

además de

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

Nº 1 • 2015



1



Editorial	5
Sofía Rodríguez Bernis - Victoria Ramírez Ruiz	
El diseño y el debate internacional sobre esta disciplina en el primer cuarto del siglo XX.	7
Raquel Pelta Resano	
Un intelectual inquieto. Salvador Sanpere i Miquel y su incidencia en el impulso de las artes decorativas e industriales en Cataluña.	29
Mireia Freixa i Serra	
Rafael Doménech y el Museo Nacional de Artes Decorativas. Génesis de una colección.	43
María Villalba Salvador	
Tradición y modernidad en las artes industriales españolas del Historicismo.	63
Sofía Rodríguez Bernis	
El Museo Nacional de Artes Decorativas en sus primeros años (1912 - 1930).	89
Ana Cabrera Lafuente	
Las intervenciones historicistas de José María Florit en los Capítulos y Palacio de los Austrias en el Real Monasterio de El Escorial.	115
Almudena Pérez de Tudela	
Notas sobre el mercado de las artes decorativas (1880-1930).	139
Victoria Ramírez Ruiz	
Resúmenes de los artículos y palabras claves	159
Normas de edición	166
Equipo editorial	168



Nos es grato presentar el primer número de una revista que es fruto de la colaboración entre el Museo Nacional de Artes Decorativas y su Asociación de Amigos. Con ella pretendemos sumarnos a la reciente y espléndida eclosión de publicaciones periódicas de carácter científico dedicadas a las artes decorativas e industriales y al diseño contemporáneo.

En este panorama, nuestro deseo es aportar visiones interpretativas y contextuales del pasado y del presente, en las que el primero contribuya a interpretar el segundo. En esta revista cabe casi todo: desde los análisis de producciones de épocas concretas, centros de producción o especialidades técnicas, hasta reflexiones sobre los valores de uso, ideológicos o simbólicos de la cultura material de la vida cotidiana. Todo este saber da sentido al presente, ya que es espejo de nuestros intereses intelectuales, que no son más que caminos para rastrear los fenómenos que puedan contribuir a fundamentar nuestra propia realidad.

Además, la masa crítica de saberes que logremos acumular contribuirá a transformar el papel del museo, proceso en el que estamos inmersos para ofrecer, en un futuro no muy lejano, mejoras que satisfagan los intereses, expectativas, ideas, sensaciones y sentimientos de la sociedad contemporánea.

EL DISEÑO Y EL DEBATE INTERNACIONAL SOBRE ESTA DISCIPLINA EN EL PRIMER CUARTO DEL SIGLO XX

Raquel Pelta Resano

Universidad de Barcelona

Hacia 1900, el mundo occidental se encontraba en la recta final de la Segunda Revolución Industrial, cuya existencia la mayoría de los historiadores sitúa entre 1850-1870 y 1914. En un momento de racionalización productiva y de aplicación en las empresas de grandes economías de escala, un buen número de significativos pensadores, artistas, políticos y reformistas sociales continuaron los debates, iniciados ya en el siglo XIX, sobre las consecuencias sociales de dicha Revolución. El diseño, un campo todavía joven y muy vinculado, desde entonces, a la industria, fue un territorio en el que también se reflejaron dichos debates y en el que se discutieron una serie de cuestiones que han sido cruciales para la evolución histórica de la disciplina; este artículo se centra en algunas de las principales.

PRODUCCIÓN ARTESANA VERSUS PRODUCCIÓN INDUSTRIAL

Durante el primer cuarto del siglo XX, uno de los debates con mayor incidencia en la posterior evolución del diseño como disciplina profesional fue el de producción artesana frente a producción industrial.

Procedente de la centuria anterior, tuvo sus especificidades pero puede considerarse que fue una continuación del comenzado con la Revolución Industrial, cuando el rápido desarrollo de la producción mecanizada se percibió como el origen de un declive de la cultura y del gusto y como una pérdida de la espiritualidad en la creación artística.

Estas percepciones alimentaron las opiniones negativas repetidas, desde la Exposición Universal de Londres de 1851, sobre la inadecuación formal de unos objetos que, fabricados industrialmente, querían simular una realización artesanal y, para ello, se cubrían de un ornamento supuestamente artístico y, generalmente, historicista.

El proceso de industrialización provocó, a su vez, las primeras reflexiones críticas sobre el ornamento. Un antecedente de estas fue Gottfried Semper (1803-1879) quien en su obra *Wissenschaft, Industrie und Kunst: Vorschläge zur Anregung nationalen Kunstgefühls*¹, publicada en 1852, puso de relieve que los artistas eran habilidosos y creativos a la hora de dibujar y de modelar pero que no estaban formados como metalúrgicos, alfareros, tejedores u orfebres, de tal manera que el ornamento que creaban se confundía a menudo con el tema principal o no tenía relación alguna con el objeto.

Lo que Semper reprobaba era la distancia existente entre forma industrial y utilitaria y su ennoblecimiento por parte de los artistas «académicos» cuyas intervenciones generaban lo que él describía como un dualismo inapropiado del arte «ideal» y del diseño «aplicado»².

Pero, además de las ideas de Semper, el debate de comienzos del siglo XX sobre el impacto de la Revolución Industrial en el diseño, heredó las ideas de dos de los críticos de la producción mecanizada más influyentes de su tiempo: John Ruskin (1819-1900) y William Morris (1834-1896) (Figs. 1 y 2).

Ruskin percibió la industrialización como un peligro tanto para el consumidor como para el productor. En su opinión, el primero se encontraba en riesgo estético por la baja calidad de los artículos fabricados de manera masiva; el segundo, perdía la posibilidad de autorealización en el trabajo pues le sería arrebatada por las máquinas. Según Ruskin se necesitaba un trabajo satisfactorio para producir arte y para conseguirlo era preciso distanciarse de la máquina y regresar al trabajo artesanal, tomando la Edad Media como modelo.

Ruskin rechazó la mecanización, defendió la autenticidad de los materiales —genuinos y no imitaciones— y sostuvo que el trabajo artístico debía revelar el proceso de trabajo así como la interacción humana con el material. Asimismo, se manifestó en contra del ornamento excesivo y del historicismo, como también lo había hecho Semper.



Figura 1

William Morris, *Papel estampado Pimpernel, Morris & Co., detalle.*
962,50 x 57,50 cm., ca.1876. MNAD, CE22112.

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

Figura 2

William Morris, *Papel estampado Pimpernel, Morris & Co., detalle.*
962,50 x 57,50 cm., ca.1876. MNAD, CE22112.

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



Por lo que se refiere a William Morris, como Ruskin, fue uno de los defensores de la producción artesanal e intentó revivirla no solo por motivos estéticos sino, también, por su trascendencia social. Sus ideas ejercieron una gran influencia en el movimiento *Arts & Crafts* cuyo momento culminante puede situarse en Gran Bretaña hacia 1880, con figuras tan destacadas como Charles R. Ashbee (1863-1942).

Aunque todavía dubitativo ante la mecanización, Ashbee fue consciente de que: «La civilización moderna está basada en la máquina y no hay ninguna forma racional de asistencia técnica, de patrocinio o de enseñanza artística que no reconozca esto.»³

En el texto *Craftsmanship in Competitive Industry*, publicado en 1908, afirmaba que las teorías políticas del momento en Inglaterra estaban determinadas por el factor económico de la maquinaria industrial. Sin embargo, en su opinión, estaba comenzando una nueva era política, con protestas contra el antiguo orden - como signos más evidentes - que ponían de relieve las consecuencias de una industrialización descontrolada y la necesidad de eliminar la mano de obra barata.

Asimismo, el autor destacaba que el movimiento Arts & Crafts había sido la protesta del individuo frente a ese sistema y que la intención de dicho movimiento era «volver a las realidades de la vida, al uso de la mano y del cerebro, del que la maquinaria industrial había privado a la mitad de la población».⁴

Ashbee cuestionó uno de los argumentos de quienes apoyaban la producción mecanizada y a gran escala: el de que esta era un sistema más económico que la producción manual o realizada en el seno de la industria doméstica. Los defensores de este planteamiento, señalaba el diseñador británico, aseguraban que las industrias grandes eran más competitivas; una afirmación que podía aplicarse a nivel nacional pero con la que los artistas y artesanos no estaban de acuerdo pues consideraban que el concepto de competitividad al que se referían aquellos no era necesariamente aplicable al conjunto de la sociedad.

Según Ashbee, a menudo se asociaba la producción a pequeña escala o artesanal con el producto de lujo y superfluo. Sin embargo, «la superfluidad cara y la superfluidad barata»⁵ para él eran «igualmente inútiles, igualmente un derroche» y, por ello debían ser eliminadas. Frente a la superfluidad, el movimiento Arts & Crafts significaba calidad, tanto del trabajo como de la vida del producto y del productor pues ambos aspectos debían tratarse como un todo. Los partidarios del Arts & Crafts no estaban interesados en producir para los ricos sino en la destreza técnica, las ideas, el tiempo y la experimentación; su misión era la de establecer un patrón de calidad y determinar lo correcto y lo incorrecto de los productos, que serían mejores si estaban hechos a mano pues este modo de producción permitía desarrollar el carácter y la inventiva de su creador.⁶

Para Ashbee, el lugar de la artesanía no estaba en la ciudad sino en el campo, lejos de «las influencias complejas, artificiales y a menudo destructivas de la maquinaria y

de la gran ciudad.»⁷ Una opinión que podría enmarcarse dentro del debate campo-ciudad que, también, se dio a finales del siglo XIX y comienzos del XX, no solo en el ámbito del diseño.

Pese a todo, el autor no se manifestó completamente en contra de la tecnología sino que abogó por su domesticación pues consideraba que la máquina era únicamente una esclava. Creía asimismo que había que establecer un control sobre las grandes industrias con el objetivo de arrancarles la producción creativa para dejarla en manos de los que practicaban un oficio.

...el artista debía estar comprometido con la sociedad y creyó que para cumplir con ese compromiso tenía que entrar en el campo de las artes y los oficios y desarrollar objetos para la producción seriada.

La postura de Ashbee fue en algunos momentos ambivalente como también lo fue la de Henry van de Velde (1863-1957), una de las figuras clave del Art Nouveau que, como señaló Hübner⁸, al igual que Morris defendió que el artista debía estar comprometido con la sociedad y consideró que para cumplir con ese compromiso tenía que entrar en el campo de las artes y los oficios y desarrollar objetos para la producción seriada.

En 1897 escribió que en su trabajo quería «evitar todo lo que no pudiera ser realizado en serie»⁹ o dicho en sus palabras: «Mi ideal sería tener mis proyectos ejecutados miles de veces, aunque obviamente no sin una estricta supervisión, porque sé por experiencia cómo un modelo puede deteriorarse pronto, a través de una manipulación deshonesto o torpe hasta que su efecto es tan inútil como el que estaba destinado a contrarrestar. Por tanto, solo puedo esperar conseguir que mi influencia se sienta cuando la actividad industrial esté más extendida, lo que me permitirá vivir al máximo lo que ha guiado mis creencias sociales; a saber, que el valor de un hombre pueda medirse por el número de personas que han usado y se han beneficiado del trabajo de su vida.»¹⁰ Van de Velde pensaba que la tecnología era un medio para que el arte pudiera llegar a toda la sociedad e intentó revitalizarlo desde una artesanía en la que debía estar integrada la tecnología.

Ashbee y Van de Velde son dos buenos ejemplos de como, a comienzos del siglo XX, la resistencia a la máquina comenzaba a disiparse pero, mientras esto sucedía, surgían propuestas como la de los Wiener Werkstätte (Talleres de Viena), fundados en 1903 por Josef Hoffmann (1870-1956) y Koloman Moser (1868-1918), - ambos miembros de la Secesión vienesa -, así como por el industrial y coleccionista Fritz Wärndorfer (1868-1939) que les proporcionó apoyo financiero.

Influidos por Ashbee y su Guild of Handicraft (Gremio de Artesanía), los Wiener Werkstätte trataron de hacer realidad algunas de las ideas de Ruskin y Morris. En un

texto publicado en un catálogo de 1905, en línea con los detractores de la producción seriada, continuaban con el debate producción en serie versus artesanía y aseguraban que: «El mal sin límites causado por la mala calidad de la producción de bienes masiva y por la imitación acrítica de los estilos del pasado, es como una ola gigante arrasando el mundo (....) La máquina ha reemplazado en gran parte a la mano y el hombre de negocios ha suplantado al artesano. Hay que intentar frenar este torrente que parece una locura.»¹¹

Precisamente para poner freno a ese torrente decidieron crear sus talleres que definían como «una isla de tranquilidad en nuestro país, cuyo objetivo en medio del zumbido alegre de las artes y los oficios, sería dar la bienvenida a todo aquel que profesa la fe en Ruskin y Morris.»¹²

«la utilidad es nuestra primera condición y nuestra fuerza debe estar en las buenas proporciones y en el adecuado tratamiento de los materiales. Nos esforzaremos en cuando parezca necesario en la creación pero no nos sentimos obligados a adornar a cualquier precio».

Su propósito era «crear una relación interna que uniera a público, diseñador y trabajadores así como producir artículos buenos y sencillos para el uso cotidiano» mientras aseguraban que su principio rector era la función: «la utilidad es nuestra primera condición y nuestra fuerza debe estar en las buenas proporciones y en el adecuado tratamiento de los materiales. Nos esforzaremos en cuando parezca necesario en la creación pero no nos sentimos obligados a adornar a cualquier precio».¹³

Los fundadores de los Wiener Werkstätte reconocían que no podían competir con el producto creado por la mano de obra barata que había tenido tanto éxito gracias a la explotación de los trabajadores. Por el contrario, consideraban que su deber primordial debía ser ayudar a estos a recuperar el placer en su tarea y generar las condiciones más adecuadas para que pudieran llevarla a cabo.

No obstante, al igual que Ashbee y Van de Velde, Hoffmann y Moser admitieron que bajo ciertas circunstancias, algunos artículos podrían hacerse de modo aceptable por medios mecánicos, siempre y cuando llevaran el sello de su fabricación.

Pero los Wiener Werkstätte no fueron los primeros ni los únicos en su género. Con parecidas inquietudes y una orientación similar, a finales del siglo XIX, ya habían surgido otros centros de creación y producción como los Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk (Talleres Unidos para el Arte en la Artesanía) - fundados en Munich en 1897 y luego en otras ciudades como Hamburgo, Bremen y Berlín -, los Dresdner Werkstät-

ten establecidos por Karl Schmidt (1873-1948) en 1898 o, ya más tarde (1919), escuelas como la Bauhaus que intentaron conciliar las ideas sobre el papel del arte en la sociedad con la realidad económica del momento.

Todas estas organizaciones -incluida la Bauhaus en sus primeros tiempos- tenían la intención de volver a unir arte y artesanía pero esta meta tuvo siempre que enfrentarse a las tensiones entre las preocupaciones estéticas y comerciales y entre el individualismo artístico y la estandarización mecanizada. Finalmente, para muchos la solución fue enfatizar la idea de «oficio» aunque sin excluir la importancia de la máquina que empezó a reconocerse como una herramienta esencial para fabricar productos asequibles para el público moderno.

De hecho, y mientras todavía algunos sectores estimaban que la mecanización suponía una seria amenaza tanto para la sociedad en general como para el artista en particular, otros como Frank Lloyd Wright (1867-1959) defendieron ya en 1901 sus valores.

EN DEFENSA DE LA MÁQUINA

En el texto titulado «The Art and Craft of the Machine» Wright comentaba que por su experiencia estaba profundamente convencido de que: «en la máquina se encuentra el único futuro del arte y la artesanía; que la máquina es, de hecho, la metamorfosis del arte antiguo y la artesanía; que estamos por fin frente a frente a la máquina - la moderna Esfinge cuyo enigma debe resolver el artista si quiere que el arte viva - que por su naturaleza es la clave.»¹⁴

En la era de la máquina el artista debía abandonar muchos de los ideales del pasado y resurgir como un ave fénix, con nuevos propósitos. Según Wright, la función de la máquina era la de liberar la expresión humana y ahorrar esfuerzo. Asimismo, podría contribuir a una nueva definición de la actividad artística y a generar una libertad racional, contribuyendo además a que lo que antes eran objetos solo accesibles para unos cuantos, en el futuro estarían al alcance de todos. La máquina daría lugar, sin duda, a un arte de la democracia.

Wright respondió, también, a aquellos que la culpabilizaban de la desigualdad y de las injusticias, poniendo de relieve que esta «era la criatura y no el creador de toda esta injusticia»¹⁵ y que lo que había sucedido en el terreno del arte es que había sido víctima de un mal empleo por parte de los artistas.

Pero la máquina necesitaba de una nueva estética y esta se basaba en la simplicidad, entendiendo por tal, «una calidad sintética, positiva, en la que se aprecie la evidencia de la mente, la amplitud del sistema pero, también, todo lujo de detalles y con el sentido de integridad que se encuentra en un árbol o una flor.»¹⁶

La idea expresada por Wright de que la máquina podía ser un instrumento de de-

mocracia que, además, ahorría esfuerzo humano, estuvo también presente en otros arquitectos y diseñadores como, por ejemplo, el alemán Richard Riemerschmid (1868-1957), quien pensaba que serviría para mejorar las condiciones de la clase obrera porque daría lugar a productos baratos pero bien diseñados que podrían ser superiores a los realizados artesanalmente cuyos precios eran prohibitivos y, por tanto, los convertían en artículo de lujo¹⁷.

Frente a los detractores de la mecanización de la producción que, desde el siglo XIX hablaban de la degradación moral causada por la máquina o, como sostenía el economista y sociólogo Werner Sombart (1863-1941), creían que una cultura basada en esta nunca daría como resultado productos de calidad, quienes la apoyaron - y con ella la entrada del artista en el mundo de la industria -, insistieron en su excelencia cultural y moral poniendo especial énfasis, como ya había hecho Wright, en los aspectos relacionados con la democratización del consumo.

En el caso de Alemania, además, no faltaron quienes aseguraban que la producción mecanizada daría lugar a una serie de productos exportables que, por su calidad e impecable realización, se identificarían como «alemanes». Como ejemplo, puede mencionarse el Manifiesto de los Dresdner Werkstätten, en el que en 1899, con una mezcla de lenguaje nacionalista y de propaganda comercial, se afirmaba que: «la gente verá en nuestro mueble que está preparado con materiales alemanes, creado por artistas alemanes y que es la expresión de emociones y sentimientos alemanes». ¹⁸ Y es que en este país una de las grandes preocupaciones a lo largo del primer cuarto del siglo XX fue, sin duda, cómo mejorar su situación internacional y cómo conciliar la explosión de las mercancías de consumo con la identidad cultural.

FORMA, CREACIÓN INDUSTRIAL Y EXPRESIÓN INDIVIDUAL: LAS TESIS Y CONTRATESIS DEL CONGRESO DE COLONIA

Quizá uno de los mejores ejemplos de cómo se manifestaron las tensiones entre quienes defendían la mecanización y la estandarización y quienes veían un peligro para la creación artística en ellas pero, también, de cómo se expresó la cuestión de la identidad nacional en su relación con la producción artesanal y/o la seriada dentro del campo del diseño es, sin duda, la creación y desarrollo de la Deutsche Werkbund.

Establecida en 1907, en Munich, bajo el nombre de Deutsche Werkbund wirkt für ein verantwortungsvolles Gestalten der Umwelt (Alianza para la Obra de los artistas, arquitectos, comerciantes y fabricantes), fue la organización dedicada al diseño y a la cultura del producto más importante de los inicios del siglo XX. Frente a otros organismos anteriores o de la misma época, creados por artistas y centrados mayoritariamente en cuestiones estéticas, la Werkbund prestó especial atención a la situación económica del momento y propuso reformas educativas dirigidas hacia artistas, consumidores y profesionales.

Respondió, asimismo, a una iniciativa gubernamental - que hoy en día pone de relieve cómo en Alemania, en fechas tempranas, el diseño se percibió como un asunto de Estado - y estuvo claramente vinculada a asuntos de carácter nacional, ya que se constituyó con el objetivo de mejorar el diseño y así promover los intereses económicos de Alemania en el mercado internacional.

Su misión era, como constaba en el párrafo 2 de los estatutos fundacionales: «enoblecer el trabajo industrial en colaboración con el arte, la industria y la artesanía, mediante la educación, la propaganda y las actitudes comunes sobre problemas relevantes». ¹⁹

Como bien ha señalado Shearer West²⁰, las dimensiones económicas y políticas de la Werkbund estuvieron presentes incluso antes de la creación oficial de la organización, a través de las actividades de Hermann Muthesius (1861-1927), uno de sus fundadores más prestigiosos. Arquitecto y funcionario del gobierno alemán, recibió la influencia de las ideas de Friedrich Naumann (1860-1919) quien consideraba que las máquinas podían «espiritualizarse» para servir a las necesidades de la sociedad moderna y pensaba que era el artista quien podría proporcionarles esa fuerza espiritual.

En el escrito de 1911 «Objetivos de la Werkbund», Muthesius comentó que «ayudar a la forma a recuperar sus derechos debía ser la tarea fundamental»²¹ de su época y que, en particular, debía ser el contenido de cualquier obra de reforma artística que se pusiera en marcha. Asimismo, opinaba que la reforma emprendida por el movimiento Arts & Crafts había dado nueva vida a la artesanía pero que solo era un prelude de lo que estaba por llegar pues, a pesar de todo lo logrado, todavía se apreciaba un embrutecimiento de las formas como podía observarse en Alemania, un país que, según Muthesius, se llenaba cada día de edificios indignos de la época.

Todo esto ponía de relieve una falta de cultura y la Werkbund se había fundado como una respuesta a ello en un intento de luchar por la mejora de la situación. Muthesius creía que en el tiempo que había pasado desde la fundación de la Deutsche Werkbund hasta 1911 - momento del escrito citado -, la organización tan solo había dado sus primeros pasos pero que ya podían observarse mejoras en cuanto a la técnica y a los materiales.

Pero para él - y aquí entraríamos en otro tema que estuvo presente en el primer cuarto del siglo XX - mucho más importante que el aspecto material era el espiritual y mayor que la función, el material y la técnica era la forma: «La función, el material y la técnica pueden estar más allá de la crítica, pero sin la forma continuaremos viviendo en un mundo crudo y brutal. (...) Sin un respeto total a la forma - aseguraba - la cultura es impensable y la falta de forma es sinónimo de falta de cultura. La forma es la necesidad espiritual más alta en el mismo grado que la limpieza es la mayor necesidad del cuerpo. Las crudezas de la forma causan al hombre realmente cultivado un dolor casi físico; en su presencia tiene el mismo sentimiento de incomodidad que produce lo sucio y un mal olor.»²²

Institución poco homogénea, tanto por el número de miembros que llegó a alcanzar - unos 2000 en 1915 y alrededor de 3000 en 1929 - , su interés para la historia del diseño radica, según Isabel Campi, en «su calidad de foro, de punto de encuentro, entre el mundo cultural y el mundo productivo, entre los que debatían el futuro del diseño ante la encrucijada de optar entre los valores “materialistas” de la mecanización o los “espirituales” de la artesanía artística»²³, porque, como hemos visto por el escrito de Muthesius, los valores espirituales eran esenciales para la Werkbund.

Pero, además, la tarea de la Werkbund ha sido fundamental en la medida en que sus miembros se propusieron, por un lado, asegurar el éxito de la industria alemana a través de la producción de buen diseño y, por otro, contribuir a la unidad nacional y a elevar la imagen de Alemania tanto en Europa como en el resto de mundo. Llevó a cabo, además, una notable labor educativa tanto de los consumidores como de los diseñadores por medio de cursos, exposiciones y un anuario.

En 1914 la Werkbund organizó una exposición y un congreso en Colonia. Este supuso el punto culminante de la confrontación entre producción estandarizada y producción artesanal, pero también entre expresión personal y creación subordinada a las necesidades de la industria. Dicho debate es un clásico en la historia del diseño y la arquitectura y una referencia en el desarrollo de la moderna teoría del diseño.

¿Qué se debatió? Una semana después del VII Encuentro anual del grupo, Muthesius dio a conocer diez proposiciones en las que describía lo que consideraba era el desarrollo ineluctable de los «tipos» (tipologías) en la arquitectura y en las artes aplicadas. Respaldado por Ferdinand Avenarius (1856-1923), Peter Bruckmann (1865-1937), Karl Gross (1869-1934), Richard Riemerschmid y Friedrich Naumann (1860-1919), Muthesius rechazaba los estilos basados en el pasado y defendía que el diseño, además de la dimensión creativa, debía adaptarse a los requisitos de la producción mecánica en todas sus fases, incluyendo la comercialización de los objetos. De esta manera, el arquitecto alemán reclamaba una estética genuinamente «industrial» y argumentaba que la estandarización no sólo aseguraría la calidad del diseño sino que proporcionaría un rasgo distintivo a los productos industriales alemanes.

Entre las diez tesis o puntos propuestos por Muthesius se encontraban los siguientes:

- «1. La arquitectura y con ella todas las actividades de la Werkbund, está apremiando hacia la estandarización, y solamente a través de la estandarización puede recobrar la trascendencia universal que le fue característica en los tiempos de una cultura armoniosa.
2. Solo a través de la tipificación, a la que hay que considerar como fruto de una concentración saludable, se puede manifestar de nuevo un buen gusto infalible y universalmente válido.
3. Hasta que no se haya logrado un alto nivel universal del gusto, no podemos con-

fiar en que las artes y los oficios alemanes ejerzan su influencia de manera efectiva en el extranjero.»²⁴

La respuesta a las tesis de Muthesius no se hizo esperar y provino de un grupo de arquitectos y artistas - entre los que se encontraban Walter Gropius (1883-1969), Rudolf Bosselt (1871-1938), August Endell (1871-1925), Hermann Obrist (1862-1927), Hans Poelzig (1869-1936), Van de Velde y Bruno Taut (1880-1938) - que defendían la individualidad del artista frente a una tipificación que consideraban reductora e, incluso, como era el caso de Taut, hablaban de la necesidad de constituir una élite creativa con un arquitecto como «dictador».²⁵

Su posición fue defendida públicamente por Henry Van de Velde, quién desarrolló las diez contra-tesis correspondientes, en las que se reivindicaba el derecho a crear de manera individual, libre y espontánea. Así, en el primero de los puntos, aseguraba: «1. Mientras todavía haya artistas en la Werkbund y siempre y cuando ejerzan alguna influencia en su destino, protestarán contra toda sugerencia para el establecimiento de un canon y de una estandarización. Por su esencia más íntima, el artista es un ardiente idealista, un creador libre y espontáneo. Por su yo libre nunca se subordinará a una disciplina que imponga un tipo, un canon. Instintivamente desconfía de todo lo que pueda esterilizar sus acciones y de cualquiera que predique una regla que pueda impedirle desarrollar sus propias ideas o intentar conducirlo hacia una forma universalmente válida, en la que él únicamente ve una máscara que trata de hacer de la incapacidad virtud.»²⁶

Aunque Muthesius y quienes estaban a favor de su postura intentaron aclarar que no se trataba de imponer un canon, su posición no fue del todo entendida. En palabras de Isabel Campi: «No se trataba de imponer cánones ni de castrar la creación artística, antes al contrario, se trataba de dar una dimensión cultural a las tipologías de vivienda, muebles y enseres que la moderna arquitectura y la moderna industria tendían a generar en función de las necesidades de un mundo en rápido proceso de masificación. La sociedad urbana e industrial reclamaba nuevas tipologías que sirvieran a sus necesidades y no al revés.»²⁷

Así pues, a favor o en contra de las ideas de Muthesius, y teniendo en cuenta la naturaleza de la Werkbund, parece evidente que lo que se discutió en el Congreso de Colonia no fueron únicamente cuestiones estéticas ni de estilo, sino más bien cómo los artistas podían responder a las realidades económicas y culturales de la producción en masa con una estética adecuada a ella.

La controversia en torno a las diez tesis de Muthesius fue, sin duda, uno de los primeros debates públicos sobre las relaciones entre arte, cultura e industria pero, también, el enfrentamiento entre lo que debía ser un artista moderno y lo que eran algunos de los principios artísticos tradicionales que, a la luz de las transformaciones tecnológicas, económicas y sociales, empezaron a percibirse como anacrónicos.

Tras la Primera Guerra Mundial, se podría decir que las ideas de Muthesius sobre la estandarización pero, en general, las posturas en pro de la producción masiva habían sido aceptadas e incluso habían triunfado. Así puede seguirse del comentario, por ejemplo, de Peter Behrens (1868-1940), quien en línea con lo que había dicho Wright en 1901 sobre la democratización aportada por la máquina, aseguraba que: «a través de la producción masiva de objetos de uso correspondiente a un gusto estéticamente refinado, es posible llevar el buen gusto a la más amplia sección de la población».²⁸ (Fig. 3)

Así pues, se podría decir que Primera Guerra Mundial contribuyó a la unificación de la Werkbund pero, también, reforzó la idea de que era necesario «normalizar» pues en un momento tan grave se necesitaba más que nunca organizar la producción. Incluso Gropius, que en su momento se había manifestado contra las diez tesis, acabaría por defender la necesidad de conciliar arte e industria, especialmente a partir de 1923 cuando la Bauhaus adoptó como lema las palabras «Arte y Tecnología - Una nueva Unidad» y comenzó a experimentar y defender las formas-tipo.

Figura 3

Peter Behrens, *Ventilador, AEG.*

36,50 x 34 cm. MNAD, CE25035.

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



ESTANDARIZACIÓN Y SERIACIÓN

Pero la aceptación de la máquina, de la estandarización y de la producción en serie no fue un fenómeno únicamente alemán, especialmente a partir de 1918. Por aquel entonces, la organización científica del trabajo propuesta por Taylor, estaba ya asumida y un número significativo de arquitectos y diseñadores de prestigio empezaron a manifestar cierto entusiasmo por el taylorismo. Como ha señalado Mauro F. Guillén, las afinidades entre la modernidad y la administración científica «empiezan con la valoración del problema del caos como una cuestión que requería método y organización».²⁹

De hecho, Le Corbusier (Charles Édouard Jeanneret-Gris, 1887-1965) había leído en 1917 *Principios de la administración científica* y, si bien en un primer momento le impactó negativamente, pronto vio que la aplicación de dichos principios podían suponer un retorno al orden, que tanto se necesitaba todavía en plena conflagración mundial pero, además, siguiendo a Guillén: «la administración científica prometía reducir las pérdidas y rebajar los costes, y glorificaba la regularidad y la estandarización, aspectos que estaban en la misma línea de las preocupaciones estéticas»³⁰ de algunos de los artistas, diseñadores y arquitectos de la vanguardia del primer cuarto del siglo XX.

Le Corbusier se convirtió enseguida en defensor de la planificación racional del trabajo para mejorar el bienestar, la eficiencia y la calidad de vida en la ciudad. Creía que, de esta manera, los problemas sociales podrían evitarse.³¹

Con el tiempo, los arquitectos y diseñadores modernos creyeron que las soluciones normativas eran la mejor manera de producir, construir o diseñar. Los constructivistas rusos defendieron la estandarización porque pensaban que se adaptaba bien a las ideas de sobriedad, racionalidad y austeridad que debían prevalecer en una sociedad revolucionaria cuyas bases tenían que ser nuevas y debían alejarse de un pasado aristocrático y burgués.

La estandarización y la producción en serie se entendieron, además, como un medio para mejorar la calidad de los objetos y hacer asequibles los bienes de consumo; se percibieron, además, como un modo de renovar el mundo y de inventar un nuevo lenguaje visual que reflejara los nuevos ideales sociales revolucionarios.

Convencidos de que el arte debía ser un sector de la producción, los constructivistas rusos propusieron que el artista plástico participara en la creación de artículos utilitarios. Ello condujo a artistas como Varvara Stepanova (1894-1958), Liubov Popova (1889-1924) y Vladimir Tatlin (1885-1953), entre otros, a entrar en la industria y a trabajar en la Primera Fábrica Textil Estatal en Moscú, abandonando de esta manera las resistencias de los artistas a integrarse en la producción mecanizada.

Por su parte, en línea con la aceptación del trabajo para la industria y de la estandarización, en 1925, la Bauhaus adoptó los estándares DIN, establecidos en 1917 por el Instituto Alemán de la Normalización, mientras su director sostenía desde 1923 que la Bauhaus creía que la máquina era el medio moderno de diseño.³²

En 1928 en el Congreso Internacional de Arquitectura Moderna (CIAM), Gropius, Ernst May (1886-1970) y Le Corbusier, como reflejo del crédito que estaba alcanzando el taylorismo, presentaron por separado tres ensayos referidos al estudio de tiempos y movimientos para llegar a la «mínima unidad de vivienda», al espacio más reducido posible en el que una familia pudiera vivir con comodidad. Ocho años después, en 1936, Gropius aseguraba que: «La estandarización no es un impedimento para el desarrollo de la civilización, sino, al contrario, una de sus condiciones previas.»³³ (Fig. 4)

Figura 4

Walter Gropius, *Die neue architektur und das Bauhaus: grundzüge und entwicklung einer konzeption.*

Berlin, Florian Kupferberg, 1965

Biblioteca del MNAD, B-620.

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



Como puede deducirse de todas estas citas, la estandarización estaba ganando la batalla de la arquitectura y el diseño modernos y con ella se promovió un producto simplificado y preciso, de formas sencillas y regulares, que pudiera fabricarse con facilidad y en serie. Por tanto, la forma tipificaba era la más conveniente. Como comentaba Le Corbusier en 1923: «La industria nos ha brindado el artículo producido masivamente (...) La especialización ata al hombre a su máquina; se exige a cada trabajador una precisión absoluta, pues el artículo que se pasa al siguiente hombre no puede arrebatare de vuelta para ser corregido y ajustado; debe ser exacto para ajustarse automáticamente en la máquina de ensamblaje del conjunto...».³⁴

De este modo, hacia 1925, la mecanización y la producción estandarizada habían triunfado y, por tanto, comenzaba a abandonarse uno de los viejos y principales debates iniciados, como ya he comentado, con la Revolución Industrial. Sin embargo, quedaban todavía algunos otros que, poco a poco y a medida que avanzaba el siglo XX, también fueron dejándose a un lado.

EXPRESIÓN INDIVIDUAL Y TRABAJO ARTÍSTICO COLECTIVO

Como hemos visto al referirnos a las reflexiones de Semper sobre el trabajo del artista y al debate de Colonia sobre las tipologías, parte de las discusiones relacionadas con la producción seriada frente a la artesanal incluían la controversia entre expresión individual y trabajo artístico colectivo pues la industrialización no solo tuvo un impacto directo en el trabajo de los artistas sino que, también, planteó una nueva situación en las relaciones entre individuo y sociedad.

Durante y tras la Primera Guerra Mundial, las tensiones entre autoexpresión e individualismo y sentido de comunidad se incrementaron no solo en el arte sino en la sociedad en general, como consecuencia de la propia contienda.

Por lo que se refiere al diseño, el debate entre expresión individual y expresión «colectiva» se saldó a favor de un creciente abandono, al menos teórico, de la primera. Dadaístas, constructivistas y neoplasticistas sostuvieron que había que acabar con el individualismo burgués porque era propio del pasado y solo producía un arte decadente. En ese sentido, la recién creada Unión Soviética fue para muchos un modelo, puesto que en ella se rechazó el método de producción individual en favor del trabajo artístico colectivo, organizado científicamente.

El neoplasticismo - movimiento fundado en Holanda en 1917 - articulado en torno a la revista *De Stijl*, aspiró a expresar lo general eliminando lo particular y a situar la comunidad por encima de las limitaciones del yo. Así lo expresó Theo van Doesburg, en una conferencia impartida en Berlín en 1922: «En política como en arte, solo las soluciones colectivas pueden tener una importancia decisiva»³⁵; en esas «soluciones colectivas» la máquina asumía un papel protagonista pues la producción manual se

asoció a una visión individualista de la vida que, según el artista, había sido superada por el progreso.

Asimismo, Van Doesburg señaló en la citada conferencia que las necesidades de la época demandaban una certeza constructiva que solo la máquina podía proporcionar e indicó que las potencialidades de esta estaban dando lugar a una estética que podría denominarse «mecánica» y a un estilo que se alejaba de la vaguedad romántica, la idiosincrasia decorativa y la espontaneidad animal.

En su opinión, este era el «estilo del hombre perfecto»³⁶, en contraste con los estilos del pasado. Se caracterizaba, entre otros aspectos, por la certeza, la verdad, la simplicidad, la claridad, la mecanización y el colectivismo en lugar de la incertidumbre, la belleza, la complejidad, la imprecisión, el trabajo manual y el individualismo.

En esa defensa de lo colectivo - que se vinculó con la producción seriada - frente a lo individual, constructivistas, neoplasticistas y, también, la Bauhaus abogaron por la consecución de la objetividad, abriendo las puertas a lo que, tras la Segunda Guerra Mundial, sería la defensa de la neutralidad del diseñador; una idea que, aunque cuestionada por el diseño postmoderno, ha llegado hasta nuestros días. Se impusieron nuevos criterios de creación alejados de lo subjetivo y basados en el logro de principios objetivos. Esto llevó a la búsqueda de formas universales - y nuevamente a la tipificación - que, en el debate nacionalismo-internacionalismo, inclinaría la balanza a favor de este último.

LA POLÉMICA DEL ORNAMENTO

Este repaso por algunos de los temas discutidos a comienzos del siglo XX no estaría completo si nos olvidásemos de uno de los más recurrentes de la historia del diseño: el ornamento.

En el siglo XIX fue surgiendo una crítica al exceso ornamental que, tal y como ha indicado Isabel Campi, probablemente había aparecido como una reacción contra la austeridad y el rigor neoclásicos que, tanto en Francia como en Estados Unidos, tenían connotaciones republicanas y revolucionarias. Pero, además, según Campi: «en el marco de la cultura burguesa, los excesos ornamentales tenían una explicación más socioeconómica que estética. La industria ofrecía la posibilidad de adquirir a buen precio papeles pintados, tapicerías estampadas, muebles y toda clase de objetos decorativos hasta entonces sólo asequibles para las clases aristocráticas. Ello permitía que cualquier familia de clase media aparentara un estatus social superior al que realmente tenía. No se trataba, pues, tanto de demostrar como de aparentar. Y, en este sentido, el ornamento cumplía perfectamente su misión simbólica».³⁷

Si antes del XIX, el ornamento respondió a unos cánones, a lo largo de dicha centuria la industria comenzó a reproducir los objetos falsos y recargados que el público desea-

ba, con la única finalidad de responder a las demandas del capitalismo. Esta situación fue atacada desde posiciones sociales, morales y políticas pero uno de los mayores golpes - y casi definitivo durante mucho tiempo -, se lo asestó a comienzos del siglo XX, el arquitecto austríaco Adolf Loos con su ensayo «Ornamento y Delito», publicado en 1908.

En él sostenía que el ornamento era no solo superfluo sino indeseable pues, desde su punto de vista, la carencia de este en los objetos de uso cotidiano era signo tanto de cultura como de fortaleza espiritual. Según Loos, la humanidad era esclava del ornamento y este no solamente estaba producido por criminales sino que cometía un delito por sí mismo contra la economía nacional - ya que se malgastaba el tiempo del trabajador y se devaluaba su trabajo - y contra el desarrollo cultural: «El ornamento, es fuerza de trabajo malgastada y, por ello, salud malgastada. Así fue siempre. Hoy además significa material malgastado, y ambas cosas significan capital malgastado. Como el ornamento ya no está unido orgánicamente a nuestra cultura, ya no es tampoco la expresión de nuestra cultura. El ornamento que se crea hoy no tiene ninguna conexión con nosotros, no tiene en absoluto conexiones humanas, ninguna conexión con el orden del mundo. No es capaz de desarrollarse. (...) El ornamento moderno no tiene padres ni descendientes, no tiene ni pasado ni futuro.»³⁸

Las teorías de Loos influyeron entre sus coetáneos y pusieron las bases del rumbo antiornamental que tomó el diseño durante el siglo XX, al menos, hasta la década de 1960. Con él, estuvieron presentes durante muchos años principios como el de la sinceridad de los materiales e ideas como la de que la emoción era el territorio del arte y la practicidad, el del diseño.

A MODO DE CIERRE

A finales del primer cuarto de siglo, todos los debates que se han mencionado en estas páginas y algunos otros más (materiales, racionalización del trabajo, forma y función, etc...) desembocaron en lo que se ha denominado Movimiento Moderno, una de cuyas preocupaciones fundamentales fue la de crear un diseño de la más alta calidad visual y práctica que pudiera ser producido en serie y de modo masivo. Después surgieron otros debates que perfilaron cuáles fueron sus paradigmas al menos hasta los años sesenta, pero lo cierto es que, a partir de 1925, se estableció un *modus operandi* que dominó la práctica del diseño y que hizo que esta disciplina profesional acabara definiéndose como una actividad vinculada a la industria, una definición que hoy en día se ha ampliado - y cuestionado - considerablemente.



¹ Existe una versión en inglés: SEMPER, G., «Science, Industry, and Art: Proposals for the Development of a National Taste in Art at the Closing of the London Industrial Exhibition», en SEMPER, G., *The Four Elements of Architecture and Other Writings*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, pp. 130-167.

² Ello llevaría ya en el siglo XX a críticos y artistas a preguntarse por cuáles debían ser las formas más adecuadas para la producción industrial.

³ Citado por WICK, R.K., *Teaching at the Bauhaus*, Ostfildern-Ruit (Alemania), Hatje Cantz, 2000, p. 20.

⁴ ASHBEE, C. R., *Craftsmanship in Competitive Industry: Being a Record of the Workshops of the Guild of Handicraft, and Some Deductions from their Twenty-One Years' Experience*, Camden (Gloucester) y Londres, Essex House Press, 1908, recogido en GORMA, C., *The Industrial Design Reader*, Nueva York, Allworth Press, 2003, p. 65.

⁵ ASHBEE, C. R., *Op. cit.*, p. 66.

⁶ Como se sigue de estas afirmaciones, para los detractores de la producción industrial esta era sinónimo de falta de calidad.

⁷ ASHBEE, C. R., *Op. cit.*, p. 67.

⁸ HÜBNER, H., *Die Soziale Utopie des Bauhauses: ein Beitrag zur Wissenssoziologie in der bildenden Kunst*, Darmstadt, Hoppenstedt & Company, 1963, p. 43.

⁹ Citado por HÜBNER, H., *Op. cit.*, p. 43.

¹⁰ VAN DE VELDE, H., «Ein Kapitel Ueber Entwurf und bau Moderne Moebel», *Pan*, Berlín, vol. III-IV, 1897-1898. p. 263.

¹¹ HOFFMANN, J. y MOSER, K., *Katalog mit Arbeitsprogramm der Wiener Werkstätte*, en BENTON, T. y SHARP, D. (ed.): *Form and Function: A Source Book for the History and Architecture and Design, 1890-1939*, Londres, Crosby Lockwood Staples/Open University Press, 1975, p. 36.

¹² *Ibidem.*

¹³ *Ibidem.* En estos propósitos están implícitos otros debates de la época que, desde entonces y hasta fechas muy recientes han sido centrales para la historia del diseño: la «verdad» de los materiales, la relación entre forma y función y el ornamento.

¹⁴ WRIGHT, F. LI., «The Art and Craft of the Machine» en *Brush and Pencil*, vol. 8, núm. 2, mayo 1901, p. 77.

¹⁵ WRIGHT, F. LI., *Op. cit.*, p. 84.

¹⁶ *Ibidem.*

¹⁷ Véase WEST, S., *The Visual Arts in Germany 1890-1937. Utopia and Despair*, New Brunswick, New Jersey, Rutgers University Press, 2000, p. 138.

¹⁸ Citado por HESKETT, J., *German Design 1870-1918*, Nueva York, Taplinger Publishing Company, 1986, p. 45.

¹⁹ En VV.AA., *Zwischen Kunst und Industrie*, Munich, Die Neue Sammlung, Staatliches Museum für Anewandte Kunst, 1975, p. 50.

²⁰ WEST, S., *Op. cit.*, p. 140.

²¹ MUTHESIUS, H., «Aims of the Werkbund» en CONRADS, U., *Programs and Manifestoes on 20th-Century Architecture*, Frankfurt/M-Berlin, Verlag Ullstein GmbH, 1964, p. 26.

²² MUTHESIUS, H., *Op. cit.*, p. 27.

²³ CAMPI, I., *La idea y la materia. Vol. 1: El diseño de producto en sus orígenes*, Barcelona, 2007, p. 201.

²⁴ MUTHESIUS, H. y VAN DE VELDE, H., «Werkbund Theses and Antitheses» (1914), recogido en LEES-MAFFEI, G. y HOUZE, R. (ed.), *The design history reader*, Oxford/Nueva York, 2010, p. 101.

²⁵ Véase WEST, S., *Op. cit.*, p. 142.

²⁶ MUTHESIUS, H. y VAN DE VELDE, H., *Op. cit.*, pp. 101-102.

²⁷ CAMPI, I., *Op. cit.*, p. 203.

²⁸ Citado por WESTON, R., *Modernism*, Nueva York, Phaidon, 1996, p. 50.

²⁹ GUILLÉN, M.F., *La disciplinada belleza de lo mecánico. El taylorismo y el nacimiento de la arquitectura modernista*, Madrid, Modus Laborandi, 2009, p. 43.

³⁰ *Ibidem.*

³¹ Véase, por ejemplo, LE CORBUSIER, *Hacia una arquitectura*, Barcelona, Apóstrofe, 1977. (La primera edición data de 1923 y en ella consta la colaboración de Amédée Ozenfant quien firmó con el pseudónimo de Saugnier y cuya autoría solo consta en esa primera edición).

³² Véase GROPIUS, W., *Idee und Aufbau des staatlichen Bauhauses*, Weimar, Munich, Bauhaus, 1923.

³³ En GROPIUS, W., *The New Architecture and the Bauhaus*, Londres, Faber and Faber, 1965, p. 34.

³⁴ En LE CORBUSIER, *Op. cit.*, pp. 274-275.

³⁵ VAN DOESBURG, T., «The Will to Style», conferencia impartida en Jena, Weimar y Berlin, recogido en GORMAN, C., *Op. cit.*, p. 102.

³⁶ VAN DOESBURG, T., *Op. cit.*, p. 102.

³⁷ CAMPI, I., *Op.cit.*, p. 94.

³⁸ LOOS, A., *Escritos I*, Madrid, El Croquis, 1993, p. 346.

UN INTELLECTUAL INQUIETO. SALVADOR SANPERE I MIQUEL Y SU INCIDENCIA EN EL IMPULSO DE LAS ARTES DECORATIVAS E INDUSTRIALES EN CATALUÑA.

Mireia Freixa i Serra

Universidad de Barcelona¹

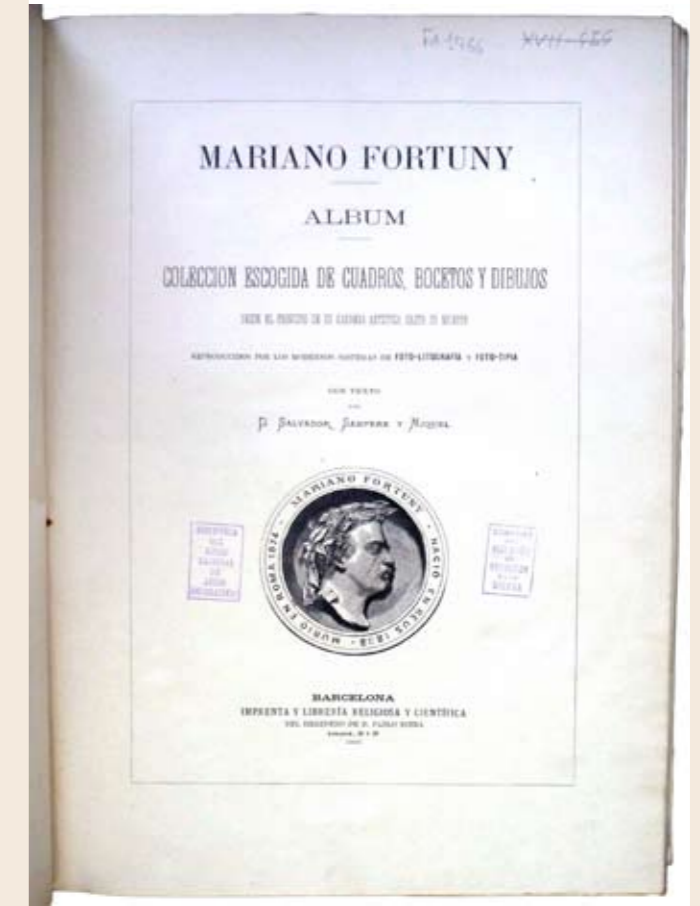
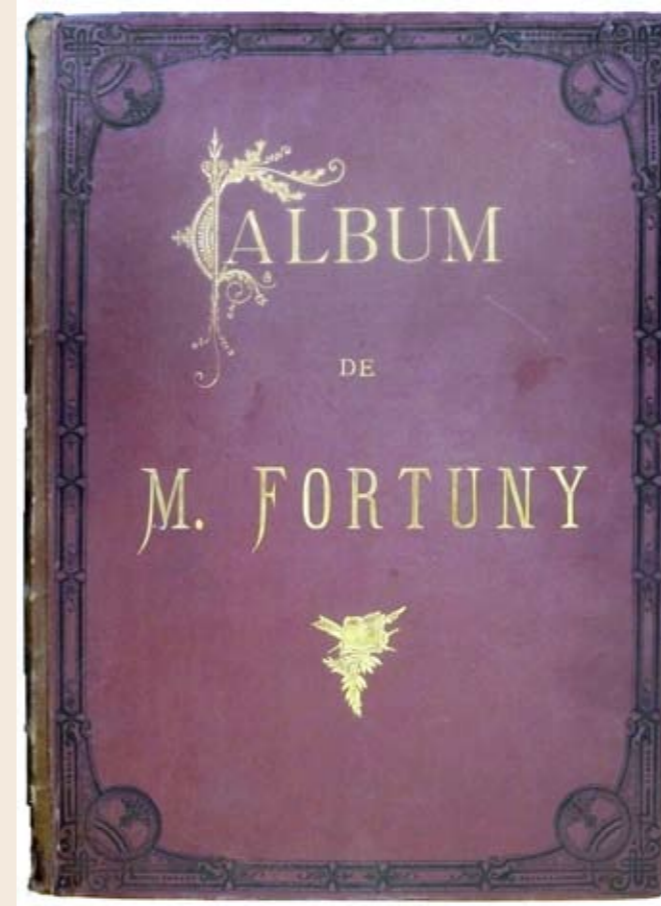
El político y filántropo Salvador Sanpere i Miquel (1840-1915) (Fig. 1) fue una de las figuras clave en la promoción de las artes industriales en Barcelona en los años anteriores al Modernismo. Con una beca de la Diputación de Barcelona emprendió entre los meses de julio y septiembre de 1870 un viaje por la Gran Bretaña para estudiar los modelos que se aplicaban para conciliar la industria y las Bellas Artes. De retorno a Barcelona, elaboró una extensa memoria que, después de varios requerimientos, entregó en 1875. No se conserva ninguno de los tres ejemplares manuscritos que se realizaron. Sin embargo, unos años más tarde, el 1881 editó un resumen en catalán en la imprenta del diario catalanista *La Renaixensa*, titulado “Aplicació de l’art a la indústria. Principis a que deurien subjectarse las institucions d’aplicació en Espanya”². Este texto, en el que vamos a centrar gran parte de nuestra investigación, ha sido considerado como el primer documento de la regeneración de las artes decorativas en Cataluña³.



Figura 1
Fotografía de Salvador Sanpere y Miquel

Sin embargo, su personalidad es mucho más compleja⁴ (Figs. 2, 3 y 4). Fue un miembro activo del partido republicano, llegando a ser diputado a Cortes, francmasón convencido, reformador social y autor de obras de teatro. También se interesó por la historia con aportaciones concretas a la historia de Barcelona⁵ y al estudio de los pintores primitivos catalanes⁶. Los últimos años de su vida, se interesó de manera preferencial, por el estudio del sitio de Barcelona de 1714 durante la Guerra de Sucesión que le llevó a publicar, en 1905, de *El fin de la nación catalana*⁷.

Sanpere estuvo vinculado a la política de exposiciones de artes industriales que tuvo lugar en Barcelona en los últimos años del siglo. Como hemos podido documentar a través de las actas de la entidad que agrupaba la patronal catalana, el Instituto del Fomento del Trabajo Nacional, participó activamente en la primera *Exposición de Artes Decorativas y de su aplicación a la industria*, organizada por la misma entidad, en 1880, que seguía el modelo de las organizadas en Kensington Museum de Londres. Fue también uno de los promotores y el responsable de adquisiciones⁸ del *Museo de Reproducciones* de Barcelona y uno de los factores de las exposiciones de artes industriales organizadas el Ayuntamiento de Barcelona en la década de 1890. Sin embargo, a medida que avanza el siglo XX, su protagonismo se ve apagado por una generación mucho mejor preparada, la del Noucentisme, cuya figura más significativa fue Joaquim Folch i Torres⁹.



Figuras 2 y 3

Mariano Fortuny: album: coleccion escogida de cuadros, bocetos y dibujos desde el principio de su carrera artística hasta su muerte.

Texto de Salvador Sanpere i Miquel, Barcelona Imprenta y Librería Religiosa y Científica del Heredero de Pablo Riera, 1880

Biblioteca del MNAD, FA-1766.
Fotografía: Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

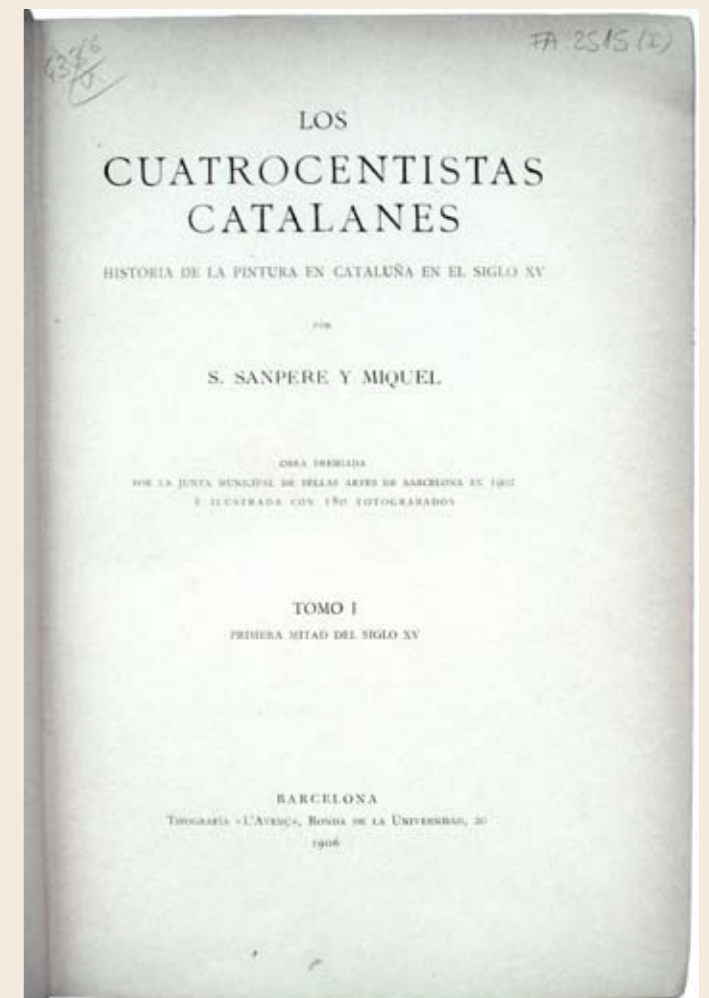


Figura 4

Los cuatrocentistas catalanes: historia de la pintura en Cataluña en el siglo XV. Salvador Sanpere i Miquel
Barcelona, 1906

Biblioteca del MNAD, FA-2515 (I-II).
Fotografía: Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

LA PRIMERA ESTANCIA EN GRAN BRETAÑA, A LA BÚSQUEDA DE UN MODELO EDUCATIVO PARA LOS OBREROS INDUSTRIALES

Sanpere i Miquel emprendió su viaje entre los meses de julio y septiembre de 1870 para visitar la *Worksmen's International Exhibition*. Su interés por el tema no se centraba en el estudio de los modelos para la conciliación entre la industria y las Bellas Artes sino, acorde con su actividad como propagandista social en aquellos años, quería estudiar las posibilidades para la dignificación de la vida material y moral de los obreros¹⁰.

Los prolegómenos del viaje se remontan al 15 de julio de 1870, cuando un grupo de diputados provinciales se dirigen a la corporación, solicitando que se envíe un comisionado a Londres para visitar esta exposición. Tres días más tarde proponen una terna de candidatos, Sanpere, Francesc Miquel i Badia y Francesc Vilà i Lletjós. La propuesta se amplía y se plantea un viaje más largo que incluyera una visita a las escuelas francesa de Cluny y alemana de Wurtemberg. El 23 de julio se comunicaba a Sanpere que había sido el elegido.

A partir del análisis de esta primera documentación, así como del escrito aceptando el encargo se puede deducir, como ya hemos insinuado, que en el proyecto dominan los objetivos sociales de dignificar la clase obrera por encima del atractivo de conocer las últimas aplicaciones en el arte y la industria. La copia del escrito, fechado el 23 de abril, que se envía a Sanpere empieza con estas palabras: "Este cuerpo provincial ha mirado siempre con marcada predilección cuanto se refiere y encamina al bienestar y progreso de la clase obrera, así en lo material como en lo moral...". El 26 del mismo mes, Sanpere acepta la propuesta en un largo escrito, dando por supuesto que, sin ninguna duda, es el mejor candidato ya que lleva ocho años dedicando sus esfuerzos al progreso de los obreros, en clara referencia a su actividad filantrópica y política. Únicamente en segundo término se desprende que la visita puede aportar consecuencias positivas para el desarrollo de la industria nacional. Este detalle tiene sentido dentro de la propia trayectoria vital de nuestro personaje. Francesc Miquel i Badia (1840-1899)¹¹ era ya entonces un conocido crítico literario en el *Diario de Barcelona* y con el tiempo se convertiría en un experto en artes decorativas. Francesc Vilà i Lletjós, por su parte, ya había sido comisionado a Londres por la misma corporación el 1862¹², pero Sanpere es el candidato elegido a causa de los trabajos de tono social que había publicado

Marchó a Londres el 19 de agosto de 1870, donde permaneció hasta mediados de octubre¹³. El seis de septiembre envía una primera carta en la que comunicaba sus primeras experiencias, lamentando que la Guerra entre Francia y Alemania hubiera impedido la presencia de muchos expositores y señalaba que había visto el Agricultural Hall Yellington. El 16 de septiembre de 1870, en una nueva misiva especificaba que había estado en la *Annual International Exhibitions of Selected Works of Fine and Industrial Art and Scientific Inventions* y que había entrado en contacto con el Major General Henry Scott, secretario de la exposición- y uno de los arquitectos del Royal Albert Hall- a quién informó de la situación en la que se encontraba el movimiento para la renovación de

las artes industriales en España y, en concreto, en Cataluña. Más completa es todavía la carta del 27 de septiembre que explica su visita al Museo de South Kensington en compañía de Philip Cunliffe Owen que lo había recibido por indicación del director Henry Cole y con quien visitó los diferentes departamentos para estudiar la organización del museo. Visitó las escuelas que dependían del museo con uno de sus inspectores, Mr. Isselin, y se interesó por su funcionamiento. Daba, asimismo, referencias sobre la visita que había hecho a diversas escuelas de arte y a la gran biblioteca adscrita al museo, la actual *National Art Library*.

Finalizada la estancia en Londres, suponemos que a principios del mes de octubre, volvió por Francia con el objetivo de conocer la escuela de Cluny y pasar a Alemania pero se vio obligado a abreviar la visita que tenía prevista a centro Europa a causa de la Guerra Franco prusiana¹⁴.

Al margen del objetivo fundamental de su viaje, no podemos descartar que en esta primera estancia en Londres, empezara sus visitas a los archivos del British Museum y a la British Library buscando documentación sobre la actuación británica en la Guerra de Sucesión española. En los legajos que hemos localizado en el Archivo Histórico de Barcelona, hemos encontrado notas tomadas en estos centros. No olvidemos que en los años setenta estaba trabajando en una gran historia sobre ciudad de Barcelona que había de llevar por título, *Barcelona, son passat, present i porvenir. Memòria història, filosòfica i social*¹⁵ y publicaba ya con regularidad en la *Revista Històrica Latina* de la que fue el director entre 1874 y 1877.

1881. LA EDICIÓN DEL TEXTO APLICACIÓN DE L'ART A LA INDÚSTRIA. PRINCIPIOS A QUE DEURIEN SUBJECTARSE LAS INSTITUCIONS D'APLICACIÓ EN ESPANYA.

Como ya hemos comentado, después de la estancia británica, Sanpere, no cumplió las condiciones del comisionado según la cual debía entregar la memoria al cabo de seis meses. Sólo había editado, en 1872, un opúsculo titulado *Las escuelas inglesas para la enseñanza del dibujo*, en el que mostraba la seducción por los sistemas de enseñanza británicos¹⁶. Finalmente, libró el documento¹⁷, en tres copias y una adenda con documentos, el 2 de mayo de 1875, que, lamentablemente, no se conservan. Además, la Diputación tardó todavía siete años más antes de informar la memoria y todavía se encargó un dictamen al Colegio de Ingenieros y a la Academia de Bellas Artes.

Sin embargo, podemos conocer los principales puntos del pensamiento de nuestro autor, como ya hemos indicado, a través del resumen editado por la editorial La Renaixensa en 1881. Sanpere presentó el trabajo traducido al catalán a un concurso literario, organizado en una pequeña localidad industrial muy cercana a Barcelona, Sant Martí de Provençals, el año 1880, y fue editado al año siguiente. Este documento ha sido considerado por todos los estudiosos como un texto capital para entender todo el proceso de dignificación de las artes industriales que se desarrolló en Cataluña en los últimos años del siglo

XIX. En el librito, Sanpere, empieza explicando el origen del trabajo, mientras denuncia la posición de la Diputación que pedía con insistencia la memoria cuando no tenía previsto hacerle ningún caso. Lo dice amargamente: “Este encargo que prometía para el Arte y para la Industria una nueva época, que prometía un porvenir mejor, que parecía una garantía dada al fomento de tan altos intereses se malogró en flor, no sabemos si por culpa de Sanpere i Miquel o por la indiferencia de las Diputaciones sucesoras de la de 1780, porque lo cierto es que, después de rumorearse pidiendo a dicho señor dicho trabajo, no se ha vuelto a hablar del asunto”¹⁸.

El trabajo presentado al concurso está estructurado en dos partes claramente definidas. En la primera se cuestiona qué medios -museos, bibliotecas, exposiciones, escuelas de dibujo o de Magisterio- habían de ser necesarios para potenciar la calidad de los productos industriales. Y, en la segunda, suscita uno de los temas que más se discutirán entre arquitectos e intelectuales españoles – y de manera muy específica en Catalunya- en el futuro, la necesidad de definir un arte nacional.

La primera parte, tiene un cariz abiertamente institucional. Para la promoción de las artes industriales en España, era imprescindible, siguiendo el sistema británico, promover:

- 1.- Los Museos de Artes Suntuarias y su anexo principal, las Bibliotecas de Arte.
- 2.- Las Exposiciones
- 3.- Las Escuelas de Dibujo
- 4.- Las Escuelas de Magisterio

En el caso de los museos decía textualmente: “El Museo ha de obedecer al principio sabio y profundo sostenido de enseñar y educar al público y a los artistas. Esto lleva a presentar reproducciones de toda forma para dar a conocer las artes y el gusto de todos los países. También se han de presentar colecciones de los objetos más humildes para que el buen gusto penetre tanto en las casas humildes como en los palacios; (...) han de estar abiertos día y noche para que todo el mundo se pueda beneficiar y se han de mostrar conjuntos completos (...) para que se pueda percibir el amor por la habilidad que es el primer distintivo de los pueblos civilizados”.

**...poder hacer llegar por todas partes
el conocimiento de arte y la influencia moral
y civilizadora de la belleza.**

Respeto a las exposiciones también insistía en que su principal valor era educar al público y su propuesta más original era la organización de unas exposiciones “viajeras” o “traveller exhibitions” siguiendo el modelo de Kensington, una exposición organizada para exhibirse temporalmente a tres, cuatro o más ciudades desprovistas de medios

para organizar una muestra. Añade, las “traveller exhibitions” se recomiendan para aquellos países que, por la extensión, la pobreza de ciertas regiones o comarcas o por la falta de vocación artística general o local se les envía este tipo de muestra como manera de despertar e incitar hacia el buen gusto. Este tipo de organización sería de lo más útil en España para (...) poder hacer llegar por todas partes el conocimiento de arte y la influencia moral y civilizadora de la belleza”. Y este es un punto básico que deriva directamente de la estética de las Arts and Crafts, la belleza ha de tener siempre una finalidad moral.

En segundo lugar, afronta el gran debate del momento, el estilo como signo de tipificación del producto. Partiendo de una mentalidad claramente ecléctica, intenta describir las bases que podrían caracterizar una inequívoca señal de identidad de los productos industriales producidos en España, cara a buscar una competencia dentro de las modernas industrias. Insiste en que, históricamente no se puede defender la existencia de un arte único en España, a causa de las profundas diferencias que se pueden apreciar entre los diferentes pueblos que la habitan. Y aprovecha para criticar duramente el gusto arabizante que habían dominado los pabellones de España en las pasadas exposiciones universales. Defiende, más adelante, que las únicas raíces comunes en el arte peninsular residirían en el sedimento greco-romano, imposible de convertir por su universalidad en un modelo identificativo. Pero, pesar de sus reticencias, acaba “rescatando” del pasado el arte mudéjar que es específicamente español –aunque no de manera similar en todas las regiones- y contiene suficientes elementos exóticos- para convertirse en un patrón identificable. Su objetivo sería construir un presente a partir de “reinventar” de nuevo un prototipo estilístico para superar la diversidad que ha generado la historia. En su deseo por introducir los productos españoles dentro de los mercados internacionales, Sanpere se sitúa en un punto intermedio entre la producción británica, generada al margen de la tradición y la rusa que había hecho de lo étnico una marca de producción. Su objetivo se orientaba a definir un producto identificativo de “lo español” pero que al mismo tiempo, había de tener características antihistóricas, útiles, y la calidad de los productos británicos.

NUEVOS VIAJES, NUEVAS EXPOSICIONES

En el momento de editar el texto, Sanpere había ampliado considerablemente su conocimiento de las artes industriales en Europa. El Gobierno español lo había comisionado para la exposición de Viena de 1873 y, había participado activamente en la organización de la *Exposición de Artes Decorativas y de su aplicación a la industria* que el Instituto de Fomento del Trabajo Nacional, inauguró en su sede barcelonesa, el 21 de diciembre de 1880.

La estancia en Viena tuvo un cariz oficial. El año 1873 fue un momento óptimo en la trayectoria política de nuestro biografiado. Coincidiendo con el momento en que fue diputado a las Cortes de Madrid, fue nombrado miembro de la sección española de la

exposición universal que tenía lugar en Viena y que fue inaugurada en el mes de mayo. Fue la primera estancia en esta ciudad a la cual volvería con frecuencia y a donde hizo largas estancias de investigación. Poca información tenemos sobre este viaje pero el mismo Sanpere hace referencia en un escrito de descargo que hace a la Diputación Provincial cuando le solicita la vuelta de la subvención¹⁹ que se le dio para su primer viaje. Sanpere señalaba que, mientras preparaba la edición de la memoria del primer viaje, el gobierno de la república lo nombró miembro de la delegación española en la exposición -no comisionado como dicen las notas necrológicas-, hecho muy verosímil ya que coincide con el período de máxima actualidad política de Sanpere.

Un sentido muy distinto tuvo su participación en la *Exposición de Artes Decorativas y de su aplicación a la industria de Barcelona* pues se trataba de un encargo orientado a la promoción de la artes decorativas, es decir que tiene un carácter más técnico que aleja a nuestro biografiado de la línea humanista y social de sus primeras incursiones en este campo. La entidad le financió durante la primavera de 1880 un largo viaje a través de Alemania, Dinamarca, Noruega y Suecia hasta llegar a San Petersburgo y que hemos podido documentar en sus libros de actas²⁰. El objetivo del viaje fue, esta vez de manera explícita, visitar exposiciones que pudieran servir de ejemplo de la que estaba preparando la entidad²¹.

Conocemos con detalle el viaje por la descripción que Sanpere hizo en la misma Junta²². En primer lugar, visitó París en donde destaca las actuaciones de la Unión Central de Artes Aplicadas a la Industria y los esfuerzos de esta entidad para la creación de un museo. Probablemente, volvió a pasar por Londres, describiendo con entusiasmo las denominadas "exposiciones viajeras"- idea que recoge en el libro de 1881-. Habla después positivamente de Bélgica y Dinamarca y critica la política que lleva Holanda. Después pasó por Suecia y Noruega, países que, como con el caso español, abrían los ojos a la modernidad. Y de allí viajó a Rusia de la que destaca los esfuerzos en la preparación de la exposición de San Petersburgo y los afanes que se hacen para dignificar el trabajo artesano femenino²³. Pero, por encima de todo, destacaba las actuaciones que se estaban llevando en Alemania, en Berlín con el Museo fundado por la Gran Sociedad Industrial y Nuremberg. Las instituciones alemanas al lado de las británicas eran las que tenían que servir de fundamento para la renovación de las escuelas, museos y sistema de exposiciones en Cataluña. Sin embargo, por encima de todos los modelos que había visto en Europa, y después de hacer un análisis comparativo, destacaba como sistema de producción y comercialización, el sistema implantado en Gran Bretaña.

Esta exposición generó el único artículo escrito por Antoni Gaudí, "Exposición de Artes Decorativas en el Instituto de Fomento Nacional (1881)"²⁴ que recoge algunas ideas sobre la racionalidad del diseño y la necesidad de formar a los industriales que coinciden con la publicación coetánea de Sanpere i Miquel que hemos comentado. Gaudí había sido designado miembro del comité, como representante de la Asociación Catalana de Excursiones Científicas y habían coincidido en las tareas de organización²⁵.

1888. LAS CONFERENCIAS DE LA EXPOSICIÓN UNIVERSAL

Finalmente, el documento que sintetiza todo el pensamiento de nuestro autor sobre el porvenir de las artes aplicadas y decorativas es el texto de la conferencia que dictó en el Ateneo Barcelonés con motivo de la Exposición Universal de 1888, en un momento en que estaba inmerso en muchas otras preocupaciones²⁶. Con la perspectiva del tiempo, a casi veinte años del primer viaje y ocho de la larga estancia que lo llevó a San Petersburgo, continúa proponiendo el ejemplo británico como modelo para la renovación de la industria, la creación de museos, tanto de obras originales como de reproducciones. Insiste en la necesidad de crear una política de exposiciones, la renovación de las enseñanzas de artes aplicadas y la creación de una biblioteca especializada. El tema más novedoso es el hecho de sugerir la confección de una gramática de la ornamentación propia, hecho que demuestra una madura reflexión sobre el concepto de estilo. Asimismo, lamenta la falta de mecenazgo por parte de las instituciones y de los propios industriales, en contraposición a lo que sucedía en la Gran Bretaña. Como aspecto positivo, destaca la progresiva educación del gusto por parte de la ciudadanía gracias a las entidades que habían promocionado la organización de exposiciones pero dejaba mucho que desear la formación tanto de los propios industriales como de los obreros, fundamental para remontar la industria local.

Las contribuciones de Sanpere representan en Cataluña un escalón más en la meritoria tasca que se llevó a cabo a lo largo del siglo XIX para la renovación de las artes industriales. Iniciada por Rigalt, Frederic Trías, Josep de Manjarrés, y Pau Milá i Fontanals a principios de la segunda mitad del siglo XIX, fue consolidada por Francesc Miquel i Badia i Salvador Sanpere i Miquel en el último cuarto de siglo y culminada en 1932 con la creación de Museu de les Arts Decoratives de Barcelona por Joaquim Folch i Torres. Entre estos teóricos pioneros Sanpere fue quien tuvo más posibilidades de formación, quien más viajó y quizás el que mejor lo teorizó. Su política sobre la creación de escuelas, exposiciones, bibliotecas y museos de reproducciones marca la línea política de actuación del Ayuntamiento de Barcelona en los años posteriores a la gran Exposición Universal de 1888, origen de los actuales equipamientos culturales en la ciudad.



¹ Este trabajo se inscribe en el proyecto *El otro siglo XIX*, financiado por la Dirección General de Enseñanza Superior e Investigación Científica del Ministerio de Educación y Ciencia (HAR 2010 16328) y por la Direcció General de Recerca de la Generalitat de Catalunya (2009 SGR 1320). Debo agradecer a Ester Barón su ayuda en la edición de este texto.

² Barcelona, Imprenta La Renaixensa, 1881. El título está en catalán pre normativo. Sorprende también que reitere la palabra aplicación; la segunda vez utiliza el concepto de Instituciones de aplicación, refiriéndose a las entidades que deberían promover la renovación de las artes industriales.

³ Véase MAESTRE, V., "La producción de bienes de consumo en Cataluña a mediados del siglo XIX: 1840-1860, *Diseño en España. Antecedentes históricos y realidad actual*. Madrid, Ministerio de Industria y Energía, ADGFAD. ADIFAD. ADP. BCD, Bruselas, 1985, pp. 98-103; *Idem*, "Arte e industria. José de Manjarrés: un capítulo de estética industrial en el pensamiento barcelonés del siglo XIX", *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Barcelona, núm. 1, 1993, pp. 73-92; *Idem*, "L'època de la industrialització (c. 1845-1888). Anotacions a l'ebenisteria catalana del segle XIX", *Moble català*. Barcelona, Electa, Generalitat de Catalunya, 1994, pp. 80-111; e *Idem*, "De la aplicación del Arte a la Industria. La regeneración de las manufacturas artísticas barcelonesas en el siglo XIX", *Historiar desde la periferia*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2001, pp. 31-70; VÉLEZ, P., "De les arts decoratives a les arts industrials" en *Art de Catalunya. Arts decoratives, industrials i aplicades*. Barcelona, Edicions L'isard, 2000; VÉLEZ, P. (ed.); *Dos segles de disseny a Catalunya (1775-1975)*. Barcelona, Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, 2004; *Idem*, "Les arts industrials, bellesa, utilitat, economia", Xè. Congrés d'Història de Barcelona, Barcelona, 2007, *Barcelona Quaderns d'Història*, núm. 16, (2010), pp.129-162.

⁴ La biografía más fiable, escrita en vida de Sanpere, es la de su correligionario Josep ROCA i ROCA, "Salvador Sanpere i Miquel", *La Vanguardia*, 5 de octubre de 1890; véase la nota anónima de *La Vanguardia*, 27 de septiembre de 1915, p.8; J. M. T., "En Salvador Sanpere i Miquel", *Anuari de l'Institut d'Estudis catalans*, 1923, pp. 844-845; MESTRES, A. les, "Salvador Sanpere i Miquel", *L'Avançada*, núm. 31 (2 de octubre de 1915) artículo encontrado entre los papeles personales de Apelles Mestres conservados en el Archivo Histórico de Barcelona. En este centro también se conservan las notas manuscritas de Sanpere i Miquel que aportan abundante documentación sobre la elaboración de sus publicaciones.

⁵ GRAU, R., "La historiografía a Barcelona abans de la institucionalització", *Barcelona Quaderns d'Història*, 1995, núm. 1, p. 11-23.

⁶ DURÁN I SANPERE, A., "La arqueología y la historia del arte en la Real Academia" *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, vol. XXV, 1953, fasc. 2, p. 322. y el trabajo que le he dedicado, "Salvador Sanpere i Miquel i els pintors primitius catalans. La descoberta de les pintures de la cel·la de Sant Miquel del Reial Monestir de Santa Maria de Pedralbes", http://w110.bcn.cat/ArxiuHistoric/Continguts/Documents/Fitxers/Comun06_Freixa.pdf

⁷ Barcelona, L'Avenç, 1905. Hay una edición facsímil, Barcelona, Editorial Base, 2001. El estudio introductorio de Joaquim Albareda Salvadó describe su papel como político.

⁸ *La Vanguardia*, (27 de septiembre de 1915), p. 8

⁹ VIDAL, M., *Teoria i crítica en el Noucentisme: Joaquim Folch i Torres*. Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1991.

¹⁰ El viaje puede documentarse perfectamente gracias a los materiales que se conservan en el archivo de la Diputación de Barcelona, una parte importante de los cuales han sido transcritos en un trabajo realizado en el marco de nuestro grupo de investigación. Véase, CARRIÓ INVERNIZZI, D., *Salvador Sanpere i Miquel (1840-1915) Un promotor infatigable de les arts aplicades a la indústria*. Trabajo de investigación de doctorado, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2002. La documentación se conserva en el Archivo de la Diputación de Barcelona: Sección de Fomento, año 1870, núm. 468. exp. 3. Archivo General: Legajo 1401. No citaré referencias a pie de página cuando me refiera a estos materiales.

¹¹ Véase CASSANY, E. y TAYADELLA, A., *Francesc Miquel i Badia, crític literari al Diario de Barcelona (1866-1899)*, Barcelona, Curial, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2001.

¹² No se tienen referencias sobre este personaje. Es autor de *Memorias sobre la Exposición Universal en Londres de 1862*, Barcelona, Establecimiento tipográfico de Jaime Jesús, 1864. Por la lectura del documento se deduce que debía tener una formación técnica. Consultable online 0045_68460.pdf

¹³ La descripción del viaje la hace en un escrito del 2 de mayo de 1875 en respuesta al requerimiento de la Diputación pidiéndole que devolviese las 2.500 ptas. que había recibido por el viaje al no haber entregado la memoria.

¹⁴ Según la comunicación a la Diputación Provincial firmada en Barcelona, el 6 de agosto de 1871.

¹⁵ GRAU, R., *Op. cit.*, p. 18.

¹⁶ Fue editado en fascículos por la *Revista de España*.

¹⁷ Dictamen de la Diputación de Barcelona del 14 de diciembre de 1875. No entregó la memoria y se le requirió el retorno de la subvención. No se nos puede escapar que tras este último hecho hay un problema político. Sanpere había ostentado cargos políticos durante el Sexenio liberal y era lógico que fuera mirado con reticencias por los políticos de la Restauración. Este carácter se aprecia en un informe redactado, una vez entregado el trabajo, el 27 de junio de 1882 en el que sugiere que elimine de la memoria las referencias de carácter político.

¹⁸ *Ibidem*, p. 10.

¹⁹ Véase nota 17. También lo recogen sus contemporáneos, como ROCA I ROCA, *Op. cit.*, p. 2

²⁰ En las actas de sesiones de la junta del Fomento, en fecha de 3 de noviembre de 1880 (pp.229-230) se aprueba que Sanpere rinda las cuentas de este viaje.

²¹ Véase el catálogo de la exposición, *Catálogo de los objetos presentados en la primera Exposición de Artes Decorativas y sus aplicaciones a la industria*. Barcelona, Instituto del Fomento Nacional, 1881

²² Actas del 8 de noviembre de 1880, pp. 233-235.

²³ Por otro lado, su conocimiento de la industria en Rusia se evidencia claramente en las páginas que dedica a la obra *Aplicació de l'art... op.cit.* p. 29.

²⁴ *La Renaixensa*, (1 y 2 de febrero de 1881). El texto está reproducido en *Antoni Gaudí. Escritos y documentos* (ed. de Laura Mercader), Barcelona, El acantilado, 2002, pp. 165-175.

²⁵ *Ibidem*, p. 165.

²⁶ "Las artes industriales" en *Conferencias públicas relativas a la Exposición Universal de Barcelona*, Barcelona, Busquets i Vidal, 1889.

RAFAEL DOMÉNECH Y EL MUSEO NACIONAL DE ARTES DECORATIVAS. GÉNESIS DE UNA COLECCIÓN.¹

María Villalba Salvador
Universidad Autónoma de Madrid

Desde finales del siglo XIX una serie de factores y acontecimientos prepararon el nacimiento del Museo Nacional de Artes Industriales (MNAI), hoy Museo Nacional de Artes Decorativas (MNAD), y su aportación a los inicios de la modernidad en España. Con carácter previo a su creación por Real Decreto de 30 de diciembre de 1912, bajo la dependencia del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, habría que señalar que se trata de una pieza más, pero una pieza clave, en un engranaje en el que intervienen elementos económicos, estéticos, pedagógicos, docentes y museológicos. Y puesto que un proyecto, al fin y a la postre, lo constituyen instituciones que se valen de personas, veremos quienes son los artífices de la puesta en marcha de esta renovación, centrando la mirada sobre la figura de Rafael Doménech, primer director del Museo. Pero, como ocurre con casi todo, un museo no surge de la noche a la mañana, sino que supone un proceso largo. En este caso, muy anterior al año 1912, y en el que hay una serie de elementos que debemos tener en cuenta. (Fig. 1)



Figura 1

Personal del Museo Nacional de Artes Industriales. Sentados, Rafael Domènech y Gregorio Muñoz Dueñas.

MNAD, FD11130. Fotografía: Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

En primer lugar, durante el siglo XIX se sucedieron cambios sociales y políticos de envergadura, que supusieron un avance incontestable de la burguesía frente a los usos y costumbres del Antiguo Régimen. Se generó así una sucesión de estilos y planteamientos artísticos que afectaron de lleno a las artes decorativas. Y redundó en los cambios de gusto respecto a la vivienda, a la utilización de nuevos materiales y nuevas técnicas que ofrecían un sinnúmero de posibilidades. Sin duda, contribuía con fuerza a todo ello, la actividad desarrollada en Inglaterra con motivo de la Revolución Industrial. La gran exposición universal de Londres de 1851 tuvo como objetivo primordial ser el escaparate del progreso para el mundo, e inauguraba una realidad expositiva de enorme trascendencia hasta nuestros días para las instituciones museísticas². Una de las consecuencias inmediatas fue la creación del primer museo de artes decorativas e industriales: el *South Kensington Museum*, después *Victoria & Albert Museum* (1862), seguido de otros como el *Kunstgewerbemuseum* de Berlín (1879), el *Osterreichisches Museum für Kunst* de Viena (1863), entre otros. También, en este contexto favorable a las artes industriales, denominación al uso en la época, en 1871, y por iniciativa de Ruiz Zorrilla, Ministro de Fomento por entonces, se creaba en España un Museo Industrial vinculado a la Escuela de Artes y Oficios (1871), pero sin dotación explícita.

APORTACIONES DE MODERNIDAD EN TORNO A LAS ARTES DECORATIVAS

Por otra parte, en el ámbito de la enseñanza, casi al mismo tiempo se editaba en España el primer manual de historia del arte: *Teoría del Arte e Historia de las Bellas Artes en la Antigüedad* (1873), de Hermenegildo Giner de los Ríos, en un ambiente intelectual influido por el krausismo que evidenciaba en decretos y planes de estudios una especial inclinación por lo artístico³. De hecho, la historia del arte se introducía como disciplina en el Bachillerato, aunque de modo efímero y con escasa trascendencia inicial⁴, si bien con enorme proyección posterior en los principios de la Institución Libre de Enseñanza. Además, otro de los escritos de Hermenegildo Giner de los Ríos: *Manual de Estética y Teoría del Arte e Historia abreviada de las artes principales hasta el cristianismo*, incluía en el apartado dedicado al *sistema de las artes*, las artes subordinadas e industriales como parte del estudio de cada una de las culturas tratadas, lo que le situaba, como señala M^a Rosario Caballero, en “una corriente de pensamiento que encontró su máxima eclosión a partir de las últimas décadas del siglo XIX dentro de los movimientos de *Arts and Crafts* y *Art Nouveau*”⁵.

se venía defendiendo, la necesidad de un museo industrial así como la organización de exposiciones de arte decorativo o centradas en los llamados bellos oficios

Otra de las figuras decisivas en relación con la consideración de las artes industriales fue Juan Facundo Riaño (1829-1901), muy cercano a Francisco Giner de los Ríos, que colaboró con el *South Kensington Museum*, desde 1870 a 1877, como asesor para las adquisiciones de piezas españolas de joyería, tejidos, cerámica o vidrio para la colección del museo⁶. En 1879 presentaba el manual *The industrial Arts in Spain*: diez capítulos dedicados a orfebrería, bronces, armas, forja, muebles, marfiles, cerámica, vidrio, tejidos y encajes. Riaño pertenecía también al mundo de los museos y de la educación y, bajo su gestión como director general de Bellas Artes (1881-1883), se inauguraron el Museo Pedagógico Nacional y el Museo de Reproducciones Artísticas. Esto, junto con su vinculación al *South Kensington Museum*, sin duda, se puede relacionar con el planteamiento educativo que desde un principio tuvo el MNAI⁷. Asimismo, en nuestro país, fue otro institucionista, Manuel B. Cossío (1857-1935), quien llamó la atención sobre Inglaterra como referencia, pues era “el país por excelencia, no solo del confort, sino del más delicado refinamiento para hacer amable y atractivo el interior de la casa”⁸. Cossío, que coincidía con Riaño en el interés por las artes industriales y populares escribió un artículo en el que se refería al sentido de la estética en las casas inglesas y a las creaciones de Morris y Benson⁹.

En este entorno en el que la preocupación por la enseñanza de arte era un hecho tanto en historiadores como en críticos de arte, desde Madrid y Barcelona se venía defendiendo, hacía tiempo, la necesidad de un museo Industrial así como la organización de exposiciones de arte decorativo o centradas en los llamados bellos oficios, que permitirían confrontar los logros de los artífices y talleres con las necesidades de la sociedad y ver la relación con las tendencias artísticas del momento.

RAFAEL DOMÉNECH: UNA LABOR RIGUROSA EN FAVOR DE LAS ARTES INDUSTRIALES

Y es en este contexto en el que merece ser destacada la labor ejercida, desde la crítica de arte y desde sus reflexiones fruto de la enseñanza y de sus investigaciones, por quien sería unos años más tarde el primer director del Museo Nacional de Artes Industriales: Rafael Doménech Gallisá (1874-1929). Aunque su formación inicial era de jurista, dedicó su vida al mundo de las artes. En 1898 obtuvo por oposición la cátedra de Teoría e Historia del Arte de la Escuela de Bellas Artes en la Universidad de Valencia y en 1903 la cátedra de la misma disciplina en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid. Fue nombrado director de esta última cuando Miguel Blay se fue a Roma para dirigir la Academia de Bellas Artes. Ejerció la crítica de arte en diarios y revistas: *Revista Contemporánea* (1899-1900); *Las Provincias* (Valencia, 1902); *La lectura* (Madrid, 1903); *El Liberal* (Madrid, 1904-1912); *La Vanguardia* (Barcelona, 1911), y *ABC*, desde 1913. Colaboró en revistas madrileñas y catalanas con ensayos y textos críticos: *Revista Contemporánea* (1899-1900); *La lectura* (1903); *Forma* (1904-1907); *Vell i Nou* y *Ateneo* (1906), y en otras, como *Museum*.

En el año 1900 la *Revista Contemporánea* publicaba sendos artículos suyos sobre “La enseñanza superior de las industrias artísticas de Valencia”, uno de 30 de julio y otro de 15 de agosto. Dirigidos ambos a Juan Fabré y Oliver (1868-1951), miembro del Ateneo Barcelonés, amigo personal de Doménech, y especialista en encuadernaciones artísticas. En el primero de ellos lamentaba el retraso que sufría el estado de la enseñanza de las artes industriales en España en comparación con las de otros países, como Francia, Inglaterra y Bélgica, que han salido adelante y han logrado mejorar sensiblemente su economía. Creía necesario transformar los estudios de Bellas Artes y hacerlos aplicables a las industrias artísticas, mediante la aplicación del llamado Plan Pidal, de 4 de enero de 1900, con la creación de las escuelas Superiores de Artes e Industrias, que fusionaban las Escuelas de Bellas Artes y las de Artes y Oficios, y daban cabida en ellas a enseñanzas propias de industrias locales. El escrito era una defensa de las actividades que tenían lugar en países como Inglaterra, Bélgica y Francia, modelo en cuanto a dotaciones económicas y enseñanza dirigida a obreros e industriales. Daba cuenta de las innovaciones en Inglaterra debidas a William Morris, Walter Crane, etc., y el avance vivido en aquel país en menos de medio siglo¹⁰.

Era precisamente en Inglaterra, en la vanguardia de la Revolución Industrial, donde se producía la gran renovación de las artes decorativas e iniciativas tan importantes como las soluciones propuestas por William Morris para una vivienda de tipo medio, agradable, sencilla y cómoda, decorada con papeles pintados, tejidos, tapices y alfombras. Se generaba un clima, que rápidamente se extendería por Europa, en el que lo útil y lo bello estrechaban relaciones, en el que los objetos serían fuente de placer estético y redundarían en beneficio de la sociedad. (Fig. 2)

En su opinión había que cambiar el sistema de enseñanza, idea que ya proponía unos años antes Pablo Alzola y Minondo¹¹ en su obra *El arte industrial en España* (1892). Doménech defendía incluso un sistema aplicado a las necesidades y rasgos propios de cada ciudad, es decir, las industrias de Bilbao eran “técnicas y científicas” y las de

Figura 2

Mark V, Marshall (1843-1912), Doulton (Gran Bretaña), Jarrón, cerámica, 1906.

MNAD, CE17203.

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



Valencia, eran “preferentemente artísticas”. Se mostró crítico con el Plan Pidal, reconociendo que es a partir de ahí desde donde podría venir una reforma en la enseñanza de las artes decorativas e industriales realmente eficiente, operativa y certera frente a los planteamientos excesivamente teóricos del momento, que incidían en el conocimiento de la teoría del arte y que entendía que estaban alejados de la necesaria formación de los alumnos. Lo que requería el proyecto de creación de la Escuela Superior de Artes e Industrias en Valencia era lo siguiente: una formación adecuada a las industrias artísticas propias: cerámica, bronce y hierros artísticos; ebanistería, talla y decoración arquitectónica; pintura mural y decoración polícroma de telas, y abaniquería¹².

Las reflexiones respecto a este proyecto se pueden considerar reveladoras del planteamiento de Doménech al aceptar la dirección del Museo Nacional de Artes Industriales. Consideraba que el progreso requería apartarse de la vinculación con el pasado y su imitación, en orden a tomar la naturaleza como principal fuente de inspiración, en lugar de utilizar el pasado para reproducirlo o copiarlo.

Pero lo más importante es que el texto finaliza hablando de la propuesta de creación de un “Museo de Artes Industriales, que constituiría un medio de educación artística para el público, y podría ser un recurso de exhibición de las industrias artísticas, tal vez algo más que de las regiones”¹³. Un museo en el que los alumnos, obreros, directores de taller o fábricas encontrasen modelos, un lugar para la educación del gusto en relación con los objetos y lugares de la cotidianeidad; una institución cuyos fondos proviniesen de donaciones de particulares o industrias, de adquisiciones realizadas por la Real Academia de Bellas Artes destinados a la enseñanza, de donaciones de objetos artísticos o reproducciones hechas por particulares o fabricantes; de primeros premios obtenidos en oposiciones anuales, u objetos procedentes de industrias locales, nacionales o extranjeras, en calidad de depósito¹⁴.

Y como conclusión a esas condiciones, él mismo añadía algo que le parecía de singular importancia y que no contemplaba el proyecto:

“Convertir el Museo, no en un *almacén de obras artísticas* -como son los de España-, sino en un organismo lleno de vida; que no sea un lugar de puro ornato donde se vaya *sólo a ver*, sino que sea un sitio de verdadera cultura. Al efecto creo indispensable que para ello se hiciese lo siguiente:

1º Dar conferencias públicas en el Museo, a propósito de una industria nueva, un estilo, un procedimiento de fabricación, nuevos también, al menos para Valencia, y de cuyos productos tuviese el Museo ejemplares.

2º Publicar pequeñas monografías de arte decorativo, compendios de una rama de él, guías a través del Museo, etc., bien por medio de un concurso, o bien siendo encomendada la redacción de estas obras a personas de gran saber en el ramo a que las mismas perteneciesen. Estos folletos o libros habrían de ser puestos a la venta en el mismo Museo a precios baratísimos, coste escaso de impresión y de papel. De este modo se favorecería la producción bibliográfica de las artes industriales y las instalaciones del museo adquirirían vida con el comentario del libro.

3º Los objetos de la propiedad del museo podrían ser copiados por los fabricantes, dándoles para ello toda clase de facilidades”¹⁵.

Rafael Doménech estaba inmerso estos años en el debate en torno a las artes decorativas: la enseñanza, la importancia de estas en relación con el progreso de España, de la industria, de la creación y de la incorporación de nuestro país a la modernidad. Por ese camino discurrían ya otras naciones europeas, como constantemente se encarga de recordar nuestro autor en sus escritos. No estaba sólo en esto. Las voces de Buenaventura Bassegoda, Esteban Batllé, Joaquim Folch y Torres, entre otros que señalaremos más adelante, le acompañaban¹⁶. Las reflexiones de Doménech relativas a la enseñanza o a los problemas de las artes decorativas e industriales, del año 1900, no fueron las últimas.

En 1906 su artículo sobre la Exposición Nacional de Bellas Artes incidía en la problemática de la enseñanza en las artes industriales: la radical separación existente entre la labor decorativa industrial, que no se vinculaba al conocimiento de las industrias artísticas, y la obsesión con la copia de los estilos históricos, que no reflejaban ni respondían a los usos y necesidades de la vida cotidiana. Declaraba abiertamente que la causa de esta visión y, por tanto, de lo que él consideraba un camino erróneo, devenía de los planteamientos educativos, remitiéndose al final del texto al Plan Pidal de 1900, de manera muy crítica¹⁷.

En 1909 iniciaba la publicación de la Biblioteca de Artes Decorativas, una colección que comenzaba con el estudio de Ricardo Agrasot sobre las artes decorativas en Egipto¹⁸. En 1910 Doménech adoptaba una actitud especialmente activa en lo referido a la enseñanza de las artes industriales. Publicó dos artículos: uno titulado “Tejer y destejer”, sobre las reformas constantes que afectan a las Escuelas de Industrias y Artes Industriales que no revierten positivamente debido a que no

se encargan a especialistas en la materia, y otro sobre la enseñanza industrial en España. En el primero era muy crítico con el Decreto de 8 de junio de 1910 del ministro Burell sobre la reforma de las Escuelas de Arte e Industrias y proponía dos caminos: bien convocar una asamblea a la que acudiesen profesores de estas escuelas de toda España y en la que la fuerza de los votos se impusiera a una reforma tímida y poco progresiva, o bien hacer un planteamiento a largo plazo en el que se nombrase una comisión de personas especializadas que durante un tiempo largo, de unos dos o tres años, se documentasen en el extranjero sobre el funcionamiento de centros similares y en nuestro país hicieran una investigación sobre las necesidades de cada región, ciudad, incluso comarca, que concluyese con una propuesta seria y rigurosa de un plan de reforma¹⁹. El segundo artículo, citado más arriba, sobre la enseñanza industrial en España lo publicó en *El Liberal*, y concretaba sobre la necesidad de una enseñanza especializada, práctica y sencilla, con talleres y laboratorios bien dotados, e impartida por quienes conocen este tipo de trabajos. Es decir, rechazaba ingenieros, pintores y escultores excesivamente teóricos y ajenos a las necesidades del sector, junto con otras apreciaciones de lo que considera primordial para el desarrollo de nuestro país²⁰. Ambos escritos generaron polémica y diversas contestaciones de profesores, indicativas del debate abierto en relación con este tema²¹.

Era el momento de integrar el conocimiento de nuestra riqueza material con un mayor dominio de la técnica

Realmente Doménech llevaba muchos años en campaña a favor de las artes decorativas, como él mismo señalaba en *El Liberal* el 3 de noviembre de 1911, al hablar de la Exposición Nacional de Arte Decorativo de aquel año, consciente además de la escasa relevancia de España de las artes decorativas en aquella época. Subyace en sus escritos la idea de que estábamos entonces en una situación en la que el arte decorativo, industrial o aplicado, adquiriría relevancia desde una óptica más pragmática para situarnos a la altura de otros países, como Bélgica, Alemania, Austria..., que habían elevado estas manifestaciones a categoría artística y conseguían con ello beneficios económicos y un puesto significativo en el comercio internacional. Era el momento de integrar el conocimiento de nuestra riqueza material con un mayor dominio de la técnica y con las referencias a la nueva estética europea procedente del mundo anglosajón y centroeuropeo. Su labor en favor de las artes decorativas fue constante y rigurosa. En junio de 1909 iniciaba una serie de conferencias sobre la “Revolución contemporánea en las artes decorativas”²². En 1912 impartió en Madrid un importante programa de conferencias acerca de *Las bases de la Estética Decorativa*, donde mostraba la competencia en esta materia, presentando un completo estado de la cuestión, teoría del arte decorativo y los principios estéticos y técnicos de dicha materia²³.

Ciertamente, todo lo señalado hacía de él la persona idónea para asumir la dirección del nuevo Museo Nacional de Artes Industriales creado en 1912, cuyo Reglamento se publicaba un año después y desarrollaba el decreto de fundación de esta institución. Obedecía a la necesidad de atender al fomento de las industrias artísticas españolas, algo que demandaban artistas y trabajadores, conocedores de las actividades de otros países como Francia, Alemania, Austria e Inglaterra. A todos ellos se hace referencia en la exposición de motivos que precede al Real Decreto de creación del

museo²⁴, con especial mención a la creación del *South Kensington Museum*. El Ministro Santiago Alba confiaba plenamente en que “el nuevo Museo iniciaría una poderosa corriente de arte y de modernización de las industrias españolas, especialmente en tantas y tantas que, como la cerámica, la metalistería, las de incrustaciones y damasquinado, la de trabajos en madera, la de tejidos estampados y tapices, las de vidrios y cristal, la de cueros repujados, la de encajes y bordados, tienen ante España y ante el mundo una tradición y un relieve envidiables, y por todos envidiados”²⁵.

LA CONSOLIDACIÓN DEL PROYECTO MUSEOLÓGICO DEL MNAI

Uno de los medios para conseguir esa puesta al día en relación con Europa fue la iniciativa de los responsables del museo de conocer en profundidad lo que hoy llamaríamos los planes museológicos, el funcionamiento y las colecciones de otros museos de artes industriales o decorativas. Y es aquí donde es importante el empuje prestado por la Junta de Ampliación de Estudios e investigaciones científicas (JAE), organismo autónomo dependiente del Ministerio de Instrucción Pública y muy influido por el pensamiento de Francisco Giner de los Ríos y la Institución Libre de Enseñanza. La JAE debía ser “el organismo iniciador de una renovación intensiva y rápida de nuestra educación superior y nuestras investigaciones científicas, sobre la base de comunicación con el extranjero, el trabajo desinteresado y la libertad de elección en materias y procedimientos”²⁶. Las peticiones y reflexiones de Doménech en años anteriores²⁷ parecían empezar a dar fruto: en 1908 se concedieron dos ayudas. Una de ellas para el “Estudio y funcionamiento de las Escuelas de Artes industriales en el extranjero y medios prácticos de establecimiento de sus enseñanzas en España”, y la segunda para la “Enseñanza de varias aplicaciones de la Cerámica con relación a materiales, procedimientos de cocción, de reproducción, empleo de esmaltes y reproducción artística”²⁸. Él solicitó la concesión de una pensión en 1910 para conocer el funcionamiento de los Museos Industriales de Bélgica, Francia, Alemania, Austria y Suiza. Le fue concedida, pero aquel año hubo de renunciar²⁹.

La Junta de Ampliación de Estudios concedió ciento catorce ayudas en materia de arte³⁰, de las que cincuenta y cuatro fueron destinadas a profesionales, investigadores y estudiosos de las artes industriales, lo cual era coherente con los trabajos y actitudes vistos anteriormente y con su entorno de creación: la Institución Libre de Enseñanza. Uno de los temas de interés para la Junta era la organización de museos, de tal manera que en 1914 concedió varias becas para incrementar el conocimiento de las colecciones de artes industriales europeas. De ellas, son especialmente interesantes las concedidas en 1913 a Rafael Doménech, ya entonces director del Museo Nacional de Artes Industriales, a Luis Pérez Bueno (1885-1954) y a Francisco Pérez Dolz (1887-1958)³¹.

Pérez Bueno fue conservador del MNAI y Profesor de Término por oposición de Historia y Técnica de las Artes Decorativas (1913) en la Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Madrid. En 1911 se le había encargado hacer los estudios necesarios para implantar y organizar en España la Escuela del Hogar y Profesional de la Mujer³². En 1912 se le agradeció mediante Real Orden su inteligente y relevante servicio en favor de la enseñanza³³. Asimismo, recibió el encargo del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes de realizar una Memoria sobre “El Arte del tejido en España en el siglo XVIII”³⁴. Todo ello se pueden considerar méritos anteriores al nombramiento de Conservador del Museo Nacional de Artes Industriales en 1913³⁵.

El tercer beneficiario de otra pensión con el mismo fin era Francisco Pérez Dolz, que había sido alumno de Doménech de Historia y Teoría del Arte y Profesor de Término de la Escuela de Artes y Oficios de Granada, así como Agregado al Museo y figura esencial en los primeros años del MNAI. Allí tenía encomendados los trabajos prácticos destinados al público en relación con las colecciones del museo para fomentar el desarrollo de nuestras industrias artísticas³⁶. (Fig. 3)

Figura 3

El taller de fotografía con Francisco Pérez Dolz, Agregado del museo.

MNAD, FD12017. Fotografía: Museo Nacional de Artes Decorativas. Madrid. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.



Pues bien, los tres emprendieron viaje en el mes de julio, en principio de unos tres meses, para conocer el funcionamiento y la organización de los museos industriales y de carácter popular, los Comités para el progreso de este arte y la organización de la enseñanza y laboratorios en los mismos museos. Esto es indicativo de que en España, existía una sensibilidad que se enmarca en el contexto de la recuperación del mundo popular y el interés por la intrahistoria que se generó a finales de siglo³⁷. Todo esto era “muy querido por los institucionistas, pues enlazaba con ideas como la creación anónima, el trabajo digno la relación entre humildad, utilidad y belleza. De hecho Giner de los Ríos escribió el ensayo *Estudio de Artes Industriales* y Cossío puso especial empeño en formar una importante colección de bordados en el Museo Pedagógico”³⁸. Pararon en París para ver la Exposición Internacional del Arte Decorativo e Industrial y, en especial, el Pabellón Marsán del Louvre, donde se exponían las piezas inglesas de artes decorativas contemporáneas. Llegaban a Londres el veinticuatro de julio y centraron su visita en el *Victoria & Albert Museum*, estudiando su organización en secciones, el trabajo didáctico y los resultados en una exposición de los trabajos escolares hechos en las escuelas del museo por los alumnos durante ese curso. Se imbuyeron del planteamiento inicial de la institución en cuanto custodio de piezas realizadas con anterioridad a la Revolución Industrial de gran belleza frente a lo producido en la nueva era industrial.

Visitaron asimismo el *Bethnal Green Museum*, una de las filiales del *Victoria and Albert Museum*, al este de Londres, la zona más pobre, habitada fundamentalmente por población obrera, y cuyo objetivo era la educación artístico-industrial y el desarrollo por series de los trabajos artísticos, finalidad perseguida también por el MNAI. Así aparece contado en la memoria de la JAE. Sin embargo, la historia recientemente publicada sobre el Museo Victoria & Albert señala que las expectativas de la barriada y sus gentes respecto a este museo eran grandes, pues se esperaba que fuera un lugar para la educación, en el que se unían los principios de modernidad del príncipe Alberto: arte y ciencia. Los vecinos confiaban en un rol educacional que nunca llegó a existir, siendo su momento de gloria el año 1888, año del jubileo de la reina que mandó a ese museo todos los regalos para que fueran allí contemplados, única vez que superó en número los visitantes frente al V&A³⁹. Es evidente que su fin era educativo, en la biblioteca del MNAD se encuentran tres publicaciones sobre las colecciones de esta institución, cuyo prólogo expone la importancia de sensibilizar a la población frente a los objetos tradicionalmente considerados menores⁴⁰. El viaje se completó con las visitas a la manufactura de Doulton, en Lambeth, la de Minton, y los almacenes de Pilkinton, donde comprobaron el magnífico partido que se había sabido sacar a la cerámica española de reflejo metálico, modernizándola en relación con las nuevas tendencias artísticas. Visitaron también los talleres de Morris en Merton Abbey y la casa de William Morris, y la manufactura de cristales de James Powel. Adquirieron piezas en esta visita que estuvieron expuestas en las salas del Museo en la calle Sacramento, como ha quedado documentado en las fichas de primera época del Museo. Del taller de Morris, posiblemente, trajeron composiciones en las que se puede apreciar el proceso de trabajo, sin duda teniendo en cuenta los planteamientos educativos por los que se guiaban. El dos de agosto, con el estallido de la guerra europea, salieron hacia Bruselas, creyendo que Bélgica permanecería al margen. Se quedaron allí

Figura 4

Pilkington Pottery (Gran Bretaña),
Jarrón, cerámica c. 1905-1913.

MNADF, CE17197.

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



ocho días y pudieron visitar el Museo del Cincuentenario, a pesar de que ya se había iniciado la salida de piezas por seguridad. Pero tanto el director como el personal del museo les mostraron todo lo que estuvo a su alcance. Desde Bruselas tuvieron que volver a España. El viaje había sido fructífero, pese a que no pudo completarse. Llevaban como encargo la visita a los museos de artes decorativas y arte popular de Inglaterra y Bélgica, pero también de Holanda, Alemania, Austria-Hungría y Suecia. No pudieron ver el Nordic Museum de Estocolmo, ni el Etnográfico de Copenhague, entre otros programados⁴¹. (Fig. 4)

Doménech supo rodearse de un equipo de especialistas, un equipo cohesionado. No fueron aquellos los últimos viajes. Pérez Bueno obtendría otra pensión de la JAE en 1934, siendo ya director del MNAD tras la muerte en 1929 de Rafael Doménech. El mismo año, por cuenta propia, viajó a Alemania para conocer Museos de aquel país y asistió activamente al Congreso de Bellas Artes celebrado en Estocolmo⁴². En una de sus publicaciones, *Vidrios españoles en el extranjero. Siglos XVI, XVII Y XVIII. Apuntes de un pensionado* (1936) explica cómo durante mucho tiempo fue propósito suyo estudiar en los museos y colecciones europeas lo más importante de nuestras antiguas artes decorativas: vidrios, cerámicas, tejidos, muebles, etc., y analizar antecedentes, semejanzas, evoluciones y resultados de la localización y desarrollo de series técnicas e históricas⁴³.

Pérez Dolz fue pensionado en 1922 para conocer los museos de Holanda y Alemania. Aprendió en este viaje procedimientos de estampación, estudió en la clase de *batik* la aplicación industrial en la Escuela de Artes Industriales de Múnich; asimismo aprendió otros procedimientos para papeles de encuadernaciones, ilustraciones de libros y estampas de linóleo, grabado en madera y litografía y aguafuerte. Todo ello lo aplicó a su llegada a España, como también lo aprendido en relación con instalación de exposiciones tras su estudio de la Exposición Nacional de Artes Industriales de Múnich⁴⁴. Había sido alumno de Doménech, que se convirtió en su mentor y le llevó de la pintura al terreno de las artes aplicadas. Pérez Dolz se había formado en el taller de Gregorio

Muñoz Dueñas, que fue director de las escuelas de cerámica de Manises y de La Moncloa y realizó en el MNAI dibujos para las series decorativas, y le enseñó los secretos de las técnicas de las artes decorativas: cerámica, tapices, mobiliario, tipografía, esmaltes, tejidos, cueros, esgrafiado y pirograbado en madera, ilustración de libros y carteles y tejidos. Pérez Dolz estudió y desentrañó el arte de los griegos, los árabes y el nuevo arte de la Secesión vienesa. Leyó a Walter Crane y a Ruskin; manejaba con asiduidad obras que estudiaban y reproducían la obra de los prerrafaelitas, de Rosetti, Burne Jones y Puvis de Chavannes. Doménech le facilitó cuadernos y álbumes de estampas japonesas y se empapó del conocimiento de Hokusai y Utamaro, entre otros⁴⁵. Cuando se creó el Museo Nacional de Artes Industriales, Doménech lo requirió para colaborar en el Museo en la faceta docente de esta institución, de la que conservamos un testimonio:

“Él desentraña las pautas decorativas de las telas estampadas, de los damascos, de los bordados de arte popular español en lienzos de vestuario, paños de altar, tapices y alfombras; los temas ornamentales de las cerámicas alcorinas y talavereñas; los ritmos lineales de las tallas mudéjares y renacentistas, de arcones y otros muebles de antaño; unos rústicos y otros suntuosos; los repujados, las estopas, las labores de forja, etc... todo lo analiza para mostrar su esqueleto modular, en dibujos de geométrica precisión, y en láminas de un alto valor didáctico. Luego en las clases del Museo completa su labor educativa, construyendo y resolviendo, sobre las pautas forzadas, infinitas soluciones variadas de un mismo problema decorativo”⁴⁶.

Asimismo, colaboró con Doménech, aparte de su labor en el Museo, en la redacción de libros sobre las artes decorativas, como el *Tratado de técnica ornamental* (1920)⁴⁷. Ilustró libros, pintó cerámicas y realizó decoración en tejidos, en espléndidas telas decoradas al *batik*, técnica sobre la que también publicó el *Manual de Batik*⁴⁸(1925) y obtuvo segunda medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1920 y primera medalla en la de 1924, en ambas por sus telas dedicadas al *batik*⁴⁹. (Fig. 5)

Hubo otros pensionados de la JAE que mantuvieron otro tipo de relación con el MNAI, pues tanto el Museo como la Biblioteca estaban abiertos a estudiantes, artistas e investigadores. Frecuentemente era visitado por arquitectos, artistas decoradores e industriales, y alumnos de Bellas Artes, de la Escuela de Artes y Oficios y de la Escuela Superior de Magisterio. Por allí pasaron Aurora Gutiérrez Larraya (pensiones de la JAE en 1911 y 1912) para estudiar técnicas de cuero y metal, y estudiar dibujo y pintura aplicados a las labores de mujer; Ortiz de Urbina (pensiones de la JAE 1910-11), en temas menos concretos, como estilización y ornamentación. También la obra de Juan Zuloaga Estruigarra, hijo de Daniel Zuloaga, y pensionado por la junta en 1910 y 1912, pertenece a los fondos del Museo⁵⁰. De Julio Bustos y González del Valle se conservan una serie de magníficos dibujos que pudieran ser algunos de los realizados durante su pensionado en 1910 y 1911, durante un año, con destino París e Italia para estudiar arte decorativo. Permaneció en París ocho meses estudiando las colecciones de orfebrería moderna, en el Conservatorio de Arte y Oficios, en la Escuela Nacional de Artes Decorativas y los Museos y Bibliotecas del mismo nombre, así como en la Escuela del Louvre y en Exposiciones de Artes Industriales. Durante su estancia en Italia estudió en Milán algunas piezas del Tesoro de la Ca-

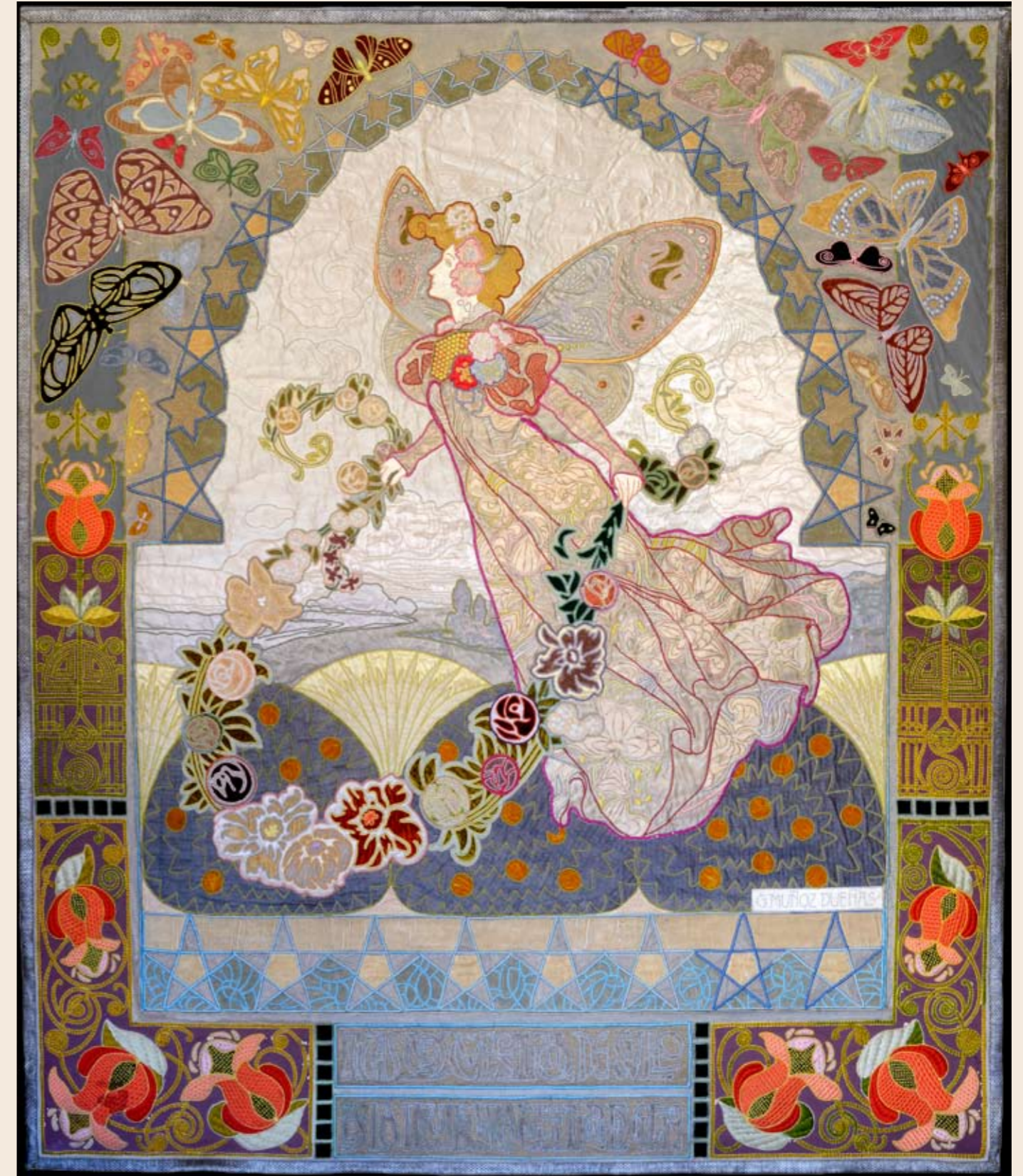


Figura 5

Gregorio Muñoz Dueñas, *Repostero*, 1900-1925.

MNAD, CE20531. Fotografía: Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

tedral; en Venecia, las obras de orfebrería bizantina en la Basílica de San Marcos; en Trieste, las joyas rústicas de Oriente, del Museo Civil; en Florencia, las obras de Benvenuto Cellini; en Siena, los ejemplares de orfebrería de la Edad Media del tesoro de la Catedral, y en Roma, los esmaltes de Limoges en el Museo Cristiano del Vaticano⁵¹.

Las palabras pronunciadas por Unamuno en *En torno al casticismo* (1902) podrían resonar en el MNAI: “España está por descubrir y sólo la descubrirán los españoles europeizados. Tenemos que europeizarnos y chapuzarnos en el pueblo”.

Todo ello se puede entender como consecuencia de la corriente regeneracionista y de identidad nacional que provocó el resurgir de las artes decorativas españolas. Es decir, en el MNAI se exponían piezas que hablaban de las nuevas tendencias de creación en las artes industriales, al tiempo que se apoyaba mediante adquisiciones y mediante un proyecto claramente pedagógico, y siempre relacionado con la aplicación, la formación de obreros especializados, de artistas decoradores e industriales, de alumnos de las Escuelas de Artes y Oficios, de la Escuela de Bellas Artes o de la Escuela Superior de Magisterio, que tal como aparece en las solicitudes existentes en el Archivo del MNAD, acudían al Museo para asistir a clases, copiar modelos, fotografiar objetos del museo, o hacer consultas en la biblioteca sobre la historia de las artes decorativas. De todas estas iniciativas fueron responsables los diferentes protagonistas de la puesta en marcha del Museo Nacional de Artes Decorativas, principalmente su primer director, Rafael Doménech Gallisá.



¹ Este artículo supone un paso más en la investigación sobre la historia del Museo Nacional de Artes Decorativas que ya vio la luz en sendos artículos en *RdM Revista de Museología*, num.30-31 (2004) y 36 (2006), publicados junto con Ana Cabrera Lafuente. Desde aquí quiero agradecer a la dirección del MNAD: Sofía Rodríguez Bernis y Félix de la Fuente, y muy especialmente al área de Documentación: Ana Cabrera Lafuente, Luis Megino e Isabel Rodríguez Marco, la ayuda, estímulo y apoyo prestado en la realización de esta tarea.

² Vid. AA.VV., *Le livre des expositions universelles 1851-1989*, París, Editions des arts decoratifs-Herscher, 1983.

³ Vid. SÁNCHEZ DE ANDRÉS, L., “Manuales de origen krausista para la enseñanza de la estética y la historia del arte y de la música en los institutos de bachillerato”, *Arbor. Ciencia, pensamiento y cultura*, Vol. 187, núm. 749, mayo-junio, Madrid, 2011, pp. 535-545.

⁴ Vid. CABALLERO, M^a R., “La Historia del Arte en la enseñanza secundaria: con destino al Bachillerato. Perspectiva histórica y posibilidades de futuro”, *Imafronte*, nº 8-9, 1992-1993, pp. 52-56, <http://dialnet.unirioja.es/revista/1802/A/1992>(última consulta 3/02/2015).

⁵ CABALLERO, M^a R., “El primer Manual de Historia del Arte con destino al Bachillerato. Su autor: Hermenegildo Giner de los Ríos”, *Imafronte*, nº 15, 2000, p. 23, <http://revistas.um.es/imafronte> (última consulta 3/02/2015).

⁶ Vid. TRUSTED, M., “In all cases of difference adopt Signor Riaño’s view. Collecting Spanish decorative arts at South Kensington Museum in the late nineteenth century”, *Journal of the History of Collections*, 18, pp. 228-236, <http://jhc.oxfordjournals.org/content/18/2/225.full>(última consulta 15/2/2015).

⁷ Vid. PORTUS, J., y VEGA, J., *El descubrimiento del arte español. Tres apasionados maestros*, Madrid, Nivola, pp. 33-36.

⁸ COSSIO, M. B., “Sobre la educación estética”, *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, Año XI, nº 241, Madrid, 1887, pp. 321-322.

⁹ COSSIO, M. B., “Más sobre la educación estética en Inglaterra”, *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, Año XI, nº 241, Madrid, 1887, pp. 321-322. Vid. también pp. 353-354.

¹⁰ Vid. DOMÉNECH, R., “La enseñanza superior de las industrias artísticas en Valencia”, *Revista Contemporánea*, Año XXVI, t. CXIX, 30/07/1900, Madrid, 1900, pp. 122-131.

¹¹ Sobre Alzola véase GONZÁLEZ DE DURANA, J., *Puente de Hierro para la Ría de Bilbao de D. Pablo Alzola*, Bilbao, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Vizcaya, 1986.

¹² Vid. DOMÉNECH, R., “La enseñanza superior de las industrias artísticas en Valencia”, *Revista Contemporánea*, Año XXVI, t. CXIX, 15/08/1900, pp. 225-243.

¹³ *Ibidem*, p. 243.

¹⁴ Vid. *Ibidem*, 244.

¹⁵ Vid. DOMÉNECH, R., “La enseñanza superior de las industrias artísticas en Valencia”, *Revista Contemporánea*, Año XXVI, t. CXIX, 15/08/1900, p. 245.

¹⁶ GARCÍA RODRÍGUEZ, F., “Teoría del arte: las artes decorativas en la prensa española del primer tercio de siglo”, *Historiografía del Arte Español en los siglos XIX y XX*, Madrid, Alpuerto, 1995, pp. 450-470.

¹⁷ DOMÉNECH, R., “Exposición Nacional de Bellas Artes de 1906”, *La Lectura*, Año VI, t. III, nº 69, septiembre 1906, pp. 22-24.

¹⁸ Las ideas de Doménech quedan plasmadas en el artículo de Francisco Alcántara: “Las artes decorativas. Egipto. Historia, teoría y técnica ornamental y decorativa de Egipto, por Ricardo Agrasot”, *El Imparcial*, Año XLIII, nº 15108, 3/04/1909.

¹⁹ DOMÉNECH, R., “La vida artística. Tejer y destejer”, *El Liberal*, 30/06/1910, p. 4.

²⁰ DOMÉNECH, R., “La enseñanza industrial en España”, *El Liberal*, 17/09/1910, p. 4.

²¹ Vid. SOMOZA, A., “Las escuelas de Artes e Industrias. El pro y el contra del Real Decreto de 8 de junio”, *La Educación*, Año XIV, núm. 74, 20/07/1910, p. 1; MARTÍ Y MONSÓ, J., “Las escuelas de artes industriales de provincias ante el nuevo decreto”, *La Educación*, Año XIV, núm. 76, 10/08/1910, p. 1; GALÁN, G., “La enseñanza de la ciencia en España”, *El Liberal*, 10/09/1910, p. 2.

²² Vid. *La Vanguardia*, Barcelona, 20/06/1909 y 22/06/1909.

²³ Vid. *Conferencias y cursos breves de Arte y Literatura. Organizados por el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes 1912. Conferencias de Don Rafael Doménech*, Madrid, 1912.

²⁴ Vid. “Real Decreto de 30 de diciembre de 1912”, *Boletín Oficial del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes*, núm. 2, 7 de enero, Madrid, 1913, p. 5.

²⁵ Vid. *Ibidem*, p. 6.

²⁶ *Memoria correspondiente al año 1907. Junta de Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas*, Madrid, 1908, p. 18. <http://cedros.residencia.csic.es/imagenes/Portal/ArchivoJAE/memorias/001.pdf> (última consulta 2/01/2015).

²⁷ Vid. DOMÉNECH, R., “Exposición Nacional de Bellas Artes de 1906”, *La Lectura*, Año VI, t. II, núm. 65, pp. 255-258, y “Exposición Nacional de Bellas Artes de 1906”, *La Lectura*, Año VI, t. III, nº 69, septiembre 1906, pp. 22-24.

²⁸ Vid. *Ibidem*, pp. 15-18, <http://cedros.residencia.csic.es/imagenes/Portal/ArchivoJAE/memorias/001.pdf> (última consulta 2/01/2015).

²⁹ Vid. *Memoria correspondiente al año 1910 y 1911. Junta de Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas*, Madrid, 1912, p. 51. <http://cedros.residencia.csic.es/imagenes/Portal/ArchivoJAE/memorias/003.pdf> (última consulta 2/01/2015).

³⁰ Vid. SESEÑA, N., “Los becarios de arte de la Junta para Ampliación de Estudios”, en SANCHEZ RON, J.M (Coord.), 1907-1987. *La Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas 80 años después*, vol. II, pp. 557-585, y http://archivojae.edaddeplata.org/jae_app/ (última consulta 15/01/2015).

³¹ Vid. *Memoria correspondiente al año 1914 y 1915. Junta de Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas*, Madrid, 1916, pp. 55-57 y 93.

³² Real Orden de 22 de junio de 1911. Vid. “Expediente Luis Pérez Bueno”, Relación de méritos, Archivo de la RABASF, doc. 145-3/5.

³³ Real Orden de 6 de marzo de 1912. Vid. *Ibidem*.

³⁴ Real Orden de 1 de mayo de 1910. Vid. *Ibidem*.

³⁵ Vid. “Expediente Luis Pérez Bueno”, *op .cit.*

³⁶ “Notificación de nombramiento como Agregado al museo... de la Subsecretaría, Sección 4ª Artes e Industrias”, 10/02/1914, Archivo del MNAD, Madrid.

³⁷ Vid. SESEÑA, N., “La historiografía del arte popular en el siglo XX”, *Historiografía del Arte español en los siglos XIX y XX*, Madrid, Alpuerto, 1995, pp. 449-457.

³⁸ PORTUS, J., y VEGA, J., *El descubrimiento del arte español. Tres apasionados maestros*, Madrid, Nivola, p. 35.

³⁹ Vid. BURTON, A., *Vision & Accident. The Story of the Victoria and Albert Museum*, London, V&A Publications, 1999, pp. 104-107 y 120-122.

⁴⁰ Vid. FORTNUM, C. Drury E., *Maiolica: with numerous woodcuts*, London, Chapman and Hall, 1882; (s.a.), *The industrial arts: Historical sketches with numerous illustrations*, London, Chapman and Hall, 1888; POLLEN, J.H., *Gold and silver Smiths' work: with numerous woodcuts*, London, Chapman and Hall, 1879.

⁴¹ Vid. *Memoria correspondiente al año 1914 y 1915. Op.Cit.* pp. 55-57 y 93.

⁴² Vid. “Expediente Luis Pérez Bueno”, Relación de méritos, Archivo de la RABASF, Doc. 145-3/5. La pensión del 1934 aparece consignada en este documento, no así en la Memoria correspondiente a los años 1933 y 1934 de la Junta de Ampliación de Estudios.

⁴³ PÉREZ BUENO, L. *Vidrios españoles en el extranjero. Siglos XVI, XVII Y XVIII. Apuntes de un pensionado*, Madrid, 1936.

⁴⁴ Vid. *Memoria correspondiente a los cursos 1922-23 y 1923-24. Junta de Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas*, Madrid, 1925, pp. 71-72. Vid. también SPRESATI, Carlos G., “Las metamorfosis estéticas de Pérez Dolz”, *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, Tomo V, Castellón de la Plana, 1924, p. 255.

⁴⁵ Vid. SPRESATI, Carlos G., “Las metamorfosis estéticas de Pérez Dolz”, *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, Tomo V, Castellón de la Plana, 1924, pp. 250-254.

⁴⁶ Vid. *Ibidem*, pp. 254-255.

⁴⁷ DOMÉNECH, R., MUÑOZ DUEÑAS, G., y PÉREZ DOLZ, F., *Tratado de técnica ornamental*, Barcelona, M. Bayés, 1920.

⁴⁸ Vid. PÉREZ DOLZ, F., “Una pequeña historia de mi “batik”, *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, Tomo V, Castellón de la Plana, 1924, pp. 261-265.

⁴⁹ Vid. PANTORBA, Bernardino de, *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, Madrid, Jesús Ramón García-Rama J., 1980, p. 458.

⁵⁰ Vid. SESEÑA, N., “Los becarios de arte de la Junta para Ampliación de Estudios”, en SAN-CHEZ RON, J.M (Coord.), 1907-1987. *La Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas 80 años después*, vol. II, pp, 566-569.

⁵¹ *Memoria correspondiente a los años 1910 y 1911. Junta de Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas*, Madrid, 1925, pp. 42-43.

TRADICIÓN Y MODERNIDAD EN LAS ARTES INDUSTRIALES ESPAÑOLAS DEL HISTORICISMO

Sofía Rodríguez Bernis

Museo Nacional de Artes Decorativas

LA TRADICIÓN “RECUPERADA”

La maquinización que trajo consigo la segunda industrialización, corrió parejas con la recuperación de los lenguajes artísticos del pasado para revestir las “artes industriales” resultantes de ese sistema de producción. Los estilos históricos, remotos e inmediatos, se investigaron, se seleccionaron, se decantaron y se reinventaron. Cada nación, en la lucha por vender más y mejor en los mercados de lo que algunos llaman la primera globalización, dotó de personalidad a los objetos de uso que fabricaba, gracias a una imagen elaborada para representar su “genio” y su “carácter” -como se decía por entonces-, que eran una amalgama de las singularidades de su raza, de su historia y de su cultura. Los propósitos de esta operación, desde luego, fueron tanto económicos como patrióticos, y constituyeron un ingrediente fundamental en la construcción visual de la Europa de los nacionalismos.

Los orígenes de esas variantes culturales legitimaban su proyección hacia el futuro. “Cada cual busca y buscará cada vez más saber de dónde viene, quién es y, en consecuencia, adoptará esas formas originales que convienen a su genio y a las necesidades de su raza”¹; esas formas a las que se refiere Viollet-le-Duc se encarnaron en la arquitectura, en la decoración de interiores y en los objetos de uso; estos últimos se cargaron de un significado sin precedentes: “Cualquier coleccionista inteligente -escribía Giner de los Ríos- puede clasificar un cacharro... pero considerar lo que hay dentro de aquel barro, de aquellas formas, de aquella ornamentación, el íntimo enlace que guardan todos sus elementos con las costumbres, el género de vida, el medio natural, los gustos, las influencias, el espíritu entero de un pueblo o un tipo de cultura, es cosa que pide otra atención más detenida y otra manera de mirar el cacharro”². Además de poder vender más, vestir de historia los bienes de consumo suponía educar a la ciudadanía e inspirarle amor a su patria. “Por lo tanto, no sorprende que los teóricos de las artes industriales establecieran un firme nexo entre progreso, virtud y patria, o lo que es lo mismo, fomento de la industria, moral privada y pública, y patriotismo”³.

Aunque el pensamiento posterior al Movimiento Moderno nos haya acostumbrado a juzgar al Historicismo como extremadamente conservador, en su seno se libró también el debate entre la tradición y la modernidad. Fue un fenómeno muy amplio en el que buscaron referencias diferentes opciones ideológicas, filosóficas y políticas, que dieron distintas soluciones al reto de construir la Europa de la Revolución burguesa. Por eso, todos los historicismos fueron alumbrados por la clase media, para dar respuesta a sus propios problemas industriales, comerciales y sociales.

También España construyó su propia representación. Algunos, la mayoría, la encontraron en una “ornamentación nacional”⁴ basada en los estilos históricos “cultos” o “eruditos”, expresión de pasados esplendores, y en una producción de lujo o de semi-lujo; otros, en las “artes populares”, expresión atemporal del alma del pueblo, y en una producción también de calidad. No hay una frontera clara entre la producción fomentada por ambas opciones, ni tampoco, una diferencia terminante entre sus criterios estéticos.

ESPAÑOLIZAR LO ESPAÑOL

Los primeros pasos para la identificación de lo español se remontan a la mirada que la Ilustración, con cierto afán clasificatorio, arrojó sobre los tipos y pueblos peninsulares, que quedaron plasmados, por ejemplo, en la *Colección de trajes de España, tanto antiguos como modernos* (1777) de Juan de la Cruz Cano y Olmedilla, en las placas de piedras duras en que los representó el Real Laboratorio de Piedras Duras⁵, en las figuras de personajes regionales que Esteve realizó para el Belén del Príncipe o en los repertorios de personajes populares de Goya y de los cartonistas de la Real Fábrica de Tapices. Por entonces interesaban la variedad pintoresca de las regiones peninsulares, de sus trajes, y de sus costumbres.



Figura 1

Bargueño, Granada. Fines del siglo XIX

MNAD. CE02743. Fotografía: Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

Más tarde, los estudios literarios del Romanticismo ahondaron en el “auténtico carácter del pueblo español”, que buscaron en el Romancero, el Quijote y el teatro del Siglo de Oro “reflejo del espíritu [...] de las naciones cristianas, caballerescas y monárquicas forjadas en la Edad Media europea y que han dado lugar a la moderna civilización europea”⁶; las investigaciones de Böhl de Faber, Agustín Durán, Fernando de Castro o Demófilo fueron después importantes para los krausistas, que perseveraron en la búsqueda de las raíces del alma de los pueblos de España, desde el liberalismo progresista, y la encontraron no sólo en el folclore sino también en la artesanía tradicional.

Sin embargo, la imagen de lo español se constituyó más generalizadamente sobre las bellas artes y las artes decorativas de la Baja Edad Media y de los Austrias, con algún recuerdo, leve, de la época de los Borbones: la cerámica de reflejo metálico de Manises, las yeserías hispanomusulmanas, los jarrones de la Alhambra, los terciopelos con bordados de aplicación, las lozas de Talavera de la Reina, Puente del Arzobispo, Triana y Teruel, las taraceas en bloque cordobesas (Fig. 1), los bargueños, los hierros ornamentales, los “sillones fraileros”,



Figura 2

Antonio María Esquivel, *Retrato de dama*, 1841.

MNAD, CE19468. Fotografía: Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

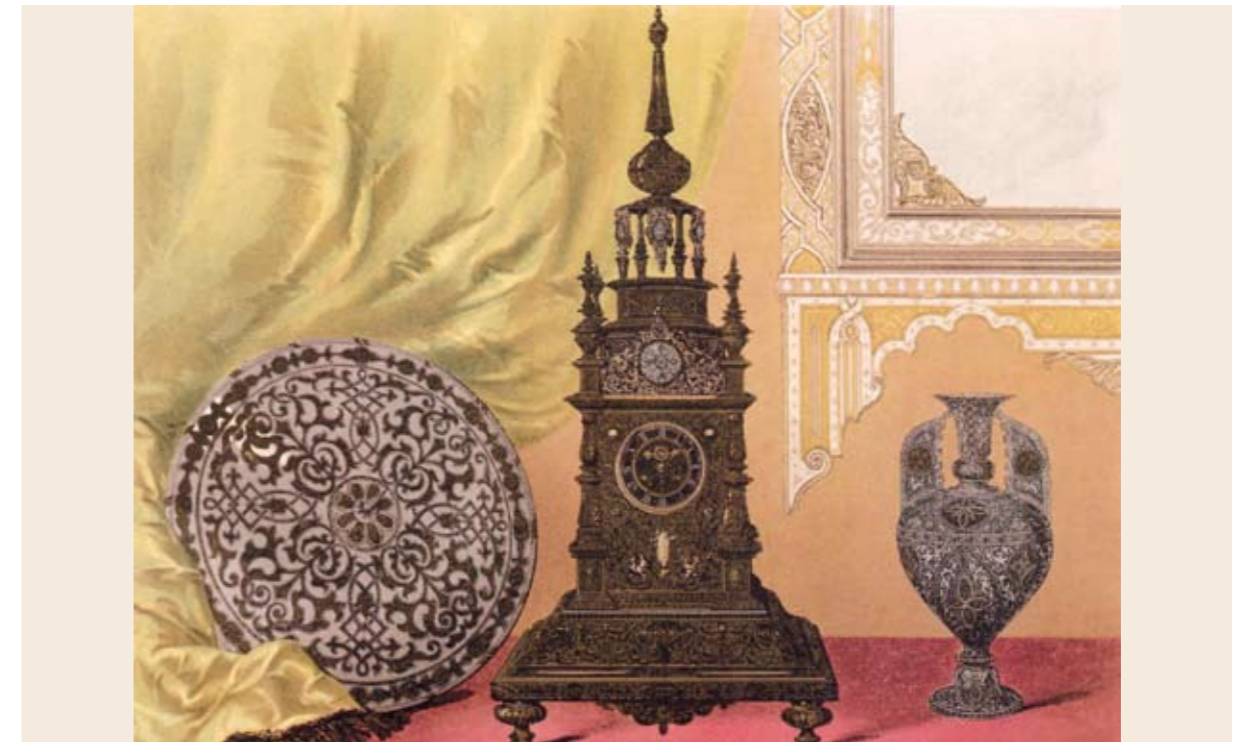


Figura 3

Piezas presentadas por Zuloaga en la Exposición Internacional de Londres, 1862.

los damasquinados de oro y plata, los guadamecés, etc. Todo ello se marcó con la etiqueta “español”, independientemente de que tipológica o estilísticamente lo fuera en realidad: aún está por dilucidar si el “bargueño” se originó en nuestro suelo; los “fraileros” siguen el modelo del seggiolone italiano; la cerámica azul y blanca renacentista de Talavera quiere evocar las primeras porcelanas llegadas de Oriente. Pero todo ello, aún hoy, sigue considerado como lo más característico de nuestra cultura, gracias a la eficacia de una maniobra a gran escala destinada a españolizar a España: “España ha sido la cuna de tan delicada industria europea (la cerámica); se fabricaron en nuestro suelo los platos y los jarrones hispano-moriscos, de reflejos metálicos...; los azulejos mudéjares de brillantes colores, de Granada y Sevilla; los productos de loza blanca, azul y de otros colores e imitaciones de la mayólica italiana, de Talavera de la Reina; la loza vidriada de Toledo, Cataluña y Alcora, y la porcelana de la misma procedencia y del Buen Retiro”⁷.

El vocabulario artístico historicista comenzó a formarse en los años treinta, a partir de citas ornamentales puramente superficiales. Un *Retrato de dama* atribuido a Esquivel⁸ (Fig. 2), perteneciente a la colección del MNAD, constituye un buen ejemplo de estos inicios: el tocador de su gabinete, un modelo de ese Neoclasicismo tardío que se ha dado en denominar “estilo Reina Gobernadora”, se adorna, en partes no estructurales, con estilemas neoárabes. A partir de entonces, se fueron construyendo vocabularios decorativos completos: se aceptaron, adaptándolos, los que venían de Europa (Gótico, Renacimiento, Barroco, Rococó y Neoclasicismo), y se crearon el Alhambrismo –con ayuda inglesa– y el Neomudejarismo; finalmente, florecería una versión localista del Renacimiento que tuvo un éxito largo y ancho (Fig. 3).

La tradición se reinventaba al mismo tiempo que se recuperaba. Este hecho es especialmente evidente en las cuidadosas, aunque imaginativas, restauraciones -más bien reconstrucciones- que los arquitectos más destacados de la época emprendieron en los monumentos históricos: al patio de las muñecas del Alcázar de Sevilla, por ejemplo, se le añadió una planta en 1833, y casi todas las yeserías que lo adornan; Velázquez Bosco intervino en la Mezquita de Córdoba a partir de 1887, rehaciendo la capilla de Villaviciosa (1907), que todavía entraba en los exámenes universitarios de mi época como cumbre del arte califal; lo mismo se puede decir de muchos de los elementos de la Alhambra, debidos a las intervenciones de José y Rafael Contreras y de su saga. Ya en el momento inmediato a la ejecución de estos proyectos, y de otros muchos del mismo tenor, los industriales y artesanos los utilizaron de inmediato como fuentes “antiguas” y “auténticas” para inspirar sus producciones.

LA “PÉRDIDA” DE LAS TRADICIONES

Paralelamente al desarrollo de este fenómeno, la mecanización de los talleres se abría paso, con dificultades, en España. Alcora, Martínez y otras manufacturas dieciochescas, no muchas, fueron las primeras que pugnaron por sacudirse el yugo del sistema gremial. El reinado de Fernando VII, que mantuvo las corporaciones, no facilitó la modernización de las industrias; sólo cuando aquéllas perdieron el monopolio, fueron posibles empresas como la Fábrica de cristal de Cartagena de los hermanos Valarino (1834) (Fig. 4), la de Masriera, creada por Josep Masriera Vidal (1839), o la de damasquinados de Eibar de Eusebio Zuloaga (1839). Entre 1840 y 1860 los oficios tradicionales fueron mecanizándose, y adaptándose al sistema de producción de la segunda industrialización. Desde los años setenta las cosas mejoraron, debido a lo favorable del ciclo económico y a la política nacionalista de fomento, que aplicó medidas de protección arancelaria entre 1870 y 1930, mejorando la competitividad de los productos españoles, si no en Europa, si en la Península y en las posesiones de Ultramar. Los fabricantes fueron muy conscientes de que a estas ventajas, y no a la calidad de sus productos, debían su prosperidad: es sintomático que el catálogo de la Exposición de industrias nacionales de Madrid, celebrada en 1898, se refiriera a muchos de los participantes, y sobre todo a los de mayor capacidad productora, como “industria desarrollada al amparo del arancel vigente”⁹. La convocatoria, por otra parte, respondía a la necesidad de dar publicidad a lo benéfico de la política gubernamental.

Muchos de los empresarios españoles proceden de dinastías gremiales que introdujeron máquinas herramienta en sus talleres y acabaron convirtiéndolos en grandes fábricas. Heredaron los oficios de sus ancestros, pero tuvieron que introducir cambios en los materiales y técnicas para adaptarse a los tiempos. Veamos algunos ejemplos de ese tránsito. Bernardo Asins y Serralta, pasó de la formación como artesano a estudiar en París con Eiffel y con Vicente Mallol, para terminar fundando, en 1867, la Casa Asins que, en los años noventa, “en sus talleres de la calle Chamartín ocupa cerca de 100 operarios dedicados a las fraguas, trabajos artísticos, construcción y al repujado, en cuya delicada labor les ha educado perso-



Figura 4

Licorera, Santa Lucía, Cartagena, 1862.
MNAD, CE12078.
Fotografía: Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid.
Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.



Figura 5

Plato de reflejo metálico, La Ceramo, Valencia
principios del siglo XX.

MNAD, CE24004.
Fotografía: Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid.
Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

nalmente”¹⁰; ejecutó, por ejemplo, el proyecto López Ayuso para la Biblioteca del Senado, y los depósitos libros de la Biblioteca Nacional. La Ceramo, “fábrica de mayólicas hispano-árabes”, de Valencia, fue fundada en 1885 por José Ros; “leyendas familiares que dicen que D. José encontró un pergamino con la receta del reflejo dorado en un escritorio que estaba restaurando, (aunque) parece que la técnica la enseñó Bautista Casany, hijo de un alfarero manisero del mismo nombre que realizaba piezas en reflejo dorado”¹¹ (Fig. 5). Lo que sí está bien documentado es que estudió y copió modelos del South Kensington Museum, del Musée National de Céramique de Sèvres, y de la colección de Guillermo de Osma —que en 1916 se convertiría en el Instituto Valencia de don Juan—. Instaló hornos ingleses y muflas francesas aumentando su volumen de negocio muy por encima del resto de los alfares valencianos. Miguel Fargas y Villaseca, en Sant Martí de Provençals, “hace más de sesenta años que fundó esta familia la industria de cueros y curtidos”, dice Pablo de Alzola en su libros sobre el arte industrial en España, “hasta que en 1885 levantaron los edificios de la fábrica actual, y no contentos con haber obtenido privilegio de invención para aplicar los colores en las pieles

engrasadas y lisas, no con los perfeccionamientos introducidos para labrar y rayar toda clase de cueros, becerros, badanas y tafletes, se dedicaron con ahínco a resucitar el repujado que desde el siglo XVII se había perdido en España, obteniendo también otra patente para su fabricación con destino a sillerías y decorado de habitaciones¹²; estaban equipados con prensas hidráulicas para el estampado cueros de buey con troqueles de latón.

Estos tres son ejemplos de negocios muy prósperos, cuyos dueños eran conscientes de la necesidad de encontrar un equilibrio entre la necesidad de mecanizar sus talleres a gran escala, y la de seguir trabajando con materiales, técnicas y criterios estéticos tradicionales. O, por lo menos, de fingirlo. Porque el pasado se había convertido en paradigma de calidad, y la conciencia del progreso técnico producía una impresión de traición a los valores consolidados, de pérdida de habilidades y destrezas, de empobrecimiento cultural y de pérdida de identidad.

“La división del trabajo llevada a sus límites extremos es también una amenaza para el porvenir. En un lapso de tiempo que se podrá determinar casi matemáticamente, no quedará quizá un ebanista que pueda realizar todas las partes de un mueble¹³. Dejando aparte el empobrecimiento moral y material del obrero, perfectamente reales, esta afirmación plantea otra inquietud muy decimonónica: industria y arte han de ir de la mano. Y la falta de especialización y de formación de obrero es un obstáculo para esa integración. La sensación de decadencia que transmite el proceso de desaparición de los antiguos maestros es inevitable: “la cerámica española, que rayó alto en la época del Renacimiento y aún en el siglo pasado para morir por completo en la primera parte de la actual centuria, ha renacido, gracias a algunos esfuerzos valiosos, pero todavía con escaso vigor en el género artístico¹⁴; “el hierro forjado se fue abandonando en los trabajos de arte desde mediados del siglo pasado [XVIII], pero ha reconquistado el favor antiguo en los últimos veinte años¹⁵.”

“Objetos desdeñados por los que nos precedieron, adquieren hoy a nuestros ojos inapreciable valía...”

El valor artístico atribuido a la artesanía y a la industria se quiso fundamentar sobre investigaciones académicas, inexistentes hasta entonces. Al fin y al cabo, documentar el patrimonio cultural es conservarlo. Así lo observa Gestoso en su *Noticia de algunas esculturas de barro vidriado italianas y andaluzas*: “Objetos desdeñados por los que nos precedieron, adquieren hoy a nuestros ojos inapreciable valía... Otras veces sorprende, también, que durante el transcurso de tres o cuatro siglos, los anticuarios de antaño hubiesen desconocido la existencia de verdaderas joyas... Tal silencio ¿debe atribuirse a desconocimiento de su existencia o al desdén natural que sentían por todo lo que no fueran obras de gran pintura, o de la escultura?”¹⁶. Ese riesgo de olvido contribuyó, también, a acentuar la impresión de desaparición de las tradiciones.



Figura 6

Pabellones de España y Portugal.

Dickinson's Comprehensive Pictures of the Great Exhibition of 1851
MNAD, CE27522. Fotografía: Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid.
Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.



Figura 7

Plácido Zuloaga, Cofre de hierro damasquinado.

hacia 1860

MNAD, CE19576.
Fotografía: Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid.
Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

LAS (BELLAS) ARTES INDUSTRIALES

“Las cifras de importación y el grandísimo número de artículos extranjeros... que decoran nuestras casas, demuestran que hay en España mercado suficiente para que no se excluya la producción del género de lujo¹⁷. En la de objetos prácticos y baratos no había posibilidad de competir con Europa. Lo costoso de los materiales y la débil mecanización lo vetaban: “España... vese obligada más que otros pueblos a buscar en los nuevos mercados donde colocar sus productos, la cifra niveladora entre lo que adquiere y lo que exporta, precisando establecer inteligencias y relaciones, especialmente con los Estados que fueron sus antiguas colonias, ya que a esta unión conducen la conveniencia de estrechar los lazos que se derivan de la historia, el idioma, costumbres y comunes aspiraciones”.

Por eso, en una Europa que trataba regular la relación entre las artes y la industria, y en la que la producción abarcaba desde el lujo más extremo al máximo abaratamiento, la mayor parte de las manufacturas españolas hicieron la única elección posible para buscarse un hueco: se decantaron por los objetos semi-artesanales o semi-industriales¹⁸, enriquecidos con una ornamentación marcadamente artística. No poco influyó el que los objetos de nuestro país que obtuvieron triunfos en las exposiciones universales e internacionales fueran de lujo o semi-lujo, de series o tirada cortas, y que evocaran maneras artesanales (Fig. 6); como los damasquinados de Eusebio Zuloaga, medalla de honor en 1855 y 1867, las lozas de Pickman, medalla de oro en 1878 y las cerámicas de Plácido Zuloaga, medalla de honor en 1900 (Fig. 7); es sintomático que todos esos galardones máximos se otorgaron en París, cuna del “buen gusto”.

Las fuentes y recursos a los que acudió la industria española, en términos generales, se hallan en lo que entonces se denominaba “arte retrospectivo”. Los modelos se buscaron en las colecciones religiosas, públicas y privadas: “será preciso que el grabado, la pintura y las reproducciones de todas clases se encarguen de difundir por todo el país

los tesoros artísticos que por la escasez y pobreza de nuestros museos de arte industrial, yacen ocultos en las catedrales y los palacios de la aristocracia”¹⁹.

Eusebio Zuloaga marcó un hito temprano “en 1849 (cuando) reprodujo la espada que Francisco I de Francia rindió en la batalla de Pavía y que Napoleón se llevó a París”. En tanto que se abrían los museos especializados, que tardaron en llegar – el de Artes Industriales de Madrid en 1912, y el de Barcelona en 1932- las colecciones particulares fueron lugares de aprendizaje: Francisco Miquel i Badía, dueño de una de las más importantes de su época, describía así su valor cívico: “representan gran sacrificio de parte de sus dueños, quienes, al rendir un servicio a la vez tan científico como patriótico, rescatan después de perdidas, o salvan de la ruina inminente, piezas únicas que no tienen reemplazo, porque encierran en sí el último resto de la vida histórica de muchas generaciones, vida en cierto modo compenetrada con la nuestra”²⁰. La difusión de los modelos se realizó a través de las reproducciones con que se alimentaron los centros pedagógicos y los propios museos –recuérdese lo importante que fue el de Reproducciones artísticas-, y de las ilustraciones de las publicaciones especializadas, que no dejan de ser museos en papel.

Otra fuente importante de inspiración para las artes industriales fue la pintura, tanto la antigua como la de los autores contemporáneos que trataban temas históricos, localistas o pintorescos: Manuel de Soto y Tello, en Sevilla, empleó a los pintores Manuel Arellano padre e hijo, desde mediados de siglo, siendo una de sus primeras obras la reproducción en sepia de la puerta de San Miguel de la catedral; Pickman realizó azulejerías con monumentos hispanomusulmanes y con cuadros de Goya y Fortuny, además de sacarle partido al Quijote y al descubrimiento de América; la Real Fábrica de tapices, en la época de Gabino Stuyck, tejió copias del Museo del Prado: “Recientemente... se ha terminado un grupo bellísimo de ocho tapices para el conde belga Mr. Adhemar d’Outremont, que son copias fieles de ocho dibujos de Goya titulados *El baile, la Naranjera, Pelele, Maja del lunar, Vendedora de rosas, Florista, Acerolera y Paseo*, que han costado 30.000 pesetas”²¹; la fábrica de papel pintado Las maravillas imprimió papeles panorámicos al estilo de los de Mulhouse, “con copias de la Alhambra y de los monumentos más célebres”²²; José Masriera e hijo, de Barcelona, estampó en sus tejidos panoramas de Andalucía, Zaragoza, y otras regiones españolas.

Fue muy frecuente la figura del historiador que se convierte en asesor de la fábrica, desde el profesorado o los museos.

Los profesionales de la cultura de la burguesía, los “inteligentes”, son los que crearon el corpus de imágenes y referencias para la industria a través de sus investigaciones. Como creadores de valor, gozaron de una influencia en la práctica que luego no se ha vuelto a repetir: pensadores, historiadores, pedagogos, artistas, ingenieros, coleccionistas y diletantes, además de algunos industriales con vocación investigadora, fueron los que hicieron el inventario de las tradiciones y los que las reinventaron.

Muchos de ellos se involucraron en la aplicación práctica de sus conocimientos, interviniendo en la organización industrial desde posiciones políticas y puestos institucionales, o colaborando con algunos industriales. Fue muy frecuente la figura del historiador que se convierte en asesor de la fábrica, desde el profesorado o los museos. El de José Gestoso y Pérez (1852-1917) es el caso más conspicuo: catedrático de Teoría e Historia de las Bellas Artes en la Escuela del mismo nombre de Sevilla, responsable de la creación del Museo Arqueológico Municipal (cuyos fondos se integraron más tarde en el Museo Arqueológico Provincial), realizó modelos para Mensaque Hermano y Compañía, por ejemplo para el tríptico la Adoración de los Magos del Convento de los Capuchinos (1887), e incluso practicó la cuerda seca. Los propios industriales dieron tono a sus marcas contratando a artistas y arquitectos de renombre: la pujante Escofet, Fortuny y Cia, fundada en 1886, que en sus principios se nutrió de imitaciones europeas, adquirió fama gracias a los diseños de Lluís Domenech i Muntaner, Josep Puig i Cadafalch, Antoni Rigalt o Antoni Gaudí, que fueron publicados entre 1890 y 1916²³ por la empresa, en una sucesión de primorosos catálogos.

EL MODELO, A DEBATE

Desde sus orígenes, el Historicismo fue objeto de controversia en su propio seno. No todos los estilos artísticos “recuperados” encarnaron los mismos valores, aunque todos ellos estuvieron contenidos dentro de los límites del pensamiento burgués, desde el conservador, al liberal y al socialista utópico. Los “Luisés” franceses, por ejemplo, nacieron con pretensiones aristocráticas, que entraron enseguida en contradicción con la baja calidad de la mayor parte de los objetos de consumo baratos que se adornaban con sus galas. Ese aristocraticismo, incluso cuando se encarnaba en piezas de calidad óptima, fue rechazado por los que no se identificaban, por razones ideológicas o simplemente estéticas, con las elites de rancia tradición o de nuevo cuño. El neogótico encarnó, desde los años treinta, virtudes opuestas, de calado moral y reformista, como el espiritualismo cristiano de Pugin, la ética social de Ruskin y de Morris, o el racionalismo de Viollet-le-Duc. Ese Historicismo selectivo encontró, más tarde, en el modelo clásico una vía para solucionar otro problema: el caos resultante del abigarramiento formal y decorativo del Eclecticismo.

La vuelta al orden

Para el Historicismo fue relativamente fácil adoptar los lenguajes decorativos del pasado. Otro cantar fue hacer una selección de las tipologías que aún resultaban prácticas para la vida cotidiana. Muchos de los objetos perdieron su antiguo valor de uso y se convirtieron en piezas de adorno o de ostentación. Es el caso de los grandes y pequeños muebles de fachada, y de la gran cantidad de bibelots que poblaron las vitrinas de los salones. La conciencia de acumulación y exceso que esas cosas no útiles producían llevaron a muchos a reclamar una vuelta a la contención, en nombre de la razón: “¿Es

indispensable que la decoración cubra totalmente la superficie de los objetos de arte? Entendemos que serían más bellos y de mayor grado de elegancia con la sobriedad bien entendida de los motivos de ornato”²⁴. Ese retorno al orden tuvo dos referentes: de nuevo una tradición, la clásica, y la naturaleza.

La referencia de la Antigüedad y el Renacimiento

A partir de mediados de siglo comenzaron a multiplicarse términos como “sobriedad”, “calma”, “severidad”, “inteligencia” y “razón”. En 1867 Charles Blanc, en su influyente *Grammaire des arts du dessin*, afirmaba que el desorden en las artes es igual a desorden moral, y que las obras de la Antigüedad eran “las más morales y las más nobles” para educar a la juventud y al gran público, por ser una “forma de expresión clara, despojada de todo pedantismo”. Philippe Burty, crítico de arte innovador, defensor del Japonismo y de los impresionistas, sostenía un año más tarde que “la esencia de lo bello es la sobriedad”, opuesta al dictado de las leyes de la baratura, de la fabricación rápida, de los materiales deleznable y de la ornamentación abigarrada; incluso insinuaba algo que sería una de las claves del diseño del funcionalismo del siglo XX, al preguntarse “cuándo se desarrollará un mueble...corriente, simple, honesto... que pueda servir a nuestros hijos”²⁶.

También en España el Historicismo erudito opuso tempranamente el gótico a los triviales estilos dieciochescos franceses. Ya en 1857, Luis Rigalt cantó las excelencias del estilo “ojival” en su Álbum, otorgándole, como de Pugin y otros ideólogos anglosajones, un fundamento en la razón. Pero también destaca el nuevo orden que supuso el Renacimiento, aunque condene su evolución barroca. En este sentido, está ya próximo a la actitud de algunos teóricos franceses, como la Jules Labarte en su *Histoire des arts industriels au Moyen Âge et à l'époque de la Renaissance* (1864).

En España el modelo clásico y sus desarrollos, en especial el Renacimiento, tuvieron más predicamento como moderadores de lo que la crítica de la época denominaba “excesos”, sobre todo entre los progresistas. Ángel Fernández de los Ríos, polígrafo del liberalismo republicano, que colaboró con *Los Anales de la Construcción y de la Industria*, una revista que abogaba por la industrialización con –casi-todas sus consecuencias, escribía a propósito de la *La Exposición Universal de 1878*: en Francia, “se advierte con satisfacción una acertada tendencia a abandonar las copias de los muebles que hasta ahora servían de modelo, y una inclinación marcada a inspirarse en los más puros manantiales del Renacimiento”²⁷ (Fig. 8). En estas fechas el entusiasmo por este período, conceptuado como uno de los más espléndidos de nuestra historia, resultaba innovador, y fue determinante para el triunfo de un Neorrenacimiento que tuvo larga vida, pero que perdió sus cualidades iniciales a medida que se fue adaptando a los requerimientos de una clientela acostumbrada al abigarramiento: se recargó de una ornamentación codificada y poco variada, fácil de tallar con medios mecánicos, pero más sombría y “seria”, integrándose, como una pieza más, en el mosaico del Ecléctico. En el primer tercio del siglo XX ya era añejo: “Nuestra burguesía carece casi



Figura 8

Macetero, Pickman y Cia., hacia 1900.

MNAD, CE48471. Fotografía: Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

en absoluto de sentido artístico en lo que a la casa se refiere... el comprador, atento sólo a aparentar... escoge lo más aparatoso y reluciente, que viene a ser lo mismo que llevarse lo peor y más feo, las habitaciones estilo *historia universal*: alcobas Luis XV o Luis XVI, salones Imperio, comedores ingleses, despachos españoles. La gran creación moderna de los mueblistas ha sido el llamado mueble de estilo español. Su generación es tan difusa y tantos sus procreadores, que es difícil concretar responsabilidades: tendencia universal al nacionalismo artístico, estudios modernos sobre la historia del arte español, conferencias y prédicas de eruditos”²⁸. Un ejemplo pintoresco de lo mal que algunos entendieron el fondo de la propuesta clasicista es la pieza que un mueblista de Santiago de Compostela, Urbano Anido y Sánchez, presentó en la Exposición de Chicago, descrito por el catálogo como “bargueño o arquilla al estilo de los que antiguamente se usaban para archivo portátil, especialmente por los funcionarios en sus viajes a las Indias... de estilo Renacimiento”, con tallas que representan un grupo instrumental de música gallega, grupos de campesinos y fiestas del país, y fauna autóctona”²⁹.

La Naturaleza como referencia

El aspecto más interesante de la vuelta a las normas del clasicismo es la indagación de la lógica que las regía. La idea tradicional de que el arte clásico se fundamentaba en reglas puras, directamente emanadas del orden natural, se dio la mano con la necesidad de encontrar una fuente de inspiración incontaminada; que a menudo no se separó demasiado del Historicismo, hasta que el Modernismo le dio otra vuelta de tuerca.

Para los “inteligentes” que optaron por esta vía, la Antigüedad había supuesto el sojuzgamiento del des-orden natural y la fundación de la Civilización. Quizá el que mejor expresó este pensamiento fue Charles Blanc: “todo germen de lo bello está en la naturaleza, pero sólo le corresponde liberarlo a la inteligencia del hombre”³⁰; sintetizó las “tres condiciones de lo bello”, “el orden, la proporción y la unidad”, que están en el origen de las “leyes generales del ornamento”: “la repetición, la alternancia, la simetría, la progresión y la confusión”³¹ (o “bello desorden”); “cada uno de estos principios se acompaña de un elemento secundario” derivado: “consonancia, contraste, irradiación, gradación y complicación”, respectivamente. Los muchos autores que elaboraron repertorios formales y ornamentales en la segunda mitad del siglo XIX, lo hicieron aplicando reglas de este género. El más destacado es Owen Jones, que sometió a principios compositivos comunes los vocabularios decorativos de casi todas las tradiciones culturales, para que pudieran ser aplicados con cualesquiera materiales o técnicas.

Henri Havard, siguiendo esta senda, llegó a rozar los principios de la ergonomía: el “menosprecio de las reglas ciertas”, implica el riesgo de no tener en cuenta “las proporciones del cuerpo humano;... el hombre... debería tener la prudencia, el buen sentido, la cordura de construir los muebles según una escala razonable, media, normal, que permita utilizarlos sin esfuerzo, servirse de ellos sin incomodidad, emplearlos sin dolor”³².

La Naturaleza como inspiración caló en España en el último cuarto del siglo XIX. Gregorio Muñoz Dueñas (Fig. 9), profesor de cerámica, asesor del Museo Nacional de Artes Industriales, escritor y pintor, es quizá el que mejor representa esta vía: realizó una colección de láminas de temas vegetales tomados directamente del natural, estudió los repertorios ornamentales tradicionales, los decantó conforme a los dictados de los principios derivados de la Naturaleza, y los aplicó a distintos materiales y soportes, a partir de diseños que trasponía él mismo o que confiaba a artesanos competentes.

La búsqueda de los principios del orden en la naturaleza tuvo en España algún sesgo pintoresco. La editorial Montaner y Simón publicó, en 1886, *Los precursores del arte y de la industria*, un libro de divulgación que afirmaba que “no solamente se hallan en la naturaleza los primitivos principios de la arquitectura, sino que en muchos, ya que no en todos, se indicaban los refinamientos modernos... vemos ahora algunos de los más útiles inventos mecánicos cuyos prototipos se hallan en la naturaleza”, como el rodillo, el muelle espiral o el calor artificial³³; ese texto, que parece escrito por un defensor del progreso industrial, se debe en realidad al reverendo Wood, un teólogo que dio a la imprenta varios “textos populares sobre el tema de las analogías entre naturaleza y arte”³⁴, para apoyar opiniones más bien conservadoras. Aquí, sin embargo, fue coartada para los que abogaban por la modernización.



Figura 9

Láminas del libro *Estudios florales aplicables a la decoración*. Gregorio Muñoz Dueñas

Editorial y librería de arte M. Bayés, Barcelona, 1920

MNAD, FD12947. Fotografía: Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid.
Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

¿Ingenieros o artistas?

En España, la descomposición del sistema gremial, basado en la transmisión individual de recetas y secretos, abrió paso tardío a las escuelas que impartían enseñanzas regladas, basadas idealmente en la fórmula que Ramón de Manjarrés, director de la Escuela Industrial de Barcelona enunció en la apertura del curso 1882-83: “Ni teoría sin práctica, ni práctica sin teoría”³⁵. Aunque hubo iniciativas privadas ya en el siglo XVIII que soslayaron lo estipulado por las ordenanzas gremiales, no se oficializó el aprendizaje libre de los oficios hasta el XIX: en 1924 se creó el Conservatorio de Artes y Oficios, y en 1855 se instituyeron las Escuelas de Industria, elementales, profesionales y Central, la última de las cuales otorgaba el título de Ingeniero industrial. Sin embargo, el nivel intermedio, que preparaba a los maestros y directores de fábricas y talleres, se fue sacrificando en los planes de estudios subsiguientes, hasta que, a partir de los años setenta, se trató de llenar este vacío con las Escuelas de Artes y Oficios³⁶, cayendo en la tentación de anteponer las bellas artes a la técnica y a la mecánica. Un resultado previsible, dada la orientación marcadamente artística y “retrospectiva” de las artes industriales españolas. La Exposición de Minería de 1884, una iniciativa que tímidamente antepuso los resultados técnicos a los estéticos, evidenció esta situación: muchos de los arquitectos o ingenieros que la comentaron en las revistas especializadas que, “si en los objetos de fabricación común se halla a buena altura, en los especiales tropieza con dificultades”³⁷. La celebración, en 1892, del centenario del descubrimiento de América, elevó el divorcio entre técnica y arte a categoría: “se ha convocado la *Exposición histórico americana*, sumamente provechosa para las especulaciones retrospectivas de eruditos y anticuarios, pero de ningún resultado práctico para satisfacer los anhelos de progreso de que tan necesitada está la nación española, y gracias a que Barcelona... va a inaugurar, en celebridad de tan fausto acontecimiento, la *Exposición nacional de Industrias artísticas, e internacional de reproducciones*, para demostrar que no han transcurrido en balde 400 años, y que, al lado de las excelencias de nuestras artes en la época del Renacimiento, podremos presentar las valiosas manufacturas de la vida moderna, debidas al mérito de nuestros artífices contemporáneos”³⁸. No obstante estos buenos propósitos, compartidos por muchos liberales tecnócratas, resultó difícil salirse del carril de la evocación histórica. Sólo el Modernismo logró una renovación superficial, ornamental, aunque no tipológica.

El problema humano y la utopía del renacimiento gremial

La solución que los creadores y pensadores de la burguesía, encabezados por Ruskin y Morris, propuso para resolver la alienación y los sufrimientos de la masa obrera de la segunda industrialización está en la órbita del reformismo del socialismo utópico: pasaba por la recuperación de una artesanía integradora de las artes, en la que el trabajador mantenía el control del proceso y del producto y, en consecuencia, su capacidad creadora.

Ecós de esta formulación se encuentran en el pensamiento liberal español, que defendió el progreso industrial, pero controlado por el espíritu humanista. Fernández de los Ríos, creía posible compatibilizar mecanización y bienestar, “trabajar bien y barato”³⁹, siempre que se atendiera a la mejor formación de los trabajadores: “De año en año se emancipa el obrero de su difícil misión, y se convierte en el alma de la maquinaria inconsciente que se mueve a sus órdenes”⁴⁰. El ingeniero

Gumersindo Vicuña y el pedagogo y escritor Gabriel Gironi fueron destacados defensores de esta opción, que se expresó en la revista *La semana industrial*, dirigida por el primero. En un artículo, Vicuña afirmaba en 1882 que “el aspecto moral y social la industria doméstica tiene grandes ventajas con respecto a lo que se llama la gran industria”, ya que la última está basada en la baratura de la mano de obra, condenando a los trabajadores a una vida de “hacinamiento” y “desmoralización” que es “materia para revoluciones”⁴¹, en tanto que el desarrollo de las primeras, una vez mecanizadas para mejorar su productividad, fomentan la mejora de las condiciones de la vida. Todo ello, continuaba, había de estar basado en una formación suficiente, para lo que reclamaba la creación de un Conservatorio de Artes y Oficios como el de París y de un museo “como el de Kensington”⁴²; el mismo año Gironi, también partidario de las pequeñas industrias domésticas, a las que dedicó la mayor parte de sus escritos⁴³, se felicitaba de que la “enseñanza bien entendida” hubiera “experimentado una reciente mejora con la construcción de un nuevo edificio para la educación de obreros en la explanada de Atocha, para servir de Escuela de Artes y Oficios, que se anuncia como establecimiento modelo en el que la geometría, la mecánica y el dibujo completarían la formación práctica”. Estas esperanzas, en general, estaban condenadas a la decepción: del Conservatorio de las Artes se quejaba Gironi poco después, porque había resultado “acéfalo e incongruente”, y porque no satisfacía las necesidades de la masa común de los obreros madrileños, por haber caído en la tentación de convertirse en una “bellísima Academia de Bellas Artes”⁴⁴.

Los intelectuales que fundaron la Institución Libre de Enseñanza y su círculo, hicieron cuanto pudieron para revitalizar la artesanía femenina de blondas y encajes

Eduardo Pérez Pujol ofreció, desde los años sesenta, una solución peculiar para la “cuestión social”: la restauración de los gremios “base de la fecunda reorganización armónica de todas las fuerzas sociales, frente al árido individualismo, así político como económico”⁴⁵. “Al someter a crítica imparcial y severísima las instituciones económicas destruidas por la escuela del *laissez faire, laissez passer*, vióse que las corporaciones de artes y oficios encerraban virtualmente un principio de coexión, de fuerza: la deseada ponderación de las mutuas relaciones de todos los elementos productores, y vislumbráronse soluciones racionales e históricas, basada en las antiguas corporaciones obreras, para facilitar, cuando no resolver, el problema de la cuestión social, dando origen a lo que pudiéramos llamar el renacimiento gremial”⁴⁶. En 1880 acabaría por presentar un proyecto a las Cortes.

Esta vía tuvo una proyección práctica en el fomento oficios tradicionales. Los intelectuales que fundaron la Institución Libre de Enseñanza y su círculo, por ejemplo, hicieron cuanto pudieron para revitalizar la artesanía femenina de blondas y encajes de Almagro, Torralba, el Torrico y otros pueblos, adquiriendo piezas, coleccionándolas, introduciéndolas en el comercio madrileño, e incluyéndolas en publicaciones importantes -algunas de proyección internacional como el *The Industrial Artes in Spain* (1879) de Juan Facundo Riaño- y en las colecciones de los museos como el ya mencionado MNAI y el Pedagógico. El interés suscitado propició la creación de escuelas para niñas, de modo que estas artesanías se convirtieron en el siglo XX en una de las señas de identidad españolas; a menudo ya desde otra perspectiva ideológica.

Forma y utilidad

El pensamiento anglosajón, desde mediados del siglo XIX, manejó el concepto de la “honradez de los materiales”, expresado en el libro de Ruskin *The Seven Lamps of Architecture* (1849). La segunda de esas lámparas, que deben alumbrar la arquitectura, es la verdad, la ausencia de fingimiento en la estructura y la decoración: los miembros arquitectónicos deben evidenciar cuál es su función tectónica, y los materiales han de mostrarse como son, sin maquillaje que les hagan parecer más ricos o más hábilmente ornamentados. Los orígenes de este enfoque se remontan a “Hume... que dedujo la belleza a partir de la utilidad, pensó que las proporciones son bellas sólo cuando se relacionan con la utilidad de un fin (véase *Investigación sobre los principios de la moral*, 40-42”⁴⁷. Otros pensadores anglosajones abundaron en esta vía, como Burke y Morris. Su influencia en las artes industriales condujo a mirar con desconfianza los objetos por un lado inútiles y, por otro, realizados con materiales cuyas características físicas hubieran sido conculcadas por las técnicas empleadas para trabajarlos. Más allá del vuelo ético y esteticista de esta corriente, es inevitable relacionarla con el sentido práctico y utilitario de los objetos de consumo con los que la industria inglesa había ocupado los mercados mundiales, en cuyo favor no podía dejar de jugar en el plano intelectual. Su influencia en Europa fue grande: Gottfried Semper, que residía en Inglaterra cuando se organizó la exposición del 51, para la que realizó algunos trabajos, en su *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Ästhetik* (1860–1863) abundó en la idea de la racionalidad constructiva; algo parecido hizo Viollet-le-Duc en su *Histoire de l’habitation*, donde examinaba vivienda de las poblaciones antiguas hasta el Renacimiento, analizando las aptitudes de los diferentes pueblos, los condicionamientos de sus respectivos clima y las posibilidades ofrecidas por los recursos locales, para buscar la formas esenciales y útiles “que convienen” a los materiales.⁴⁸

En España este movimiento tuvo un eco inmediato y profundo. Rigalt ya afirmaba que “la belleza de un objeto no consiste en su riqueza de valor material, sino en la perfecta combinación de la idea con la forma y los materiales de trabajo”⁴⁹. Pero serían las siguientes generaciones las que extraerían las últimas consecuencias de la unidad “del elemento constructivo y del estético”⁵⁰ en el terreno de las artes industriales. Francisco Giner de los Ríos y sus discípulos directos o indirectos abundaron en el desarrollo paralelo de la utilidad y de la belleza, cuyo estadio primigenio encontraron en el arte popular, base de desarrollos culturales más sofisticados. Giner partía de la noción de que las necesidades humanas son siempre las mismas, para concluir que lo que varía es la manera de satisfacerlas en función del nivel del desarrollo de la cultura de cada pueblo, haciendo suya una idea progresiva de la civilización, cuyos matices fueron objeto de amplio debate en el seno del evolucionismo social. “La vida pasa siempre de lo simple a lo complejo”: los tipos básicos de mueble son la cama, la mesa, el asiento y la caja o arca, que luego evolucionan hacia formas más sofisticadas. “De notar es que, según se va elevando el nivel social de la cultura, todos estos objetos son cada vez más apropiados a su destino y más graciosos, delicados y elegantes”⁵¹. No desdeñó, pues, el arte de raigambre erudita y cortesana, pero sus escritos, y su propia casa, condujeron a varias generaciones a fijar su atención en el “arte popular”.

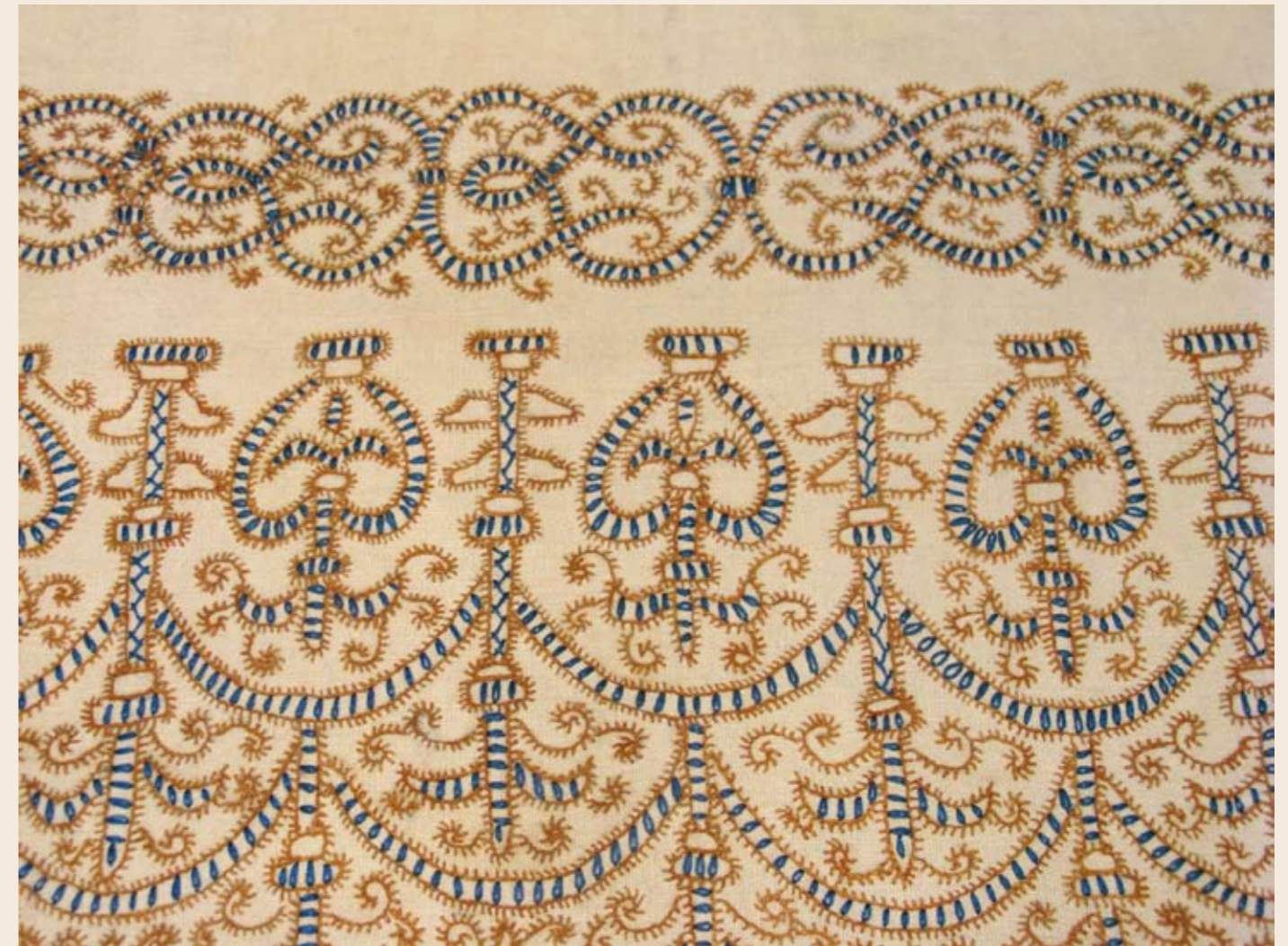


Figura 10

Bordado neopopular.

Fines del siglo XIX o principios del XX

MNAD, CE12342. Fotografía: Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

El neopopularismo

Aunque el término “neopopularismo” se refiera a una corriente literaria, lo cierto es que ésta vino acompañada de manifestaciones plásticas paralelas, con las que comparte un espíritu que tiene sus raíces en el último cuarto del siglo XIX. Por ello he decidido adoptarlo.

El “arte tradicional” o “popular”, como manifestación de la conciencia estética colectiva, fue revalorizado por parte de un sector progresista que se identifica más o menos con el grupo krausista, pero que es más amplio; tiene raíces anteriores, y paralelos en el folclorismo británico. Pascual de Gayangos, Juan Facundo Riaño, Demófilo, Giner, los profesores y alumnos de la Institución Libre de Enseñanza, y los pensadores de la generación de Maeztu, los Machado, Unamuno, Azorín y Ortega, vieron en los “cacharros”, en los bordados y encajes de Almagro y otros centros vecinos, en la cestería y en otras artesanías, la manifestación de una cultura sin edad, representante de los valores de la “humanidad eterna”, del verdadero sujeto de la historia, que es, en palabras de Cossío, “el pueblo entero, cuyo trabajo de conjunto produce la civilización”⁵² (Fig. 10).

“Cuando pasamos distraídos por uno de los infinitos tejares que se hallan en las cercanías de Madrid, pensamos pocas veces en la trascendencia de aquella modesta industria, desde el punto de vista del arte. Y, sin embargo, en esos talleres debemos saludar el humilde origen de objetos artísticos tan bellos e importantes como los vasos etruscos, las lozas árabes, las mayólicas italianas, las porcelanas de Japón, de Sajonia o de Sèvres. Entre el más miserable puchero de Alcorcón y cualquiera de esas magníficas piezas, hay un lazo íntimo de parentesco”⁵³. Y, con el arte español especialmente, Manuel Gómez Moreno estableció un vínculo preciso en su *Guía de humanidad*: “quizá no supimos crear nada ostentoso; pero sí un fondo de humanidad que se traduce... en una literatura y un arte de entraña popular y realista”⁵⁴.

Esta postura nada tenía de nostálgica. Sus valedores pretendían recuperar artesanías en riesgo de desaparición –aunque intuyeran que muchas no eran tan antiguas, y que algunas fueran de creación reciente- para mejorarlas gracias a las innovaciones europeas, que se pretendían adaptar al suelo español. Por eso, realizaron un esfuerzo profundo y continuado por difundirlas y ofrecerlas como ejemplo para el futuro, con los medios propios de la intelectualidad burguesa, pero sujetos a fines pedagógicos: la creación de museos como el Pedagógico y el de Artes Industriales, la publicación de la Colección Labor, la constitución de colecciones particulares como la de las hermanas Alfaya, la inversión en manufacturas tradicionales para mejorar el equipamiento, los diseños y la comercialización en Talavera, Valencia y otros centros de tradición artesanal, o la recopilación documental del patrimonio, que culminó en la Encuesta del Ateneo de Madrid, iniciada en 1901, sobre las manifestaciones del ciclo vital en España, que llegó a reunir más de 30.000 fichas.

El esfuerzo por definir el modelo cultural español a partir de los materiales procurados por la tradición, fue amplio y variado. Su orientación, en cada caso, estuvo condicionada por la ideología de sus autores, y por la idea previa que habían acuñado del país, cuya autorización buscaban en el pasado. Y ese refrendo se materializaba en el desarrollo de una imagen plástica reconocible. Las artes industriales jugaron un importante papel en este proceso. Un proceso que no se cerró a comienzos del siglo XX, sino que continuó vivo - y se polarizó - a lo largo del siglo XX.



¹ VIOLLET-LE-DUC, E.-E., *Histoire de l'habitation humaine depuis les temps préhistoriques jusqu'à nos jours*, Paris, Bibliothèque d'éducation et de récréation J. Hetzel et cie., 1875, p. 369.

² GINER DE LOS RÍOS, F., *Estudios sobre artes industriales y cartas literarias, Obras completas*, T. XV, Madrid, Espasa Calpe, 1926 (primera edición en Madrid, Librería de José Jorro, 1892), pp. 2-3.

³ RODRÍGUEZ BERNIS, S., “Las manufacturas embellecidas por el arte. Pablo de Alzola y las artes industriales”, prólogo a la edición facsimilar de *El arte industrial en España*, de Pablo de Alzola y Minondo, Madrid, Castalia, Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos, 2000, p. 7.

⁴ Así denominaba al Historicismo Albert Jacquemart, coleccionista e historiador de la cerámica, de influyente opinión, en los años álgidos de la lucha entre Francia e Inglaterra por los mercados de consumo. JACQUEMART, A., “Les Beaux-Arts et l'industrie”, *Gazette des Beaux-Arts*, diciembre 1864, p. 507.

⁵ Una parte fue adquirida recientemente para el Museo Nacional de Artes Decorativas, inv. CE28096.

⁶ LÓPEZ CALLE, J. A., “Durán, los krausistas, Costa, Taine y la psicología de los pueblos”, *El Catoblepas, revista crítica del presente*, núm. 91, 2009, p. 9.

⁷ ALZOLA Y MINONDO, P., *El arte industrial en España*, Bilbao, 1892. Reedición del Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos, Madrid, 2000, p. 285.

- ⁸ Museo Nacional de Artes Decorativas, inv. 19468.
- ⁹ *Exposición de industrias nacionales. Madrid 1898. Catálogo de los expositores que han concurrido a la misma. Publicado por la Comisión Ejecutiva*, Madrid, Imprenta de Pedro Nuñez, 1898.
- ¹⁰ ALZOLA Y MINONDO, P., *Ob. cit.*, p. 307.
- ¹¹ SOLER FERRER, M. P. y PÉREZ CAMPS, J., *Historia de la cerámica valencia IV*, Vincent García Editores, Valencia, 1992.
- ¹² ALZOLA Y MINONDO, P., *Ob. cit.*, p. 324 Esta información es repetida casi literalmente por José Ferrandis, Cordobanes y guadamecés, Sociedad Española de Amigos del Arte, Madrid, 1955, p. 46.
- ¹³ DE BURTY, P., “Le mobilier moderne”, *Gazette des beaux-arts*, 24, 1868, p. 44.
- ¹⁴ ALZOLA Y MINONDO, P., *Ob. cit.*, p. 300.
- ¹⁵ *Idem*, p. 303.
- ¹⁶ Cádiz, Imprenta de Manuel Álvarez Rodríguez, 1904, p. 3.
- ¹⁷ ALZOLA Y MINONDO, P., *Ob. cit.*, p. 285.
- ¹⁸ Sobre la participación española ver LASHERAS PEÑA, A. B., *España en París. La imagen nacional en las Exposiciones Universales, 1855-1900*, Santander, Universidad de Cantabria. Departamento de Historia Moderna y Contemporánea, 2010; y BLANCO GARCÍA, J., *Historia de las exposiciones internacionales* (Londres, 1851-Zaragoza, 1908), Zaragoza, Delsan Ediciones, 2007.
- ¹⁹ ALZOLA Y MINONDO, P., *Ob. cit.*, p. 306.
- ²⁰ PUIGGARÍ I LLOBET, *Álbum de la colección de don Francisco Miquel i Badía, principalmente en Mobiliario, Cerámica y Vidriería: año 1887*, Ateneu Barcelonès y Asociación Artístico-Arqueológica Barcelonesa, Barcelona, 1888, p. 9.
- ²¹ ALZOLA Y MINONDO, P., *Ob. cit.*, p. 318.
- ²² *El mundo pintoresco*, Madrid, Juan José Martínez editor, número 18, 8 de agosto 1858, anuncio comercial.
- ²³ Selección de dibujos publicada por Maribel Rosselló i Nicolau, *La Casa Escofet. Mosaics per als interiors 1900-1916*, Escofet 1886, Barcelona, 2009.
- ²⁴ ALZOLA Y MINONDO, P., *Ob. cit.*, p. 310.
- ²⁵ BLANC, C., *Grammaire des arts du dessin. Architecture, sculpture, peinture, jardins, gravure, eau-forte, camaïeu, lithographie*, París, 1867, p. 2 y ss.
- ²⁶ BURTY, P. de, “Le Mobilier moderne”, *Gazette des beaux-arts*, 24, 1868, pp. 28 y 36.
- ²⁷ *La Exposición Universal de 1878. Guía-itinerario*, Madrid, 1878, p. 152.
- ²⁸ T. B., “El mobiliario de nuestras viviendas. Con motivo de la próxima Exposición Internacional de Barcelona”, *Arquitectura*, 1922, pp. 436-437 y 442.
- ²⁹ *Ob. cit.*, p. 606.
- ³⁰ BLANC, C., *Ob. cit.*, p. 3.
- ³¹ “La confusión no es, pues, en manos del dibujante, más que una forma de convertir el orden invisible en un feliz desorden”. Blanc incluye aquí las composiciones del arte japonés, que comenzaban a hacer furor en París. BLANC, C., *Grammaire des arts décoratifs*, París, Laurens, s.f (1881), p. 318.
- ³² HAVARD, H., *L’art dans la maison*, París, Rouveyre et G. Blond, 1884, p. 67.
- ³³ WOOD, J. G., *Los precursores del arte y de la industria*, Barcelona : Montaner y Simón, 1886, pp. 350 y 429.
- ³⁴ STEADMAN, P., *The Evolution of Designs: Biological Analogy in Architecture and the Applied Arts*, edición revisada, Routledge, 2008, p. 153 (Primera edición Cambridge University Press, 1979).
- ³⁵ GIRONI, G., “Escuelas de artes y oficios”, *La semana industrial*, septiembre 1882, p. 258.
- ³⁶ SABIO, B., “Las escuelas de arte a través de la historia”, *Paperback*, 1, diciembre 2005, [www.artediez.com/paperback/home.htm]
- ³⁷ REPULLÉS Y VARGAS, E. M., “La Exposición de Minería”, *Revista de la Sociedad Central de Arquitectos*, 20 de mayo de 1884, p. 108.
- ³⁸ ALZOLA Y MINONDO, P., *Ob. cit.*, p. 270.
- ³⁹ *La Exposición Universal de 1878*, Madrid, 1878, p. 143.
- ⁴⁰ *Idem*, p. 194.
- ⁴¹ “La gran industria y la industria doméstica”, *La semana industrial*, junio de 1882, p. 227.
- ⁴² *Idem*, p. 311.
- ⁴³ GIRONI, G., *Las pequeñas industrias domésticas*, Biblioteca enciclopédica popular ilustrada, Madrid, G. Estrada, 1881.
- ⁴⁴ GIRONI, G., “El Conservatorio de las Artes”, *La semana industrial*, 1884, III, p. 241.
- ⁴⁵ TRAMOYERES BLASCO, L., *Instituciones gremiales, su origen y organización en Valencia*, con un prólogo del Excmo. Sr. Eduardo Pérez Pujol, Valencia, 1889, pp. 441-442.
- ⁴⁶ *Idem*, p. 437.
- ⁴⁷ LANDOW, G. P., *The Aesthetic and Critical Theories of John Ruskin*, Princeton University Press, 1971 [http://www.victorianweb.org/espanol/autores/ruskin/atheories/2.2.html]
- ⁴⁸ VIOLLET-LE-DUC, E.-E., *Histoire de l’habitation humaine depuis les temps préhistoriques jusqu’à nos jours*, Paris, Bibliothèque d’éducation et de récréation J. Hetzel et cie., 1875, p. 369.
- ⁴⁹ RIGALT, L., *Álbum enciclopédico-pintoresco de los industriales Barcelona*, 1857, sección sin paginar sobre “Carpintería y ebanistería”.

⁵⁰ GARCÍA ARENAL, F., *Relaciones entre el arte y la industria*, Boletín de la ILE, 1884-85, p. 8, publicado en un volumen en Madrid, Imprenta de Fortanet, 1885.

⁵¹ GINER DE LOS RÍOS, F., *Ob. cit.*, p. 7.

⁵² *Cit. apud.* PALACIO BAÑUELOS, L., *El Instituto Escuela. Historia de una renovación educativa*, Ministerio de Educación y Ciencia, 1988, p. 257.

⁵³ GINER DE LOS RÍOS, F., *Ob. cit.*, p. 180.

⁵⁴ GÓMEZ MORENO, M., *Guía de humanidad*, Madrid, 1953, escrita en 1938, publicada a expensas del autor en el 50 aniversario de su matrimonio, p. 69.

EL MUSEO NACIONAL DE ARTES DECORATIVAS EN SUS PRIMEROS AÑOS (1912-1930)

Ana Cabrera Lafuente
Museo Nacional de Artes Decorativas

El Museo Nacional de Artes Decorativas fue creado por Real Decreto en diciembre de 1912, como Museo Nacional de Artes Industriales. Esta fundación era el tercer intento para institucionalizar un museo dedicado a los objetos, pero especialmente a la formación de los creadores de objetos: artesanos, diseñadores e industriales.

El primer intento de fundación¹ está claramente relacionado con el llamamiento desde el Reino Unido para participar en la primera Exposición Universal, que tuvo lugar en Londres en 1851. A la vista del impulso inglés, el gobierno español, con un claro sentido centralista, hizo llegar una circular² en donde preguntaba el objetivo de un museo de artes industriales y el tipo de colecciones que debía albergar. Las respuestas, de muy distinta naturaleza, dan una idea de la necesidad de activar la industria y las manufacturas, y dejan ver lo informados e interesados que estaban los gobernadores provinciales o las cámaras de comercio.

La representación española en esta primera exposición fue un pabellón más cercano al pintoresquismo³, con una selección de artesanía y piezas históricas, desde el tabaco de Cuba y Filipinas, pasando por una maqueta de la plaza de toros de Madrid, con el público vestido con trajes regionales y, una maqueta de yeso de una de las paredes de La Alhambra. Esta pieza fue lo más sobresaliente y, a partir de entonces, no faltaría a ningún pabellón de las exposiciones universales hasta inicios del siglo XX⁴.

Tras la exposición de Londres, el impulso de creación de un museo donde se pudieran ver e incluso comprar los productos y manufacturas nacionales, decayó. Pero la idea estaba ya germinando en la élite intelectual de mediados del siglo XIX, como se ve en el segundo intento de fundación de un museo de Arte Industrial, esta vez como parte de la Escuela de Artes y Oficios en 1871⁵.

Este segundo intento, que aparece reflejado en el Real Decreto de creación de la Escuela, no tuvo su realización física, aunque sí la Escuela. La necesidad de este museo tras la fundación de la Escuela era si cabe más acuciante, como lo demuestra el Real Decreto de fundación del Museo Nacional de Artes Industriales (a partir de ahora MNAI) de 30 de diciembre de 1912 (vid. Anexo 1). En la larga exposición de motivos, queda claro que este museo nace en relación directa con el *Victoria and Albert Museum*, el *Musée des Arts Décoratifs* de París, así como otros similares en el ámbito europeo.

El museo nace como una institucional nacional, con patronato, y con los distintos departamentos bien establecidos

La finalidad del mismo, a pesar de estar ya en el siglo XX, es muy similar a lo que se reflejaba en el decreto de 1871 o incluso a lo que decían las cartas de 1851: la formación de artesanos, diseñadores e industriales, así como de cualquier estudiante o persona interesada en este tema, “[...] un fin esencialmente didáctico y popular”⁶. El hincapié que tanto en la fundación del MNAI como en su Reglamento se hace a la didáctica y pedagogía de las artes industriales, hace que este Museo difiera de los museos creados antes que él, como el Arqueológico Nacional⁷.

El museo nace como una institución nacional, con patronato, y con los distintos departamentos bien establecidos, además de un director y un conservador que son nombrados enseguida⁸. Es, creemos, el primer museo español en tener un departamento



Figura 1

Sala del MNAI en la calle Sacramento con una de las puertas esta tapada por un tejido. Anterior a 1916.

MNAD, FD11020
Fotografía: Museo Nacional de Artes Decorativas, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid.

pedagógico, además de que se incida tanto en las conferencias públicas, como la realización de “colecciones circulantes”⁹. Esta novedad da una idea del importante papel formativo y educador de esta institución, además de la creación de una colección adecuada a sus fines y la elaboración de exposiciones itinerantes formativas, similares a las que tuvo del *South Kensington Museum*.

En enero de 1913 se publica su Reglamento (vid. Anexo 2) que es otra muestra de la “modernidad” de este museo, al establecer como prioridad la formación, tal y como se establecía en la decreto de fundación. Dado que estos años de actividad del museo hasta la Guerra Civil han sido tratados en distintos artículos¹⁰, me ha parecido conveniente incluir en dos anexos el decreto de fundación y el reglamento, que no han sido publicados desde su salida en la *Gaceta* en 1912 y 1913, respectivamente y constituyen un documento único del ambiente de creación y desarrollo de este museo.

El primer director Rafael Domenech y el conservador Luis Pérez Bueno comenzaron a trabajar de manera inmediata en la formación de las colecciones y en tener una sede, ya que aunque en el Real Decreto la establece en el Palacio de Cristal del Retiro madrileño, el museo abre sus puertas en un piso en la calle Sacramento de Madrid antes de que acabe el año 1913.

Era un museo pionero al tener una sala contemporánea con objetos que mostraban lo que se estaba haciendo en otros países europeos

Las colecciones, organizadas en el Reglamento por grandes grupos o materiales¹¹, podían proceder de otros museos nacionales¹² (piezas de “carácter decorativo e industrial”), de instituciones estatales que conserven piezas u “objetos que, por su índole, antigüedad y valor técnico y artístico, puedan figurar en el Museo” y de donaciones y depósitos.

En poco menos de un año el MNAI ya está abierto (en diciembre de 1913), las salas fueron fotografiadas¹³ y nos muestran una exposición de piezas distribuidas por las distintas habitaciones, ocupándolas hasta el techo, con platos de cerámica o metal, tejidos enmarcados, algún guadamecí, además de muebles (Fig. 1) y otras piezas en vitrinas. Algunas de las fotografías se publicaron en el único número del anuario del MNAI editado en 1916.

Por lo que sabemos¹⁴, una de las primeras adquisiciones¹⁵ del museo fueron piezas expuestas en la Exposición Nacional de Artes Decorativas e Industriales de 1913¹⁶. El tipo de objetos adquiridos y el razonamiento con el que se justifica su adquisición, la necesidad de tener tanto piezas como diseños, nos dan una idea del tipo de museo en el que estaban trabajando Domenech y Pérez Bueno. Además de objetos se compraron dibujos (Fig. 2) y fotografías¹⁷, lo que demuestra el interés del MNAI no sólo estaba en el objeto, sino también en su proceso de creación.



Figura 2

Dibujo de Julio Bustos González del Valle realizado en 1911.
Se trata de un cuenco de cristal.

MNAD CE15767.
Fotografía: Museo Nacional de Artes Decorativas, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid.

La inclusión de la fotografía¹⁸ como una de las colecciones o como una de las artes a recoger y exponer en el museo habla del interés del MNAI por contar entre sus fondos con todo tipo de colecciones, que ayuden a desarrollar sus fines: la formación.

El MNAI era un museo pionero al tener una sala contemporánea con objetos que mostraban lo que se estaba haciendo en otros países europeos (Austria, Holanda, Inglaterra, Italia y Dinamarca); coleccionaba fotografía, diseños, dibujos, y exponía lo que consideraba sería más importante para formar, informar y fomentar “las industrias artísticas españolas”¹⁹. Así las salas del MNAI recogían una serie de objetos muy diversos, desde los más antiguos, los tejidos “coptos” de la colección Páramo²⁰, hasta piezas contemporáneas. Las salas exponían tejidos, cerámicas, mobiliario de manufacturas históricas españolas (Talavera, Teruel, Alcora), piezas populares como los bordados de Ávila y objetos foráneos, como platos de peltre alemanes del siglo XVI²¹.

El importante papel otorgado ya en el Real Decreto de Fundación y en el Reglamento a la pedagogía y a la formación de artesanos, artistas y estudiantes se muestra en las salas al exponer las piezas tratando de explicar los procesos de fabricación²². Una idea del tipo de montajes didácticos que se hicieron todavía se conserva: se trata de un tejido de William Morris montado junto con dibujos que explican los distintos pasos del



Figura 3
Montaje antiguo del museo con un tejido original de William Morris y estudio de la composición y motivos.

MNAD CE24099.
Fotografía: Museo Nacional de Artes Decorativas, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid.



Figura 4
Montaje de distintos fragmentos de encaje con su técnica y cronología.

MNAD CE7088.
Fotografía: Museo Nacional de Artes Decorativas, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid.



Figura 5
Sala del MNAI en la calle Sacramento. En el lado izquierdo de la puerta aparecen dos de los cuatro diseños para azulejos de Gregorio Muñoz-Dueñas, adquiridos por el MNAI en 1913 (MNAD CE6801 y CE6800). Anterior a 1916.

MNAD CE24099.
Fotografía: Museo Nacional de Artes Decorativas, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid.

proceso de estampación (Fig. 3). En el Museo existen varios ejemplos de este concepto de exposición didáctica, además del mencionado hace un momento, como tejidos montados con la evolución de su decoración o, a pesar de que no podemos afirmar que corresponda a esta etapa, un conjunto de encajes enmarcados con indicación de su técnica y cronología (Fig. 4).

Tal y como estaba establecido en su reglamento, el MNAI quería tener las colecciones expuestas siguiendo unas series históricas, técnicas y artísticas. Con ese sentido las salas del museo en la calle Sacramento (Fig. 5) se organizan como un gran muestrario de trabajos españoles en donde la tradición española es la “marca de la casa”²³.

La razón de mostrar lo que Domenech y Pérez Bueno consideran “tradicional” se explica en la búsqueda de la modernidad a través de la tradición²⁴, tal y como se refleja en el *Anuario del Museo Nacional de Artes Industriales* de 1916: “Posee España un arte popular en las industrias artísticas de largo abolengo y de valor inmenso. En esas obras el temperamento español se muestra típicamente y constituyen, por lo tanto, la fuente más rica y pura en que basarse el arte español contemporáneo para seguir la tradición nacional de las industrias artísticas”²⁵.

El motivo de este interés se explica por la salida de muchas obras españolas al extranjero y de su éxito en el mercado del anticuariado²⁶. En este sentido el trabajo de la Sociedad de Amigos del Arte en las distintas exposiciones de artes decorativas que organizó fue un gran escaparate en donde se pudieron ver las obras más importantes de cada especialidad²⁷. Esta difusión atrajo el interés de los museos y coleccionistas europeos y norteamericanos, siendo las compras de piezas españolas por parte de la *Hispanic Society* o del *Victoria & Albert Museum* buen ejemplo de ello²⁸.

En esta línea, las adquisiciones del museo se centran en los objetos españoles antiguos, mientras que los extranjeros son aquellos que muestran la influencia española, sin obviar las producciones contemporáneas que reflejen el desarrollo técnico y estético en Europa, e Inglaterra, Holanda, Dinamarca, Alemania y el imperio Austro-Húngaro los países más representados²⁹.

También se adquieren obras que reflejen cómo distintos países llegan a las mismas soluciones y tradiciones, a pesar de las diferencias, siendo un buen ejemplo la adquisición de dos muestras de bordado popular ruso, por citar un ejemplo³⁰.

Los intensos trabajos de recopilación, formación y estudio hacen que pronto el montaje en la calle Sacramento se quede pequeño y se comience a pedir una nueva sede. Al mismo tiempo el MNAI, más bien su director Domenech y Pérez Bueno, junto con Artiñano, empiezan a coordinar la presencia española³¹ en la Exposición Internacional de Artes Decorativas de París, en 1925, seleccionando los distintos artistas para el pabellón³². Tal y como explica Artiñano³³ en uno de los artículos que recogen la presencia española en la exposición, el pabellón se inspira “en el ambiente de nuestro pueblo” y como las piezas, algunas son de “nuestras artes populares” y otras como “la azulejería de Manises, de Valencia y Onda trabajados en modelos rigurosamente modernos por los procedimientos clásicos” (Fig. 6).

Tras este intenso trabajo, por el corto tiempo de preparación -menos de 6 meses³⁴-, el MNAI trabaja en sus dos metas más importantes: un nuevo edificio en donde se albergue en mejores condiciones la colección y permita el desarrollo de todas las actividades del museo, y el cambio de denominación de la institución.

La propuesta de cambio de nombre de Museo Nacional de Artes Industriales a su actual denominación se explica, de manera somera, en una carta elevada a la Dirección General en julio de 1927, en los siguientes términos: “[...] esa condición de industrial obligaría a restringir mucho la formación de los fondos del museo, impidiendo que figuraran en él obras de un alto valor decorativo que, no siendo producción industrial son sin embargo las que en todas las épocas y países han mostrado los caracteres artísticos directrices en la producción de artes industriales...”. Y continúa explicando que es muy difícil “[...] determinar si una obra debe ser considerada como un producto de las artes industriales ó no [...]; pero, en lo que no existen dudas es en que, esas obras, son siempre decorativas, pues el término industrial es una modalidad del término amplio decorativo”³⁵.

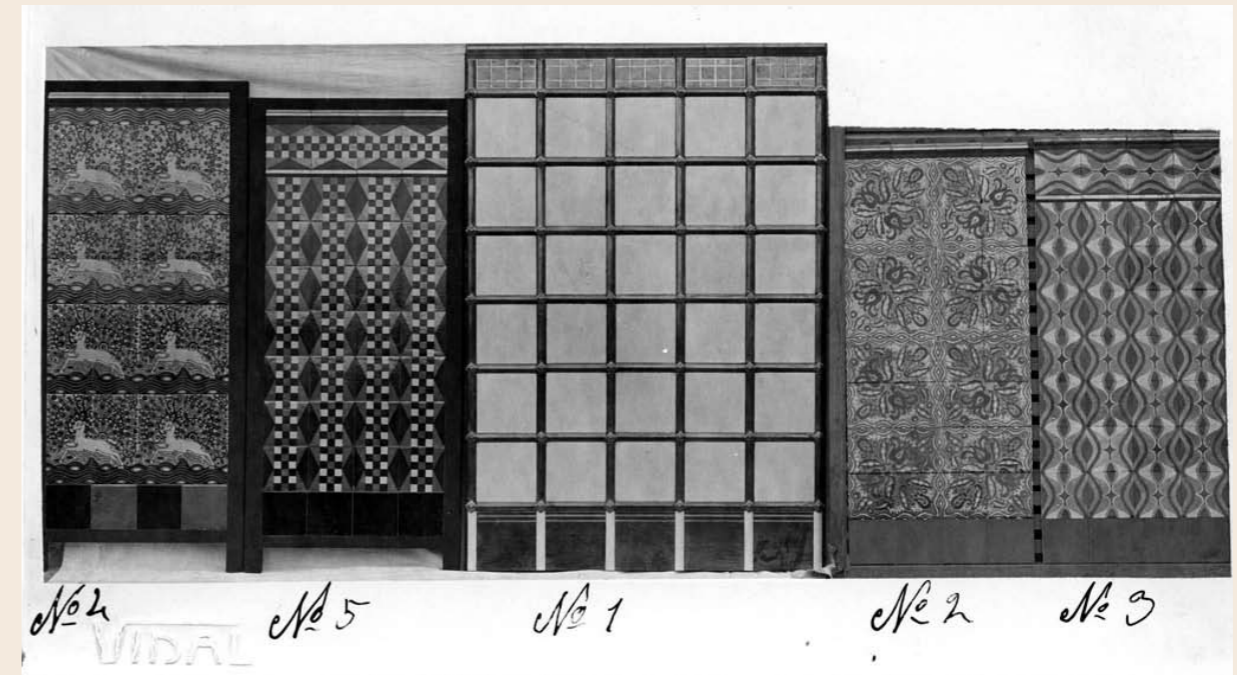


Figura 6

Fotografía de varios paneles de azulejos presentados por Juan Busquets, de Manises, para participar en la Exposición Internacional de Artes Decorativas de París.

Los azulejos forman ahora parte del fondo del MNAD (CE07569, CE07571, CE07574, y CE13304) y la postal es parte de la documentación sobre la exposición parisina (Archivo MNAD C.323, d.1).



El Patronato aprobó el cambio de denominación y, por la documentación que se conserva, el director Luis Pérez Bueno elevó dicha petición al menos dos veces, sin que tengamos ninguna respuesta conservada. Con todo, es a partir de estas fechas, hacia 1927, cuando el Museo Nacional de Artes Industriales pasa a llamarse Museo Nacional de Artes Decorativas.

El trabajo desarrollado por el museo fue inmenso, pues aparte de los trabajos propios, estaban la exposición permanente, las temporales, viajes de estudio³⁶, la organización de una biblioteca, el desarrollo y adquisición de obras, la atención a artistas y público en general, sin olvidar la creación de una red de contactos con los distintos museos europeos³⁷. Y, por supuesto, empezar a pelear por un edificio digno donde alojar al museo.

Visto en la distancia, no han cambiado mucho los trabajos del MNAI al MNAD, incluso nos seguimos topando con la misma dificultad que en los años 20 del siglo pasado, la falta de un edificio adecuado para desarrollar y exponer la riqueza de nuestra colecciones.



¹ Un resumen de los antecedentes se puede ver en CABRERA LAFUENTE, A. y VILLALBA SALVADOR, M., “Museo Nacional de Artes Decorativas (Madrid). De Museo Industrial a Museo Nacional de Artes Industriales (1850-1912)”, *Revista de Museología*, nº 30-31, 2004, pp. 81-88.

² Sobre las conservadas, véase *ibidem*, 2004, p. 83, notas 8-13.

³ MÉNDEZ RODRÍGUEZ, L., “La Gran Exposición de Londres de 1851. Un nuevo público para el mundo”, *Artigrama*, nº 21, 2006, pp. 24 y 38.

⁴ Sobre este tema véase VV.AA., Las exposiciones internacionales: Arte y progreso, *Artigrama*, nº 21, número monográfico.

⁵ CABRERA LAFUENTE, A. y VILLALBA SALVADOR, M.: “Museo Nacional de Artes Decorativas (Madrid). De Museo Industrial a Museo Nacional de Artes Industriales (1850-1912)”, *Revista de Museología*, nº 30-31, 2004 p. 87.

⁶ Art. 1, Real Decreto de Fundación, vid. Anexo 1.

⁷ Para más información sobre el origen de este museo, VV.AA., *De Gabinete a Museo. Tres siglos de historia*, Madrid, 1993.

⁸ Fue nombrado director Rafael Doménech y Gallisá (1874-1929), catedrático de Teoría e Historia de las Bellas Artes, cargo que ejerció desde 1913 hasta su fallecimiento en 1929, y como conservador fue nombrado Luis Pérez Bueno, que a partir de 1929 fue director hasta 1941.

⁹ Art. 4 del Real Decreto de Fundación (vid. Anexo I) y Art. 5 del Reglamento (vid. Anexo II).

¹⁰ Además del ya citado, tenemos: VILLABA SALVADOR, M. y CABRERA LAFUENTE, A., “El Museo Nacional de Artes Industriales, hoy Museo Nacional de Artes Decorativas” *Revista de Museología*, nº 36, 2006, pp. 117-123; RODRIGUEZ PEINADO, L., CABRERA LAFUENTE, A. y VILLALBA SALVADOR, M., “El Servicio de Recuperación Artística y el MNAD” en COLORADO, A. (ed.), *Patrimonio, guerra civil y posguerra*, Madrid, 2010, pp. 325-336. Y los artículos aparecidos en *Estrado* (boletín digital del MNAD): SÁEZ LARA, F., “El MNAD hace historia (II y III). De los orígenes a la perspectiva actual: evolución conceptual”, *Estrado* (boletín digital del MNAD), 2009, nº 4, p. 56, y nº 5, p. 41 (<http://mnartesdecorativas.mcu.es/estrado.html>).

¹¹ Artes de la piedra y similares; Artes del metal; Artes de la madera; Artes de la tierra; Artes textiles; Artes gráficas; Artes del marfil, concha y cuero y Complementaria: Pedagogía de las artes decorativas e industriales

¹² Art. 3 del R.D. de Fundación (vid. Anexo I).

¹³ El MNAD conserva unas 50 fotografías de las salas (archivo MNAD, FD11001 a FD11061) que corresponden al menos a tres momentos del MNAI en la sede de la calle Sacramento entre 1914 y 1916. El cambio de piezas y la ampliación del número de salas fue importante. (Agradezco a Luis Megino, archivero del MNAD, esta aclaración).

¹⁴ Lamentablemente el MNAD no cuenta con el archivo completo de la institución, por lo que se está trabajando en la recuperación del mismo.

¹⁵ A lo largo del texto se mencionan distintas piezas de la colección del MNAD, que forman parte de su colección estable (CE para los fondos museográficos y FD para los documentales), además de su Archivo. Estas piezas están accesibles en su mayoría en el catálogo *on-line* del MNAD: http://mnartesdecorativas.mcu.es/acceso_catalogo.html.

¹⁶ Archivo MNAD, 1913/01. Destaca la adquisición de que se adquieren piezas de varios artistas como Muñoz-Dueñas (MNAD CE06800 a CE06803); Juan Zuloaga (MNAD CE07281), etc.

¹⁷ Realizadas por Vicente Gómez Novella en 1912 (FD10800 y FD10805). Sobre este fotógrafo vid.: BAEZA, C., RODRÍGUEZ, J. V. y MUÑOZ DUATO, J., *Vicente Gómez Novella (1871-1956). Retratos 1902-1925*, Valencia, 2008.

¹⁸ Las tres fotografías de Novella fueron de las más caras adquiridas en la Exposición Nacional de Artes Decorativas e Industriales de 1913 (Archivo MNAD, 5111/1913/01).

¹⁹ *Anuario del Museo Nacional de Artes Industriales*, 1916, Madrid, p. 1

²⁰ La colección Páramo estuvo en depósito en el MNAI, por lo menos hasta 1916 (vid. RODRÍGUEZ PEINADO, L., “Coleccionismo de tejidos coptos en España. De los coleccionistas a los museos”, *El arte y el viaje*, Madrid, 2011, pp. 659-671).

²¹ Tal y como recogen algunos artículos publicados en *ABC*, *La Ilustración Española y Americana* (15 de marzo de 1915, p. 161) y el *Anuario del Museo Nacional de Artes Industriales*, Madrid, 1916.

²² La importancia de la formación también se ve en las publicaciones realizadas por las personas del MNAI, o vinculadas a él, como Pérez Dolz o Muñoz-Dueñas. Sirvan como ejemplo el *Tratado de técnica ornamental* de R. Domenech, G. Muñoz Dueñas y F. Pérez Dolz (editado en Barcelona en 1920) o el *Manual de Batik* de F. Pérez-Dolz (editado en Madrid en 1925, con

prólogo de R. Domenech).

²³ La razón de este tipo de montaje o exposición lo explica tanto Sofía Rodríguez Bernis como María Villalba en sus textos, por lo que no voy a extenderme.

²⁴ RODRÍGUEZ BERNIS, S., "Coleccionismo e historicismo: gusto y comercio" en ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO-OLIVARES, M. D. y ALZAGA RUIZ, A. (coords.), *Colecciones, expolio, museos y mercado artístico en España en los siglos XVIII y XIX*, Madrid, 2011, pp. 81-95.

²⁵ *Anuario del Museo Nacional de Artes Industriales*, Madrid, 1916, p. 8.

²⁶ AGUILÓ, M. P., "La fortuna de las colecciones de artes decorativas españolas en Europa y América: estudios comparativos" en CABAÑAS BRAVO, M. A. (coord.) *El Arte español fuera de España*, Madrid, 2003, pp.275-278.

²⁷ Exposiciones sobre cerámica española, encajes, alfombras, etc., desde 1910 hasta la Guerra Civil. Esta Sociedad nace en 1909 por iniciativa de la duquesa de Parcent (ALAMINOS LÓPEZ, E., "Los Museos locales y el Municipal de Madrid: aproximación a la historia de su formación" *Boletín de ANABAD*, nº 47, nº 2, 1997, pp. 135-139 y nota 45 y ss). Como anécdota el MNAD conserva alguna pieza de la colección de encajes de la duquesa (MNAD CE02742) y figuras de nacimiento (MNAD CE18055 a CE18099). También vid. GROZGKOU, D. "Los Amigos del Arte: una Sociedad de ambiguos intereses" en SOCIAS BATET, I. y GROZGKOU, D. (coords.) *Nuevas contribuciones en torno al mundo del coleccionismo de arte hispánico en los siglos XIX y XX*, Gijón, 2013, pp. 99-124 (agradezco a Mercedes Simal esta referencia).

²⁸ Para el *Victoria & Albert Museum* y la procedencia de las piezas andaluzas, mudéjares y neomudéjares vid. ROSSER-OWEN, M., *Islamic Art from Spain*, Londres, 2010.

²⁹ El MNAI adquiere en estos años cerámicas inglesas, holandesas y danesas, cristal austriaco, arte gráfico alemán, etc.

³⁰ MNAD CE08/211 y 213.

³¹ Cataluña tuvo un pabellón aparte, organizado por el *Foment de les Arts i del Disseny*, más conocido como FAD (PÉREZ ROJAS, F. J., *La Exposición de Artes Decorativas de París de 1925*, *Artigrama*, nº 21, 2006, pp. 71-72.)

³² El MNAD cuenta con una rica documentación al respecto y parte está recogida en VILLALBA SALVADOR, M., "La participación española en la Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas (París, 1925): un proyecto del Museo Nacional de Artes Industriales (hoy Museo Nacional de Artes Decorativas)", en ASENSIO, M., MOREIRA, D., ASENJO, E. & CASTRO (eds.) *SIAM. Series Iberoamericanas de Museología*, Madrid, 2012, Vol. 7, pp. 291-303; sobre la exposición a un nivel más general, PÉREZ ROJAS, F. J., *La Exposición de Artes Decorativas de París de 1925*, *Artigrama*, nº 21, 2006, pp. 43-84.

³³ Conviene recordar que Artiñano fue comisario de varias de las exposiciones de la Sociedad de Amigos del Arte.

³⁴ Según la documentación conservada en el Archivo del MNAD (C.323, d. 1).

³⁵ Archivo MNAD, C.004, D.34.

³⁶ Tanto Domenech como Pérez Bueno, y más tarde Pilar Fernández de la Vega, conservado-

ra de museos que sustituyó a Luis Pérez Bueno, cuando este accedió a la dirección del museo en 1929, tuvieron distintas becas de la Junta de Ampliación de Estudios para viajar a Francia, Inglaterra, y Alemania.

³⁷ El MNAD conserva una amplia correspondencia de Pérez Bueno con distintos museos europeos pidiendo fotografías de piezas españolas y europeas como paralelos de las colecciones que en ese momento conservaba el museo.

ANEXO I

Real Decreto de creación del Museo Nacional de Artes Industriales

REAL DECRETO (publicado el 1 de enero de 1913)

EXPOSICIÓN

Señor: El proyecto de decreto que acompaña á este preámbulo, tiene como objeto crear en España el primer Museo de Artes Industriales, hace tantos años demandado por artistas y trabajadores diversos y por cuantos conocen lo que en estas materias acontece en el mundo.

En efecto, su creación es á un tiempo fruto impuesto por la experiencia de lo que sucede en los países extranjeros é imperativo ineludible para cuantos ansían una reconstitución vigorosa y fecunda de las viejas y gloriosas industrias españolas.

Francia, en el pabellón Marsan del Louvre, creó, por iniciativa de la Unión Central de Artes decorativas, el que había de iniciar en la vecina República aquella obra de arte y de enseñanza, bien pronto diversificada y popularizada, con caracteres varios, acomodados á la naturaleza de cada una de las ciudades industriales de Francia, en Marsella, Lyon, Limoges, Troyes, Sevres, etc. Alemania cuenta en la actualidad con más de cuarenta Museos de esta clase; hay ciudades como Munich y Nuremberg, que tienen dos. El de Berlín reviste un carácter general á todas las industrias, épocas y países; los demás tienen al tipo completo de las industrias artísticas que se desarrollan en la comarca respectiva. Austria creó también estos Museos porque «sin ellos -dijo su Gobierno- nuestras Escuelas no serán más que Escuelas de Modelo y Pintura; nada darán de progreso y de perfeccionamiento á nuestras industrias artísticas».

Hoy cuenta con cerca de cincuenta museos, casi todos con su biblioteca. Inglaterra preocupóse también de estos problemas desde que una información abierta en 1835 por

el Parlamento, afirmó que los dibujos empleados en las manufacturas inglesas mostraban una ausencia deplorable de buen gusto y de conocimientos artísticos, y que desde tal punto de vista la industria inglesa dependía en absoluto de las naciones del Continente. En 1850, en el propio Parlamento, pronunciáronse por los iniciadores del Museo South Kensington estas elocuentes frases:

«Una colección de modelos mostrando á la vez el progreso y el más alto grado de perfección alcanzado en las diversas manufacturas en cuanto á la materia, mano de obra y decoración, ha sido largo tiempo considerada como medio indispensable para la enseñanza técnica. En verdad, sólo un Museo ofrece los medios efectivos para la educación del adulto que no puede ya concurrir a la Escuela como si fuese joven, habiendo de considerarse que tan grande es la necesidad de instruir al hombre, como la de formar la inteligencia del niño. Con un sistema especial de organización puede cumplir este fin y ser instructivo el museo en el más alto grado ».

El Parlamento aprobó inmediatamente la idea y votó la fundación del de South Kensington, cuyo presupuesto anual se eleva ya á cerca de 700.000 francos, componiéndose la Biblioteca de más de 100.000 volúmenes y de 200.000 fotografías, todas referentes al arte aplicado.

¿A qué citar más ejemplos? Los alegados bastan y sobran para afirmar la creencia del Ministro que suscribe de que el nuevo Museo iniciará una poderosa corriente de arte y modernización en las industrias españolas, especialmente en tantas y tantas que, como la cerámica, la metalistería, las de incrustaciones y damasquinado, la de trabajos en madera, la de tejidos estampados y tapices, las de vidrio y cristal, la de cueros repujados, la de encajes y bordados, tienen en España y ante el mundo una tradición y relieve envidiables, y por todos envidiados.

En tal sentido y contando, desde luego con la patriótica cooperación de las ilustres personalidades llamadas a constituir el Patronato del nuevo Museo, el Ministro que suscribe se complace en someter á su aprobación de V.M. el siguiente proyecto de Decreto.

Madrid, 30 de diciembre de 1912.

SEÑOR:

A.R.P. de V.M..

Santiago Alba

REAL DECRETO

Conformándome con lo propuesto por el Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes
Vengo a decretar lo siguiente:

Artículo 1.º Bajo la dependencia del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, se crea en Madrid, en el Palacio de Cristal del Retiro, un Museo Nacional de Artes industriales, cuya organización y funcionamiento obedecerán a un fin esencialmente didáctico y popular.

Art. 2.º Las obras que formarán el Museo serán de Artes industriales de las Edades Antiguas, Media, Moderna y Contemporánea, nacionales y extranjeras, según el programa y planes que forme el Patronato que por este mismo Decreto se instituye.

Art. 3.º Los fondos del Museo procederán principalmente de adquisiciones hechas con cargo al presupuesto de material consignado al efecto; de los Museos nacionales que posean obras de carácter decorativo é industrial; de aquellos establecimientos del Estado que conserven sin uso objetos que por su índole, antigüedad y valor técnico y artístico puedan figurar en el Museo de referencia; de las donaciones hechas por particulares; de los depósitos temporales y, por último, de cuantos medios conducentes á este fin permitan las leyes vigentes.

Art. 4.º Para la mejor eficacia educativa del Centro que se crea, se darán conferencias públicas, se celebrarán concursos de carácter nacional encaminados al mayor fomento de nuestras industrias artísticas; se formarán colecciones circulantes para extender la acción del Museo, y se publicarán catálogos especiales de cada una de las secciones del mismo, con el fin de hacer su adquisición más fácil al público.

Art. 5.º El Museo, para atender a sus fines didácticos, tendrá una biblioteca formada con libros, revistas, estampas y fotografías referentes a las artes industriales, cuya adquisición se hará con cargo al presupuesto de material.

Art. 6.º Para la mejor organización del nuevo Museo, y la gestión de los fines que en el presente Decreto se le atribuyen, se crea un Patronato del Museo Nacional de Artes industriales.

El Patronato estará constituido por nueve miembros, nombrados por Real decreto, á propuesta del Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, entre las personas que más se hayan distinguido por su competencia ó por sus servicios al arte industrial en España.

Serán además Vocales natos:

El Inspector general de Bellas Artes.

El Director de la Escuela de Artes y Oficios de Madrid.

El Director de la Escuela Industrial de Madrid.

El cargo de individuo del Patronato, como tal, será gratuito y honorífico.

Art. 7.º El Patronato elegirá libremente de su seno un Presidente y un Vicepresidente, que sustituirá al primero en ausencias y enfermedades. El Ministro de Instrucción pública y Bellas Artes podrá presidir, cuando lo crea necesario, las deliberaciones, como Presidente nato del Patronato.

Art. 8.º El Patronato someterá, en término de dos meses, al Ministro de Instrucción pública y Bellas Artes un proyecto para su Reglamento interior que comprenda, no sólo el funcionamiento del Patronato mismo y su relación con aquél, sino el de todos los servicios técnicos, administrativos y subalternos del nuevo Museo.

Art.9.º Todos los gastos que se ocasionen para la ejecución de este Decreto serán aplicados al capítulo 14, art. 2.º del Presupuesto de 1913, que consigna crédito especialmente destinado á estas atenciones.

Art. 10.º Sin perjuicio de lo dispuesto en los artículos anteriores, el Ministro de Instrucción pública y Bellas Artes dictará las demás disposiciones que sean precisas para la ejecución del presente Decreto.

Dado en Palacio á treinta de Diciembre de mil novecientos doce.

ALFONSO

El Ministro de Instrucción pública
y Bellas Artes
Santiago Alba

SECCIÓN 4.ª -Bellas Artes y Artes é Industrias.

Museo Nacional de Artes Industriales.

REAL ORDEN

Ilno. Sr.: Visto el proyecto de Reglamento interior del Museo Nacional de Artes industriales, formado por el Patronato del mismo en cumplimiento de lo dispuesto en el art. 8.º del Real decreto de su creación de 30 de Diciembre do 1912,

S. M. el Rey (q. D. g.), conformándose con su contenido, ha tenido á bien aprobarlo, onvirtiéndose, por consiguiente, en definitivo, y con arreglo al cual han de regirse todos los servicios que tengan relación con el funcionamiento del expresado Museo.

De Real orden lo digo á V. I. para su conocimiento y demás efectos. Dios guarde á V. I. muchos años. Madrid 15 de Diciembre de 1913.

BERGAMÍN

SEÑOR SUBSECRETARIO DE ESTE MINISTERIO.

ANEXO II

Museo Nacional de Artes Industriales

REGLAMENTO

CAPÍTULO PRIMERO

DE LA FINALIDAD DEL MUSEO

Artículo 1.º El Museo Nacional de Artes industriales tendrá como función esencial, no la mera delectación artística y contemplativa, sino el promover la cultura artística y técnica de las artes aplicadas en el público y especialmente en los artistas, industriales y obreros.

Entran, por lo tanto, en esta finalidad el conocimiento de las características del respectivo trabajo manual y del concepto artístico, el del desarrollo á través de las edades y el del estado del desenvolvimiento que alcanzan contemporáneamente aquellas artes en España y en el extranjero.

CAPÍTULO II

DE LA ORGANIZACIÓN y FUNCIONAMIENTO DEL MUSEO

Art. 2.º Debiendo subordinarse la organización y funcionamiento de este Museo al fin antes dicho, los objetos que lo 'constituyan se agruparán formando series que muestren el proceso de la concepción artística, el de la ejecución técnica y el de la evolución en la Historia.

Art. 3.º Para cumplir estos fines, cada serie se compondrá, á ser posible:

- a) De un muestrario de las primeras materias.
- b) De una exposición de las fases principales de la ejecución artística y técnica, con sus procedimientos y artefactos propios.
- c) De una colección tan numerosa como pueda obtenerse de productos selectos de las artes aplicadas á través de la Historia.
- d) De una colección de productos escogidos contemporáneos que sirvan de estudio comparativo del estaño actual de cada una de las artes.

Art. 4.º Para completar el fin educativo, al principio de cada serie se colocará una tarjeta que contenga una explicación sucinta de los caracteres y desenvolvimiento de aquel arte, y al lado de cada objeto otra conteniendo una nota con su referencia.

Art. 5.º Siendo factor principal en las artes aplicadas la técnica de cada material, los fondos del Museo se organizarán en las siguientes grandes agrupaciones:

- 1.ª Artes de la piedra y similares.
- 2.ª Artes del metal.
- 3.ª Artes de la madera.
- 4.ª Artes de la tierra.
- 5.ª Artes textiles.
- 6.ª Artes gráficas.
- 7.ª Artes del marfil, concha y cuero.
- 8.ª (Complementaria). Pedagogía de las artes decorativas e industriales.

Dentro de cada uno de estos fondos se harán las subdivisiones parciales necesarias para el logro de los fines descritos.

Art. 6.º Los fondos se constituirán, siempre que sea posible, con objetos originales, pero existiendo en la producción histórico-artística muchas obras de importancia capital, cuyo conocimiento es indispensable en toda exposición seria y de carácter docente y cuya adquisición pueda ser irrealizable, se resolverá la dificultad adquiriendo copias que reproduzcan el objeto original con la mayor fidelidad posible.

Siempre que sea factible, las reproducciones estarán hechas con el mismo material y técnica que tu vieran los originales.

Art. 7.º El Museo se formará:

- a) Con objetos que existan en otros Museos oficiales y tengan la misma finalidad que los que deben formar el Museo de Arte industrial.
- b) Con objetos que perteneciendo á dependencias oficiales del Estado no tengan en ellas el uso para que fueron creados.
- e) Con objetos adquiridos por compra.

d) Con objetos adquiridos por donación.

e) Con objetos cedidos al Museo en depósito.

t) Con objetos obtenidos por cambios que realice el Museo con reproducciones hechas por él.

Art. 8.º En armonía con las agrupaciones que se especifican en el art. 5.º se hará la catalogación clasificando los objetos por grupos seriales, imprimiéndose el Catalogo en forma monográfica y parcial de cada serie y en condiciones de economía para facilitar su adquisición.

Art. 9.º El Museo organizará, cuando las circunstancias lo aconsejen, Exposiciones especiales de una ó más Artes en particular, completando sus propios fondos con otros que puedan serle cedidos temporalmente para tal fin.

Art. 10. El Museo podrá concurrir, previa la superior autorización con sus fondos propios á las Exposiciones organizadas por el Estado, Corporaciones ó particulares, haciendo en ellas instalaciones especiales.

Art. 11. La Dirección del Museo organizará conferencias en el local del mismo ó en cualquier otro Centro adecuado, para dar á conocer al público las, adquisiciones realizadas que tengan interés o valor técnico, artístico e histórico, o bien sólo para el fin de extensión cultural de las Artes industriales y decorativas.

Estas conferencias estarán á cargo del personal técnico del Museo, individuos del Patronato y otras personas que por sus conocimientos puedan ayudar á la función docente del Museo, á juicio de aquel Patronato.

En casos determinados esas conferencias podrán extenderse hasta constituir cursos breves y particulares sobre un Arte determinado, dados por especialistas en la materia.

Art. 12. Siendo el Museo, no una simple exposición de objetos, sino un organismo de educación teórico-práctica, la Dirección facilitará el estudio de los objetos de sus colecciones, autorizando las copias gráficas, los exámenes y mediciones directas y cuantas informaciones deseen los visitantes.

Con iguales miras y fines podrán facilitarse, cuando las circunstancias lo permitan y previas las garantías que se establezcan, la formación de series ú objetos circulantes para ayudar al estudio de los artistas y artífices residentes fuera de Madrid.

Todo lo referente á este punto no tendrá efectividad hasta que haya sido objeto de una reglamentación especial.

Art. 13. A propuesta del Patronato, y previa la aprobación del excelentísimo señor Ministro de Instrucción pública y Bellas Artes, el Museo podrá organizar concursos nacionales referentes á una ó más industrias artísticas, para procurar de este modo el fomento de la producción decorativa de España.

Se adjudicarán premios en metálico, cuyo número y cuantía se determinará para cada concurso.

Los modelos premiados quedarán de propiedad del Museo.

Este podrá autorizar á los industriales que lo solicitasen á hacer la reproducción de los referidos objetos ó modelos, mediante una indemnización al Museo, que no podrá exceder de la cuantía del premio en metálico que á dicha obra se le hubiese otorgado.

Los ingresos que obtenga el Museo por el anterior concepto se destinarán exclusivamente á la celebración de nuevos concursos.

Art. 14. Las Escuelas de Artes y las de Industrias y sus similares de España, tanto oficiales como privadas, podrán dirigirse al Director del Museo, pidiéndole datos referentes al material docente, organización, funcionamiento y método de enseñanza en las Escuelas similares extranjeras.

Art. 15. El Museo publicará, por medio de Anuarios, la reseña de cuantas adquisiciones y trabajos haya realizado durante el año; dicha publicación podrá ser también comprensiva de aquellos datos é informaciones que el Patronato y la Dirección del Museo crean de útil conocimiento

Art. 16. La entrada al Musco será gratuita y en los días y horaSque fije la Dirección de acuerdo con el Patronato.

CAPÍTULO II

DE LA ORGANIZACIÓN Y FUNCIONAMIENTO DE LA BIBLIOTECA

Art. 17. El museo, para atender á sus fines didácticos, tendrá una Biblioteea formada con libros, revistas, estampas y fotografías referentes á las Artes decorativas é industriales, cuya adquisición se hará con cargo al presupuesto de material (1).

Art. 18. La Biblioteca estará abierta al público en los días y horas que determine el Director, de acuerdo con el Patronato, procurando que las horas de funcionamiento de aquélla sean compatibles con el tiempo que generalmente tienen disponible los obreros fuera de su trabajo profesional.

CAPÍTULO III

DE LA ORGANIZACIÓN Y FUNCIONAMIENTO DEL PATRONATO

Art 19. El Patronato estará constituido por nueve miembros nombrados por Real decreto á propuesta del Ministro de Instrucción pública y Bellas Artes entre las personas que más se hayan distinguido por su competencia o por sus servicios á las Artes decorativas é industriales en España.

Serán además Vocales natos el Inspector general de Bellas Artes, el Director de la Escuela de Artes y Oficios de Madrid y el Director de la Escuela Industrial de Madrid.

Art. 20. Elegirá libremente de su seno un Presidente y un Vicepresidente, que sustituirá al primero en ausencias y enfermedades.

El Ministro de Instrucción pública y Bellas Artes podrá presidir, cuando lo crea conveniente, las deliberaciones, como Presidente nato del Patronato.

Art. 21. Ejercerá las funciones de Secretario del Patronato un individuo de su seno o un funcionario técnico o administrativo del Museo. La elección de Secretario será hecha por el Patronato, y sea quien fuere la persona en quien recaiga lo ejercerá gratuitamente.

Art. 23 (se trata de 22). El Secretario del Patronato llevara el libro de actas de las sesiones que se celebren, en las que hará constar los asuntos tratados en cada sesión. Dichas actas serán firmadas por el Secretario, con el visto bueno del Presidente ó del Vocal que hiciera sus veces.

Art. 23. El Presidente del Patronato o quien hiciera sus veces, bien á petición del Director ó porque 1º creyeran conveniente ordenará al Secretario convoque a sesión a los señores Vocales, con cuarenta y ocho horas de anticipación, y expresando, siempre que sea posible, en la convocatoria, los asuntos de que se ha de tratar.

Art.24. Dirigirá las discusiones el Presidente o quien hiciera sus veces, y los acuerdos se tomarán por mayoría de votos, en relación con el número de Vocales que constituyen el Patronato.

Si por falta de número no pudiera recaer acuerdo definitivo, se citará para segunda convocatoria en la forma prescrita en el art. 23, y en la sesión correspondiente serán válidos los acuerdos de la mayoría cualquiera que fuese el número de Vocales asistentes, y en caso de empate resolverá el voto de la presidencia.

Art. 25. El Patronato, por los datos que deberá facilitarle la Dirección tendrá conocimiento de los objetos que van formando el Museo por los conceptos que determina el art. 7º .

En el caso c) del art. 7º, que se refiere á los objetos adquiridos por compra, la Dirección someterá á dictamen y aprobación del Patronato, por mayoría, las propuestas y adquisiciones de objetos para el Museo cuyo precio de coste exceda de 250 pesetas cada uno.

Art. 26. Los Vocales del Patronato podrán proponer al mismo en sesión las adquisiciones de objetos que puedan servir para formar el Museo comprendidos en cualquiera de los seis casos que determina el art. 7º.

Art. 27. El Patronato, por medio de su Presidente, propondrá á la Superioridad aquellas adquisiciones para el Museo de los objetos que formen parte de otros Museos del Estado o que estando en dependencias de éste no sirvan para el uso por que fueron creados.

Art. 28. El Patronato propondrá por medio de su Presidente á la Superioridad la adquisición de aquellos objetos cuyo coste sea superior á 5.000 pesetas.

Las proposiciones á que se refiere este artículo y el anterior se harán razonando la conveniencia de las adquisiciones de que se trata.

Art. 29. El Patronato auxiliado por el personal del Museo realizará las Exposiciones á que se refiere el art. 9º.

Art. 30. Las cuentas serán satisfechas con el conforme del Director y el páguese del Presidente del Patronato ó quien hiciera sus veces.

Art. 31 El personal del Museo, así técnico como administrativo y subalterno, estará formado por un Director, Un Conservador, un Ayudante-Conservador, un Escribiente, un Auxiliar técnico, un Conserje y un Ordenanza, sin perjuicio de aumentarlo en su día

si la importancia y desarrollo del Museo así lo requiriese.

Art.32 El nombramiento del personal del Museo se hará por el excelentísimo señor Ministro de Instrucción pública y Bellas Artes, previa consulta la Patronato ó á instancia de éste.

CAPÍTULO V

DEL DIRECTOR

Art. 33. Serán funciones propias de la Dirección todas las relativas á los servicios técnicos, administrativos y subalternos del Museo, de acuerdo con el Patronato.

Art. 34. El cargo de Director será de libre elección del Ministro de Instrucción pública y Bellas Artes, debiendo recaer en uno de los miembros del Patronato para que pueda tomar parte en todas las deliberaciones y decisiones de éste.

Art. 35. El Director será el Jefe del personal.

Art. 36. El Director, de acuerdo con el Patronato y auxiliado por el personal del Museo, organizará los fondos de éste en las agrupaciones que determinan los artículos 5º y 6º.

Asimismo el Director, de acuerdo con el Patronato y auxiliado por el personal del Museo, procederá á la redacción de las tarjetas explicativas de cada serio y objeto, á la catalogación de los fondos del Museo y á la redacción del *Anuario*, conforme prescriben los artículos 4º, 8º y 15.

Art. 37. El Director cumplirá lo que preceptúan los artículos 11, 12 y 14.

Art. 38. La Dirección, de acuerdo con el Patronato, determinará los días y horas hábiles en que estará el Museo abierto para el público.

Art. 39. La Dirección podrá adquirir por compra objetos destinados á formar la colección del Museo y cuyo coste no exceda de 250 pesetas cada uno. Para la adquisición de los que excedieran de 250 pesetas cumplirá la Dirección con lo que preceptúa el art. 25 en su último párrafo.

Los objetos destinados á la instalación del Museo, como mesas, vitrinas, armarios, etc., serán adquiridos por el Director, dando cuenta de dichas adquisiciones al Patronato.

Art. 40. El material destinado á la Biblioteca será adquirido por el Director, dando cuenta al Patronato.

Art. 41. El Director pondrá el conforme en las cuentas de todos los gastos realizados por el Museo.

Art. 42. Las faltas que cometa el personal del Museo serán comunicadas por el Director del Patronato para que éste resuelva el correctivo que haya de imponerse.

En casos de gravedad y urgencia, á juicio del Director, podrá ésto suspender en sus funciones al que hubiera incurrido en estos casos, sin perjuicio de dar cuenta al Patronato para su ulterior resolución.

CAPÍTULO VI

DEL CONSERVADOR Y SECRETARIO

Art. 43. El Conservador estará en inmediata relación con el Director, á quien sustituirá en ausencias y enfermedades en las funciones propias de su cargo en el Museo.

Art. 44. Cuidará de llevar el inventario de todos los objetos que formen las colecciones del Museo.

Art. 45. Auxiliará á la Dirección en evacuar las consultas que se hagan al Museo.

Art. 46. Cuidará de la perfecta conservación de los objetos que formen las colecciones del Museo.

Art. 47. Estará á cargo del Conservador la formación del catálogo de las obras que constituyan la Biblioteca.

Art. 48. Cuando las necesidades del Museo lo exijan, podrá crearse el cargo de Secretario del mismo, cuyas funciones serán ordenar la correspondencia del Museo, cuidar de su pronto despacho una vez recibidas las órdenes de la Dirección, llevar el libro copiator de la correspondencia y cumplir todas las funciones de carácter burocrático que le fueran encomendadas por la Dirección.

CAPÍTULO VII

DEL PERSONAL SUBALTERNO

Art. 49. El Conserje cuidará de llevar el inventario de todo lo que afecte á los objetos muebles del Museo, atendiendo á su buena conservación.

Custodiará el Museo, teniendo á sus inmediatas órdenes á los Ordenanzas y Celadores del mismo, cumpliendo y haciendo cumplir á sus subordinados las órdenes emanadas de la Dirección.

Además del sueldo se le facilitará vivienda en el local del Museo para el más exacto cumplimiento de los deberes de su cargo.

Madrid 15 de Diciembre de 1913. — Aprobado: F. Bergamín.

(*Gaceta* del 19 de Enero de 1914.)

LAS INTERVENCIONES HISTORICISTAS DE JOSÉ MARÍA FLORIT EN LOS CAPÍTULOS Y PALACIO DE LOS AUSTRIAS DEL REAL MONASTERIO DE EL ESCORIAL

Almudena Pérez de Tudela

Patrimonio Nacional,
Conservadora del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial

Después de una brillante gestión en la Real Armería¹, el rey Alfonso XIII encomendó a su conservador José María Florit y Arizcun acometer la repriminación a la época fundacional de los aposentos de Felipe II en el Monasterio de El Escorial. Para ello contaría con la supervisión del conde de Valencia de Don Juan y del marqués de Borja². En la ambientación de estas estancias las Artes Decorativas tendrían un papel fundamental rescatando mobiliario, textiles, cerámica, objetos de metal, etc. que pudieran servir a su propósito.

Situados en el denominado “mango de la parrilla” era manifiesto que habían sufrido muchas transformaciones a lo largo de los siglos desde la primigenia disposición reflejada en las estampas del arquitecto Juan de Herrera grabadas por Perret en vida del rey prudente. En los inventarios del último rey de la Casa de Austria, Carlos II, a finales del siglo XVII, ya se detectan cambios en la decoración y compartimentaciones arquitectónicas como que la galería denominada por Florit “de Paseo” se había dividido en

tres estancias. Durante el reinado de Felipe V se prosiguió en este sentido y se cegaron chimeneas y abrieron nuevos vanos de ingreso. Las puertas de nogal y pino se pintaron de azul y algunos de los zócalos de Talavera quedaron ocultos bajo otros de madera tallada y dorada conforme a la moda de la época. En la documentación se dice que “se apearon los cuadros” y se distribuyeron por el Monasterio, para poder sustituirlos por tapices que se trasladaban allí en las jornadas reales. También en 1771 se retirarán dos de las puertas de marquetería alemana “de la antesala del cuarto” y se subirán a la Celda Prioral Alta³. Nos podemos hacer una idea de cómo estaban algunas de estas estancias en el reinado de Carlos III, con muebles arrimaderos de época como consolas, gracias a los dibujos conservados en la Biblioteca de Washington explicando la meridiana solar que se instala entonces en la Galería y el Comedor⁴. Estos cambios se reflejan también en el plano de Salcedo de las Heras fechable hacia 1865 en el que la galería aparece dividida hasta en cinco estancias, como ya recogía Andrés Ximénez a mediados de la centuria anterior⁵.

En 1902 ya existe un primer informe mecanografiado de Florit, conservado en la Biblioteca de Palacio Real, con nuevas ideas para la apertura del Monasterio a la visita turística y reorganización de sus colecciones⁶. En este texto se detecta que conocía las tendencias imperantes en la museología europea contemporánea. En estos momentos ya se visitaba el Monasterio y posiblemente una de las guías más manejadas fuese la de Andrés Marín Pérez, editada en 1889, pero quizá siendo la edición más usada la tercera de 1904 con interesantes informaciones sobre los horarios y sistema de visitas⁷.

SALAS CAPITULARES

Florit comienza la remodelación de las colecciones del Monasterio con el nuevo montaje de las Salas Capitulares, concebidas desde época fundacional como un verdadero museo de Pintura. Felipe II dispuso personalmente su colocación que sería modificada por Velázquez, en cuanto aposentador real, ya en el reinado de Felipe IV. Había habido algunos intentos posteriores de crear un pequeño museo en la Celda Prioral Baja dedicado a Felipe II. Un elemento principal sería el escritorio de metal alemán olvidado en la Sala de Capas (PN 10014154)⁸. Como estaba sucio y en mal estado de conservación, hacia 1856 se traslada a la Real Armería posiblemente para su limpieza y se expone en este espacio por iniciativa del entonces administrador, don Carlos Hidalgo, como recoge Rotondo⁹. Aunque presente en el Monasterio desde época fundacional, no será hasta el siglo XIX cuando se relacione con Carlos V y se le fabrique un pie metálico por Zuloaga¹⁰. Tras la exposición de la Biblioteca Nacional de Madrid se traslada en 1893 a la Habitación de Felipe II, dándose de baja en el catálogo de la Armería¹¹. También se bajarían de la Sacristía del Coro a Capitulares los atriles de latón de Jan Simon, realizados en Amberes en 1571. Quizá con este antecedente Florit propone juntar allí unas vitrinas con una muestra de los ricos ornamentos litúrgicos de la Sacristía. Esta idea fue aceptada y mantenida hasta época relativamente reciente, pero actualmente no

resulta viable con la correcta conservación de estos textiles. En el *Catálogo Monumental de Madrid* de 1907 aparecen desde hacía relativamente poco tiempo en siete vitrinas. En 1913 se trae a Palacio Real una remesa de ornamentos escurialense que será también revisada por el bibliotecario Mariano Remón Zarco del Valle que eligen los que se podrán intervenir en Tapicería dejando el resto por inservibles y de costosa restauración¹². La octava vitrina contenía algunos pequeños objetos que hoy en día están en la habitación de Felipe II¹³. También se debe señalar que la Celda Prioral Baja fue usada como taller provisional de restauración de pinturas de la campaña acometida a finales del siglo XIX¹⁴.



Figura 1

Foto de Salas Capitulares contemporánea a la reforma de Florit.

Vista del zaguán de las Salas Capitulares de El Escorial con la colección de tablas de El Bosco.

Florit también concentra en el zaguán de los Capítulos los cuadros del Bosco, (Fig. 1) exceptuando la tabla de *Los Pecados Capitales* del Dormitorio del Rey. Anteriormente este espacio estaba ocupado por retratos de los reyes de España y una grúa con la que se subieron los sillares en la obra escurialense, hoy en el Museo de Arquitectura¹⁵. Algunos cuadros de El Bosco, como *El jardín de las delicias*, que se aprecian en una postal antigua del zaguán, saldrían en la Guerra Civil hacia el Museo del Prado. Al zaguán también traslada, desde la Celda Prioral Baja, el Epistolario del Ángel de latón que, por su enorme peso, requirió andamios para moverlo. El del águila se subirá al coro, su ubi-

cación original. Al fondo se vislumbra la Celda Prioral sin el cuadro de *La Oración en el huerto* de Tiziano del testero con un capelo cardenalicio. Uno de los lugares que le ofrece más piezas será el Camarín de Santa Teresa¹⁶. De allí salen para la Celda Prioral Baja tres retablos de ébano y plata que hubo que restaurar, destacando el entonces denominado “altar de campaña de Carlos V”¹⁷. Asimismo se refiere a algunas esculturas y el templete de alabastro con los evangelistas¹⁸. En una siguiente intervención se podrían traer las cerraduras y llaves artísticas que estaban en la Real Armería, posiblemente para su limpieza y que se suponía provenían de El Escorial¹⁹. Estas piezas se concentraron en la segunda mitad del siglo XIX en el nuevo salón de lectura de la Biblioteca, junto a tinteros y otras piezas curiosas²⁰. Propone ir recuperando las piezas de la Vajilla de los Piores y el botamen de farmacia vendido en la Desamortización²¹. Una primera aproximación sería la exposición del depósito de la colección de loza de Talavera y vidrio español de la colección de don Anastasio Páramo y Barranco en 1914²². Entre 1916 y 1917 Florit adquiere un plato y una mancerina de Talavera²³.

Asimismo quería exponer la colección de dibujos preparatorios para frescos y taller de bordados en la sillería que recorre los capítulos. Éstos habían sido reunidos en la biblioteca por José de Quevedo, donde continúan hoy en día correctamente conservados²⁴. También recaerá sobre Florit la compra de vitrinas adecuadas para exponer algunas joyas bibliográficas en el Salón de Impresos de la Biblioteca y que actualmente se encuentran en el Salón de Manuscritos.

En junio de 1891 se habían traído al Palacio Real una serie de objetos escorialenses para ser expuestos en la Exposición de la Biblioteca Nacional el año siguiente²⁵. También en 1885 habían salido del Monasterio importantes piezas como la Arqueta de Isabel Clara Eugenia que le había entregado su cuñado, el duque de Saboya, en 1584 y que ella dona al Monasterio en 1595. Restaurada por Alfons André en París, ya nunca volverá al Monasterio quedando depositada en Palacio Real desde su regreso en 1887²⁶. En la exposición de Barcelona de 1888 también se expondrán otros objetos escorialenses que contribuirán a difundir su fama internacional.

PALACIO DE LOS AUSTRIAS

Sin embargo, la atención de Florit se centró especialmente en los aposentos reales. Con ayuda del departamento de Arquitectura derriba tabiques divisorios en la Galería y coloca tres refuerzos o tirantes de hierro²⁷. También supervisa las obras de blanqueo, colocación de azulejos en los zócalos y otros pequeños detalles antes de proceder con la decoración. Ya la galería tenía azulejos de Talavera realizados en el siglo XVIII y Florit recurre en 1914 a la fábrica de Ruiz de Luna para conseguir los azulejos de Talavera que necesita y para los que proporciona tres muestras²⁸.

Aunque la habitación exterior de Felipe II se remodeló y a finales del XVIII aún colgaban lienzos de Ribera y otros autores, parece que en el dormitorio se mantenían



Figura 2

Felipe II recibiendo a una diputación de los Países Bajos en El Escorial. Santiago Arcos.

Reales Alcázares de Sevilla, Patrimonio Nacional. 10020665.

cuadros religiosos del fundador con un estante de libros²⁹. Hasta la invasión francesa se conservaron en la alcoba mesas de nogal, los libros y pinturas devocionales tal y como se dejó desde la muerte de Felipe II³⁰. Ya en el siglo XIX se detecta en algunos cuadros historicistas la intención de la recuperación de los aposentos reales exteriores como el de Santiago Arcos *Felipe II recibiendo a una delegación flamenca* de 1879 (PN 10020665, Reales Alcázares de Sevilla). (Fig. 2) Sin embargo, como sucedía con frecuencia en esta corriente pictórica, se incluyen cuadros que nunca estuvieron en el Monasterio. En 1902 Florit expone que habrá que buscar por El Escorial y otros sitios reales los muebles descritos en relaciones contemporáneas como la de Sigüenza, que se refiere a una mesa de jaspe oriental realizada por fray Antonio de Villacastín para Felipe II, que espera sean fácilmente reconocibles³¹. Parece que los muebles estaban almacenados en el palacio de verano del piso inferior que reformará Ramón Andrada en los años sesenta del siglo XX³². Si no son del reinado de Felipe II, se buscarán por los reales sitios los muebles anteriores al siglo XVII. Ya el conde de Valencia Don Juan

había mandado a restaurar a Palacio Real una banqueta “de Carlos V” que encuentra muy deteriorada en el Monasterio y dos cerraduras antiguas de un tapial hacia 1893³³. En 1905 el caballero mayor le hace entrega de una litera de viaje dándola de baja del inventario de la Real Armería³⁴. Quizá sea la estructura en torno a la que se reconstruye la “silla de Felipe II” en la que se supone que el monarca hizo su viaje postrimero al Monasterio en junio de 1598. Posiblemente Florit reconstruye este mueble basándose en el dibujo de Lhermitte y añadiendo algunos elementos del siglo XVII como la chambrana de riñoncillos³⁵. Florit encontrará algunos muebles, como las camas, especialmente en Riofrío, como relata en su artículo.

Otra batida se dirigirá al Palacio de Aranjuez en octubre de 1911, donde aparte de pintura y mobiliario, repara en las chimeneas que podrían servir de modelo a la hora de reconstruir las de El Escorial³⁶.

De todas las habitaciones del palacio, la del monarca era la mejor conservada. En 1849 parece que allí se mantenía una mesa de nogal sobre la que descansaba un estante con sus libros y la silla en que se sentaba el rey. En esta alcoba describe dos banquillos, el uno bordado en cañamazo y el otro de tafilete encarnado. Además completaban el grupo las sillas en las que supuestamente descansaba sus piernas afectadas por la gota, posiblemente las chinas de laca³⁷. En la segunda mitad del siglo XIX el administrador don Carlos Hidalgo intentó reunir allí algunos de los muebles que pensaba habían pertenecido al monarca, como un escritorio y un humilde estante con libros, sillas de su uso, dos taburetillos en los que solía descansar su gota, aparte de la cama. Una silla forrada en vaqueta verde labrada que se decía había pertenecido al secretario Antonio Pérez desapareció en 1860³⁸. También había otro mobiliario relacionado históricamente con otros grandes personajes, como su mayor-domo mayor, el III duque de Alba³⁹. En 1894 se restauran seis sillas y dos banquetas con pieles por parte del guarnicionero Alfonso Sanz y se pagan dos pies salomónicos de talla para bargueños⁴⁰. El resto de las estancias estaban ocupadas por habitaciones de los infantes, decoradas con tapices del siglo XVIII y parte de los cuadros de la colección de Carlos IV para la Casita del Príncipe⁴¹. Por este motivo, estaban excluidas de la visita pública al menos hasta 1904. Del momento en que Florit acomete su reforma existen testimonios como la pintura, muy reproducida, de Poy Dalmau de 1907. También Calvert introduce en su guía una foto de estos aposentos y en el Archivo de Palacio se conserva una foto de Moreno anterior a la reforma de 1905, anotada por el propio Florit⁴² (FODI 10124409) (Fig. 3). De la misma manera en viejas fotografías de este momento se aprecia una alfombra con el águila bicéfala, en paradero desconocido, tapando la vitrina actual (Fig. 4). Sin embargo, en este montaje existían algunas incongruencias como una lámpara de madera de época de Felipe V, hoy en el Palacio de Borbones. Respeta algunos objetos científicos como una piedra imán y una esfera metálica que actualmente han sido trasladados a la Biblioteca. En el oratorio existía una copia del *Cristo con la cruz a cuestas* de Tiziano y sobre el altar una sabanilla antigua, candeleros de época y una sacra iluminada coetánea (FODI



Figura 3

Postal de la habitación de Felipe II anterior a las reformas de Florit en 1905 anotada por él mismo.

AGP. Patrimonio Nacional. FODI 10124409.

Figura 4

Habitación de Felipe II

Posiblemente anterior a la reforma de Florit con alfombra de águila bicéfala colgada.





Figura 5

Habitación del rey Felipe II tras la reforma de Florit.

AGP. Patrimonio Nacional. FODI 10182233.



Figura 6

Florit caracterizado como Felipe II en su habitación del palacio de los Austrias.

AGP. Patrimonio Nacional. FODI 10124402.

10182237). Sigüenza indica que el rey tenía un cajón con sus libros como los monjes y se propone la librería que hay hoy día con libros originales de Felipe II⁴³. Se coloca en la habitación exterior con más luz para leer, en vez de interiormente como está actualmente para facilitar la visita en estos reducidos espacios condicionados por la etiqueta borgoñona (FODI 10182234). Allí se fija en 1912 el reloj-candil de Hans de Evalo recuperado en el reinado de Alfonso XIII similar al que dibuja Lhermitte (FODI 10182233) (Fig. 5)⁴⁴. El propio Florit se fotografía sentado ante este escritorio caracterizado como Felipe II (FODI 10124402) (Fig. 6). Las cuentas de 1911-1912 ofrecen datos como marcos de ébano y sillas⁴⁵. En este lugar el conservador fija también las acuarelas de Durero que aparecen por la Biblioteca y que estaban montadas en un solo marco como atestigua una foto de Moreno (Fototeca IPCE, 37492_B)⁴⁶.

Las actuaciones que lleva a cabo las deja documentadas en un artículo ejemplar para la época en que fue escrito, en el que explica minuciosamente en qué se ha basado para la reconstrucción y de dónde saca cada objeto.

Según él mismo expone, esta decoración se llevó a cabo en dos fases. Una parece que sería hasta 1909 y en 1914 los propios reyes visitan estas estancias felicitando al conservador por su labor.

Sin embargo, la labor es más difícil en el resto del Palacio de los Austrias. El conservador se lamenta en su informe de 1902 de que encuentra tapices, mesas y relojes del siglo XVIII, entremezcladas con sillas decimonónicas que considera más propias de una modesta casa de clase media que de palacio⁴⁷. En esos momentos sólo se visitaba el cuarto de la reina, mientras que el Comedor, Galería, Sala de audiencias, Sala de Guardias y Piezas de Secretarios no están abiertas al público.

Entre 1913 y 1916 se compran 440 clavos imitando a antiguos y 24 remates de metal. También se reflejan azulejos y un pie antiguo para un mueble, quizá el de la habitación de la infanta. El repujador le facilita remates para sillas. Entre 1916 y 1917 encontramos más clavos y muebles antiguos.

Las actuaciones que lleva a cabo las deja documentadas en un artículo ejemplar para la época en que fue escrito, en el que explica minuciosamente en qué se ha basado para la reconstrucción y de dónde saca cada objeto⁴⁸. Asimismo se conserva en el Archivo General de Palacio una completa colección de fotografías con sus intervenciones y una caja con sus apuntes. Deja libertad a sus sucesores para enmendar su tarea, que fue proseguida principalmente por Francisco Iñiguez Almech en los años cincuenta del pasado siglo⁴⁹. En estos momentos se monta el Salón del



Figura 7

Salón del trono en la Sala de Audiencias Ordinarias.

Fotografía: Loty

Figura 8

Galería de Paseo en el palacio de los Austrias.

AGP. Patrimonio Nacional. FODI 10182224.



trono en la galería, ya que Florit lo compuso en la Sala de Audiencias Ordinarias (FODI 10215617) (Fig. 7). Para la Galería parece que trae de los almacenes de Riofrío retratos de Carlos V, Felipe IV, Carlos III, Margarita y Mariana de Austria, aparte del héroe de Lepanto. Algunos de estos se colocarían en la galería, presidiendo los testeros los retratos de *Felipe II* de Antonio Moro y *Carlos V* por Seisseneger, en la Celda Prioral desde época fundacional (FODI 10182223-4) (Fig. 8)⁵⁰. En los años cincuenta se trasladaría a esta sala el salón del trono, pero por su incongruencia histórica sería retirado años más tarde. Felipe II apenas recibía en El Escorial audiencias, siendo éstas las que no se podían excusar. El palacio representativo para ello sería el alcázar madrileño.

En la galería de Mascarones coloca dos maniqués vestidos como las guardias del rey que actualmente se conservan en los almacenes (FODI 10182231). El archero sería de 1912, mientras que los soldados de 1917⁵¹. Posterior a la intervención de Florit sería la compra de un libro con mapas de Ortelius para recortar sus láminas con ciudades de la monarquía y disponerlas enmarcadas como algunos cronistas relatan que las tenía el rey prudente. Del Camarín de Santa Teresa rescata algunas vitelas iluminadas de temática religiosa que actualmente se encuentran en las habitaciones interiores para protegerlas de la luz. Con algunas ánforas de cobre y latón de las que servían con flores en los altares de la Basílica y que estaban retiradas por inútiles compone algunas de las curiosas lámparas del recorrido al palacio entre 1913 y 1914⁵². El bronceista en 1914 le proporciona varias piezas para sus lámparas compuestas con elementos metálicos y en 1917 encontramos 14 brazos que se arreglan para sus “bodas” en las lámparas. También compra en un anticuario en 1913 la lámpara alemana de metal hoy en la sala de guardias⁵³.

Los tapices serían un elemento fundamental en la decoración de algunas salas como la de Audiencias. En época de Felipe II eran enormemente apreciados por su riqueza y versatilidad. El monarca llevó algunas series importantes al Monasterio al inicio de su construcción como las series de Noe o los “Paños de Oro” para decorar la Iglesia Vieja antes de la distribución definitiva de las pinturas. Sin embargo, Florit lleva al Escorial algunas series como los “monos” para continuar con el decorado de la Sala de Audiencias en 1913⁵⁴. También emplea series que habían estado históricamente en el Monasterio como la facticia “dosel de Carlos V”, mientras que selecciona otras que podrían ser adecuadas como la Historia de la Virgen, San Juan o la Fundación de Roma.

Paralelamente se sopesa crear en El Escorial un Museo de Tapices en el que exponer las magníficas colecciones reales españolas. Entre los inconvenientes estaría que quizá el edificio no reunía las necesarias condiciones de seguridad para su correcta exposición y se privaría a Madrid de estas colecciones. Sin embargo, si se exponen en el Monasterio una vez comenzada la reorganización de las Habitaciones de Felipe II, se haría doblemente interesante la visita para el turista “quitándole el ambiente de austeridad que tiene actualmente y que no era ciertamente el que tuvo en su fundación [tachado:



Figura 9

Pieza grande de Secretarios en el Palacio de los Austrias.

AGP. Patrimonio Nacional. FODI 10182228.

falseado por la leyenda popular]”⁵⁵.

Florit documentó además su actuación con legajos del Archivo del Palacio Real, especialmente con la testamentaría de Felipe II⁵⁶. También frecuenta el de su gran amigo y superior, el conde de Valencia Don Juan⁵⁷. Precisamente en 1912 se compra por su gestión un libro de trazas, en su mayoría de El Escorial y pide que se desglosen de álbum encuadernado los dibujos relacionados con el edificio para que se envíen al Monasterio y decorar la “pieza grande de secretarios” en 1913, como se ve en las fotografías antiguas (FODI 10182228) (Fig. 9)⁵⁸. Asimismo utilizó el testimonio de cronistas contemporáneos al rey prudente como el padre José de Sigüenza o el ayuda de cámara Jean Lhermite en su *Passetemps*. Otra de las fuentes principales serían las “entregas” con las que el rey alhajó su monasterio desde 1571⁵⁹. También, a la hora de reconstruir el mobiliario, usaría el manual de etiqueta recurriendo en ocasiones a la compra de sillas que vestiría con fragmentos textiles destinados en su mayoría a restaurar la magnífica colección de ornamentos litúrgicos. En ocasiones se emplean

algunos fragmentos de textiles en mal estado como sucede en noviembre de 1913, cuando se envían a Tapicería de Palacio Real ropas y telas escurialenses junto a nueve frontaleras de gradas deterioradas que se adaptan para decorar las sillas de brazos que se están arreglando para el Palacio de Austrias⁶⁰.

La gran mayoría de muebles y objetos de arte de gran valor que Felipe II iba “entregando” para ornamentar su fundación religiosa, estuvo buena parte de su reinado almacenada en un Guardarropa o Guardajoyas en el propio Monasterio.

Hoy sabemos que Felipe II tendría un mobiliario fijo tan sólo en el alcázar de Madrid⁶¹. En su residencia del palacio escurialense, desde 1576 a 1598, existían pocos muebles “de asiento”, esto es, que no se movían del sitio, como el bufete pétreo o las puertas bávaras a los que ya se refiere Sigüenza⁶². Posiblemente la cama del rey de madera estaría fija, como también sucedía en otras residencias como El Pardo, pero la mayoría de los muebles desaparecerían una vez marchase el monarca. Precediendo a la llegada del rey, el oficio de Furriera llevaba mobiliario desmontable, incluso camas, desde Madrid en baúles y cofres. Una vez concluida la jornada, regresaban al alcázar madrileño, donde se guardaban. Muchas veces estos muebles “de camino” se descomponían y era necesario arreglarlos en el Real Sitio⁶³. Este mobiliario se completaba con lo que traían los tapiceros, según fuese invierno o verano. Aparte de alfombras, almohadas y vestiduras para cama, encontramos guadamecés con medallas desde junio de 1571 que se cosían según las dimensiones del aposento⁶⁴. La reina Ana de Austria dispondría en su cuarto hasta 1579, su última visita al Escorial, de veintidós paños de guadamecés y una sobre-ventana de plata y oro verde⁶⁵. Los aposentos de los reyes se colgaban con clavos y escarpías con la ayuda de escaleras. También se clavaban con tachuelas esteras de palma en el suelo, como ocurre en 1579⁶⁶. Aunque ya terminado el mango de la parrilla en 1576, parece que no es hasta un decenio después cuando el Rey empieza a usar su habitación con el oratorio comunicado con la recién inaugurada Basílica, como informa a su hija Catalina Micaela⁶⁷. Florit con algunos restos de estos guadamecés recompone las plataformas donde hoy descansan las camas. Así la reconstrucción de Florit de los aposentos de la infanta, con la cama de gasas orientales típica del verano, sólo existiría mientras duraba la jornada real que en tiempos de Felipe II solía ser en verano y en ocasiones en Semana Santa. Los mismos muebles que se armaban en El Escorial se montarían después en El Pardo, a donde se dirigía la familia real en otoño. En este sentido resulta elocuente una sátira contemporánea contra El Escorial en la que se dice se dice que el rey dormía allí en una cama de tela parda⁶⁸. Por esta razón, consideramos que piezas como la vestidura de cama “rica” de terciopelo carmesí bordado de oro, plata, perlas, granates, turquesas y otras piedras preciosas que trae el bávaro Antonio Meyting desde Augsburgo para el rey e ingresa en su guardajoyas real en

1573, quedarían en el alcázar de Madrid⁶⁹. En 1586 aún no se le ha pagado la totalidad de esta colgadura y algunas joyas que vendió al rey más de un decenio atrás y pide que se le perdonen los impuestos de mercaderías que trae desde Augusta a Madrid, posiblemente embarcadas en Amberes rumbo a los puertos del Norte de España. Ya en 1584 trae un importante cargamento de mobiliario a Madrid, pero en 1585 no puede hacerlo por las guerras de Flandes⁷⁰. En este memorial dirigido al Presidente de Hacienda se refiere a esta colgadura que iba a ser destinada al Escorial, posiblemente por la fama de las colecciones reunidas por el rey para alhajar su monasterio⁷¹. Indudablemente el rey tendría una cama en el Monasterio, pero no de esta riqueza. La gran mayoría de estos muebles y objetos de arte de gran valor que Felipe II iba “entregando” desde 1566 para ornamentar su fundación religiosa, mientras ésta se concluía y se finalizaban sus decoraciones de pintura al fresco, estuvo buena parte de su reinado almacenada en un Guardarropa o Guardajoyas en el propio Monasterio. Allí cita Felipe II al secretario Antonio Pérez antes de su caída en desgracia en 1579⁷².

A pesar de estos traslados de mobiliario entre las diferentes residencias reales según las jornadas, sí que hay constancia de que existían carpinteros en el Real Sitio que trabajaban fundamentalmente para el Monasterio, pero que también hacían muebles o reparaciones para la familia real⁷³. La gran mayoría de este mobiliario se ha perdido, por lo que son muy interesantes estas noticias documentales⁷⁴. Sólo ha llegado hasta nosotros en buen estado de conservación parte del mobiliario litúrgico y de la Biblioteca para el que el rey prudente no escatimó gastos haciendo traer las mejores maderas exóticas. A ellas se recurre cuando el ensamblador Francisco Verdugo fabrica dos pies de las mesas de piedras duras y jaspes que poseía Felipe II en el alcázar madrileño bajo la supervisión del arquitecto Francisco de Mora. Éstas eran ensambladas de maderas de ébano, boj, acana y nogal que debe seleccionar en noviembre de 1593 de El Escorial⁷⁵. Dos años antes ya había ejecutado en El Escorial bancos y credencias para la Real Capilla del alcázar madrileño⁷⁶. En 1596 Alonso López hace para la biblioteca unos bancos de madera de nogal embutidos de boj⁷⁷. Algunos muebles de esta época se han conservado por su uso religioso, como el pequeño escritorio alemán de ébano con aplicaciones de plata que regaló la emperatriz María en 1597 transformado en relicario (PN 10044697)⁷⁸. El conocimiento de esta documentación nos puede ayudar a recuperar algunas piezas perdidas como se ha hecho recientemente, siguiendo la estela de Florit, con una *Virgen con el Niño*, derivada de *La Madonna de Foligno* de Rafael, con la parrilla escurialense de las pintadas por Rodrigo de Holanda para decorar las celdas de los jerónimos⁷⁹. El propio Florit introdujo en 1912 una de estas tablitas marianas, procedente del Camarín, en la habitación del rey en su reconstrucción⁸⁰.

Muchas de las interpretaciones de Florit se han mantenido hoy en día no sólo como documentación del estilo “historicista” en el montaje de museos imperante en la Europa de la época, sino también por su certeza. Algunas pinturas religiosas del siglo XVI proceden de la colección de Carlos IV o de la del marqués de Salamanca, pero se mantienen, ya que se asemejan a las que tuvo en su día el rey prudente en sus habitaciones y que actualmente están en el Museo del Prado. Así sucede, por ejemplo, en la habitación de



Figura 10

Habitación de la infanta Isabel Clara Eugenia.

AGP. Patrimonio Nacional. FODI 10182213..

la Infanta Isabel Clara Eugenia (FODI 10182211-14) (Fig.10). No obstante, sería necesario retirar algunas piezas más incongruentes como el escaparate de cera del siglo XVIII perteneciente a la colección de Isabel de Farnesio⁸¹, como se hizo con algunos cuadros de su colección que aparecían en el inventario de La Granja de 1746⁸².

El año de 1912, coincidiendo con la creación del Museo de Artes Decorativas, fue fundamental en la actuación de Florit, quien dio visibilidad al Monasterio y a sus reformas con el último torneo caballeresco celebrado en la Lonja del mismo el 8 de septiembre, como recoge la crónica de *La Ilustración Española y Americana* apareciendo él mismo caracterizado como Felipe II (FODI 10124390 y 10124393). De este momento sería la colección de fotografías en las que el palacio de los Austrias habría sido sustancialmente transformado de una manera no muy diferente a la que hoy en día se muestra sus visitantes.



¹ SOLER DEL CAMPO, A., "Cincuenta fotografías y un dibujo sobre las Colecciones y Sitios Reales", *Reales Sitios*, núm. 126, 1995, pp. 32-42. Florit también dejó su huella en la Real Fábrica de Tapices como atestigua la colección de acuarelas de su mano de 1888 subastada en la Sala Retiro en octubre de 2009 y adquiridas por dicha institución. Trabaja entre 1896 y 1924.

² Juan Crooke sería director de la Armería entre 1896 y 1904. Luis Moreno y Gil de Borja ocuparía el cargo de intendente general de la Real Casa y Patrimonio entre 1880 y 1917.

³ Archivo General de Palacio (a partir de ahora, AGP), Administración general (a partir de ahora, AG.), leg. 765. Se describen como "embutidas y columnas sobrepuestas".

⁴ GARCÍA-FRIAS CHECA, C., "Dos dibujos inéditos de los Aposentos Reales de San Lorenzo en 1755", *Reales Sitios*, núm. 150, 2001, pp. 16-25.

⁵ XIMENEZ, A., *Descripción del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial su magnífico templo, panteon, y palacio*, Madrid, Imprenta de Antonio Marín, 1764.

⁶ *Proyecto de reformas, medios de llevarlas a cabo y memoria de las ya hechas en el Real Palacio y Monasterio de San Lorenzo del Escorial*, Biblioteca del Palacio Real de Madrid, II/4056 (61).

⁷ MARÍN PÉREZ, A., *Guía histórica y descriptiva del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*, Madrid, Escuela Tipográfica del Hospicio, 1889. Existe otra intermedia de 1899.

⁸ BERMEJO, D., *Descripción artística del Real Monasterio de S. Lorenzo del Escorial, y sus preciosidades despues de la invasion de los franceses*, Madrid, Imprenta de Rosa Sanz, 1820, p. 104.

⁹ ROTONDO, A., *Historia descriptiva, artística y pintoresca del Real Monasterio de S. Lorenzo*

comunmente llamado del Escorial, Madrid, Eusebio Aguado, 1862, pp. 154, 196 y 259. En 1899 se ubica ya en la habitación de Felipe II, MARÍN PÉREZ, A., *Ob. cit.*, p. 216.

¹⁰ ZARCO CUEVAS, Fr. J., "Inventario de las alhajas, relicarios, estatuas, pinturas, tapices y otros objetos de valor y curiosidad donados por el rey don Felipe II al Monasterio de El Escorial. Años de 1571 a 1598", *Boletín de la Academia de la Historia*, núm. 97, 1930, p. 132, 1.695. Mide 28 x 107 x 39 cm. En 1907 aparece en la Celda Prioral Baja proveniente del Camarín de santa Teresa, junto al retablo de Bianca Capello, *Catálogo Monumental*, I, p. 107. Ya en 1892 ambos, junto a importantes relicarios y otros objetos, pinturas, libros y tapices escorialenses, figuraron en la sala XVI, decorada con bienes de la Real Casa, en el *Catálogo de la Exposición Histórico-Europea*, Madrid, Establecimiento Tipográfico de Fortanet, 1893.

¹¹ Leopoldo de Ayllón escribe al conde de Valencia de Don Juan, el 13 de julio de 1893, AGP, Histórica, caja 313, expediente 19, Real Orden de junio de 1893. Tenía el nº de inventario 2545. Allí lo mantendrá Florit.

¹² Billeto del marqués de Borja, 20 de octubre de 1913, AGP, Histórica, caja 313, expediente 9. Celebra que hayan encontrado cosas notables que exponer en Capitulares y habla con el inspector del tapizado de sillones con la costurera Lucía.

¹³ *Catálogo Monumental*, Madrid, I, pp. 203-207.

¹⁴ MARÍN PÉREZ, A., *Ob. cit.*, ed. 1889, p. 114.

¹⁵ *Ibidem*, p. 111.

¹⁶ GARCÍA-FRIAS, C., "El Camarín de Santa Teresa una pequeña "cámara de maravillas" del Monasterio de El Escorial", en CAMPOS, F. J. (coord.), *Monjes y monasterios españoles*, Madrid, Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, I, 1995, pp. 135-160.

¹⁷ Serían el hoy en la Sacristía (PN, 10048054), el regalo de Bianca Capello a Felipe II que colocará en la habitación del rey (PN, 10014408) y el denominado altar portátil de Carlos V (PN, 10014748) que llega al Escorial el 26 de marzo de 1567, como consta en AGP, Patronatos, San Lorenzo, caja 82, "Libro de cosas de Felipe II", ff. 16v-17. El expediente de la limpieza y restauración entre 1881-1882 se encuentra en AGP, Histórica, caja 313, expediente 9 y expediente 24, para las plaquetas esmaltadas que Placido Zuloaga remite al conde de Valencia don Juan.

¹⁸ Aunque personajes como Rotondo lo interpretan como un modelo para el Tabernáculo, fue un regalo de los Medici al fundador. SALORT, S. y KURBERSKY-PIREDDA, S., "Se bene è cosa ordinaria (...) sarà gratissimo: un ciborio di alabastro in dono a Filippo II di Spagna", *Rassegna Volterrana*, núm. 84, 2008, pp. 235-248.

¹⁹ ROTONDO, A., *Ob. cit.*, p. 272. Aún hoy continúan en la Real Armería. Algunas tienen fechas anteriores a la construcción del Monasterio. El marqués de Borja pide a Florit en 28 de octubre de 1905 que entregue al administrador de El Escorial cinco cerraduras que procedían del Monasterio para que puedan ser expuestas en la vitrina de las Salas Capitulares para completar la colección de "objetos artísticos de industria española que se está reuniendo en San Lorenzo", AGP, Histórica, caja 313, expediente 24. Se conservaban en el armario 13, caja 322, expediente 1. Una recreación se expone hoy en el Museo de Arquitectura montado a partir de 1963.

²⁰ MARÍN PÉREZ, A., *Ob. cit.*, p. 126.

²¹ Algunas piezas como las cajas para contener los simples en la Botica se encargaron *ex professo*, LÓPEZ GAJATE, J., “La Botica de San Lorenzo el Real de El Escorial”, en CAMPOS, J. (coord.), *La Ciencia en el Monasterio de El Escorial*, Madrid, Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 1993, I, pp. 287-291. En Alcalá Subastas, 22-23 de mayo de 2013, se ha subastado recientemente una de estas cajas cuadradas, aunque carente de la cartela (lote 871, 20 x 23 x 20 cm).

²² Marqués de Borja a Florit, Madrid, 17 de octubre de 1914, AGP, Histórica, caja 313, expediente 9. Algún objeto de Talavera de las colecciones actuales viene de esta procedencia, como constatan varias etiquetas. El marqués le indica que procure que no se exponga en Capitulares.

²³ AGP, Histórica, caja 313, expediente 9.

²⁴ QUEVEDO, J. de, *Historia del Real Monasterio de San Lorenzo, llamado comunmente del Escorial, desde su origen y fundación hasta fin del año de 1848*, Madrid, Imprenta de Eusebio Aguado, 1849, p. 323; ROTONDO, A., *Ob. cit.*, p. 272.

²⁵ El 2 de junio de 1891 serán examinados por Zarco del Valle, Luis Moreno y el conde de Valencia de Don Juan, AGP, Histórica, caja 313, expediente 19.

²⁶ Para las vicisitudes de esta restauración, AGP, Histórica, caja 313, expediente 24. Figuraría en la exposición de Barcelona de 1888.

²⁷ AGP, Histórica, caja 313, expediente 9, 28 de enero de 1915. Se conservan en este expediente los pagos por las obras de estos años. En 1913 el ingeniero director de obras le auxilia en desperfectos y derribos de tabiques como se desprende de un billete del marqués de Borja del 24 de febrero de 1913.

²⁸ AGP, Histórica, caja 313, expediente 9, 16 de septiembre de 1914. Serían un total de 1250 azulejos de Talavera.

²⁹ XIMENEZ, A., *Ob. cit.*, pp. 172-174.

³⁰ BERMEJO, D., *Ob. cit.*, pp. 333-334.

³¹ SIGÜENZA, Fr. J. de, *La fundación del Monasterio de El Escorial*, Madrid, Editorial Aguilar, 1963, p. 277.

³² Se reproducen las fotografías de esta intervención en KUBLER, G., *La obra de El Escorial*, Madrid, Alianza Editorial, 1984.

³³ AGP, Histórica, caja 313, expediente 9.

³⁴ Tenía el nº 20 del catálogo, marqués de Borja a Florit, Madrid, 17 de octubre de 1905, AGP, Histórica, caja 313, expediente 9.

³⁵ Este mueble ha sido profundamente estudiado por el profesor Casto Castellanos desde 2003 y fue él quien ha señalado estas ideas en sus visitas al palacio de los Austrias.

³⁶ AGP, Histórica, caja 313, expediente 9. Se fija en tres mesas, morillos de chimenea, cueros labrados, terciopelo rojo, bancos y molduras para marcos. Entre las pinturas que selecciona estaba una de San Sebastián que se restituyó en 2002 a Aranjuez.

³⁷ QUEVEDO, J. de, *Ob. cit.*, pp. 346-348.

³⁸ ROTONDO, A., *Ob. cit.*, pp. 226-227. También se refiere a un sillón, una mesa y otros objetos que usaba el fundador en el oratorio. En la p. 277 hay una descripción de la habitación.

³⁹ MARÍN PÉREZ, A., *Ob. cit.*, pp. 132-133.

⁴⁰ AGP, Histórica, caja 313, expediente 9. Estos podrían ser los de la habitación del Prior.

⁴¹ *Ibidem*, ed. 1889, pp. 133-135 y 211-215; ed. 1904, p. 129. Florit también subirá al Monasterio algunas pinturas cinquecentistas de la colección de Carlos IV de la Casita del Príncipe, AGP, Histórica, caja 313.

⁴² CALVERT, A. F., *The Escorial. A History and Descriptive Account of the Spanish Royal Palace, monastery and mausoleum*, Londres, J. Lane, Bodley Head, 1907, plate 122.

⁴³ Estos libros se trasladaron en 2004 a la Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial, siendo sustituidos por reproducciones.

⁴⁴ Existe una edición en castellano *El Pasatiempos de Jean Lhermite, memorias de un gentilhombre flamenco en la corte de Felipe II y Felipe III*, Aranjuez, Doce Calles, 2005. El original se conserva en la Biblioteca Real de Bruselas y Florit se valdría de la edición de Ch. Ruelens, E. Ouverleaux y J. Petit, Amberes, 1896. En la cuenta de Florit de 1911 y 1912 se refleja, entre barniz japonés, purpurina y menudencias, 60 pesetas “pagado por la compostura del reloj de Felipe II”, AGP, Histórica, caja 313, expediente 9.

⁴⁵ Paga 100 pesetas por tres marcos de ébano y tres sillas para el segundo cuarto y “seis sillas con moldura imitando a antigua y marquitos”. El que aparezcan las costureras Julia Suárez, Victoria Benito y Sofía Gayo hacen pensar que “vestirían” este mobiliario. En la cuenta de 1912 aparecen sillas antiguas y otros objetos. En 1913 marcos, un espejo antiguo, cuatro cajones para “restaurar” un mueble, AGP, Histórica, caja 313, expediente 9.

⁴⁶ Aparte de la base de datos de fotografía histórica FODI del Archivo General de Palacio, resulta de gran utilidad para intentar reconstruir estos espacios la Fototeca del IPCE, algunas series de postales turísticas o el *Catálogo Monumental Español* (Madrid) que se encarga en 1907. En las pp. 223-229 del tomo I de esta última obra se recoge una pormenorizada descripción de las habitaciones.

⁴⁷ También habría algunas pinturas como se deduce de la descripción de ROTONDO, A., *Ob. cit.*, p. 276.

⁴⁸ FLORIT, J. M., “Los aposentos de Felipe II en San Lorenzo del Escorial”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, año 28, 1920, 1er trimestre, pp. 39-48; 2º cuatrimestre (junio), pp. 94-101; año 29, 1921, 4º cuatrimestre (diciembre), pp. 302-307; año 31, núm. 4, 1923, pp. 296-300. El que no explique detalles como los tapices de grutescos que componen la cama del rey hace pensar que este artículo quedó inconcluso con su fallecimiento en 1924. Algunas fotos antiguas muestran otras colgaduras diferentes a las de hoy en día parecidas a la actual colcha.

⁴⁹ Un panorama lo ofrece SÁINZ DE MIERA, J. “La historia del Escorial en sus objetos: las puertas taraceadas del palacio privado”, *Reales Sitios*, núm. 108, 1991, pp. 29-36. También en este momento vendría la serie de cuadros con vistas de Reales Sitios en parte depósito del Museo Arqueológico Nacional.

⁵⁰ Anteriormente parece que se juntaron con los que estaban en la Celda Prioral Baja, *Catálogo Monumental de Madrid*, I, p. 207. El conde de Valencia don Juan pregunta a Florit por la decisión de llevar a la Celda Prioral retratos borbónicos existiendo otros de la Casa de Austria, AGP, Histórica, caja 313, expediente 9.

⁵¹ El coste de uno de estos maniqués, que se trae en tren desde Madrid, está en las cuentas de 1917 que Florit redacta desde el hotel Miranda donde se hospedaba, AGP, Histórica, caja 313, expediente 9.

⁵² Por ejemplo, el platero Juan de Huete entrega sesenta ramilleteros de bronce dorado para este fin, AGP, AG, leg. 902, exp. 12, 166, Madrid, 27 de febrero de 1614.

⁵³ AGP, Histórica, caja 313, expediente 9, 18 de diciembre de 1913. Cuesta 2.000 pesetas.

⁵⁴ Estaban en la escalera del príncipe de acceso a Génova en Palacio Real. La entrega se hará el 18 de octubre de 1913, AGP, Histórica, caja 313, exp. 9.

⁵⁵ Conde de Valencia de don Juan, AGP, Histórica, caja 313, expediente 9.

⁵⁶ Pide que se envíen de uno en uno a la Armería, 11 de julio de 1912, AGP, Histórica, caja 313, exp. 9.

⁵⁷ Se refiere a él en el primero de sus artículos y se solían reunir en el Instituto quedando como recuerdo un libro con las caricaturas *Recuerdo de la tertulia dominguera del Conde de Valencia de Don Juan. Arqueólogos anticuarios y bibliófilos más o menos chiflados*, Madrid, Hauser y Menet fototipia, 1904. El conde donó a Florit un billete del secretario real Mateo Vázquez con anotaciones hológrafas del rey que se conserva actualmente en las habitaciones del monarca, como testimonio de su febril actividad como “rey papelero” (PN, 10014417). También le cede un ánfora de la botica de Talavera (PN, 10014535). Desgraciadamente, esta proximidad ha hecho que no se conserve correspondencia entre ambos. Agradezco la ayuda en este sentido a Cristina Partearroyo y M^a Ángeles Santos Quer, conservadora y bibliotecaria de esta institución.

⁵⁸ AGP, Histórica, caja 313, expediente 9, y BUSTAMANTE, A., “Las trazas de la Biblioteca del Palacio Real de Madrid. Felipe II y sus arquitectos”, en *Las Trazas de Juan de Herrera y sus seguidores*, Santander, Patrimonio Nacional y Fundación Marcelino Botín, 2001, p. 289.

⁵⁹ Se conservaban en el AGP (signatura actual: Patronato de San Lorenzo, cajas 82 y 83) y fueron publicadas en 1930 por el P. Julián Zarco Cuevas, OSA, en el *Boletín de la Academia de la Historia*. Hay que tener en cuenta que, salvo excepciones como las puertas de taracea alemanas, todas estas piezas se destinan al Monasterio y no a la zona palaciega. Aparecen allí porque en un primer momento se colocaron en lugares como la puerta de la antigua Sacristía que servía a la Iglesia “de prestado” en el actual hueco de la escalera principal.

⁶⁰ AGP, Histórica, caja 313, expediente 9, 5 de noviembre de 1913.

⁶¹ Algunos, que imaginamos de especial riqueza, como tres cajas que contenían cuatro mesas y dieciséis sillas o bancos cuadrados que el rey esperaba de Flandes (Madrid, 19 de noviembre de 1565, Archivo General de Simancas (a partir de ahora, AGS), Cámara de Castilla, libro 140, f. 233). Serían los realizados por B. Weisshaupt en Augsburgo que se destinarían al alcázar madrileño, aunque no a la Caballeriza como supone GÉRARD, V., *De castillo a palacio. El Alcázar de Madrid en el siglo XVI*, Bilbao, Xarait Ediciones, 1984, p. 168, nota 44. Sobre este

tema, AGUILÓ ALONSO, M. P., *El mueble en España*, siglos XVI y XVII, Madrid, CSIC- Ediciones Antiquaria, 1993, pp. 103, 413 y 433, doc. 18; PÉREZ DE TUDELA, A., “Relaciones artísticas con el ducado de Baviera en el reinado de Felipe II”, en MARTÍNEZ MILLÁN, J. y GONZÁLEZ CUERVA, R. (coords), *La Dinastía de los Austria: Las relaciones entre la Monarquía Católica y el Imperio*, III, Madrid, Editorial Polifemo, 2011, Vol. III, pp. 1775-1781.

⁶² Una de ellas a la salida de la habitación del rey hacia la parte trasera del armario-relicario que actualmente no está ya en este lugar.

⁶³ Por ejemplo, en 1582 Tomás de Arrás paga 8 reales “por adereçar en el escurial un coffre que se habia hecho pedaços la zerradura y se abrio y se le hecharon cantoneras y bisagras y se clavo”. También se adereza un cajón que se rompió al caer de una acémila y que contenía la madera para armar la cama de las infantas. Se recompone un pilar quebrado de la cama de Isabel Clara Eugenia con una espiga y una argolla de hierro. Se trasladará desde El Escorial a Torrelodones el estrado para que coman las hermanas en su camino hacia El Pardo. En 1596 las camas del príncipe Felipe y su hermana se llevarán desde El Escorial a Campillo. AGP, AG, leg. 5.284.

⁶⁴ AGP, AG, maestro de cámara, leg. 6.724, 12 reales “por coser unos guadameçiles en el escurial y quitarles las medallas y tornarlos a coser”. También existían en la parte del Monasterio, por ejemplo, en los altares comunes de la Basílica, como se recoge en las “entregas” y cuentas del procurador.

⁶⁵ “de quatro cueros de cayda con la cenefa los quales servían en s.t Lorenço en el aposento de la R[ei].na Doña Ana los diez y ocho paños de a veinte y seis cueros cada uno y otro paño de a v[ein].te cueros y dos paños de a catorce cueros y una sobreventana de seis cueros que son todos quinientos y v[ein].te y dos cueros”. En 1598 faltarán seis de los mayores que Felipe II cedió a los niños de su Capilla y otros cuatro que en mayo de 1594 dio a Catalina [Alter] “la portuguesa”, AGP, AG, leg. 919, f. 108.

⁶⁶ AGP, AG, leg. 5.284.

⁶⁷ BOUZA, F., *Cartas de Felipe II a sus hijas*, Madrid, Akal, 1998, pp. 145-146. Florit posiblemente conociese este testimonio, ya que muchas de estas cartas fueron publicadas por L. P. Gachard en 1884.

⁶⁸ KUBLER, G., *Ob. cit.*, pp. 191-192.

⁶⁹ MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., “Una cama rica de Felipe II”, *Boletín del Seminario de estudios de Arte y Arqueología de Valladolid*, 19 (1952-1953), pp. 133-135. La signatura actual de esta documentación es: “Cosas entregadas al Guardajoyas real Hernando de Briviesca el 2 de mayo de 1573”, AGS, Dirección General del Tesoro, inv^o 24, leg. 567.

⁷⁰ SÁNCHEZ PINILLA, T., “Importación de muebles de Augsburgo en 1584”, *Archivo Español de Arte*, núm. 153, 1966, p. 325.

⁷¹ AGS, Consejo y Juntas de Hacienda, leg. 233, recogido en la Base de Datos del CSIC *Misión Irlanda*. Para este interesante personaje, nos remitimos al reciente estudio de HÄBERLEIN, M. y BEYREUTHER, M., *Agent und Ambassador. Der Kaufmann Anton Meuting als Vermittler zwischen Bayern und Spanien im Zeitalter Philipps II*, Augsburgo 2013, con bibliografía anterior.

⁷² PÉREZ, A., *Relaciones y cartas*, ed. a cargo de A. Alvar Ezquerro, Madrid, Turner, 1986, II, p. 24.

⁷³ AGUILÓ ALONSO, M. P., *Orden y decoro: Felipe II y el amueblamiento del Monasterio del Escorial*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001; PÉREZ DE TUDELA, A., "Mobiliario en El Escorial en tiempos de Felipe II: una aproximación documental", en AA.VV., *El mueble del siglo XVI: mueble para la Edad Moderna*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona : Museu de les Arts Decoratives : Associació per a l'Estudi del Moble, 2011, pp. 25-40.

⁷⁴ Por ejemplo, los pagos al carpintero Alonso López de 60.520 maravedíes por "doze banquillos que havia de hazer para el monasterio de s.t lorenço el rreal de nogal enbutido conforme a otro que estava hecho concertados a ciento y ochenta Reales cada uno" entre el 8 julio y diciembre de 1595. En 1598 recibe 330 reales por "un modelo de madera a manera de confissionario que hacia para el dho monest[eri].o", 13 de junio de 1598; 803 reales por "un modelo para unos assientos de confissonarios de madera de quenca [pino] labrados de tabla a toda costa", 18 de diciembre, AGP, Patronatos, San Lorenzo, leg. 1.825.

⁷⁵ 122.502 maravedíes "por el hazer de dos pies de diferentes maderas para dos mesas de jaspe de su mag.d [...] de ensamblaxe de hevano box caova acana y nogal" con libranzas desde 27 abril al 15 octubre 1593. El 19 de noviembre recibe 200 reales por haber ido al Escorial a traer boj, acana y otras maderas para este fin (AGP, Patronatos, San Lorenzo, leg. 1.825). Para los pies anteriores de otras mesas similares, PÉREZ DE TUDELA, A., "Los muebles de la colección de Felipe II y de su hija la infanta Isabel Clara Eugenia", en AA.VV., *El culto al objeto: de la vida cotidiana a la colección*, Barcelona, Asociación para el estudio del mueble, 2009, p. 41, nota 11.

⁷⁶ PÉREZ DE TUDELA, A., Ob. cit., 2011b, p. 31. SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., *Inventarios Reales. Bienes muebles que pertenecieron a Felipe II*, I, Madrid, Real Academia de la Historia, 1956-1959, p. 85, núms. 484-485.

⁷⁷ Este carpintero recibe, el 3 de febrero de 1596, 380 reales por "doze banquillos de nogal enbutidos de box que hizo para la librería del dho monast[er]io de s.t lorenço el rreal". Hace otros dos y se compra un pedazo de nogal. AGP, Patronatos, San Lorenzo, leg. 1.825, exp. 19.

⁷⁸ PÉREZ DE TUDELA, A., Ob. cit., 2011b, p. 31, nota 94.

⁷⁹ *Alcalá Subastas*, 22-23 de mayo de 2013, lote 704 (48 x 35cm). Actualmente ya cuelga en la habitación de Felipe II (PN,10233068); ZARCO 1930, pp. 70-71. En el Monasterio de El Escorial se conserva otra de estas tablas (PN, 10035181). Véase también COLLAR DE CÁCERES, F., *Pintura en la antigua diócesis de Segovia, 1500-1631*, Segovia, Diputación Provincial, 1989, p. 275. El profesor Fernando Collar de Cáceres me señala amablemente otro ejemplar en el Museo Goya de Castres (*Obras Maestras españolas del Museo Goya de Castres*, Madrid-Bilbao, BBVA, 2002-2003, p. 12).

⁸⁰ PN, 10014427. Según consta en su reverso, se saca en 1912 del camarín de Santa Teresa.

⁸¹ ESTELLA MARCOS, M., "Pequeña escultura en cera: nuevas noticias sobre obras de Francisco Pieri y Caterina de Julianis en España", *Boletín de la Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción*, núm. 44, 2009, pp. 75-84.

⁸² ATERIDO, A., MARTÍNEZ CUESTA, J. y PÉREZ PRECIADO, J.J., *Inventarios Reales. Inventarios de Pinturas de Felipe V e Isabel de Farnesio*, Madrid, Fundación de Apoyo al Arte Hispánico, 2004, 2 vols.

NOTAS SOBRE EL MERCADO Y LA TASACIÓN DE LAS ARTES DECORATIVAS (1880-1930)

Victoria Ramírez Ruiz
Universidad Internacional de La Rioja

El objeto de este trabajo es el análisis del mercado de las artes decorativas españolas entre los últimos años del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX.

En nuestro estudio, analizaremos el cambio que se produjo a lo largo de este período en los precios de los objetos de las artes decorativas como reflejo de la valoración social de los mismos, la importancia que estas piezas alcanzaron en un periodo determinado, y las consecuencias que este flujo de dinero tuvo en nuestro país. Además se tratarán los factores que propiciaron su explotación, cómo era este comercio, quién lo realizaba, cuáles fueron las causas que afectaron a la dispersión de los objetos artísticos fuera de nuestras fronteras, la existencia de legislación sobre el tema, y el papel de nuestras autoridades.

Durante siglos el mundo académico ha tratado de separar el alcance de las palabras arte y mercado. Parece como si ambos conceptos, arte y mercado o belleza y dinero, fueran incompatibles. El genio artístico está asociado en cierta manera al placer visual,

el sentimiento desinteresado por antonomasia que no puede ser tasado. Sin embargo, la obra de arte ha estado y está sometida a intereses económicos. Y como mercancía a la que la sociedad le concede un valor, la ley de la oferta y la demanda termina por imponerse y el precio surge como una necesidad.

La posibilidad de “estar” y “mantenerse” en el mercado supone introducir en el sistema el principio de la competencia. Competencia entre artistas, competencia entre intermediarios y, finalmente, competencia entre compradores. Al igual que sucede con otras mercancías, el arte debe llegar a un abanico variado de públicos, a cada uno con productos específicos que respondan a sus expectativas de consumo y a la capacidad que estos tienen de responder a los nuevos productos que se introducen en el mercado.

Por tanto, en el ámbito económico, la obra de arte está sujeta a diversos factores socioculturales que hacen que determinadas piezas alcancen precios muy destacados sin tener por qué ser excepcionales desde un punto de vista estético, artístico o histórico. Este hecho se pone especialmente de manifiesto en las artes decorativas por otra circunstancia, la inapelable vinculación existente entre decoración y mobiliario, que somete a estas disciplinas a un nivel más comercial y a los vaivenes de los dictados de la moda.

Para entender el mundo del comercio de obras de arte, hay que encuadrarlo en un contexto histórico, tanto nacional como internacional. Entre las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX, en España asistimos a un período de enormes cambios sociales y culturales producidos por los efectos de la desamortización, con una nobleza empobrecida en decadencia, y una burguesía ascendente pero sin la vitalidad que tuvo en otros países europeos.

En lo tocante a las obras de arte, gran parte del patrimonio histórico español estaba en manos de la nobleza y de la Iglesia. En nuestro país, a lo largo del siglo XIX, se habían promulgado diferentes leyes desamortizadoras sobre bienes eclesiásticos; esto tuvo como consecuencia que parte de este patrimonio pasara a manos privadas. Sin embargo, la falta de interés por parte de los nuevos propietarios dio lugar a que gran parte de los monasterios y otros inmuebles desamortizados fueran abandonados, ya que habían sido adquiridos principalmente por el suelo cultivable que tenían asignado.

Por su parte la nobleza, asistió impávida a los grandes cambios producidos por las revoluciones liberales burguesas, que anularon los privilegios de este estrato social. Las leyes desvinculadoras de los mayorazgos y la incompetencia de parte de este estamento produjeron el debilitamiento de muchas familias poseedoras de obras de arte, y facilitaron su puesta en venta al mejor postor. Son conocidas, en este sentido, las ventas de las colecciones del duque de Alba, marqués de Leganés, Somosancho, Altamira, y de la casa ducal de Osuna.

Aunque de poca importancia numérica, también conviene dejar constancia de la existencia de algunos vendedores que, sin título de posesión, antes de producirse las desamortizaciones tenían en sus casas piezas de la Iglesia y que, pasado el tiempo, no devolvieron.

Pero sin lugar a dudas, lo que revolucionó el mercado de las artes decorativas en España fue la poderosa burguesía americana, que se consolidó en pocos años producto de las grandes fortunas amasadas durante la revolución industrial en Estados Unidos. Algunos de aquellos burgueses enriquecidos fueron grandes demandantes de arte europeo, cuya posesión era signo de gustos refinados y distinción social.

En los últimos años han salido a la luz muchos y muy buenos estudios sobre el expolio artístico de obras de arte españolas. Algunos nos han servido de base para contextualizar estas notas, especialmente los del grupo de investigación *Tresors, marxants, col·leccionistes*¹. Estos trabajos se han centrado especialmente en el expolio de bienes arquitectónicos y pictóricos por lo que, para ampliar su conocimiento, remitimos a los estudios citados².

En la primera mitad del siglo XIX, las artes decorativas españolas no gozaban del reconocimiento internacional que ya estaba teniendo nuestra pintura, difundida al comercio europeo tras su salida masiva al finalizar la Guerra de Independencia, y su posterior comercialización en países como Francia, Inglaterra o, años más tarde, Estados Unidos. La principal característica común a todas estas piezas era el desconocimiento que se tenía sobre su importancia para nuestro patrimonio histórico, en gran parte propiciado por la falta de exposiciones públicas que pudieran recogerlas, y permitieran interpretarlas y acercarlas al público general. Es difícil rastrear las ventas de unas obras de arte cuya principal característica era el desinterés que suscitaban, y en muchos casos no estaban a la vista pública como la arquitectura, por lo que eran denominadas en algunos medios como “antigüedades ignoradas”. Su desaparición pasaba fácilmente inadvertida, y sólo en el caso de los bienes de alguna iglesia, su ausencia podía despertar ciertos recelos entre la comunidad. Se conocen por la prensa del momento casos de denuncias sobre el mercado de pinturas; sirva como ejemplo la venta de la tabla de los escolapios de Monforte, obra de Van der Goes. La prensa nacional y local, desde el momento en que empezaron las negociaciones, hizo público este caso³, e incluso Lázaro Galdiano puso en marcha una suscripción popular para tratar de comprarla⁴. Sin embargo son menos las denuncias referidas a ventas de muebles, tapices o plata. El caso más conocido es el carrusel de noticias sobre las coronas de Guarrazar, que fueron puestas en venta y compradas por el museo de Cluny por 100 francos franceses⁵.

Respecto al mercado interno se publicaban pocas noticias sobre denuncias relativas a estas ventas. Una de ellas apareció en el diario *El País*, que en 1904 denunciaba la venta de tapices de la cofradía de la Buena Dicha ubicada en la iglesia de san Ginés de Madrid. Diez de aquellos tapices salieron a la venta por 1.000 pesetas, y otro de mayor calidad en 15.000⁶. Y la venta de una corona de época visigótica ofrecida al Museo Arqueológico también deja algún rastro en la prensa del momento⁷. Su precio se concertó en 5.000 pesetas aunque al final fue vendida en San Sebastián con mayor discreción por esta misma cantidad.

Otra cuestión que reforzaba la idea del desconocimiento de las artes decorativas venía dada por la ausencia de inventarios de piezas, y este descontrol sin duda propiciaba la venta clandestina. Este hecho intentó ser paliado con la elaboración de inventarios sobre

nuestro patrimonio, un proceso puesto en marcha mediante Real Decreto de 1 de junio de 1900 en el que se ordenaba la “catalogación completa y ordenada de las riquezas históricas o artísticas de la nación”, y que nunca llegó a concluirse. Aquella iniciativa no sirvió para proveer de una adecuada protección a nuestro patrimonio, y sus resultados fueron tan desiguales que ni siquiera sirvieron en muchos casos para fines de investigación.

Otra de las razones por las que las artes decorativas no contaron con el aprecio de los españoles está relacionada con los criterios de valoración, entre los que primaba la utilidad. Cuando algunas piezas dejaban de ser útiles o quedaban obsoletas se desecharon para obtener otras nuevas, más funcionales y adaptadas a los cambios de gusto.

Junto a las causas referidas hay otra que, no por su menor impacto, es menos importante: la idea que se tenía sobre la abundancia de ejemplares de estas disciplinas -tapicería, cerámica, indumentaria, platería, joyería, etc.- en nuestras colecciones. Es conocido un caso relacionado con algunos conjuntos de tapicería sobre los que el embajador Juan de Riaño decía que no interesaban al gobierno por no ser objetos raros ni únicos, y quedar miles de ellos en España. En el fondo de esta postura reside la escasa conciencia de conservación sobre nuestro patrimonio, que necesitaba de los españoles un cambio de conciencia cultural y del concepto de protección de los bienes histórico-artísticos. Este cambio dará lugar a las primeras medidas de salvaguarda internacional del patrimonio histórico y a la creación de normas para su protección, punto que resultaba aún una asignatura pendiente⁸.

Aunque lentamente, se fue regulando por ley la personalidad e importancia de obras y disciplinas reconocidas como artísticas, y por lo tanto, susceptibles de caer en desamparo. El término de obra artística experimentó un gran cambio entre la primera pragmática sancionada por Carlos IV⁹, y la popularización del término “obra patrimonial” entendida por arquitectos como Jerónimo Martorell, o Leopoldo Torres Balbas, como herencia común y objeto de disfrute público existió un gran camino. Este cambio de mentalidad, obligo a los estados a dotar de instrumentos legales al servicio de este bien común.

El reconocimiento y la demanda de las artes decorativas existentes en España se fue estimulando paulatinamente desde mediados del siglo XIX. Este despertar se debió sin duda a la repercusión que tuvo la fundación de distintos centros europeos como el Museo de *South Kensington* en Londres, que abrió sus puertas en 1852. Para llevar a cabo este proyecto se efectuó una campaña intensiva enfocada a la adquisición de piezas representativas de arte español, glosada por Juan Facundo Riaño en su inapreciable *Classified and descriptive Catalogue*¹⁰. Otros museos se sumaron a esta iniciativa como el *Kaiser-Friedrich-Gedächtniskirche* en Berlín, el *Museum Angewandte Kunst* de Frankfurt, el *Österreichisches Museum für angewandte Kunst* de Viena, o el *Musée des Arts décoratifs* de París. Asimismo, en Estados Unidos desde 1900 a 1930, los grandes museos como el *Metropolitan* de Nueva York se nutrieron de las donaciones de importantes coleccionistas, como la de Morgan, Havemeyer o Altman, o bien se crearon museos a partir de las propias, como fue el caso de Frick o Isabella Steward Gardner,

entre otros. Todos ellos tuvieron como denominador común la compra compulsiva de enormes cantidades de obras de arte de distintas disciplinas, dando la misma importancia a las artes decorativas que a la pintura¹¹.

Otro factor esencial para la divulgación y el conocimiento de las artes decorativas españolas lo constituyeron los pintores hispanos que se asentaban en París tras su paso por Roma¹². En sus estudios acumularon obras genuinamente españolas, como cerámicas, muebles, armas, etc., bien antiguas o vendidas como tales por los anticuarios. Fortuny, Raimundo de Madrazo o Muñoz Degrain seguían esta práctica habitual, coleccionando piezas que luego reproducirían en muchos de sus cuadros. En este sentido, Fortuny pudo ser el primero que coleccionó la loza de Manises y quien la puso de moda, y su estudio fue copiado por los demás artistas. Piezas de mobiliario diversas, procedentes del mercado anticuario casi siempre romano, aparecen en la obra de estos y otros pintores, aunque los platos valencianos sobre colgaduras adamascadas constituyeron el fondo ideal de estos “estudios”. A ellos hubieron de remitirse los coleccionistas y marchantes a partir de 1870¹³.

Las exposiciones de arte internacionales también contribuyeron enormemente al conocimiento de nuestras artes decorativas. La pobre imagen que proyectaba España desde el punto de vista político y económico quiso ser compensada con la grandeza artística que atesoraba nuestro país, especialmente en sus siglos más gloriosos. Esto dio lugar a que muchas piezas de mobiliario, armaduras, tapices, alfombras, cerámicas, etc. fueran expuestas en estas muestras, y dadas a conocer al gran público. Este es el caso de las alfombras del siglo XV españolas exhibidas en la Exposición Histórico-Europea de Madrid en 1892, y otras en la exposición de Arte Musulmán de Munich en 1910. La popular exposición internacional de Barcelona del 1929 también fue un escaparate muy apropiado para la difusión del arte antiguo español.

Esta imagen de la antigüedad artística española no estuvo exenta de críticas por parte de aquellos regeneradores que preferían dar un perfil moderno a nuestro país.

“[...] Dolor profundo causa contemplar el insignificante papel reservado a España en el certamen universal. En el palacio de todas las naciones se admite la palpación de un pueblo vivo, menos en el nuestro, que aparece con el solo aliento necesario para revolver las cenizas de sus museos y despertando solo interés entre tapices y borgoñotas”¹⁴.

Ejemplificamos con la exposición realizada en Barcelona en 1888, donde destacaron las antigüedades españolas, por encima de su producción industrial.

“[...] comprende hasta siete salas, más ó menos desahogadas, la primera de mobiliario, según mejor ha cabido sistematizarla, la segunda de alhajas y joyería, la tercera y cuarta de cerámica y ferretería, y las restantes de artes que llamaremos cristianas, por abarcar principalmente objetos litúrgicos, ó sea el contingente remitido por varias diócesis de Cataluña y de otras regiones españolas”¹⁵.

Con el nuevo siglo también catedrales e iglesias comenzaron a exhibir sus tesoros. Es destacable la exposición de la catedral de Burgos, celebrada en 1921, con motivo de su VII centenario, en la que, entre muchas otras obras, se mostraron alrededor de veinte de sus mejores tapices. Actualmente, muchos de ellos actualmente están fuera de nuestras fronteras, especialmente en museos norteamericanos¹⁶.

La labor de las instituciones regionales en este sentido fue por entonces muy escasa, y la repercusión que tuvieron en la prensa, aún menor, dado que este tipo de eventos expositivos fue prácticamente inexistente en nuestro país. De entre las escasas reseñas que podríamos citar, los medios sólo informaron de una exposición de artes decorativas, la realizada en la casa de Cervantes de Valladolid en 1882¹⁷.

El desarrollo de la cultura del viaje también ayudó en parte a mejorar la difusión de estas disciplinas. El exotismo español atrajo a no pocos visitantes de distintas nacionalidades. Además los encantos del país reunieron a artistas y coleccionistas en su viaje a España. Es el caso de la pintora Mary Cassatt y de los coleccionistas Harry y Louisine Havemeyer, quienes visitaron la Península en 1901. También destaca en este sentido el turismo cultural planteado por el marqués de Vega-Inclán, claramente dirigido a un público americano que desde finales siglo XIX abrió sus intereses a la exploración de unas desconocidas España y Portugal.

Reconocidos coleccionistas se preocuparon por hacer públicas algunas de sus colecciones privadas o de sistematizar otras como las de la Corona. Destacaron así, la colección de arte de Manuel Montesinos -una de las mejores de su época-, cuyos contenidos fueron editados en un notable catálogo. En este apartado no se puede dejar de mencionar a Enrique de Aguilera y Gamboa, XVII marqués de Cerralbo, o al citado Benigno de La Vega-Inclán (1858-1942), coleccionista movido por el interés científico e investigador tanto en sus actividades personales como en el desempeño de cargos oficiales de naturaleza cultural como el de Comisario Regio de Turismo, Conservador de la Alhambra, o miembro de la Junta de Excavaciones y Antigüedades y del Patronato del Tesoro Artístico Nacional. No puede obviarse tampoco la labor del cubano Guillermo Joaquín de Osma (1853-1922), conde consorte de Valencia de Don Juan.

La Sociedad Española de Amigos del Arte y sus publicaciones contribuyeron al conocimiento del mercado de tapices, cerámica, platería, etc., ya que uno de sus principales objetivos era el de revitalizar las llamadas "artes decorativas". Para conseguirlo fomentaron la organización de exposiciones y la edición de sus correspondientes catálogos¹⁸ publicando además una revista de arte de forma periódica: *Arte español: Revista de la Sociedad Española de Amigos del Arte español*¹⁹.

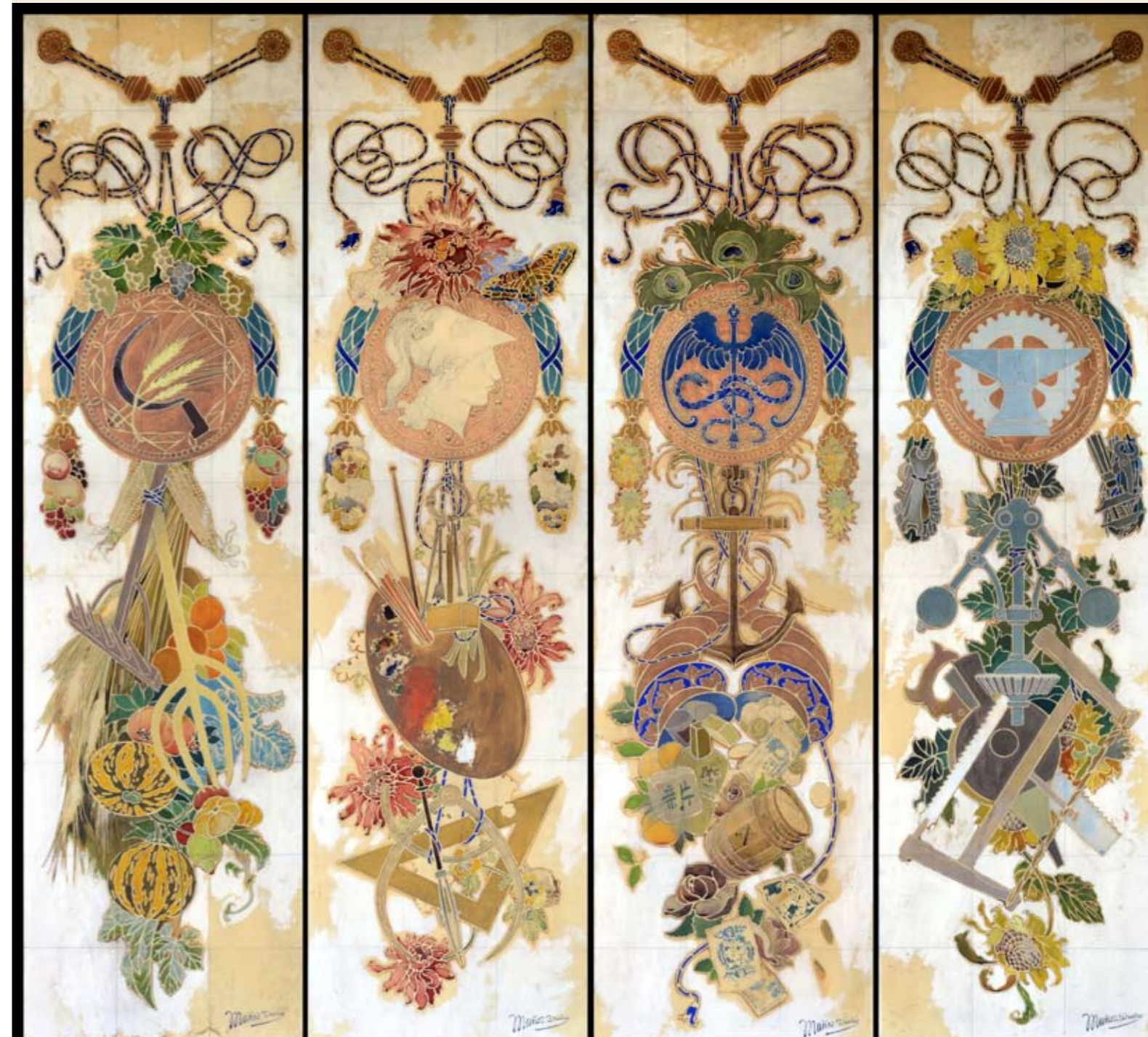
Asimismo, el nacimiento de archivos fotográficos, como el fondo Mas fundado en Barcelona en 1900, y las subastas que se realizaban fuera de nuestras fronteras, especialmente en América, dieron mayor visibilidad a las artes decorativas españolas. Muy significativas fueron las que se realizaron en Nueva York, de entre las que destaca la de 1921, bajo el nombre de *Spanish Art Treasures*.

En 1912 España asistió al nacimiento del Museo Nacional de Artes Decorativas (MNAD), con el nombre de Museo de Artes Industriales. Como otros museos del momento, tenía entre otras finalidades la de recoger el mayor número posible de piezas consideradas exponentes esenciales de la cultura de todos los países del mundo, para que pudieran servir como modelo y motivo de inspiración tanto para las realizaciones de los artesanos nacionales, y como para la incipiente fabricación seriada propiciada por la industrialización. La adquisición y protección de obras de artes decorativas españolas significaba la salvaguarda de piezas y técnicas que, por razón de su uso o deterioro, podían estar en peligro de extinción, una situación que ponía en riesgo incluso su valor testimonial y representativo de diferentes épocas de nuestra historia²⁰.

Figura 1

Paneles de papel pintado obra de Gregorio Muñoz Dueñas, ca. 1913

MNAD CE06800, CE06801, CE06802 y CE06803. Fotografía: MNAD, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid.



Todos estos hechos tuvieron como consecuencia el desarrollo del mercado de artes decorativas en España, uno nacional y otro internacional, aunque su desarrollo tiene aún más sombras que luces.

El mercado interior, dedicado a demandantes nacionales, fue pobre. Se realizaba principalmente entre particulares, anticuarios y chamarileros, personas aficionadas, poco profesionales por lo general, que no utilizan métodos de tasación adecuados y por tanto desconocían el valor real de la obras²¹, y en que primaron casi siempre intereses ocultos y mercantilistas²². Las ideas generales sobre este mercado y la apreciación que en él se daba de las artes decorativas quedaron claramente plasmadas en el relato que Mares Deulovol trazó sobre la venta de tapices en Madrid.

“Apolinar Sánchez y otros anticuarios, tenían una persona de vigilancia en la calle duque de Alba que cuidaba de adquirir a los traperos que bajaban al rastro todos los tapices tejidos en hilo de oro y plata. Entonces había la costumbre de quemarlos, para aprovechar el oro y la plata que vendían a los joyeros, según tamaño del tapiz, de 10, 15, 20 durillos. Él pagaba los tapices enteritos sin quemar, de 20 a 30 duros”²³.

Las ventas de objetos artísticos en este mercado interior, se realizaba por diferentes vías. Una de ellas era las almonedas. Estas eran publicadas en los diarios locales, en el caso de Madrid por el *Diario Oficial de Avisos de Madrid*. Sirven como ejemplo algunas subastas publicadas en 1870, dos de ellas de particulares en la calle de Capellanes y otra en la calle Ancha de San Bernardo. La noticia daba cuenta de manera general de los objetos que se iban a subastar, y también se avisaba sobre almonedas judiciales, como la instruida por providencia del Sr. D. Isidro Autran, Magistrado de Audiencia y Juez de primera instancia del distrito del Hospital²⁴.

...una de las rejas de la catedral de Valladolid, que en la actualidad forma parte de las colecciones del “Metropolitan Museum” de Nueva York, fue tasada por un herrero al peso sin hacer ningún aprecio sobre su valor artístico.

Otra vía habitual eran las subastas post-mortem. Se venían realizando de forma regular desde al menos el siglo XV. A la muerte de cualquier persona, y para pagar las deudas contraídas en vida o por disposiciones testamentarias, se ponían en venta sus bienes muebles libres. Con lo que se sacaba de estas ventas se procedía al cumplimiento de la voluntad del difunto. En el siglo XIX, aplicando un método puesto en funcionamiento por países como Francia, Inglaterra o Estados Unidos, la difusión de estas ventas se llegó a hacer mediante la edición de un catálogo con las obras descritas y tasadas. Este sistema se empleó en la “Gran subasta de la colección

Osuna” cuyo catálogo es, por otro lado, el reflejo de un estudio mediocre habitual en nuestro país²⁵. Concebida quizá como la primera subasta moderna realizada en España, su catálogo agrupaba las piezas por categorías, anotaba su valor de tasación, y recogía las normas y condiciones que regían el proceso de compra, similares a las que emplean las principales casas de subastas en la actualidad.

Asimismo, las visitas de compradores extranjeros eran vistas como auténticas oportunidades, y de hecho, eran también publicadas por el *Diario Oficial de Avisos de Madrid*²⁶.

La escasa competencia de los tasadores, el desconocimiento del mercado, la falta de referencias de valor de los objetos o los intereses ocultos, han llevado a pensar que este era un comercio más de chamarileros que de auténticos profesionales. Véase con un sencillo ejemplo ocurrido en la primera mitad del siglo XX: una de las rejas de la catedral de Valladolid, que en la actualidad forma parte de las colecciones del *Metropolitan Museum* de Nueva York, fue tasada por un herrero al peso sin hacer ningún aprecio sobre su valor artístico. Los tasadores más cualificados, y a los que en algunas ocasiones se pedía opinión, solían ser miembros de las comisiones provinciales, quienes por otra parte, en muchas ocasiones estaban condicionados por la situación económica y social del país.

La venta de obras de la iglesia seguía caminos diferentes. Cualquier bien eclesiástico que pretendiera ser vendido tenía que recibir el permiso del obispado correspondiente y constar la razón de venta, que solía referirse a la urgencia de dinero para cubrir necesidades primarias, la inutilidad del objeto en cuestión, o un estado de conservación tan deficiente que lo hacía inservible para el culto.

El obispo, no siempre asesorado por el arcipreste o la Junta Diocesana, tenía la última palabra en cantidades no superiores a 3.000 pesetas, por encima las que ya se debía contar con la opinión de la Nunciatura Apostólica. A partir del Real Decreto del 9 de enero del 1923, no podían hacerse ventas de bienes de la iglesia sin el visto bueno del Ministerio de Gracia y Justicia, y la opinión de las Academias. Fueron muchos los casos en que, por la desidia de las autoridades eclesiásticas, se dio un contubernio entre anticuarios y coleccionistas -que actuaban como tasadores- y miembros de las Juntas Provinciales -muchas veces eclesiásticos- que expedían los permisos sin demasiado fundamento.

Sabemos que chamarileros y anticuarios solían visitar los centros religiosos, haciendo “ofertas ventajosas” por piezas que no tenían utilidad, estaban en mal estado, o “carecían de valor artístico”. La posibilidad del dinero en mano era tentadora dadas las necesidades de muchas de estas instituciones. La solicitud de permiso para enajenar iba acompañada del precio, puesto generalmente por el comprador de la pieza. En algunos casos, una vez llegaban las ofertas al obispado, se recurría a personas entendidas, que solían ser miembros de las Comisiones de Monumentos y entre las que generalmente había miembros del clero. El criterio seguido en algunos casos,



Figura 2

Alfombra del Contador Mayor de Cuentas García Franco de Toledo y su esposa María Saravia
 Pertenece a la serie llamada del "Almirante", segunda mitad del siglo XV.
 Instituto Valencia de don Juan (Madrid).

era, además de entregar dinero, el cambio de una pieza antigua por otra semejante nueva. Este fue el sistema adoptado en la compra realizada en 1903 por el conde Valencia de don Juan²⁷, que adquirió una alfombra "vieja" perteneciente a las Claras de Palencia, a cambio de otra nueva y 125 pesetas²⁸.

La ausencia de destrezas necesarias para realizar una tasación o la simple desidia hacían que, en muchas ocasiones, el precio final de las obras fuera determinado por los mismos compradores, en bastantes casos coleccionistas extranjeros disfrazados de hispanistas. Mediante estos procedimientos, las Claras de Palencia enajenaron "dos niños jesuses" por 100 pesetas en 1920, y en 1924 tres alfombras del tipo Almirante por 7.000 pesetas²⁹. Asimismo, la Virgen de Villatuerta (Pamplona), una talla románica sedente con guarnición de plata, fue liquidada en 5.000 pesetas por considerarse que estaba inutilizada para el culto y ser imposible su restauración³⁰. Los obispos, Nunciatura Apostólica y autoridades civiles fueron responsables de estos y otros expolios artísticos.

La demanda legal de objetos artísticos entre clientes privados españoles era escasa. La Corona había entregado el relevo del coleccionismo público al Estado y nuestros reyes ya no eran los grandes compradores de arte de siglos anteriores. Así los encargos de tapices a la Real Fábrica eran tan escasos que esta institución, no pudiendo subsistir de ellos únicamente, tuvo que abrirse a otros compradores en 1889. La iglesia ya tenía especialmente menguado su patrimonio desde las desamortizaciones como para aventurarse a nuevas adquisiciones, y la burguesía -verdadero motor del mercado moderno- estaba muy concentrada en ciertas regiones como Cataluña o el País Vasco. Sin embargo este sector, enriquecido por el desarrollo de la industria, que demandaba obras de arte, adquiría imágenes de los siglos XII y XIII de diferentes puntos de la Península por no más de 150 o 200 pesetas. Solo en Cataluña, debido a una mayor demanda, sus precios podían alcanzar las 450 o 600 pesetas³¹. Unos pocos coleccionistas se aprovechaban del escaso interés que despertaba nuestro arte de puertas adentro y la necesidad de los vendedores. Los precios en este mercado, reflejan sin lugar a duda el abuso a los que hacemos referencia.

De entre los pocos testimonios sobre ventas internas de objetos artísticos realizadas en territorio nacional, se podrían destacar las compras realizadas en el siglo XIX por el marqués de Cerralbo o el marqués de Salamanca (1884). Adquirieron parte de las colecciones de algunas ramas extintas de la nobleza y de propietarios particulares como Andrés del Peral y Bernardo de Iriarte. Otras noticias relacionan compras más concretas, como la adquisición de tapices de la colección Villahermosa por la marquesa de Perinat en 1897 por 190.000 pesetas³², o la compra de otros paños de seda y lana procedentes de la familia Villalonga Mir de Palma de Mallorca que, en 1913, fueron adquiridos por Charles Deering en 350.000 pesetas para, con buena parte de su colección, pasar a engrosar finalmente los fondos del *Art Institute* de Chicago³³.

Como hemos visto con el caso de la Real Fábrica de tapices, el mercado primario tampoco alivió en ninguna medida la precaria situación de lo ya expuesto. Los encargos

de la infanta Isabel de Borbón -conocida como "la Chata"- para la decoración de su palacio de Arguelles, nos dan una idea clara de los precios en que se movían estas piezas. Un tapiz denominado *La Vendimia* de 293 x 108 cm., basado en un cartón que Goya había pintado para el comedor del Pardo, se presupuestó en 3.700 pesetas, y *La merienda*, también realizado sobre cartones originales del mismo pintor y con unas dimensiones de 325 x 293 cm., costaba 11.635 pesetas³⁴. Eran precios siempre muy inferiores a los que marcaban tapices antiguos de calidad.

Mientras que el comercio interior, con sus sombras, se podría considerar "legítimo", el exterior o internacional llevado a cabo por personas entendidas en arte y comercio fue más problemático, ya que parte de su complejidad venía dada por estar regulado por otra legislación, y sujeto a unas leyes de exportación concretas.

Las grandes colecciones de una nobleza más culta salían de España y se vendían desde las últimas décadas del siglo XIX en las subastas de París y Londres. Quizás el caso más representativo fue la venta de bienes de la Casa de Alba que, en 1869, tuvo lugar en la casa Drouot de París³⁵.

Aunque el comercio de artes decorativas se había iniciado en el siglo XIX, en los albores de la nueva centuria se introdujeron algunas variaciones que cambiaron el concepto que se tenía del precio de estos productos. La más importante de ellas fue la demanda americana. La organización de este mercado se hizo más profesional, apareciendo la figura del *art dealer* (proveedor) internacional, con un sistema piramidal en cuya base había muchos pequeños distribuidores que proporcionaban piezas o información sobre ellas a los coleccionistas, así como los avatares de los mercados locales. Este es el caso de la red comercial de Jaques Seligmand, quien tenía de intermediario en Barcelona a Paul Tachard.

En las primeras décadas del siglo XX, adquirir las mejores obras de arte o bien el mayor número posible de ellas se convirtió en un signo de distinción social

Muchos de estos proveedores eran personas suficientemente instruidas, coleccionistas entendidos, o reconocidos hispanistas. Es conocida la venta de los tapices del banquero Pierpont Morgan al coleccionista W. R. Hearst, en la que Seligmand fue intermediario. De entre ellos destaca el paño titulado *El Credo de los Apóstoles*, una producción de la segunda mitad siglo XVI que antes de pertenecer a Morgan formaba parte de la fábrica de una iglesia barcelonesa, a la que había llegado procedente de la colección del marqués de Sambola³⁶. Con el establecimiento del comercio de artes decorativas entre Europa y América, la búsqueda se especializó en pequeños objetos medievales y piezas del Renacimiento. La tasación se realizaba por parte de peritos entendidos, que soportaban fuertes presiones e incentivos de sus superiores. Hearst tenía trabajando en España a William

Permain, Otto Ebrer o Duveen Brothers, aunque uno de sus principales activos fue Arthur Byne, apoyado por importantes anticuarios locales -como la familia Ruiz- que también se llevaban su parte.

Las artes decorativas españolas encontraban un lugar muy adecuado en el ornamento de viviendas estadounidenses gracias a la imposición de tendencias como el *Mission Style* y el *Spanish Revival Style*, estilos fomentados por los libros de Byne y Eberlein Harold Donaldson³⁷. En las primeras décadas del siglo XX, adquirir las mejores obras de arte o bien el mayor número posible de ellas se convirtió en un signo de distinción social y el reconocimiento público de gran potentado. Con algunos matices, la misma idea ya había sido utilizada por nuestros coleccionistas en el siglo XVII. Al mismo tiempo, estas grandes fortunas propiciaron el nacimiento de los museos americanos gestados por iniciativas privadas. Pocos lugares fuera de la Península Ibérica pueden presumir de poseer tal cantidad de pinturas, esculturas, objetos de arte decorativas y libros de calidad excepcional realizados por maestros españoles.

Los bajos precios hicieron el resto. Tapices de la catedral de Zaragoza a 400.000 pesetas; 1.000.000 por los tapices góticos de Burgos en 1919³⁸; un frontal con las armas de los Reyes Católicos, por el que Harris pagó 1.995 libras³⁹. Alfombras semejantes a la comprada por don Guillermo de Osma en 125 pesetas fueron tasadas seis años después de 13.000, y en 70.000 pesetas pasó a valorarse la alfombra hispano-persa de la iglesia de Sasamón (Burgos)⁴⁰. Esto indica de forma clara la gran diferencia de precios entre los mercados interior e internacional, y aún así seguía siendo tentadoramente barato.

Fuera de España, nuestros objetos artísticos eran vendidos principalmente a través de subastas. En el siglo XIX, especialmente en Francia y en las primeras décadas del XX también en Nueva York. La primera de las celebradas en esta ciudad tuvo lugar en 1921 con el nombre *Spanish Art Treasures*. El éxito de esta venta se vio superado en 1927, por el de la colección del conde de las Almenas, organizada por la *American Art Association*⁴¹.

Aunque de forma leve, se empezaban a oír voces que censuraban la salida de España de las obras de arte, proponiéndose algunos remedios para que estas prácticas cesaran. La revista *La enseñanza* ya daba cuenta de la importancia que tendría un museo nacional, para que los extranjeros no se llevaran obra a sus países. El periódico *El País* abrió un apartado para denuncias de particulares sobre el expolio artístico que estaba sufriendo nuestro país, y que acogió distintas denuncias de ventas de pinturas de tapices, objetos de plata, etc.⁴²

Como origen de este problema se ha esgrimido la falta de legislación sobre esta materia, o bien que las leyes no fueran lo insuficientemente explícitas en materia de antigüedades, permitiendo a hispanistas como A. M. Huntington sufragar excavaciones en Itálica y de este modo, enriquecer sus colecciones en América. Colaboraban en ello personajes conocidos como G. Bonsor o A. Engels, cuyos nombres figuran entre los pioneros de la investigación arqueológica moderna en Andalucía.

Aunque en teoría desde el último cuarto del siglo XVIII existía legislación sobre la salida de nuestras fronteras de pintura⁴³, tuvo que pasar más de un siglo para que, con la II República española, se dictaran leyes suficientes para tratar de cubrir las lagunas existentes. En primer lugar se trató de dar respuesta al problema más acuciante, la exportación ilícita de bienes culturales o su ocultación por medio de testaferros, algo que sabían hacer muy bien algunas órdenes religiosas. Para ello, tanto los Decretos de 22 de mayo de 1931 y de 3 de julio de 1931 como la Ley de 10 de diciembre de 1931, pretendieron normalizar una cuestión que siempre había fracasado en España -desde su primera regulación en 1837- sobre la defensa, conservación y acrecentamiento del patrimonio histórico-artístico nacional. Asimismo, se creó por Ley de 13 de mayo de 1933 la Junta Superior del Tesoro Artístico, cuyo articulado incluía una sección dedicada a la reglamentación de exportaciones. Su punto de vista sobre este tema se evidencia en el artículo 35, donde se dice que “queda totalmente prohibida la exportación total o parcial de inmuebles de más de cien años de antigüedad”. Además, el artículo 43 especifica que “no se podrá exportar ningún objeto histórico-artístico sin el permiso de la sección de exportaciones y de la Junta Superior del Tesoro Artístico”, y en los consecutivos a éste se detallan con mayor profundidad cuestiones similares.

Analizada la legislación sobre las exportaciones de obras de arte, creemos que el problema estaba más en la falta de cumplimiento de las leyes que en la inexistencia de las mismas. La principal consecuencia de esta venta masiva de obras de arte, fue su pérdida definitiva. Prueba de ello son las grandes colecciones de arte español sobre las que nuestro país no tiene ningún tipo de derecho, ubicadas en el *Museum of Fine Arts* en Boston, el *Philadelphia Museum of Art*, la *National Gallery of Art* en Washington, el *Metropolitan Museum of Art* en Nueva York, y desde luego, el museo de la *Hispanic Society of America*, también en Nueva York.

Otra de las consecuencias fue la proliferación de copias y falsificaciones. La no existencia de suficientes piezas en el mercado para la gran demanda exterior, hizo exclamar a los que luchaban contra el expolio artístico:

“Todo se liquida ya en este país, y el que no tiene ya que vender, falsifica”⁴⁴.

La feroz demanda propicio que el mercado se llenara de copias, tanto con intención de engañar, como por reproducir lícitamente. Se sabe que Arthur Byne adquirió reproducciones de la empresa “Hijos de José Vivas” de Sevilla, dedicada al duplicado de mobiliario antiguo por la gran demanda que existía de estos objetos, y cómo varias veces su nombre fue puesto en entredicho entre las autoridades americanas⁴⁵. En el caso de las artes decorativas, las falsificaciones se dan principalmente en muebles “inventados”, que en muchos casos se realizan con maderas antiguas, así como en piezas de plata y cerámica -especialmente la de los siglos XV y XVI-. El caso de las falsificaciones no se conoce en las tapicerías, bien porque realizar un tapiz costaba en muchos casos más que comprar uno antiguo, o porque el mercado estaba inundado de piezas que se conseguían a bajos precios.

El gran problema de este tipo de reproducciones es que dan una imagen en muchos casos falsa o inventada de nuestro patrimonio artístico y de nuestras decoraciones de interiores de los siglos XV y XVI. Las intenciones meramente decorativas de los promotores de este comercio indiscriminado propiciaron la pérdida de la función original de nuestras piezas, para pasar a convertirse en objetos meramente ornamentales. Es el caso de sillerías de coro góticas confundidas con muebles de refectorio, jarros de lavatorio interpretados como menaje de mesa, bacías de afeitado asimiladas como fruteros, etc.⁴⁶. Del mismo modo, partes concretas de nuestros retablos fueron convertidas en espejos, y nuestros hacheros en sombrereros.

CONCLUSIÓN

A la vista de este repaso, podemos concluir que el mercado de las artes decorativas presentó durante casi un siglo -entre 1850-1930- dos direcciones diferentes. Un comercio interior pobre y otro exterior, muy significativo, propiciado por la demanda de obra española en otros países. En Europa, los objetos más demandados fueron platos de reflejo metálico, cálices, algo de vidrio catalán o andaluz y, como constante dentro del campo del mobiliario, escritorios de Salamanca. Mientras que en América, sin despreciar este tipo de piezas, se valoraron más por su valor decorativo que por su calidad, y llenaron sus galerías españolas de mobiliario gótico, artesonados policromados de los siglos del XIV al XVI -auténticos, restaurados o bien reinterpretados- que se adaptaban a las dimensiones disponibles, escultura religiosa medieval, tapices, pintura barroca, etc.

El comercio de artes decorativas tuvo como principal problema la carencia de profesionales de la valoración de la obra de arte, tanto por desconocimiento como por fraude. La desinformación propició el abuso, y la obra de arte no tuvo un valor absoluto sino relativo, que dependía de muchos factores. Cuando hablamos del valor de la obra de arte nos referimos no sólo al valor económico, sino también a los valores estéticos y culturales que las distintas sociedades conceden a sus obras de arte, y que influyen luego de manera determinante en su valoración en el mercado.

Frente a las prácticas de los siglos anteriores, que venían determinadas por una clara estructura de dependencia respecto al mecenas, la estructura del mercado del Arte en el siglo XIX se organiza a partir de los principios generales del modo de desarrollo social y económico capitalista.

El problema principal de la valoración de la obra de arte en el marco cronológico de este artículo fue la ausencia de puntos de referencia sólidos, la falta de profesionalidad de los intermediarios, y la gran permisividad en la aplicación de las leyes, lo que ocasionó la irremediable dispersión de objetos de arte fuera de nuestras fronteras.



¹ Este grupo de investigación ha realizado varios seminarios, que han sido publicados en la revista *e-artDocuments*: Núm. 1: Comerç, Exportació, Falsificació d'objectes d'art 1850-1950, 2009; Núm. 2: Acte d'Homenatge a Josep Gudiol i Ricart, organitzat per l'Institut Amatller d'Art Hispànic, 2010; Núm. 3: La dispersión de objetos de arte fuera de España en los siglos XIX y XX, 2010; Núm. 4: Desamortitzacions, Col·leccions, Exposicions i Mercat de l'Art en els segles XIX i XX, 2011; Núm 5: L'Art hispànic a les exposicions internacionals, 2012.

² COLOMER, J. L., *Collecting Spanish Art: Spain's Golden Age and America's Gilded Age*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2012; SOCIAS BATET, I., *Conflictes bèl·lics, espoliacions, col·leccions*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2009; PÉREZ MULET, F. y SOCIAS BATET, I. (eds.), *La dispersión de objetos de arte fuera de España en los siglos XIX y XX*, Barcelona-Cádiz, Publicacions i Edicions, Universitat de Barcelona y Universidad de Cádiz, Servicio de Publicaciones, 2011; MERINO DE CÁCERES, J. M. y MARTÍNEZ RUIZ, M. J., *La destrucción del patrimonio artístico español*. W. R. Hearst: "el gran acaparador", Madrid, Cátedra, 2012; SOCIAS BATET, I. y GKOZGKOU, D. (coord.), *Nuevas contribuciones en torno al mundo del coleccionismo de arte hispánico en los siglos XIX y XX*, Oviedo, Trea, 2013.

³ *El Regional*, mayo de 1909; *La voz de Galicia*, 13 de junio de 1909.

⁴ Sobre tema, VEGA, J., "Por amor al arte: José Lázaro coleccionista", en YEVES ANDRÉS, J. A. (ed.), *José Lázaro. Un navarro cosmopolita en Madrid*, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano y Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra, 2011, pp. 82-85.

⁵ BALMACEDA MUNCHARAZ, J. L., "La reclamación diplomática del tesoro de Guarrazar", *Boletín ANABAB*, 1/1995, p. 166.

⁶ *Revista y el boletín de archivos, bibliotecas y museos* (Enero de 1871-diciembre 1910).

⁷ "Expolio artístico", *El País*, 23 de agosto de 1912.

⁸ Entre los pocos periódicos que se encargaban de difundir y denunciar las ventas de artes decorativas hay que mencionar al periódico *Forma*, editado en Barcelona, y subtítulo como "revista artística mensual". Escrita en francés y en español, se trata de una publicación ilustrada de arte español antiguo y moderno dedicada a las bellas artes, especialmente a la pintura y escultura, que ofrece también, junto a la crítica artística y literaria, información y crónicas sobre exposiciones -como la V Exposición Internacional de Bellas Artes de Barcelona o la Hispano-Francesa celebrada en Zaragoza-, antigüedades, etc.

⁹ Instrucción sobre el modo de recoger y conservar los monumentos. 26 de marzo de 1802, confirmada por "Cédula del Consejo de 6 de julio de 1803" recogida en la *Novísima Recopilación de las Leyes de España* mandada formar por el señor don Carlos IV, Madrid, 1805, libro VIII, título XX, ley II. Citada en MUÑOZ COSME, A., "Catálogos e inventarios del Patrimonio en España", p. 3 [http://biblioteca.cchs.csic.es/digitalizacion_tnt/pdfs_libro/alfonso_munoz.pdf] [consultado el 22 de octubre de 2014].

¹⁰ *Classified And Descriptive Catalogue Of The Art Objects Of Spanish Production In The South Kensington Museum: With An Introduction And Notes*, Introducción por Juan Facundo Riaño, Londres, G. E. Eyre and W. Spottiswoode, 1872, citado en AGUILÓ ALONSO, M. P., "La fortuna de las colecciones de Artes Decorativas españolas en Europa y América Estudios comparativos", en CABAÑAS BRAVO, M. (coord.), *El arte español fuera de España. XI Jornadas de Arte*, Madrid, CSIC, 2003, p. 277.

¹¹ *Idem*.

¹² *Ibidem*.

¹³ FERNANDEZ GARCÍA, A., "Mercado del arte española en Latinoamérica (1900-1930)", *Artigrama*, núm. 17, 2002, pp. 89-111.

¹⁴ *Heraldo de Madrid*, 6 de octubre 1900, citado en GARCIA, F y GÓMEZ, V., "La valoración del arte español fuera de España en la crítica de arte (Periódicos españoles de 1900-1935)", en CABAÑAS BRAVO, M. (coord.), *Ob. cit.*, p. 601.

¹⁵ *Álbum de la sección arqueológica de la Exposición Universal de Barcelona*, Barcelona, Imprenta de Jaime Jepús, 1888.

¹⁶ *Catálogo provisional de la Exposición de Arte Retrospectivo: VII centenario de la catedral de Burgos*, Burgos, Tip. "El Monte Carmelo", 1921.

¹⁷ "En las ferias de Septiembre, el público podrá admirar un magnífico escritorio de marfil, época del Renacimiento; varios esmaltes del siglo XII, dos cuadros de Rubens, otros dos de Rivera, algunos tapices antiquísimos, así como colecciones de objetos romanos, cerámica antigua, primorosos bordados de seda, un Cristo de coral de gran valor, bolones de más de un metro de altura; una escultura de marfil, representando á San Ildefonso en el acto de tomar la casulla, cuya pieza es de una riqueza inmensa; también hay una baraja completa del año 1904, de forma rarísima". *La Época*, Madrid. 5 de agosto de 1882, nº 10, p. 3.

¹⁸ Destacan el *Catálogo de la exposición del mobiliario español de los siglos XV y XVI y primera mitad del XVII*, Madrid, Sociedad Española de Amigos del Arte, 1918; y el *Catálogo Exposición de Alfombras Antiguas Españolas. Catálogo-Guía*, Madrid, Sociedad Española de Amigos del Arte, 1933.

¹⁹ La revista se editó entre 1912 y 1969.

²⁰ Sobre este tema, véanse los distintos artículos sobre la fundación del museo incluidos en esta revista.

²¹ MARÉS DEULOVOL, F., *El mundo fascinante del coleccionismo y las antigüedades: Memorias de un coleccionista*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1977, citado en MARTÍNEZ RUIZ, M. J., “Gusto cortesano de los magnates norteamericanos: el impulso para el comercio de tapices antiguos entre España y Estados Unidos”, en SOCIAS, I. y GKOZGKOU, D., *Ob. cit.*, 2013, p. 244.

²² Las subastas ofrecen, dado su carácter oficial y público, los parámetros que hacen posibles las valoraciones económicas de las obras de arte. Es decir, partiendo de los precios estipulados como de salida y, fundamentalmente el del remate obtenido, se pueden realizar las previsiones de valoración económica para piezas similares. Teniendo para ello en cuenta todo tipo de salvedades y factores adicionales, como se ha venido advirtiendo.

²³ MARÉS DEULOVOL, F., *Ob. cit.*, p. 281.

²⁴ *Diario oficial de avisos de Madrid*, 1870.

²⁵ SENTENACH, N., *Catálogo de los cuadros, esculturas, grabados y otros objetos artísticos de la antigua Casa Ducal de Osuna, expuestos en el Palacio de la Industria y de las Artes*, segunda edición, corregida y aumentada, Madrid, Est. Tip. de la Viuda é Hijos de M. Tello, 1896, p. 12.

²⁶ “Aviso al público: Mr. Miehel, de París, que compra antigüedades, tiene el honor de avisar a los habitantes que, hallándose en esta, compra armas, porcelanas de China y de otros países, marfiles, alhajas esmaltadas, bronce, muebles, tapices, relojes de sobremesa, candelabros y todo objeto que tenga mérito artístico y que sea antiguo; de una á dos de la tarde. Vive en fonda de las Peninsulares, núm. 5, ó que se le escriba por el correo interior. *Diario oficial de Avisos de Madrid*, 1870, 3 (95).

²⁷ Agradecemos a Cristina Partearroyo el permiso de publicación de la alfombra y la noticia sobre sus antiguos propietarios, el Contador Mayor de Cuentas García Franco de Toledo y su esposa María Saravia.

²⁸ Archivo Diocesano de Palencia, *Libro de Decretos del Obispado*, 103-1905, citado en PÉREZ MULET, F. y SOCIAS BATET, I. (eds.), *Ob. cit.*, 2011, p. 156. Las características e historia de esta alfombra se detallan en PARTEARROYO LACABA, C., “Alfombras españolas”, en AA.VV., *Textil e indumentaria, materias técnicas y evolución*, Madrid, Grupo Español IIC, 2003, p. 5 (recurso electrónico).

²⁹ PÉREZ MULET, F. y SOCIAS BATET, I. (eds.), *Ob. cit.*, 2011, p. 158.

³⁰ QUINTANILLA MARTINEZ, E., *La comisión de monumentos histórico artísticos de Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1995, p. 289.

³¹ MARES DEULOVOL, F., *Ob. cit.*, 1977, p. 207, citado en MERINO DE CÁCERES, J. M. y MARTÍNEZ RUIZ, M. J., *Ob. cit.*, p. 131.

³² “En 1897, la señora marquesa de Perinat, en Madrid, adquirió por treinta y ocho mil duros una hermosa tapicería del siglo XVII, tejida en altos lizos, muy decorativa, procedente de nobilísima casa aragonesa, como lo demuestra la heráldica”. *Nuestro Tiempo*, Madrid, 10 de febrero de 1918.

³³ BROSENS, K., BERTRAND, P.-F. y MAYER-THURMAN, C. C., *European Tapestries in the Art Institute of Chicago*, Chicago, Art Institute of Chicago, 2008, p. 155; y BASSEGODA Y DOMENECH, I., “Charles Deering y el palacio Marcel de Sitges (Barcelona)”, en MERINO DE CÁCERES, J. M. y MARTÍNEZ RUIZ, M. J., *Ob. cit.*, p. 53.

³⁴ DE LA CALLE VIAN, L., *Cien años del tapiz español. La Real fábrica de Tapices 1900-2000*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2009, p. 35.

³⁵ Sobre la venta de la colección Alba, ver “La Época”, Madrid, 1849, 17/4-1877 núm. 8922, p. 4. En este artículo se da cuenta de algunos de los precios que alcanzaron las piezas en esta subasta. En el caso de las tapicerías, solo a modo de ejemplo queremos destacar los 15.000 francos que alcanzó el paño del *Entierro de Jesucristo*, realizado con hilos de oro y plata, o los 48.000 francos de la *Oración en el jardín de los Olivos*. También, sobre este tema, véase LEFORT, P., “Ventas á l’hotel Drouot. Tableaux et tapisseries du duc d’Alba”, *Gazette des Beaux arts*, T. 15, 1877, pp. 402-407. Sobre subastas de pintura, véase COLETES LASPRA, R., “las primeras subastas francesas de obras de Velázquez”, *Anales de Historia del arte*, Vol. 23, 2013, pp. 431-445.

³⁶ CAVALLO, A., *Medieval Tapestries in The Metropolitan Museum of Art*, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, 1993, p. 615; CAMPBELL, T. P., “Coleccionistas y entendidos. Valoración y concepto de la tapicería, 1600-1660”, en CAMPBELL, T. P. (coord.), *Hilos de esplendor. Tapices del Barroco*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2008, p. 331.

³⁷ BYNE, A., y STAPLEY, M., *Spanish interior and furniture*, Nueva York, Norman J. A. Munder & Co, 1921, 3 vols.; BYNE, A., “Old Spanish furniture”, *Good Furniture*, 1915, 1, pp. 339-342; y HAROL DONALDSON, H., *Spanish interiors, furniture and details, from the 14th to the 17th century*, Nueva York, Architectural book Co., 1925.

³⁸ MERINO DE CACERES, J. M. y MARTÍNEZ RUIZ, M. J., *Ob. cit.*, p. 160.

³⁹ SOCIAS, I. y GLOZGKOU, D. (eds.), *Ob. cit.*, p. 245.

⁴⁰ “El Sr. Presidente indicó que era pública la noticia de que se había vendido en 70.000 pesetas una alfombra persa o hispano-persa de la iglesia parroquial de Sasamón a unos súbditos italianos y pidió a la Comisión acordase si se debía dar cuenta del hecho a la Dirección General de Bellas Artes, preguntándola si tal venta y exportación ha sido autorizada”. Historial de la Comisión. Sesión del 15 de Julio de 1929, p 478.

⁴¹ *Catalogue of the collection of the conde de las Almenas*, Nueva York, American Art Association, 1927.

⁴² *El País*, 1887, (23/6/1910). Sobre este tema, véase QUIROSA GARCÍA, M. V., *Historia de la protección de los bienes culturales muebles: definición, tipologías y principios generales de su estatuto jurídico*, Granada, Universidad de Granada: Servicio de Publicaciones, 2006.

⁴³ Orden Circular del 16 de octubre de 1779 por la que se prohibía la exportación de pinturas y objetos artísticos antiguos sin autorización expresa.

⁴⁴ *El País*, 23 de Agosto de 1912.

⁴⁵ MERINO DE CACERES, J. M. y MARTÍNEZ RUIZ, M. J., *Ob. cit.*, p. 347.

⁴⁶ MERINO DE CACERES, J. M., “Expolios de arte religioso”, *Descubrir el arte*, núm. 34, 2001, pp. 112-115; y MERINO DE CACERES, J. M. y MARTINEZ RUIZ, M. J., *Ob. cit.*, p. 566.

RESÚMENES DE LOS ARTÍCULOS Y PALABRAS CLAVES

EL DISEÑO Y EL DEBATE INTERNACIONAL EN EL PRIMER CUARTO DEL SIGLO XX.

Raquel Pelta Resano

A comienzos del siglo XX los debates sobre las consecuencias sociales de la Revolución Industrial ocuparon un lugar significativo en el Diseño, una nueva profesión estrechamente relacionada con la industria.

En estos debates se discutieron cuestiones que han sido fundamentales para el desarrollo del diseño como disciplina profesional: producción artesana frente a producción industrial, expresión individual versus trabajo artístico colectivo, universalidad frente a nacionalismo y ornamento frente a carencia de él, fueron algunas de los temas más significativos.

At the turn of the 20th century, debates on social consequences of the Industrial Revolution had a significant place in Design, a new profession closely related to industry.

These debates addressed essential topics for Design development as professional discipline. Some of the most meaningful issues were craftsmanship versus industrial production, personal expression versus collective artwork, universality versus nationalism and ornament versus lack of it.

Palabras clave: Diseño, revolución industrial, diseño y mecanización, ornamento.

Keywords: Design, industrial revolution, design and mechanization, ornament.

UN INTELLECTUAL INQUIETO. SALVADOR SANPERE I MIQUEL Y SU INCIDENCIA EN EL IMPULSO DE LAS ARTES DECORATIVAS E INDUSTRIALES EN CATALUÑA.

Mireia Freixa i Serra

En el año 1870, Salvador Sanpere i Miquel (1840-1915) realizó un viaje a la Gran Bretaña, becado por la Diputación Provincial de Barcelona, que fue uno de los grandes hitos en la renovación de las artes industriales en España según ha aceptado toda la bibliografía especializada. Este trabajo analiza las razones que motivaron tanto éste viaje como otras de las actuaciones posteriores de Sanpere sobre la promoción de las artes industriales, insistiendo en que fueron consecuencia de sus convicciones sociales vinculadas a la ideología progresista y republicana. Sanpere defiende el ejemplo británico como modelo para la renovación de la industria. Insiste también en la necesidad de crear una política de exposiciones, de renovar las enseñanzas de artes aplicadas y de fundar una biblioteca especializada. Otro de los grandes puntos de atención para nuestro autor reside en la necesidad de confeccionar una gramática de ornamentación propia, demostrando una reflexión muy elaborada sobre el concepto de estilo dentro del eclecticismo decimonónico.

In 1870, Salvador Sanpere i Miquel (1840-1915) granted a trip to Britain by the Provincial de Barcelona, which was one of the great landmarks in the renewal of industrial arts in Spain as it has accepted for all specialized scholars. This paper analyses the motives for this trip as well as other subsequent actions of promoting industrial arts – books and articles, further trips and also public lectures-, all of which result from their social convictions related to the progressive and republican ideology. Sanpere defends the British example as a model for the renewal of the industry. He also emphasizes the need for a policy of exhibitions, the importance of renewing the teaching of applied arts and establishing a specialized library. Another major point of focus is the compilation of a local ornamentation grammar, demonstrating his accurate concept of style in the eclectic decorative context of the nineteenth century.

Palabras clave: Rafael Doménech Gallisá, Museo Nacional de Artes Decorativas, Museo Nacional de Artes Industriales, artes decorativas, artes industriales, Luis Pérez Bueno, Francisco Pérez Dolz.

Keywords: Rafael Doménech Gallisá, Museo Nacional de Artes Decorativas, Museo Nacional de Artes Industriales, decorative arts, industrial arts, Luis Pérez Bueno, Francisco Pérez Dolz.

RAFAEL DOMÉNECH Y EL MUSEO NACIONAL DE ARTES DECORATIVAS. GÉNESIS DE UNA COLECCIÓN.

María Villalba Salvador

Este artículo pretende destacar la figura de Rafael Doménech Gallisá, teórico y crítico de arte, jurista y primer director del Museo Nacional de Artes Industriales (MNAI) (hoy Museo Nacional de Artes Decorativas). Su actividad y trabajo en defensa de las llamadas artes industriales, cobra sentido en el marco de la influencia del krausismo y la Institución Libre de Enseñanza en la transición del siglo XIX al siglo XX. El pensamiento de Doménech manifestado en artículos, conferencias y publicaciones diversas, adquiere entidad con la creación de la colección del MNAI a partir de 1912: un proyecto que lideró con el apoyo de Luis Pérez Bueno y Francisco Pérez Dolz.

This article aims to emphasize Rafael Doménech Gallisá's figure, a theorist and art critic, jurist and the first director of the Museo Nacional de Artes Industriales (MNAI) (currently Museo Nacional de Artes Decorativas). His activity and work defending the so-called industrial arts, make sense in the context of the influence of philosophy and doctrine of Karl Krause and the Institución Libre de Enseñanza, in the transition from XIX to XX century. Doménech's ideas expressed in articles, lectures and different publications, achieved significance with the creation of MNAI collection since 1912: a project which led by him with the support of Luis Pérez Bueno and Francisco Pérez Dolz.

Palabras clave: Rafael Doménech Gallisá, Museo Nacional de Artes Decorativas, Museo Nacional de Artes Industriales, artes decorativas, artes industriales, Luis Pérez Bueno, Francisco Pérez Dolz.

Keywords: Rafael Doménech Gallisá, Museo Nacional de Artes Decorativas, Museo Nacional de Artes Industriales, decorative arts, industrial arts, Luis Pérez Bueno, Francisco Pérez Dolz.

TRADICIÓN Y MODERNIDAD EN LAS ARTES INDUSTRIALES ESPAÑOLAS DEL HISTORICISMO.

Sofía Rodríguez Bernis

El Historicismo reinventó las tradiciones artísticas de los países europeos para configurar visualmente las identidades nacionales, con el propósito añadido de vestir las artes industriales para hacerlas competitivas.

En el seno del Historicismo se libró también el debate entre la tradición y la modernidad. Fue un fenómeno muy amplio en el que buscaron referencias diferentes opciones ideológicas, filosóficas y políticas, siempre dentro del ámbito de la burguesía, que dieron distintas soluciones al reto de construir la Europa de la Revolución burguesa. Este artículo examina el fenómeno en España.

Historicism reinvented the cultural inheritance of European countries in order to configure the visual depiction of each national identity. But it had another aim: dressing up industrial art productions to make them competitive.

The debate between Tradition and Modernism was also fought within the Historicism school of thought. It was a wide perspective in which different ideologies, philosophies and politics looked for an answer, always among the gentry, that led to varied answers to the challenge of building the Europe of the Bourgeois Revolution.

Palabras clave: Historicismo, Eclecticismo, artes industriales, neopopularismo.

Keywords: *Historicism, Eclecticism, Industrial Arts, "neopopularismo".*

EL MUSEO NACIONAL DE ARTES DECORATIVAS EN SUS PRIMEROS AÑOS (1912-1930)

Ana Cabrera Lafuente

El artículo presenta la historia de la fundación del Museo Nacional de Artes Decorativas en 1912, como Museo Nacional de Artes Industriales y su desarrollo en los primeros años de vida. Se intenta dar una visión de las razones de su fundación, antecedentes y fines, presentando el Real Decreto de fundación y el Reglamento de Museo, y de los trabajos desarrollados hasta los años 30 del siglo pasado. Entre sus fines destaca el especial interés en la enseñanza y didáctica de las artes industriales y decorativas, y su relación con los museos europeos como el Victoria and Albert Museum, por ejemplo.

The National Museum of Decorative Art in Madrid was founded as National Museum of Industrial Arts in 1912. The reasons related with its foundation and development in its early years are explained in this paper. Also its foundation decree and rules are explained and published as attached to give light to the museum early years. The paper points out one of the museum key interest: the training in the Industrial arts and its relation with some European museum as the Victoria and Albert Museum.

Palabras clave: Artes decorativas e industriales, pedagogía, historia de los museos.

Keywords: *Industrial arts, decorative arts, training, museum history.*

LAS INTERVENCIONES HISTORICISTAS DE JOSÉ MARÍA FLORIT EN LOS CAPÍTULOS Y PALACIO DE LOS AUSTRIAS DEL REAL MONASTERIO DE EL ESCORIAL.

Almudena Pérez de Tudela

José María Florit acometió a principios del siglo XX la reforma para volver el Palacio de los Austrias de El Escorial a la época de su fundación (el reinado de Felipe II). Para ello se documentó lo más posible y publicó un artículo modélico para la época en el que justificaba sus decisiones y documentaba de donde había sacado cada pieza. En su labor demuestra que conocía las tendencias museológicas historicistas de la época. En la decoración para abrir el palacio al turismo, las piezas de Artes Decorativas tuvieron un protagonismo estelar. Dada la solidez de la reconstrucción recreando la atmósfera en la que vivió Felipe II, se ha mantenido en gran parte hasta el día de hoy.

At the beginning of the XX century José María Florit undertook the interior renovation of the palace of the Habsburgs of El Escorial to its original setting during the reign of King Philip II. This task was addressed by acquiring an extensive documentation which was followed by the publication of an exemplary article for the period which justified his decisions and provided documentation for the provenance of each piece. His work demonstrates that he was aware of the new historicist museum trends. As far as the ornamentation of the palace is concerned - which would eventually be opened for the public-, the decorative arts had a major importance. The strength of his reconstruction lies in the fact that the atmosphere in which King Philip II lived was recreated, a setting kept as it was until today.

Palabras clave: José María Florit, Palacio de los Austrias de El Escorial, mobiliario en El Escorial, Felipe II.

Keywords: José María Florit, Palace of the Habsburgs, furniture in the palace of El Escorial, King Philip II.

NOTAS SOBRE EL MERCADO Y LA TASACIÓN DE LAS ARTES DECORATIVAS (1880-1930)

Victoria Ramírez Ruiz

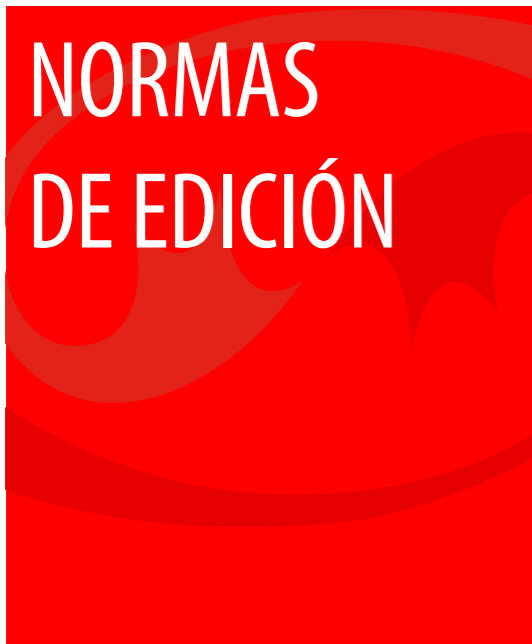
El presente artículo analiza el mercado de las Artes Decorativas en España, desde los últimos años del siglo XIX a las primeras décadas del Siglo XX.

Los factores y consecuencias que propiciaron este mercado, quien lo realizó y como se llevo a cabo así como la normativa a seguir tanto en la venta de bienes de la iglesia como de particulares.

This article aims to analyze Spanish Decorative Arts' market since late 19th century to first 20th century decades. It will also approach the factors and consequences which contributed to increase this market, those who made it possible, and how all this was achieved. Finally, it is our intention to focus on ecclesiastical and private property sales.

Palabras clave: Mercado, tasación, artes decorativas, coleccionismo y subastas.

Keywords: Market, valuation, decorative, art, collectables, auction.



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

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

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

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

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

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

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

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

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

(Museo Nacional de Artes Decorativas) y

Victoria Ramírez Ruiz

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

Secretaria:**Mercedes Simal López**

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

MIEMBROS DEL COMITÉ EDITORIAL:**Coordinación:****María Villalba Salvador**

(Asociación de Amigos del Museo Nacional de Artes Decorativas - Universidad Autónoma de Madrid)

María Agúndez Lería (Ministerio de Educación, Cultura y Deporte)**Ana Cabrera Lafuente** (Museo Nacional de Artes Decorativas)**Félix de la Fuente Andrés** (Museo Nacional de Artes Decorativas)**Amaya Morera Villuendas** (Asociación de Amigos del Museo Nacional de Artes Decorativas - Universidad Nacional a Distancia)**Paloma Muñoz-Campos** (Museo Nacional de Artes Decorativas)**Raquel Pelta Resano** (Universidad de Barcelona)**Almudena Pérez de Tudela** (Patrimonio Nacional)**Abraham Rubio Celada** (Real Academia de la Historia - Fundación Marqués de Castrillón)**Sela del Pozo Coll** (Museo Nacional de Artes Decorativas)**María Dolores Vila Tejero** (Asociación de Amigos del Museo Nacional de Artes Decorativas)**MIEMBROS DEL COMITÉ CIENTÍFICO****Isabel Campi** (Docente, especialista en historia del diseño industrial)**Enrico Colle** (Museo Stibbert, Florencia)**Margaret Connors-McQuade** (Hispanic Society, Nueva York)**Emilio Gil** (Asociación Profesional de Diseñadores de España)**Carlos González-Barandiarán** (Ministerio de Educación, Cultura y Deporte)**María Herráez** (Universidad de León. Comité Español de Historia del Arte (CEHA))**Lesley Miller** (Victoria&Albert Museum, Londres)**M^a Ángeles Pérez Samper** (Universidad de Barcelona - Fundación Española de Historia Moderna)**Guillermo Perinat y Escrivá de Romaní**, Conde de Casal (Asociación de Amigos de los Castillos)**Álvaro Soler del Campo** (Patrimonio Nacional)