas 20 años y realizará la transición de los mosaicos de pavimento previos a 1900 al mosaico modernista, caracterizado por estar realizado en cerámica y ser parietal. Él y Lluís Bru i Salelles (1868-1952) serán los principales creadores del mosaico modernista. Maragliano se autodefinirá en su publicidad como el “primero y único” mosaquista, incluso tendrá taller o despacho en Madrid. Brú, a pesar de iniciar su trayectoria profesional como pintor, destacará como uno de los autores de mosaicos más importantes del momento.

Para finalizar indicar que, durante el Modernismo, el mosaico a la veneciana desaparece casi totalmente, siendo sustituido por el mosaico a la romana, el *opus tessellatum* o mosaico romano. Tema que se escapa ya a estas líneas.



¹ Una pavimentación aún en día escasamente estudiada, ver DE LA FUENTE, V., “Los mosaicos incrustados al fuego de Angel Anchisi, una pavimentación modernista olvidada”, *Butlletí informatiu de ceràmica*, núms. 117-118, 2018, pp. 28-37.

² Utilizaremos estos términos pues son los mayoritariamente mencionados en la documentación a pesar de que, según época, se producen cambios en la denominación.

³ BARRAL I ALTET, X., “Un aspect du renouveau de la mosaïque en France au XIXe siècle: la découverte et la restauration des mosaïques médiévales”, *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, núm. 4, 1985, pp. 780-862 [DOI: <https://doi.org/10.3406/crai.1985.14327> (Última consulta: 8 de octubre de 2024)]; y VOCCOLI, O., *La rinascita dell'arte musiva in epoca moderna in Europa. La tradizione del mosaico in Italia, in Spagna e in Inghilterra*. Tesis doctoral. Barcelona, Universitat de Barcelona, 2010.

⁴ ERMACORA, M., “L'emigrazione friulana in Francia 1820-1914”, *AMER, Archivio multimediale della memoria dell'emigrazione regionale*, 9 de julio de 2013 [<http://www.ammer-fvg.org> (Última consulta: 8 de octubre de 2024)].

⁵ COLLEDANI, G., “Giandomenico Facchina: da Sequals a Parigi”, *Il Barbacian*, XXVI, 2, 1989, pp. 52-54.

⁶ USCATESCU, A. “Grandes de España, académicos, Mérimée y el mosaico tardo antiguo de Carabanchel”, *Anales de Estudios Madrileños*, vol. LVI, 2017, pp. 443-471. Actualmente el mosaico se encuentra en el Museo de San Isidro (Madrid).

⁷ *Diario de Barcelona*, 25 de marzo de 1852, p. 1795.

⁸ Actualmente en el Museu d'Arqueologia de Catalunya (MAC).

⁹ *Diario de Barcelona*, 21 de mayo de 1864, p. 4891. En la actualidad en el MAC.

¹⁰ BARRAL I ALTET, X., *Els mosaics de paviment medievals a Catalunya*, Barcelona, Artestudi, 1979.

¹¹ *Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya*, núm. 4, enero-marzo 1892, p. 76.

¹² Arxiu Nacional de Catalunya, Fons Junta de Museus, “Expediente relativo al traslado al Museo de la Historia del mosaico existente en los sótanos de las Casas Consistoriales”, ANC1-715-T-1195. CARRERAS CANDI, F., *La ciutat de Barcelona. Geografia General de Catalunya*, Barcelona, Establecimiento editorial Albert Martin, s. d., p. 89.

¹³ *Diario de Barcelona*, 7 de diciembre de 1847, p. 5790; y *Diario de Barcelona*, 21 de diciembre de 1848, p. 5931.

¹⁴ Imágenes en <https://ajuntament.barcelona.cat/arqueologiabarcelona/mosaics/mosaic/carrer-de-ferran-44/> (Última consulta, 8 de octubre de 2024).

¹⁵ Valls, fue uno de los responsables del derribo del convento de la Enseñanza (1840) bajo el cual aparecieron restos de mosaicos romanos.

¹⁶ ARIAS, E. y CASTRO, M. T., “Un tesoro a nuestros pies: el mosaico a la veneciana del Vestíbulo del palacio del Congreso”, *Papeles para la Historia*, 2011 [<https://www.congreso.es/cem/docs06121846-2> (Última consulta, 8 de octubre de 2024)]. RUBIO, A., “Decoración y mobiliario original del palacio del Congreso de los Diputados. Restauraciones, transformaciones y nuevas obras a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX”, pp. 133-170, en *Actas Congreso internacional de artes decorativas en instituciones parlamentarias, 1 y 2 de marzo de 2023, Madrid*, Madrid, Congreso de los Diputados-Dirección de Estudios, Análisis y Publicaciones-Departamento de Archivo, 2023.

¹⁷ DE EGUREN, J. M., *Descripción del monumento erigido en Madrid para custodiar las cenizas de los excmos. señores Agustín Argüelles, Juan Álvarez y Mendizábal y José María Calatrava*, Madrid, Imprenta de Gabriel Alhambra, 1857, p. 5

¹⁸ *Diario de Barcelona*, 9 de julio de 1859, pp. 6120-6121; y *Diario de Barcelona*, 5 de julio de 1860, pp. 6300-6301.

¹⁹ *Diario de Barcelona*, 13 de octubre de 1860, pp. 9453-9455.

²⁰ Privilegio 2404 de 19/12/1861. *Diario de Barcelona*, 18 de octubre de 1862, p. 9303.

²¹ Hoy conservado en el MAC.

²² *Diario de Barcelona*, 21 de septiembre de 1862, p. 8430. *Diario de Barcelona*, 22 de diciembre, p. 11199.

²³ Arxiu Històric Col·legi d'Arquitectes de Catalunya (COAC), Fons Elies Rogent, “Universitat de Barcelona, projecte executiu. Dades i preus mosaics”, H102H/10/714: C316/429.

²⁴ DE STEFANO ANDRYS, M., “Gian Domenico Facchina”, *Il Barbacian*, XXXVIII, julio de 2001, pp. 53-54.

- ²⁵ *El Eco del país*, 4 de junio de 1866, p. 3.
- ²⁶ Biblioteca Regional de Madrid, Archivo personal José de Murga, I Marqués de Linares, signatura JM-Arc.2/2.
- ²⁷ Fotografías en <https://ajuntament.barcelona.cat/arqueologiabarcelona/mosaics/mosaic/baixada-de-sant-miquel-8-palau-centelles-paviment-del-salo-dels-miralls/> (Última consulta, 8 de octubre de 2024).
- ²⁸ El apellido Pellarin se localiza con variaciones, Pellerin, Pellerini, Pollarini, pero sin duda hacen referencia a la misma persona.
- ²⁹ GROSSUTTI, J., “Le ‘cementine’ oltreoceano: una tradizione italiana? Baldosas hidráulicas e mosaicos nel mondo ispano-americano”, en PERUSINI, G. y SDEGNO, A. (eds.). *Con i colori dei marmi e il costo della terra. Le cementine: una storia di arte, architettura e artigianato*. Udine, Forum, 2023, pp. 148 y 151; y ZECCHINON, L. “Angelo Pellarin”, *Il Barbacian*, LIV, núm. 2, diciembre de 2017, pp. 17-21.
- ³⁰ BINST, J. M., “Als alle stukjes samenvallen”, *Bruzz*, 22 de enero de 2020, pp. 22-23. El texto es una entrevista a la restauradora de mosaicos Mikal Kindt, quien está rescatando la memoria de los Pellarin en Bélgica. En su archivo personal, entre otros documentos, conserva un centenar de cartas familiares de los Pellarin [<https://mikal.be/> (Última consulta, 8 de octubre de 2024)].
- ³¹ <https://www.sequalstorie.it/personaggi/> (Última consulta, 8 de octubre de 2024).
- ³² GROSSUTTI, J., “From Guild Artisans to Entrepreneurs: The Long Path of Italian Marble Mosaic and Terrazzo Craftsmen (16th c. Venice – 20th c. New York City)”, *International Labor and Working-Class History*, núm. 100, otoño 2021, pp. 60–86 [[doi:10.1017/S0147547920000253](https://doi.org/10.1017/S0147547920000253) (Última consulta, 8 de octubre de 2024)]; y DI POL, C., “I Pellarin di Sequals”, *Il Barbacian*, LVI, núm. 1, julio de 2019, pp. 72-76.
- ³³ <https://www.cultura.gob.es/mnartesdecorativas/conocenos/nuestro-edificio.html> (Última consulta: 22 de octubre de 2024).
- ³⁴ Breves referencias en: SALINÉ, M., *El Mosaic Modernista a Catalunya (1888-1929), de la mà de Lluís Brú i Salelles i l'obra de Lluís Domènech i Montaner*, Tesis doctoral, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2015.
- ³⁵ *Diario oficial de avisos de Madrid*, 28 de agosto de 1851, p. 2.
- ³⁶ *El Enano*, 25 de mayo de 1852, p. 4.
- ³⁷ ROSSELLÓ, M., “La definició dels interiors en l'arquitectura d'Elies Rogent: La Casa Arnús i la Casa Almirall”, *Espais interiors. Casa i art*, Barcelona, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2007, pp. 211-222.
- ³⁸ BASSEGODA, J., *El gran Gaudí*, Sabadell, Editorial AUSA, 1989, pp. 56-57.
- ³⁹ *El Diluvio*, 24 de enero de 1880, p. 661.
- ⁴⁰ FOLCH, LI., *Jose M. Folch y Torres, educador*. Tesis doctoral, Universitat de Barcelona. Barcelona, 1969.
- ⁴¹ Esta noticia abre la posibilidad de nuevos estudios, sobre esta obra atribuida a Gaudí.
- ⁴² *Diario de Barcelona*, 21 de enero de 1880, p.851.
- ⁴³ *El Diluvio*, 26 de abril de 1881, p. 5567.
- ⁴⁴ *El Diluvio*, 7 de diciembre de 1882, p. 10403.
- ⁴⁵ Carta fechada el 29 de abril de 1883. © Coll. Fonds Pellarin, MoMuse, Mikal Kindt. IA2_61a -b.
- ⁴⁶ *El Propagador de la Devoción a San José*, enero de 1891, núm. 25, pp. 11-14.
- ⁴⁷ *La Veu de Montserrat*, diciembre de 1888, núm. 52, p. 416.
- ⁴⁸ *La Vanguardia*, 3 de agosto de 1890, pp. 1-2. Aparece “Mosaicos por Pelerini [sic.]”.
- ⁴⁹ Un tema mucho más amplio que esta breve aportación.
- ⁵⁰ “El mosaic de terratzo venecià de la sala d'actes de la RACAB estudi i procés de conservació-restauració” [<https://ajuntament.barcelona.cat/arqueologiabarcelona/el-mosaic-de-terratzo-venecia-de-la-sala-dactes-de-la-racab-en-curs-de-restauracio/> (Última consulta, 8 de octubre de 2024)]; PUGÈS, M., COLONNA-PRETI, K., “Mosaic de la sala d'actes de la Reial Acadèmia de Ciències i Arts de Barcelona”, en *Anuari d'Arqueologia i Patrimoni*. Barcelona, Ajuntament de Barcelona (en prensa).
- ⁵¹ *Diario de Barcelona*, 26 de febrero de 1888, p. 2579; y *La Dinastía*, 6 de abril de 1888, p. 2. La factura se encuentra en Arxiu Històric Col·legi d'Arquitectes de Catalunya (COAC), Fons August Font i Carreras, “Pavelló Reial, Presupot i certificacions d'obres”, C/329/48.
- ⁵² *La Vanguardia*, 22 de noviembre de 1888, p. 2.
- ⁵³ “Impresiones de la Exposición Universal de Barcelona. La nave XVI. Sección española”, *La Ilustración Ibérica*, 3 noviembre de 1888, p. 695.
- ⁵⁴ SANPERE, S., “El arte en la exposición. XXIII. Pintura -musivaria-”, *La Publicidad*, 15 diciembre 1888, p. 1.
- ⁵⁵ Herramientas básicas para la creación de mosaicos. Se trata de un pequeño martillo para realizar las teselas y la muela manual para rebajarlas y pulirlas.
- ⁵⁶ Será la casa Orsola, una de las primeras en realizar mosaico hidráulico en Cataluña desde la década de los 70 del siglo XIX.
- ⁵⁷ Arxiu Nacional de Catalunya, Fons Junta de Museus, “Acta de la sessió de la Comissió Municipal de Biblioteques, Museus i Exposicions Artístiques de 18.05.1894”, ANC1-715-T-53.
- ⁵⁸ *Lo Catalanista*, núm. 73, 6 enero 1889.
- ⁵⁹ BARRAL I ALTET, X., *Els mosaics medievals de Ripoll i de Cuixà*, Abadía de Poblet, *Scriptorium Populeti*, vol. IV, 1971, p. 38.
- ⁶⁰ PADROSA, I. *La reforma de la iglesia y convento de Perelada (1875-1895)*, Perelada. Fundació Castell de Perelada, 2017, pp.104-107.
- ⁶¹ *La Dinastía*, 22 de septiembre de 1891.

⁶² *El Cronista*, 30 de abril de 1892, p. 2.

⁶³ *La Veu de Catalunya*, 22 de julio de 1894.

⁶⁴ Patente de invención núm. 17.752, *Boletín oficial de la propiedad intelectual é industrial*, núm. 219, 1 de octubre de 1895, p. 4.

⁶⁵ “Losetas de mosaico romano y veneciano”, *Industria e invenciones*, núm. 11, 11 de septiembre de 1897, pp. 101-102.

⁶⁶ Parece ser que en 1876 ya había realizado este tipo de baldosas en Bélgica. Gracias a Mikal Kindt por la información.

⁶⁷ Arxiu Contemporani Municipal de Barcelona, exp. Eix-4062/1890.

⁶⁸ Carta fechada el 24 marzo de 1884. © Coll. Fonds Pellarin, MoMuse, Mikal Kindt, IB2_69a

⁶⁹ Fotos <https://ajuntament.barcelona.cat/> Consulta 8 octubre 2024.

⁷⁰ Tenemos que agradecer a Javier Grossutti, de la Universidad de Padua, su generosa colaboración al darnos a conocer estos datos.



ARIAS, E. y CASTRO, M. T., “Un tesoro a nuestros pies: el mosaico a la veneciana del Vestíbulo del palacio del Congreso”, *Papeles para la Historia*, 2011 [<https://www.congreso.es/es/cem/docs06121846-2>] (Última consulta, 8 de octubre de 2024).

BARRAL I ALTET, X., *Els mosaics medievals de Ripoll i de Cuixà*, Abadía de Poblet, *Scriptorium Populeti*, vol. IV, 1971.

BARRAL I ALTET, X., *Els mosaics de paviment medievals a Catalunya*, Barcelona, Artestudi, 1979.

BARRAL I ALTET, X., “Un aspect du renouveau de la mosaïque en France au XIXe siècle: la découverte et la restauration des mosaïques médiévales”, *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, núm. 4, 1985, pp. 780-862 [DOI: <https://doi.org/10.3406/crai.1985.14327>] (Última consulta: 8 de octubre de 2024)].

BASSEGODA, J., *El gran Gaudí*, Sabadell, Editorial AUSA, 1989.

BINST, J. M., “Als alle stukjes samenvallen”, *Bruzz*, 22 de enero de 2020, pp. 22-23.

CARRERAS CANDI, F., *La ciutat de Barcelona. Geografia General de Catalunya*, Barcelona, Establecimiento editorial Albert Martin, s. d.

COLLEDANI, G., "Giandomenico Facchina: da Sequals a Parigi", *Il Barbacian*, XXVI, 2, 1989, pp. 52-54.

DE EGUREN, J. M., *Descripción del monumento erigido en Madrid para custodiar las cenizas de los excmos. señores Agustín Argüelles, Juan Álvarez y Mendizábal y José María Calatrava*, Madrid, Imprenta de Gabriel Alhambra, 1857.

DE LA FUENTE, V., "Los mosaicos incrustados al fuego de Angel Anchisi, una pavimentación modernista olvidada", *Butlletí informatiu de ceràmica*, núms. 117-118, 2018, pp. 28-37.

DE STEFANO ANDRYS, M., "Gian Domenico Facchina", *Il Barbacian*, XXXVIII, julio de 2001, pp. 53-54.

DI POL, C., "I Pellarin di Sequals", *Il Barbacian*, LVI, núm. 1, julio de 2019, pp. 72-76.

ERMACORA, M., "L'emigrazione friulana in Francia 1820-1914", *AMER, Archivio multimediale della memoria dell'emigrazione regionale*, 9 de julio de 2013 [<http://www.ammer-fvg.org>].

FOLCH, Ll., *Jose M. Folch y Torres, educador*. Tesis doctoral, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1969.

GROSSUTTI, J., "From Guild Artisans to Entrepreneurs: The Long Path of Italian Marble Mosaic and Terrazzo Craftsmen (16th c. Venice – 20th c. New York City)", *International Labor and Working-Class History*, núm. 100, otoño de 2021, pp. 60–86 [[doi:10.1017/S0147547920000253](https://doi.org/10.1017/S0147547920000253)].

GROSSUTTI, J., "Le 'cementine' oltreoceano: una tradizione italiana? Baldosas hidráulicas e mosaicos nel mondo ispano-americano", en PERUSINI, G. y SDEGNO, A. (eds.). *Con i colori dei marmi e il costo della terra. Le cementine: una storia di arte, architettura e artigianato*. Udine, Forum, 2023, pp. 140-151.

PADROSA, I., *La reforma de la iglesia y convento de Perelada (1875-1895)*, Perelada, Fundació Castell de Perelada, 2017.

PUGÈS, M., COLONNA-PRETI, K., "Mosaic de la sala d'actes de la Reial Acadèmia de Ciències i Arts de Barcelona", en *Anuari d'Arqueologia i Patrimoni*. Barcelona, Ajuntament de Barcelona (en prensa).

ROSSELLÓ, M., "La definició dels interiors en l'arquitectura d'Elies Rogent: La Casa Arnús i la Casa Almirall», *Espais interiors. Casa i art*, Barcelona, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2007, pp. 211-222.

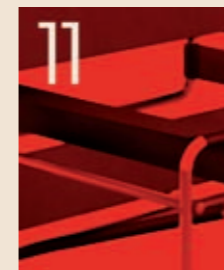
RUBIO, A., "Decoración y mobiliario original del palacio del Congreso de los Diputados. Restauraciones, transformaciones y nuevas obras a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX", en *Actas Congreso internacional de artes decorativas en instituciones parlamentarias, 1 y 2 de marzo de 2023, Madrid*, Madrid, Congreso de los Diputados-Dirección de Estudios, Análisis y Publicaciones-Departamento de Archivo, 2023, pp. 133-170.

SALINÉ, M., *El Mosaic Modernista a Catalunya (1888-1929), de la mà de Lluís Brú i Salelles i l'obra de Lluís Domènech i Montaner*, Tesis doctoral, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2015.

USCATESCU, A., *Grandes de España, académicos, Mérimée y el mosaico tardo antiguo de Carabanchel*, *Anales de Estudios Madrileños*, vol. LVI, 2017, pp. 443-471.

VOCCOLI, O., *La rinascita dell'arte musiva in epoca moderna in Europa. La tradizione del mosaico in Italia, in Spagna e in Inghilterra*. Tesis doctoral. Barcelona, Universitat de Barcelona, 2010.

ZECCHINON, L., "Angelo Pellarin", *Il Barbacian*, LIV, núm. 2, diciembre de 2017, pp. 17-21.



Nº 11 • 2025
ISSN 2444-121X

TECNOLOGÍA 3D APLICADA A LA RESTAURACIÓN DE GUADAMECÍES EN CÓRDOBA (ESPAÑA): UN PROYECTO INTERDISCIPLINAR DESDE LA EASD MATEO INURRIA

Ainhoa Díaz de Monasterioguren Aporta

Jorge Domínguez Conde

Manuel López Fontiveros

Rocío Peláez Beato

Francisco Rodríguez Escobar

Escuela de Artes y Superior de Diseño Mateo Inurria, Córdoba adiaapo356@g.educaand.es

- Fecha de recepción: 10-12-2024 - Fecha de aceptación: 22-05-2025 • Pags. 263 - 289
- <https://doi.org/10.46255/add.2025.11.193>

RESUMEN

Las antaño denominadas “escuelas de artes industriales” nacieron en los albores del siglo XX con el ánimo de cualificar profesionales para lograr diseños y producciones más eficaces a nivel estético y funcional. Sensibles a la realidad evolutiva de las necesidades del entorno, estos establecimientos encarnan en la actualidad la simbiosis entre los oficios tradicionales y las posibilidades que ofrecen las nuevas tecnologías.

Con este espíritu, un grupo interdisciplinar de docentes de la Escuela de Arte y Superior de Diseño (EASD) Mateo Inurria de Córdoba (España) nos proponemos emular los modos de hacer los célebres cueros dorados de Época Moderna a través de la aplicación de técnicas 3D para recrear las herramientas (hoy perdidas) que se empleaban en su tiempo con ocasión del centenario de la adquisición de la colección de cueros artísticos para el cordobés palacio de Viana.

PALABRAS CLAVES: guadamecí; ferrete; mateador; escáner 3D; modelado 3D; palacio de Viana (Córdoba); cueros de Córdoba; reintegración de pérdida.

3D TECHNOLOGY APPLIED TO GILT LEATHERS' RESTORATION IN CORDOBA (SPAIN) : AN INTERDISCIPLINARY PROJECT FROM MATEO INURRIA SCHOOL OF ARTS AND DESIGN

ABSTRACT

The institutions formerly known as «schools of industrial arts» were established at the dawn of the 20th century with the aim of training professionals to achieve designs and more efficient productions both aesthetically and functionally. Sensitive to the evolving realities of the environment's needs, these institutions embody the symbiosis between traditional crafts and the possibilities offered by new technologies.

An interdisciplinary group of teachers from Mateo Inurria School of Arts and Design in Cordoba (Spain) set out to emulate the methods used to create the famous gilded embossed leatherworks of the Modern Age through the application of 3D techniques. These techniques intend to recreate the tools (now lost) that were once employed on the occasion of the centenary of the acquisition of the collection of gilded leatherworks for the palace of Viana in Cordoba.

KEY WORDS: Gilt leather; leather 2D stamping tool; leather punch stamps; 3D scanner; 3D modelling; Viana Palace (Cordoba); cordobesian leathers; reintegration of missing areas.



Figura 1

Córdoba conserva en la toponimia de algunas de sus calles la memoria de esta importante industria.
Imagen de elaboración propia.

TECNOLOGÍA 3D APLICADA A LA RESTAURACIÓN DE GUADAMECÍES EN CÓRDOBA (ESPAÑA): UN PROYECTO INTERDISCIPLINAR DESDE LA EASD MATEO INURRIA

*Ainhoa Díaz de Monasterioguren Aporta
Jorge Domínguez Conde
Manuel López Fontiveros
Rocío Peláez Beato
Francisco Rodríguez Escobar*

Escuela de Artes y Superior de Diseño Mateo Inurria, Córdoba

EL RESURGIR DE LAS ARTES DE LA PIEL EN CÓRDOBA

No es cuestión en este artículo de ahondar en la trascendencia que tuvo la producción del guadamecí en la Córdoba de los siglos XV, XVI y XVII, que ya se encuentra ampliamente documentada¹, así como la decadencia que conduce a la desaparición de los últimos talleres a principios del XVIII².

A partir de esa fecha, el paso de los años hizo caer en el olvido tanto los saberes como la conciencia patrimonial³, hasta el punto de que ya a finales del XVIII se cuestionaba la existencia de la tradición de la corioplastia cordobesa y, por tanto, muchos cueros dorados venían siendo erróneamente adscritos a escuelas transpirenaicas.

Las esporádicas menciones que la prensa española ofrecía de los guadamecís en esta época se enmarcan, ya sea en relatos literarios, describiendo escenarios llenos de romanticismo y aventura, o en relaciones de bienes⁴.

En el ámbito catalán, sin embargo, se puede apuntar una reaparición de los oficios del cuero a partir del segundo cuarto del siglo XIX, aunque no como disciplina exenta, sino en simbiosis con el diseño de mobiliario, según los principios de Arts and Crafts: La factoría más notable fue la de Miguel Fargas y Vilaseca que destacaría tanto por su envergadura como por su interés en la industrialización de los procesos⁵.

En 1877 aparece una somera pincelada referida al origen de los guadamecíes españoles en la *Revista de España*, que refiere cómo “Introdujeron los árabes en España [...] métodos nuevos y desconocidos para adobar las diversas clases de pieles como el cordobán, el guadamecí, la gacela y el tafilete; diferentes modos de teñir las telas de rojo y azul [...]”, aunque el rotativo no especifica la fuente en que fundamenta dicha información⁶.

En este contexto surge un personaje dispuesto a desmontar un exagerado e irreal exotismo alimentado por la literatura⁷ y dar a conocer una España valedera por sus justos méritos: el barón Davillier⁸, quien publica en 1878 *Notes sur les Cuirs de Cordoue*, ensayo que supone el verdadero pistoletazo de salida del interés hacia dicho desaparecido oficio, con un meritorio recorrido desde los orígenes, repasando el proceso de herencia del mismo por parte de artesanos cristianos y describiendo las distintas industrias y utilidades para terminar refiriendo el final de las producciones del cuero en España, para las que desea un fructífero resurgimiento futuro: “Esperemos que algún día la antigua Córdoba vea renacer la industria que antaño le valió tanta celebridad y que las nuevas tentativas de guadamecíes resulten aún más afortunadas que las que se han venido llevando a cabo para hacer renacer los cueros dorados de Córdoba”⁹, tal y como habría de producirse. Dicho texto sirve de revulsivo para que los museos extranjeros corrijan atribuciones erróneas y rotulen ciertas piezas como españolas, lo que además despierta el interés de los propios eruditos nacionales¹⁰.

A partir de ahí, en el periódico madrileño *El Correo* de 12 de diciembre de 1897, a colación de la Exposición Nacional de Industrias Modernas se menciona expresamente la participación en la misma de “los cueros repujados de Roca y Compañía, que acaso son los destinados a resucitar la perdida industria española de los guadamecíes” de donde se puede deducir que, por un lado, ya está ampliamente aceptada la noción de una tradición pasada y, por otro, se pone en evidencia que se ha despertado el interés por su recuperación.

En el plano académico cordobés habrá que esperar hasta 1901 para una reacción, año en que Ramírez de Arellano reúne en forma de dos artículos¹¹: una primera relación de artistas guadamecíeros de época moderna exponiendo su relevancia y un segundo texto que concluye con una elocuente reflexión:

“Lo que sí repetiremos es la necesidad de restablecerlo (el arte de hacer guadamecíes), [...] procurando imitar las obras que quedan y restablecer los antiguos brocados, y los boscajes y brutescos, que es cosa fácil si se estudia con amor y constancia. [...]”

Todo esto no puede emprenderlo un particular, porque los que son aficionados no tienen dinero, y los que lo tienen no lo gastarían en pruebas de éxito dudoso, pero

se puede hacer el estudio encomendándolo al profesorado de las escuelas de artes industriales y creando en algunas de ellas un taller dedicado exclusivamente a la construcción de guadamecíes

Nosotros tenemos la convicción de que creado este taller, antes de dos años podrían presentarse en las exposiciones de industrias artísticas, bellísimas y acabadas muestras de todos los géneros de guadamecíes que se usaron en el siglo XVI, y de todas las aplicaciones que desde entonces han tenido, y si el éxito era brillante, como creemos, se habría abierto una nueva fuente de riqueza para la tan deseada regeneración de España”.



Figura 2

Relieve realizado por el escultor Mateo Inurria para la restauración de la mezquita de Córdoba. Imagen de elaboración propia.



Museo y clase de Concepto é Historia de las Artes.

Figura 3

Museo y Clase de Concepto e Historia de las Artes de la Escuela de Artes Industriales (en la actual sede de la Escuela de Arte Dionisio Ortiz).

Imagen procedente de la memoria 1902-1904 de dicha Escuela, bajo la dirección de Mateo Inurria.

EL PAPEL DE LA ESCUELA DE ARTES Y OFICIOS MATEO INURRIA (HOY EASD) EN LA RECUPERACIÓN DE LA CORIOPLASTIA

Tal es el compromiso real con esta afirmación que sin duda se estaría trabajando en ello dado que, en la Memoria de 1902-04 de la recién creada¹² Escuela Superior de Artes Industriales de Córdoba¹³ su director, Mateo Inurria Lainosa, manifiesta que “La misión de la Escuela debe ser en primer término fomentar el renacimiento de aquellas industrias desaparecidas”, contando en su plantilla con el propio Ramírez de Arellano como profesor auxiliar interino de la Sección Elemental de Bellas Artes y profesor numerario especial interino en la Sección Superior de Artes Industriales¹⁴, en la que ya aparece operativo un Taller de Guadamacilería.

En 1915, Sarazá y Murcia se pronuncia en los siguientes términos: “Hoy que parece se trata de acometer decididamente y con entusiasmo la implantación de la industria artística de los cueros de oro, en la Escuela de Bellas Artes de Córdoba, se necesita un plan previo que nosotros no tenemos autoridad ninguna para dar, teniendo al frente de ella un profesorado competente”¹⁵, lo que viene seguido de algunas propuestas de iniciativas para alentar desde este establecimiento la promoción de este arte que comienza a resurgir.

A dicha institución han quedado vinculados como estudiantes primero y docentes más adelante algunos de los más relevantes guadamecileros de la Córdoba del siglo XX: Rafael Bernier Soldevilla, Ángel López-Obrero¹⁶, José Fernández-Márquez o Juan Martínez Cerrillo.

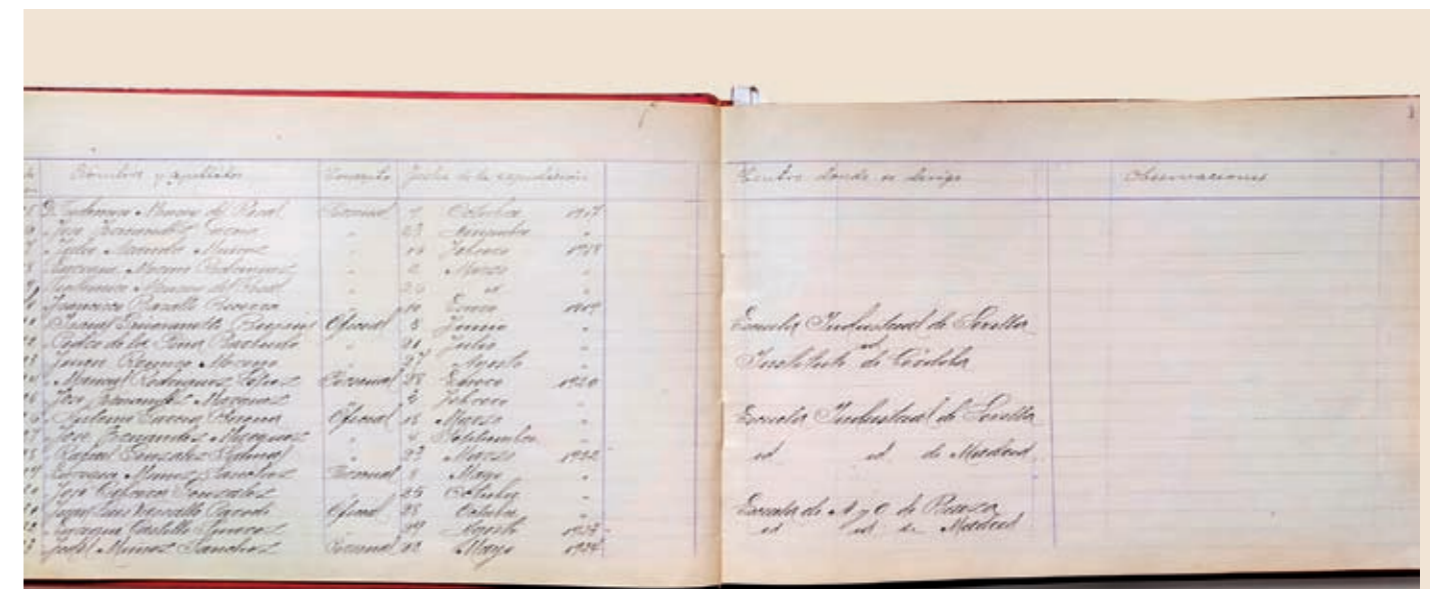


Figura 4

Libro de Registro de Certificaciones de Títulos Expedidos de la Escuela de Artes Mateo Inurria.

La de José Fernández Márquez (11ª línea), expedida el 4 de septiembre de 1920.

El llamado Plan 63¹⁷ supone el trasvase de la dependencia de estas modalidades de estudios del Ministerio de Industria al de Educación. De nuevo quedan estructuradas en tres años de “comunes” a los que seguirían los dos años de especialidad. Una de las especialidades ofertada sería “Cueros Artísticos”, donde las personas que desearan cursarla acudían al taller desde 1º (en clases compartidas entre hombres y mujeres).

Bajo la legislación LOGSE, se adoptaría el sistema de ciclos formativos en la Escuela, con ciertas peculiaridades al tratarse de Enseñanzas de Régimen Especial, pero un formato similar a la Formación Profesional en Régimen General. Así, Mateo Inurria se convierte en la única Escuela de Artes de Andalucía donde se puede cursar el Ciclo Formativo de Grado Medio de Artesanía en Cuero. Dichos estudios se repartirían en dos cursos académicos, cursando las asignaturas de Dibujo Artístico, Dibujo Técnico,

Volumen, Historia de la Escultura, Taller de Artesanía en Cuero (en 1^{er} y 2^o curso), Formación y Orientación Laboral, concluyendo el segundo curso con una fase de Prácticas en Empresas y Objeto Final.

El anterior programa de estudios es sustituido en 2016 por el hoy vigente Ciclo Formativo de Grado Superior de Artes Escultóricas de la Piel¹⁸ en el que se puede observar un giro hacia una profesionalización más especializada y ligada a la demanda actual, donde, por un lado, se han introducido asignaturas como Técnicas de la Restauración y, por otro, Medios Informáticos, facilitando cumplir esa función de enlace de las tecnologías puestas al servicio de una labor artística en la que tradición e innovación van de la mano, desarrollada desde los módulos de Taller de Técnicas Artísticas en Piel, Taller de Cordobanes y Guadamecís, Proyectos de Técnicas Escultóricas en Piel y Taller de Complementos y Accesorios.

Si bien la formación recibida va encaminada a la inserción en el mundo laboral, la Escuela tiene el privilegio, como institución formadora, de no necesitar plegarse a los vaivenes de la demanda comercial ni de las modas, por lo que puede mantener su formación al más alto nivel, conservando técnicas que pudieran resultar difíciles de introducir en el mercado, pero que constituyen un valor patrimonial en sí y que no deben volver a caer en el olvido, como reclamaba Fernández-Márquez: “el arte del cordobán fue más suntuoso y más noble; fue un arte de lujo y en esto debemos pensar al practicarlo procurando que no se degrade ni pierda su prestancia, para hacerlo resurgir con su verdadero y antiguo esplendor”¹⁹.

EL PROYECTO DE APLICACIÓN DE TECNOLOGÍA 3D A LA TÉCNICA DEL FERRETEADO PARA LA TÉCNICA DEL GUADAMECÍ

Bajo este espíritu y de la colaboración entre docentes surge este proyecto²⁰, que se marca como objetivos:

- 1) Tener la capacidad para reproducir los resultados estéticos propios de los cueros dorados de la Edad Moderna en España, a través de la recuperación del utillaje a imagen del original mediante tecnología 3D.
- 2) Aplicar los procedimientos de modelado e impresión 3D para obtener herramientas similares a las originales que se podrían aplicar en piezas de guadamecí, ya sea en el ámbito creativo, de recreación histórica o de técnicas de restauración (particularmente para reintegración).
- 3) Profundizar en el conocimiento de las formas específicas de las herramientas para trazar posibles relaciones entre piezas de distintas colecciones de cara a la puesta en valor de la corioplastia, tanto desde la perspectiva histórico-patrimonial como contemporánea de creación y salvaguarda de los saberes artesanales²¹.
- 4) Impulsar la figura de las Escuelas Superiores de Diseño (antes “Escuelas de Artes y Oficios”) como centros de investigación y de dinamización cultural tanto en su cuerpo docente como en las promociones de alumnado al incorporar las tecnologías 3D (escaneo, modelado e impresión) a un planteamiento acorde con la realidad empresarial y las tendencias de los sectores productivos en los que se insertan laboralmente.

La tecnología 3D empezó a explotarse a partir de mediados de los años noventa del siglo XX en el Instituto de la Tecnología de Massachusetts (MIT)²², pero algunos de los proyectos más sorprendentes en impresión 3D provienen de otras partes del mundo, especialmente de la Universidad de Stellenbosch²³, en Sudáfrica, siendo muy reciente la distribución de impresoras 3D a nivel mundial y el cambio esencial que ello supone para los procesos de prototipado.

Las impresoras 3D se crearon con la función principal de transformar archivos CAD en tres dimensiones en prototipos reales. Del mismo modo que una impresora convencional es capaz de imprimir una hoja de papel con los esquemas realizados en un programa CAD 2D, las impresoras 3D son capaces de dar cuerpo a los diseños en tres dimensiones.

Las versiones comerciales construyen piezas a partir de los datos de un archivo CAD en formato STL (monocromo) o VRML (color).

Actualmente se producen modelos a todo color de alta definición de manera rápida y económica. La tecnología de impresión 3D crea modelos con rasgos de gran definición, precisión aumentada de detalles y gran exactitud en el color, de modo que se pueden imprimir y evaluar modelos físicos de conceptos de diseño casi en su forma acabada.

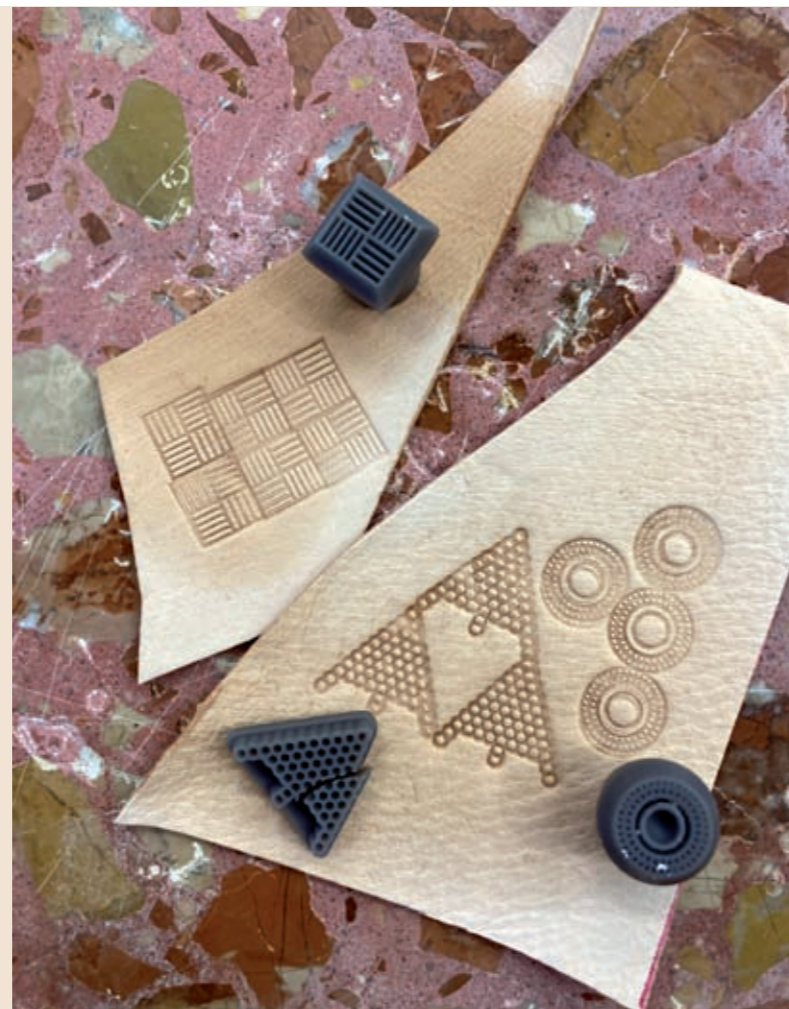


Figura 5

En la actual Escuela de Artes y Superior de Diseño conviven y colaboran los saberes artesanales con las ventajas de la incorporación de las innovaciones tecnológicas.

De esta manera se acerca al estudiantado de nuestra Escuela a procedimientos complementarios a los empleados en proyectos de iniciativa pública como el proyecto de investigación del CRC para la identificación de la procedencia de los guadamecíes²⁴, o el propio Museo Nacional de Artes Decorativas, o colectivos como el Library Collections Conservation Discussion Group, así como empresas significativas del sector, entre las que destaca 2CRC, uno de los pocos centros privados dedicados en exclusiva a la conservación y restauración de la piel²⁵.

El proceso de proyección y creación de formas tridimensionales es esencial en las enseñanzas que se imparten en las Escuelas de Artes y Superiores de Diseño²⁶ y esto nos pone en la tesitura de tener que actualizar la metodología docente para proporcionar al conjunto de estudiantes acceso a través del escaneo y modelado 3D, su posterior reconstrucción en los materiales apropiados a reproducciones de pérdidas, en este caso, en soporte de piel, lo que constituye una valiosa herramienta para comprender y experimentar plenamente un proceso de reintegración volumétrica a través de los medios 3D.

Entre las ventajas que este sistema de impresión proporciona nos encontramos:

- Diseño iterativo, puesto que a partir de un escaneo 3D se puede obtener un modelo rápido a reconstruir de piezas de interés cultural y patrimonial y obtener una reproducción exacta y económica. Además, permite producir múltiples piezas durante un proyecto y utilizarlas para hacer la reconstrucción a partir de materiales compatibles con los materiales de la obra original.
- Identificación temprana de problemas, dado que los modelos 3D son una manera rápida y eficiente de identificar problemas y retos de reconstrucción en una fase inicial del deterioro.
- Obtención de consenso en la reconstrucción, ya que un modelo físico permite a los miembros de un equipo valorar mejor ventajas y desventajas de cada opción planteada, lo que posibilita una toma de decisiones mejor contrastada, incluyendo el trabajo en remoto de especialistas con ubicaciones distantes.
- Aplicación de tratamientos especiales a las piezas después de su creación, para obtener superficies de gran calidad al poderse añadir efectos superficiales a estas piezas²⁷ obtenidas para producir réplicas exactas de los modelos originales²⁸.

El objetivo principal consiste en obtener la geometría tridimensional del negativo del mateador o ferrete (herramienta de golpeo²⁹) a partir de la marca impresa en la piel a escala 1:1 (positivo). Dado que la piel, una vez tratada y, particularmente en piezas de dimensiones reducidas como las que nos atañen, no presenta contracciones ni deformaciones significativas, aceptamos que el resultado obtenido es (en tamaño y forma) un negativo exacto de la herramienta con que fue ejecutado, habida cuenta de que el paso del tiempo ha restado precisión al trazado, que será depurado en el modelado virtual.



Figura 6

En el Palacio de Viana de Córdoba (perteneciente a la Fundación CajaSur) se custodia la colección de guadamecíes estudiada.

Este procedimiento implica un flujo de trabajo interactivo, diseñado para optimizar tanto el tiempo como los costes asociados al proceso.

Desde una perspectiva técnica, la reproducción de mateadores no representa un desafío significativo, siempre que se disponga de los conocimientos tecnológicos adecuados y de un presupuesto suficientemente elevado para llevar a cabo el proceso.

El verdadero reto tecnológico radica en desarrollar un flujo de trabajo que resulte económicamente viable y que pueda ser implementado de manera práctica tanto por profesionales como por estudiantes especializados en Técnicas Escultóricas en Piel, especialmente aquellas personas con interés en la restauración o reproducción de obras antiguas para las cuales no se conservan las herramientas originales.

• Evaluación de Software

Se realizó un estudio comparativo en el que se evaluaron las características técnicas y económicas de los siguientes programas: Fusion 360, AutoCAD, Rhinoceros y Blender.

La opción seleccionada fue Rhinoceros, debido a sus características técnicas, su curva de aprendizaje, la modalidad de pago único y su coste reducido. Cabe destacar que los mateadores presentan similitudes en cuanto a tamaño, nivel de detalle y filigrana con las piezas de joyería. Además, Rhinoceros cuenta con una amplia implantación en el sector joyero de la ciudad de Córdoba, lo que avala su utilidad y aplicación profesional en dicho ámbito.

• Evaluación de Técnicas de Reproducción de Mateadores

Se analizaron dos alternativas técnicas para la reproducción de mateadores: el mecanizado mediante CNC y la impresión 3D concluyendo que el mecanizado en metal resulta aproximadamente un 75% más costoso que la impresión 3D en bronce y un 95% más caro que el prototipado rápido en resina mediante impresión 3D.

Es importante señalar que el mecanizado en metal es una técnica sustractiva, mientras que la impresión 3D es aditiva, por lo que cada una requiere un sistema de preprocesado específico y no son compatibles entre sí.

El proceso iterativo en el desarrollo de un mateador permite corregir errores y perfeccionar los detalles por lo que se opta por la impresión 3D en resina para el prototipado rápido, dada su reducción de costes y el alto nivel de detalle que ofrece para la realización de pruebas preliminares.

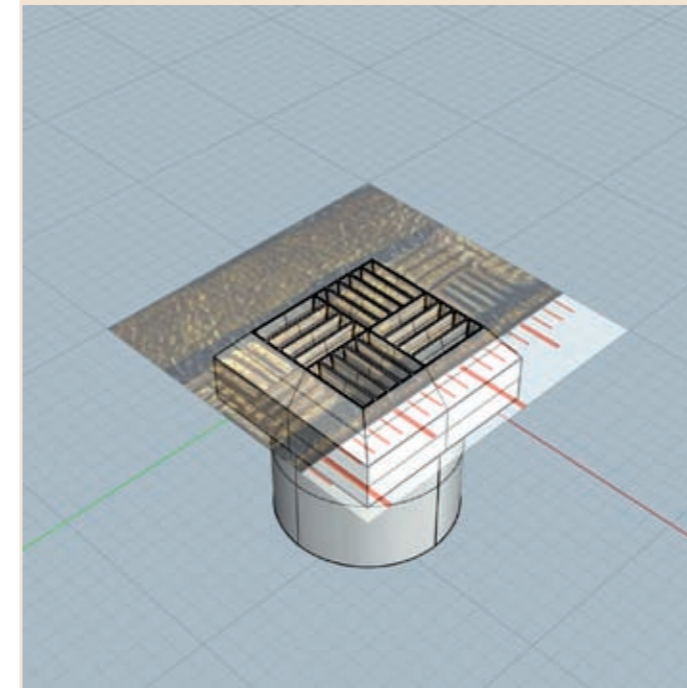
La guía de diseño para la impresión 3D en bronce es específica de la empresa encargada del proceso³⁰. Es fundamental seguir y verificar cada uno de sus apartados, para poder llevar a cabo la reproducción con éxito.

Una vez definidos el software, la técnica de reproducción y conocidas las limitaciones técnicas asociadas a la reproducción física, se procede a la aplicación de un proceso de ingeniería inversa.

• Flujo de trabajo

En ausencia de herramientas de época conservadas, se utiliza la imagen digitalizada de la impronta a reproducir como plantilla, que se importa al entorno de trabajo del software de modelado, sobre la cual se reconstruye la geometría 3D inversa correspondiente al negativo, para lo que es fundamental considerar el deterioro de la piel con el paso del tiempo, tomando como referencia las áreas mejor conservadas.

Se modela utilizando técnicas de escultura digital, basadas en las propias improntas presentes en los guadamecís, procurando elegir aquellas que se encuentren aisladas para que no existan interferencias por solapamiento.



Figuras 7 - 8

Imagen digitalizada de la impronta a reproducir usada como plantilla en Rhinoceros.

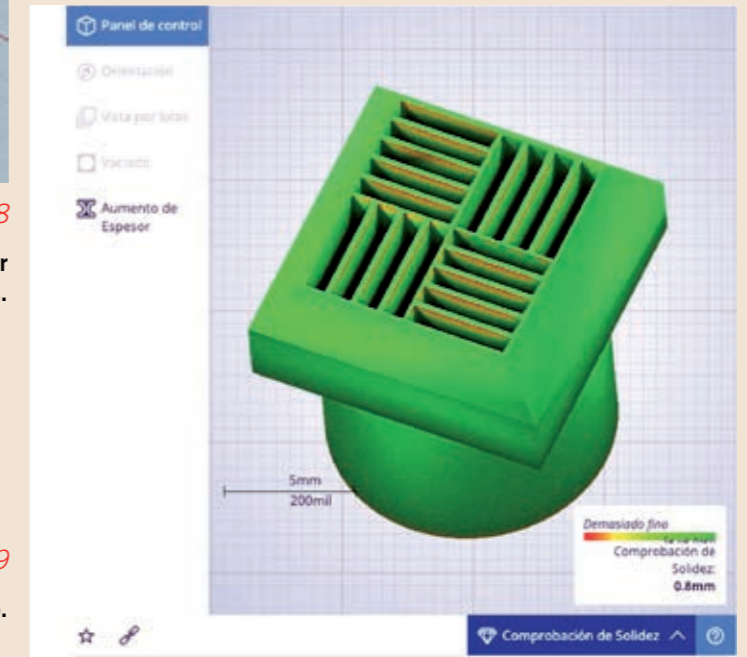
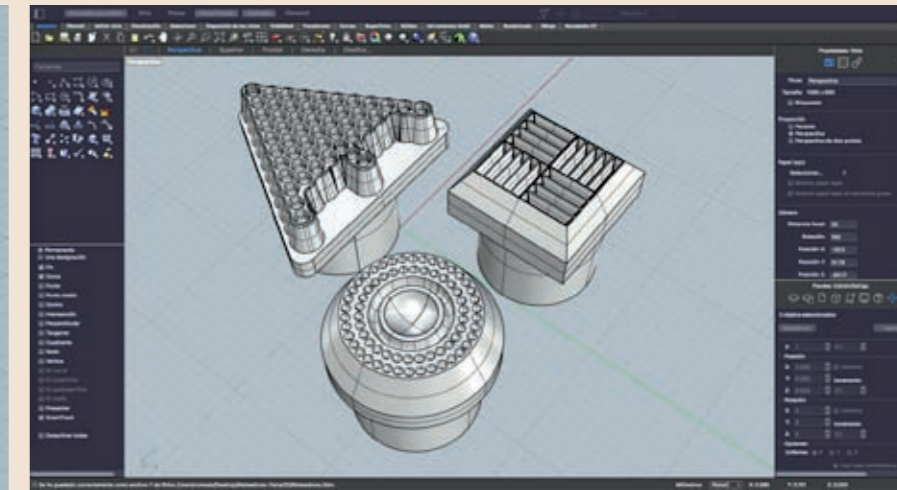


Figura 9

Modelo importado en Sculpteo.

Se verifica que ningún elemento de la geometría modelada contravenga las directrices de diseño y se ajuste a los requisitos funcionales, ya que, en caso contrario, se generan errores en la fase de validación y la pieza no puede reproducirse físicamente en bronce.

El modelo generado en Rhinoceros se exporta en un formato compatible con la impresora 3D, siendo los más habituales STL, OBJ y 3MF, comprobando que el tamaño del archivo no supere los 50 MB; de ser así, es necesario reducir la densidad de la malla antes de la exportación.

Después, el archivo se importa en la herramienta web de validación de Sculpteo y, si se detectan errores en el objeto 3D, se indicarán visualmente las zonas potencialmente problemáticas.

Se regresa a Rhinoceros para realizar las modificaciones pertinentes hasta superar la fase de validación y asegurar la impresión 3D de la geometría y se realiza una impresión 3D en resina para prototipado rápido y comprobación sobre la piel.

Se observa el resultado de la impronta; si la marca obtenida no se ajusta al original, se repite el ciclo iterativo hasta alcanzar un resultado satisfactorio y se lleva a cabo la impresión 3D en bronce y la reproducción definitiva sobre la piel.

APLICACIÓN PRÁCTICA DEL FLUJO DE TRABAJO

Con el propósito de implementar estos procesos de manera práctica sobre piezas reales se fijó la atención en la colección de guadamecés del palacio de Viana (Córdoba)³¹, coincidiendo con el centenario de su afortunada adquisición³², de resultas de la exposición un año antes en el Círculo de la Amistad alentado por el cronista José María Rey, quien recomienda la permanencia de dicha colección de la que insinúa su origen cordobés, por influencia de su anterior propietario, el erudito coleccionista Anastasio Páramo, aunque las evidencias han demostrado que provendrían de la región de Toledo³³.

Analizando los guadamecés de la colección, centramos nuestra atención en tres huellas de mateadores siguiendo lo planteado por Sonsoles López: “Algunas marcas de punzón o sellos sirven para localizar los talleres de procedencia, o, al menos, países o regiones (motivos geométricos típicos, etc). Los expertos reclaman la elaboración de una base de datos donde se recojan marcas, áreas geográficas y momento en el que se emplean las distintas tipologías, para sistematizar la identificación de las piezas.”³⁴.

En nuestro caso se trata de los siguientes motivos:

- **4 cuadrados estriados, doble corona circular y triángulo de perlas**³⁵.

Ninguna de las tres aparece representada en la plancha de Patté de 1702 que reproduce Fougeroux de Bondaroy en su obra³⁶ y que es el único documento anterior al siglo XIX donde se documentan marcas de herramienta.

El equipo ha encontrado la impronta de estas herramientas en el guadamecés 35-G-01³⁷, seleccionado por haber sido un referente de estudio para creaciones artísticas de los siglos XX y XXI (Meryan, Juan José García Olmedo) y uno de los más reseñables por los tratamientos texturales que presenta. Cada mateador presenta un escenario singular que exige adaptaciones específicas, constituyendo un reto técnico y artesanal. La colaboración con los maestros de taller resulta fundamental para comprender el comportamiento de la piel y lograr un marcado óptimo.

- **Mateador de 4 cuadrados estriados para reflejos**

En este caso, las aristas de 0,14 mm. no cumplen con las guías de diseño y ampliarlas más puede comprometer la fidelidad respecto a la impronta original. Tras analizar el informe de solidez, se considera viable la impresión, aunque el servicio técnico de Sculpteo³⁸ advierte que no se responsabiliza de posibles defectos, dado que el diseño sobrepasa los límites del sistema de validación automático.

Considerando la posible variación de las aristas en función de las dimensiones y la geometría, el equipo estima que no afectaría al resultado final y tras variar el prototipo en resina y comprobar su idoneidad, se procede a la impresión en bronce.



Figura 10

Impronta de los modelos de los cuadrados estriados y triángulo de perlas seleccionados para el proyecto. Acabado metalizado, corladura y envejecimiento de pátina grasa y ceniza.

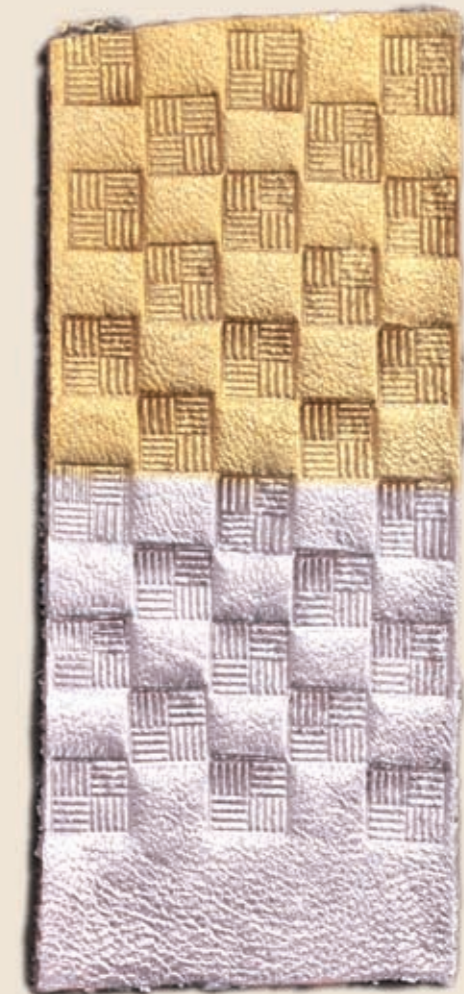


Figura 11

Impronta del modelo de la doble corona circular seleccionada para el proyecto.



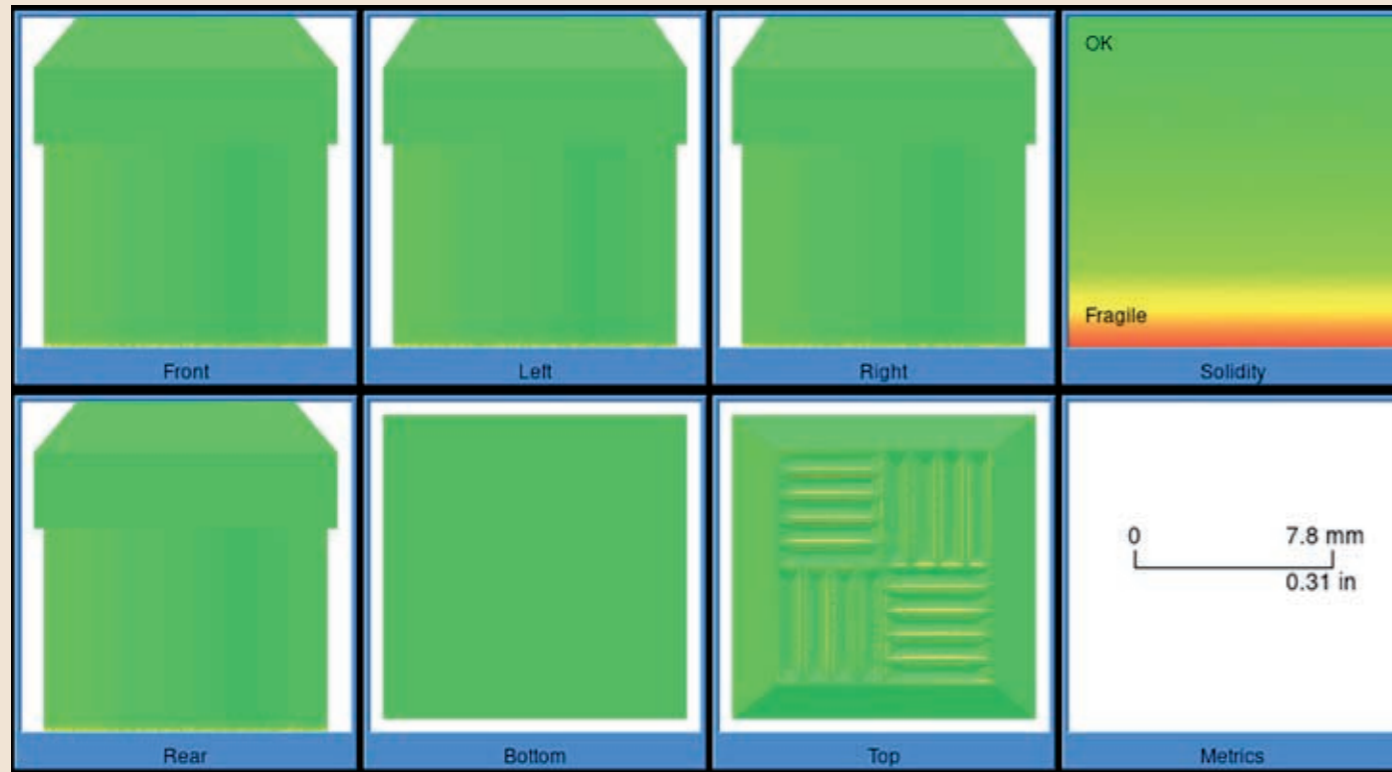
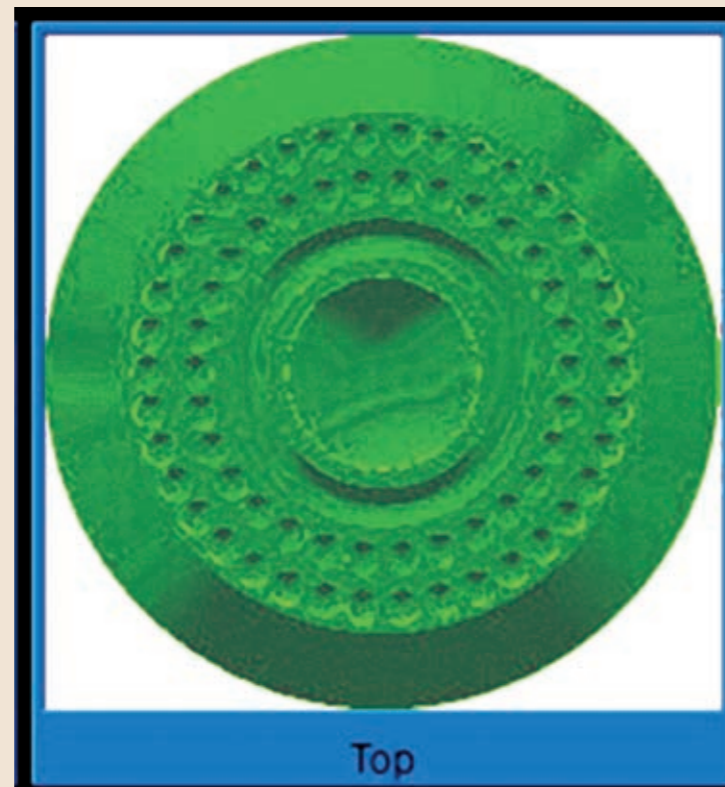


Figura 12

Modelo del mateador de 4 cuadrados estriados con informe de solidez.

Figura 13
Modelo del mateador
de doble corona circular
con informe de solidez.



• Mateador de doble corona circular

El principal desafío consiste en la disposición radial de 38 y 30 semiesferas en una circunferencia de 10,8 mm. de diámetro, cada una con un diámetro de 0,9 mm. y una separación de 0,11 mm. entre sí.

Estos parámetros no cumplen con las guías de diseño establecidas; sin embargo, en ingeniería se aprovechan las tolerancias permitidas por la maquinaria, por lo que se realizan ajustes en la geometría, añadiendo un bisel en los bordes de cada semiesfera hasta que el sistema de validación acepte el modelo, proceso que requiere múltiples iteraciones de prueba y error, lo que no siempre garantiza el éxito en la impresión en bronce, ya que la geometría se encuentra en el límite de las especificaciones técnicas de la impresora. Finalmente, la impresión en resina no presenta inconvenientes debido a sus requisitos menos restrictivos.

• Triángulo de perlas

Este mateador se diseña y fabrica con gran fluidez, sin problemas de tolerancias ni limitaciones de impresión. Su geometría se adapta perfectamente al proceso aditivo, lo que permite avanzar con rapidez hacia el prototipado.

La única incidencia surge en la validación: el prototipo en resina se fractura por la fragilidad del material, sin comprometer el diseño. Esto pone de relieve la diferencia con el bronce, mucho más resistente, y la importancia de validar siempre, incluso en proyectos que transcurren sin dificultades aparentes.

Una vez obtenida la impresión en resina y realizadas las pruebas de mateado con una impronta satisfactoria, se envía a la empresa Sculpteo donde se obtiene el prototipo definitivo en bronce por la técnica de fundición a la cera perdida.

CONCLUSIONES

Cuando las herramientas llegan al taller, su uso ágil no es inmediato: la mano artesana debe acostumbrarse al calibre, peso y tacto para emplearlas con destreza, pero podemos afirmar que hemos logrado el objetivo de demostrar que la variedad de perfiles aumenta el alcance de cada uno y que como Escuela continuamos planteándonos retos en pro de una formación más rigurosa, más realista y con unas mejores perspectivas para nuestro alumnado.

AGRADECIMIENTOS

A lo largo del proceso hemos intercambiado información con el artista Juan José García Olmedo, quien viene publicando interesantes experiencias en redes sociales relacionadas con el estudio de la guadamecilería y que aplica estos saberes en su obra personal, así como a Miguel Vázquez Arjona, del departamento de Restauración del Palacio de Viana, que nos recibió con amabilidad y diligencia, facilitando nuestra labor. Sirvan estas líneas como reconocimiento al trabajo de ambos y agradecimiento personal de los componentes de este grupo.



¹ Lo más significativo de la bibliografía existente se puede encontrar compendiado en la tesis doctoral de ALORS BERSABÉ, T. M., *El gremio cordobés de guadamecileros y su producción durante los siglos XVI y XVII*. Tesis doctoral, Universidad de Córdoba, 2013.

² *Ibidem*, p. 21.

³ Ejemplo de ello lo encontramos en *Art de Travailler les Cuirs Dorés ou Argentés* de Fougeroux de Bondaroy, publicado en París en 1775: “*La Flandre, la Hollande & l’Angleterre passent pour avoir fourni les premières Tentures de cuir doré ou argenté que l’on ait vues à Paris. Quelques-uns en attribuoient la première invention aux espagnols; mais on ne sait sur quel fondement, puisqu’au aujourd’hui on ne voit point en France de ces sortes de tapisseries qui soient sorties de leur manufactures, & qu’elles sont peu connues chez eux.*” (p. 1) (Traducción de los autores: Se considera que los primeros cueros dorados y plateados llegados a París eran producciones flamencas, holandesas o inglesas. Algunos atribuyen su origen a los españoles, pero no sabemos sobre qué fundamento, puesto que a día de hoy no se halla en Francia ningún ejemplar de este tipo de tapices provenientes de sus manufacturas, que en el propio país son poco conocidas”). Por su parte, en 1830, E. de La Quérière reincide en la misma idea cuando afirma en su *Recherches sur le Cuir Doré*: “*Les uns pensent que ce genre de décoration a pris naissance à Venise, où il s’en fabriquait en grande quantité; les autres prétendent que les premières tentures de cuir doré qui ont paru en France venaient d’Espagne, et que ce sont les Espagnols qui en sont les inventeurs. Rien donc de certain à cet égard.*» (p. 13) (Traducción de los autores: Unos piensan que este tipo de decoración nace en Venecia, donde se fabricaban en gran número, otros afirman que los primeros cueros dorados aparecidas en Francia venían de España, y que los españoles fueron sus inventores. Nada de certero, pues, al respecto).

⁴ En el periódico *Mundo Pintoresco* de 16 de octubre de 1859 se publicaba la entrega correspondiente del relato “El Veinticuatro de Córdoba” (p. 331) donde se lee: “También el jardín estaba desierto y silencioso: pero pronto á favor de los débiles rayos de la luna filtrados por entre el espeso follage, vio cosas Fernán que helaron en su cabeza los erizados cabellos. Por tierra yacían aún los taburetes de guadamecí que dieran fresco asiento á los amantes, y la mesa aderezada en el cenador, y las flautas y el laúd allí olvidados, publicaban la deshonra del triste caballero con altísimas voces”. Por su parte, en la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, núm, 4, publicada el 1 de abril de 1898, haciendo referencia a Lope de Rueda, se describe su patrimonio de esta manera (p. 162): “En el tiempo de este célebre español todos los aparatos de un autor de comedias at encerraban en un costal y se cifraban en cuatro pellicos blancos guarnecido de guadamecí dorado y en cuatro barbas y cabelleras y cuatro cayados, poco más ó menos”.

⁵ Según recoge José Ignacio Carrillo Martínez, las diferentes fases las llevaba a cabo “una plantilla de 70 obreros, ayudados de moderna maquinaria, movida a vapor, abandonándose la primitiva manera de labrar, rayar y curtir todo tipo de pieles”.

⁶ *Revista de España*, tomo LVI, 1877, p. 299.

⁷ “*Mais, peut-on parler d’exotisme et donc d’altérité à propos de l’Espagne? Il y a quelques années, un slogan publicitaire attirait les touristes sur l’idée d’un pays différent: “España es diferente” (“L’Espagne est différente”). Une image romantique, topique, stéréotypée, associée à une région du pays —l’Andalousie— et extensible à d’autres, fut cultivée et exploitée par les agences de voyage, les média et le pouvoir même. Et cette différence fut incontestable pour les européens du XIXe siècle et notamment pour ces voyageurs et écrivains français qui parcoururent les terres d’Ibérie, racontant à leur retour, leurs expériences vécues. C’est là qu’il faut chercher les racines d’une idée sur le pays qui, plus ou moins véridique, a nourri l’imaginaire collectif*” (Traducción de los autores: pero ¿podemos hablar de exotismo y, por tanto, alteridad en relación a España? Hace algunos años, un eslogan publicitario atraía a los turistas con la idea de un país diferente: “Spain is different”. Las agencias de viajes, los medios de comunicación y el propio poder cultivaron una imagen romántica, tópica, estereotipada, asociada a una región del país —Andalucía— y extensible a las demás. Y esta diferencia fue incontestable para los europeos del siglo XIX, y particularmente por esos viajeros y escritores que recorrieron las tierras ibéricas trasladando a su regreso las experiencias vividas. Ahí es donde hay que buscar las raíces de una idea sobre este país que, más o menos verídica, ha alimentado el imaginario colectivo.”). PALACIOS BERNAL, C., “Le Voyage en Espagne de Davillier et Doré”, *Estudios Románicos*, vol. 16-17, 2007-2008, pp. 816-817.

⁸ En palabras de Luis Sazatornil Ruiz, “Davillier y Doré pretendían presentar una España real, ajena al tópico. Buscaban destruir falsos estereotipos, leyendas y falacias, mediante la exposición directa de la vida cotidiana, reforzada por la prodigiosa visión del dibujante.” (SAZATORNIL RUIZ, L. “El barón Davillier: hispanista, anticuario y viajero por España”, en CABAÑAS BRAVO, M., LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, A. y RINCÓN GARCÍA, W (eds.), *El arte y el viaje*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2011, p. 365.

⁹ “*Espérons que quelque jour l’antique Cordoue verra renaître l’industrie qui lui valut jadis tant de célébrité, et que des nouveaux essaies de guadameciles seront plus heureux que ceux qu’on a tenté ailleurs pour faire revivre l’art, aujourd’hui perdu, des cuirs dorés*”. DAVILLIER, Baron Ch., *Notes sur les cuirs de Cordoue, guadamaciles d’Espagne, etc.*, París, A. Quantin, 1878, p. 36.

¹⁰FERRANDIS TORRES, J., *Cordobanes y guadamecías*, Madrid, Sociedad Española de Amigos del Arte, 1955.

¹¹RAMÍREZ DE ARELLANO Y DÍAZ DE MORALES, R., “Guadamecías”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, núm. 101, 1901, pp. 154-163; e *Idem*, “Guadamecías II”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, núm. 102-104, 1901, pp. 191-203.

¹²En virtud del Real Decreto de 17 de agosto de 1901.

¹³Correspondiente a los cursos 1901/02, 1902/03 y 1903/04.

¹⁴En Concepto e Historia de las Artes y Concepto del Arte e Historia de las Artes decorativas, principalmente en España.

¹⁵SARAZÁYMURCIA, A., *Arte Industrial. Guadamecías*, Córdoba, Excelentísimo Ayuntamiento, 1914, p. 33.

¹⁶Así queda recogido en el Libro de Registro de Certificaciones de Alumnos existente en el Archivo de la Escuela de Artes y Superior de Diseño Mateo Inurria.

¹⁷Decreto 2127/1963, de 24 de julio, sobre reglamentación de los estudios de las Escuelas de Artes y Oficios Artísticos (BOE-A-1963-17792).

¹⁸En virtud de la aplicación de la INSTRUCCIÓN 16/2016, de 21 de julio, de la Dirección General de Ordenación Educativa sobre la implantación de las enseñanzas correspondientes a los títulos de técnico o técnica superior de artes plásticas y diseño en técnicas escultóricas; en ebanistería artística; en escultura aplicada al espectáculo; en fundición artística; en moldes y reproducciones escultóricas; en dorado, plateado y policromía; en técnicas escultóricas en madera; en técnicas escultóricas en metal; en técnicas escultóricas en piedra; y en técnicas escultóricas en piel, pertenecientes a la familia profesional artística de escultura en el curso académico 2016/2017 establece los currículos renovados de los Ciclos Formativos pertenecientes a la familia profesional de Artes Aplicadas de la Escultura.

¹⁹FERNÁNDEZ MÁRQUEZ, J., *Arte de labrar los guadamecías y cueros de Córdoba*, Córdoba, imprenta Provincial, 1953.

²⁰El Proyecto de Innovación Educativa de la Junta de Andalucía se aprobó en la convocatoria 2023 (ordenada por la Orden de 14 de enero de 2009) bajo el título “Tecnología 3D aplicada a la conservación y restauración en piel y madera”.

²¹Equipos interdisciplinares se han propuesto proyectos similares, como el publicado por MORETTI, F., FODARO, D., MARCHESE, M., PARIS, M. “Gilt Leather Punch Marks: Preliminary Evaluation of 3D Technologies for documentation and punching tool reconstruction”, en *Proceeding of the 11th Interim Meeting of the ICOM-CC, Leather Working Group*, París, ICOM-CC, 2019, pp. 118-121.

²²SACHS, E., HAGGERTY, J., CIMA, M. y WILLIAMS, P., *Three-dimensional printing techniques*. US Patent No. 5,204,055, 1993 <https://patents.google.com/patent/US5204055A/en> (última consulta: 08-12-2024).

²³DIMITROV, D. M. y DE BEER, N. “Improvements in the capability profile of 3-D printing: an update”, *South African Journal of Industrial Engineering*, Vol. 25(2), 2014, pp. 1-12.

²⁴Centre de Recherche sur la Conservation, CNRS, Ministerio de Cultura de Francia, y MNHN (Museum National d’Histoire Naturelle de París).

²⁵www.2-crc.com

²⁶De la asignatura “Aplicaciones Informáticas” del CFGS de Técnicas Escultóricas de la Piel (ver nota 23) establece entre sus objetivos los siguientes:

- Conocer y utilizar los programas informáticos adecuados a la práctica profesional de la especialidad, analizar la presencia actual de las nuevas tecnologías en la proyectación y realización de obra artística sobre piel, cordobanes y guadamecías,
- Conocer los fundamentos de la digitalización de imágenes, almacenamiento y conversión a formatos adecuados,
- Comprender y aplicar los conceptos fundamentales de la imagen digital 2D, del modelado 3D y de los sistemas de color e
- Integrar de manera adecuada dentro de un flujo de trabajo los distintos programas de modelado 3D y de diseño gráfico.

²⁷FURFERI, R., COLOMBINI, M. P., SEYMOUR, K., PELAGOTTI, A. y GHERARDINI, F., “The Future of Heritage Science and Technologies: Papers from Florence Heri-Tech 2022”, *Heritage Science*, núm. 12, 2024. <https://doi.org/10.1186/s40494-024-01248-8>

²⁸MALIK, U. S., TISSEN, L. y VERMEEREN, A., “3D Reproductions of Cultural Heritage Artifacts: Evaluation of Significance and Experience”, *Studies in Digital Heritage*, 5(1), 2021, pp. 1-29. <https://doi.org/10.14434/sdh.v5i1.32323>

²⁹José Fernández Márquez (*op. cit.*, p. 99), describe el procedimiento: “Ferretear un guadamecí es marcar por percusión sobre su superficie dorada o plateada, el adorno que llevan grabado en su extremo los ferretes (que ilustra en la figura 6 del libro) que, repetidos y combinados con arte, forman adornos, fondos y grecas de muy buen aspecto y variedad de reflejos, al ser hendidos sobre el plateado, cuyo efecto se acentúa y cambian según la luz que los hiera.”.

³⁰Guía de Diseño para la impresión 3D en bronce: <https://www.sculpteo.com/es/materiales/cera-perdida-materiales/material-bronce> (última consulta: 10-06-2025)

³¹Colección sobre la que también había trabajado Juan José García Olmedo, difundiendo sus resultados en esta pieza audiovisual: https://www.youtube.com/watch?v=C_HBfyQN_VU (última consulta: 12-09-2025).

³²Calificamos la operación de afortunada, habida cuenta de la excepcionalidad de dicha colección y de los estragos que sufriría su anterior ubicación, en el toledano palacio de los condes de Benacazón, ilustrados en el artículo de LAFUENTE URIEN, A., LÓPEZ VÁZQUEZ, D. ROJO MEDINA, R., MEGINO COLLADO, L., GÓMEZ VOZMEDIANO, M. F. y GALLO LEÓN, F. J., “Anastasio Páramo (conde de Benacazón). El legado de un anticuario erudito”, *Archivo secreto: revista cultural de Toledo*, núm. 3, 2006, pp. 146-167. Destaca cómo “sobrevivió a la Guerra Civil, aunque su querido palacio en Toledo fue víctima de múltiples tropelías y saqueos durante el agitado asedio al Alcázar (p. 149). [...]Tras la Guerra Civil vivió momentos de incuria, al permanecer semiabandonado y muchos de sus tesoros fueron expoliados (es el caso de la

mayoría de sus vetustos azulejos), quedando casi en ruinas (p. 153)”. Así lo atestigua las ocho fotografías de Eduardo Sánchez Butragueño publicadas en el blog <https://toledoolvidado.blogspot.com/2018/07/el-palacio-de-benacazon.html>, cuyos originales se conservan en la Biblioteca Nacional de España.

³³ DE LA FUENTE ANDRÉS, F., “La Collection Páramo: Muséographie e provenance des cuirs dorés dans les collections espagnoles”, en *Proceedings of the 11th Interim Meeting of the ICOM-CC Leather and Related Materials Working Group*, 2019, pp. 80-87. Disponible en <https://share.google/ZcG1LSOrHpauBdnGq> (última consulta: 10-06-2025)

³⁴ POSTHUMA DE BOER, M., GROVES, R. y KOLDEWEIJ, E., *Gilt Leather Artefacts: White Paper on Material Characterization and Improved Conservation Strategies within NICAS*, Delft University of Technology, 2016, pp. 33-34 Disponible en https://www.nicas-research.nl/wp-content/uploads/2020/04/Gilt_Leather_NICAS_electronic.pdf (última consulta: 10-06-2025).

³⁵ Félix de la Fuente Andrés y Cristina Villar Fernández documentaron en 2022 la impronta de triángulos de perlas en la “Capilla” del Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid (inv. CE540) en el artículo “The Gilt Leathers of the “Chapel” of the Museo Nacional de Artes Decorativas. Madrid”.

³⁶ FOUGEROUX DE BONDAROUY, A. D., *op. cit.*, p. 43.

³⁷ Dicho guadamecí 35-G01 aparece referenciado como nº 3 en el catálogo de la exposición de 1924 como “guadamecil de estilo mudéjar decorado con lacerías y dos bandas laterales compuestas de cuatro columnas pareadas, de colores negro, plata y oro (Siglo XVI), dimensiones 1,46x0,98 m.”, estando recogido –igualmente– en los catálogos de Ferrandis Torres (1955, nº 45), Nieto Cumplido (1973, nº 4) y del propio Palacio de Viana (1984, nº 27).

³⁸ <https://www.sculpteo.com/es/> (Última consulta: 10-06-2025).



Actas de la XII Reunión Intermedia del Grupo Cuero del ICOM-CC. París, ICOM-CC, 2025. Disponible en <https://www.icom-cc-publications-online.org/search?wg=0&vy=2022+The+Netherlands&t=0&page=1> (Última consulta: 10-06-2025).

ALORS BERSABÉ, T. M., *El gremio cordobés de guadamecileros y su producción durante los siglos XVI y XVII*. Tesis doctoral, Universidad de Córdoba, 2013.

CARRILLO MARTÍNEZ, J. I., “La manufactura del cuero como arte aplicada en el Modernismo”, *Res Mobilis: Revista Internacional de investigación en mobiliario y objetos decorativos*, vol. 10, núm. 13, 2, 2021, pp. 204-222.

DAVILLIER, Baron Ch., *Notes sur les cuirs de Cordoue, guadamaciles d’Espagne, etc.*, París, A. Quantin, 1878.

DE LA FUENTE ANDRÉS, F., “La Collection Páramo: Muséographie e provenance des cuirs dorés dans les collections espagnoles”, en *Proceedings of the 11th Interim Meeting of the ICOM-CC Leather and Related Materials Working Group*, 2019, pp. 80-87. Disponible en <https://share.google/ZcG1LSOrHpauBdnGq> (última consulta: 10-06-2025)

DE LA FUENTE ANDRÉS, F., “Coleccionismo y museografía del guadamecí”, en RAMÍREZ RUIZ, V. y RUBIO CELADA, A. (coords.), *El coleccionismo de Artes Decorativas en España en el cambio de siglo (Finales del XIX-principios del XX)*, Madrid, Ministerio de Cultura y Asociación de Amigos del Museo Nacional de Artes Decorativas, 2022, vol. 1, pp. 131-160.

DE LA FUENTE ANDRÉS, F. y VILLAR FERNÁNDEZ, Cristina, "The Gilt Leathers of the "Chapel" of the Museo Nacional de Artes Decorativas. Madrid", *Leather2022: 12th Interim Meeting of the ICOM-CC Leather and Related Materials Working Group . 12–13 October 2022 - Amersfoort, The Netherlands*, París, ICOM-CC, 2022. Disponible en: <https://www.icom-cc-publications-online.org/6946/The-Gilt-Leathers-of-the-Chapel-of-the-Museo-Nacional-de-Artes-Decorativas-Madrid> (última consulta: 10-06-2025)

DIMITROV, D. M. y DE BEER, N. "Improvements in the capability profile of 3-D printing: an update", *South African Journal of Industrial Engineering*, Vol. 25(2), 2014, pp. 1-12.

FERNÁNDEZ MÁRQUEZ, J., *Arte de labrar los guadamecías y cueros de Córdoba*, Córdoba, Imprenta Provincial, 1953.

FERRANDIS TORRES, J., *Cordobanes y guadamecías*, Madrid, Sociedad Española de Amigos del Arte, 1955.

FOUGEROUX DE BONDAROY, A. D., *Art de Travailler les Cuirs Dorés ou Argentés*, París, L. F. Delatour, 1775.

FURFERI, R., COLOMBINI, M. P., SEYMOUR, K., PELAGOTTI, A. y GHERARDINI, F., "The Future of Heritage Science and Technologies: Papers from Florence Heri-Tech 2022", *Heritage Science*, núm. 12, 2024. <https://doi.org/10.1186/s40494-024-01248-8>

GONZÁLEZ MORENO, B. y GONZÁLEZ MORENO, F., "El viaje pintoresco: España a través de Charles Davillier y Gustave Doré", *Literatura, Crítica y Libertad. Estudios en Homenaje a Juan Bravo Castillo*, 2020, pp. 553-564.

LAFUENTE URIEN, A., LÓPEZ VÁZQUEZ, D. ROJO MEDINA, R., MEGINO COLLADO, L., GÓMEZ VOZMEDIANO, M. F. y GALLO LEÓN, F. J., "Anastasio Páramo (conde de Benacazón). El legado de un anticuario erudito", *Archivo secreto: revista cultural de Toledo*, núm. 3, 2006, pp. 146-167.

LA QUÉRIÈRE, E. de, *Recherches sur le cuir doré, anciennement appelé or basané, et description de plusieurs peintures appropriées à ce genre de décor*, Rouen, F. Baudry, 1830.

MALIK, U. S., TISSEN, L. y VERMEEREN, A., "3D Reproductions of Cultural Heritage Artifacts: Evaluation of Significance and Experience", *Studies in Digital Heritage*, 5(1), 2021, pp. 1-29. <https://doi.org/10.14434/sdh.v5i1.32323>

MORETTI, F., FODARO, D., MARCHESE, M., PARIS, M. "Gilt Leather Punch Marks: Preliminary Evaluation of 3D Technologies for documentation and punching tool reconstruction", en *Proceeding of the 11th Interim Meeting of the ICOM-CC, Leather Working Group*, París, ICOM-CC, 2019, pp. 118-121.

NIETO CUMPLIDO, M., *Cordobanes y guadamecías de Córdoba*, Córdoba, Diputación Provincial, 1973.

PALACIOS BERNAL, C., "Le Voyage en Espagne de Davillier et Doré », *Estudios Románicos*, vol. 16-17, 2007-2008, pp. 815-826.

POSTHUMA DE BOER, M., GROVES, R. y KOLDEWEIJ, E., *Gilt Leather Artefacts: White Paper on Material Characterization and Improved Conservation Strategies within NICAS*, Delft University of Technology, 2016, pp. 33-34 Disponible en https://www.nicas-research.nl/wp-content/uploads/2020/04/Gilt_Leather_NICAS_electronic.pdf (última consulta: 10-06-2025).

RAMÍREZ DE ARELLANO Y DÍAZ DE MORALES, R., "Guadamecías", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, núm. 101, 1901, pp. 154-163.

-----"Guadamecías II", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, núm. 102-104, 1901, pp. 191-203.

RODRÍGUEZ BERNIS, S., "Las artes industriales españolas en las exposiciones universales (1851-1888)", en *III Encuentro Internacional. Artes Decorativas: Coleccionismo y Exposiciones en Europa (1851-1929)*. Madrid, Ministerio de Cultura y Deporte, 2019, pp. 86-120.

SACHS, E., HAGGERTY, J., CIMA, M., y WILLIAMS, P., *Three-dimensional printing techniques*. US Patent No. 5,204,055, 1993 <https://patents.google.com/patent/US5204055A/en> (última consulta: 08/12/2024).

SARAZÁ Y MURCIA, A., *Arte Industrial. Guadamecías*, Córdoba, Excelentísimo Ayuntamiento, 1914.

SAZATORNIL RUIZ, L. "El barón Davillier: hispanista, anticuario y viajero por España", en CABAÑAS BRAVO, M., LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, A. y RINCÓN GARCÍA, W (eds.), *El arte y el viaje*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2011, pp. 353-368.



Nº 11 • 2025
ISSN 2444-121X

ARQUETA RELICARIO DE BARNIZ DE PASTO DEL MUSEO NACIONAL DE ARTES DECORATIVAS, MADRID. ANÁLISIS Y LA TENTATIVA DE SU DATACIÓN.

Yayoi Kawamura

Universidad de Oviedo

kawamura@uniovi.es

- Fecha de recepción: 05-03-2025 - Fecha de aceptación: 04-05-2025 • Pags. 291 - 310
- <https://doi.org/10.46255/add.2025.11.234>

RESUMEN

En este artículo se analiza una singular arqueta convertida en un relicario elaborada con barniz de Pasto y conservada en el Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid. Recientemente se están incrementando los estudios científicos y académicos sobre el barniz de Pasto y este estudio contribuye a la mayor profundización de este arte en la etapa virreinal peruana. El análisis detallado del trabajo del barniz de Pasto y de los aderezos del relicario nos lleva a considerar que la arqueta corresponde a la etapa temprana de la aplicación del mopa-mopa en forma de membrana, tentativamente en la primera mitad o mediados del siglo XVII, y que su transformación en un relicario fue hecha probablemente en Sevilla en el siglo XVIII.

PALABRAS CLAVES: barniz de Pasto; Museo Nacional de Artes Decorativas; arqueta; relicario; virreinato del Perú.

RELIQUARY CHEST OF BARNIZ DE PASTO FROM THE MUSEO NACIONAL DE ARTES DECORATIVAS, MADRID. ANALYSIS AND TENTATIVE DATING.

ABSTRACT

In this paper, we analyze a unique chest that was transformed into a reliquary, made with barniz de Pasto and preserved in the Museo Nacional de Artes Decorativas in Madrid. In recent years, scientific and academic studies on barniz de Pasto have been increasing, and this study contributes to a deeper understanding of this art during the Peruvian viceregal period. A detailed analysis of the barniz de Pasto work and the reliquary's embellishments leads us to consider that the chest belongs to the early stage of the application of mopa-mopa film, tentatively dating to the first half or mid 17th century, and that its transformation into a reliquary was likely carried out in Seville in the 18th century.

KEY WORDS: barniz de Pasto; Museo Nacional de Artes Decorativas; chest; reliquary; viceroyalty of Peru.

ARQUETA RELICARIO DE BARNIZ DE PASTO DEL MUSEO NACIONAL DE ARTES DECORATIVAS, MADRID. ANÁLISIS Y LA TENTATIVA DE SU DATACIÓN.

Yayoi Kawamura
Universidad de Oviedo

1. INTRODUCCIÓN

El estudio científico y académico sobre el barniz de Pasto está experimentando un gran desarrollo en los últimos años, a la vez que existe aún mucho camino a recorrer para conocer el verdadero proceso de su evolución. Las aportaciones de los investigadores colombianos desde las últimas décadas del siglo XX son muy importantes para el reconocimiento de la naturaleza de este arte y su materia desde distintos puntos de vista y de disciplinas: historia, historia del arte, arqueología, geografía humana y botánica¹. Por otro lado, tres exposiciones celebradas en los Estados Unidos de América -*The Arts in Latin America. 1492-1820*, Philadelphia en 2005; *Behind Closed Doors. Art in the Spanish American Home, 1492-1898*, Brooklyn en 2012; y *Made in the Americas. The New World Discoverers Asia*, Boston en 2015- sobre las artes de América latina incluyeron obras y estudios del barniz de Pasto². En ellas destaca el texto de Mitchell A. Coddington, entonces director de The Hispanic Society of America, institución que posee una serie de piezas de este arte altamente interesantes³. Asimismo, existe un avance en el análisis material y es de señalar la labor del laboratorio del Museum of Fine Arts Boston dirigido por Richard Newman⁴. En España, el Museo de América de Madrid viene mostrando gran interés en este género, sobre el cual hubo dos seminarios de expertos, el primero en



< Figura 1

Anónimo.
Arqueta relicario de barniz de Pasto.
siglo XVII. Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid, inv. CE4099. Arqueta cerrada. (Fotografía del Museo Nacional de Artes Decorativas).

Figura 2

Anónimo.
Arqueta relicario de barniz de Pasto.
siglo XVII. Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid, inv. CE4099. Arqueta abierta. (Fotografía del Museo Nacional de Artes Decorativas).

2017 y el segundo en 2019⁵, e incluso, dicho museo está ampliando su colección⁶. Asimismo, resultó altamente interesante el encuentro que se celebró en Victoria and Albert Museum titulado “Lacquer in the Americas” en abril de 2023, en el que hicieron cita los principales investigadores sobre la laca de distintas partes del mundo⁷. Ciertamente allí hubo un mayor énfasis en el barniz de Pasto con el apoyo institucional del gobierno de Colombia quien, tras el reconocimiento de la actividad artística del barniz de Pasto por parte de la UNESCO como patrimonio cultural inmaterial, está respondiendo con mucho interés.

Los cogollos que brotan del árbol mopa-mopa, cuya recolección está siendo cada vez más dificultosa⁸, fueron usados desde el periodo prehispánico para fabricar cuentas o para rellenar hendiduras grabadas en la madera de motivos decorativos como el caso de los vasos queros, pero más tarde, probablemente, a finales del siglo XVI, hubo un salto muy significativo desde el punto de vista técnico. Se descubrió que de la materia prima se podían conseguir finas láminas o membranas semitransparentes con las que se podían cubrir objetos de madera de pequeñas o medianas dimensiones⁹. Además, se inventó decorarlos por la superposición de las láminas coloreadas y finamente recortadas. Con esta nueva técnica, se lograron fabricar objetos resistentes de aspecto reluciente. Los españoles, al conocer este arte en los territorios actuales del sur de Colombia y norte de Ecuador, lo llamaron “barniz”, origen del nombre. Durante el periodo virreinal, el barniz de Pasto tuvo un desarrollo importante como objeto artístico con la producción de variados objetos como arquetas, escritorios, atriles portátiles, etc. con profusas decoraciones. E incluso se inventó insertar fina lámina de plata entre las membranas, que creaban colores brillantes translúcidos, la modalidad llamada barniz de Pasto brillante.

2. ARQUETA DEL MUSEO NACIONAL DE ARTES DECORATIVAS DE MADRID

2.1 Descripción de la arqueta y del relicario

En el Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid se conserva una arqueta de barniz de Pasto, convertida en un relicario (alto 19,8 x ancho 30,5 x fondo 17,5 cm)¹⁰, fechable en el siglo XVII (Figs. 1 y 2). Es una caja rectangular con su base ligeramente ensanchada y está provista de una tapa en forma de medio cañón con los laterales semicirculares. Al abrir se aprecia que las tablas laterales están adosadas interiormente con tablas salientes en forma de arco de medio punto para acomodar encima la tapa curva con mayor seguridad. La tapa se sujeta a través de dos bisagras y lleva un sistema de cierre con bocallave. En la arqueta se encuentran tres asas -dos en los laterales y una encima de la tapa- y doce esquineras, todas metálicas. Los motivos decorativos de los herrajes de la bocallave y bisagras son diferentes que los de las esquineras, que son muy sencillos y planos, lo cual nos sugiere que originalmente la arqueta no disponía del sistema de cierre ni bisagras, sino que la tapa abovedada se colocaban simplemente encima, encajándose en las tablas laterales sobresalientes.

Por el exterior la arqueta está cubierta enteramente con la lámina de mopa-mopa de color negro de aspecto lustroso, probablemente teñida con índigo¹¹, y encima está decorada a base de adherir pequeños trozos de láminas recortadas de color principalmente amarillento y también verde, siendo ambos colores opacos. Los motivos decorativos son vegetales -ramilletes y capullos- acompañados de jaguares, monos y



Figura 3

Anónimo.

Arqueta relicario de barniz de Pasto.

siglo XVII. Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid, inv. CE4099. Tabla frontal. (Fotografía de la autora).

pájaros. En la tabla frontal entre sencillos tallos vegetales que llenan la superficie, figura un jaguar de color amarillo en el centro superior y en ambos lados le acompañan dos monos de color verde, mientras pequeños pájaros se encuentran en los bordes (Fig. 3). Los animales están captados en riguroso perfil y en la composición existe el predominio de la simetría. Tanto plantas como animales muestran aspectos bidimensionales y son de formas sencillas y esquemáticas. La misma escena se encuentra en la tabla trasera de la arqueta. En la parte delantera de la tapa vuelve a aparecer un jaguar en el centro acompañado de más pájaros y ramilletes, y en las tablas laterales repiten los mismos monos y aves rodeados de tallos vegetales. Se aprecia que quien recortó las láminas de colores con cuchillas no dominaba crear formas más naturalistas, ni se preocupaba de lograr la profundidad o perspectiva.

Las escenas están rodeadas de un fino cordón de colores amarillo opaco y rojo, y bandas de roleos vegetales esquematizados recorren por los bordes y centro de la tapa, bordes de las tablas laterales y del basamento. El interior de la arqueta está cubierto con la lámina de mopa-mopa de color marrón rojizo semitransparente, y encima recorren finas bandas muy oscuras bordeadas con líneas de color amarillo opaco creando rombos. En las esquinas se aprecian los dobleces de las láminas semitransparentes.

En el interior de la caja se guardan varias reliquias (Figs. 4 - 5). La principal es un elemento óseo alargado que ocupa todo el largo de la caja y las demás son fragmentos. Están rodeadas de flores de color rosa, lazos y apliques florales de colores plateado, dorado, rosado y azulado. Probablemente están confeccionados con pequeños trozos de cartón forrados de hilos de diferentes colores. En el fondo, en forma de cama para presentar la reliquia principal, se encuentra un textil lamado con cierto volumen y de aspecto mullido, y también se observan pequeñas perlas en los hilos que sujetan las reliquias. Un vidrio plano con numerosas burbujas de fabricación preindustrial se encuentra encima protegiendo las reliquias. En el hueco de la tapa también se encierran las reliquias con los mismos tipos de flores y adornos textiles, que parecen de incorporación posterior.

Según las cartelas, por lo menos de tres tipologías distintas por lo tanto de tres diferentes momentos, la reliquia principal es de san Evodio mártir y otras cinco que la rodean son de san Constantino mártir. Mientras tanto, en la tapa la reliquia guardada en el centro es de san Defendente mártir, rodeada de otros siete elementos óseos que son de las once mil vírgenes. Los nombres de estos mártires no aportan la información sobre el lugar donde pudieron ser incorporados los santos restos en la arqueta, es decir, el posible lugar donde estuvo la arqueta en algún momento dado.



Figura 4

Anónimo. **Arqueta relicario de barniz de Pasto.**

siglo XVII. Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid, inv. CE4099. Interior. (Fotografía de la autora).

Figura 5

Anónimo.

Arqueta relicario de barniz de Pasto.

siglo XVII. Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid, inv. CE4099. Detalle del interior. (Fotografía de la autora).





Figura 6

Anónimo.
**Uno de los relicarios del altar
 de san Estanislao Kostka,
 h. 1731-1733.**
 Iglesia de san Luis de los Franceses,
 Sevilla.
 (Fotografía de la autora).

Según juzgamos por el aspecto de los textiles, se podrían fechar el relicario y sus aderezos a finales del siglo XVIII, por ende, las reliquias fueron colocadas en la arqueta en una fecha bastante posterior a su elaboración. Es de señalar la similitud de los elementos ornamentales -textiles y perlas- y de sus disposiciones con los de los relicarios expuestos en el altar de san Estanislao de Kotska (Fig. 6) en la iglesia de san Luis de los Franceses de Sevilla, templo del noviciado de los jesuitas construido entre 1699 y 1731. El retablo fue elaborado por Pedro Duque Cornejo entre 1731 y 1733¹², por lo que los relicarios serían de las mismas fechas.

2-2. Análisis de la arqueta

Los datos anteriores a la incorporación de esta arqueta en el Museo Nacional de Artes Decorativas son escasos. Su presencia data de los momentos fundacionales del museo, cuando el Museo de Artes Industriales, fundado en 1912, se convertía en el de Artes Decorativas y se trasladaba al actual inmueble en 1934. Es muy probable que proceda de la compra realizada en 1935 al coleccionista de arte Juan Lafora García, persona bien introducida en el ámbito del arte histórico¹³. Sin embargo, la traza de la pieza en sí se pierde más allá de ese momento.

La arqueta permaneció en el almacén del museo sin llamar mucho la atención, aunque la singularidad radicaba más bien en su aspecto de relicario y en las primorosas labores del interior que en la técnica con que estaba elaborado el continente. Sin embargo, fue considerada de interés dentro del contexto de la influencia de la laca japonesa en el arte virreinal americano, y en 2013 fue expuesta en la exposición *Lacas Namban. Huella de Japón en España*, identificada como obra de laca mexicana con cierto influjo de la laca japonesa de estilo Namban en el siglo XVII¹⁴. La inexactitud de la catalogación fue subsanada, junto con el de otras arquetas del mismo tipo, en la exposición de 2015¹⁵. Es cierto que en aquel entonces fue cuando empezaba a conocerse correctamente el arte de barniz de Pasto en España, como se ha señalado en el apartado de introducción.

Museo Nacional de Artes Decorativas CE04099: sample 1, green (top); reference sample of *Elaeagia* species resin (bottom)

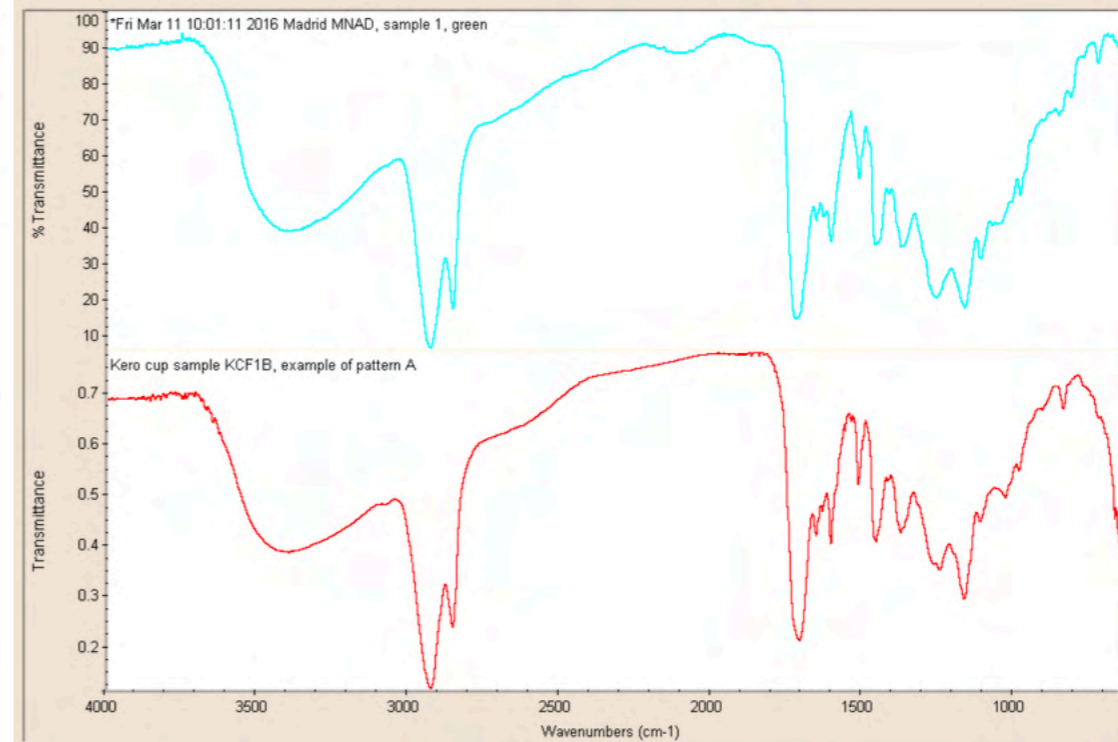


Gráfico 1

Resultado de una de las muestras en comparación con el modelo de referencia del *Elaeagia* extraído de una copa quero (FTIR). Informe de Richard Newman.

Raman spectra of blue spots within three samples from CE04099, acquired with 785 nm laser; reference spectrum of indigo at bottom (also acquired with 785 nm laser) (bottom)

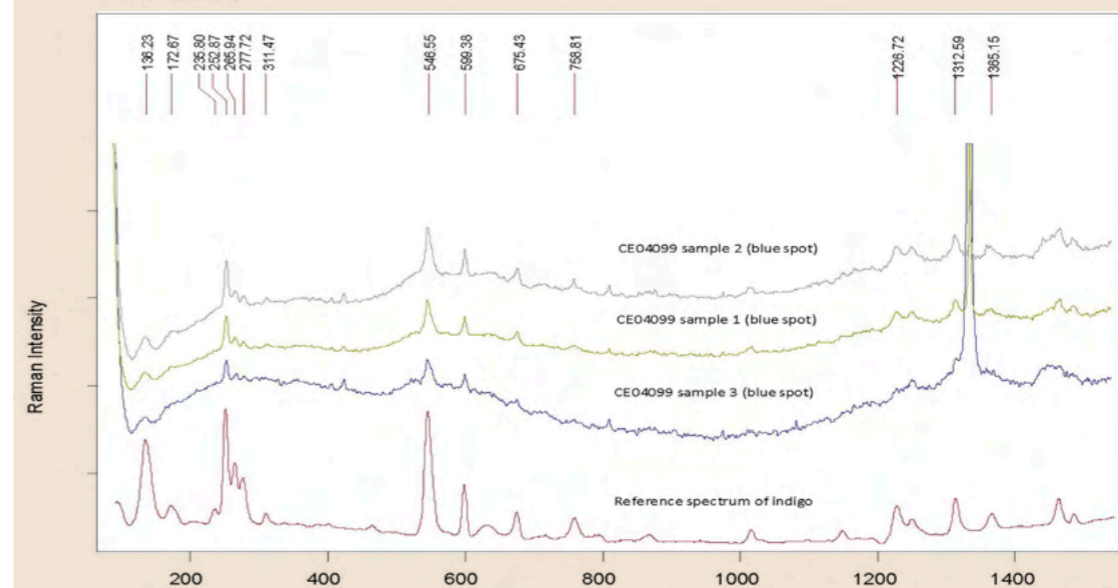


Gráfico 2

Resultados de tres muestras de color azul comparados con el modelo de referencia del indigo (espectroscopia Raman). Informe de Richard Newman.

Movido por el creciente interés por los estudios científicos sobre el barniz de Pasto, el Museo Nacional de Artes Decorativas accedió a realizar el análisis químico y científico del material de la arqueta, enviando tres muestras al laboratorio del Museum of Fine Arts de Boston, institución que cuenta con el experto Richard Newman¹⁶. Según el informe, datado en junio de 2018¹⁷, el análisis se hizo aplicando el FTIR (*Fourier transform infrared microspectroscopy*) para verificar la naturaleza principal de la materia, y posteriormente se observó con la espectroscopia Raman para identificar más elementos. El resultado arrojó que las muestras correspondían al mopa-mopa (*Elaeagia pastoense*) (Graf. 1), por lo tanto, es barniz de Pasto, y que los colores verde y azul eran del índigo (*Indigofera tinctoria*) (Graf. 2). Asimismo, se detectó que la presencia del blanco de plomo otorgaba opacidad a la materia. Esta opacidad causada por la presencia del blanco de plomo también fue señalada en los análisis de otras obras por Álvarez-White¹⁸.



Figura 7

Anónimo.
Arqueta relicario de barniz de Pasto.
siglo XVII. Colección Álvarez-White, Bogotá.
(Fotografía de la autora).

Figura 8

Anónimo.
Escritorio de madera policromada.
siglo XVIII. Museo Colonial, Bogotá.
(Fotografía de la autora).



La arqueta del Museo Nacional de Artes Decorativas no es barniz de Pasto brillante, dado que no está aplicada la lámina de plata entre las capas, y presenta un fondo negro con pocas gamas cromáticas opacas. Está considerado en este momento que las obras sin lámina de plata y de colores opacos son de la primera etapa de la evolución de este arte¹⁹. Una obra que muestra características similares al ejemplar del Museo Nacional de Artes Decorativas se encuentra en la colección de Álvarez-White (Fig. 7). Se trata de una arqueta de dimensiones parecidas, de fondo negro con motivos vegetales y aves de colores amarillo y verde opacos, y el interior está recubierto solamente de una lámina marrón semitransparente sin rombos. No lleva ningún herraje. Aunque no se conserva la tapa, no hay restos de haber colocado las bisagras por lo que la tapa estaba prevista simplemente para encajarse encima de las tablas laterales sobresalientes.

En cuanto al tratamiento del interior, de color marrón rojizo con motivos romboidales, es un tipo de decoración que se aprecia en el interior de otras arquetas de barniz de Pasto como un ejemplar de colección privada²⁰, y también en los lugares secundarios de otros muebles pintados elaborados en el virreinato peruano como el escritorio de madera policromada del Museo Colonial de Bogotá (Fig. 8)²¹.

En la obra existe un claro contraste cromático del amarillo sobre el negro lustroso principalmente, lo cual nos recuerda claramente la combinación del negro y el dorado de la laca japonesa. Las cenefas que rodean las escenas son también evocadoras de las que figuran en la laca japonesa de exportación, llamada de estilo Namban (c.1580-c.1630). La manera de decorar la superficie sin noción de profundidad y de modo tupido con motivos vegetales y con algunos animalillos es otro aspecto comparable con la laca japonesa de estilo Namban.

Considerando que la arqueta corresponde a la primera fase de la evolución artística del barniz de Pasto del periodo virreinal peruano, aunque no podemos dar una fecha concreta, nos arriesgamos a señalar la primera mitad o mediados del siglo XVII. En esas fechas, sabemos que los objetos de lujo de Asia, entre los cuales, la laca japonesa, llegaban al virreinato del Perú. Aparte del conocido galeón que en 1581 el gobernador de Filipinas Gonzalo Ronquillo envió directamente de Manila a Callao, el flujo de las mercancías asiáticas entre Acapulco y Callao era constante²². Bonialian señala la llegada a Cuzco en 1590 de una “escribanía dorada”, tres “cajuelas doradas”, una “escribanía grande con seis cajuelas doradas”, un “escritorio dorado de nueve gavetas”, dos “cajuelas doradas” y siete “cajitas doradas”²³. Los tipos de objetos y la descripción “dorado” coinciden con los que aparecen en los documentos de Manila en el primer tercio del siglo XVII cuando hablan de los muebles de laca japonesa. Por ejemplo, en la lista de las mercancías que llevó un embajador de Japón a Manila en 1600 figuran “cajoncillos de barniz dorados”, mientras los gobernadores de Filipinas Antonio de Morga y Rodrigo Vivero hablan, en los años 1609 y c. 1610 respectivamente, de los “escritorios” de Japón como mercancía de lujo para enviar a Nueva España. La carta escrita por el oidor de Manila Juan Manuel de la Vega en 1612 dirigida a Madrid hace referencia al envío de “escribanía dorada del

Xapon” y “escritorio grande dorado”²⁴. En el inventario de bienes del gobernador de Filipinas Alonso Fajardo fechado en 1624 en Manila, figuran cuatro “bufetillos dorados de Japón” y cinco “contadorcillos y escribanías de Japón”²⁵. Por esta razón, intuimos que aquellos objetos dorados que llegaron a Cuzco en 1590 eran lacas japonesas. Así se sostiene la idea de que en el virreinato del Perú la laca japonesa era conocida, y que no solo provocaba la atracción de la clase alta, consumidora de las mercancías de lujo exóticas, sino también servía de fuente de inspiración a los artistas del barniz de Pasto en un momento en que evolucionaba este arte hacia obras más artísticas dejando de ser únicamente objetos rituales o utilitarios de raíz prehispánica.

3. CONSIDERACIONES FINALES

Tras el análisis de la arqueta de barniz de Pasto del Museo Nacional de Artes Decorativas, consideramos que esta obra se elaboró en la fase inicial de la aplicación de este material en forma de fina membrana o lámina sobre los objetos de madera, y aunque por la falta de referencias documentales es difícil dar una fecha, no nos equivocáramos situándola en la primera mitad o mediados del siglo XVII, antes del desarrollo del barniz de Pasto brillante. Y en esta fase los barnizadores experimentaron un diálogo con la laca de Asia, especialmente con la laca japonesa de fondo negro lustroso decorada con el dorado, que llegaba al virreinato peruano. El lugar de producción es desconocido, pero siguiendo la propuesta de María del Pilar López²⁶, podemos considerarlo Quito y su área colindante como la región de Nariño. Cabría la posibilidad de que hubiera un determinado taller que practicara el barniz de Pasto de fondo negro con colores opacos en paralelo a otros que elaboraban el tipo brillante, pero por juzgar el escaso número de obras opacas conservadas, el éxito del barniz de Pasto brillante arrinconaría al opaco.

Por otro lado, cuando este arte empezó a incorporar láminas de plata para crear el barniz de Pasto brillante, en ese proceso también es de considerar que hubo otro diálogo con la laca japonesa decorada con el polvo de oro, técnica llamada *makie*. El efecto lumínico que producen las láminas de plata batidas debajo de las membranas semitransparentes es muy similar al de la laca japonesa decorada con polvo de oro²⁷.

La arqueta fue enviada a España, donde se convirtió en un relicario. Por la similitud del trabajo de los aderezos con los trabajos hispalenses antes comentados no estaría mal encaminado señalar Sevilla, localidad de referencia para la llegada de los galeones de la carrera de Indias, como posible lugar de la transformación.



FRIEDEMANN, N. S., “El barniz de Pasto: arte y rito milenario”, *Lámpara*, vol. XXIII, núm. 96, 1985, pp. 15-24; FRIEDEMANN, N. S., “El mopa-mopa o barniz de Pasto. Los marcos de la iglesia bogotana de Egipto”, en BANCO DE LA REPÚBLICA, *Lecciones Barrocas: pinturas sobre la vida de la Virgen de la Ermita de Egipto*, Bogotá, Departamento Editorial del Banco de la República, 1990, pp. 40-53; LÓPEZ PÉREZ, M. P., *En torno al estrado. Cajas de uso cotidiano en Santafé de Bogotá, siglos XVI a XVIII*, Bogotá, Museo Nacional de Colombia, 1996; GRANDA PAZ, O., *Aproximaciones al barniz de Pasto*, Barranquilla, Editorial Travesías, 2007; LÓPEZ PÉREZ, M. P., “El Barniz de Pasto. Encuentro entre tradiciones locales y foráneas que han dado la identidad a la región andina del sur de Colombia”, en CABELLO CARRO, P., *Patrimonio Cultural e Identidad*, Madrid, Ministerio de Cultura, 2007, pp. 225-234; GÓMEZ JURADO GARZÓN, A. J., “Mopa-mopa o barniz de pasto, comercialización indígena en el periodo colonial”, *Estudios latinoamericanos*, núm. 22-23, 2008, pp. 82-93; LÓPEZ PÉREZ, M. P., “Quito, entre lo prehispánico y lo colonial. El arte del barniz de Pasto”, en ORTIZ CRESPO, A. y PACHECO BUSTILLOS, A., *Arte quiteño. Más allá de Quito*, Quito, FONSA, 2010, pp. 45-63; ÁLVAREZ-WHITE, M. C., *Barniz de Pasto. Secretos y revelaciones*, Bogotá, Universidad de los Andes, 2023; ÁLVAREZ-WHITE, M. C., COHEN, D. y FERNÁNDEZ, M. O., “The Splendour of Glitter: Silver Leaf in barniz de Pasto Objects”, *Heritage*, núm. 6 (10), 2023, pp. 6581-6595 [<https://doi.org/10.3390/heritage6100344>]; y LÓPEZ PÉREZ, M. P., “Reflections on the Forms and Arrangements of Surface Images in the Art of Barniz de Pasto, from the 16th to the 19th Century”, *Heritage*, núm. 6 (7), 2023, pp. 5424-5441 [<https://doi.org/10.3390/heritage6070286>].

² CODDING, M., “The Decorative Arts in Latin America, 1492-1820”, en RISHEL, J. J. y STRATTON-PRUITT, S., *The Arts in Latin America. 1492-1820*, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, 2006, pp. 98-113; RIVAS PÉREZ, J. F., “Domestic Display in the Spanish Overseas Territories”, en ASTE, R., *Behind Closed Doors. Art in the Spanish American Home, 1492-1898*, Nueva York, Brooklyn Museum, 2014, pp. 49-103; y CODDING, M., “The Lacquer Arts of Latin América”, en CARR, D., *Made in the Americas. The New World Discovers Asia*, Boston, Museum of Fine Arts Boston, 2015, pp. 74-89 [<https://doi.org/10.3390/heritage7080204>].

³ CREIXELL CABEZA, R. M., “Entre el viejo y el nuevo mundo: el escritorio de barniz de pasto de la colección de artes decorativas de The Hispanic Society of America”, *Res Mobilis*, núm. 3, 2014, pp. 119-131 [<https://www.unioviado.es/reunido/index.php/RM/article/view/10064/9868>]; y CODDING, M., “Methods for Dating the First Spanish American Lacquerwares: Seventeenth-Century Barniz de Pasto and Peribán Lacquer”, *Heritage*, 7 (8), 2024, pp. 4323-4353.

⁴ NEWMAN, R. y DERRICK, M., “Painted Qero Cups from the Inka and Colonial Periods in Peru: An Analytical Study of Pigments and Media”, en *Materials Issues in Art and Archaeology VI: Symposium Held November 26-30, 2001, Boston*, Warrendale, Materials Research Society, 2002, pp. 291-302; INSUASTY, B., ARGOTI, J. C., ALTAREJOS, J., CUENCA G. y CHAMORRO, E., “Caracterización fisicoquímica preliminar de la resina del mopa-mopa (*Elaeagia pastoensis* Mora), barniz de Pasto”, *Scientia et Technica*, vol XIII, núm. 33, 2007, pp. 365-368; TORO, F., MINA-HERNÁNDEZ, J. H. y BOLAÑOS, C. A., “Physico- Mechanical and Thermal Studied of Mopa-Mopa Natural Resin Conditioned at Different Relative Humidities”, *Bioteconología en el Sector Agropecuario y Agroindustrial*, vol 11, núm. 1, 2013, pp. 30-36; NEWMAN, R., KAPLAN, E. y DERRICK, M., “Mopa Mopa: Scientific Analysis and History of an Unusual South American Resin Used by the Inka and Artisans in Pasto, Colombia”, *Journal of the American Institute for Conservation*, núm. 54, 2015, pp. 123-148 [DOI: [10.1179/1945233015.Y.0000000005](https://doi.org/10.1179/1945233015.Y.0000000005)]; y NEWMAN, R., KAPLAN, E. y ÁLVAREZ-WHITE, M. C., “The Story of Elaeagia Resin (Mopa-Mopa), So far”, *Heritage*, 6 (5), 2023, pp. 4320-4344 [<https://doi.org/10.3390/heritage6050229>].

⁵ El primero fue el “Seminario-coloquio: Las Lacas” organizado por Concepción García Sáiz, entonces directora del Museo de América, el 27 de octubre de 2017 sobre las diferentes lacas del mundo, y el segundo fue la “Jornada del Barniz de Pasto” organizada por Ana Zabía, responsable del arte virreinal del mismo museo el 27 de junio de 2019. Ambos encuentros reunieron a los especialistas a nivel nacional e internacional.

⁶ ZABÍA, A., “New Contributions Regarding the Barniz de Pasto Collection at the Museo de América, Madrid”, *Heritage*, 7 (2), 2024, pp. 667-682 [<https://doi.org/10.3390/heritage7020033>].

⁷ El encuentro “Lacquer in the Americas” fue organizado por Dana Melchar y Lucia Burgio, ambas del Victoria and Albert Museum, y Monika Katz de The Hispanic Society of America, principalmente, en los días 13 y 14 de abril de 2023.

⁸ La comunicación a cargo de G. P. Arteaga Montes en el congreso *Lacquer in Americas*, celebrado en el Victoria and Albert Museum en los días 13 y 14 de abril de 2023.

⁹ Aunque no se conservan, existieron objetos de mayores dimensiones como frontales de altar o retablos elaborados de barniz de Pasto. LÓPEZ PÉREZ, M. P., *op. cit.*, 2010, p. 56.

¹⁰ Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid, inv. CE4099.

¹¹ ÁLVAREZ-WHITE, M. C., *op. cit.*, 2023, p. 142.

¹² GARCÍA MAHÍQUES, R., “Retablo de San Estanislao de Kostka en San Luis de los franceses de Sevilla”, *Archivo Español de Arte*, vol. 93, núm. 371, pp. 239-258 [<https://doi.org/10.3989/aearte.2020.16>].

¹³ Juan Lafora García figura como miembro de la Sociedad Española de Amigos del Arte en 1941. EZQUERRA DE BAYO, J. (dir.), *Arte Español. Revista de la Sociedad Española de Amigos del Arte*, tomo XIII, 1941, p. 22.

¹⁴ KAWAMURA, Y., “Catálogo razonado”, en KAWAMURA, Y. (com.), *Lacas Namban. Huellas de Japón en España. IV Centenario de la Embajada Keichô*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Fundación Japón, 2013, pp. 424-425.

¹⁵ La arqueta no fue expuesta en la exposición de 2015 celebrada en el Museo de Navarra, donde sí fueron mostradas otras arquetas de barniz de Pasto expuestas en la de 2013 como laca mexicana, corrigiendo la información sobre el origen de las obras. KAWAMURA, Y., “Influencias que deja la laca Namban en las artes de la América virreinal”, en KAWAMURA, Y., ANCHA, A. y BALDUZ, B., *Laca Namban. Brillo de Japón en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2016, pp. 53-59.

¹⁶ Richard Newman, jefe de investigación científico de Museum Fine Arts, Boston, realizó numerosos análisis químicos y científicos, y su laboratorio posee el patrón comparativo para identificar la resina de mopa-mopa.

¹⁷ El informe se encuentra en el archivo del Museo Nacional de Artes Decorativas. Mi agradecimiento a la directora Sofía Rodríguez Bernis por facilitarme el acceso al mismo.

¹⁸ ÁLVAREZ-WHITE, M. C., *op. cit.*, 2023, pp. 140 y 144.

¹⁹ *Ibidem*, pp. 127-145. ÁLVAREZ-WHITE, M. C., COHEN, D. y FERNÁNDEZ, M. O., *op. cit.*.

²⁰ ÁLVAREZ-WHITE, M. C., *op. cit.*, 2023, p. 129.

²¹ Museo Colonial, Bogotá, núm. inv. 04.4.005.

²² IWASAKI CAUTI, F., *Extremo Oriente y Perú en el siglo XVI*, Madrid, Mapfre, 1992; BONIALIAN, M., “El Perú virreinal transpacífico, 1580-1604. Agentes, plata y productos chinos entre Potosí, Lima, Nueva España, Filipinas y Macao”, *Historia*, núm. 55, 2022, pp. 43-81 [<http://dx.doi.org/10.4067/S0717-71942022000100043>]; LATASA VASALLO, P. y FARIÑAS DE ALBA, M., “El comercio triangular entre Filipinas, México y Perú a comienzos del siglo XVII”, *Historia Naval*, núm. 35, 1991, pp. 13-28; y BONIALIAN, M., *La América española: entre el Pacífico y el Atlántico. Globalización mercantil y economía política, 1580-1840*, Ciudad de México, El Colegio de México, 2019.

²³ BONIALIAN, M., *op. cit.*, 2022.

²⁴ KAWAMURA, Y., “Importancia de la ruta trans-pacífica y atlántica”, en KAWAMURA, Y., ANCHO, A. y BARDUZ, B., *op. cit.*, 2016, pp. 38-39.

²⁵ *Ibidem*, p. 39. KAWAMURA, Y., “Manila, ciudad española y centro de fusión. Un estudio a través del inventario del gobernador de Filipinas Alonso Fajardo de Tenza (1624)”, *E-Spania. Quelle histoire globale au XVI^e siècle ? / Fronteras de Ultramar*, 30, 2018, pp. 1-13

[<https://journals.openedition.org/e-spania/27950>]; y KAWAMURA, Y., “Pensar en el arte americano virreinal desde Asia: el arte japonés y sus huellas”, *Anales del Museo de América*, 30, 2025, pp. 281-302.

²⁶ LÓPEZ PÉREZ, M. P., *op. cit.*, 2010.

²⁷ KAWAMURA, Y., “The Art of Barniz de Pasto and Its Appropriation of Other Cultures. Arte del barniz de Pasto y las apropiaciones de otras culturas”, *Heritage*, núm., 6 (3), 2023, pp. 3292-3306.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ÁLVAREZ-WHITE, M. C., *Barniz de Pasto. Secretos y revelaciones*, Bogotá, Universidad de los Andes, 2023.

ÁLVAREZ-WHITE, M. C., COHEN, D. y FERNÁNDEZ, M. O., "The Splendour of Glitter: Silver Leaf in barniz de Pasto Objects", *Heritage*, núm. 6 (10), 2023, pp. 6581-6595
[<https://doi.org/10.3390/heritage6100344>].

BONIALIAN, M., *La América española: entre el Pacífico y el Atlántico. Globalización mercantil y economía política, 1580-1840*, Ciudad de México, El Colegio de México, 2019.

BONIALIAN, M., "El Perú virreinal transpacífico, 1580-1604. Agentes, plata y productos chinos entre Potosí, Lima, Nueva España, Filipinas y Macao", *Historia*, núm. 55, 2022, pp. 43-81
[<http://dx.doi.org/10.4067/S0717-71942022000100043>].

CODDING, M., "The Decorative Arts in Latin America, 1492-1820", en RISHEL, J. J. y STRATTON-PRUITT, S., *The Arts in Latin America. 1492-1820*, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, 2006, pp. 98-113.

CODDING, M., "The Lacquer Arts of Latin América", en CARR, D., *Made in the Americas. The New World Discovers Asia*, Boston, Museum of Fine Arts Boston, 2015, pp. 74-89
[<https://doi.org/10.3390/heritage7080204>].

CODDING, M., "Methods for Dating the First Spanish American Lacquerwares: Seventeenth-Century Barniz de Pasto and Peribán Lacquer", *Heritage*, 7 (8), 2024, pp. 4323-4353.

CREIXELL CABEZA, R. M., "Entre el viejo y el nuevo mundo: el escritorio de barniz de pasto de la colección de artes decorativas de The Hispanic Society of America", *Res Mobilis*, núm. 3, 2014, pp. 119-131 [<https://www.unioviado.es/reunido/index.php/RM/article/view/10064/9868>].

EZQUERRA DE BAYO, J. (dir.), *Arte Español. Revista de la Sociedad Española de Amigos del Arte*, tomo XIII, 1941, p. 22.

FRIEDEMANN, N. S., "El barniz de Pasto: arte y rito milenario", *Lámpara*, vol. XXIII, núm. 96, 1985, pp. 15-24.

FRIEDEMANN, N. S., "El mopa-mopa o barniz de Pasto. Los marcos de la iglesia bogotana de Egipto", en BANCO DE LA REPÚBLICA, *Lecciones Barrocas: pinturas sobre la vida de la Virgen de la Ermita de Egipto*, Bogotá, Departamento Editorial del Banco de la República, 1990, pp. 40-53.

GARCÍA MAHÍQUES, R., "Retablo de San Estanislao de Kostka en San Luis de los franceses de Sevilla", *Archivo Español de Arte*, vol. 93, núm. 371, pp. 239-258
[<https://doi.org/10.3989/aearte.2020.16>].

GÓMEZJURADO GARZÓN, A. J., "Mopa-mopa o barniz de pasto, comercialización indígena en el periodo colonial", *Estudios latinoamericanos*, núm. 22-23, 2008, pp. 82-93.

GRANDA PAZ, O., *Aproximaciones al barniz de Pasto*, Barranquilla, Editorial Travesías, 2007.

INSUASTY, B., ARGOTI, J. C., ALTAREJOS, J., CUENCA G. y CHAMORRO, E., "Caracterización fisicoquímica preliminar de la resina del mopa-mopa (*Elaeagia pastoensis* Mora), barniz de Pasto", *Scientia et Technica*, vol XIII, núm. 33, 2007, pp. 365-368.

IWASAKI CAUTI, F., *Extremo Oriente y Perú en el siglo XVI*, Madrid, Mapfre, 1992.

KAWAMURA, Y. (com.), *Lacas Namban. Huellas de Japón en España. IV Centenario de la Embajada Keichō*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Fundación Japón, 2013.

KAWAMURA, Y., "Influencias que deja la laca Namban en las artes de la América virreinal", en KAWAMURA, Y., ANCHA, A. y BALDUZ, B., *Laca Namban. Brillo de Japón en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2016, pp. 53-59.

KAWAMURA, Y., "Manila, ciudad española y centro de fusión. Un estudio a través del inventario del gobernador de Filipinas Alonso Fajardo de Tenza (1624)", *E-Spania. Quelle histoire globale au XVI^e siècle ? / Fronteras de Ultramar*, 30, 2018, pp. 1-13
[<https://journals.openedition.org/e-spania/27950>].

KAWAMURA, Y., "The Art of Barniz de Pasto and Its Appropriation of Other Cultures. Arte del barniz de Pasto y las apropiaciones de otras culturas", *Heritage*, núm., 6 (3), 2023, pp. 3292-3306
[<https://doi.org/10.3390/heritage6030174>].

LATASA VASALLO, P. y FARIÑAS DE ALBA, M., "El comercio triangular entre Filipinas, México y Perú a comienzos del siglo XVII", *Historia Naval*, núm. 35, 1991, pp. 13-28.

LÓPEZ PÉREZ, M. P., *En torno al estrado. Cajas de uso cotidiano en Santafé de Bogotá, siglos XVI a XVIII*, Bogotá, Museo Nacional de Colombia, 1996.

LÓPEZ PÉREZ, M. P., “El Barniz de Pasto. Encuentro entre tradiciones locales y foráneas que han dado la identidad a la región andina del sur de Colombia”, en CABELLO CARRO, P., *Patrimonio Cultural e Identidad*, Madrid, Ministerio de Cultura, 2007, pp. 225-234.

LÓPEZ PÉREZ, M. P., “Quito, entre lo prehispánico y lo colonial. El arte del barniz de Pasto”, en ORTIZ CRESPO, A. y PACHECO BUSTILLOS, A., *Arte quiteño. Más allá de Quito*, Quito, FONSA, 2010, pp. 45-63.

LÓPEZ PÉREZ, M. P., “Reflections on the Forms and Arrangements of Surface Images in the Art of Barniz de Pasto, from the 16th to the 19th Century”, *Heritage*, núm. 6 (7), 2023, pp. 5424-5441 [<https://doi.org/10.3390/heritage6070286>].

MORGA, A., y HIDALGO NUCHERA, P., *Sucesos de las Islas Filipinas*, Madrid, Polifemo, 1997.

NEWMAN, R. y DERRICK, M., “Painted Qero Cups from the Inka and Colonial Periods in Peru: An Analytical Study of Pigments and Media”, en *Materials Issues in Art and Archaeology VI: Symposium Held November 26-30, 2001, Boston*, Warrendale, Materials Research Society, 2002, pp. 291-302.

NEWMAN, R., KAPLAN, E. y ÁLVAREZ-WHITE, M. C., “The Story of Elaeagia Resin (Mopa-Mopa), So far”, *Heritage*, 6 (5), 2023, pp. 4320-4344 [<https://doi.org/10.3390/heritage6050229>].

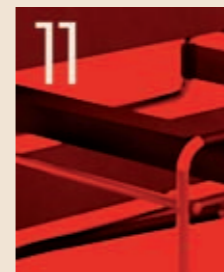
NEWMAN, R., KAPLAN, E. y DERRICK, M., “Mopa Mopa: Scientific Analysis and History of an Unusual South American Resin Used by the Inka and Artisans in Pasto, Colombia”, *Journal of the American Institute for Conservation*, núm. 54, 2015, pp. 123-148 [DOI: [10.1179/1945233015Y.0000000005](https://doi.org/10.1179/1945233015Y.0000000005)].

RIVAS PÉREZ, J. F., “Domestic Display in the Spanish Overseas Territories”, en ASTE, R., *Behind Closed Doors. Art in the Spanish American Home, 1492-1898*, Nueva York, Brooklyn Museum, 2014, pp. 49-103.

ROMERO DE TERREROS, M., “Relación del Japón (1609), por Rodrigo de Vivero y Velasco. Introducción y notas”, *Anales del Museo Nacional de México*, 1, 1934, pp. 67-111.

TORO, F., MINA-HERNÁNDEZ, J. H. y BOLAÑOS, C. A., “Physico- Mechanical and Thermal Studied of Mopa-Mopa Natural Resin Conditioned at Different Relative Humidities”, *Bioteología en el Sector Agropecuario y Agroindustrial*, vol 11, núm. 1, 2013, pp. 30-36.

ZABÍA, A., “New Contributions Regarding the Barniz de Pasto Collection at the Museo de América, Madrid”, *Heritage*, 7 (2), 2024, pp. 667-682 [<https://doi.org/10.3390/heritage7020033>].



Nº 11 • 2025
ISSN 2444-121X

TEJIDOS QUE TRASCIENDEN EL TIEMPO: LA RELEVANCIA ACTUAL DEL ARTE TEXTIL DE HERENCIA ANDALUSÍ EN LAS SUBASTAS

Araceli Moreno Coll

Universitat de València

araceli.moreno@uv.es

• Fecha de recepción: 13-01-2025 - Fecha de aceptación: 05-05-2025 • Pags. 313 - 345

• <https://doi.org/10.46255/add.2025.11.226>

RESUMEN

Este artículo analiza la industria textil tras la conquista de Granada en 1492, que mantuvo durante un tiempo la tradición andalusí. Se enfoca en un diseño apreciado por la Iglesia y presente en vestimentas litúrgicas que reflejan su calidad y belleza: dos leones rampantes coronados afrontados a un árbol de la vida, cobijados entre dos palmetas, del que existen numerosas variantes. Estas telas, aún valoradas en el siglo XXI, alcanzan precios elevados, como un tejido subastado en 2022. La pieza textil formaba parte de una dalmática mutilada, cuyos fragmentos fueron dispersados entre varias instituciones. Este estudio los recopila e intenta reconstruir la prenda.

PALABRAS CLAVES: tejidos; siglos XV-XVI; Edad Moderna; leones, seda.

FABRICS THAT TRANSCEND TIME: THE CURRENT RELEVANCE OF TEXTILE ART OF ANDALUSI HERITAGE IN AUCTIONS

ABSTRACT

This article analyzes the textile industry after the conquest of Granada in 1492, which maintained the Andalusian tradition for some time. It focuses on a design appreciated by the Church and present in liturgical garments that reflect its quality and beauty: two crowned rampant lions facing a tree of life, sheltered between two palmettes, of which there are numerous variants. These fabrics, still valued in the 21st century, command high prices, such as a textile piece auctioned in 2022. The textile piece was part of a mutilated dalmatic, whose fragments were scattered among several institutions. This study collects them and attempts to reconstruct the garment.

KEY WORDS: textiles; 15th-16th Century; Early Modern Period; lions; silk.

TEJIDOS QUE TRASCIENDEN EL TIEMPO: LA RELEVANCIA ACTUAL DEL ARTE TEXTIL DE HERENCIA ANDALUSÍ EN LAS SUBASTAS

Araceli Moreno Coll
Universitat de València

INTRODUCCIÓN

La historia del tejido de seda en la península ibérica tiene sus raíces en el siglo VIII con la llegada de los Omeyas¹. La próspera manufactura textil se mantuvo durante el gobierno musulmán con cambios significativos en las técnicas textiles y en los motivos decorativos hasta el fin de la dinastía nazarí². Tras la conquista de Granada en 1492, los monarcas castellanos reconocieron el potencial lucrativo de esta industria y la mantuvieron en funcionamiento durante un siglo más, pero modificando su repertorio decorativo³. El tejido que centra nuestra atención pertenece a este último periodo, y cuyo diseño puede presentar multitud de variantes. La superficie de la tela se ornamenta con dos leones rampantes coronados y afrontados a un árbol de la vida, todo dentro de una forma acorazonada invertida compuesta de hojas lanceoladas. En el centro de la composición se encuentra el árbol de la vida (*hōm*), rematado por una piña, palmeta o granada, mientras que en la parte inferior puede aparecer un elemento vegetal (como una hoja de perejil) o un escudete invertido. La representación de los leones también cambia, con una apariencia más o menos estilizada, con una frondosa melena y con diferencias en la ejecución de su barba⁴. Historiadores como Laura Rodríguez Peinado, han sugerido la distinción entre hembras y machos⁵. Similar diseño fue utilizado

en alfombras y en bordados como el que se conserva en el Instituto Valencia de Don Juan (Madrid, 2207)⁶. Este animal posee gran relevancia simbólica, ya que en la Biblia se le atribuyen dos connotaciones contrapuestas. Por un lado, como explica Francisco de Asís García García, se le asocia negativamente, ya que puede encarnar las fuerzas del mal y convertirse en una imagen del diablo⁷. Esta percepción llevó, por ejemplo, a que ciertos canónigos tiñeran de negro una prenda, al considerar que “los bichos de la tela” [leones] no eran apropiados para los oficios divinos⁸. Por otro lado, también se le otorga una visión positiva, dado que su fuerza y valentía lo identifican con Cristo⁹. Es probable que esta interpretación favorable haya impulsado la popularidad de este diseño, como lo demuestran tanto las fuentes escritas¹⁰ como los numerosos retales y prendas eclesiásticas conservadas¹¹. Barbara Markwosky, mencionaba en su estudio más de veinte ejemplos repartidos en diferentes colecciones¹². Un trabajo reciente ha documentado casi un centenar¹³.

En la sala capitular de la catedral de Ávila hay dos dalmáticas datadas en el siglo XV confeccionadas con tejidos de distinta naturaleza¹⁴. El de mayores dimensiones se ornamenta con leones afrontados al árbol de la vida. Antonio Veredas, en su libro sobre Ávila y provincia (1935), solo mencionó una de ellas, describiéndola como hecha “de zarahán morisco de siglo XV, con faldones y bocamangas de seda francesa del siglo XVIII, y jabastros de brocatel amarillo del siglo XVI”¹⁵. La otra dalmática se encontraba, hacia 1929, en la iglesia de la Virgen del Berrocal en Cardeñosa (Ávila), según consta en una fotografía tomada por el arqueólogo Juan Cabré Aguiló (1882-1947) (Fig. 1). Dado que un terno litúrgico estaba compuesto, generalmente, por dos dalmáticas, ambas piezas debieron pertenecer a una misma institución. Asimismo, los fragmentos encontrados con este diseño bien podrían haber formado parte de la casulla y la capa de este conjunto. Con similar dibujo ornamental hallamos la casulla en forma de guitarra de la colección del Museo Lázaro Galdiano (Madrid, 5727)¹⁶. Está realizada con dos tejidos: el principal, que ocupa la mayor superficie, presenta el motivo de los leones; mientras que la cenefa que cruza la prenda verticalmente está hecha de damasco azul. Otro ejemplo de casulla fue exhibido en la *Exposición de orfebrería y ropas de culto* del Museo Arqueológico Nacional, celebrada en 1941 en Madrid (Fig. 2)¹⁷. Esta muestra, organizada por la Comisaría del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional, incluyó objetos incautados durante la Guerra Civil (1936-1939), con el objetivo de facilitar su recuperación por parte de las instituciones eclesiásticas. En concreto, la prenda se expuso en la sala I, dedicada al siglo XV (época de los Reyes Católicos y Cisneros). Desafortunadamente, su paradero actual es desconocido¹⁸. Además de estas vestimentas, existe más indumentaria confeccionada con tejidos similares. Entre ellas se encuentran lo que parecen ser el delantero y espalda de una dalmática, cortados de la misma manera y con dimensiones coincidentes (68,5x40 cm). Estas piezas textiles forman parte de las colecciones del Museu Tèxtil de Terrassa (Barcelona, 3941) y del Museum of Islamic Art (Doha, TE. 33.1998)¹⁹. Probablemente, también pertenecieron a este conjunto los retales del Metropolitan Museum of Art (Nueva York, 2011.480), de la fundación Abegg-Stiftung (Riggisberg, 49), del Instituto Valencia de Don Juan (Madrid, 2130), del Museo Arqueológico Nacional (Madrid, 65426) y del Textile Museum (Washington D. C., 84.7 y 84.15). Por otro lado, se conserva una gran pieza de tela (188x171 cm) en la Hispanic



Figura 1

Casulla.

Instituto del Patrimonio Cultural de España, MCD, Archivo Moreno, 39755_B.

Figura 2

Juan Cabré Aguiló.

Casulla de la iglesia de la Virgen del Berrocal (Cardeñosa, Ávila)

c. 1929. Instituto del Patrimonio Cultural de España, MCD, Fondo Cabré, 0304.





Figura 3

Silla de caderas.
1401/1500. Colonia, Museum für Angewandte Kunst Köln (A 1108).
© Historisches Archiv der Stadt Köln mit Rheinischem Bildarchiv, rba_051889.

Society of America (Nueva York, H985). Es importante mencionar que el motivo de los leones sirvió también para el tapizado de muebles, como se aprecia en una antigua fotografía de una silla ‘de caderas’ (Fig. 3)²⁰.

Como se ha dicho, este diseño ornamental de dos leones afrontados al árbol de la vida presenta diferentes versiones. El estudio de la conservadora Florence Lewis May (1899-1988) reveló al menos cinco cambios estilísticos en el patrón básico²¹. Sin embargo, según nuestra investigación, y tal como se observa en la tabla I, hemos identificado diez diseños distintos²². Estos, a su vez, ofrecen modificaciones en el color del fondo o en los detalles, como son, por ejemplo, los granos de la piña, la forma de las hojas, la postura de las patas de los animales y la ejecución de las melenas y barbas de estos. Además, existen textiles en los que los leones son sustituidos por cisnes²³. Existe otro repertorio ornamental con pájaros afrontados al árbol de la vida que pueden aparecer en solitario, con el escudo de la banda o perros²⁴. Las alteraciones en el repertorio decorativo, tendría relación con la calidad de los cartones, y con el taller, aunque desafortunadamente no hay ningún registro de ello, y es probable que los modelos circularan por Toledo, Almería y Granada, entre otros territorios²⁵. Estos tejidos, que han sido denominados por los investigadores ‘hispano-árabes’, ‘hispanomusulmanes’, ‘nazaríes’, ‘mudéjares’ o ‘moriscos’, son manufacturas de gran calidad, lo que los convirtió en bienes demandados durante la Edad Moderna para la confección de indumentaria litúrgica, como se ha podido constatar²⁶. Asimismo, desde el siglo XIX, han sido muy apreciados y codiciados por los coleccionistas, lo que explica que hayan llegado a nosotros fragmentados y descontextualizados. Aún hoy, estas telas continúan despertando un gran interés, como lo demuestra la reciente adquisición de una seda por la galería Sam Fogg de Londres (20303)²⁷. Esta pieza textil perteneció originariamente a una dalmática que fue descosida, y cuyos fragmentos fueron vendidos a diferentes instituciones. En este artículo, nos proponemos reunir los retales de esta variante ornamental del diseño de los leones (tipo 3) y reconstruir la citada prenda litúrgica de la que debió formar parte.

Tabla I. Variantes del diseño con dos leones afrontados al árbol de la vida

TIPO 1 CARACTERÍSTICAS	MUESTRA GMT (156459)	MUESTRA MET (20.94.1)	MUESTRA CHSDM (1902-1-321a)
Leones con barba y frondosa melena. En la cúspide del árbol hay una piña con variación de colores (blanco, negro y rojo), así como en la superficie (verde y rojo). Las hojas debajo del árbol tienen forma de lazo.			
TIPO 2 CARACTERÍSTICAS	MUESTRA MTIB (32954)		
Leones con barba y frondosa melena, similares al tipo 1. En la cúspide del árbol hay una granada blanca, y del tronco también nace este fruto, pero de color rojo.			
TIPO 3 CARACTERÍSTICAS	MUESTRA RISD Museum (32.195)		
La cúspide del árbol es una palmeta. De la base del tronco salen una especie de hojas con granadas colgando. En la parte superior de la palmeta vemos la hoja de perejil. Los leones tienen una barba bastante tupida.			
TIPO 4 CARACTERÍSTICAS	MUESTRA CHSDM (1902-1-317-c)		
El árbol se remata con una piña y en la base del tronco hay dos granadas. Debajo de estas se dispone un escudete invertido. Los leones presentan una frondosa barba.			
TIPO 5 CARACTERÍSTICAS	MUESTRA CHSDM (1902-1-318)	MUESTRA CMA (1944.240)	MUESTRA MTT (3943)
Similar al anterior, pero los leones son más estilizados y la posición de una de las patas traseras cambia. En este tipo encontramos variación de color en la superficie (rojo y verde), así como en las palmetas y el árbol (verde, rojo y negro)			

TIPO 6 CARACTERÍSTICAS	MUESTRA (MLA (1729))	MUESTRA MET (1981.372)	
Similar al anterior, pero el tratamiento de los motivos es menos estilizado y la barba de los leones solo tiene tres pelos. El dibujo del interior del escudete también varía, al igual que la corona. Los colores de la superficie son verde y negro.			
TIPO 7 CARACTERÍSTICAS	MUESTRA MTT (3941)	MUESTRA V&A (678C-1896)	
Similar al diseño tipo 6, pero en lugar de un escudete invertido, se ha dispuesto la hoja de perejil. Hay variación en el color de la superficie y en los elementos.			
TIPO 8 CARACTERÍSTICAS	MUESTRA DIA (1985.22)	MUESTRA V&A (T. 70.1910)	
Similar al diseño anterior, pero las hojas del tronco son distintas. Hay modificaciones en el color de los granos de la piña.			
TIPO 9 CARACTERÍSTICAS	MUESTRA Foto Casulla. Archivo Moreno (40368_B). Fototeca IPCE		
Similar al tipo 8, pero con un tratamiento de los motivos más angulares. La barba de los leones tienen cuatro pelos. También difiere la forma de las coronas. En el centro de la piña hay una cruz.			
TIPO 10 CARACTERÍSTICAS	MUESTRA CMA (1926.511)		
En la cúspide del árbol se dispone una pequeña piña. Los leones se muestran de perfil, con la boca abierta y mostrando sus afilados dientes. Tienen una larga melena. Las hojas tienen forma de lazo, similares al diseño tipo 1.			

TIPO 11 CARACTERÍSTICAS	MUESTRA CHSDM (1902-1-323-a/d)		
Los leones han sido sustituidos por cisnes. La cúspide del árbol es una enorme granada, igual que las de la parte inferior donde se apoyan las aves. Del tronco nacen dos más pequeñas.			
TIPO 12 CARACTERÍSTICAS	MUESTRA MET (1980.539)	MUESTRA MAN (65428)	MUESTRA CMA (1929.83)
Pájaros afrontados al árbol de la vida, del que nacen ramas y pequeñas florecillas. También hay flores de loto. Existen tres variantes en cuanto al color del fondo y de los motivos ornamentales.			
TIPO 13 CARACTERÍSTICAS	MUESTRA TMW (T-1273)	MUESTRA AS (151)	
Variante del diseño anterior. Además de presentar pájaros afrontados al árbol de la vida se incluyen escudos de la banda. Existen dos variantes en cuanto a color y el modo en el que han sido representados algunos motivos ornamentales.			
TIPO 14 CARACTERÍSTICAS	MUESTRA CHSDM (1902-1-322)		
Similar al diseño tipo 12, pero aquí se han añadido perros afrontados al árbol de la vida.			

UN TERNO DIVIDIDO ENTRE DIFERENTES COLECCIONES MUSEÍSTICAS

El 26 de marzo de 2022, la casa de subastas Osenat puso a la venta el lote número 138, que incluía un lampás de seda, una pieza que alcanzó la sorprendente cifra de 250.000 euros²⁸. La atribución de esta manufactura fue realizada por el experto Aymeric de Villelume, quien la relacionó con los talleres nazaríes (1230-1492) o mudéjares del siglo XV. Su análisis se basó en la comparación formal entre la ornamentación de esta tela y la de otros tejidos presentes en diversas colecciones. La superficie, sobre un fondo rojo, presenta una decoración repetitiva compuesta por dos leones rampantes de color amarillo con coronas blancas y largas barbas frondosas (tabla 1, tipo 3). Los animales están afrontados a un árbol de la vida, con un tronco con espinas y cuya cúspide termina en una palmeta. De la base del árbol emergen hojas, de las cuales cuelgan pequeñas granadas. Todos estos motivos están enmarcados por dos palmetas que forman un diseño acorazonado, ejecutado en hilo de seda negra. Justo debajo aparece una hoja de perejil blanca, y las palmetas se conectan mediante un elemento vegetal del mismo color, con flores amarillas. Un fragmento con el mismo diseño, perteneciente a la colección del Victoria and Albert Museum (Londres, T.71-1910), fue incluido en el proyecto dirigido por Laura Rodríguez Peinado, *Caracterización de las producciones textiles de la Antigüedad Tardía y Edad Media temprana: tejidos coptos, sasánidas, bizantinos e hispanomusulmanes en las colecciones públicas españolas*. Según el análisis realizado por Enrique Parra Crego, esta tela se fechó entre los siglos XIV y XV. Otros tejidos con un diseño similar (HSA 985 e IVDJ 2114) han sido datados en el siglo XV y catalogados como ‘moriscos’²⁹. Aunque este lampás comparte, como hemos mencionado, el dibujo de otras piezas textiles, Villelume también señaló la posibilidad de que fuera una imitación realizada en el siglo XIX, ya que no se llevó a cabo ningún análisis técnico en el laboratorio que confirmara su antigüedad. Parece ser que las copias textiles fueron muy habituales en dicho periodo. En el libro *Les principaux Ornaments des Tissus. Jusqu’au XIX Siècle* del diseñador alemán Frédéric Fischbach (1839-1908), se menciona, en relación con uno de los tejidos de la plancha XXX, que “el motivo de la izquierda fue reconstruido en el siglo XIX, para un fabricante de Lyon, por el director del Museo Germánico de Núremberg, el Sr. Essenwein, a partir de una tela original”³⁰. En la misma hoja aparece la ilustración de una tela ornamentada con leones y escudetes, en cuyo interior figuran las letras “A” y “IH” en posición especular. Vale la pena señalar que no hemos encontrado ningún tejido con estas características, por lo que suponemos que se trataría también de una falsificación (Fig. 4).

Retomando el análisis de la tela subastada, esta perteneció a Jean-Joseph Marquet de Vasselot (1871-1946), quien desempeñó el cargo de conservador del Museo del Louvre en 1902 y del Museo de Cluny en 1926. Posteriormente, la pieza pasó a manos de sus descendientes³¹. Como se mencionó anteriormente, la galería londinense, especializada en el arte de la Europa medieval, adquirió el tejido. En marzo de 2023, difundió un vídeo en el que se mostraba la pieza y se establecían vínculos con los fragmentos textiles conservados en el Musée des Tissus de Lyon, el Musée de Cluny-Musée National du Moyen Âge y el



Figura 4

Tejido ornamentado con leones.
Detalle extraído de FISCHBACH, F.
Les principaux Ornaments des Tissus. Jusqu’au XIX Siècle, Mainzer Verlagsanstalt and Drukerei, 1902, pl. XXX.



Figura 5

Dalmática.

Imagen extraída de: COX, R., *L'art de décorer les tissus: d'après les collections du Musée Historique de la Chambre de Commerce de Lyon*, Lyon, Musée historique des tissus, 1900, p. 6, pl. IX.

Kunstgewerbemuseum de Berlín³². En este trabajo se ha realizado una búsqueda exhaustiva en catálogos y páginas webs de museos, documentándose más tejidos con la misma decoración, tal como se detalla en la tabla II³³. Por ello, es plausible que estos fragmentos hayan pertenecido a una misma prenda o que formaran parte de un terno litúrgico, ya que se han identificado dos espaldas que podrían corresponder a sendas dalmáticas. La forma en que está cortado el tejido londinense, junto sus dimensiones (82 x 54 cm), coincide con la tela del Musée des Tissus (24000.1), institución inaugurada en 1890. Esta pieza textil, y otras del mismo museo (MT 24000.2 y 24000.3), pertenecían a la espalda de una dalmática comprada en 1884 por 3000 francos a Boilesve³⁴. La imagen fragmentaria de esta prenda aparece en el libro del artista francés Raymond Cox (1856-1920) *L'art de décorer les tissus: d'après les collections du Musée Historique de la Chambre de Commerce de Lyon* (1900), así como una breve descripción que menciona únicamente sus colores y cronología: "Damas rouge, jaune et blanc. Art Persan, XII^e-XIII^e Siègles" (Fig. 5)³⁵. La vestimenta también presentaba un rectángulo de terciopelo, que se conserva en el citado museo (MT 24000.4). Posteriormente, Cox publicó una imagen en detalle del tejido en *Les soieries d'art depuis les origines jusqu'à nos jours* (1914)³⁶. Otra pieza textil procedente de la colección Boilesve fue adquirida en 1884 por el Musée de Cluny-Musée National du Moyen Âge (Cl. 192627)³⁷.

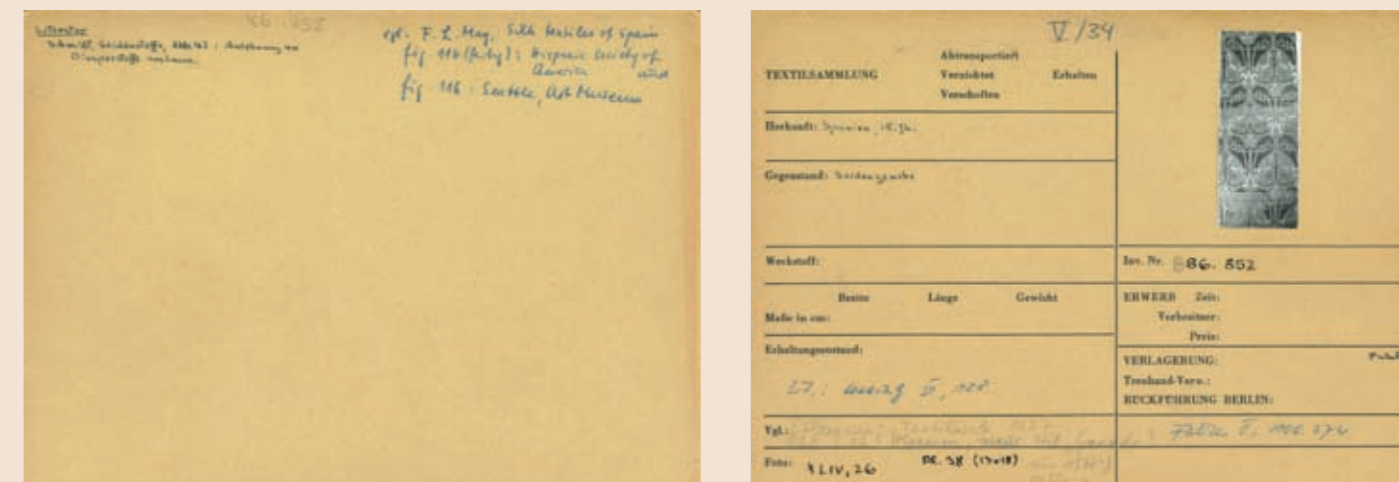


Figura 6

Ficha del tejido del Kunstgewerbemuseum. (Berlín, 86.852).

El historiador del arte alemán Julius von Lessing (1843-1908) publicó en el segundo volumen del libro *Die Gewebe-Sammlung des Königlichen Kunstgewerbe-Museums* (1913) una ilustración parcial del tejido que se encuentra en Kunstgewerbemuseum (Berlín, 86.852), así como su descripción³⁸. El mismo textil apareció en *Kunstgeschichte der Seidenweberei* (1913) escrito por el historiador y arqueólogo Otto von Falke (1862-1942)³⁹. Tras contactar con el citado museo, no hemos obtenido información relevante sobre cuándo pasó a formar parte de su colección⁴⁰. Lamentablemente, en la ficha de la pieza únicamente se indica su lugar de origen (España) y cronología (siglo XV) (Fig. 6). Sin embargo, si consideramos la forma en que otros museos suelen catalogar sus tejidos, estos incluyen el año en que ingresaron en la colección. En este caso, en el cartón, antes del número del inventario actual '86.852', aparece un '18' escrito en lápiz, lo que sugiere que fue adquirida en 1886. Un caso similar ocurre con la tela con el mismo diseño del Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum (Nueva York, 1902-1-319). Esta pieza textil fue donada en 1902 por el banquero y coleccionista de arte estadounidense John Pierpont Morgan (1837-1913), quien entre 1900 y 1912 logró reunir una gran colección⁴¹. La importancia de este personaje trasciende los objetos adquiridos, ya que transformó el mercado y la percepción del arte europeo a comienzos del siglo XX, jugando un papel clave en la globalización del ámbito artístico.

Otra pieza, cortada con el mismo patrón de los tejidos conservados en la galería de arte Sam Fogg (20303) y en el Musée des Tissus (24000.1), forma parte de la colección 'Inspirando SWANA' del Museum für Kunst und Gewerbe (Hamburgo, 1889.32). Esta última institución ha reorganizado sus colecciones adoptando una mirada crítica hacia su legado colonial, lo que ha llevado a la renombrar la colección de arte islámico como colección SWANA, abreviatura de la región de Asia del Suroeste (Südwestasien) y el Norte de África (Nordafrika). Este cambio tiene como objetivo eliminar las etiquetas eurocéntricas tradicionales como 'islámica' u 'oriental', reflejando una visión más inclusiva y diversa de las culturas representadas. La inauguración de las nuevas salas tuvo lugar en octubre de 2025. La tela exhibida en la colección permanente ingresó en el museo en 1889 y fue adquirida al Dr. Franz Johan Joseph Bock (1823-1899)⁴². Como se mencionó anteriormente, es probable que haya sido recortada de otra dalmática, una prenda que, junto con otras vestimentas, debió formar parte del mismo terno. Cabe destacar que las dimensiones de este fragmento son ligeramente mayores.

El Victoria and Albert Museum de Londres posee un tejido (T.71-1910) que no está actualmente en exhibición, el cual pertenecía a un lote de 201 fragmentos textiles adquiridos a Lionel Harris (1862-1943) el 13 de mayo de 1910 por 260 libras. Harris mantuvo una relación estrecha con la institución, vendiéndole numerosas piezas artísticas provenientes de España⁴³. También estuvo vinculado con Milton Archer Huntington, fundador de la Hispanic Society of America en Nueva York. Se sabe que Harris llegó a España en 1891 y fundó, un año después, L. Harris & Co., una empresa con dos establecimientos comerciales en Madrid, donde almacenaba joyas y antigüedades para su posterior venta en su sede londinense. Además, contrajo matrimonio con Enriqueta, hija del anticuario sevillano Tomás Rodríguez de García, lo que facilitó su acceso a los círculos del mercado artístico. En una época en que España carecía de una legislación que protegiera el patrimonio histórico, muchos bienes comenzaron a perderse desde el siglo XVII. Junto con Salomón Joseph Messer, Harris abrió en 1907 la *Spanish Art Gallery*, una casa de antigüedades en Londres, donde se vendían bienes patrimoniales de España⁴⁴. Su hijo Tomás Joseph Harris (1908-1964), continuó el negocio de antigüedades de su padre, especializado en el arte pictórico, y para 1931 regentaba tres galerías.

Paul Joseph Sachs (1878-1965) donó en 1931 al Fogg Art Museum (Cambridge) un tejido con el mismo diseño que estamos analizando.

El 1 de marzo de 1951, la pieza proveniente de la colección de Josep Biosca Torres ingresó en el Centre de Documentació i Museu Tèxtil de Terrassa (2655). Este empresario, con el apoyo de Josep Badrinas Sala, adquirió la colección de tejidos de Ignasi Abadal Soldevila, que incluía manufacturas compradas a anticuarios, así como otras procedentes de Miquel i Badía, Homar y Plandiura⁴⁶. En 1946 fundó el Museo Textil Biosca, el primero de tejidos de España. En esta institución también se conserva otro fragmento de tela (MTT 3945), el cual formaba parte de la colección de Ricard Viñas Geis (1893-1982). Este tejido ingresó a la institución el 1 de enero de 1957. Viñas provenía de una familia dedicada a la industria textil y se destacó como gran coleccionista y por su meticulosa labor de catalogación⁴⁷. En 1954 tenía 2515 tejidos, la mayoría adquiridos entre 1947 y 1957. Desafortunadamente, las telas sufrieron daños al ser unificadas en un formato estándar de 110x60 cm, siendo montadas en soportes de cartón sobre bastidores de madera, donde se podía observar el patrón del dibujo. Si el retal no era lo suficiente grande, se recomponía con otra pieza similar. Con los fragmentos sobrantes, creó una nueva colección y donó los más pequeños. Viñas enfrentó problemas económicos y se vio obligado a vender sus tejidos, los cuales fueron adquiridos por la Diputación de Barcelona para ingresar en los fondos del Centre de Documentació i Museu Tèxtil de Terrassa⁴⁸.

El italiano Ugo Jandolo donó la pieza textil que se encuentra en el RISD Museum (Providence, 32.195)⁴⁹.

Finalmente, una última tela con el diseño “tipo 3” se exhibe enmarcada en la pared de la sala de tejidos del Instituto Valencia de Don Juan (Madrid, 9.744). El textil presenta faltantes en la parte superior y una costura que recorre toda la pieza en la parte inferior, como se puede observar en la imagen (Fig. 7).







Figura 7




Tejido.

Instituto Valencia de Don Juan (Madrid, 9.744).

Tabla II. Piezas textiles con el diseño tipo 3 repartidas entre diferentes instituciones

IMAGEN	COLECCIÓN	MEDIDAS
	MT (24000.1) Imagen: cortesía © Musée des Tissus, fotógrafo: D. R.	82x54 cm
	SF (20303) Imagen: cortesía galería © Sam Fogg	82x54 cm
	MK&G (1889.32) Imagen: cortesía Museum für Kunst und Gewerbe ©	85,5x56,5 cm
	CHSDM (1902-1-319) Imagen: disponible en http://cprhw.tt/o/2AVBV/ [última consulta: 5 de noviembre de 2019]. Dominio público	43,8x19,4 cm

	IVDJ (9.744) Imagen: autor	63,5x34 cm
	MNMA (Cl. 192627) Imagen: autor	36x33,5 cm
	KGM (86.852) Imagen: cortesía © Museum für Kunst und Gewerbe	
	RISD Museum (32.195) Imagen: disponible en https://risdmuseum.org/art-design/collection [última consulta: 11 de enero de 2025].	43,2x? cm
	MT (24000.2 y 24000.3) Imagen: cortesía © Musée des Tissus, fotógrafo: D. R.	90x14,9 cm 88,5x15 cm
	HAM (1931.55) Imagen: Harvard Art Museums/Fogg Museum, Gift of Paul J. Sachs. Cortesía © President and Fellows of Harvard College, 1931.55	91,4 x 43,2 cm

	MTT (2655) Imagen: cortesía © Museu Tèxtil de Terrassa, fotógrafo Quico Ortega	19,5x28 cm
	MTT (3945) Imagen: cortesía © Museu Tèxtil de Terrassa, fotógrafo Quico Ortega	45x35 cm
	V&A (T.71-1910) Imagen: disponible en https://collections.vam.ac.uk [última consulta: 11 de enero de 2025]. © Victoria and Albert Museum	32,0675x27,305 cm

UNIENDO LAS PIEZAS TEXTILES ENCONTRADAS

Reconstruir las prendas a partir de los restos textiles conservados resulta una tarea compleja, ya que algunas de las piezas presentan múltiples costuras, los motivos no casan o tienen faltantes, como es el caso del ejemplar del Centre de Documentació i Museu Tèxtil de Terrassa (3945). Además, algunos museos no ofrecen las dimensiones o parecen ser incorrectas. Cabe señalar que ya se han llevado a cabo estudios previos que emplean esta metodología, centrada en identificar tejidos con los mismos patrones ornamentales, con el objetivo de recomponer los fragmentos que formaban parte de este o de prendas confeccionadas con ella, muchas veces recortadas y descontextualizadas con el paso del tiempo⁵⁰.

Respecto al diseño que analizamos, disponemos de dos telas cortadas con la misma hechura y dimensiones, diferenciándose únicamente en la forma de la caja del cuello. De esta manera, tenemos un patrón más cerrado que correspondería a la parte trasera, coincidiendo con la imagen del libro de Cox, y que como mencionamos, formaría parte de una dalmática. Esta prenda es una túnica talar abierta por los costados, con mangas anchas también sin costuras. La espalda de la vestimenta estaría confeccionada, en su zona central, por la tela del Musée des Tissus (24000.1) (Figs. 8-9). En la misma institución se encuentran otros dos fragmentos (MT 24000.2 y 24000.3), que, en lugar de estar unidos como se conservan actualmente en el museo, deberían estar separados y ubicados a ambos lados del terciopelo (MT 24000.4). Según nuestra



Figura 8

Espalda dalmática 1.
Imagen extraída de: COX, R.,
L'art de décorer les tissus:
d'après les collections
du Musée Historique de la Chambre
de Commerce de Lyon,
Lyon, Musée historique des tissus,
1900, p. 6, pl. IX.



Figura 9

Espalda dalmática 1.
Reconstrucción del autor.



Figura 10
Espalda dalmática 2.



Figura 11
Delantero dalmática 2.
Reconstrucción del autor.

reconstrucción, es plausible que el textil del Centre de Documentació i Museu Tèxtil de Terrassa (2655) también formara parte de la parte posterior de la prenda. Esta sección presenta varias costuras, lo que sugiere que originalmente no estaba dispuesta tal y como se encuentra actualmente. Consideramos que la pieza que hemos denominado A1 se ubicaría por debajo de la tela A, mientras que el fragmento B1 se colocaría sobre la pieza B, contribuyendo a formar el *évasé* de la dalmática, es decir, la característica forma acampanada que comienza a abrirse a partir de la sisa. En cuanto al delantero de la dalmática, tiene un cuello más redondeado, y se corresponde con el tejido del Sam Fogg (20303), ya que, como hemos dicho, comparte las mismas medidas que la pieza del Musée des Tissus (24000.1).

Como ya se dijo, existe una pieza en el Museum für Kunst und Gewerbe (1889.32) cortada con el mismo patrón que la tela del Musée des Tissus (24000.1), aunque presenta medidas ligeramente mayores. Según lo discutido, se trataría del despiece de otra dalmática, y este tejido formaría parte de la espalda (Fig. 10). Por otro lado, la tela cuadrangular de la colección del Cooper Hewitt Smithsonian Design Museum (1902-1-319), que consideramos no coincide con las medidas proporcionadas por en el sitio web de la institución, correspondería a la zona central del delantero de la prenda (Fig. 11). Finalmente, la tela del Harvard Art Museums (1931.55), de forma rectangular, la hemos segmentado en partes a partir de las costuras visibles, lo que ha dado lugar al *évasé* de la vestimenta (Figs. 12-13). Desafortunadamente, nos han quedado varias piezas textiles por ubicar, y que probablemente se usaron para confeccionar las mangas o las otras prendas que conformaron el terno.

Figura 12
Tejido Harvard Art Museums.
(1931.55) conforme se encuentra en la institución.



Figura 13
Tejido Harvard Art Museums.
El mismo tejido, pero separándolo en cuatro piezas
guiándonos por las costuras que presenta



CONCLUSIÓN

Este trabajo ha puesto de relieve la importancia de la manufactura textil posterior a la conquista de Granada, un periodo en el que un diseño específico, muy solicitado por los miembros eclesiásticos, propició su producción a gran escala en diversos talleres. Esta demanda resultó en la creación de una gran variedad de modelos. En este artículo se han reunido y analizado algunas de sus variantes, centrándonos especialmente en un diseño utilizado en la confección de dos dalmáticas. A partir de los fragmentos encontrados, se han reconstruido parcialmente las prendas que fueron recortadas y vendidas entre 1884 y 2022, aunque el proceso se ha visto obstaculizado por la complejidad de las piezas textiles, que presentan múltiples costuras o faltantes.

Este ejercicio no solo ilustra las dificultades inherentes al trabajar con fragmentos incompletos, sino que también subraya los retos del coleccionismo y la fragmentación del patrimonio, que han dispersado estos bienes materiales a lo largo del tiempo, dificultando su interpretación y recuperación total. La ubicación de estas telas en diferentes instituciones complica enormemente su reconstrucción y el entendimiento de su contexto histórico. No obstante, su persistencia en colecciones públicas y privadas, así como su aparición en el mercado del arte -particularmente en subastas internacionales celebradas en las últimas décadas-, demuestra cómo estos tejidos trascienden el tiempo, manteniendo su relevancia simbólica, histórica y estética que sigue despertando un gran interés siglos después de su creación.



¹ Véanse los estudios de: PARTEARROYO LACABA, C., “Los tejidos nazaríes”, en VIGUERA MOLINS, M. J. (coord.), *Málaga entre Malaga y Málaga*, Málaga: Universidad de Málaga, 2009, pp. 147-172; PARTEARROYO LACABA, C., “Los tejidos de Al-Andalus entre los siglos IX al XV (y su prolongación en el siglo XVI)”, en Comisión Española de la Ruta de la Seda (ed.), *España y Portugal en las rutas de la seda: diez siglos de producción y de comercio entre Oriente y Occidente*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1996, pp. 58-73; PARTEARROYO LACABA, C., “Tejidos andalusíes”, *Artigrama*, núm. 22, 2007, pp. 371-419; y RODRÍGUEZ PEINADO, L., “La producción textil en al-Andalus: origen y desarrollo”, *Anales de Historia del Arte*, núm. 22, 2012, pp. 265-279.

² La continuidad de modelos orientales en: RODRÍGUEZ PEINADO, L., “Modelos orientales en la ornamentación textil andalusí-siglos XIII-XV”, *Conservar Patrimonio*, núm. 31, 2019, pp. 67-78; y RODRÍGUEZ PEINADO, L., “Ornamental Transfers in Textile Production in Almohad and Nasrid Periods”, en MARCOS COBALEDA, M. (ed.), *Artistic and Cultural Dialogues in the Late Medieval Mediterranean*, Suiza, Palgrave Macmillan, 2021, pp. 223-238.

³ LÓPEZ DE COCA CASTAÑER, E., “El trabajo de mudéjares y moriscos en el reino de Granada”, en Instituto de Estudios Turolenses (ed.), *VI Simposio Internacional de Mudejarismo (Teruel 1993)*, Teruel, CEM, 1995, pp. 126-128; y LÓPEZ DE COCA CASTAÑER, E., “La seda en el reino de Granada (siglos XV y XVI)”, en Comisión Española de la Ruta de la Seda (coord.), *España y Portugal en las rutas de la seda: diez siglos de producción y de comercio entre Oriente y Occidente*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1996, pp. 34-57.

⁴ Sobre las diferentes interpretaciones sobre la actitud del león: ROSSER-OWEN, M., *Arte islámico de España*, Sevilla, Tres Culturas, 2010, pp. 90-91; CARBONELL BASTÉ, S. coord., *Colors del Mediterrani: Colorants naturals per a un tèxtil sostenible?*, Tarrasa, Centre de Documentació i Museu Tèxtil, 2010, pp. 60-61, cat. núm. 50; y THOMPSON, J., *Silk, 13th to 18th Centuries: Treasures from the Museum of Islamic Art, Qatar*, Doha, National Council for Culture, Arts and Heritage, 2004, pp. 24-25.

⁵ RODRÍGUEZ PEINADO, L., “Origen y difusión de tejidos ricos en los territorios cristianos ibéricos en la Edad Media”, *Anuario de Estudios Medievales*, vol. 51, núm. 2, 2021, p. 869

⁶ ROSSER-OWEN, M., *op. cit.*, pp. 91-92.

⁷ GARCÍA GARCÍA, F. de A., “El león”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. 1, núm. 2, 2009, p. 35.

⁸ Comentario de un tal Montaner extraído de: VILLANUEVA, A. P., *Los ornamentos sagrados en España: su evolución histórica y artística*, Barcelona, Labor, 1935, p. 33.

⁹ GARCÍA GARCÍA, F. de A., *op. cit.*, p. 35.

¹⁰ Antolín P. Villanueva en el libro *Los ornamentos sagrados en España* (1935) describió un grupo de tejidos como mudéjares anteriores al siglo XIV donde figuraba: «la casulla del castillo del conde de Peralta, cuya ornamentación ostentaba palmas y bajo ellas cobijados leones en seda amarilla, pareados y con sendas coronas, todo de carácter árabe hasta cierto punto. Entre los leones hay una especie de “hōm” y están tejidos en fondos rojos con palmas verdes y fondos verdes”. VILLANUEVA, A. P., *op. cit.*, 1935, p. 33.

¹¹ En ARTIÑANO, P. M. de., *Catálogo de exposición de tejidos españoles anteriores a la introducción del Jacquard*, Madrid, Sociedad Española de Amigos del Arte, 1917, p. 35, se citan cuatro fragmentos textiles con la decoración de leones. Uno propiedad de Anastasio Páramo, uno de la señora de Lázaro y dos de José Arnaldo Weissberger.

¹² MARKWOSKY, B., *Europäische Seidengewebe des 13.-18. Jahrhunderts*, Köln, Kunstgewerbemuseum, 1976, p. 137.

¹³ MORENO COLL, A., *Del telar a la tabla: los tejidos andalusíes en la pintura del Renacimiento valenciano*, Madrid, CSIC, Colección Historia del Arte, Serie Biblioteca Historia del Arte, 45, 2025, pp. 152-161.

¹⁴ VILA TEJEIRO, M. D., “Dalmática”, en CHECA CREMADES, F. (ed.), *Isabel la Católica. La magnificencia de un reinado: Quinto centenario de Isabel la Católica, 1504-2004*, Valladolid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2004, pp. 494-495; AMARO MARTOS, I. (coord.), *Al hilo de la seda: Vestiduras y ornamentos sagrados en la diócesis de Jaén (ss. XVI-XVIII)*, Jaén, Fundación Caja Rural de Jaén, 2019, pp. 68-69, cat. núm. 3.

¹⁵ VEREDAS, A., *Ávila de los Caballeros: descripción artístico-histórica de la capital y pueblos más interesantes de la provincia*, Ávila, “El Magisterio” Adrián Medrano, 1935, p. 70.

¹⁶ LÓPEZ REDONDO, A., “Lampás mudéjares con leones afrontados”, en LÓPEZ REDONDO, A. y MARINETTO SÁNCHEZ, P. (eds.), *A la luz de la seda. Catálogo de la colección de tejidos nazaríes del Museo Lázaro Galdiano y el Museo de la Alhambra. Orígenes y pervivencias*, Madrid, TF Editores, 2012, pp. 90-91.

¹⁷ NIÑO Y MÁS, F. “Ropas”, en NAVASCUÉS Y DE JUAN, J. M., *Exposición de orfebrería y ropas de culto (arte español de los siglos XV-XIX)*, Madrid, Museo Arqueológico Nacional, 1941, pp. 21-25.

¹⁸ Los objetos y prendas expuestas fueron devueltos a sus propietarios o depositados en museos públicos, entre ellos el Museo Arqueológico Nacional o Museo de Nacional de Artes Decorativas, ambos en Madrid. RODRÍGUEZ MARCO, I. M., CABRERA LAFUENTE, A. y MARTÍN MORENO, A., “La exposición Orfebrería y Ropas de Culto de 1941 y la colección del Museo Nacional de Artes Decorativas”, en COLORADO CASTELLARY, A. (coord.), *Patrimonio cultura, guerra civil y posguerra*, Madrid, Fragua, 2018, p. 173.

¹⁹ THOMPSON, J., *op. cit.* pp. 24-24.

²⁰ Para esta tipología de mobiliario véase: CASAMAR PÉREZ, M., “Silla de caderas o jamuga”, en CASAMAR PÉREZ, M. (com.), *Arte islámico en Granada. Propuesta para un museo de la Alhambra [1 de abril-30 de septiembre de 1995, Palacio de Carlos V, La Alhambra]*, Granada, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 1995, pp. 436-437.

²¹ MAY, F. L., *op. cit.*, p. 184.

²² MORENO COLL, A., *op. cit.*, aporta más información y bibliografía referente a cada una de las variantes.

²³ MAY, F. L., *op. cit.*, pp.186-188.

²⁴ Para algunos de estas variantes, consúltese: ROSSER-OWEN, M., “Andalusi and Mudéjar Silk Textiles in the Victoria and Albert Museum: A school of design in this beautiful class of Sumptuary Art”, en RODRÍGUEZ PEINADO, L. y CABRERA LAFUENTE, A. (eds.), *La investigación textil y los nuevos métodos de estudio*, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 2013, p. 178; HAUPT BERN, V. P., *Abegg-Stiftung Bern Textilien*, Bern, Typographische Gestaltung Bruno Scarton, 1973, lám. 23.

²⁵ RODRÍGUEZ PEINADO, L., *op. cit.*, 2021, pp. 851-880, esp. 870.

²⁶ Para estos tejidos: ROSSER-OWEN, M., *op. cit.*, pp. 90-91; LÓPEZ REDONDO, A., “Tejido morisco llamado ‘de las arpías’”, en CHECA CREMADES, F. (ed.), *Isabel la Católica. La magnificencia de un reinado: Quinto centenario de Isabel la Católica, 1504-2004*, Valladolid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2004, pp. 493-494; LOPEZ REDONDO, A., “Sedas hispanomusulmanas de la Fundación Lázaro Galdiano”, *Cuadernos de La Alhambra*, núm. 45, 2010, pp. 145-163; LÓPEZ REDONDO, A. “Lampás mudéjares con leones afrontados”, en LÓPEZ REDONDO, A. y MARINETTO SÁNCHEZ, P. (eds.), *A la luz de la seda. Catálogo de la colección de tejidos nazaríes del Museo Lázaro Galdiano y el Museo de la Alhambra. Orígenes y pervivencias*, Madrid, TF Editores, 2012, pp. 90-91; LÓPEZ REDONDO, A., *op. cit.*, pp. 90-91; y LÓPEZ REDONDO, A. “Tejido de leones coronados y granadas”, en LÓPEZ REDONDO, A. y MARINETTO SÁNCHEZ, P. (eds.), *A la luz de la seda. Catálogo de la colección de tejidos nazaríes del Museo Lázaro Galdiano y el Museo de la Alhambra. Orígenes y pervivencias*, Madrid, TF Editores, 2012, pp. 120-121.

²⁷ Quiero dar las gracias a Matthew Reeves, director y especialista en la Edad Media en el Sam Fogg, por su ayuda y facilitarme la imagen que se incluye en la tabla II.

²⁸ *Mobilier and Objects d'Art*, samedi 26 mars 2022 14:00, <https://www.osenat.com/catalogue> [última consulta: 12 de enero de 2025].

²⁹ BORREGO DÍAZ, P. (et al.), “Caracterización de materiales y análisis técnico de tejidos medievales”, *Ge-conservación*, núm. 12, 2017, p. 19.

³⁰ FISCHBACH, F., *Les principaux Ornaments des Tissus. Jusqu'au XIX Siècle*, Mainzer Verlagsanstalt and Drukerei, 1902.

³¹ Información extraída de: <https://www.osenat.com> [última consulta: 8 de enero de 2025].

³² Nasrid Silk Lampas Textile with Lions Rampant, Spain, Granada (c. 1500), <https://www.samfogg.com> [última consulta: 8 de enero de 2025].

³³ Desrosiers ya había puesto en relación los tejidos del Musée des Tissus de Lyon, del Musée de Cluny-Musée National du Moyen Âge y del Kunstgewerbemuseum de Berlín. Véase: DESROSIERS, S. *Soieries et autres textiles de l'Antiquité au XVI^e siècle*, Paris, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux Paris, 2004, p. 396.

³⁴ BERNUS-TAYLOR, M., “Panneau à décor de palmettes et de lions”, en Chambre de Commerce et d'Industrie de Lyon (ed.), *Musée des Tissus de Lyon. Guide des collections*, Lyon, Editions Lyonnaises d'Art et d'Histoire, 1998, p. 73: “This piece, and the two others from the same room, belonged to the De Boislève collection”. Agradezco la información aportada por Romy Schäfer, responsable de la fototeca del Musée des Tissus de Lyon.

³⁵ COX, R., *L'art de décorer les tissus: d'après les collections du Musée Historique de la Chambre de Commerce de Lyon*, Lyon, Musée historique des tissus, 1900, p. 6, pl. IX.

³⁶ En el trabajo de Cox era descrito como: “Composition dérivée du décor persan avec lions couronnés”. Hauteur représentée: 0,37. Tissu fond satin rouge, décor genre taffetas crème, jaune et noire. Espagne musulmane, XIV^e siècle”. COX, R., *Les soieries d'art depuis les origines jusqu'à nos jours*, Lyon, Hachette et Cie, 1914, pl. 44 (Période Musulmane), fig. IV. Composition de style persan avec lions couronnées.

³⁷ DESROSIERS, S., *op. cit.*, cat 227, pp. 396 y 397.

³⁸ LESSING, J. von (ed.), *Die Gewebe Sammlung des Königlichen Kunstgewerbe Museums*, Berlín, Kunstgewerbe Museums, 1900, vol. 2, pp. 128b, lám. 128.

³⁹ FALKE, O. von, *Kunstgeschichte der Seidenweberei*, Berlín, Ernst Wasmuth A. G., 1913, lám. 374.

⁴⁰ Agradezco a Katrin Lindemann, conservadora del Kunstgewerbemuseum, la información proporcionada, así como la imagen del tejido y de la ficha de este que se incluyen en el texto.

⁴¹ Para este personaje véanse: STROUSE, J., “J. Pierpont Morgan: Financier and Collector”, *Metropolitan Museum of Art*, vol. 57, núm. 3, 2000; y GENNARI-SANTORI, F., “An art collector and his Friends John Pierpont Morgan and the globalization of medieval art”, *Journal of the History of Collections*, núm. 19, 2015, pp. 1-11.

⁴² Quiero expresar mi agradecimiento a Bisrat Negassi, conservadora y jefa de la colección de moda y tejidos, por su amabilidad en facilitarme la información de la pieza textil, así como la imagen que se incluye en este trabajo.

⁴³ FUENTE POLO, P. M. y VICO BELMONTE, A., “Coleccionismo y mercado del arte en el siglo XIX y XX: el desconocido caso de la familia Harris”, en AA.VV., *I Congreso Internacional de Jóvenes Investigadores. Coleccionismo, Mecenazgo y Mercado artístico en España e Iberoamérica*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2017, pp. 663-669.

⁴⁴ MARTÍNEZ RUIZ, M. J., "The Spanish Art Gallery, Londres: Su papel en la difusión y dispersión del arte hispánico", *Ars Longa*, núm. 7, 2018, pp. 393-480.

⁴⁵ CARBONELL BASTÉ, S., "Los inicios del coleccionismo textil en Cataluña", *Datatèxtil*, núm. 21, 2009, pp. 21-23.

⁴⁶ TORRELLA NIUBÓ, F., *Las colecciones del Museo Textil Biosca*, Tarrasa, Museo Textil Biosca, 1949.

⁴⁷ CARBONELL BASTÉ, S., "La col·lecció de teixits Ricard Viñas Geis del CDMT: la catalogació sistemática d'una col·lecció", *Datatèxtil*, núm. 32, 2015, pp. 1-11.

⁴⁸ CARBONELL BASTÉ, S., *op. cit.*, 2009, p. 23. En 1957 se hizo una exposición en el palacio de la Virreina (Barcelona) y se publicó el catálogo *Colección Viñas de tejidos antiguos*. Véase: *Colección Viñas de tejidos antiguos*, Barcelona, Diputación Provincial de Barcelona, 1957.

⁴⁹ *Textile fragment*, c. 1475-1525, <https://risdmuseum.org/art-design/collection> [última consulta: 11 de enero de 2025].

⁵⁰ MORENO COLL, A., "Remendando los jirones del pasado: la reconstrucción de una casulla confeccionada con tejido nazarí (siglo XIV) como caso de estudio", *Revista Electrónica de Patrimonio Histórico*, núm. 32, 2023, pp. 138-163. <https://doi.org/10.30827/erph.32.2023.27632>; SALADRIGAS CHENG, S., "Proyecto 'Des-fragmento. Puzles textiles medievales', v. 02", en RODRÍGUEZ PEINADO, L. y GARCÍA GARCÍA, F. de A. (eds.), *Arte y producción textil en el Mediterráneo Medieval*, Madrid, Polifemo, 2019, pp. 421-438.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

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

BERNUS-TAYLOR, M., "Panneau à décor de palmettes et de lions", en *Chambre de Commerce et d'Industrie de Lyon (ed.), Musée des Tissus de Lyon. Guide des collections*, Lyon, Editions Lyonnaises d'Art et d'Histoire, 1998.

BORREGO DÍAZ, Pilar (et al.), "Caracterización de materiales y análisis técnico de tejidos medievales", *Ge-conservación*, núm. 12, 2017, pp. 6-30.

CARBONELL BASTÉ, S., "Los inicios del coleccionismo textil en Cataluña", *Datatèxtil*, núm. 21, 2009, pp. 4-27.

CARBONELL BASTÉ, S. (coord.), *Colors del Mediterrani: Colorants naturals per a un tèxtil sostenible?*, Tarrasa, Centre de Documentació i Museu Tèxtil, 2010.

CARBONELL BASTÉ, S., "La col·lecció de teixits Ricard Viñas Geis del CDMT: la catalogació sistemàtica d'una col·lecció", *Datatèxtil*, núm. 32, 2015, pp. 1-11.

CASAMAR PÉREZ, M., "Silla de caderas o jamuga", en CASAMAR PÉREZ, M. (com.), *Arte islámico en Granada. Propuesta para un museo de la Alhambra [1 de abril-30 de septiembre de 1995, Palacio de Carlos V, La Alhambra]*, Granada, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 1995, pp. 436-437.

Colección Viñas de tejidos antiguos, Barcelona, Diputación Provincial de Barcelona, 1957.

COX, R., *L'art de décorer les tissus: d'après les collections du Musée Historique de la Chambre de Commerce de Lyon*, Lyon, Musée historique des tissus, 1900.

COX, R., *Les soieries d'art depuis les origines jusqu'à nos jours*, Lyon, Hachette et Cie, 1914.

DESROSIERS, S. *Soieries et autres textiles de l'Antiquité au XVI^e siècle*, Paris, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux Paris, 2004.

FALKE, O. von, *Kunstgeschichte der Seidenweberei*, Berlín, Ernst Wasmuth A. G., 1913.

FISCHBACH, F., *Les principaux Ornaments des Tissus. Jusqu'au XIX^e Siècle*, Mainzer Verlagsanstalt and Drukerei, 1902.

FUENTE POLO, P. M. y VICO BELMONTE, A., "Coleccionismo y mercado del arte en el siglo XIX y XX: el desconocido caso de la familia Harris", en AA.VV., *I Congreso Internacional de Jóvenes Investigadores. Coleccionismo, Mecenazgo y Mercado artístico en España e Iberoamérica*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2017, pp. 656-670.

GARCÍA GARCÍA, F. de A., "El león", *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. 1, núm. 2, 2009, pp. 33-46.

<https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2013-11-21-6.%20Le%C3%B3n.pdf>

GENNARI-SANTORI, F., "An art collector and his Friends John Pierpont Morgan and the globalization of medieval art", *Journal of the History of Collections*, núm. 19, 2015, pp. 1-11.

LESSING, J. von (ed.), *Die Gewebe Sammlung des Königlichen Kunstgewerbe Museums*, Berlín, Kunstgewerbe Museums, 1900.

LÓPEZ DE COCA CASTAÑER, E., "El trabajo de mudéjares y moriscos en el reino de Granada", en Instituto de Estudios Turolenses (ed.), *VI Simposio Internacional de Mudejarismo (Teruel 1993)*, Teruel, CEM, 1995, pp. 97-136.

LÓPEZ DE COCA CASTAÑER, E., "La seda en el reino de Granada (siglos XV y XVI)", en Comisión Española de la Ruta de la Seda (coord.), *España y Portugal en las rutas de la seda: diez siglos de producción y de comercio entre Oriente y Occidente*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1996, pp. 34-57.

LÓPEZ REDONDO, A., "Tejido morisco llamado 'de las arpías'", en CHECA CREMADES, F. (ed.), *Isabel la Católica. La magnificencia de un reinado: Quinto centenario de Isabel la Católica, 1504-2004*, Valladolid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2004, pp. 493-494.

LOPEZ REDONDO, A., "Sedas hispanomusulmanas de la Fundación Lázaro Galdiano", *Cuadernos de La Alhambra*, núm. 45, 2010, pp. 145-163.

LÓPEZ REDONDO, A. "Lampás mudéjares con leones afrontados", en LÓPEZ REDONDO, A. y MARINETTO SÁNCHEZ, P. (eds.), *A la luz de la seda. Catálogo de la colección de tejidos nazaríes del Museo Lázaro Galdiano y el Museo de la Alhambra. Orígenes y pervivencias*, Madrid, TF Editores, 2012, pp. 90-91.

LÓPEZ REDONDO, A., "Tejido de leones coronados y granadas", en LÓPEZ REDONDO, A. y MARINETTO SÁNCHEZ, P. (eds.), *A la luz de la seda. Catálogo de la colección de tejidos nazaríes del Museo Lázaro Galdiano y el Museo de la Alhambra. Orígenes y pervivencias*, Madrid, TF Editores, 2012, pp. 120-121.

MARKWOSKY, B., *Europäische Seidengewebe des 13.-18. Jahrhunderts*, Köln, Kunstgewerbemuseum, 1976.

MARTÍNEZ RUIZ, M. J., "The spanish art gallery, Londres: Su papel en la difusión y dispersión del arte hispánico", *Ars Longa*, núm. 7, 2018, pp. 393-480.

MAY, F. L., *Silk textiles of Spain, eighth to fifteenth century*, New York, The Hispanic Society of America, 1957.

MORENO COLL, A., "Remendando los jirones del pasado: la reconstrucción de una casulla confeccionada con tejido nazarí (siglo XIV) como caso de estudio", *Revista Electrónica de Patrimonio Histórico*, núm. 32, 2023, pp. 138-163.
<https://doi.org/10.30827/erph.32.2023.27632>

MORENO COLL, A., *Del telar a la tabla: los tejidos andalusíes en la pintura del Renacimiento valenciano*, Madrid, CSIC, Colección Historia del Arte, Serie Biblioteca Historia del Arte, 45, 2025.

NIÑO Y MÁS, F. "Ropas", en NAVASCUÉS Y DE JUAN, J. M., *Exposición de orfebrería y ropas de culto (arte español de los siglos XV-XIX)*, Madrid, Museo Arqueológico Nacional, 1941, pp. 21-25.

HAUPT BERN, V. P., *Abegg-Stiftung Bern Textilien*, Bern, Typographische Gestaltung Bruno Scarton, 1973.

PARTEARROYO LACABA, C., "Los tejidos nazaríes", en VIGUERA MOLINS, M. J. (coord.), *Málaga entre Malaga y Málaga*, Málaga: Universidad de Málaga, 2009, pp. 147-172.

PARTEARROYO LACABA, C., "Los tejidos de Al-Andalus entre los siglos IX al XV (y su prolongación en el siglo XVI)", en Comisión Española de la Ruta de la Seda (ed.), *España y Portugal en las rutas de la seda: diez siglos de producción y de comercio entre Oriente y Occidente*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1996, pp. 58-73.

PARTEARROYO LACABA, C., "Tejidos andalusíes", *Artigrama*, núm. 22, 2007, pp. 371-419.

RODRÍGUEZ MARCO, I. M., CABRERA LAFUENTE, A. y MARTÍN MORENO, A., "La exposición Orfebrería y Ropas de Culto de 1941 y la colección del Museo Nacional de Artes Decorativas", en COLORADO CASTELLARY, A. (coord.), *Patrimonio cultura, guerra civil y posguerra*, Madrid, Fragua, 2018, pp. 167-186.

RODRÍGUEZ PEINADO, L., "La producción textil en al-Andalus: origen y desarrollo", *Anales de Historia del Arte*, núm. 22, 2012, pp. 265-279.
<https://core.ac.uk/download/pdf/38824308.pdf>

RODRÍGUEZ PEINADO, L., "Modelos orientales en la ornamentación textil andalusí-siglos XIII-XV", *Conservar Patrimonio*, núm. 31, 2019, pp. 67-78.
https://arp.org.pt/revista_antiga/pdf/2018026.pdf

RODRÍGUEZ PEINADO, L., "Ornamental Transfers in Textile Production in Almohad and Nasrid Periods", en MARCOS COBALEDA, M. (ed.), *Artistic and Cultural Dialogues in the Late Medieval Mediterranean*, Suiza, Palgrave Macmillan, 2021, pp. 223-238.

RODRÍGUEZ PEINADO, L., "Origen y difusión de tejidos ricos en los territorios cristianos ibéricos en la Edad Media", *Anuario de Estudios Medievales*, vol. 51, núm. 2, 2021, pp. 851-880. <https://doi.org/10.3989/aem.2021.51.1.13>

ROSSER-OWEN, M., *Arte islámico de España*, Sevilla, Tres Culturas, 2010.

ROSSER-OWEN, M., "Andalusi and Mudéjar Silk Textiles in the Victoria and Albert Museum: A school of design in this beautiful class of Sumptuary Art", en RODRÍGUEZ PEINADO, L. y CABRERA LAFUENTE, A. (eds.), *La investigación textil y los nuevos métodos de estudio*, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 2013, pp. 170-184.

SALADRIGAS CHENG, S., "Proyecto 'Des-fragmento. Puzles textiles medievales', v. 02", en RODRÍGUEZ PEINADO, L. y GARCÍA GARCÍA, F. de A. (eds.), *Arte y producción textil en el Mediterráneo Medieval*, Madrid, Polifemo, 2019, pp. 421-438.

STROUSE, J., "J. Pierpont Morgan: Financier and Collector", *Metropolitan Museum of Art*, vol. 57, núm. 3, 2000.

THOMPSON, J., *Silk, 13th to 18th centuries: treasures from the Museum of Islamic Art, Qatar*, Doha, Qatar, National Council for Culture, Arts and Heritage; London: In conjunction with the Islamic Art Society, 2004, pp. 24-24.

TORRELLA NIUBÓ, F., *Las colecciones del Museo Textil Biosca*, Tarrasa, Museo Textil Biosca, 1949.

VEREDAS, A., *Ávila de los Caballeros: descripción artístico-histórica de la capital y pueblos más interesantes de la provincia*, Ávila, "El Magisterio" Adrián Medrano, 1935.

VILA TEJEIRO, M. D., "Dalmática", en CHECA CREMADES, F. (ed.), *Isabel la Católica. La magnificencia de un reinado: Quinto centenario de Isabel la Católica, 1504-2004*, Valladolid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2004, pp. 494-495.

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



Nº 11 • 2025
ISSN 2444-121X

EL DISEÑO Y LA PUBLICIDAD DE LOS ESPECTÁCULOS DE VARIEDADES: LA CONSERVACIÓN DE LA COLECCIÓN DE VENTRILOQUIA DE BALDER Y SANZ

Raquel Racionero Núñez
Universidad Complutense de Madrid

rracione@ucm.es

- Fecha de recepción: 07-04-2024 - Fecha de aceptación: 11-12-2024 • Pags. 347 - 363
- <https://doi.org/10.46255/add.2025.11.175>

RESUMEN

Durante un largo periodo, las sesiones de ventriloquía fueron consideradas como espectáculos identificados con las formas de ocio populares. Las sesiones se celebraban en las ferias ambulantes y barracas de los barrios de clase obrera de las capitales. Los medios de difusión empleados para presentar el espectáculo eran una clara muestra de la aceptación y extensa fama que tuvo este género en España desde finales del siglo XIX. El espectáculo de ventriloquía fue una experiencia en vivo, de las que nos han quedado contadas muestras materiales en forma de muñecos de manipulación, accesorios y elementos empleados para su publicidad. Carteles, siluetas y programas de mano son algunos testigos singulares de los contenidos de estas sesiones teatrales del pasado, de ahí la importancia de su conservación.

PALABRAS CLAVES: Ventriloquia; conservación del patrimonio; siluetas publicitarias; cartel; Balder; Sanz.

THE DESIGN AND ADVERTISING OF VARIETY SHOWS: THE CONSERVATION OF THE BALDER AND SANZ VENTRILOQUY COLLECTION

ABSTRACT

For a long period, ventriloquism sessions were considered as spectacles identified with popular forms of leisure. The sessions were held in the street fairs and barracks of the working-class neighborhoods of the capitals. The means of diffusion used to present the spectacle were a clear sign of the acceptance and widespread fame that this genre had in Spain since the end of the 19th century. The ventriloquism show was a live experience, of which we have only a few material samples in the form of manipulation dummies, accessories and elements used for its publicity. Posters, silhouettes and hand programs are some unique witnesses of the contents of these theatrical sessions of the past, hence the importance of their preservation.

KEY WORDS: Ventriloquism; Heritage Conservation; Advertising silhouettes; poster; Balder; Sanz.

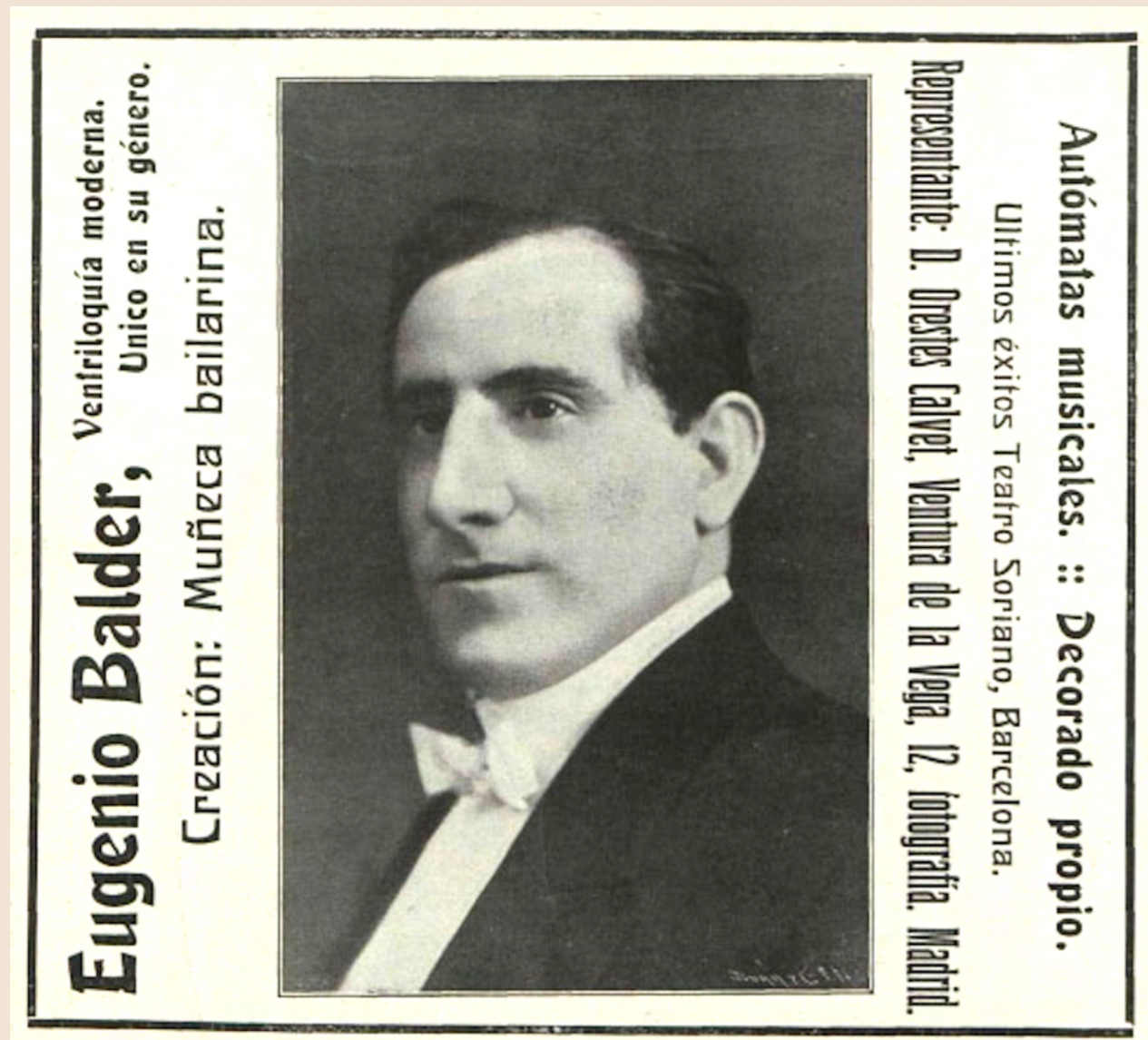


Figura 1

Anuncio en prensa del ventríloquo Eugenio Balder Santamaría alias "Balder".
y su espectáculo el 5 de noviembre de 1912.
Fotografía impresa sobre papel (8 x 8 cm.). Fotografía de la autora.

EL DISEÑO Y LA PUBLICIDAD DE LOS ESPECTÁCULOS DE VARIEDADES: LA CONSERVACIÓN DE LA COLECCIÓN DE VENTRILOQUIA DE BALDER Y SANZ

Raquel Racionero Núñez
Universidad Complutense de Madrid

INTRODUCCIÓN (Fig. 1)

Desde finales del siglo XIX el ocio en capitales como Madrid transcurría entre la corrala, la verbena y los cafés-teatro por horas de herencia tardo isabelina. Eran conocidas las piezas cómicas de teatro breve denominadas "De a real la pieza" vinculadas al género chico, que asentaron el gusto y la rehabilitación del sainete como género, que posteriormente fue ampliamente utilizado en las sesiones de ventriloquía¹. A partir de la primera década del siglo XX en España tras la "democratización de los espectáculos", haciendo uso de una expresión de Serge Salaün², el público de la época demandaba conocer a las estrellas de las variedades y obtener más información que la aportada en lo que hasta el momento era la forma común de muestra del *show*, a través del empleo de carteles monocromos reducidos al título. Comenzó entonces a generalizarse la muestra de las efigies policromas de las estrellas de los espectáculos, actores, actrices, los cómicos³ y los personajes de los estrenos repartidos por las calles y zonas más concurridas, especialmente en el entorno cercano a las entradas de los teatros de barraca, los circos o las salas de variedades.

Figura 2

Fotografía de la exposición dedicada a Paco Sanz en el Ayuntamiento de Anna (Valencia).

en 1972, donde se exhibió un cartel de su espectáculo⁷. Fuente: Foto Archivo J. Izquierdo.



Figura 3

Fotografía de Martín Santos Yubero. Hombres anuncio trabajando en la Puerta del Sol de Madrid en 1945

Archivo Regional de la Comunidad de Madrid. Fuente: LÓPEZ MONDÉJAR, P., Santos Yubero. Crónica fotográfica de medio siglo de vida española, Madrid, Lunweg Editores, 2010, p. 34.



En 1957 el autor de teatro y novela Leocadio Mejías Bonilla recogía en la bibliografía dedicada al payaso de circo José Álvarez, alias “Ramper”, una referencia de la forma de publicitar los espectáculos de circo, con el empleo de los carteles murales, lanzando a los hombres a las calles de la capital con los cartelones⁴ sobre sus hombros⁵. Desde la segunda mitad del siglo XIX, el resurgir de la clase burguesa y el desarrollo económico, generó el nacimiento de la industria del espectáculo vinculada al consumo y a los medios de masas. Debido a esto, se consolidaron nuevos medios de comunicación y hubo una apertura hacia novedosas muestras de ocio y de cultura. Algunas creaciones artísticas, como el cartel publicitario y las siluetas, resultaron ser las formas plásticas más idóneas para transmitir de forma clara y concisa las sensaciones que se mostraban en el interior de los teatros, de los circos o de los cinematógrafos. El estudio de algunos carteles y siluetas adquieren una enorme relevancia y en la actualidad permiten identificar la actividad de algunas compañías de artistas del espectáculo relacionado con el género de la ventriloquía, como son Francisco Sanz Baldoví (1872-1939) o Eugenio Balderrain Santamaría alias “Balder” (1878-1964). Las continuas giras de estas compañías de variedades por el territorio español quedaron inmortalizadas en estos documentos gráficos (Fig. 2). El estudio y la recuperación de estas piezas permite reconstruir y dar forma a algunas referencias conservadas en las hemerotecas, fondos periodísticos y archivos identificados y vinculados con la trayectoria profesional de ventrílocuos como Balder⁶ o Sanz.

La forma de anunciar y comunicar de forma masiva los espectáculos de variedades que tenían lugar tanto en circos como en teatros, consistía en el uso de carteles pegados en vallas como así lo recoge el periodista José Jiménez en la revista de espectáculos “El Salmibanchi”⁸. En ella se describe la forma en la que se publicitaba el espectáculo de ventriloquía de Sanz con su gabinete de autómatas, en uno de los circos con sede

permanente desde 1880⁹, el Circo Teatro Price conocido como Circo de *Parish*: “[...] llamé mi atención una enorme cabeza de artista, dibujada en grandes litografías que cubría las vallas del solar a cuatro calles, anunciando las funciones del Circo *Parish* [...]”.

Los ventrílocuos a lo largo de las giras con sus compañías trasladaban, junto con los muñecos de manipulación y autómatas, mobiliario, decorados, corpóreos, telones de tela o papel, bastidores y elementos para la propaganda de las sesiones y números en forma de carteles y siluetas. Era habitual en el caso de algunos ventrílocuos, como ya ocurrió con Sanz en sus últimas actuaciones en Madrid en 1935, que sus sesiones estuvieran incluidas como los números más destacados dentro de las carteleras teatrales en recintos de la talla del Teatro de la Comedia o el Teatro Monumental Cinema de la Gran Vía de Madrid. En el caso del ventrílocuo Sanz, se desconoce si la creación de los carteles y las siluetas recortadas fueron confeccionadas por él mismo en su taller, o por el contrario fueron creaciones llevadas a cabo por parte de las empresas encargadas de diseñar los telones y decorados desplegados en su espectáculo. Es sabido que en algunas de las giras de Sanz, concretamente la de Lisboa de 1910, algunos elementos que decoraban la entrada, como la escena del *Coliseu dos Recreios*, fueron creados por el pintor y escenógrafo valenciano Ricardo Alós Sierra (1854-1927)¹⁰. Por otro lado, la empresa Díaz Peris realizó corpóreos, decorados y telones para algunas campañas de Sanz.

Una de las formas de promoción de los espectáculos desde el siglo XIX fueron los hombres anuncio. Los anunciantes portaban siluetas y carteles tanto en el dorso como en la espalda (Fig. 3). Estos anuncios callejeros eran reflejo de las tendencias artísticas y de vanguardia y una forma eficaz de publicitar los espectáculos de variedades y atracciones a bajo coste, fabricándose de forma artesanal. La conservación de ellas las hace artefactos singulares y únicos de los que se conserva un número reducido.

LAS SILUETAS COMO UNA FORMA DE PUBLICITAR LAS SESIONES DE VENTRILOQUIA

Las siluetas publicitarias actuaban como perfiles de figuras con una gran capacidad comunicativa para transmitir un mensaje visual, con múltiples usos, que podían ser reconocidas a distancia por personas en movimiento. Se creaban a distintos tamaños siguiendo un contorno curvo, recortado, coincidiendo con las formas sinuosas con las que en ocasiones se remataban los carteles de las marquesinas de los teatros. Además, el empleo del silueteado también fue muy recurrente a la hora de crear carteles publicitarios y más concretamente a la hora de estampar imágenes gráficas siguiendo la técnica litográfica, ya que permitía reducir el número de tintas planas que tenían que superponerse en capas para conseguir la representación deseada.

El soporte de estas siluetas era mayoritariamente de madera o de contrachapado obtenido por el encolado de finas capas de madera con fibras contrapuestas compactadas por la acción de la presión y el calor, al que o bien se le adhería o se le claveteaba un lienzo o sarga, en su mayoría de algodón¹¹ encolado. En ocasiones sobre el soporte se aplicaban varias capas de preparación mayoritariamente de pigmento blanco, carbonato cálcico o blanco de España que permitía la mejor fijación y secado de las capas de pintura al temple que se aplicaban posteriormente (Fig.4).



Figura 4

Detalle macro fotográfico de la silueta en la zona correspondiente a la mano del muñeco Kiriki. Se muestran los materiales presentes en los diferentes estratos. Fotografía de la autora.

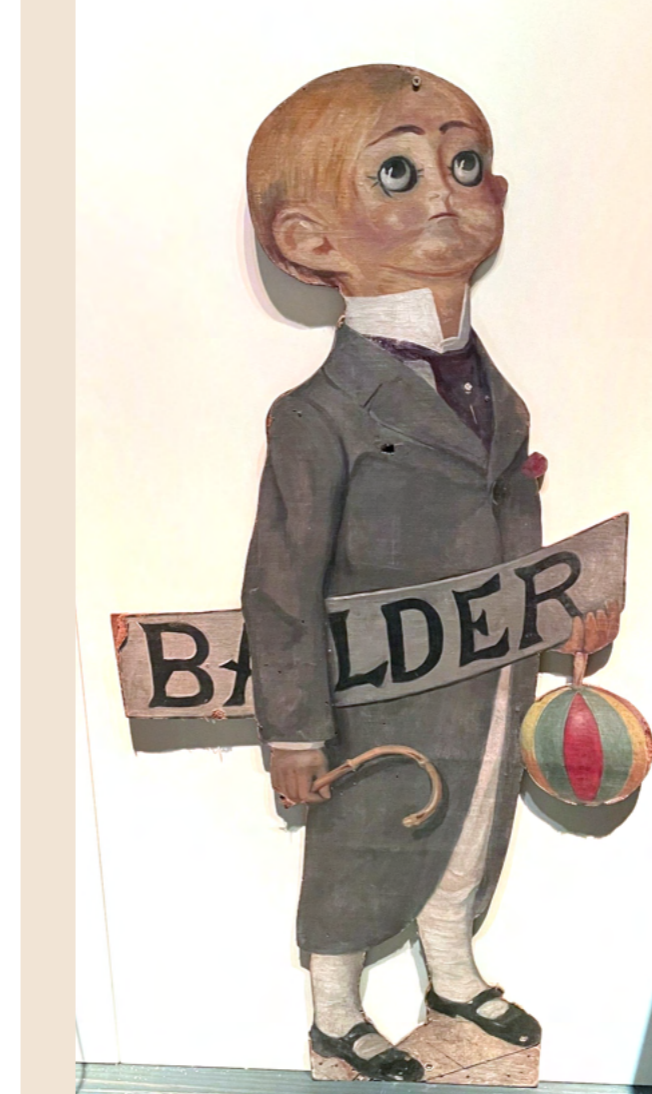


Figura 5

Silueta publicitaria correspondiente al muñeco Luisito Kiriki. (1,08 x 0,80 cm.). Museo Nacional del Teatro. Fotografía de la autora.

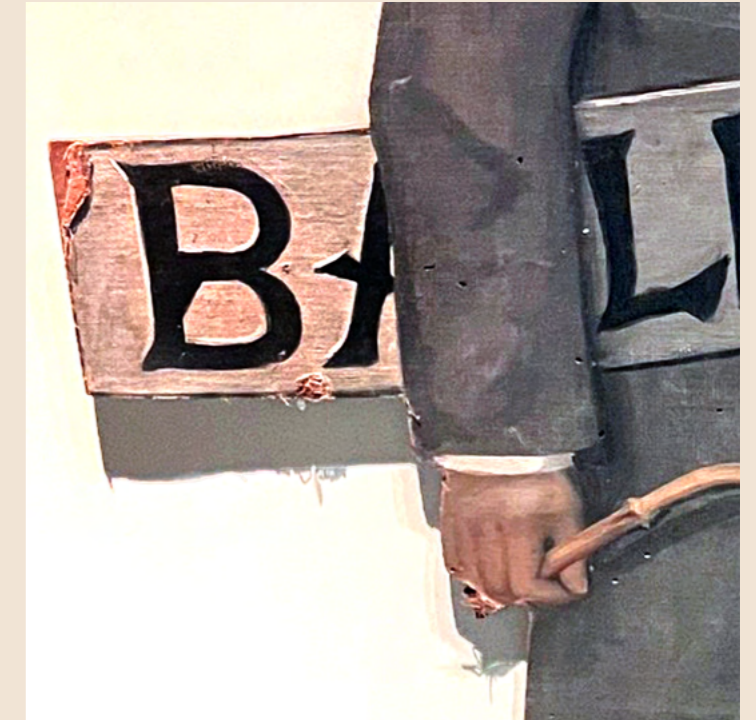


Figura 6

Detalle del estado de conservación de la silueta. (1,08 x 0,80 cm.). Museo Nacional del Teatro. Fotografía de la autora.

Eran piezas pintadas artesanales, efímeras y creadas para un uso continuo. Al igual que ocurría con los carteles de las películas de gran tamaño, era una práctica común el reciclaje y la reutilización de los materiales, cubriendo las superficies por sucesivos estratos polícromos tras la aplicación de una capa de pintura blanca que podían removerse con la aplicación del agua. Solían horadarse en puntos concretos para poder ser manipuladas y colgadas sobre los cuerpos con correas de cuero o ser claveteadas a otras superficies planas. Esto ha producido que en algunos casos las siluetas se presenten amputadas e incompletas, fragilizadas en su perímetro y que muestren separación entre los diversos estratos que las forman, generado en parte por el envejecimiento y la pérdida de adhesión de los mismos materiales.

Debido a la fragilidad de los materiales y el constante uso se conservan escasos ejemplares de este tipo de documentos. En la actualidad se custodia un conjunto formado por tres siluetas de tamaño natural empleadas para anunciar el espectáculo del ventríloquo Balder, que forman parte de los fondos legados por el artista al Museo Nacional del Teatro (Almagro). Estas piezas formaban parte del espectáculo de Balder y quedaron inmortalizadas en algunas fotografías pertenecientes al Fondo Documental del periodista Marino Gómez-Santos en la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid. Estas siluetas corresponden a tres de los personajes que formaban parte del elenco de las sesiones de este ventríloquo conocidos comúnmente por el público como el Triunvirato de la gracia. Cada una de ellas muestra a un personaje, concretamente el actor de cartón que representaba a Don Cleto de la Cerda y Borreguillo, Gaona Chico y Luisito Kiriki (Figs. 5 y 6).

El propio ventrílocuo describe en boca del propio muñeco al personaje de don Cleto de la Cerda y Borreguillo:

“Verdadero castizo madrileño que ha tenido la circunvalación de la desgracia de haber nacido en el barranco de Embajadores [...] Ya soy mayor, ya voy a los bailes, ya tengo novia, hija de una fiadora que si se llega a fiar de mí. En los bailes me gano mis concursos y las niñas se me rifan [...]”¹².

Otro de los personajes más importante del elenco de muñecos era Luisito Kiriki que representaba a un niño de corta edad algo ingenuo, repipi, intelectual y muy estudioso que replicaba e interrumpía las intervenciones del muñeco Gaona Chico. Finalmente, la silueta conservada que representaba al muñeco correspondiente a Gaona Chico la describía el autor¹³ como:

“Simpático torero de origen portugués nacionalizado español, cuya personalidad se situó en la marchosería y el flamenquismo, rayando en lo pendenciero [...] muy aficionado a las faldas y a los toros [...] me pusieron el nombre de Gaona Chico por mi extraordinario parecido con Rodolfo Gaona el novillero mejicano [...]” (Fig.7).



Figura 7

Fotografía de Balder con su muñeco Gaona Chico y tres siluetas en la pared del taller conservadas actualmente en el Museo Nacional del Teatro.

Fuente: Fondo Documental Marino Gómez-Santos. Biblioteca de Fuenlabrada, Universidad Rey Juan Carlos.

En el caso del espectáculo de ventriloquia de Sanz se conservan tan solo referencias fotográficas que atestiguan el empleo y la existencia de este tipo de creaciones publicitarias para anunciar sus sesiones. Se debe destacar el caso de la silueta publicitaria relacionado con su compañía de muñecos y más concretamente con el personaje de don Liborio creada para el teatro Ruzafa de Valencia, que se conserva en la colección particular de Consuelo Marín. El personaje de don Liborio, dentro del espectáculo de ventriloquia de Sanz, adquirió una enorme relevancia, siendo la figura más ocurrente y graciosa de las sesiones al representar el rol del muñeco que según palabras de su creador:

“Era el único capaz de enfrentarse a Sanz, su creador, para reprocharle el tipo de vida que llevaba y el maltrato que dispensaba cotidianamente a sus compañeros de trabajo, los autómatas, actuando como si de un representante sindical se tratase”¹⁴.

Esta silueta, al igual que las conservadas pertenecientes al espectáculo de Balder, está fabricada en un soporte de madera de una sola pieza a la que se aplicaron varias capas de policromía con pigmentos¹⁵, coincidente con el tamaño real del muñeco conservado en los fondos del Museo de Títeres de Albaida, Valencia.

En otras instituciones como el Victoria and Albert Museum (Londres) se conservan varias siluetas catalogadas vinculadas al mundo del teatro¹⁶. Las siluetas pertenecientes a los fondos de este museo son de menor tamaño (27,1x 48,5 cm.), aunque para su obtención emplearon los mismos materiales que las siluetas de teatro anteriormente descritas. Éstas representan a la actriz británica Gwen Luzy Frangcon-Davies (1891-1992) y a su pareja masculina el actor John Gielgud (1904-2000). Ambas fueron creadas para publicitar la obra titulada *Richard of Bordeaux* con la que se estrenó el *New Theatre* el 2 de febrero de 1933. A diferencia de las siluetas publicitadas mencionadas en el presente trabajo, en la parte posterior de estas figuras están inscritos los nombres de las diseñadoras Elizabeth Montgomery, Margaret Percy y Sophie Harris conocidas a lo largo de la década de 1930 como The Motley Theatre Design Group por crear los diseños para obras de teatro como *Romeo and Juliet* para la University Dramatic Society con John Gielgud como director.

LA PUBLICIDAD SOBRE PAPEL: EL CARTEL Y OTRAS TIPOLOGIAS DE DOCUMENTOS EMPLEADOS PARA LA DIVULGACIÓN DEL ESPECTÁCULO

El cartel es un documento que puede fabricarse con distintos materiales como papel, cartón, tela, plástico, todos ellos con una función temporal, efímera y en este caso cultural¹⁷. Los carteles empleados para publicitar las sesiones de ventriloquía estaban compuestos por una imagen normalmente colocada en una cara y combinada con texto. Este tipo de material gráfico empleaba una paleta de colores rica y vibrante que permitía transmitir un mensaje de forma directa. Podían tener distintos formatos, aquellos de pequeño tamaño más sencillos, con menor número de elementos y que tan sólo presentaban los números y otros de mayor tamaño más completos, en los que podían obtenerse datos más concretos vinculados con la participación de varios artistas, o donde se aportaba información sobre la localización del espectáculo. En todos los casos, el empleo de esta tipología gráfica cumplía su función publicitaria y a la vez creativa adaptándose al espacio urbano.

Uno de los carteles más destacados de la producción del ventrílocuo Balder se encuentra en los fondos del Museo Nacional del Teatro. Este cartel vertical está realizado con la técnica de impresión sobre papel *couche* por una cara. Se presenta el contenido en una sola imagen central donde se aprecian 21 de los actores de la compañía de muñecos (*Figs. 8 y 9*).



Figura 9

Fotografía. Eugenio Balder mostrando el cartel en el interior de su domicilio en 1962¹⁸.
Fuente: El Ruedo. Seminario gráfico de los toros.

Figura 8

Cartel de Carlos Alonso Pérez sobre el elenco de muñecos de la Compañía Balder. (80 x 60 cm.) conservado en el Museo Nacional del Teatro. Fotografía de la autora.



Figura 10

Fotografía del periodista Marino Gómez-Santos con Balder y dos de sus muñecos, carteles y siluetas en 1963.
Fuente: Fondo Documental Marino Gómez-Santos. Biblioteca de Fuenlabrada. Universidad Rey Juan Carlos.

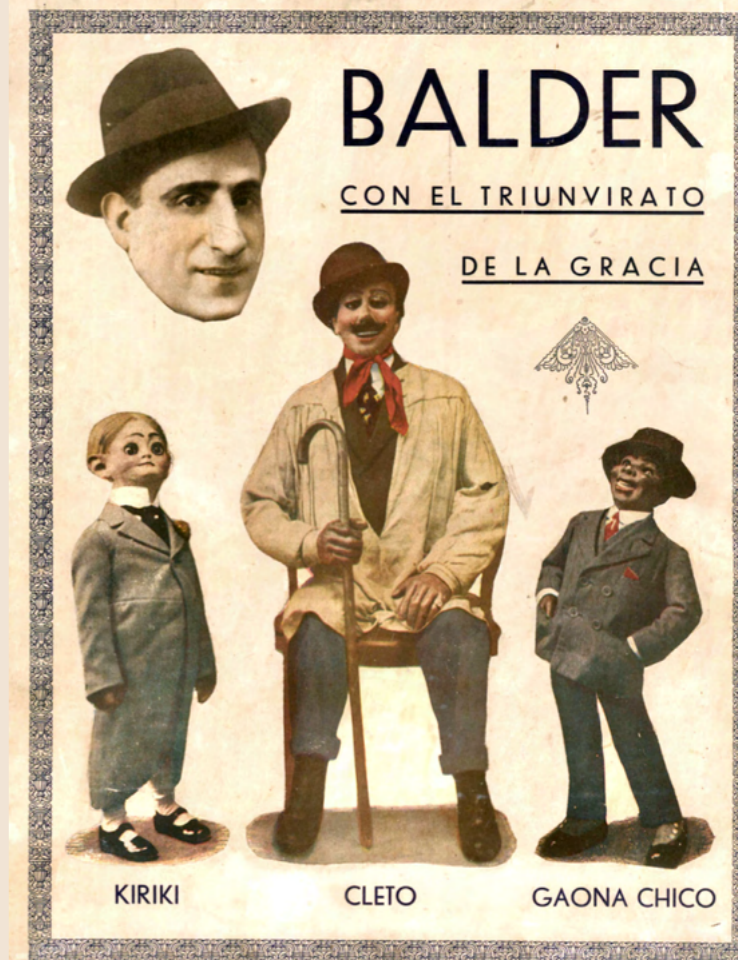


Figura 11

Lámina ilustrada adherida a una base de cartón donde se muestra el cartel Triunvirato de la Gracia. (32 x 28 cm.). Museo Nacional del Teatro. Fotografía de la autora.

El sistema de impresión del cartel es una litografía obtenida de una plancha coloreada elaborada a partir de un dibujo al que posteriormente se aplicaban cinco tintas a través de su superposición. El soporte se obtuvo de forma industrial a partir de pastas mecánicas, y no conserva marcas de verjura, filigranas o sellos adheridos. Se trata de un papel de mala calidad, que ha amarilleado y que tiende a la friabilidad en zonas concretas. Fue empleado en origen a lo largo de varias campañas, mostrando daños derivados de almacenamientos e incorrectas manipulaciones que han derivado en deformaciones, pliegues y roturas. En el cartel se conserva la firma del cartelista y el nombre del taller o imprenta. El cartelista es Carlos Alonso Pérez (1882-1949), un pintor que provenía de una familia de pintores procedentes de Zaragoza, dedicado especialmente a la creación de pinturas de género de pequeño formato y retratos. Se puede identificar impresa en el cartel, en el lado derecho, el nombre de la imprenta, concretamente: "L^a FERNANDEZ" y su dirección postal ubicada en la calle González "CORDOBA 17 MADRID". Esta imprenta, una de las más importantes en la capital de España y fundada por Eusebio Ardaín alias "Vinfer" en 1850, estuvo activa hasta 1963. Fue muy conocida por sus creaciones, especialmente por sus carteles de películas españolas y extranjeras, que fueron diseñados y pintados en la imprenta¹⁹.

Además del cartel las sesiones de ventriloquía podían ser publicitadas empleando otro tipo de documentos en papel impreso, en cartón, en forma de carteles de mano, guías de prensa, recortables silueteados, fotocromos, fotogramas, programas de mano, libretos, panfletos, etc., tal y como refleja la documentación gráfica conservada relacionada con varias entrevistas realizadas a Balder en los últimos años de su vida (*Figs.10 y 11*).

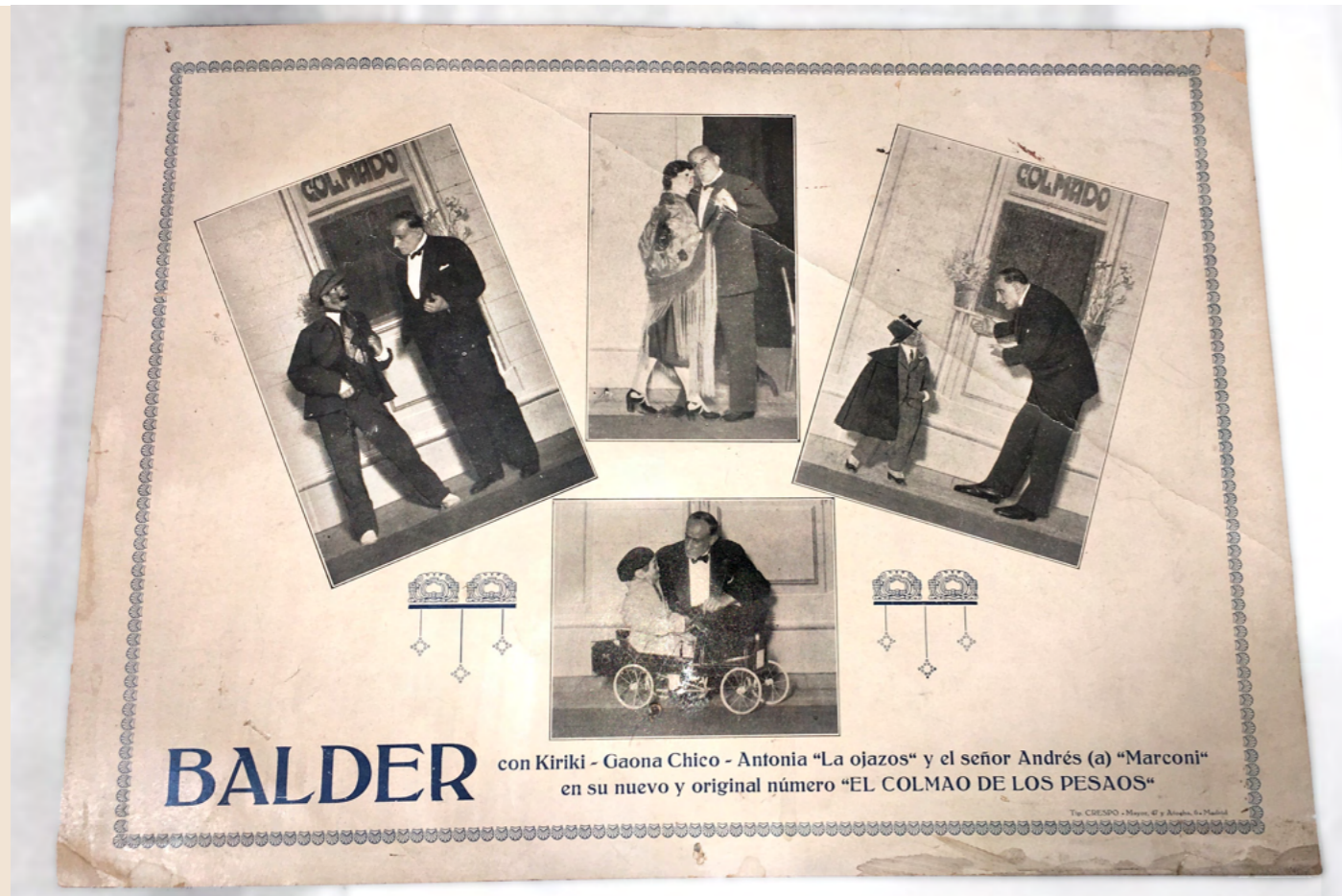


Figura 12

Guía de prensa correspondiente al espectáculo de ventriloquía de Balder.
(40 x 30 cm.). Museo Nacional del Teatro. Fotografía de la autora.

Estos documentos ilustraban los espectáculos teatrales generalmente empleando estampas a veces creadas por dibujos abstractos, otras combinando la tipografía a modo de eslogan junto con fotografías, en blanco y negro o color, de los números sobre el escenario. Las obras gráficas conservadas son de origen múltiple, algunas fueron obtenidas con distintas técnicas de impresión, siendo en su mayoría son litografías, huecograbados, *óset*, etc.

Se conservan además otros carteles de dimensiones más pequeñas en relación al cartel anteriormente descrito, que servían para promocionar los espectáculos conocidos como guías de prensa, en las que se incluían fotografías que ilustraban lo que eran este tipo de sesiones. Este tipo de cartel de papel además contenía normalmente el nombre del creador del espectáculo, el reparto y los números de ventriloquía que componían estas sesiones. Entre las guías conservadas, destacamos las inventariadas en el Museo Nacional del Teatro (Almagro) con la muestra de los muñecos de manipulación del Niño Luisito Kiriki, Antonia "La Ojazos", o el "Señor Andrés Marconi", los números más populares como "El Colmao de los pesaos", o el elenco de personajes principales de sus sesiones caracterizados con sus instrumentos en el número conocido como "La Orquesta Criolla" (Fig.12).

En la actualidad todos estos materiales gráficos han perdido su valor publicitario, adquiriendo un valor como documento testimonial, como pieza de archivo. Son objetos museográficos que forman un conjunto, con un extenso número de piezas tan dispares y singulares como los muñecos de manipulación y la indumentaria, entre otros.

CONCLUSIONES

Para recuperar una de las experiencias de patrimonio teatral en vivo relacionadas con los espectáculos de variedades y con las sesiones de ventriloquía es necesario poder reconstruir, a través de los testigos materiales e inmateriales, las formas en las que se diseñaba, creaba y finalmente se publicitaba para atraer al público. Esto es posible a través del estudio de las diversas tipologías documentales identificadas, en especial las siluetas y los carteles. La revalorización de este tipo de patrimonio pasa por conservar los escasos materiales fragilizados que nos permiten ahondar en las corrientes artísticas, así como en el uso de diversas técnicas y en las producciones de artistas tan señalados como Sanz o Balder. Con la preservación de estos artefactos es posible entender el funcionamiento de estas experiencias, enmarcándolas dentro de un contexto que se puede extrapolar y que puede aplicarse a otros artistas del género.



¹ MEJÍAS GARCÍA, E., “Las raíces isabelinas del teatro por horas y su primer repertorio: en torno a los orígenes del género chico”, *Cuaderno de Música Iberoamericana*, núm. 30, 2017, p. 88.

² SALAÜN, S., *Les spectacles en Espagne, 1975-1936*, París, Sorbonne Nouvelle, 2011, p.177.

³ La relevancia y el éxito de los ventrílocuos como Sanz o Balder permitió que fueran imagen tanto de sus propios espectáculos como en campañas de publicidad de otros productos. El uso de su imagen se extendió a otros medios de comunicación como la radio con intervenciones radiofónicas, en el caso de Balder en la década de los 30 en Unión Radio y, en el caso de Sanz en los estudios de Radio Ibérica (EAJ-6) en 1924. En los publrreportajes impresos en forma de pequeños módulos o cuartos de página anunciaban diferentes productos de consumo, hogar, aseo, marcas de comestibles, etc. Marcas como la Perfumería GAL contaban con talleres gráficos encargados de mostrar la imagen de la empresa con productos contra la caída del pelo como el cosmético Petróleo Gal, perfumes y otros productos de aseo cotidiano (LAYUNO ROSAS, A., y PEREIRA DE FARIA, J. C., “Prestigio, “glamour” y producción: la imagen de la empresa Perfumería GAL, S.A., en los medios de publicidad”, en AA.VV., *La Imagen de la industria: VI Seminario Internacional sobre Patrimonio de la Arquitectura y la industria. Propaganda, representación y percepción como patrimonio*, Madrid, Universidad Politécnica de Madrid, 2019, pp. 342-343).

⁴ El término cartelón proviene del nombre cartón y queda definido en 1729 en el Diccionario de Autoridades como: “El pedazo de cartón, madera o otra materia a modo de targeta destinada a poner, y escribir en ella alguna cosa, a fin que esté presente en la memoria”.

⁵ MEJÍAS, L., *Ramper. Una vida para la risa y el dolor*, Madrid, Sucs. de J. Sánchez Ocaña y Cis, 1957, p. 15.

⁶ RACIONERONÚÑEZ, R., *Balder y su espectáculo de variedades con muñecos de manipulación. Preservación de un patrimonio material e inmaterial*, Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2024, pp. 33-34.

⁷ IZQUIERDO ONRUBIA, J., *Francisco Sanz Baldoví. El prodigioso caballero de la fantasía*, Valencia, 2014, p.189.

⁸ Las revistas de la época que fueron pioneras relacionadas con el mundo del espectáculo de variedades fueron, además de *Saltimbanqui*, *El Cinematógrafo Ilustrado*, *Revista de las Varietés* y *Arte y Cinematografía*, *El mundo cinematográfico*, además de otras revistas vinculadas a la crítica literaria y a la ventriloquia fundadas por ventrílocuos, como Balder con su revista sátira *Cleto*.

⁹ RAMOS ALTAMIRA, I., *El mejor ventrílocuo del mundo. Paco Sanz en los teatros de Madrid (1906-1935)*, Valencia, Editorial Club Universitario, 2010, p. 53.

¹⁰ Este pintor forma parte de una familia especializada en la pintura escenográfica, realizando decoraciones de los principales teatros nacionales e internacionales como el teatro de la Zarzuela y el Eslava de Madrid, el teatro Principal de Castellón, el teatro Ruzafa de Valencia o el teatro Victoria de Buenos Aires, entre otros.

¹¹ Tanto para la creación de siluetas como para la creación de carteles de cine en tela se empleaban las telas de 100% algodón conocidas como de retor moreno, porque por su carácter rústico eran resistentes a la acción de todo tipo de pinturas y tintes.

¹² SÁNCHEZ CARRÉRE, A., “Eugenio Balder. El hombre que da vida a los muñecos”, *Celebridades de Varietés*, II, núm. 19, 1926, p. 10.

¹³ ZABALA, V., “Tienen vida”, *El Ruedo. Seminario gráfico de los toros*, núm. 964, 1962, p. 32.

¹⁴ IZQUIERDO ONRUBIA, J., *op cit.*, p. 182.

¹⁵ HERAS, H. de las, BORJA, E. y PÉREZ I MORAGÓN, F., *Francisco Sanz y figuras del circo en Valencia*, Museo Valenciano de la Ilustración y de la Modernidad, 2009, p. 97.

¹⁶ Victoria and Albert Museum, inv. S.399-2001 y S.393-2019. Las fichas están disponibles en línea: <https://collections.vam.ac.uk/item/O101943/souvenir/> y <https://collections.vam.ac.uk/item/O1509212/souvenir-of-gwen-ffrangcon-davies-souvenir-motley/> [Última consulta: 23-02-2024].

¹⁷ Según Francoise, un tipo de cartel publicitario es un cartel cultural dedicado a publicitar actividades como los espectáculos teatrales, en los que quedan englobados los espectáculos de ventriloquia (ENEL, F., *El cartel: lenguaje, funciones, retórica*, Valencia, Fernando Torres, 1977, p. 139).

¹⁸ ZABALA, V., *op. cit.*, p. 32.

¹⁹ FERNÁNDEZ ARDAVÍN, C., “Los carteles de litografía E. Fernández”, *AGR coleccionistas de cine*, núm. 24, 2004, p. 27.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ENEL, F., *El cartel: lenguaje, funciones, retórica*, Valencia, Fernando Torres, 1977.

FERNÁNDEZ MELLADO, R., *El cartel de cine español de posguerra (1939-1945): Modelo de tratamiento documental*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2014.

FERNÁNDEZ ARDAVÍN, C., “Los carteles de litografía E. Fernández”, *AGR coleccionistas de cine*, núm. 24, 2004, pp. 24-51.

HERAS, H. de las, BORJA, E. y PÉREZ I MORAGÓN, F., *Francisco Sanz y figuras del circo en Valencia*, Museo Valenciano de la Ilustración y de la Modernitat, 2009.

IZQUIERDO ONRUBIA, J., *Francisco Sanz Baldoví. El prodigioso caballero de la fantasía*, Valencia, 2014.

LAYUNO ROSAS, A., y PEREIRA DE FARIA, J. C., “Prestigio, “glamour” y producción: la imagen de la empresa Perfumería GAL, S.A., en los medios de publicidad”, en AA.VV., *La Imagen de la industria: VI Seminario Internacional sobre Patrimonio de la Arquitectura y la industria. Propaganda, representación y percepción como patrimonio*, Madrid, Universidad Politécnica de Madrid, 2019, pp. 331-354.

LÓPEZ MONDÉJAR, P., *Santos Yubero. Crónica fotográfica de medio siglo de vida española*, Madrid, Lunwerg Editores, 2010.

MEJÍAS, L., *Ramper. Una vida para la risa y el dolor*, Madrid, Suc. de J. Sánchez Ocaña y Cis, 1957.

MEJÍAS GARCÍA, E., “Las raíces isabelinas del teatro por horas y su primer repertorio: en torno a los orígenes del género chico”, *Cuaderno de Música Iberoamericana*, núm. 30, 2017, pp. 87-109.

MOLINA ALARCÓN, M., “La radio en la vanguardia histórica española (1919-1952). Radioimaginamos webzine de creación sonora y radiofónica, 12 de abril de 2014. Disponible en línea: https://rtve-mediavod-lote3.rtve.es/resources/TE_SRADIOF/mp3/5/4/1397176245145.mp3?idasset=2501447 [Última consulta: 05-01-2024].

RACIONERO NÚÑEZ, R., *Balder y su espectáculo de variedades con muñecos de manipulación. Preservación de un patrimonio material e inmaterial*, Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2024.

RAMOS ALTAMIRA, I., *El mejor ventrílocuo del mundo. Paco Sanz en los teatros de Madrid (1906-1935)*, Valencia, Editorial Club Universitario, 2010.

SALAÜN, S., *Les spectacles en Espagne, 1975-1936*, París, Sorbonne Nouvelle, 2011.

SÁNCHEZ CARRÉRE, A., “Eugenio Balder. El hombre que da vida a los muñecos”. *Celebridades de Varietés, II*, núm. 19, 1926, pp. 1-32.

ZABALA, V., “Tienen vida”, *El Ruedo. Seminario gráfico de los toros*, núm. 964, 1962, pp. 30-33.



Cartografías de lo cotidiano. La comunicación en la casa museo. 366

Soledad Pérez Mateo

Abraham Rubio Celada

Artefactos y artificios en la cultura escenográfica: de lo material a lo afectivo. 369

Carmen González-Román y Concepción Lopezosa Aparicio (Eds.)

Solène de Pablos Hamon

La loza de Hellín. Brillo y color. 372

Pascual Clemente López

Soledad Pérez Mateo



**Cartografías de lo cotidiano.
La comunicación en la casa museo.**

Soledad Pérez Mateo

Murcia, Editum.

Ediciones de la Universidad de Murcia, 2024.

347 páginas.

ISBN 978-84-10172-24-1

Abraham Rubio Celada

Asociación de Amigos del Museo Nacional de Artes Decorativas

Esta publicación, fruto de un minucioso trabajo tanto de archivo como de campo, muestra el profundo conocimiento que la autora tiene de las casas museo repartidas por el territorio español. Sin duda se trata de un manual de referencia sobre esta materia.

La autora, Soledad Pérez Mateo, actualmente conservadora en el Museo Nacional de Arqueología Subacuática ARQVA (Cartagena, Murcia), es una reconocida investigadora sobre las casas museo españolas, cuya problemática conoce de primera mano debido a su trabajo en el Museo Nacional del Romanticismo y el Museo Cerralbo, ambos en Madrid, así como en el Museo del Greco en Toledo, además de ser el tema de su tesis doctoral *Las casas museo en España. Análisis de una tipología singular*, leída en la Universidad de Murcia en 2016. La autora no ha dejado de investigar y difundir el tema posteriormente, y ya en esta revista *Además de* pudimos ver publicado su artículo titulado “La casa española del ochocientos, estuche de la comodidad burguesa. El mobiliario como configurador de ambientes”.

El libro se estructura en cinco apartados que permiten un acercamiento crítico y clarificador de la cuestión de las casas museo en España. Se inicia con un prólogo de Begoña Torres González, actualmente directora del Museo Lázaro Galdiano, tan conocedora de las casas museo por haber ostentado anteriormente ese cargo en el

Museo Nacional del Romanticismo y por haber impulsado los tres primeros congresos monográficos sobre casas museo en España (2006, 2007 y 2008). Aquí, aparte de las merecidas alabanzas a la autora, de la que bien conoce su trabajo de investigación, al haber estado bajo su dirección en el antes mencionado museo madrileño, analiza muy certeramente el título de “cartografías” en analogía con los distintos espacios en los que se articula la casa museo.

A modo de introducción, Soledad Pérez en el epígrafe “SOBRE ESTE LIBRO” nos adentra en una reflexión museológica sobre la función comunicativa de las casas museo, dejando claro que en su momento no fueron un museo, sino casas, ni pueden compararse con ellos, siendo a menudo infravaloradas, y destacando el papel tan importante que cumplen los diversos profesionales que trabajan en ellas investigando, conservando y divulgando su valor patrimonial. Explica a continuación qué se entiende por comunicación en una casa museo, analizando la totalidad de los recursos de los que dispone para llegar al público. Esta comunicación debe ayudar a la interpretación de su patrimonio en su propio contexto. No hay que entender por musealizar una casa la mera decoración de sus interiores, sino que tiene que reflejar la historia cotidiana y la existencia humana vivida allí. En relación a los cambios experimentados por los procesos comunicativos en las casas museo, la autora destaca la interactividad como una de sus manifestaciones más visibles.

El capítulo 1 es esencial para comprender el fenómeno de las casas museo, donde la autora a la pregunta ¿Qué es una casa museo?, reflexiona sobre el concepto, ampliamente extendido desde la dimensión histórica, a la que hay que añadir la psicológica, sociológica y antropológica. Es fundamental tener en cuenta para transformar una casa en museo el régimen jurídico establecido por la Constitución española, y desde luego la existencia del denominado enfoque participativo, con la colaboración de un equipo multidisciplinar. Se analizan las tres categorías de casas museo, propuestas por la propia autora, como la casa museo de personalidad, la casa museo del territorio y la casa museo de periodo histórico o estilo cultural, con ejemplos representativos de cada una. Muy interesante es la aplicación del término “emociones” en relación con estas categorías. Se analizan también los conceptos “interior histórico”, “casa histórica”, “casa singular”, “casa icónica” o “museos de ambiente” que tienden a confundirse con el de “casa museo”. Su valor patrimonial no se limita únicamente a los espacios domésticos interiores, sino también al exterior, en parques o jardines. Además, el término “museo de ambiente” le sirve a la autora para defender la museografía de una casa museo como contextual en vez de ambiental.

En el capítulo 2, titulado “Comunicar la historia de la vida cotidiana”, la multitud de maneras de comunicar la cotidianidad nos acerca al profundo conocimiento de la autora sobre esta materia. Esa investigación la ha llevado a elaborar materiales propios para estudiar la acción comunicativa en la casa museo. Muy de reseñar es la atención prestada a la dimensión inmaterial, así como al patrimonio natural. Por último, se profundiza en

las representaciones de clase, que aluden a las casas museo de las clases privilegiadas y que son las que han sido estudiadas tradicionalmente por la historiografía, pero no olvida que la casa convertida en museo fue un escenario social, con todo un entramado de relaciones y transitadas por los propietarios, criados o familiares, o por personal externo, vecinos y viandantes.

En el capítulo 3, titulado “Un plan de comunicación”, se estudia el plan de comunicación, con el marco conceptual como punto de partida. Propone, además, unas necesarias líneas de actuación, que deben llevarse a cabo en el marco de una planificación estratégica. Se analiza la cuestión de la presencia de los medios digitales en las casas museo. Muy interesantes los ejemplos, sobre todo a través de las prácticas artísticas contemporáneas. Por último, se aborda la comunicación física, con las visitas guiadas y los aspectos sensoriales, estos últimos convierten a las casas museo en un escenario privilegiado de experiencias emocionales.

En el capítulo 4, titulado “El público en las casas museo”, se considera que tan importante es el público como la imagen que el público tiene sobre estas instituciones. Se tienen en cuenta distintos estudios sobre estos aspectos, destacando los realizados por el Laboratorio Permanente de Público de Museos, del Ministerio de Cultura. Se plantean nuevas perspectivas que permitan trabajar con y desde los públicos. Hay que tener en cuenta a los diversos segmentos de público, incluyendo al que tiene una discapacidad. Para ello clasifica la oferta cultural y educativa en tres categorías, una primera referida a los documentos generados por la propia institución, una segunda vinculada a la actividad de investigación y una tercera relacionada con la programación educativa o cultural. Es importante el análisis que hace de los distintos tipos de accesibilidad y los recursos utilizados. Los resultados de este análisis los refleja en una serie de gráficos en los que, por primera vez, la autora nos muestra la situación actual de las casas museo en materia de accesibilidad.

En el capítulo 5, titulado “¿Hacia dónde vamos?”, Soledad Pérez resume diversas cuestiones que se han planteado a lo largo del libro, presenta conclusiones y se pregunta ¿Qué vamos a hacer en las casas museo del futuro? ¿Qué podemos hacer para cambiar o mejorar?, cuestiones que se pueden responder con la ayuda de este libro, que como dijimos al principio será imprescindible para abordar cualquier estudio sobre las casas museo, es una guía para no perderse en el laberinto de estos espacios, un auténtico manual para los futuros trabajadores o investigadores del tema. Se termina con un útil anexo, en el que se presenta una relación de las casas museo en España, y a continuación una extensa y completa bibliografía sobre el tema.

Abraham Rubio Celada



Artefactos y artificios en la cultura escenográfica: de lo material a lo afectivo.

Carmen González-Román y Concepción Lopezosa Aparicio (Eds.)

Jaén, UJA Editorial, 2024.

272 páginas.

ISBN: 978-84-9159-637-0

Solène de Pablos Hamon

Museo Nacional de Artes Decorativas

En *Artefactos y Artificios en la cultura escenográfica: de lo material a lo afectivo*, Carmen González-Román y Concepción Lopezosa Aparicio reúnen una serie de trabajos centrados en uno de los aspectos más sugestivos de la cultura material como es el de la dimensión sensorial y afectiva de los objetos. Especialmente interesadas en el análisis de su uso con carácter efímero y en la repercusión de la interacción personas-objetos, la propuesta de esta obra parte de una reflexión que supera la estricta materialidad de las cosas para llevar a cabo un análisis de dichas relaciones en el contexto cultural, político y económico donde surgieron, desde el siglo XVII hasta la actualidad. Los artículos propuestos parten de una misma mirada, la que reflexiona sobre los diversos aspectos de la cultura material que implican a la audiencia, bien sean sonidos, olores, color y texturas; y a partir de estos analizan también su potencial transformador de la realidad física y emocional de los entornos y de las personas. Desde este punto de vista común, las diferentes propuestas se articulan en tres grandes bloques conceptuales: el primero titulado “Materialidad efímera cristiana”; el segundo “Mestizajes materiales y artificios en entornos celebrativos”; y, por último, un tercer bloque bajo el título “Nuevos enfoques temáticos y desafíos metodológicos: de la materialización de los sentimientos a la interfaz multisensorial”.

En “Materialidad efímera cristiana” se recogen los trabajos de Miguel Hermoso, Félix Díaz Moreno, Concepción Lopezosa y Carmen González-Román. Todos ellos ofrecen interesantes ejemplos de artefactos en el entorno de la fe cristiana, como son los pasos procesionales, el carro ceremonial, la tarasca o la nave de fe. Sus aportaciones ayudan a comprender en profundidad la complejidad de este tipo de eventos culturales y sociales de naturaleza religiosa, más allá de los puros aspectos formales, analizando su puesta en escena y su recepción por parte de la audiencia, para evidenciar que se trata de un fenómeno gran riqueza. La puesta en escena de estos artefactos en eventos religiosos pone de manifiesto que estos objetos participaron de cuidadas escenografías y ceremoniales minuciosamente coreografiadas, y que interaccionaron con la audiencia a través de propuestas de gran contenido simbólico, pero también sensitivo y emocional, abriendo la posibilidad de entenderlas en su totalidad como verdaderas experiencias inmersivas.

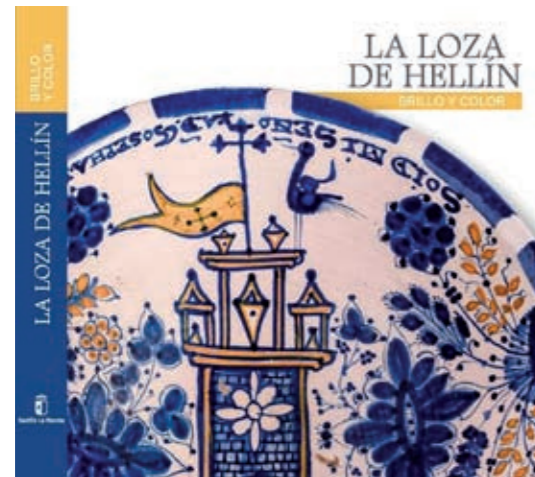
El segundo bloque, “Mestizajes materiales y artificios en entornos celebrativos”, comprende, por una parte, los trabajos de Elena Mazzoleni y Giuseppina Raggi, donde exploran esta dimensión afectiva de la cultura material en contextos festivos en entornos urbanos. Las autoras proponen un análisis de lo afectivo el marco de las celebraciones a través de la materialidad y su puesta en escena para sacar a la luz procesos tan complejos como la hibridación cultural y política y los cambios en la direccionalidad de las festividades a través de la transculturalidad. Carmen Abad, por su parte, analiza en este bloque la dimensión afectiva del entorno celebrativo, pero en el contexto del interior, a través de la puesta en escena del banquete como ejemplo de escenografía expandida; una autentica performance que apela a los sentidos de los asistentes y que permite ahondar a través de este ámbito en la cultura del artificio cortesano dieciochesco.

El tercer y último bloque temático, titulado “Nuevos enfoques temáticos y desafíos metodológicos: de la materialización de los sentimientos a la interfaz multisensorial”, recoge los estudios de Marcos Narro, María del Carmen Conejo Arrabal, Eugenia Maldonado y Rudi Risatti. Marcos Narro traza la historia de la producción de objetos conmemorativos atendiendo a su materialidad, pero también a la forma en que estos fueron significados y vividos en su adquisición, uso y conservación. M^a del Carmen Conejo, lleva a cabo un análisis de los libros de fiestas, no como meros contenedores de información, sino en su conformación como parte en sí misma del acontecimiento festivo. A partir de ahí, propone la recuperación de sus elementos sensoriales y afectivos con un tratamiento digital de estas fuentes que construya un archivo multisensorial digital. Por su parte, Eugenia Maldonado también retoma en este bloque el concepto de escenografía expandida, esta vez en la Edad Contemporánea y asociada al análisis de las pasarelas de moda, y Rudi Rissatti, reflexiona sobre las relaciones entre las diferentes dimensiones de los objetos, entre lo material y lo virtual al amparo de una filosofía de los afectos en el ámbito del espacio escénico.

En un esfuerzo riguroso y experto, Carmen González-Román y Concepción Lopezosa Aparicio proponen una amplia y variada selección de trabajos que integran en la obra

Artefactos y Artificios en la cultura escenográfica: de lo material a lo afectivo. Su planteamiento bajo este eje temático común, que descansa sobre el vínculo entre lo material y las experiencias sensoriales y afectivas, supone un interesante ejercicio de análisis que atraviesa el tiempo y el espacio, y que nos lleva a una necesaria reflexión acerca de esta dimensión tan esencial a la hora de abordar el estudio y comprensión de las prácticas escenográficas en su sentido más amplio.

Solène de Pablos Hamon



La loza de Hellín. Brillo y color.

Pascual Clemente López

Albacete, Fundación Impulsa Castilla-La Mancha, 2025.

336 páginas.

ISBN 978-84-09-69868-4

Soledad Pérez Mateo

Ministerio de Cultura

Llega a nuestras manos un libro que es una importante aportación al estudio de la producción cerámica y que permite situar a Hellín en el mapa de la cerámica de la Edad Moderna. *La loza de Hellín. Brillo y color* es fruto de la pasión investigadora de su autor, Pascual Clemente López, doctor en Historia del Arte por la Universidad de Murcia, Técnico Superior de museos del Museo de Albacete y miembro de número del Instituto de Estudios Albacetenses "Don Juan Manuel". La publicación toma el nombre de la exposición homónima que él mismo comisarió, celebrada del 10 de marzo al 14 de septiembre de 2025 y con sede en el Museo de Albacete. Constituye una puesta al día de un tema que forma parte de su tesis doctoral y que, partiendo de una exhaustiva investigación de archivo, ha dado sus frutos con este libro que amplía el catálogo de obra hellinera, con nuevos datos y piezas inéditas. No abundan los estudios de esta producción cerámica, que ha sido erróneamente atribuida a otros centros como Talavera de la Reina, Muel o Villafeliche, lo que contribuyó a dificultar su identificación. Gracias a las investigaciones de estudiosos como Abraham Rubio Celada, Francisco Javier López Precioso, Herbert González Zymła, José Sánchez Ferrer o María de los Ángeles Granados Ortega se han podido conocer piezas hellineras de las que apenas nada se sabía. El autor subraya su aprendizaje y formación junto a Abraham Rubio Celada quien, junto a López Precioso, fue el primero que dio a conocer esta producción cerámica en *La loza esmaltada hellinera. Una gran desconocida en la cerámica española* (2009).

El libro se estructura en cinco amplios capítulos que, a partir de la documentación notarial, permite construir una historia de la vida cotidiana en torno a la cerámica de Hellín. El hecho de no haberse conservado las actas municipales de Hellín de los siglos XVI, XVII y XVIII es indicativo de la necesidad de tomar conciencia sobre la importancia de un patrimonio documental que hemos perdido y que es irrecuperable, con lo

que supone de merma para nuestro conocimiento de la historia y de privación para las generaciones venideras, aspectos en los que la UNESCO viene incidiendo desde la década de 1990. En su proceso de búsqueda de la verdad histórica, el autor basa su investigación en el quehacer de los individuos como actores y destinatarios en la sociedad de la Edad Moderna, más allá de grandes acontecimientos y nombres o de focalizarse exclusivamente en el ámbito de lo público. Con él recorreremos las figuras de Fray Pedro Guerrero, Diego Marín, Francisco Castillo, Ana González, Jacinta Martínez o las familias de alfareros como los Zaragoza, los Lozano y los Padilla, entre otras, a los que al autor pone nombre y apellidos y nos evoca cómo era el día a día en sus aspectos sociales, económicos, religiosos o vinculados a la alimentación, por señalar los más destacados. Escrito con su característico estilo fluido, conciso y didáctico, Pascual Clemente sabe elegir las palabras adecuadas, emplea una sintaxis precisa y tiene coherencia para construir un relato claro, sencillo y brillante, que nos transporta a una época, la Edad Moderna, en la que nos podemos imaginar las formas de vida de los alfareros de Hellín, una tierra en la que, como el propio autor indica, el barro se transforma en arte y el color cuenta historias.

El capítulo 1, "Hellín y sus alfares", nos sitúa en un territorio, Hellín, villa enclavada en el Reino de Murcia, y en unos obradores que al autor ubica por primera vez en la trama urbana, confiriéndole una identidad propia. Conocemos el trabajo que realizan de los distintos géneros cerámicos, desde alfarería de agua a materiales de construcción pasando por obra esmaltada. Un apartado de especial interés lo constituye el dedicado a la distribución de los espacios de trabajo, que se localizaban en el mismo inmueble que el alfarero vivía, y su equipamiento doméstico. Quedan así trazados los ámbitos de lo público y lo privado, aun cuando la línea divisoria entre ambos sea difusa.

El capítulo 2, "Los materiales, los útiles del oficio y los hornos", permite conocer la intrahistoria de la cerámica hellinera y nos aporta una serie de datos históricos y características que han permitido constatar una producción diferenciada. Por ejemplo, su vidriado estannífero o la proporción de estaño y plomo para elaborar la cubierta estannífera. La lectura de este capítulo nos adentra en la cerámica de Hellín como un auténtico paisaje cultural, puesto que representa la relación de sus habitantes con su entorno y da testimonio del genio creativo de hombres y mujeres que durante generaciones se dedicaron en cuerpo y alma al trabajo del barro. Lo vemos en la toponimia de la zona (calle Alfarerías, calle Cantarería o el pago de los barreros); la calidad de las arcillas con un alto contenido de magnesio, cuya extracción ha quedado reflejada en la transformación del paisaje, como se puede observar en dos lugares de extracción del barro (las canteras de arcilla enclavadas detrás del cementerio y la de la carretera de Pozohondo (Albacete), CM-313); la existencia de útiles para las cargas del horno (cobijas, tarrillos, jaulillas, trébedes, entre otros) y de atochas, una planta herbácea utilizada para la combustión, característica de Hellín, ya que su clima seco y árido favorecía su crecimiento; o la identidad territorial (Reino de Murcia).

En el capítulo 3, “La organización del oficio”, conocemos la organización jerárquica del oficio, con las figuras del aprendiz, el oficial y el maestro a través de la localización de escrituras de aprendizaje. También observamos las prácticas relativas al parentesco en la transmisión del oficio, como los Padilla.

El capítulo 4, titulado “Las producciones”, realiza una clasificación de las formas abiertas y cerradas y de la cerámica aplicada a la arquitectura. Es de reseñar su atención a esta última, que es una producción menos estudiada que la cerámica exenta, cuando ambas han formado parte de nuestra vida cotidiana. Su mayor amenaza son los derribos y rehabilitaciones, donde no se contempla su permanencia y se la condena al abandono o a la destrucción, y el autor la ha rescatado de ese olvido. La inclusión de dibujos apoyando la diferenciación de las formas ilustra con claridad la extensa producción hellinera. El análisis de los elementos decorativos, cuya singularidad reside en que solamente figuran en el anverso y que el autor divide en veinte series, nos da una idea de la riqueza que atesora esta cerámica y que sin duda conviene atener en profundidad. Igualmente singular es la presencia de leyendas, que hace que este libro vaya más allá de los aspectos formales y decorativos de las piezas. La interpretación de estas leyendas nos lleva a su destinatario, en un ciclo que se cierra desde que las piezas comenzaron siendo pasta cerámica. Nos permiten conocer a sus propietarios, su función o su ubicación. Las cerámicas hellineras, como objetos de uso cotidiano, acompañarían al dueño en su día a día, marcado por los ritos del ciclo vital, con sus cambios y permanencias. Las leyendas forman un corpus de notable interés y el autor les ha dado el protagonismo que merecen.

El capítulo 5, “La comercialización: los encargos, los clientes y los precios”, permite conocer la verdadera entidad de Hellín como centro productor y el aprecio de su cerámica por parte de sus clientes. Era un producto de calidad y gozó de una amplia red de comercialización entre las diferentes poblaciones del Reino de Murcia. Por este capítulo desfilan los arrieros, los alfareros, los diferentes sectores sociales a los que la clientela pertenecía o los precios. Este último aspecto lo aborda con enorme cautela dada la existencia de datos aislados y fragmentarios, beneficiándose este capítulo y todo el libro del extenso y detallado conocimiento que el autor posee.

Cierra el libro un catálogo de 110 piezas, muchas de ellas inéditas, y que describe siguiendo unas pautas de catalogación normalizadas, facilitando así las tareas de búsqueda y recuperación de la información en el marco de una economía del conocimiento. La catalogación, que el autor domina con soltura, todavía se sigue considerando entre algunos historiadores un mero análisis formal carente de rigor científico, cuando implica un proceso de investigación riguroso, que permite compilar, analizar, sistematizar y recuperar la información que atesora nuestro patrimonio cultural.

Por último, el libro aporta una importante bibliografía específica, en cuyas notas se incluyen numerosas y pormenorizadas aclaraciones, que reflejan la exhaustiva consulta de documentos por parte del autor. Una abundante documentación gráfica,

con fotografías a color de gran calidad, que enriquece la investigación documental de archivo. Su espíritu crítico le ha permitido al autor apreciar los niveles de calidad de las diferentes piezas, que ha ido rastreando en museos, iglesias, conventos, fundaciones o colecciones particulares, como si de una labor detectivesca se tratase. En esa búsqueda, fruto de una larga trayectoria de investigación, fue encontrando cerámicas mal identificadas, arrinconadas, repintadas o en un estado de conservación desigual. En tal situación se hacía indispensable examinar, no las características más evidentes, sino los detalles menos trascendentes, como lo hacían los *connaisseurs*, en especial, el médico italiano Giovanni Morelli, cuyo método fue brillantemente desglosado por el historiador del arte Edgar Wind. Discernir y desentrañar la singularidad de la cerámica hellinera ha sido fruto de un trabajo minucioso y con este libro el lector podrá reconocer la personalidad de unas piezas que el autor recupera para nuestro conocimiento, lo que es sin duda su mejor atributo para realzar la calidad científica de un trabajo de estas características, de obligada consulta para cualquier investigador o persona interesada que desee informarse de forma fiable.

Soledad Pérez Mateo



- La revista publicará artículos en español, inglés, francés, portugués o italiano.
- Los trabajos se enviarán a través de la plataforma, completando todos los campos del formulario de envío.
- 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 la bibliografía, 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 como archivos independientes (no insertadas en el texto). 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 entrecomillados.
- 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)
- **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:

Nuria Lázaro Milla (Asociación de Amigos del Museo Nacional de Artes Decorativas)

MIEMBROS DEL COMITÉ EDITORIAL:

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

María Agúndez Lería (Ministerio de Cultura y Deporte)

Ana Cabrera Lafuente (Turespaña)

Félix de la Fuente Andrés (Museo Nacional de Artes Decorativas)

Raquel Pelta Resano (Universidad de Barcelona)

Almudena Pérez de Tudela (Patrimonio Nacional)

Abraham Rubio Celada (Real Academia de la Historia - Fundación Marqués de Castrillón)

María Dolores Vila Tejero (Asociación de Amigos del Museo Nacional de Artes Decorativas)

Francisco Javier Montalvo Martín (Universidad de Alcalá)

MIEMBROS DEL COMITÉ CIENTÍFICO

Isabel Campi (Docente, especialista en historia del diseño industrial)

Enrico Colle (Museo Stibbert, Florencia)

Margaret Connors-McQuade (Hispanic Society, Nueva York)

Emilio Gil (Asociación Profesional de Diseñadores de España)

Carlos González-Barandiarán (Ministerio de Cultura y Deporte)

María Herráez (Universidad de León. Comité Español de Historia del Arte (CEHA))

Lesley Miller (University of Glasgow, Escocia)

M^a Ángeles Pérez Samper (Universidad de Barcelona - Fundación Española de Historia Moderna)

Guillermo Perinat y Escrivá de Romaní, Conde de Casal (Asociación de Amigos de los Castillos)

Álvaro Soler del Campo (Patrimonio Nacional)



El equipo editorial de **Además de. Revista online de artes decorativas y diseño** agradece a todos los revisores sus valiosos comentarios a los artículos de la revista

The Editorial Team of Además de. Revista online de artes decorativas y diseño thanks to all the referees who provide essential comments on the submitted papers.

Juan Aguilar Jiménez (Universidad de Málaga)

Darío Álvarez Álvarez (Universidad de Valladolid)

Teresa Álvarez González (Servicio de Museos y Exposiciones de La Rioja)

Luisa Amenós Martínez (técnica de patrimonio cultural)

Javier Arias Madero (Universidad de Valladolid)

David Arredondo Garrido (Universidad de Granada)

Juan Bravo Bravo (Universitat Politècnica de València)

José Manuel Casado Paramio (Museo Oriental de Valladolid)

Silvia Cebrián Renedo (Universidad de Valladolid)

Antonio Rafael Fernández Paradas (Universidad de Granada)

José María Galán Martín (Parque Nacional de Doñana)

Concepción García Saiz (conservadora de museos)

Herbert González Zymla (Universidad Complutense de Madrid)

María del Pilar López Pérez de Bejarano (Universidad Nacional de Colombia)

Amparo López Redondo (conservadora de museos)

Enrique Martínez Glera (investigador independiente)

Elena Merino Gómez (Universidad de Valladolid)

Fernando Moral Andrés (Universidad Nebrija)

María Pura Moreno Moreno (Universidad Rey Juan Carlos)

Paloma Muñoz-Campos García (Museo Nacional de Artes Decorativas)

Miguel Muñoz-Yusta del Álamo (Fundación Fernando de Castro)

Sara Pérez Barreiro (Universidad de Valladolid)

Laura Rodríguez Peinado (Universidad Complutense de Madrid)

Isabel Vázquez de Castro Ontañón (Universidad París-Este Créteil)

Cristina Villar Fernández (Museo Arqueológico Nacional)