2020

La pieza del mes

Artículos de investigación

Catálogo de publicaciones del Ministerio: www.libreria.culturaydeporte.gob.es
Catálogo general de publicaciones oficiales: https://cpage.mpr.gob.es

Edición 2023

Coordinación de la edición: Equipo técnico del Museo Nacional de Artes Decorativas.
Diseño y maquetación: Lucía Aragón (Candil de Garabato, S. L.).

© De las imágenes del MNAD: Masú del Amo, Lucía Morate y Javier Rodríguez Barrera
En portada: *El beso*. Peter Behrens. Múnich, 1900. Papel estampado. MNAD. (CE25001).
© Del resto de imágenes: sus autores.
© De los textos: sus autores.

Los artículos recogidos en este volumen son fruto de la investigación realizada por estudiantes universitarios dentro del marco de colaboración establecido por el convenio suscrito entre el Ministerio de Cultura y la Universidad Complutense de Madrid para la realización de prácticas formativas en museos estatales adscritos a la Dirección General de Patrimonio Cultural y Bellas Artes.

MINISTERIO
DE CULTURA

Edita:
© SECRETARÍA GENERAL TÉCNICA
Subdirección General de Atención al Ciudadano,
Documentación y Publicaciones

NIPO: 822-21-004-0

Presentación

La actividad de «La pieza del mes» se desarrolla en el Museo Nacional de Artes Decorativas (MNAD) desde el año 1995. Consiste en el estudio, de carácter científico, de una pieza o de un conjunto de ellas (en ocasiones se contempla un recorrido temático o una exposición temporal) pertenecientes a las colecciones del Museo para, posteriormente, realizar una breve explicación, de carácter divulgativo.

En los últimos años, el MNAD y la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid –al amparo del convenio de colaboración entre el Ministerio de Cultura y Deporte y la UCM para la realización de prácticas formativas en museos de titularidad estatal adscritos a la Dirección General de Patrimonio Cultural y Bellas Artes– han facilitado la posibilidad de incluir la ejecución de «La pieza del mes» como parte de las prácticas formativas o Trabajos de Fin de Máster de los alumnos que realizan diferentes cursos de posgrado: Máster Universitario en Estudios Avanzados en Historia del Arte Español y Máster Universitario en Estudios Avanzados de Museos y Patrimonio Histórico-Artístico). En este volumen se recogen los artículos de investigación generados durante el año 2020.

Agradecemos a todos los investigadores e investigadoras y al equipo coordinador de la UCM su participación en esta actividad.

Sofía Rodríguez Bernis
Directora del Museo Nacional de Artes Decorativas

Índice

La papelera napolitana:
de la funcionalidad a la ostentación
Nidia Aliseda García | Marzo
pág. 1

Katsushika Hokusai
y las pinturas del mundo flotante
Antonio Barrancos Mesa | Abril
pág. 14

Plumas para una dama:
Un abanico pericón de la *Belle Époque*
Marcos Narro Asensio | Mayo
pág. 29

El valor del tiempo: dos relojes de bolsillo
de José Rodríguez Losada en el MNAD
Pablo Bernal Sánchez | Junio
pág. 42

Llevar la naturaleza al hogar: los papeles
pintados y los tejidos de William Morris
Alicia Lozano Comino | Julio
pág. 53

Una manufactura real.
Jícara y plato de la Fábrica de Porcelana del Buen Retiro
Alba Lérida Jiménez | Septiembre
pág. 61

La infanta Isabel de Borbón y Borbón.
Imagen de su infancia por Juan Pérez de Villamayor
Ana Cantos Requena| Octubre
pag. 70

El beso de Peter Behrens.
Icono del *Jugendstil* y lo *queer*
Belén Serra Martín | Noviembre
pág. 81

Tradición y lujo en Trápani.
El nacimiento de los hermanos Tipa
Ismael Martín Torres | Diciembre
pág. 89

La papelera napolitana: de la funcionalidad a la ostentación

Nidia Aliseda García | **Universidad Complutense de Madrid** | nidialis@ucm.es
Nidia Aliseda García es graduada en Conservación y Restauración del Patrimonio Cultural por la Universidad Complutense de Madrid y máster universitario de Estudios Avanzados en Museos y Patrimonio Histórico-Artístico por la misma universidad.

Resumen: En los siglos XVI y XVII asistimos a un significativo cambio en la concepción del mobiliario: de muebles multifuncionales destinados a ser transportados a piezas creadas con una función específica. Este hecho motivó la aparición de nuevas tipologías y decoraciones. El mueble por excelencia de este período es el escritorio, siendo la papelera napolitana de estudio un perfecto reflejo del lujo y del nivel de ostentación que alcanzó este tipo de mobiliario durante estos siglos. Datada hacia 1640-1650, se engloba dentro de la tipología de escritorio napolitano, caracterizada por la distribución de las gavetas en torno a una gran portada central y por el empleo del ébano y marfil en su ejecución. La pieza que custodia el Museo Nacional de Artes Decorativas destaca por conservar su pie a juego, aspecto poco frecuente, y por presentar las figuras de marfil incluidas en su decoración recortadas, aumentando el contraste al combinarse con el ébano. Las figuras componen una serie de grabados de gran calidad que representan escenas de la vida de David.

Palabras clave: papelera, escritorio, napolitano, ébano, marfil.

Abstract: In the sixteenth and seventeenth centuries, there is a significant change in the conception of furniture: from furniture destined to be continuously transported and of a multifunctional nature to others that are created with a specific function, emerging new types and decorations. The quintessential piece of furniture from this period is the desk, as is the case with the Neapolitan desk in our research, which is a perfect reflection of the luxury and level of ostentation that this type of furniture achieved during these centuries. Dated around 1640-1650, it is included within the Neapolitan desk typology, characterised by the distribution of the drawers around a large central cover and the use of ebony and ivory in its execution. It stands out for preserving its matching foot, a rare aspect, and for presenting the cut out ivory figures, thus increasing the contrast with the ebony background. These high-quality engravings depict the life of David.

Keywords: desk, neapolitan, ebony, ivory.

La papelera napolitana: de la funcionalidad a la ostentación

Contexto histórico: origen y desarrollo de la tipología escritorio

Desde el Renacimiento, la realeza y la alta nobleza se asientan en palacios. Con este cambio nace la historia del mobiliario moderno: ya no se trata de muebles de carácter multifuncional destinados a ser continuamente transportados, sino que se crean con una función específica, surgiendo así nuevas tipologías y decoraciones. Como explica Sofía Rodríguez Bernis –especialista en mobiliario y directora del Museo Nacional de Artes Decorativas–: « […] La evolución de los muebles está determinada principalmente por la transformación de las costumbres, pero también se debe al desarrollo de las técnicas de la madera, cuyas aplicaciones coadyuvan a configurar las estructuras formales más adecuadas para satisfacer las necesidades prácticas a las que responden las diferentes tipologías […]» (2008: 181).

En la Edad Media, abundan los muebles cerrados de forma simple (arcas, arquetas, baúles, etc.), pero a medida que se desarrollan novedades técnicas, el mueble va adoptando mayor complejidad. A finales de este periodo, se regulariza el empleo de ensamblaje de lazos, es decir, el empleo de múltiples y sucesivas colas de milano o de golondrina, recurso que favoreció la inclusión de cajones en los muebles, y la consiguiente aparición de nuevas tipologías. En este sentido, cabe destacar las arcas de novia, surgidas en Cataluña a finales del siglo XV, que tenían en una de sus mitades una serie de cajones con una puerta exterior batiente. Derivando de esta tipología, o por posible influencia de las arquillas hispano-árabes, se desarrolla en España[1], en torno al segundo cuarto del siglo XVI, una nueva tipología de mobiliario: el escritorio[2]. Este se convirtió en el mueble más significativo de la época, precisamente porque supo sacar el máximo provecho de los cajones o gavetas (Rodríguez, 2008: 182-186 y Piera, 2012 a: 18).

Su función era la de guardar y ordenar documentos, papeles o pequeños objetos de valor. La tapa frontal abatible[3] que presentan muchos de ellos ha llevado a pensar en su utilidad como escritorio, sin embargo, su verdadero cometido era poder cerrar el mueble para evitar la apertura de puertecillas y gavetas durante su transporte. Cuando el mueble perdió la necesidad de ser transportable, se retiró esta tapa y, en caso de ser necesario el traslado, se envolvía con fundas y se protegía en una caja de madera realizada a medida, como las que registran los inventarios[4]. Al contrario, las asas laterales, que también presentaban una funcionalidad ligada al transporte, se mantuvieron durante toda su producción. La nueva tipología sin tapa abatible que permitía observar la muestra sin impedimentos, recibió el nombre de papelera (Abril, 2011: 7-8; Piera, 2012 b: 167-168; Rodríguez, 2008: 187).

Los escritorios se solían colocar sobre mesas y armarios bajos –denominados pie cerrado[5]– o sobre soportes desmontables –citados como pie abierto–. Hasta mediados de siglo, el más común es el de pie abierto y, a partir de 1650, el de pie cerrado; siendo poco frecuente, al

1 A lo largo de los siglos ha existido gran confusión en cuanto al origen de este mueble. El artículo "El bargueño del salón de la Casa Sorolla" (Abril, 2011: 10) trata de forma más extensa este aspecto en diferentes períodos de la historia, pero concluye que según los autores consultados no hay datos suficientes que permitan aclarar esta cuestión. Como expone María Paz Aguiló Alonso, por lo general, en la actualidad su origen se considera español 2011: 34), aunque en un artículo posterior, "Tradición y modernidad en las artes industriales españolas del historicismo", la especialista Rodríguez Bernis expone que aún está por dilucidar si el bargueño se originó en nuestro suelo (2015: 67). No obstante, el desarrollo de una tipología concreta de escritorio por Castilla, y su posterior difusión por el resto del territorio peninsular, lo han identificado y considerado como el mueble español más característico en los siglos XVI y XVII (Piera, 2012 a: 18).

2 En numerosas ocasiones se ha hecho referencia al escritorio con el término bargueño, si bien cabe especificar que esta no es una denominación de época, sino que fue acuñada por primera vez en 1872 por Juan Facundo Riaño en el Catálogo de objetos artísticos españoles publicado por el museo Victoria and Albert de Londres, que lo recogió de la tradición oral. El término fue aceptado por la Real Academia en 1914 y desde entonces ha sido empleado internacionalmente para distinguir los escritorios de origen español. Sin embargo, en la actualidad, como explica Rodríguez Bernis —en su Diccionario de Mobiliario publicado por el Ministerio de Cultura en 2006–,- es un término descartado, excepto para referirse a los escritorios historicistas que se inspiran en los de los siglos XVI y XVII. Otros términos que se emplearon para denominar al escritorio en diccionarios e inventarios de los siglos XVI y XVII son: arquilla con cajones o escritorio de estado, para los de menor tamaño, escritorio, contador, papelera y arquimesa (Aguiló, 1993: 96-97; Abril, 2011: 8-9; Piera, 2012 a: 19). Malmanger (2004) y Abril (2011) exponen las diferencias entre las distintas denominaciones según el Diccionario de Autoridades de 1726 y desarrollan de forma más extensa la problemática de la terminología.

3 Los primeros ejemplares presentaban también una tapa superior, herencia de las arcas de novia (Piera, 2012b: 165).

4 Aunque el uso de la papelera cobró protagonismo, los escritorios tradicionales no desaparecieron, sino que evolucionaron más despacio y, por lo general, quedaron excluidos de la corte (Rodríguez, 2008: 187).

5 Los soportes no suelen aparecer registrados en inventarios y documentos hasta finales del siglo XVI y no es hasta 1630 cuando se generalizan los términos de pie cerrado y de pie abierto (Aguiló, 1993: 98).

Figura 1. Muestra de la papelera napolitana. Nápoles, ca. 1640-1650. Madera de pino chapeada en ébano, ensamblaje de lazos e incrustaciones de marfil grabado. MNAD (CE28866/1).

menos hasta 1630, que los escritorios tuvieran pie propio (Aguiló, 1990: 119-120; 1993: 105).

Por lo que respecta a su ubicación, en las casas que contaban con varios ejemplares, se disponían simétricamente en las salas o galerías, acompañándose con asientos arrimados a la pared, espejos con marcos de ébano, tapices o pinturas (Piera, 2012 b: 164-168). En un principio, las arquetas o escritorillos se colocaban encima de los escritorios. Más adelante (cuando los escritorios se agrandan a finales de siglo) se ponen sobre soportes a juego o se les incorpora un remate superior.

El inventario de Calderón de la Barca, transcrito por Aguiló Alonso (1990: 120-121), es buena muestra de ello: «[...] dos escritorios de concha y marfil con corredores de bronce y otros dos pequeños de su misma labor para encima o pirámides de ébano, bolas de jaspe, piezas de marfil y un sinfín de objetos denominados como galanterías para sobre escritorios».

La presencia de los escritorios aumentó con el transcurso de los siglos, pasando de ser un mero mueble contenedor a convertirse en un mueble con una clara simbología vinculada al prestigio social. Con el tiempo, las clases inferiores emularon a las mejor posicionadas, llegando a considerarse el escritorio como el mueble que mejor define la vivienda española desde 1500 a 1700. A partir de esta fecha, y por influencia de las modas borbónicas, el escritorio se relegó a un segundo plano en favor de nuevas tipologías de mobiliario, como la cómoda y el buró (Piera, 2012 b: 164-165).

El escritorio napolitano

Tras el esplendor político y económico que experimenta España en el siglo XVI, en la etapa de los llamados Austrias menores, el país se ve empobrecido por las continuas guerras que sostiene la monarquía para tratar de conservar sus dominios en Europa. La devaluación de la moneda, el aumento de impuestos para sostener los ejércitos de Flandes y el control del comercio atlántico, esencialmente por franceses y holandeses, sumieron al país en una gran pobreza (Aguiló, 1990: 103).

Contrariamente a este decaimiento, las clases altas mostraron un deseo de lujo y ostentación, un afán de grandeza, especialmente de cara al exterior. Los inventarios de la nobleza, el clero y la clase medianamente acomodada son un buen reflejo de esta exaltación: costosos escritorios[6], bufetes, camas, tapicerías, objetos de

6 Según Aguiló (1993: 96), en la primera mitad del siglo XVI se cuenta una media de tres a siete escritorios por inventario, y en el siglo XVII su número es aún mayor.

plata labrada, etc. En este sentido, el periodo comprendido entre finales del siglo XVI y el XVII es uno de los más representativos en cuanto a abundancia y lujo se refiere, siendo el reinado de Felipe IV (1621-1665) el de mayor auge y ostentación a nivel español (*ibidem*: 103-114).

Durante estos siglos, el escritorio es una pieza clave del mobiliario. Aunque presentaba la utilidad de ordenar y almacenar pequeños y valiosos objetos, tuvo la consideración de mueble de lujo (Aguiló, 2011: 34). Diferentes centros europeos, como Amberes, Augsburgo, Florencia, Milán o Nápoles, se especializaron en construir escritorios con técnicas que incidían en su valoración como objeto suntuoso, convirtiéndolo en objeto de deseo entre las clases altas y los dirigentes políticos. El hecho de que Felipe II apreciara esta tipología de mobiliario ayudó a difundir el interés por el mismo, siendo la nobleza, a imitación de la realeza, su gran clientela (Piera, 2012 b: 166).

Cuando hacia 1560-1580 aumenta la producción de escritorios, los materiales exóticos como el ébano y el marfil ganan el favor de los clientes más exigentes. Esta madera fue apreciada por diversas razones: por un lado, su color negro permitía el contraste cromático con cualquier otro material con el que se combinara, favoreciendo los claroscuros y juegos de color que tanto gustaron en el Barroco. Y, por otro lado, su densidad, ya que el poro cerrado favorecía acabados muy pulidos. Además, aseguraba una mayor durabilidad de la obra, al ser una madera que resiste al ataque de xilófagos (Aguiló, 1993: 15 y 112-113; Piera, 2012 b: 167).

El trabajo de los nuevos materiales requería destrezas específicas, por lo que en el gremio de los ensambladores emergió un grupo profesional denominado, ya en época de Felipe II, “ensambladores de ébano”, y “ebanistas” a partir de 1630 (Rodríguez, 2008: 188)[7]. Incluso en ciertos contratos aparecen subdivisiones como puertaventaneros o escritoreros, aunque, como explica Aguiló, posiblemente sólo se trate de títulos establecidos para un trabajo específico, ya que el grado de ebanista o entallador incluía la realización de todo tipo de mobiliario[8]. Sin embargo, los continuos conflictos surgidos entre los diferentes gremios por la realización de cierto mobiliario o el empleo de determinados materiales conllevaron un estancamiento de la creatividad y, en consecuencia, la preferencia de la sociedad por el lujoso mobiliario extranjero[9] (Aguiló, 1990: 113-114).

El tráfico de mobiliario durante el siglo XVII fue tan importante, especialmente con el reino de Nápoles, que algunos expertos consideran a esta la capital artística de España durante este período. Es de destacar que a finales del siglo XVI es desarrollada en esta ciudad, por Giovanni de Curtis y Giaccomo Fiamingo[10], la tipología de escritorio conocida como napolitano[11], que tuvo gran repercusión entre los altos mandatarios del territorio español y, especialmente, en sus virreyes. No obstante, en España se siguieron elaborando escritorios con modelos propios[12], imitando en muchos talleres el ebonizado con maderas locales más asequibles, como el peral, y sustituyendo el marfil por hueso (Aguiló, 1993: 26-29 y 32; Rodríguez, 2008: 188).

Hacia 1640-1650, influenciados por los escritorios italianos y flamencos, la distribución de los frentes varió: se pasó de una ordenación de los compartimentos en hileras horizontales a una disposición en tres cuerpos verticales, dos de cajones iguales a ambos lados de una gran portada central, que a su vez escondía cajones interiores (Aguiló, 1990: 119).

También fue común el desarrollo de las portadas arquitectónicas que, haciendo uso de elementos como columnas, tímpanos o balaustradas a partir de patrones de los tra-

7 La reglamentación gremial se volvió cada vez más compartimentada y se establecieron normas muy restrictivas respecto al uso de materiales. Por ejemplo, a diferencia de los ebanistas, los entalladores trabajaban con exclusividad el nogal y las taraceas de hueso y frutales; o los carpinteros no podían trabajar el nogal, sino sólo utilizar el pino y dejando siempre una de las caras en blanco, es decir, si estas eran teñidas que en una se pudiera apreciar la madera de pino (Aguiló, 1990: 113).

8 Sin embargo, esta apreciación en los contratos puede ofrecernos una visión de hasta qué punto se desarrollaron los escritorios en este período y cómo ciertos maestros se especializaron concretamente en este mobiliario.

9 Pese a que se promulgaron continuas disposiciones, pragmáticas y leyes a lo largo del siglo XVII para la regulación, estas fueron ineficaces y sólo sirvieron para empobrecer la fabricación nacional y favorecer el producto extranjero (Aguiló, 1990: 104).

10 Según cita Enrico Colle, tomado de Alvar González-Palacios, fueron estos artesanos, activos entre finales del siglo XVI y principios del XVII, quienes introdujeron en Nápoles el gusto por la decoración de contraste que genera el ébano y el marfil (Colle, 2000: 62).

11 Caracterizado por presentar una portada central flanqueada por dos calles de cajones laterales y una decoración de chapeado de ébano y placas de marfil grabadas.

12 Los ebanistas trabajan de dos formas: por encargo directo, basándose en otros ejemplares, o por fabricación propia posteriormente puesta a la venta, siendo esta la más común. También era habitual la repartición del trabajo entre diferentes especialistas: las cajas eran realizadas por un ensamblador, el ebanista chapeaba y colocaba molduras, o los hierros y bronces eran realizados por especialistas de otros gremios (Aguiló, 1990: 114).

Figura 2. Portada central de la papelera napolitana. Nápoles, ca. 1640-1650. Madera de pino chapeada en ébano, ensamblaje de lazos e incrustaciones de marfil grabado. MNAD (CE28866/1). Fotografía: Nidia Aliseda García.

Figura 3. Detalle de la parte inferior de las columnas que flanquean la portada central de la papelera napolitana. Nápoles, ca. 1640-1650. Madera de pino chapeada en ébano, ensamblaje de lazos e incrustaciones de marfil grabado. MNAD (CE28866/1).

tados de arquitectura, aumentaban aún más su carácter de ostentación. En algunas de estas portadas, las propias columnas, pilastras o frontones eran compartimentos secretos, sin llaves de seguridad, pero que pasaban totalmente desapercibidos bajo su apariencia de meras formas arquitectónicas. A diferencia de estas, la portada central sí solía presentar cerradura[13]; y los frentes se emplearon para exponer aspectos decorativos variados y complejos: programas iconográficos de exaltaciones dinásticas, emblemáticas, moralizantes o simbólicas (Aguiló, 1993: 96; 2011: 34; Piera, 2012 b: 161-169).

La importancia que tuvieron estos escritorios de ébano en España queda reflejada por las constantes referencias a ellos y por el elevado valor de los mismos, tal y como confirman numerosos inventarios del siglo XVII[14]. A excepción de casos concretos que alcanzan precios muy altos, por lo general los escritorios con tapa y con bufete alcanzaban cifras de 800 a 1000 reales. Es preciso señalar en este sentido que, paralelamente a los más ricos, tiene lugar una producción de menor calidad durante la primera mitad del siglo XVII, siendo sus precios una cuarta parte de los más lujosos, 50-75 reales (Aguiló, 1993: 113-114).

Hacia la segunda mitad del siglo XVII, el empleo del carey como material decorativo fue sustituyendo al ébano y al marfil hasta constituir la parte principal del adorno

13 Aunque el modelo de guardas romanas, que impedía el paso de cualquier llave ajena, permaneció hasta el siglo XVIII, los avances de la forja desde el siglo XIV permitieron generar piezas más precisas. En el siglo XVI ya se desarrollaron modelos con complicados resortes, ballestas y pestillos que se articulaban en un engranaje.

14 Es destacable, además, que para este tipo de mobiliario se establecen tasadores especiales, como Giles Dirtens para los de Felipe II o Juan Bimberg, ebanista real que tasa los de Isabel de Borbón (Aguiló, 1993: 113).

Figura 4. Detalle de frontón central de la papelera napolitana. Nápoles, ca. 1640-1650. Madera de pino chapeada en ébano, ensamblaje de lazos e incrustaciones de marfil grabado. MNAD (CE28866/1).

Figura 5. Cajones interiores de la papelera napolitana. Nápoles, ca. 1640-1650. Madera de pino chapeada en ébano, ensamblaje de lazos e incrustaciones de marfil grabado. MNAD (CE28866/1).

(Rodríguez, 2008: 188). Como cita Aguiló (1993: 112) de González Palacios: «[...] la producción de escritorios de ébano con listas de marfil y placas grabadas no debió sobrepasar el primer cuarto de siglo, tras el cual el marfil comienza a tratarse de forma más escultórica».

La papelera napolitana del MNAD: análisis y descripción

El Museo Nacional de Artes Decorativas (MNAD) presenta una de las más importantes y amplia colección de mobiliario de los siglos XVI al XVIII, hecho que la diferencia de otras instituciones que presentan ejemplares de época posterior (Enríquez, 1951). Entre sus fondos se encuentra la papelera napolitana motivo de estudio (Figura 1), que constituye un magnífico ejemplo del lujo y del mencionado nivel de ostentación que llegó a alcanzar la tipología de escritorio durante el siglo XVII.

Esta pieza ha sido datada hacia 1640-1650 por la ya citada especialista Sofía Rodríguez Bernis. La autora establece su lugar de procedencia en Nápoles, no obstante, es difícil establecer un origen de elaboración exacto. Otros autores, como Aguiló, exponen que en esta tipología de mueble era habitual que trabajaran de forma conjunta entalladores alemanes y grabadores de marfil italianos[15] (1990: 112 y 116). Sea como fuere, lo que queda claro es la pertenencia al conocido estilo napolitano, ya que mantiene las características ya mencionadas en anteriores epígrafes: igual distribución de la portada y empleo de los mismos materiales.

Estos aspectos son igualmente válidos para identificar al propietario original. Si bien hasta el momento no se ha hallado la persona que encargó o para la que se realizó el encargo, la gran calidad de ejecución, el empleo de ricos materiales y la representación de un programa iconográfico erudito, nos acercan a una figura de gran relevancia, con alto nivel económico e intelectual.

La papelera, como tal, ha prescindido de la tapa frontal abatible y, como otros ejemplares, presenta un fondo más estrecho que el resto de escritorios, que ya no resulta necesario para albergar el recado de escribir y los papeles[16]. La estructura de la caja ha sido realizada con madera de conífera, chapeada con láminas de ébano. Si

15 Esta misma autora argumenta en su publicación Relaciones entre España e Italia en el siglo XVII. La importación de objetos de lujo, y de forma más extensa en Escritorios y bargueños españoles, que los ebanistas alemanes y, más tarde, flamencos, fueron requeridos en Italia para la construcción de depurados muebles (Aguiló, 2006: 37-38; , 2018: 38). Por otro lado, expone que el hecho de que existan numerosos ejemplares de esta tipología de escritorios, con emblemas moralizantes pero menor calidad en los grabados, junto con la constancia documental sobre la fabricación de muebles de ébano y marfil por ebanistas españoles, lleva a pensar que son de fabricación española (Aguiló, 1990: 116). Sin embargo, dada la elevada calidad de los grabados en marfil de la pieza de estudio, se descarta a priori esta posibilidad en la misma.

16 Sin embargo, si se comparan las dimensiones de la papelera con la descripción que realiza Aguiló (2010: 3) de un mueble alemán del siglo XVI, conservado en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, el tamaño de esta es bastante superior, presentando, como dice esta autora, compartimentos suficientemente capaces como para ser considerados útiles.

Figura 6. Detalle de bisagras y bocallaves de marfil de la papelera napolitana. Nápoles, ca. 1640-1650. Madera de pino chapeada en ébano, ensamblaje de lazos e incrustaciones de marfil grabado. MNAD (CE28866/1).

Figuras 7 y 8. Detalle lateral y cantoneras de metal de la papelera napolitana. Nápoles, ca. 1640-1650. Madera de pino chapeada en ébano, ensamblaje de lazos e incrustaciones de marfil grabado. MNAD (CE28866/1). Fotografía figura 8: Nidia Aliseda García.

bien mantiene la tradición manierista en lo que se refiere a los materiales, ébano y marfil grabado, sus elementos decorativos viran más hacia formas barrocas.

La muestra se divide en tres calles mediante tabicas y entrepaños. El cuerpo central está ocupado por una gran portada clásica (Figura 2), con una placa de marfil central entre doble columnata, con basas, capiteles y estrías de marfil. En su parte inferior presentan figuras femeninas rodeadas de grutescos, también grabadas en este material (Figura 3). Seguidamente aparece el entablamento, también de marfil con representaciones grutescas y, sobre este, se levanta un segundo cuerpo, rematado en frontón. Este, a su vez, presenta una escena central, rematada con otro pequeño frontón –que presenta en su interior una lámina de marfil grabada– y aparece precedido por una balaustrada de marfil y ébano. A ambos lados de esta escena aparecen dos pilastras, con elementos perdidos (Figura 4).

Las dos calles laterales presentan dos portadas de menor tamaño, también coronadas por un frontón y rodeadas por seis gavetas pequeñas, de iguales dimensiones. Los frentes de los cajones se muestran divididos –mediante el empleo de molduras perimetrales y la separación con listas de marfil–, aparentando dos y dejando la cerradura en medio. Este mismo efecto visual es empleado en los cajones interiores que, además de las molduras de doble perfil que rodean las decoraciones de roleos de marfil, presentan doble tirador de este material (Figura 5).

Este efecto generado por las molduras y los listones de marfil que separan los distintos frentes de gavetas dificultan la identificación del número de cajones. Se identifican cuatro tipos de compartimentos. Por un lado, aparecen las tres puertas identificadas por las bisagras que están a la vista. En segundo lugar, los cajoncillos con tirador ocultos tras estas[17]. En tercer lugar, se pueden observar los cajones cuya bocallave, realizada en marfil, es visible, tanto en el zócalo inferior, como en la parte superior (Figura 6). Y, finalmente, los cajones ocultos o secretos, que únicamente pueden ser identificados mediante la manipulación, como las columnas, que ocultan pequeñas gavetas secretas.

17 Solamente se tiene certeza de la existencia de estos cajoncillos en la portada central, por el uso de fotografías, ya que para su adecuada conservación no ha sido posible manipular la pieza. **16** Sin embargo, si se comparan las dimensiones de la papelera con la descripción que realiza Aguiló (2010: 3) de un mueble alemán del siglo XVI, conservado en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, el tamaño de esta es bastante superior, presentando, como dice esta autora, compartimentos suficientemente capaces como para ser considerados útiles.

Figura 9. Pie a juego con la papelera napolitana. Nápoles, ca. 1640-1650. Madera de pino chapeada en ébano, ensamblaje de lazos e incrustaciones de marfil grabado. MNAD (CE28866/2).

Figura 10. Detalle decoración del pie a juego con la papelera napolitana. Nápoles, ca. 1640-1650. Madera de pino chapeada en ébano, ensamblaje de lazos e incrustaciones de marfil grabado. MNAD (CE28866/2).

Por su exterior, la caja presenta un chapeado con decoración geométrica mediante finas listas de marfil, asas laterales de metal y refuerzo de sus ocho esquinas por cantoneras de metal (Figuras 7 y 8). Además de una funcionalidad estética, como indica Feduchi (1969: 51), el chapeado de la madera de menor calidad evita los movimientos naturales de esta ante los cambios de humedad relativa y temperatura[18].

La técnica de ensamblaje de las gavetas se realiza mediante lazos vistos en la trasera, y lazos ocultos en los frentes. Por otro lado, la técnica empleada en la marquetería[19] se cree que corresponde al tipo "parte y contraparte". Esta técnica, desarrollada a partir del siglo XVII, empleaba, normalmente, chapas de dos colores contrastados que, colocadas una encima de la otra, al recortar un único motivo permitía crear un "positivo y negativo". Al motivo sobre el material más preciado se le llama primera parte, y al contrario, contraparte (Ramiro, 2004a). Se encolaban ambas partes y se rellenaban los posibles huecos entre las líneas de unión con una pasta del mismo color. Seguidamente se lijaba y pulía la superficie.

Existen distintas versiones sobre los materiales empleados para esta última fase: según Junquera y Mato (2004), para el ébano se empleaba carbón vegetal o colofonia. Feduchi (1969: 51) expone sostiene que el acabado se hacía, a lo sumo, con una ligera mano de aceite de oliva o cera. Ordóñez (2004 a) reafirma esta teoría, explicando en su publicación Los acabados del mobiliario que el uso del aceite fue muy empleado en los siglos XVII y XVIII como acabado de los muebles de ébano, pero que otras fuentes escritas de estos siglos recomiendan igualmente el empleo de cera para esta madera. Respecto a la papelera de estudio, presenta un acabado pulido, pero para conocer con exactitud los materiales empleados se deberían realizar análisis y pruebas específicas[20].

En cuanto a los elementos decorativos, se empleó la técnica del grabado sobre placas de marfil[21] y el torneado de elementos. El grabado consistía en la realización de un dibujo sobre la placa que, una vez inciso con una gubia –con mayor o menor profundidad según la intensidad que se deseara obtener–, era rellenado con tinta u

18 Juan José Junquera y Mato explica de forma sencilla y clara el proceso y utilidad de esta técnica en su publicación Técnicas constructivas del mueble: cortes, ensambles y chapeados (2004).
19 Se entiende por marquetería la decoración efectuada encolando sobre la superficie de un mueble piezas de diferentes materiales y formas. En castellano se emplea también el término taracea, diferenciándose únicamente en el origen: francés o catalán la primera y árabe la segunda (Ramiro, 2004 a).
20 Por otra parte, hay que tener en cuenta, como se verá en el siguiente apartado, que el mueble sufrió una intervención de restauración en el siglo XIX.
21 Ha de especificarse que la diferenciación entre hueso y marfil es realmente compleja y para ello se requieren análisis y estudios específicos. No obstante, como los inventarios y documentos de época muestran el empleo del marfil para los ejemplares de gran calidad, tanto en las placas grabadas como en la realización de elementos torneados –como basas y capiteles– (Ordóñez, 2004 b: 3), se ha tomado el material presente en la papelera como marfil.

otra sustancia oscura (López, 2007: 76). Es destacable de esta pieza, ya que supone una novedad surgida en torno a los años cuarenta del siglo XVII, que los personajes y paisajes de las escenas se recorten en marfil, destacando aún más sobre el fondo más oscuro de la madera. La técnica del torneado ha sido empleada en las patas redondas sobre las que se sustenta la papelera, en las columnas de la fachada y, posiblemente, en los tiradores y otros elementos de marfil. Como explica Ramiro (2004b), los materiales como el ébano son muy apropiados para esta técnica, por su densidad y dureza. Otro aspecto destacable de este mueble, es la conservación de su pie a juego, hecho poco común. Este es de tipo pie abierto, presenta un tablero ligeramente mayor que el cuerpo superior y fiadores de hierro. Igualmente, presenta chapeado de ébano y decoración con listones y placas de marfil grabadas (Figuras 9 y 10).

Respecto a la iconografía, el empleo de grabados con figuras de la mitología y del mundo clásicos para decorar piezas de plata, cerámica o escritorios es habitual, especialmente en los últimos años del siglo XVI y primer cuarto del XVII (Aguiló, 1994: 501). Analizando distintos escritorios de tipo napolitano y varias publicaciones, se descubren dos grupos de escritorios en función de su representación. Por un lado, aquellos con intencionalidad política, que buscan la exaltación del poder, bien en su aspecto dinástico de los Habsburgo –con la reproducción de las victorias de Carlos V– bien con exclusividad del reino de Nápoles –en los que junto a cartas geográficas de este reino aparecen los planos de las ciudades principales del mundo relacionadas con la monarquía hispana–. Por otro, escritorios que reúnen una serie de escenas del Antiguo Testamento y temáticas mitológicas (Aguiló, 1997: 89-90).

El primer grupo tuvo como finalidad servir de regalo a diferentes virreyes al terminar su mandato italiano o la exaltación del reino de Nápoles, mediante los episodios más relevantes de su historia medieval (*ibidem*: 89). Los regalos se hacían en ocasiones establecidas (visitas de personalidades, recepción de embajadas, etc.), constituyendo una práctica obligada que llevaba a la rivalidad por la ostentación (Aguiló, 2008: 50-51; Riccardi-Cubitt, 1992: 11-12). Según Aguiló, los escritorios de ébano y marfil datados entre 1607 y 1621, con interpretaciones alegóricas basadas en la emblemática o programas iconográficos complejos, son probablemente regalos diplomáticos, entregados al finalizar los mandatos de los diferentes virreyes (Aguiló, 2006 a: 41-42; 2006 b: 412).

El segundo grupo engloba la representación de temas literarios del Antiguo Testamento[22] y de la mitología clásica[23], que se empleaban en sentido simbólico, redactados por eruditos y estudiosos de la retórica barroca (Aguiló, 2006a: 41-42). Por lo general presentan la historia de José o de Jacob (Aguiló, 1997: 90), no obstante, la papelera de estudio podría englobarse en esta segunda categoría, ya que representa la historia de David. Muchos de los episodios de la vida de David se han puesto en paralelo a la vida de Jesús, siendo David tomado como una de las prefiguraciones del Salvador (Carmona, 2012: 300), mostrando las representaciones de esta papelera un ejemplo más de las imágenes empleadas durante los períodos manierista y barroco para la educación cortesana (Aguiló, 1997: 90).

La portada central, por ser la de mayor relevancia, presenta al rey David entronizado y, en torno a esta, se narran los episodios de la persecución a la que le sometió Saúl y los triunfos que le condujeron a gobernar Israel, así como los de su reinado. Coronando esta portada se encuentra el frontón que representa a David como pastor, cuidando de su rebaño. El tamaño menor y la ubicación superior muestran un paralelismo con la vida de Cristo: David cambia su condición de pastor para recibir el reino al igual que Cristo sale de su hogar judío para reinar sobre las naciones (Carmona, 2012: 300). En segundo lugar de importancia, las portadas laterales presentan: la del lateral izquierdo, a David descolgándose por una cuerda de la ventana de su habitación, con la ayuda de Micol, para huir de la ira de Saúl; y la derecha, a Betsabé en el baño, de quieén David se enamoró hasta el punto de cometer un crimen para poseerla. Ambas

22 Un escritorio bastante similar en cuanto a los elementos decorativos y grutescos se refiere es el perteneciente a una colección particular de Madrid, que María Paz Aguiló Alonso y Sonsoles Caruana analizan en el artículo “Escritorio Napolitano” de la publicación de Pedro Ruiz Castell (2007), Instrumentos científicos en la colección de Vincencio Juan de Lastanosa.

23 Un buen ejemplo de representación mitológica lo constituye la mesa o bufete plegable del siglo XVI conservada en el Monasterio de El Escorial. Chapeada con ébano y con decoración de marfil, presenta similitud con la mesa de estudio, especialmente en el diseño de sus patas. Otros, como el conservado en el Ashmolean Museum, alternan temas bíblicos y mitológicos.

escenas tienen una interpretación religiosa: la primera se toma como la prefiguración de La huida a Egipto o La Resurrección de Cristo, escapando a la muerte, y Micol se convierte en la imagen de la Virgen de la Misericordia, protegiendo a los fieles; mientras que en la segunda, Betsabé simboliza a la Iglesia, purificada por el bautismo, que Cristo desea por su belleza y arranca a Satanás (*ibidem*: 311-312 y 320). En los frontones se representan dos escudos en blanco con grutescos en los laterales. En sentido vertical, debajo de eéstas se representa a David viejo armado, David músico, llevando a Jerusalén el cofre del pacto sobre una carreta, y David con la cabeza de Goliat, una de las escenas más conocidas, donde se muestra al joven victorioso sujetando por los pelos la cabeza del gigante al que ha decapitado con su propia espada. Aparece sosteniendo eésta y la honda, otro de sus atributos[24] (*ibidem*: 301).

El resto de gavetas de menor tamaño representan a David matando a un león; Jonatán arrojando las flechas que avisaron a David de los deseos de venganza de Saúl; Daef matando, por orden de Saúl, a Ahimelec y al pueblo de los sacerdotes; David ante la ciudad de Queilá; Abigail ante David; el exterminio de los Amalecitas; Saúl arrojándose sobre su espada; David recuperando a su esposa Mical; Joab matando a Abner; la niñera de Mefi-boset, hijo de Jonatán, huyendo con el niño y este sufriendo la caída que le ocasionó la cojera.

El pie a juego presenta una decoración estrechamente relacionada con la papelera: por un lado, repite la decoración geométrica de las tapas de la papelera y, por otro, presenta grabados en marfil relacionados con la historia de David. En el centro aparece el burro que Jesé, su padre, envió a Saúl cuando este mandó llamar por primera vez a David; las ovejas y vacas de los rebaños de David; una cabra, que puede evocar el episodio en el que su esposa Mical emplea un terafim y pelo de cabra para imitar la figura de David y que este tuviera tiempo de huir de su padre, Saúl; y el león al que se asocia el rey David.

Importancia y significancia de la pieza de estudio

La papelera de estudio, como estamos viendo a lo largo del artículo, constituye una pieza de gran calidad, que permite un claro reflejo del lujo y ostentación que llegaron a mostrar los escritorios del siglo XVII. La conservación de su pie a juego, junto con el poco habitual recorte de las placas de marfil, lo convierte en un ejemplar único y de gran valor.

Como bien exponía la especialista Rodríguez Bernis en la valoración previa a la adquisición de este mueble, se trata de un buen ejemplo de representación de la ebanistería napolitana. Su adquisición permitió completar la gran colección del Museo Nacional de Artes Decorativas de piezas fabricadas en Nápoles que abastecieron a la realeza y nobleza durante el siglo XVII. Además, constituye uno de los mejores ejemplares conservados de esta tipología en España.

La exhibición continua en las salas del museo, junto con el alto importe que se pagó para su adquisición, son muestra de su gran importancia.

Gracias a la conservación de documentación de siglos anteriores en el interior de los cajones de la papelera, se conoce que la valoración de esta había sido igualmente elevada en esa época. Un buen ejemplo lo constituye el documento fechado el 6 de mayo de 1868, en el que se incluye una valoración de la pieza, destinada a su propietario Miguel, que transcribe:

> 1) Que en el s. pasado hubo falsificaciones de ese estilo en Valencia de en estilo
> 2) Que por las fotos no está seguro pero que aseguraría que es auténtico.
> 3) Que es de mediados del s. XVII, efectivamente, florentino
> 4) Que es una obra maestra, única, sin mercado posible. No ha visto ninguna semejante.
> 5) Siendo tan aleatorio lo del precio, dependiendo de tantas cosas, ha señalado de 200 a 500.000 pts. Yo pediría más."

Otro de los documentos conservados, cuya fecha se desconoce, analiza nuevamente esta papelera, aportando datos detallados:

> "Fines del siglo XVI
> Arquilla Florentina de ébano y palosanto,

24 Al igual que los ejemplos anteriores, presenta un paralelo a la vida de Jesús: sus victorias contra Goliat y contra el león anuncian la victoria de Cristo contra Satán (Carmona, 2012: 300).

con grabado en marfil, recortado e incrustado.
Meda del mismo gusto y trabajo.
Hierros dorados
Largo del área 1,22 Alto 0,65
Hueco entre la mesa 0,055="

Continuando con el siglo XIX, encontramos una carta manuscrita de la Comisión Provincial de Burgos, dirigida al Sr. D. Miguel Mª de Septien en la que piden a este, el propietario del mueble, que lo ceda para adornar los salones de la Diputación:

" Sr. D. Miguel Mª de Septien
Mi querido amigo:
El precioso bargueño que V. poseé
ornamentaría grandemente los
salones de la Diputación por lo
que me permito la libertad en
nombre de la Comisión que repre-
sento se dignase cederle para el ?
completo decorado de las habi
taciones de S. M."

Continuando con la información conservada, resulta interesante mostrar que tanto la papelera, como su pie, sufrieron una restauración llevada a cabo en 1898. Como muestra el recibo o factura a nombre de don Miguel Setién, por parte de la empresa Almacenes de camas de hierro del país e inglesas de José Miguel Oliván y fechada en Burgos el 31 de enero de 1898:

" Enero – 28 – restauración completa de mueble y
mesa – 1190 pesetas"

Finalizando con los documentos, la carta escrita a máquina y con membrete del Ayuntamiento Constitucional de Burgos, fechada el 26 de septiembre de 1912, nos permite conocer que el escritorio formó parte de la Exposición de arte retrospectivo de objetos de singular valor que tuvo lugar en dicha ciudad y año. En esta carta, ya dirigida a doña María Setién, hija de Miguel María Setién, se agradece la asistencia de corporaciones, entidades y particulares por participar en la citada exposición. Una fotografía en blanco y negro muestra la ubicación de la papelera en la exposición y la conservación de la etiqueta identificativa nos permite observar que el nombre del expositor es el de Miguel María Setién, pese a que este ya había fallecido en 1905.

En relación a esta exposición, se han consultado otros catálogos de exposiciones de mobiliario en España, como el Catálogo de la exposición de Mobiliario Español de los siglos XV y XVI y primera mitad del XVII, que tuvo lugar en 1912, sin embargo, las escuetas descripciones sobre el mobiliario exhibido que aportan estas publicaciones hacen imposible su identificación con la papelera de estudio.

Por otro lado, gracias a esta documentación, se ha podido conocer al propietario al que perteneció la papelera durante el siglo pasado: al famoso y prolífico escritor Miguel Delibes Setién. Como se observa en las numerosas referencias de los documentos, constantemente aparece el nombre de Miguel María de Setién, abuelo de Miguel Delibes. Aunque se desconoce cómo llegó a las manos de este abogado y político carlista español en el siglo XIX, se sabe, gracias a la información aportada por la Fundación Miguel Delibes, que, tras el fallecimiento de Miguel María de Setién, la papelera pasó a pertenecer a su primera mujer, Concepción de Echanove Arcocha. Tras la muerte de esta, fue heredada por su hija, María Setién Echanove, de quien pasó a Miguel Delibes. Finalmente, Elisa Delibes de Castro lo recibió en herencia y lo vendió al Estado, llegando al museo en diciembre de 2017.

Bibliografía

Abril, I. (2011): «El bargueño del salón de la Casa Sorolla». Pieza del mes, Museo Sorolla. Disponible en: https://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:81e9a0e9-bb75-42f1-ac4e-83b223cdaaa4/bargue-o.pdf [Consulta: 8 de febrero de 2020]

Aguiló Alonso, M. P. (1990): «El mobiliario en el siglo XVII». En: VV.AA., El mueble Español. Estrado y Dormitorio. Madrid: Dirección General de Patrimonio Cultural, pp. 103-128.

Aguiló Alonso, M. P. (1993): El mueble en España. Siglos XVI y XVII. Madrid: CSIC y Antiquara.

Aguiló Alonso, M. P. (1994): «Los temas de la Antigüedad Clásica aplicados al mobiliario. Interpretaciones». Actas del X Congreso del CEHA. Los Clasicismos en el Arte Español, Madrid: pp. 501-505. Disponible en: http://www.deconservaciodelmoble.es/qui%C3%A9nes-somos/que-ofrecemos/publicaciones-de-inter%C3%A9s/ [Consulta: 25 de abril de 2020]

Aguiló Alonso, M. P. (1997): «Relaciones e influencias Nápoles-España en las artes decorativas entre el manierismo y el barroco». Mitteilungen der Carl Justi-Vereinigung, (9), pp. 86-92. Disponible en: https://cjv.file1.wcms.tu-dresden.de/publikationen/cjv-mitteilungen/cjv-mitteilungen_1997.pdf [Consulta: 15 de marzo de 2020]

Aguiló Alonso, M. P. (2006a): Relaciones entre España e Italia en el siglo XVII. La importación de objetos de lujo. Disponible en: https://digital.csic.es/bitstream/10261/13030/1/20090512125900075.pdf [Consulta: 15 de marzo de 2020]

Aguiló Alonso, M. P. (2006b): «¿Regalos Virreinales? A propósito de un mueble napolitano de 1609». Archivo Español de Arte, (316), pp. 403-425. Disponible en: http://xn–archivoespaoldearte-53b.revistas.csic.es/index.php/aea/article/view/73 [Consulta: 2 de octubre de 2020]

Aguiló Alonso, M. P. (2008): «Lujo y religiosidad: el regalo diplomático en el siglo XVII». XIII Jornadas Internacionales de Historia del Arte. Arte, Poder y Sociedad en la España de los siglos XV a XX. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto de Historia. Disponible en: https://digital.csic.es/bitstream/10261/13029/1/20090512131114435.pdf [Consulta: 3 de septiembre de 2020]

Aguiló Alonso, M. P. (2010): «En busca de la sabiduría. Un programa iconográfico en un mueble alemán de la marquetería del siglo XVI». Boletín Museo de Bellas Artes de Bilbao, (5), pp. 15-63. Disponible en: https://www.museobilbao.com/publicaciones-digitales.php?f=En%20busca%20de%20la%20sabiduria.%20Un%20programa%20iconografico%20en%20un%20mueble%20aleman%20de%20la%20marqueteria%20del%20siglo%20XVI [Consulta: 3 de septiembre de 2020]

Aguiló Alonso, M. P. (2011): «El comercio de objetos de lujo entre los Países Bajos y España en el siglo XVII: los escritorios con pinturas de Amberes». En: Fernández Gracia, R. (coord.), Pvlchrcm. Scripta varia in honorem a Mª Concepción García Gainza. Pamplona: Gobierno de Navarra, Universidad de Navarra. Disponible en: https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=562986 [Consulta: 16 de marzo de 2020]

Aguiló Alonso, M. P. (2018): Escritorios y bargueños españoles. Madrid: Secretaría General Técnica del Ministerio.

Carmona Muela, J. (2012): Iconografía cristiana. Guía básica para estudiantes. Madrid: Akal.

Castellanos Ruiz, C. (1989): «El mueble español del siglo XV y XV». En El mundo de las antigüedades. Barcelona: Planeta de Agostini.

Colle, E. (2000): Il mobile barocco in Italia: arredi e decorazioni d'interni dal 1600 al 1738. Milano: Electa.

Enríquez, M. D. (1951): El mueble español en los siglos XV, XVI y XVII, Colección El Mueble en España (6). Madrid: Afrodisio Aguado.

Feduchi, L. M. (1969): El mueble español. Barcelona: Polígrafa.

Junquera y Mato, J. J. (2004): «La marquetería española». Curso sobre mobiliario antiguo CD. Madrid: GE publicaciones. Disponible en: https://www.ge-iic.com/wp-content/uploads/2006/07/La_marqueteria_espanola.pdf [Consulta: 27 de mayo de 2020]

López Pérez, M. P. (2007): «El escritorio de El Bestiario». Ensayos. Historia y teoría del arte. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, (12), pp. 71-101. Disponible en: https://core.ac.uk/download/pdf/77272647.pdf [Consulta: 10 de diciembre de 2020]

Malmanger, N. (2004): «El bargueño, mueble español por excelencia». Boletín de información técnica, (28), pp. 44-46. Disponible en: https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=860891 [Consulta: 20 de febrero de 2020]
-Ordóñez Goded, L. (2004a): «Los acabados del mobiliario». Curso sobre mobiliario antiguo CD. Madrid: GE publicaciones. Disponible en: https://www.ge-iic.com/wp-content/uploads/2006/07/Los_acabados_del_mobiliario.pdf [Consulta: 27 de mayo de 2020]

Ordóñez Goded, L. (2004b): Materiales constitutivos del mobiliario. Breve recorrido. Madrid: GE publicaciones. Disponible en: https://www.ge-iic.com/wp-content/uploads/2006/07/Materiales_constitutivos_mobiliario.pdf [Consulta: 27 de mayo de 2020]

Piera Miquel, M. (2012a): «La colección de escritorios o bargueños del Museu de les Arts Decoratives de Barcelona». Estudio del Mueble, (16), pp. 18-23. Disponible en:

https://www.raco.cat/index.php/EstudiMoble/article/view/279644/367342 [Consulta: 27 de agosto de 2020]
-Piera Miquel, M. (2012b): «Los muebles con secreto: esconder, exhibir, aprender». Revista de historia moderna, (30), pp. 159-175. Disponible en: https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/25538/1/RHM_30_10.pdf [Consulta: 13 de julio de 2020]

Ramiro Reglero, E. (2004a): «La técnica de la marquetería – Una introducción». Curso sobre mobiliario antiguo CD. Madrid: GE publicaciones. Disponible en: https://www.ge-iic.com/wp-content/uploads/2006/07/La_tecnica_de_la_marqueteria_una_introduccion.pdf [Consulta: 27 de mayo de 2020]

Ramiro Reglero, E. (2004b): «El torneado – Procedimientos y estilos». Curso sobre mobiliario antiguo CD. Madrid: GE publicaciones. Disponible en: https://www.ge-iic.com/wp-content/uploads/2006/07/El_torneado.pdf [Consulta: 27 de mayo de 2020]

Riccardi-Cubitt, M. (1992): The Art of the Cabinet. London: Thames and Hudson.

Rodríguez Bernis, S. (2006): Diccionario de Mobiliario. Madrid: Ministerio de Cultura.

Rodríguez Bernis, S. (2008): «Otra visión de la historia del mueble. La evolución técnica, base de la formal». ARS Longa, (17), pp. 181-193. Disponible en: https://www.uv.es/dep230/revista/PDF481.pdf [Consulta: 18 de marzo de 2020]

Rodríguez Bernis, S. (2015): «Tradición y modernidad en las artes industriales españolas del historicismo». Además de: revista online de artes decorativas, (1), pp. 63-86. Disponible en: https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6200887 [Consulta: 25 de abril de 2020]

Katsushika Hokusai y las pinturas del mundo flotante

Antonio Barrancos Mesa | **Universidad Complutense de Madrid** | antoniobarrancosmesa1@gmail.com

Antonio Barrancos Mesa es graduado en Historia del Arte por la Universidad de Murcia y máster en Estudios Avanzados de Museos y Patrimonio Histórico-Artístico por la Universidad Complutense de Madrid. Realizó prácticas en la Fundación Cajamurcia, coordinando el ciclo de conferencias "Pintura de Historia del siglo XIX español. La crisis del imperio". Ha participado como miembro en las asociaciones culturales Guerreros de Tudmir y Legio Prima, con las que ha realizado visitas temáticas en varios museos de la Región de Murcia.

Resumen: Para analizar esta gran obra y a su autor es fundamental echar un vistazo a la época en la que se creó. Desde 1603 y hasta 1868, Japón estuvo regido por el shogunato Tokugawa, un régimen altamente estricto, duro y represivo que dio lugar a la creación de nuevas formas artísticas y culturales como vías de escape. Esta investigación tiene por objeto llevar a cabo una aproximación a la sociedad japonesa del período Edo, marcada por la corriente artística conocida como *ukiyo-e*, patrocinada principalmente por los *chōnin*, figuras representativas de una nueva clase social.

Palabras clave: *Manga, shogunato, chōnin, ukiyo-e*, Hokusai.

Abstract: To analyze this great work and its author, it is essential to take a look at the time in which it was created. From1603 to 1868, Japan was ruled by the Tokugawa shogunate, a higly strict, harsh, and repressive regime that led to the creation of new artistic and cultural forms as a way to escape. The aim of this research is to carry out an approach to the Japanese society of the Edo period, marked by the artistic trend known as *ukiyo-e*, sponsored mainly by the *chōnin*, representative figures of a new social class.

Keywords: *Manga, shogunato, chōnin, ukiyo-e*, Hokusai.

Katsushika Hokusai y las pinturas del mundo flotante

El régimen Tokugawa y el nacimiento de una nueva clase social

Para introducir el *Manga* de Katsushika Hokusai y las pinturas del mundo flotante debemos, en primer lugar, comprender la situación cultural que se vivía en Japón entre 1603 y 1868. En este período la política japonesa estuvo marcada por el régimen Tokugawa, un gobierno totalitario basado en los ideales del confucianismo. Este régimen militar (shogunato), cuyo primer líder fue Hideyoshi Tokugawa, estableció el centro neurálgico de su poder administrativo, económico y militar en la ciudad de Edo, la actual Tokio. Las ideas de Confucio se ajustaban perfectamente a las intenciones del shogunato, que consistían en mantener a la población sometida, leal y obediente, dividida en un fuerte sistema de clases (García, 2014: 13-19).

La sociedad seguía el modelo chino y estaba compuesta por los samuráis, los artesanos, los comerciantes y los campesinos. Durante el shogunato Tokugawa los samuráis pasaron de ser modelos de pensamiento, lealtad y justicia a ser guerreros sin señor al que servir, errantes, dedicados más a la administración que a la guerra. Los campesinos vivían en condiciones paupérrimas, pero su estatus social se equiparaba al de los samuráis por depender de ellos la producción de arroz, base de la economía de la nación. En cuanto a los comerciantes y artesanos, fueron los principales motores de la economía japonesa y crearon fortuna gracias a los encargos de la clase samurái (García, 2014: 15-18).

En este momento apareció una nueva clase social, cuyos máximos representantes fueron los *chōnin*[1] Esta clase social poseía cierto nivel adquisitivo y se constituyó como el principal motor de la economía del país, pero, aun así, sus componentes estaban considerados como parte del estamento social más bajo de la clase social más baja de Japón. El nacimiento de esta nueva clase estuvo marcado por el crecimiento de la ciudad de Edo, que había recibido un considerable aumento demográfico y comenzaba a despuntar económicamente con respecto al resto de ciudades. El progreso en Edo iba en aumento y dio lugar a un nuevo proceso cultural en el que los *chōnin* se convirtieron en los pilares fundamentales sobre los que se sustentaba esta nueva etapa de la historia japonesa (García, 2007: 81-84). Comenzaron a desarrollarse las ciudades-castillo y la población se trasladó a estos lugares, regidos por los samuráis o daimyôs[2]. El entorno urbano se vio marcado por dos sucesos: el traslado de la clase gobernante a la ciudad y el sistema de residencia alternada establecido en 1634, por el cual los *daimyôs* debían residir con sus familias durante un lapso de tiempo en Edo y después debían marchar con su séquito a sus respectivos castillos, dejando a sus familias en la capital. Esto fomentó el comercio, la mejora de las infraestructuras viarias y el desarrollo de la artesanía. De este modo se promovió la creación de una cultura popular urbana que acabaría dando lugar a los distritos de placer (García, 2007: 19-21).

En el campo artístico se dieron dos caminos bien diferenciados: el arte oficial y el arte civil. El arte oficial estaba compuesto por artistas al servicio de la familia imperial y los *daimyôs*. Las temáticas impulsadas por la clase gobernante y la religiosa eran aquellas que reflejaban las glorias del pasado, ancestrales o mitológicas. Cabe destacar que el gobierno Tokugawa solo consideró como artistas a aquellos que estaban a su servicio; el resto de los pintores, ilustradores, escultores o tallistas eran artesanos (Carpenter, 2008: 51-57).

Aun así, y muy a pesar del régimen, nació un arte civil accesible a todas las clases sociales y que estaba promovido por los comerciantes, por los *chōnin*, los principales promotores de esta cultura urbana. Debido a la fuerte represión que ejercía el gobierno sobre la población, los mandatos tan estrictos y las represalias tomadas contra aquellos que no cumplían las órdenes promulgadas, aparecieron nuevas vías de escape a la presión social. De este modo nacieron los distritos de placer y el teatro *kabuki*. Además, las estampas japonesas y la literatura cobraron tal relevancia que

1 Al igual que los ejemplos anteriores, presenta un paralelo a la vida de Jesús: sus victorias contra Goliat y contra el león anuncian la victoria de Cristo contra Satán (Carmona, 2012: 300).
2 Señores feudales.

Figura 1. *Manga* de Hokusai, vol. IX, detalle de actividades de la vida cotidiana. (pp 22 y 23). Katsushika Hokusai. Japón, 1804-1817. Realizado en papel con encuadernación de cartón en estilo *Sumizuri-e* con tonos salmón. MNAD (CE21914).

se convirtieron en elementos muy importantes dentro de este ambiente cultural (Mihara, 1943: 247-250) (Figura 1).

La dominación y el sometimiento tan riguroso despertaron en el pueblo japonés la necesidad de evadirse de la cruda realidad en la que vivía. Buscaban lugares donde soñar despiertos para dar rienda suelta a la imaginación y la creatividad. El arte les permitía acceder a cierto nivel de evasión, despertaba sus emociones, las cuales no podían ser mostradas dada la situación política del país. Aun así, el régimen Tokugawa era tan estricto que estos pilares de la cultura urbana también se vieron sometidos a su regulación (Jenkins, 1971: 22-29).

En este contexto, y como fuente de inspiración para el arte civil que se desarrolló en esta época, se debe hacer mención al teatro kabuki, ya que supuso un fenómeno sociocultural de gran envergadura. Los actores y las cortesanas que participaban en las representaciones teatrales formaban parte de las clases sociales más bajas, pero, sin embargo, gracias a su trabajo se convirtieron en ídolos de masas. El deseo de la población era alejarse, aunque fuese por un momento, de las ideas tan estrictas y opresoras del régimen. Es ahí donde podemos observar el gusto de la época. Por este motivo estos fenómenos culturales triunfaron. Este teatro estaba caracterizado por la exageración de gestos y el propio lenguaje, los bailes, la amplitud de movimientos y las acrobacias. Los teatros y los distritos de placer sirvieron como fuente de inspiración para los artistas urbanos (Thompson, 1986: 6-8) (Figura 2).

Los barrios de placer otorgaban todo tipo de servicios y fantasías, invitando constantemente al consumo. Estuvieron mal vistos por parte del gobierno y se les denominó *akusho* o barrios nocivos. En estos barrios tuvo lugar la génesis de un intenso ambiente intelectual en el que los artistas de diversos campos se reunían para aprender, dialogar y reflexionar. La fantasía superaba a la realidad y, aunque no estaba al alcance de todos, el nuevo fenómeno cultural conocido como *ukiyo-e*, a través de la xilografía y otras técnicas, permitía imaginar al resto de la población todo lo que allí

Figura 2. *Manga* de Hokusai, vol. VIII, detalle de gimnastas realizando acrobacias. Katsushika Hokusai. Japón, 1804-1817. Realizado en papel con encuadernación de cartón en estilo *Sumizuri-e* con tonos salmón. Katsushika Hokusai: Catálogo Razonado –La obra completa (EHON8). Disponible en: https://www.hokusai-katsushika.org/manga-eighth.html

acontecía. Se mostraban en estas xilografías los peinados, los ropajes de moda y los sucesos importantes (García, 2010: 24).

Aunque el shogunato impulsó la prosperidad en algunas ciudades, lo cierto es que sufrió grandes pérdidas económicas debidas a sus propias políticas restrictivas, entre ellas no tener contacto con el exterior. La creación y desarrollo de las ciudades-castillo llevó a la clase samurái a consumir y derrochar, hasta tal punto que muchos se endeudaron con los *chōnin*. La nueva clase social había conseguido amasar grandes fortunas y gracias a su poder económico pudieron ganar reconocimiento, ya fuera portando espadas (algo que estaba reservado exclusivamente para los samuráis) o utilizando apellidos, que en esta época constituían un privilegio que no podía ostentar el pueblo llano (*ibidem*: 18-26).

Los *chōnin* fueron los principales promotores de este cambio cultural. Destaca sobre todo el gran impulso que dieron a la imprenta y la industria editorial, la cual se desarrolló como nunca lo había hecho. Los editores comenzaron a producir todo tipo de libros y elementos destinados a satisfacer los deseos del gran público. La variedad temática de los libros era extraordinaria, así como los tipos de imágenes, folletos, abanicos, juegos de mesa o calendarios, entre otros (García, 2007: 17). Junto a la industria editorial crecieron el resto de los negocios, ya fuesen de muebles, lacas, cerámicas, carpinterías, textiles, alimentos o sake. También proliferaron los restaurantes, peluquerías, burdeles, teatros y gremios. Todo giraba alrededor de la sustentación del entorno urbano y la satisfacción de sus exigencias (Bickford, 1993: 3-8).

Fue una sociedad marcada por la ostentación, la exhibición, el placer y la apariencia. Las clases reconocidas socialmente estuvieron marcadas por el derroche. El desarrollo de los teatros, los barrios de placer y la industria editorial es fundamental para entender el gustodel gran público, el desarrollo de las ciudades-castillo y el nacimiento de nuevos estilos artísticos.

Figura 3: *Manga* de Hokusai, vol. III, detalle de aves. Katsushika Hokusai. Japón, 1804-1817. Realizado en papel con encuadernación de cartón en estilo *Sumizuri-e* con tonos salmón. Katsushika Hokusai: Catálogo Razonado – La obra completa (EHON3). Disponible en: https://www.hokusai-katsushika.org/manga-three.html

Las imágenes del mundo flotante y el *ukiyo-e*

Se considera como padre de esta corriente artística a Hishikawa Moronobu, quien rompió con la relación entre imágenes y textos, haciendo de las imágenes elementos independientes. Para entender el significado del movimiento cultural *ukiyo-e* debemos acudir en primer lugar a la etimología de la palabra. Es un vocablo que proviene del mundo budista y se compone de dos términos; *uki* (pasajero, flotante), *yo* (mundo). Por otra parte, el sufijo -e hace alusión a la imagen (Mihara, 1943: 247-250).

Es un concepto amplio, que en los inicios hacía alusión al sufrimiento y la tristeza del mundo. El sentido de la palabra fue evolucionando hasta hacer referencia a lo pasajero del mundo (Cabañas, 1999: 5-7). Se asemeja al concepto occidental de carpe diem; se intenta aprovechar el momento presente, ya que el tiempo es pasajero, efímero, por lo que el individuo debe deleitarse con los placeres que le ofrece el mundo.

El *ukiyo-e* fue la corriente que predominó durante el régimen Tokugawa. Una de sus características principales es la importancia que cobra la imagen. Hasta entonces, las imágenes habían ido acompañadas de un texto que se constituía como principal narrador de la historia que se contaba. La imagen era un elemento auxiliar del que se servían editores y escritores con la función de acompañar al texto, quedando relegadas a un segundo lugar. En este momento, con la contracultura del período Edo, las imágenes pierden su papel secundario y comienzan a ser las indiscutibles narradoras de las escenas, sin necesidad de estar acompañadas por un texto explicativo (Kazuhiro, 2004: 96-103) (Figura 3).

Abarcó muchas manifestaciones artísticas que fueron evolucionando con el tiempo. Las primeras xilografías se realizaban en blanco y negro hasta que se empezaron a usar los tonos rojos anaranjados o verdes, dando lugar a las xilografías denominadas tan-e. Se crearon varias escuelas especializadas en temáticas concretas; así, la escuela Torii se centró en realizar estampas de kabuki y retratos individuales de actores, y la escuela Kaigetsudô,

Figura 4. *Manga* de Hokusai, vol. VIII, detalle botánico. Katsushika Hokusai. Japón, 1804-1817. Realizado en papel con encuadernación de cartón en estilo *Sumizuri-e* con tonos salmón. Katsushika Hokusai: Catálogo Razonado – La obra completa (EHON8). Disponible en: https://www.hokusai-katsushika.org/manga-eighth.html

por su parte, se especializó en retratos de cortesanas. En la segunda mitad del XVIII las clases adineradas encargaban xilografías de alta calidad, y esto, junto a los encargos de las asociaciones de poetas, dio lugar a la xilografía multicolor, denominada *nishiki-e* (Cabañas, 1999: 8-12).

Una de las funciones de estas nuevas imágenes del mundo flotante era aportar información. Las xilografías eran uno de los medios de comunicación de la época y ejercían, en parte, una labor similar a la de los periódicos. Se acepta esta comparación ya que el régimen Tokugawa prohibía la difusión de información, bien fuesen acontecimientos importantes, catástrofes naturales o causadas por la mano del hombre, enfrentamientos por el poder o noticias del exterior. Esta corriente del *ukiyo-e* dedicada a mantener informada a la población fue más bien clandestina y se conocía como "kawaraban" (Steele, 1989: 69-83).

Muchas de las imágenes *ukiyo-e* fueron tomadas como medios de información, ya que mostraban cómo era el teatro kabuki, que se representaba en las actuaciones o cómo era la vida en los barrios de placer. También cumplían con funciones educativas; tanto es así que la representación del cuerpo humano, animales o paisajes permitía el estudio a eruditos como antropólogos, biólogos y botánicos, pero también fomentaban el disfrute de aquellos que no habían viajado nunca y que sólo contaban con la visualización de estas imágenes para contemplar la belleza de otros lugares (Cabañas, 1999: 18-20) (Figura 4).

El *ukiyo-e* dotó también de conocimiento al gran público y de hecho jugó un papel muy destacado en la ardua tarea de alfabetización del país. Al igual que en otras muchas culturas, el saber estaba limitado a las clases altas o adineradas de la sociedad. Las imágenes del mundo flotante mostraban temáticas diversas, entre ellas se incluía la representación de temas clásicos chinos, que favorecían el enriquecimiento cultural de la población (Thompson, 1986: 22-40).

También existía una función erótico-lúdica en la que el consumidor encontraba la estimulación sexual a través de las

xilografías. A esta tipología se le denominó shunga y tuvo gran repercusión. Reflejaba escenas sexuales que bien podían ser reales o bien podían pertenecer al mundo de la fantasía. Estuvieron muy demandadas y participaron en la creación de estas obras muchos de los artistas más aclamados del momento (Berry, 2004: 7-15).

Los temas abordados por el *ukiyo-e* contribuían, por lo general, a la contemplación hedonista que buscaba el deleite a través de la estética. El deseo de poseer estas xilografías llevó a una parte del público a coleccionar las estampas y así nacieron colecciones *ukiyo-e* de todo tipo: centradas en los paisajes, animales, shunga, mitología y héroes, etc. Muchas de esas colecciones llegaron a Europa tras el fin del shogunato, dándose a conocer este movimiento cultural que era desconocido para el resto del mundo (Withney, 1978: 88-94).

Expansión de la nueva corriente artística

Este movimiento cultural se difundió a través de tres vías principales. En primer lugar, la venta de estas estampas se realizaba en tiendas que en ocasiones eran parte de los talleres editoriales. Pertenecían al Gremio de Mayoristas de Otros Impresos y estaban emplazadas en calles principales de la ciudad, por lo que obtuvieron gran visualización por parte del público, que podía detenerse a observar los grabados expuestos en los escaparates. Lo que vemos en las propias imágenes nos lleva a entender que estas tiendas eran lugares de sociabilización (García, 2007: 90-102).

Más allá de las tiendas, participaron en la difusión del ukiyo los vendedores ambulantes, también conocidos como furiuri, quienes proliferaron durante el período Edo. Estos vendedores iban casa por casa vendiendo las xilografías de los artistas ukiyo, y gracias a ellos la cultura llegó a los enclaves más remotos de Japón, aquellos lugares que eran inaccesibles para las tiendas. El *ukiyo-e* estuvo perseguido en muchas ocasiones por el gobierno, y por este motivo los puestos de venta de los furiuri se encontraban con frecuencia debajo de los puentes (*ibidem*: 95-102).

Las librerías de préstamo o kashihon'ya constituyeron otro gran factor de propagación. Estas librerías permitían adquirir temporalmente las estampas del mundo flotante, con préstamos de unos cinco días. Eran auténticas librerías que incluso podían llegar a tener un volumen total de diez mil volúmenes y en ellas llegaban a trabajar varios empleados. Se debe tener en cuenta que no todo el mundo disponía de un extra para permitirse pagar las xilografías, pero gracias a estos préstamos la gran mayoría de los japoneses pudieron tener contacto con este nuevo movimiento (García, 2010: 87-96).

El gobierno japonés llevó a cabo una estricta censura y a través del Gremio de Mayoristas de Otros Impresos seleccionaba a varios censores que serían los encargados de amonestar a los ilustradores, grabadores, impresores y editores. Se les podía castigar con el confinamiento, la expulsión de las ciudades durante un período de tiempo, reprimendas, multas o confiscación de materiales. El sistema de censura tenía muchas fisuras, por lo que en 1790 se acabó creando un sello oficial que se colocaba en las estampas y grabados como justificante de que estaban "aprobadas" por el gobierno (Binyon y O'Brien, 1960: 198).

Este ambiente fue propicio para la creación de gremios y asociaciones de comerciantes y artesanos. En el caso de Japón, estas entidades administrativas estaban ubicadas en las ciudades y sometidas al control directo del gobierno central, el cual les otorgó enormes beneficios. El Bakufu[3] les permitía controlar el comercio y fijar los precios del mercado, lo que dio origen a grandes monopolios y a la desestabilización económica del país. Existían dos tipos de gremios; los Mayoristas de Libros dedicados a la ciencia y la educación y los Mayoristas de Otros Impresos, encargados de la literatura popular y el *ukiyo-e* (McManamon, 2016: 443-446).

Resulta paradójico que el propio shogunato, el principal perseguidor de esta cultura urbana, fuese el que propiciase la expansión de la misma. Para que las xilografías pudiesen venderse legalmente en librerías debían pasar numerosos filtros y ser aceptadas por funcionarios del Estado. Aun así, las restricciones fueron insuficien-

3 Gobierno militar.

tes para frenar el avance imparable de las imágenes del mundo flotante. En la red viaria principal del país, constituida por las carreteras que procedían de las tres ciudades más importantes del momento (Edo, Osaka y Kyoto), se levantaron pequeños caseríos, transitados por viajeros que debían recorrer grandes distancias y en ellos encontraban descanso y reabastecimiento; en estos establecimientos también tuvo lugar la venta de estampas (García, 2007: 105-106).

Las imágenes *ukiyo* eran, por norma general, muy baratas, lo cual influyó en su rápida expansión y en su accesibilidad. Cabe destacar que este arte nació y evolucionó durante los siglos XVII y XVIII, por lo que, durante estos dos siglos, el precio de las estampas era más elevado e incluso, en sus albores, es probable que muy poca población pudiese adquirirlas. Aun así, con el desarrollo de la industria editorial y la explosión de la producción en cadena, que conllevó una extraordinaria multiplicación de imágenes, los costos se abarataron (*ibidem*: 102-103).

El triunfo del *ukiyo-e* reside en su rápida difusión y sus ventas desorbitadas. Contribuyó a su éxito el hecho de que para poder disfrutar de estas imágenes no era necesario poseer conocimientos académicos ni eruditos. Gracias a las acciones comerciales entre holandeses y japoneses llegaron a Europa numerosas estampas de *ukiyo-e*. Estas fueron recibidas con gran entusiasmo y causaron en los europeos tal fascinación que comenzaron a gestarse grandes colecciones de este arte urbano. Estas estampas influyeron en la obra de los vanguardistas Manet, Van Gogh o Lautrec, entre otros (Bickford, 1993: 3-8).

Katsushika Hokusai; un acercamiento a su vida y obra

Katsushika Hokusai es uno de los máximos exponentes y representantes del ukiyo. Su obra fue muy numerosa y de gran calidad. Influyó en numerosos artistas de las vanguardias europeas, que, inspirados por su arte, llevaron a cabo producciones que recogían tanto conceptos como elementos visuales característicos del gran autor nipón. Nació en 1760 en Edo y fue adoptado a los tres años por Nakajima Ise, un fabricante de espejos al servicio del régimen Tokugawa. Desde pequeño conoció el oficio del grabado y la talla, pero su carrera comenzó entre los catorce y los quince años, cuando se convirtió en aprendiz de tallado (Holmes, 2014: 5-15).

A los dieciocho años acudió al estudio de Katsukawa Shunsho, uno de los artesanos xilográficos más importantes del momento, y allí aprendió la técnica del grabado en madera. Fue un gran aprendiz, trabajaba con esmero y originalidad; además, desde joven mostró un criterio particular a la hora de llevar a cabo sus obras y, de hecho, sus ideas acabarían chocando con las de su maestro. Debido a las discusiones con este, Hokusai decidió marcharse y emprender un nuevo camino. Durante su estancia con Katsukawa Shunsho firmó sus obras bajo el nombre de Katsukawa Shunro. Hokusai utilizó muchos pseudónimos a lo largo de su vida, pero se le reconoció mayormente como Katsushika Hokusai (Almazán y Barlés, 2007: 528).

En 1790 Hokusai comenzó a alejarse de las temáticas tradicionales del *ukiyo-e*, es decir, campesinos, luchadores de sumo y cortesanas, entre otros, para trabajar en paisajes y escenas de la vida cotidiana. Esto supone un antes y un después tanto en su pintura como en su relación con el *ukiyo-e*. A los veintinueve años intentó ganarse la vida vendiendo sus dibujos y se vio influenciado por la pintura de la escuela de Tosa (caracterizada por el empleo de colores vivos, uso de líneas simples y concepción diáfana). En esta década fue evolucionando hacia una pintura más naturalista (Hurwitz, 2015: 37-39).

A partir de 1800 y en las décadas posteriores realiza el grueso de su obra, destacando las series de *Chushingura*, los *Brocados impresos de treinta y seis poetisas*, *Treinta y seis estaciones en el Tokaido*, el *Manga*, *Treinta y seis vistas del monte Fuji*, *Vistas de puentes famosos*, *Flores y Pájaros* o *Cien Vistas del Monte Fuji*. Estas son sólo algunas de las que llevó a cabo; realizó muchas más, sin olvidar los cientos de grabados, estampas, poemas y otras manifestaciones artísticas, de entre las que destaca la *Gran Ola de Kanagawa* (Hyatt y Betchaku, 1985: 6-8) (Figura 5).

En los últimos años de su vida Hokusai sufrió parálisis en uno de sus brazos y esto afectó al trabajo de sus obras, pero nunca abandonó su pasión. Continuó pintando hasta completar algunas de las series más

Figura 5. *Gran Ola de Kanagawa*, Katsushika Hokusai. Japón, 1831-1833. Estampa realizada con tinta y papel en estilo *Nishiki-e*. Museo Nacional de Artes Decorativas, (CE10829).

relevantes. Por desgracia, en 1839 su casa sufrió un incendio y se quemaron muchas de sus obras. Sin embargo, Hokusai continuó pintando hasta su muerte en 1849 (Whichmann, 1981: 70-77).

Hokusai formaba parte de la clase de los *chōnin*, pero sobresalía por ser extremadamente erudito. Supo moverse en círculos en los que el conocimiento y el aprendizaje eran pilares esenciales. Durante su trayectoria artística aprendió varias técnicas que supo conjugar a la perfección. Estuvo al tanto de las técnicas pictóricas occidentales e incluso trabajó en una serie de pinturas al óleo. Llegó a emplear en algunos de sus dibujos la técnica tradicional china, la japonesa y la europea. Estos elementos se llegan a observar en el Manga a través del empleo de la perspectiva de tres puntos, la disposición de las figuras, el color empleado o las líneas de los dibujos (Fenollosa, 1896: 30-35).

Fue capaz de dominar no solo una ingente cantidad de manifestaciones artísticas, sino también una amplia gama temática. Entre su obra se pueden encontrar ilustraciones de antologías, libros ilustrados, *shunga*, *surimonos*[4], etc. En cuanto a los temas, representó paisajes, animales, vegetales, escenas eróticas, arquitectura, seres humanos, seres místicos y mitológicos, batallas, instrumentos musicales, etc. Dedicó su vida a pintar, de hecho, llegó a realizar varios miles de dibujos y bocetos. Su obra a día de hoy es incontable y de un valor incalculable.

El Manga de Hokusai

El Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid cuenta actualmente con dos volúmenes del *Manga* de Hokusai, concretamente el VIII y el IX, fruto de una reedición llevada a cabo en 1878 (Almazán y Barlés, 2007: 543). Ambos muestran gran profusión de imágenes que

4 Tipo de xilografía japonesa.

no tienen relación entre sí. En el octavo volumen aparecen, por ejemplo, gimnastas realizando acrobacias, la princesa Seiriô, que descubrió cómo criar gusanos de seda, y un muestrario de distintos cuerpos humanos, obesos y delgados, flácidos y tísicos. Por su parte, en el noveno se muestra la historia de Taira no Kiyomori, un líder destacado del clan Taira, así como representaciones de músicos, campesinos y cosechas (Goncourt, 2009: 160-173).

El *Manga* de Hokusai nació como un manual de dibujo para otros artistas, pero con el paso del tiempo se convirtió en algo más. Sirvió como inspiración y modelo tanto para contemporáneos como para artistas posteriores. Es importante incidir en la etimología de la palabra, ya que el *Manga* de Hokusai poco o nada tiene que ver con el Manga actual. La palabra es la misma, pero el significado es completamente diferente. El *Manga* de Hokusai responde al término japonés "manzen to egaita ga", que alude a los dibujos espontáneos. Hokusai llevó a cabo una profusión de dibujos sin relación entre sí, no mostraba historias interrelacionadas. Sus dibujos son prueba del gusto de la época y es, al mismo tiempo, un espejo a través del cual podemos observar una parte de Japón durante el período Edo, ya que aparecen las actividades cotidianas de la sociedad (Hokusai Manga, 2018: 321-327). Con este manual, Hokusai tuvo la intención de introducir en el arte del dibujo a sus alumnos y aprendices (Goncourt, 2009: 135-136).

Aunque los significados son diferentes, podemos encontrar ciertas similitudes. Hokusai dispuso los dibujos en marcos como los que podemos ver a día de hoy en los Mangas de nuestro siglo. Esta disposición de figuras tiene limitaciones a la hora de mostrar secuencias en una misma página, por lo que Hokusai utilizaba varias para mostrar esas secuencias. El *Manga* de Hokusai incluía también elementos humorísticos, sarcásticos e incluso caricaturescos. En el *Manga* aparecen dibujos plasmados de tal modo que parecen bocetos de animación, y esto es algo que el propio Hokusai consiguió llevar a cabo en algunas de las escenas que representó, fruto de la experimentación y el ingenio del autor.

El *Manga* remonta sus orígenes a 1812, cuando Hokusai decidió tomarse un tiempo de descanso en su trabajo como ilustrador de libros. Durante este período Hokusai viajó a Kansai, una región situada al oeste del país, y en su trayecto de vuelta visitó a uno de sus aprendices, Maki Bokusen, en Nagoya. Allí se quedó seis meses y realizó para su alumno una serie de aproximadamente trescientos dibujos. Los hizo con un propósito, que su aprendiz siguiese los pasos marcados por su obra. La maestría de las imágenes realizadas por Hokusai llamó la atención de un editor ubicado en Nagoya, Eirakuya Toshiro (Wada, 2018: 321-334).

El primer volumen del *Manga* fue publicado en 1814 y se creó con la intención de ser una única publicación. Aun así, esta edición alcanzó tal popularidad que Hokusai decidió llevar a cabo diez volúmenes más. Incluso habiendo publicado diez, el público ansiaba ver más obras de Hokusai en este formato, por lo que se incluyeron volúmenes adicionales, llegando a sumar quince en total. Los tres últimos volúmenes se publicaron de forma póstuma, el último en 1878. En esta época la Restauración Meiji había puesto fin al *shogunato* Tokugawa, y con ello a las restricciones impuestas hasta entonces, por lo que la sociedad japonesa dio el gran paso a una nueva era (Seiji, 2000: 37-54).

Tras el éxito de este primer volumen, uno de los editores de Edo, Kadomayura, fijó la mirada en la obra de Hokusai. Kadomayura ya había encargado anteriormente ilustraciones a Hokusai, pero, tras observar con detenimiento el volumen publicado por Eirakuya Toshiro, pensó que sería un desperdicio dejar que un proyecto de tal magnitud quedase en un único libro. Por este motivo, más allá del interés económico, decidió, junto a Hokusai, crear una serie y convertirse en su editor principal. Hokusai, tras aceptar las propuestas de Kadomayura, desarrolló aún más su ingenio y se esforzó por abarcar en el Manga temas variados que iban más allá de los tradicionales del *ukiyo-e* (Wada, 2018: 325-327).

Fueron dos los editores que publicaron los volúmenes del Manga de Hokusai. Eirakuya se encargó de la publicación del primer volumen, así como de la edición de los cinco últimos (11-12-13-14-15). Esto se debe a que los libros podían ser publicados por varios coeditores. En estos casos, uno de los editores pagaba los derechos del libro y podía revenderlos. Por su parte, Kadomayura publicó la serie 2-10. La serie de volúmenes 1-10 estuvo publicada al completo en 1819. El interés por obtener series del Manga de Hokusai fue arrasador, tanto es así que los bloques de impresión utilizados

Figura 6. *Manga* de Hokusai, vol. X, detalle de un yokai. Katsushika Hokusai. Japón, 1804-1817. Realizado en papel con encuadernación de cartón en estilo *Sumizuri-e* con tonos salmón. Katsushika Hokusai: Catálogo Razonado – La obra completa (EHON10). Disponible en: https://www.hokusai-katsushika.org/manga-tenth.html

para las publicaciones se desgastaron hasta el punto de volverse inutilizables. Fue necesario fabricar nuevos bloques para continuar con las impresiones (Wada, 2018: 325-329).

El *Manga* destaca, entre otras cosas, por su atemporalidad. La obra de Hokusai no sobresale única y exclusivamente por poseer una cantidad ingente de dibujos realizados por el artista, o por ser un manual de dibujo, sino por el legado cultural que prestó a la sociedad contemporánea. Las ventas del Manga fueron desorbitadas, estaba compuesto por más de cuatro mil ilustraciones en un total de novecientas setenta páginas. Abarcaba temáticas numerosas y diversas; desde la arquitectura hasta los animales, mostraba la vida cotidiana de los japoneses de la época, leyendas y figuras históricas, así como fantasmas (yokai) u otros elementos propios del folclore japonés (Wada, 2018: 321-327) (Figura 6).

No debemos olvidar el contexto en el que se desarrolla el Manga, ya que el artista no triunfó únicamente por sus cualidades. El ambiente en el que se desarrolló su obra también contribuyó a que esta se vendiese y expandiese. El *Manga* se inserta en la época de la cultura de las publicaciones. Hay dos razones principales que favorecieron que la obra de Hokusai y de otros muchos artistas floreciese; el desarrollo tecnológico de la imprenta y la evolución y consideración del *ukiyo-e* como estilo artístico. En lo referente al estilo, podemos encontrar multitud de dibujos, algunos están realizados como si de bocetos se tratase, mientras que otros están realizados con toda suerte de detalles, en los que las líneas se disponen de tal modo que dotan de gran viveza y movimiento a las figuras plasmadas (Figura 7).

En el *Manga* el artista mostró rasgos característicos de su estilo: contraste de colores cálidos y fríos creando una perfecta armonía entre verdes, rojos y morados. Además, en algunos de los dibujos utilizó las sombras, algo que rompía con la tradición pictórica japonesa y daba un paso más en su estilo personal. Sus dibujos son muy equilibrados y en algunos utilizaba el espacio disponible de las páginas para crear una atmósfera ilusoria. Creaba la sensación de espacio y al mismo tiem-

Figura 7: *Manga* de Hokusai, vol. VI, detalle de posturas de combate. Katsushika Hokusai. Japón, 1804-1817. Realizado en papel con encuadernación de cartón en estilo *Sumizuri-e* con tonos salmón. Katsushika Hokusai: Catálogo razonado – La obra completa (EHON6). Disponible en: https://www.hokusai-katsushika.org/manga-six.html

po producía vastos ambientes en torno a las figuras (Holmes, 2014: 222-250).

En Japón eran conocidos los manuales de dibujo chinos y estos inspiraron la creación de manuales propiamente japoneses, los llamados etehon. Estos manuales los hacía el profesor y los entregaba a sus alumnos. Hokusai tuvo tantos aprendices que la realización de un etehon particular para cada uno de ellos habría sido imposible. De aquí nació la idea de crear un manual que pudiese ser reproducido. Hokusai tenía la idea de difundir sus conocimientos y que estos llegasen a la mayor cantidad de aprendices (Wada, 2018: 330).

Era una época en la que no existían los museos, por lo que era difícil que un artista lograse difundir su obra. Podía enviar invitaciones al público para mostrar sus obras, hacer dibujos en tablas de oración y llevarlas a templos y santuarios, ganando así reputación. También estaba la opción de publicar libros. En este sentido, el Manga de Hokusai ofreció al autor una gran oportunidad de reconocimiento entre el público. Se publicaron otros etehon, pero ninguno equiparable al de Hokusai, ni en cantidad de dibujos ni en calidad ni en temáticas abordadas. Es el primer libro serializado de esta manera (Bowie, 1960: 210-218).

El *Manga* emplea el estilo monocromo de las pinturas chinas, las composiciones utilizadas en las perspectivas occidentales y las figuras ejecutadas al modo tradicional japonés. Hokusai lleva a cabo en el Manga un alarde de ingenio, habilidad y destreza para combinar las tres técnicas en un mismo formato. Ningún otro artista de su tiempo trabajó de este modo, fue el único (Wada, 2018: 345-346) (Figura 8).

Esta obra paradigmática de Hokusai llegó a Europa, por un lado, gracias a Philipp Franz Balthasar von Siebold, un comerciante holandés ubicado en Nagasaki. A su vuelta a Holanda llevó consigo muchas publicaciones de Hokusai, entre ellas, varios volúmenes del Manga. En 1832 Siebold publicó su libro Nippon, que contenía ensayos y notas sobre Japón e incorporaba algunas ilustraciones del *Manga* de Hokusai. La otra vía fue a través del embalaje de cerámica, ya que se usaban las impresiones

Figura 8. *Manga* de Hokusai, vol. XV, detalle de paisaje. Katsushika Hokusai. Japón, 1817-1878. Realizado en papel con encuadernación de cartón en estilo *Sumizuri-e* con tonos salmón. Katsushika Hokusai: Catálogo razonado – La obra completa (EHON15). Disponible en: https://www.hokusai-katsushika.org/manga-fifteen-volumes.html

japonesas como material de embalaje. Gracias a esto el pintor Félix Bracquemond descubrió el Manga en 1854 y lo dio a conocer (Eidelberg, 1981: 221-227).

Conclusiones

El desarrollo del trabajo ha exigido llevar a cabo una contextualización de la sociedad japonesa por varios motivos. En primer lugar, la cultura nipona nos resulta muy lejana; no dominamos muchos conceptos ni tenemos interiorizadas nociones que permitirían un acercamiento más directo a la obra de Katsushika Hokusai. Por este motivo ha sido fundamental la realización de una aproximación a la sociedad japonesa, ya que su desarrollo fue el que gestó la manifestación artística tratada en el artículo. De este modo se muestran las razones por las que el *ukiyo-e* tiene lugar en este momento concreto de la historia y en Japón.

Uno de los factores que ha permitido la perpetuidad del arte a lo largo de la historia ha sido el mecenazgo. Es un fenómeno que ha posibilitado la formación de los artistas y el consiguiente desarrollo de sus obras. En el Japón del período Edo podemos observar que el Bakufu promovió un estilo artístico, alabado como oficial, que abarcaba todas las modalidades: arquitectura, escultura, pintura, cerámica, textiles, etc. En contraposición, el arte de la cultura urbana surgió gracias a la promoción que ejerció la clase burguesa. Los chonin potenciaron el avance y difusión del *ukiyo-e*, la creación de los barrios de placer y el teatro kabuki.

El *ukiyo-e*, además de ser una corriente artística, como cualquier otra, también forma parte de un fenómeno cultural y se constituye como fuerza potenciadora, tal y como se muestra en el desarrollo de esta publicación. Promovió e impulsó una tensión cultural que tuvo lugar entre el shogunato Tokugawa, partidario de la tradición, frente a la cultura urbana de los chonin, que prefería los temas cotidianos más que las glorias del pasado, las criaturas mitológicas o la religión.

Katsushika Hokusai es un autor que desarrolló su carrera en una situación en la que el contraste entre

las ideas del gobierno y las de la población era muy acentuado. Los artistas *ukiyo-e*, aunque seguían las formas tradicionales del arte japonés, se veían inspirados por el arte chino o mostraban cierto interés por lo poco que podían ver del arte occidental. Por este motivo la obra de Hokusai fue considerada transgresora, por relacionar las técnicas y conceptos japoneses con los chinos y europeos. Sus ideas innovadoras causaron revuelo incluso entre los propios artistas de la cultura urbana.

Su relación con otras corrientes artísticas potenció su creatividad (herramienta fundamental del artista). Además, esto permitió que diese un paso más allá y avanzase en su estilo personal, despegándose así de las temáticas tradicionales del *ukiyo-e*. El hecho de estimular esta imaginación enriquecida con el estudio y el trabajo de obras y temáticas diversas suponía un peligro directo para el shogunato, que intentó, por medio de censores y filtros, acabar con este riesgo. Supuso una amenaza en tanto que era, en todos los sentidos, contrario a las ideas sobre las que se sustentaba el régimen. Hokusai transmitía en su obra conocimiento, información, imaginación, innovación y formas artísticas que resultaban novedosas para la sociedad del momento.

El *Manga* de Hokusai supuso un portal de conocimiento y un legado cultural. Nos referimos a legado cultural en el sentido de herencia recibida tanto por artistas y estilos como por el gran público. El Manga fue pensado en su génesis como un manual de dibujos para aprendices, pero finalmente no tuvo esta única función. Cualquier persona podía deleitarse con los dibujos del *Manga* sin tener fines académicos. La obra formaba parte de la cultura urbana y sirvió a los japoneses como elemento de deleite y difusor de conocimientos de índole diversa: dibujo, aldeas, paisajes, animales o anatomía. Utilizó la sátira y la ironía en sus dibujos, pero, aun así, no dejó de mostrar la realidad del momento, el gusto de la época, la vida del pueblo o el choque entre tradición e innovación.

Bibliografía

Mª. P. Almazán, V. y Barlés, E. (2007): «La huella de Hokusai en España, valoración crítica, influencia, coleccionismo y exposiciones». *La Investigación sobre Asia Pacífico en España. Granada: Universidad de Granada*, pp. 528-543.

Berry, P. (2004): «Rethinking Shunga: The Interpretation of Sexual Imagery of the Edo Period». *Archives of Asian Art,* 54, pp. 7-15.

Bickford, L. (1993): «Ukiyo-e print History». *Japanese Art Society of America*, 17, pp. 3-8.

Binyon, L. y O'Brien, J. J. (1960): *Japanese Colour Prints. London*: Faber & Faber.

Bowie, T. (1960): «Hokusai and the Comic Tradition in Japanese Painting». *College Art Journal*, 19 (3), pp. 210-218.

Cabañas, P. (1999): *Hanga, Imágenes del mundo flotante. Xilografía japonesa del Museo Nacional de Artes Decorativas*. Madrid: Ministerio de Educación y Cultura, Fundación Japón.

Carpenter, J. (2008): «Designed for Pleasure: The World of Edo Japan in Prints and Paintings, 1680-1860». *Asia Society and Japanese Art Society of America in association with University of Washington Press*, 6 (1), pp. 51-57.

Eidelberg, M. (1981): «Bracquemond, Delâtre and the Discovery of Japanese Prints». *Burlington Magazine Publications ltd*, 123 (937), pp. 221-227

Fenollosa, E. (1896): *The Masters of Ukiyo-e: A Complete Historical Description of Japanese Paintings and Color Prints of the Genre School*. New York: W. H. Ketcham.

García, A. (2007): *Cultura popular urbana en Japón, siglos XVII al XIX: La sociedad y las estampas*. Ciudad de México: Colegio de México.

García, A. (2010): *Cultura visual en Japón*. Ciudad de México: Colegio de México.

García, O. (2014): *El período Edo. Sociedad y cultura popular urbana*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Goncourt, E. (2009): *Hokusai*. New York: Parkstone Press International.

Holmes, C. J. (2014): *Hokusai*. New York: Parkstone Press International.

Hurwitz, L. (2015): «Master of the Floating World». *Art in Print Review*. 4 (5), pp. 37-39.

Hyatt, A. y Betchaku, Y. (1985): «Hokusai». *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 43 (1), pp. 6-8.

Jenkins, D. (1971): *Ukiyo-e Prints and Paintings: the Primitive Period, 1680-1745*. Chicago: Art Institute of Chicago.

Kazuhiro, K. (2004): «A Short History of the Ukiyo-e Society of Japan». *Japanese Art Society of America*, 26, pp. 96-103.

McManamon, S. (2016): «Japanese Woodblock Prints as a Lens and a Mirror for Modernity». The History Teacher, 49 (3), pp. 443-446.

Mihara, S. (1943): Some Aspects of Japanese Classical Picture Prints. Tokyo: Sophia University.

Steele, W. (1989): «La nueva visión del mundo de Goemon: Representaciones populares de la apertura de Japón». Asian Cultural Studies, 17, pp. 69-83.

Thompson S. (1986): «The world of Japanese Prints». Philadelphia Museum of Art Bulletin, 82 (349/350), pp. 6-40.

Wada, K. (Ed.) (2018): Hokusai Manga. London: Thames & Hudson.

Wichmann, S. (1981): Japonisme: The Japonese influence on Western art since 1859. London: Thames & Hudson.

Withney, J. (1970): Japan From Prehistory to Modern Times. New York: Bantam Doubleday Dell.

Plumas para una dama: Un abanico pericón de la *Belle Époque*

Marcos Narro Asensio | **Universidad Complutense de Madrid** | narroasensiomarcos@gmail.com
Historiador del Arte por la Universidad del País Vasco/*Euskal Herriko Unibertsitatea*, y habiendo cursado el Máster Universitario en Estudios Avanzados en Historia del Arte Español de la Universidad Complutense, con la especialidad en Arte Español de la Edad Moderna. Actualmente cursa el programa de doctorado de dicha universidad. Su estudio se centra en el desarrollo festivo y urbano de los enlaces regios en Madrid del XVIII del XIX.

Resumen: El abanico pericón que presenta el Museo Nacional de Artes Decorativas es un ejemplo curioso del empleo de plumas de ñandú, y a la vez paradigmático de una tendencia. La moda durante el siglo XIX, dominada por el eclecticismo, comienza a entenderse como un producto de su tiempo, siendo los cambios veloces. Será especialmente con la *belle époque* cuando se potencie el gusto por las plumas. Todo tipo de complementos y accesorios las incluyeron, volviendo con ello el abanico de plumas. Con esta nueva demanda comienza la cría de aves en las colonias. Fue una moda extendida por toda Europa, pero cobró especial relevancia en Francia, donde la tradición plumaria contemplaba ya siglos de historia. Fueron vistos en bailes, fiestas y mascaradas, y se subieron a escenarios de teatros y cabarés, mostrando cambios no solo en su uso, sino en la representación de la mujer en su momento, al acentuar con ellos su feminidad. La conservación de ejemplares en España habla de cómo las élites estaban al corriente de las modas europeas.

Palabras clave: abanico pericón, plumas, accesorios de moda, *belle époque*, moda española.

Abstract: The pericon fan presented by the Museo Nacional de Artes Decorativas is a curious example in the use of rhea feathers, and at the same time paradigmatic of a trend. Fashion during the 19th century, dominated by eclecticism, began to be understood as a product of its time, with changes being rapid. It will be especially with the *Belle Époque*, when the taste for feathers is enhanced. All kinds of complements and accessories included them, thus making the feather range. With this new demand, the breeding of birds in the colonies to supply the market begins. It was a fashion spread throughout Europe but it took on special relevance in France, where the feather tradition already contemplated centuries of history. They were seen in dances, parties and masquerades, and they were put on stages in theatres and cabarets, showing changes not only in their use, but also in the representation of women in their time, by accentuating their femininity with them. The conservation of specimens in Spain speaks of how the elites were aware of the European fashions.

Keywords: pericon fan, feathers, fashion accessories, *Belle Époque*, Spanish fashion.

Plumas para una dama: Un abanico pericón de la *Belle Époque*

"Soy alguacil de las damas
y ministro singular,
de varas ando cargado
sin prender ni castigar"
(Adivinanza popular)

Clasificación de la pieza

La pieza (Figuras 1 y 2) objeto de estudio de esta investigación es un abanico de plumas de ñandú y varillaje de carey. Las plumas van hiladas entre sí y, a su vez, unidas al varillaje (Figura 3). Para que el abanico sea plegable, se engarzan las varillas con un clavillo de metal en su parte inferior. Sus dimensiones, mayores de las habituales, son las que le dan la categoría de "pericón", con 25,5 cm de guarda, 23 cm de altura y 56 cm de anchura. Como posteriormente se analizará, el abanico podría datarse en las décadas de la belle époque, concretamente entre la década de 1880 y principios del siglo XX. Como lugar de origen se pueden señalar Francia y Austria como posibles enclaves de producción, aunque, por las escasas fuentes con las que contamos, se hace más difícil un análisis preciso de este aspecto.

Breve historia del abanico de plumas

El abanico de plumas tuvo sus primeras apariciones tanto en la cultura egipcia, china e india como en otras culturas "periféricas". En Egipto se data su aparición en la dinastía XIX, conociéndose como *flabelos*. Fijos o de plumas, estos últimos quedaban formados por una vara larga a la que se le añadían en un extremo, o plumas de grandes aves, en especial avestruces, u hojas secas, formando un semicírculo. Ambos materiales solían pintarse o teñirse en vivos colores. Los mismos tuvieron un uso político, siguiendo al faraón allí donde fuera, sirviendo también como estandartes en la guerra, así como religioso, acompañando a los dioses en sus representaciones. También se incluyeron dentro de los ajuares funerarios, como el magnífico ejemplo de Tutankamón. Los egiptólogos destacan, por sus tamaños, su empleo para dar sombra, más que para agitar el aire (Woolliscroft Rhead, 1910: 14-15).

Figura 1 y 2. Abanico pericón de plumas (anverso). Europa (Francia o Austria), h. 1880-1910. Plumas de ñandú, carey y metal, clavillo remachado. MNAD (CE21409).

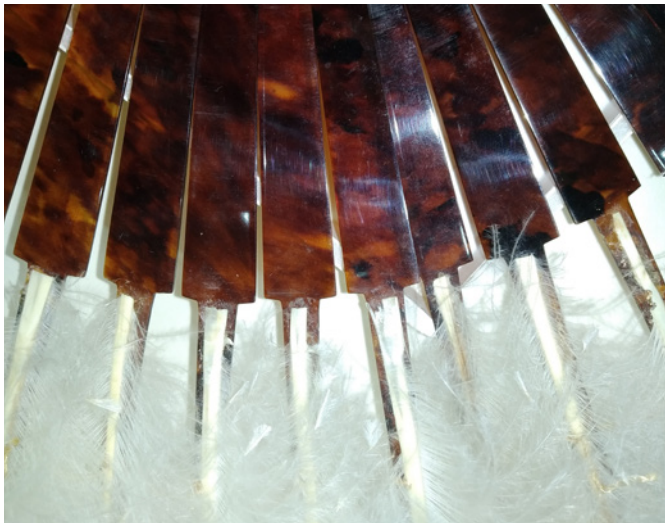


Figura 3. Abanico pericón de plumas (detalle). Europa (Francia o Austria), h. 1880-1910. Plumas de ñandú, carey y metal, clavillo remachado. MNAD (CE21409).

En Asiria se han encontrado espantamoscas formados por plumas de pavo real, las cuales se engarzaban a un mango de marfil o madera, en muchas ocasiones tallado. Solían portarlos, como en Egipto, *flabelíferos*, acompañando el carro del rey. Griegos, etruscos y romanos heredaron la producción de abanicos de plumas. Compartirán también su vinculación con el poder y la religión, siendo común su presencia en las escenas de los dioses. En Grecia ya se documenta con forma circular, así como de corazón invertido o semicircular. Preferentemente se emplearon las plumas de pavo real (*ibidem*: 21-22, 29-31). En el caso de los espantamoscas, adquirieron el nombre de *rbipidion*, volviendo a encontrarse ya en la Francia medieval bajo el nombre de *esmocboirs* (Priego Fernández del Campo y Pastor Cerezo, 1995: 34 y 52).

La pervivencia de este útil en la Edad Media se debe a la introducción del mismo en la liturgia cristiana, especialmente, por ser símbolo del poder, en aquellas celebraciones en las que intervenía el Papa, junto a su silla gestatoria. Se ha buscado incluso una adopción desde los mismos Apóstoles, encontrándose las primeras referencias en las *Constituciones Apostólicas*. Dicha vinculación se intenta explicar desde los ritos paganos romanos, así como desde la tradición de la Iglesia siria y copta. En el rito, dos diáconos deben estar de pie, uno a cada lado del altar después de la oblación, antes y durante la oración de consagración. Su papel se centraba en espantar moscas y otros insectos de los dones que iban a ofrecer (Woolliscroft Rhead, 1910: 87-88).

Tras el descubrimiento de América, y siguiendo la tradición azteca y maya, llegaron a España numerosos abanicos de plumas. Constan ejemplares entre los regalos que Moctezuma hizo a Hernán Cortes, así como entre los de Colón a la reina Isabel la Católica (Alet Restauración, 2015: 108-109). Así, aparece recogido también uno compuesto por oro y plumas de pavo real en el testamento de la reina Juana I (Pastor Cerezo, 1995: 34).

Será con el Renacimiento cuando se introduzca desde Oriente el abanico plegado[1], accesorio que fue conquistando a las clases dirigentes. Aun siendo su primer centro Italia, se extendieron rápidamente por todo el continente. Se debe hacer referencia a la famosa obra grabada de Cesare Vecellio (¿1521?-1601), *De gli habiti antichi et moderni* (1590), donde aparece un amplio panorama del vestir de la época, tanto de Europa como de países lejanos[2]. Presenta, sobre todo, a las venecianas portando abanicos de plumas (emporio para el suministro de plumas de avestruz a Europa) (Woolliscroft Rhead, 1910: 288), destacando de ellas la variabilidad de las modas que siguen, llegando a decir «[…] et varibili più che le forme della luna». Así, están presentes la vestida de luto o la dama en Cuaresma, entre otras damas que siguen las últimas tendencias. Pero de Venecia marcha a otras ciudades italianas, donde recoge las matronas nobles de Pisa y Mantua o a una dama noble boloñesa, entre otros ejemplos (Vecellio, 1590: 83, 108, 115, 205, 207 y 212). Se debe mencionar que estas llevan abanicos fijos de plumas, siendo los abanicos plegables que aparecen de telas y otros materiales.

En Francia destacarán durante los reinados de Francisco I y Enrique II, cuando lo puso de moda la reina Catalina de Médicis, a quien se solía ver con uno colgado de la cintura (Pastor Cerezo, 1995: 34). Así los presentará el romántico Louis-Marie Lanté (*De La Mésangère*, 1827: 29 y 32) siglos después a las damas de la corte, como *La Belle Feronnière*, portando un espejo de mano decorado con grandes plumas. En estos momentos en la colección de la reina Isabel I de Inglaterra ya se contaban unos veinte abanicos, de todo tipo, incluyendo de plumas (Pastor Cerezo, 1995: 34).

Su presencia fue cada vez mayor, generalizándose en Francia a partir de 1656-1657. Por su exclusividad, fue un regalo predilecto para las grandes familias, llegando así a todos los territorios europeos. Estarán muy presentes en la retratística flamenca y holandesa del XVII, con ejemplos paradigmáticos como los retratos de Hélène Fourment, segunda esposa de Peter Paul Rubens, a quien fue común verla portarlo (*Retrato de Hélène Fourment*, Museo Calouste Gulbenkian, 1638; *Rubens con Hélène Fourment y su hijo Peter Paul*, 1639, entre otros) o en el de María Luisa de Tassis de Van Dyck (Liechtenstein Museum, c. 1630). Siempre empleado como símbolo de distinción, fue calando cada vez más en las distintas capas de la sociedad (*ibidem*: 41).

1 Los abanicos fijos, también conocidos como “de pantalla” o “bandera”, tiene su origen en Italia durante el Medievo (ventarolas), que portaban por lo general las damas nobles. Dicho modelo acabaría refiriendo a actitudes y caracteres ociosos (Pastor Cerezo, 1995: 34).
2 No en todos los ejemplos precisa las épocas a las que remiten estos, a veces, mezclando las tradiciones locales con la moda del momento.

La plumería, un negocio reservado a las mujeres

Las plumas han estado presentes en la historia de muy diversos pueblos prehistóricos y extraeuropeos, destacando su presencia en la América prehispánica, y que aún podemos ver en pueblos del Amazonas, como los *kayapó* o los *rikbaktsá*. Estas tienen una vinculación con lo religioso, además de ser símbolo de la clase a la que se pertenecía, vistiéndola especialmente la clase noble, sacerdotal o militar. Se escogían plumas de todo tipo de aves, mejor cuanto más exóticas fueran, colocándose en abanicos, tocados, sombrillas, escudos, flechas y, sobre todo, en objetos de culto por esa vinculación con la divinidad. Esta tradición se conservará tras la cristianización, aplicándose ahora a las imágenes devocionales, creándose mosaicos de colores con las plumas. A estos artesanos se les conocía como "amanteca", siendo muy respetados por la sociedad (González Eliçabe, 2010: 47-49).

En Europa[3] su uso se remonta a tiempos de Carlomagno, cuando se engalanaban las clases dirigentes con plumas de pavo real (lo cual entronca con el mundo grecorromano) y de flamenco. Durante el siglo XIII este uso seguía muy presente entre los señores y el alto clero, vistiendo sombreros decorados y hechos con plumas de pavo real. Se puede documentar dicha demanda, pues los artesanos de *chapeliers de paon*[4] llegaron a formar una corporación, cuyos estatutos fueron presentados en París alrededor de 1268. Será con el siglo XIV cuando veamos la introducción de las plumas de avestruz, que gozarán de gran éxito para coronar los sombreros de los monarcas.

Dos siglos después se datan sus primeros estatutos, constituidos por maestros de "plumassiers - panachers - bouquetiers – enjoliveurs"[5], que serían aprobados en agosto de 1577, los cuales fueron revisados y renovados tanto en julio de 1599 como en julio de 1659, y permanecieron sin cambios hasta 1692. En ellos quedaban aspectos de su oficio perfectamente reglados, como el aprendizaje del mismo, que duraba por lo general seis años, a los que seguían cuatro en el taller para convertirse en maestro. Pasado ese punto, podían dedicarse a realizar todo tipo de ornamentos, y trabajar las más diversas plumas, teñirlas, adornarlas, así como pudiendo, también, abrir su propio taller (Franklin, 1905-1906: 575-576).

A partir del reinado de Luis XIV, se volvieron un complemento indispensable también para los hombres, como muestran los enormes sombreros de plumas que vestían tanto el rey como sus ministros. Hay una cierta recesión de esta moda con Luis XV, pero llegará a su culmen con Luis XVI. En esta moda, como en tantas otras, sobresale la figura de María Antonieta, quien fue recargando más y más sus peinados con plumas, llegando al extremo de meter una jaula, con su respectiva ave, dentro del mismo. En estos momentos destacaron tanto las plumas de avestruz como las de garza, gallo, ganso, buitre, arrendajo y las, ya tradicionales, de pavo real (bidem: 576). Hacia 1776 se crea la corporación de *marchands de modes, plumassier et floriste*, gremios que acabaran fusionándose en uno en 1859, año en el que nace la Chambre Syndical de fleurs, plumes et modes (Rodríguez Collado, 2018: 20).

La presencia de aves en las cortes europeas fue cada vez más importante, sobre todo con la entrada del siglo XVIII. Se debía principalmente a que las expediciones exóticas descubrían nuevas y raras especies que fascinaban al público europeo, y sobre todo a la realeza. Por su variedad, atrajeron al coleccionismo de las mismas, convirtiéndose en un símbolo de estatus. Especial pasión se tenía por las aves cantoras, que en lujosas jaulas eran mascotas de los monarcas, acompañándoles, incluso, en sus viajes. En estos momentos los brutales espectáculos de fieras dejaban de ser populares, además de que estos mamíferos suponían grandes gastos en alimentación, lo cual no pasaba con las aves (Gómez-Centurión Jiménez, 2009: 195-196).

Se documentan también numerosos proyectos para la introducción de animales exóticos en Europa, ya no solo como una mera atracción, sino en busca de una utilidad para la economía de las diversas cortes europeas. En España fueron conocidos los intentos de Carlos III por conseguir buenos tejidos a base de vicuñas o guanacos. En el caso de la plumería, se llevó a cabo por el monarca un intento de desarrollar la producción y co-

3 Se estudia la casuística en Francia por contar con un desarrollo mayor de los estudios sobre dicho tema, lo cual no indica que en otros territorios no tuvieran un éxito semejante, pero en ellos la documentación es más escasa.
4 El término por el que son ahora conocidos, *plumassiers*, será ya difundido a partir del siglo XV.
5 "maestros de plumas, penachos, flores y adornos".

mercio de plumas en 1784. Para ello pidió a José de Gálvez, secretario de Indias, que trajera un grupo de seis avestruces (siendo en realidad ñandús[6] *Rhea americana*, pues el avestruz solo habita en África) (Gómez-Centurión Jiménez, 2009: 200 y 204). Por las escasas referencias documentadas posteriormente, se entiende que logró escaso éxito.

El trabajo de las plumas ha sido uno de los negocios artesanos que menos ha variado con los años y que conserva, de manera inmutable, muchas de las prácticas que se venían desarrollando, casi, desde la Edad Media (Monjaret, 2008: 229). En la Enciclopedia de Diderot y D'Alambert se incluye una ilustración de un taller de plumería. En él se observa que todas las trabajadoras son mujeres, las cuales están realizando las diversas actividades que involucra el trabajo de las plumas (Rodríguez Collado, 2018: 20). Y es que este trabajo fue considerado tradicionalmente propio de mujeres, pues para el mismo se consideraba imprescindible tanto tener paciencia como trabajar con una gran precisión, a lo que contribuían las manos pequeñas de las mujeres (Montillot, 1891: 263).

En 1854 también sería una mujer, madame Celnart, quien redactó un tratado de las labores de este oficio: *Nouveau manuel complet de fleuriste artificiel. L'art du plumassier*. Se narran en él los distintos procesos desde la selección de los animales, el tintado y la creación de todo tipo de accesorios (Celnart, 1854: 247-248). Las plumas también provenían de la caza de aves salvajes, actividad que alcanzó gran popularidad durante el siglo XIX. Como muestra de amor del hombre a la mujer, solían traerse plumas de aquellas piezas cazadas para fabricar abanicos, entre otros accesorios (Woolliscroft Rhead, 1910: 290). En ocasiones se practicaba la taxidermia en aquellas aves para coronar descomunales sombreros y tocados. Esta tendencia se desarrolla sobre todo a partir de 1890, cuando crecen los sombreros por la eliminación del polisón, siguiendo el equilibrio de las formas del traje de la mujer (Rodríguez Collado, 2018: 16).

El negocio sufrió el proceso industrializador decimonónico, distinguiéndose entre las plumas de avestruz y todas las demás "plume de fantaisie". Para la producción de las de avestruz, fueron criadas mayoritariamente en las colonias de África, trayéndose desde Argel, Túnez, Egipto o Madagascar. Será en el puerto de Livorno a donde estas llegarán y desde ahí se distribuían por toda Europa. El resto de aves, por ser más exóticas, venían desde distintos puntos, concentrándose la distribución entre Turquía, Alemania e Inglaterra, quizá uno de los mayores mercados del momento (Franklin, 1905-1906: 579). En torno a 1890 la industria de las plumas llegó a su mayor éxito debido a la moda de fines de siglo. Solo en París había en torno a ochocientas casas que empleaban un total de seis a siete mil personas. Debido a esta enorme demanda los trabajadores se especializaban, dedicándose solo a trabajar un tipo concreto de plumas a la vez (Rodríguez Collado, 2018: 20-21).

En el caso de las plumas de ñandú fueron los gauchos quienes los cazaban, aunque pronto se contempló su domesticación por ser dóciles, así como por la preocupación de su extinción, en zonas propicias, extensas llanuras soleadas, como las tierras altas de Argelia (Franklin, 1905-1906: 170-174).

El gran consumo de plumas tuvo desastrosas consecuencias para la supervivencia de numerosas especies de aves, llegando incluso a la desaparición de algunas de ellas. Al respecto nacerá en 1889 la *Royal Society for the Protection of Birds* (RSPB) en la ciudad de Didsbury, teniendo como base dos asociaciones formadas por mujeres: *The Plumage League*, fundada por Emily Williamson (1855-1936), y *The Fur, Fin and Feather Folk*, por Eliza Phillips (1823-1916), Margaretta Lemon (conocida como Etta Lemon) (1860-1953), y Catherine Hall, uniéndose definitivamente en 1891[7]. Confundador de la misma sería el naturalista y escritor anglo-argentino William Henry Hudson (1841-1922), quien no pudo acceder a la presidencia al carecer del título de lord, ostentándolo en su lugar la duquesa de Portland (1863–1954). En palabras de Lemon se observa un claro reflejo del espíritu que las movía y de las preguntas que empezaban a surgir en la sociedad finisecular: «The emancipation of women has not yet freed her from slavery to so-called "fashion," nor has a higher education enabled her to grasp this simple question of ethics and aesthetics»[8].

6 En el *Diccionario de Autoridades* (1726) se describe al avestruz como: "Ave mui grande, y tan pesáda, que apénas tiene vuelo", por lo que el término englobaría a diversas especies de semejantes características.
7 "A history of the RSPB, from its humble beginnings, to the thriving far-reaching organisationit is today" (https://www.rspb.org.uk/about-the-rspb/about-us/our-history/, [Consulta: 13 de abril de 2020].
8 " La emancipación de la mujer todavía no la ha liberado de la esclavitud de la llamada "moda", ni una educación superior le ha permitido "y estética" ; "Five women who founded the RSPB"(https://community.rspb.org.uk/ourwork/b/natureshomemagazine/posts/five-women-who-founded-the-rspb [Consulta: 13 de abril de 2020].

Pertenecer a la misma costaba dos peniques, y formaban parte de ella damas nobles, que serían potenciales consumidoras de las plumas. Esto es llamativo, pues en las reglas de la sociedad se estipulaba que sus miembros no podían vestir plumas, salvo de avestruz o de aves para consumo alimentario. Consiguió tempranamente gran difusión gracias al apoyo de personajes influyentes, destacando el ornitólogo Alfred Newton (1829-1907). Será ya en 1973 cuando se legisle de forma global sobre esta causa, con *The Convention on International Trade in Endangered Species of Wild Fauna and Flora* (más conocido como CITES), lo que implicó un mayor control sobre el comercio y la explotación de especies en peligro de extinción[9].

El abanico y las plumas en la moda de la *belle époque*

Destacará París, quizá por esta tradición, como núcleo de producción de abanicos y en concreto de abanicos de plumas. Aquí encontramos ejemplos como la famosa *Maison Duvelleroy* (de la que el MNAD conserva algunos ejemplos: CE04919 y CE04922), casa fundada en 1827 por Jean-Pierre Duvelleroy (1802-1889), con la voluntad de volver a poner de moda el abanico, que tras la Revolución francesa había caído en desuso por vincularse con ideales del Antiguo Régimen. Durante este periodo se fabricaban ejemplares de corte popular, con varillajes de madera y país de papel, en los cuales se imprimían proclamas políticas y escenas de la Revolución (Murillo Portela, 2019: 5). Quería devolver a París su antiguo esplendor en cuanto a la fabricación de abanicos se refiere. También fomentó su idea una creciente demanda de este accesorio en los países americanos (Duvelleroy House, 2014: 7).

Dos años después llegará un hecho decisivo para el éxito de su idea: el famoso baile que organizará la duquesa de Berry en el Palacio de las Tullerías en marzo de 1829, para el cual numerosas invitadas eligieron confiar en Duvelleroy para la realización de sus abanicos. La situación de su boutique, en el nº 15 de la *rue de la Paix*, fue también un aliciente de su éxito, pues los cambios urbanísticos que se estaban dando en París hicieron del entorno de la Plaza Vendôme el epicentro de la joyería y la alta costura. Contó con grandes reconocimientos, como un primer premio en la Exposición Universal de Londres de 1851, diversas medallas de oro, llegando a ser nombrado miembro de la Legión de Honor. Llegará a recibir el puesto de abaniquero de la reina Victoria, lo que le llevará a montar una tienda en Londres. Como símbolo de la ciudad de París, realizó parte de los regalos de boda de Napoleón III y Eugenia de Montijo, una de las mayores coleccionistas de abanicos del momento, y también los que se regalaron a las reinas europeas que visitaban el país galo (*ibidem*: 7-9).

George Duvelleroy (1856-1930), hijo del fundador, y su mujer se hicieron cargo de la marca en un momento en el que, en torno a la década de 1880, los abanicos de plumas se ponen de moda en toda Europa (lo que en Francia ya se apreciaba desde la década de 1860) y en Norteamérica. Estos abanicos se caracterizan por emplear plumas como país (destacando las blancas o negras de avestruz macho) y en el varillaje, carey, marfil, nácar, ámbar o madera, dependiendo del precio que se estuviera dispuesto a pagar por él. Se convirtió en objeto de lujo y ostentación de las clases altas (Tuda Rodríguez y Pastor Cerezo, 1995: 250). En este periodo se incrementó la variedad de aves conocidas a través de los estudios zoológicos en las colonias, siempre buscando animales más exóticos.

Duvelleroy se especializó en los *éventails trophées* (abanicos trofeo), en los cuales se aplicaban las plumas o partes del ave disecada que había cazado una dama, como trofeo, a modo de reconstrucción del aspecto original. Este bodegón pretendía transmitir cómo cualquier creación podía convertirse en un accesorio y brillar dentro de la alta costura (Duvelleroy House, 2014: 10-11).

Las plumas también aparecen en muchos de los complementos de la época. Quizá los más famosos sean los sombreros, que fueron aumentando en tamaño según avanzaba el último tercio del siglo XIX. Esto se debía al juego de volúmenes que pretendía sentar la figura femenina, por lo cual el tamaño del sombrero debía ir a la inversa del de la falda, y es que en estos momentos las crinolinas dejaron de estar de moda. Con un mayor tamaño, mayor era su espacio para los adornos, donde entran las plumas en juego. En muchos casos y por el

9 "¿Qué es la CITES?" (https://www.cites.org/esp/disc/what.php [consulta: 14 de abril de 2020].

Figura 4. Abanico pericón de plumas (detalle). Europa (Francia o Austria), h. 1880-1910. Plumas de ñandú, carey y metal, clavillo remachado. MNAD (CE21409).

Figura 5. Abanico plegable. Europa, h. 1850. Plata, metal, oro, hueso, nácar, pluma y seda, dorado, aguada y grabado. MNAD (CE04840).

desarrollo de la taxidermia en la época, incluso pájaros disecados empezaron a colocarse en los sombreros.

Pero también aparecen presentes en diversos accesorios, como los manguitos, para los cuales se empleaban plumas de cisne, boas, bolsos, sombrillas, joyas, y también en el peinado, en el que se colocaban los famosos *aigrettes*, tocado formado por una sola pluma de garza, que alcanzará gran éxito en los años veinte (Rodríguez Collado, 2018: 15-19).

La moda durante las últimas décadas del siglo XIX estuvo dominada por el eclecticismo, pues la fugacidad de las tendencias era cada vez mayor. Ante este panorama hubo quienes criticaron la moda por baladí e, incluso, perjudicial. Sobre esto se desarrolló una tendencia novedosa y revolucionaria, entendiendo que la moda era un producto de su tiempo y de su sociedad (Pasalodos Salgado, 2007: 107).

Importantes fueron los cambios que introdujeron modistos como Charles Frederik Worth (1825-1895), quien empezó a mostrar sus diseños sobre modelos reales, lo cual contribuyó a esta constante renovación. Años más tarde, entre 1909-1910, llegaría una mayor revolución, con la eliminación del corsé por Paul Poiret (1879-1944) (Torralba y Martínez Escuita, 2017: 207-208).

Esta nueva forma de entender la moda se nutrió sobre todo del desarrollo que alcanzó en estos momentos la prensa de moda, nacida en Francia, y que se difunde cada vez más entre un mayor público en diversos países. A la vez destaca el desarrollo del comercio de la moda, tanto de las casas de moda como de tiendas, las *magasin de nouveautés,* famosas en Francia. En España se desarrollarán a partir de mediados del siglo, con los llamados pasajes, como el de San Felipe Neri en Madrid (1839). El mayor éxito lo cosecharán los grandes almacenes, sobre todo con el cambio de siglo. En Madrid, el Gran Bazar la Unión (1868) se hizo muy popular entre los madrileños por la variedad de productos, así como de precios (Pasalodos Salgado, 2012: 8-10). También se popularizan otros canales, como la compra por catálogo, a través de los anuncios en prensa y revistas (Pasalodos Salgado, 2007: 107-109).

El abanico siguió constituyendo durante el siglo XIX un símbolo de elegancia y se consideró un complemento recomendable, pues servía «para reprimir los movimientos que han sido objeto de nuestra censura, y no deja de prestarles gracia si lo abren y cierran sin brusquedades». Y es que un buen complemento era la guinda de todo un conjunto, por lo que los detalles no debían nunca olvidarse. Debía este no desentonar con los colores elegidos para el vestido, soliendo ser del mismo (Pasalodos Salgado, 2000: 163 y 245).

En este desarrollo de la plumería fueron determinantes dos ballets protagonizados por aves: *El lago de los cisnes* de Tchaikovski, estrenado el 4 de marzo de 1877 en el Teatro Bolshoi de Moscú, y *El pájaro de fuego* de Stravinski, que se estrenó el 25 de junio de 1910 en la Ópera de París por los Ballets Rusos de Diaghilev. Destacó especialmente la escenografía de la obra de Stravinski, trabajo que realizaron Diaghilev y el polifacético León Bakst, del cual destacó especialmente el diseño de vestuario. En los diversos trajes podemos ver referencias orientalistas, así como la inclusión de plumas como motivo decorativo. El más famoso de los figurines fue el traje para la protago-

Figura 6. Abanico plegable, Francisco Martín y Alpuente. Valencia, 1850-1860. Algodón rosa, varillaje: hueso, país: plumas, papel, guarda: metal dorado, espejo y virola: nácar, litografía, grabado y aguada. MNAD (CE21408).

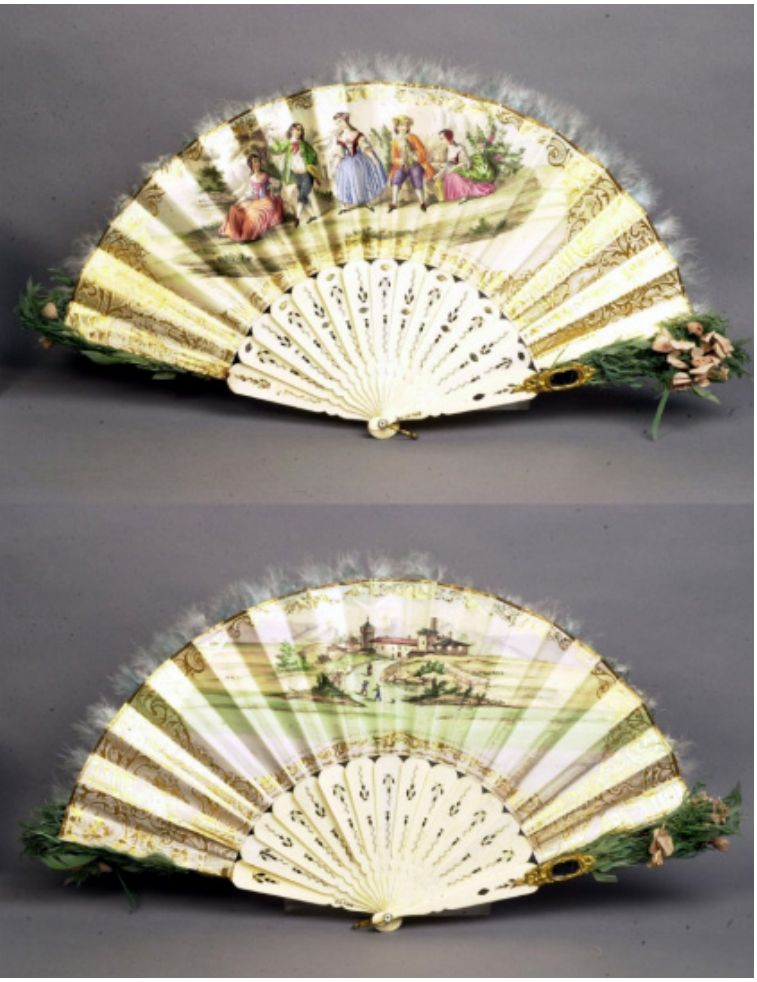


Figura 7. Abanico plegable. España, h. 1880-1910. Hilo metálico, metal, varillaje: hueso, país: seda, anverso: pluma, fibra de algodón y fibra de seda, pasamanería, bordado, raso, puntilla, aguada y sarga. MNAD (CE04946).

nista, Noelia Karsavina, quien interpretaba a un pájaro de vivos colores (Rodríguez Collado, 2018: 8-9).

En el MNAD se conservan distintos ejemplos de abanicos de plumas que ayudan a clasificar los diversos modelos creados. Se debe destacar un abanico plegable datado en torno a 1850 (Figura 4), que supone una incógnita, y una excepción, pues aun comparándose con modelos orientales, el varillaje guarda un gusto isabelino, que lo hace difícil de situar en un momento y un lugar. Es curiosa la superposición que se hace de plumas de dos aves distintas; pavo real y ganso, sobre las cuales se pinta a aguada y se aplican detalles en oro.

Más comunes fueron aquellos rematados por plumas, de países de seda o papel en cuyos perfiles se colocaban plumas. Encontramos en la colección una obra del pintor abaniquero valenciano, de fama en la época isabelina, Francisco Martín y Alpuente (Figura 5) (Merino de Cáceres, 2004: 32-33), también de la década de 1850. En él se emplean plumas tintadas en las guardas, y de cisne en el remate, mientras el país se decora con una escena costumbrista. Se ve cómo va cambiando el modelo en ejemplos de pericón[10] de las últimas décadas (Figuras 6 y 7), los cuales eliminan del país las escenas en favor de motivos geométricos y florales, lo que da mayor protagonismo a las plumas de cisne que rematan el mismo.

Por otro lado estaría el presente abanico, similar a la pareja de abanicos de plumas de avestruz que conserva el museo del mismo periodo, en torno a la década de 1890 (Figuras 8 y 9), blanco y negro respectivamente. Por sus grandes medidas pueden ser denominados también de pericón. Se indican como quizá de procedencia austriaca, en cuya alta sociedad se vistieron magníficos ejemplos (Woolliscroft Rhead, 1910: 290). Como en el caso de nuestro abanico, no se ha podido concretar más por falta de documentación y de un modelo propio de fábrica.

En los mismos las plumas se unen por un hilo, y son pegadas y cosidas a las espigas del varillaje, en el caso del negro, de un material sintético imitando carey (lo que pondría en duda la originalidad de nuestro ejemplar) y en el blanco, de nácar madreperla con las espigas de hueso. En este último se coloca un aplique de plata con lo

10 Denominación para abanicos de dimensiones mayores a la habitual, empleados habitualmente en el teatro, la danza u otros espectáculos.

Figura 8. Abanico plegable. Valencia, h. 1890-1905. Metal dorado, varillaje: hueso, país: seda, virola: nácar, anverso: plumas de cisne y fibra de seda, reverso: tafetán, anverso: bordado, raso y puntilla. MNAD (CE04948).

Figura 9. Abanico plegable. Europa [Austria], h. 1890-1900. Varillaje y virola: nácar blanco, país: plumas de avestruz (blanco), guarda: plata, clavillo: latón, varillaje: hueso. MNAD (CE13066).

que podrían ser las iniciales de la dueña (Merino de Cáceres). Fue común que incluyeran los nombres de salas de fiestas que se entregaban como recuerdo de los bailes y mascaradas. Ejemplos como los del Covent Garden: "COVENT GARDEN FANCY BALLS/WITH/FRANK RENDLE's COMPLIMENTS" se puede leer en su varillaje (V&A Museum: S.49-2003). Ejemplares semejantes se conservan en el Museo del Romanticismo (CE1810, el cual perteneció a la escritora Carolina Coronado, CE2601, Rodríguez Collado, 2018), Museo del Traje (MT098715, MT015988, Murillo Portela, 2019) o el Museo de Historia de Madrid, entre otros.

En las primeras décadas del siglo XX su uso se popularizó, fabricándose ejemplares de plumas de avestruz hembra, de menor calidad pero de mayor tamaño. Estas plumas se teñían para combinar con los colores del traje que se iba a vestir. En esta producción cobraron especial relevancia los nuevos materiales sintéticos que hicieron abaratar los costes y producir en cadena, imitando en muchos casos los motivos de épocas anteriores (Tuda Rodríguez y Pastor Cerezo, 1995: 251-252).

La producción de abanicos de plumas no parará durante los siglos XX y XXI, no solo por su vinculación con los espectáculos de variedades, sino que los más grandes diseñadores siguen creándolos. Por ejemplo, en 2020 Palomo Spain, colaborando con la marca española de abanicos KAUSI, presentó *Feather Rave* (dentro de su colección *Ecstasy*, invierno 2020-2021). Los abanicos están hechos por talleres valencianos que siguen trabajando de forma artesanal. En ellos integran abedul en negro y plumas naturales, las cuales se tiñen de blanco, negro y vibrantes colores flúor. Esta colección pretende una integración del abanico, tan de la tradición española, dentro del *streetstyle*, convirtiéndolo de nuevo en un complemento esencial y muy actual. Además, presentados en una colección masculina, se reviven épocas pasadas donde el abanico no era de uso exclusivo del género femenino (Continente, 2020).

La representación de la mujer a través del abanico; cambios en España y Europa desde la Ilustración a la *belle époque*

Durante la segunda mitad del siglo XVIII se desarrolló en España con profusión el acto del *cicisbeo* o cortejo[11]. Aun con el desarrollo que había alcanzado, era tachado de inmoral, incluso se escribieron tratados atacándolo, como *Vicios de las tertulias y concurrencias del tiempo, excesos y perjuicios de las conversaciones del día llamados por otro nombre cortejos* (1785), del religioso Gabriel Quijano. Para el mismo se creó un lenguaje codificado,

11 Ya desde 1750 encontramos en España la tradición italiana del *cicisbeo*, por el que se toleraba que algunas mujeres casadas entablaran una profunda relación de amistad con otro hombre, con el cual, aparentemente, eran extrañas las relaciones sexuales. Se limitaban con ello a llenar de halagos y regalos a su dama, penetrando tanto en su tocador como acompañándola en eventos públicos. Esta relación, aparentemente más "liberal", se encontraba también sujeta a un rígido protocolo que ambos debían conocer (Martín Gaite, 1972: 1).

al cual podemos acercarnos en el Diccionario del cortejo del marqués de Valdeflores (1764). Destacan especialmente los términos herederos de la jerga militar, dando como resultado un lenguaje artificial, rígido, vacío. Parece como si nada hubiera cambiado, pues la mujer seguía siendo vista como una victoria para la masculinidad. Ella era el objeto por conquistar, y este código daba las herramientas para llevar a cabo dicha tarea (Martín Gaite, 1972: 186-188).

Como Martín Gaite expone de manera magistral, cabe preguntarse qué suponía este "juego" para las mujeres, pues era un espacio que hasta el momento no se había contemplado, su intervención en las relaciones amorosas y sobre todo la conversación que en ellas se daba. Damas y amantes hablaban de moda, lujos, fiestas, temas caracterizados por la frivolidad y especialmente por la fugacidad. El tema central seguía siendo los dones femeninos, que ahora se veían colmados de piropos, lo que hacía a las mujeres centrarse más en su belleza física, para lo que se rodeaban de costosos vestidos, joyas y ungüentos. Todos estos esfuerzos invertidos en la imagen personal se cobraban en la vida pública: paseos, teatros, cafés, tertulias sirvieron de escaparate para ellas. No parece por tanto que algo hubiera cambiado desde siglos pasados (*ibidem*: 189-192).

Aun con esto la mujer del siglo XVIII rompe con el encierro al que la sociedad barroca la había sometido, en esa identificación de la virtud con la inacción de la mujer como sujeto social, en la cual no podía ni hacer, ni hablar, ni siquiera sentir. Con la moral ilustrada nacen nuevos intereses para la sociedad, la idea del bienestar, el desarrollo del individualismo y el interés por el ocio. Dentro de este despertar de la mujer aburrida puede situarse el *cicisbeo*, así como el nacimiento de actividades y espacios sociales donde la mujer ahora se muestra (Morera Villuendas, 2016: 99-102).

Quizá el amor sea el sentimiento más revolucionario en este sentido, pues se oponía radicalmente a la idea de virtud y convertía a la mujer en sujeto activo. Estando aún dominada por el honor del matrimonio, sus deseos formaron parte del "secreto del amor", protegido a través de silencios, mentiras y disimulos, y roto lo necesario para crear una red de intrigas entre los amantes. En este "juego" cobraron un papel destacado las cartas, desarrollando para su escritura códigos que solo la pareja pudiera comprender (*ibidem*: 102-104). Pero este sentimiento también se escribió en miradas, lunares, flores y peinados en las damas, pues la simpleza de los mensajes hacía posible evitar usar las palabras. En el caso de los hombres, estos respondían a través de otros gestos y complementos cifrados, como relojes, gemelos o dijes (Martín Gaite, 1972: 188-189).

Entre estos lenguajes destacó el de los abanicos (conocido como "campiología"), que adquirió una complicación y un desarrollo mayor, pues sus orígenes pueden remontarse en España a algunos siglos antes, y estuvo en práctica hasta finales del siglo XIX. Su uso consistía en una serie de movimientos del abanico, así como un juego de miradas, gestos y sonrisas que comunicaban siempre más de lo que prometían, siendo a veces confesiones atrevidas o eróticas. Su presencia en público hizo alimentar rumores y cotilleos, creando una red que ayudaba a guardar este "secreto del amor" (Morera Villuendas, 2016: 108-109). Pronto se filtró en la cultura popular, como reza la famosa seguidilla: "Con el abaniquito, que te haces ayre, estás haciendo señas á quien tú sabes: con ese tema lo que á ti te da fresco á mí me quema" (*Colección de coplas, de seguidillas boleras, y tiranas*).

Con el inicio del siglo XIX y del periodo isabelino este lenguaje siguió vivo, complicando los códigos, y poniendo de moda nuevos elementos, como la sombrilla. Aunque el abanico siguió dominando entre los accesorios femeninos, como afirma el escritor y viajero inglés Henry David Inglis: «[…] a Spanish woman would be quite as likely to go out of doors without her shoes, as without her fan. I saw not one female in the streets without this indispensible appendage» (1831: 69-70). La concepción del amor había cambiado, el amor romántico, sentimiento propio de la clase burguesa, comenzó a penetrar en las demás. Según avanzaba el siglo, crecía el número de matrimonios por amor, en los cuales el cortejo seguía siendo un pilar importante. La llegada del romanticismo cambió la concepción de las virtudes tanto de mujeres como de hombres, obviando los dones sexuales en favor de otros más elevados (Morera Villuendas, 2016: 110).

Al juego entre los amantes se lo conoció como "hacer telégrafos", siendo los sitios más propicios en la época desde la iglesia a los balcones, así como paseos, bailes, y destacando especialmente el teatro. Entre los palcos se comunicaban los amantes mediante un código de mi-

Figura 8. *Poesía*, Juan José Zapater y Rodríguez. Valencia, h. 1890. Óleo sobre lienzo. ©Museo Nacional del Prado (P007386).

radas, gestos y accesorios (ayudándose de los gemelos), llegando a interesarles más que lo que se estaba representando en el escenario. Estos lenguajes quedaban codificados en tratados como *Telegrafía amorosa, lenguaje de las manos; los brazos; el abanico; de los colores y el de las flores*, de Mariano del Castillo, o *Compendio telegráfico de palcos y balcones*, de Juan Rojo, (ambos de mediados de siglo) (Rabaté, 2007: 67-69).

Se debe diferenciar la consideración del campo, tomado por un remanso idílico, en contraposición con la ciudad, vista como corruptora de la moral. Diversos escritores moralistas atacarán esta tradición duramente, como Severo Catalina (1832-1871) expone en su tratado L*a mujer*: «La galantería en ciertos labios es el prólogo de la seducción. Es, como se ha dicho en verdad, un juego en que todo el mundo se interesa: los hombres arriesgan en él la sinceridad, y las mujeres el pudor» (Catalina del Amo, 1861: 168-169). Y es que a este respecto, desde el siglo XVIII la sociedad fue haciéndose cada vez más conservadora, conteniéndose las mujeres en muchas de sus actitudes, pues no gustaban a los hombres aquellas demasiado "coquetas". A esto hay que añadir el qué dirán, que oprimía constantemente la libertad en aras de velar por una "imagen pública" a conservar (Rabaté, 2007: 66-67).

La presencia de abanicos de plumas dentro de la tradición española se contempla a través de la retratística del periodo romántico. Ejemplos paradigmáticos como el pai-pai que porta Amalia de Llano y Dotres, condesa de Vilches (1853), en su famoso retrato de Federico de Madrazo (1815-1894), o el rico ejemplar de plumas blancas que el pintor José Casado de Alisal (1832-1886) introducirá en muchas de sus obras, como *La tirana* (hacia 1870) o *Dama con abanico* (hacia 1878). En Europa serán numerosos los artistas que introduzcan este complemento en sus retratos: James Tissot (1836-1902), Giovanni Boldini (1842-1931) o John Singer Sargent (1856-1925), pintores todos ellos representantes de esa poderosa burguesía urbana, paradigma de la sociedad de la belle époque. En España también destaca su presencia en escenas burguesas contemporáneas, como el magnífico *Poesía* (1890), de Juan José Zapater y Rodríguez (1866-1922) (Figura 10). En el lienzo se representa una sobremesa desenfadada en la que las mujeres se reúnen en torno al lector de un poema. Parece difícil de entender lo relajado de la escena si se atiende al estricto protocolo de la época (Díez García, 1994: 226-227).

Mientras tanto estos abanicos tuvieron muy distinto uso en nuevos espacios como el *music-hall* o el cabaret. Es

conocido cómo en el Folies Bergère de París los espectáculos solían acabar con la vedete desnuda, tapándose con elegancia y pudor con un abanico de plumas. El primer ejemplo en España fue La Pajarera (actualmente El Molino) de Barcelona, fundada en 1898 en el Paralelo (conocido como el "Montmartre barcelonés" por los teatros de variedades y cafés teatro que florecieron en la zona). Al año adoptó el nombre de La Pajarera Catalana, donde se representaban los espectáculos propios de los cabarets de París, pero versionándolos "a la española". En 1910 se llevará a cabo una reforma en estilo modernista por el arquitecto Manuel Joaquim Raspall (1877-1937), y adoptará el nombre de "Petit Moulin Rouge", en referencia a su hermano parisino (Ollé, 2010).

En esa popularización durante las primeras décadas del siglo XX cobró importancia el cine, el medio que mayor difusión tenía en el momento. Y es que en el cine americano de los años treinta y cuarenta están muy presentes los diseños de plumas, que vistieron desde Ginger Rogers a Marlene Dietrich o Ava Gardner (Murillo Portela, 2019: 9-10).

Bibliografía

Catalina del Amo, S. (1861): *La mujer: apuntes para un libro*. Madrid: A. de San Martín Editor.

Celnart, Mme. (1854): *Nouveau manuel complet de fleuriste artificiel. L'art du plumassier. Paris: Manuals Roret. Colección de coplas, de seguidillas boleras, y tiranas* (1800). Barcelona: Impr. de Agustín Roca.

Continente, G. (2020): «El accesorio favorito de nuestras abuelas será el preferido por las invitadas de boda de 2020 (gracias a Palomo Spain)». Disponible en: https://www.vogue.es/novias/articulos/invitadas-de-boda-accesorios-abanico-plumas-palomo-spain-tendencias-primavera-verano-2020 [Consulta: 19 de abril de 2020].

De La Mésangère, P. (1827): *Galerie Française de femmes célèbres par leurs talens, leur rang ou leur beaute / portraits en pied, dessinés par M. Lanté, la plupart d'après des originaux inédits; gravés par M. Gatine et coloriés; avec des notices biographiques et des remarques sur les habillemens*. Paris: Chez L'Éditeur.

Delpierre, M. (1985): *L'eventail miroir de la Belle Époque* [cat. exp.]. Paris: Palais Galliera.

Díez García, J. L. (1994): *El mundo literario en la pintura del siglo XIX del Museo del Prado* [cat. exp.]. Itinerante (diversas sedes), 21/07/1994-17/05/1995. Madrid: Centro Nacional de Exposiciones y Promoción Artística.

Doughty, R. W. (1975): *Feathers Fashions and Birds Preservation: A Study in Nature Protection*. Berkeley: University of California Press.

Duvelleroy House (2014): «Duvelleroy éventailliste, París, 1827», Disponible en: https://es.calameo.com/read/004031713395b2c6f5063 [Consulta: 13 de abril de 2020].Fernández de Alarcón, B. (2015): *Vida cotidiana de la mujer en la burguesía en tiempos de Isabel II y finales del XIX*. Madrid: Universidad Rey Juan Carlos.

Franklin, A. (1905-1906): *Dictionnaire historique des arts, métiers et professions exercés dans Paris depuis le XIIIe siècle, rubrique plumassiers, fleuristes*. Paris: Welter.

Gómez-Centurión Jiménez, C. (2009): «Curiosidades vivas. Los animales de América y Filipinas en la Ménagerie real durante el siglo XVIIII». *Anuario de Estudios Americanos*, 66 (2), pp. 181-211.

González Eliçabe, X. (2010): «Arte plumario en América / Feather art in America». *Datatèxtil*, 23, pp. 46-55.

Inglis, H. D. (1831): *Spain in 1830*, vol. 1. London: Whittaker, Treacher and Company.

Lefevre, E. (1914): *Le comerce et l'industrie de la plume pour parure*. Paris: Chez L'Éditeur.

Martín Gaite, C. (1972): *Usos amorosos del dieciocho en España*. Madrid: Siglo XXI de España Editores.

Mertens, W. (2014): «Feather Fans. Renaissance & High Bloom in Western Fashion, 1830-1930». En: VV.AA. *Birds of Paradise. Plumes & Feathers in Fashion*. Tielt: Lannoo Publishers, pp. 6-29.

Merino de Cáceres, M. (2004): «Isabelino Fans in Madrid´s Museum of Decorative Arts». FANS. *The Bulletin of The Fan Circle International*, 79, pp. 29-33.

Monjaret, A. (2008): «Plume et mode à la Belle époque». *Techniques & Culture*, 50, pp. 228-255.

Montillot, J. M. N. (1891): *La Plume des oiseaux: histoire naturelle et industrie (bibliothèque des connaissances utiles)*. Paris: JB Baillière et fils.

Morera Villuendas, A. (2016): «Amores secretos; lenguajes ocultos». En: Franco Rubio, G. A. Ed. *Caleidoscopio de la vida cotidiana (siglos XVI-XVIII)*. Logroño: Sinínidice, pp. 97-111.

Ollé, J. (2010): "El Molino Gris". Disponible en: https://web.archive.org/web/20101125052411/http://www.elperiodico.cat/ca/noticias/cultura-i-espectacles/20101019/molino-gris/543280.shtml [Consulta: 21 de abril de 2020]

Pasalodos Salgado, M. (2000): *El traje como reflejo de lo femenino: evolución y significado*: Madrid 1898-1915. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, Madrid.

Pasalodos Salgado, M. (2007): «Algunas consideraciones sobre la moda en la Belle Époque». *Indumenta: Revista del Museo del Traje*, 0, pp. 107-112.

Pasalodos Salgado, M. (2012): «Ir de compras por Madrid. Los grandes almacenes y sus catálogos ilustrados». *Datatèxtil*, 27, pp. 6-21.

Rabaté, C. (2007): *¿Eva o María? Ser mujer en la época isabelina* (1833-1868). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

Rodríguez Collado, M. (2018): «Abanico de plumas perteneciente a Carolina Coronado». *Pieza del trimestre Enero-Marzo 2018*. Madrid: Museo Nacional del Romanticismo.

Torralba, N. y Martínez Escuita, J. (2017): «La moda y sus formas: nueva propuesta didáctica en la EASD de Valencia». *Educación artística: revista de investigación (EARI)*, 8, pp. 195-212.

Tuda Rodríguez, I. y Pastor Cerezo, Mª. J. (coords.) (1995): *Abanicos. La colección del Museo Municipal de Madrid* [cat. exp]. Museo Municipal de Madrid, diciembre 1995-febrero 1996. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, Concejalía de Cultura, Educación, Juventud y Deportes.

Vecellio, C. (1859-1860 [1590]): *Costumes anciens et modernes = Habiti antichi et moderni di tutto il mondo*. Paris: Typographie de Firmin Didot Jaeres, fils & Cie.

Victoria and Albert Museum: https://www.vam.ac.uk/

Vogel, L. (1920): *Gazette du Bon Ton Art-Modes & Frivolités*. Paris: Editions Lucian Voguel.

Volpi, M. C. (2018): «Apogeu e declínio de uma moda burguesa de exportação flores de pena e ventarolas com aves empalhadas na revista a estação». *Acervo*, 31(2), pp. 67-85.

Woolliscroft Rhead, G. (1910): *History of the fan*. London: Kegan Paul, Trench, Trübner & Co. Ltd.

El valor del tiempo: dos relojes de bolsillo de José Rodríguez Losada en el MNAD

Pablo Bernal Sánchez | **Universidad Complutense de Madrid** | pablobesan@gmail.com

Pablo Bernal Sánchez es graduado en Humanidades por la Universidad de Cádiz, además de haber cursado el máster en Museos y Patrimonio Histórico-Artístico por la Universidad Complutense de Madrid y el máster en Evaluación y Gestión del Patrimonio Cultural por la Universidad de Salamanca. Sus principales líneas de investigación se centran en el patrimonio naval y científico-técnico.

Resumen: Gracias a los avances técnicos previos en el marco de la relojería, desde el siglo XVI existen los relojes de pequeño formato, fundamentales para el control personal del tiempo y que, en un primer momento, solo se podían permitir las clases adineradas. Con el paso de los siglos esta tipología evolucionará y, justo antes de que se produzca la segunda revolución industrial, destacará en ella José Rodríguez Losada, un artífice español afincado en el Londres del siglo XIX. Son precisamente los relojes de bolsillo de tipo saboneta los que más produce en su carrera, y en el Museo Nacional de Artes Decorativas se encuentran dos de ellos, con unas resaltables calidades técnicas.

Palabras clave: José Rodríguez Losada, siglo XIX, relojes de bolsillo, saboneta.

Abstract: Thanks to previous technical progress in the context of clockmaking, watches have existed since the 16th century. These are portable and personal devices, which are fundamental to control time and which were only affordable for the wealthy class. As time went on, this typology would evolve and just before the Second Industrial Revolution, Jose Rodriguez Losada would stand out as a watchmaker. This man, who was a Spaniard settled in London, is considered one of the best master watchmakers of the 19th century. The hunter pocket one is the type of watch which Losada produced the most and two of these pieces are located in the Museo Nacional de Artes Decorativas.

Keywords: Jose Rodríguez Losada, 19th century, pocket watches, hunter.

El valor del tiempo: dos relojes de bolsillo de José Rodríguez Losada en el MNAD

Introducción: el lujo en la relojería a través de la historia

El reloj es un instrumento que sirve para medir el tiempo. Este surgió antaño, sin que las sociedades supieran aún lo importante que sería su control, y se fue perfeccionando con los avances científico-técnicos. Es verdad que al principio eran meros objetos que brillaban por su utilidad y, en algunos casos muy concretos, tendrían incluso cierto aire espiritual. Sin embargo, este brillo fue virando hacia otros lugares y, aparte de ser un objeto práctico por razones lógicas, se empezaron a desarrollar relojes de lujo, en los que el valor material, símbolo de ostentación, prestigio y poder, primaba sobre la función inicial para la que fueron concebidos.

En el siglo XIII comenzó la mecanización de los primeros relojes, que se situaron en edificios públicos repartidos por el entramado urbano de las poblaciones, siendo aún bastante imprecisos; pero a lo largo de los siguientes siglos, y especialmente durante el XVI y el XVII, se pulió esta última cuestión, prosperando diferentes tipologías gracias a la reducción de la maquinaria, ampliándose el número de situaciones en las que se podrían usar.

Así, a principios del siglo XVI –algunos expertos señalan la fecha de 1511 y otros prefieren rondar la de 1500– nació el reloj de bolsillo, portátil y personal, que solo estaba al alcance de las clases sociales más acomodadas. Sin embargo, el bolsillo como tal en la indumentaria no estaba popularizado aún, teniendo que esperar hasta bien adentrado el siglo XVII para que fuera común coser estas "bolsas" en los laterales de ciertas prendas. Por ello, la denominación de "reloj de bolsillo" no es del todo correcta en su origen y sería más acorde el nombre de "reloj personal" (Barquero, 2004: 64), conociéndose también en la época como "relojes de faltriquera", haciendo referencia a ese complemento compuesto por una bolsa pequeña que se ataba a la cintura (Alonso, 2009: 4). Esta tipología se pudo dar gracias a la creación del muelle en espiral en la Italia del siglo XV, un componente mecánico pequeño que acumulaba la energía cinética necesaria en sustitución de las pesas usadas hasta entonces, por lo que se inició el uso de formatos reducidos que no tardaron en extenderse (Alonso, 2009: 1). Realmente, los que se podrían considerar como los primeros relojes de bolsillo fueron los conocidos como "huevos de Núremberg", relojes esféricos que contaban todavía con máquinas gruesas a mediados del siglo XVI y cuya tradición adoptaron Francia y Alemania un siglo más tarde, desarrollando relojes de formas circulares y ovaladas.

Igualmente, por aquel entonces estos relojes ya se movían entre el carácter utilitario privado, como herramienta de control temporal, y el carácter artístico, por su habitual ornamentación y estética. Desde ese momento, la evolución de la tipología de bolsillo fue palpable y estas piezas fueron modificándose en pos de nuevos estilos artísticos a través del gusto, de la moda y de las innovaciones técnicas, cuyo objetivo final era conseguir la mayor precisión posible.

Cuando cae el Antiguo Régimen y los paradigmas sociales, económicos, culturales y políticos van modificándose, se desencadena un proceso de avance industrial que tuvo su culmen en la segunda revolución industrial. Este hecho produjo la mecanización de numerosos oficios en el último tercio del siglo XIX, antes tradicionales, como era el caso del relojero, y abarató el precio de los productos, haciéndolos algo más accesibles, llegando a algunas familias burguesas. En esta nueva etapa se organizaron, primero, pequeñas cadenas de montaje y, luego, grandes producciones en serie con cierta especialización por cada obrero para la fabricación de todo tipo de relojes. Alemania y Suiza consiguieron una posición hegemónica, tras el puesto preponderante que habían mantenido en la primera mitad del siglo Inglaterra y Francia, cuya anterior estabilidad política y firme poder económico, derivados del buen hacer en la actividad marítima, habían provocado que se mantuvieran en un lugar privilegiado.

Es justamente antes de que el mundo británico perdiera fuerza, el momento en el que se enmarca la elaboración de estos relojes por José Rodríguez Losada en el Londres del siglo XIX.

José Rodríguez Losada: vida y recorrido profesional

A pesar de la inmensa producción y el papel hegemónico de esta figura en el mundo de la relojería, las investigaciones biográficas llevadas a cabo tienen vacíos en todas sus etapas, siendo los primeros años de su vida en España el periodo más complejo de abarcar. Esto se debe principalmente a la inexistencia de fuentes primarias fiables con las cuales se pueda crear un discurso histórico con rigor documental.

José Manuel Rodríguez Conejero nació en un pequeño pueblo leonés, Iruela, el 10 de marzo de 1801[1]. Al parecer, sus padres, Miguel Rodríguez y María Conejero, se encargaban de labores ganaderas en la comarca de la Cabrera y, por entonces, sus dos hijos –tuvieron diez en total– también ayudaban en ellas (Benito, 1993: 2).

Si su nacimiento e infancia ya contienen misterios difícilmente argumentables, no se conocen datos contrastados sobre su huida del núcleo familiar, aunque sucedió posiblemente en torno a 1816[2], por algún motivo no conocido. Mientras que autores como Rodríguez (1909) defienden su marcha a Astorga o Ponferrada, acabando luego en Galicia, otros opinan que fue Puebla de Sanabria su primer destino, terminando en algún punto de Extremadura o Portugal. Sea como fuere, no se volverán a tener noticias de él hasta que, durante el Trienio Liberal, apareció en Madrid como oficial e ingeniero militar (Fernández, 1979: 453). Ya en esta etapa el personaje se presenta como José Rodríguez Losada –o de Losada–, habiendo cambiado su segundo apellido por el del topónimo de la jurisdicción a la que pertenecía su vivienda familiar, Quintanilla de Losada (Montañés, 1954: 76). En este aspecto muchos autores han señalado que esta práctica era habitual cuando se emigraba a un país extranjero.

Fue más tarde, en septiembre de 1828 (Zorrilla, 1882: 48-62), cuando empezó a tener problemas por sus ideales liberales en un panorama político en el que Fernando VII reinaba en el país[3] y cuyos principios absolutistas estaban a la orden del día –Década Ominosa (1823-1833)–. Por ello fue perseguido y a finales de año terminó exiliado en Francia, donde permaneció durante casi dos años sin dejar constancia de su paradero. Después, en 1830[4], se trasladó a Londres –no se sabe por qué emigró a esta ciudad y no se afianzó en alguna urbe francesa como París, pero probablemente la razón se encontraría en que Londres era destino habitual de la emigración de liberales españoles, o también se mantiene la posibilidad de que conociera a alguien de confianza en esa capital–. Una vez allí, se presupone que pidió auxilio al Comité de Ayuda a los Emigrantes y, a través de esta entidad, logró un puesto de trabajo como mozo en una relojería en Euston Road. Poco a poco fue aprendiendo el oficio bajo las directrices del maestro relojero[5], perfeccionando su técnica hasta que consiguió ascender a oficial de relojero (Pérez, 2017: 44-46).

En 1835 ya aparece Losada instalado como relojero independiente en la misma calle. El 18 de agosto de 1838 se casó con Ana Hamilton Sinclair (c. 1787-1862), una británica catorce años mayor que él, hija de un zapatero (Moreno, 1995: 29-30). Entre 1838 y 1847 la relojería fue cambiando de ubicación continuamente. Primero se ubicó en el número 10 de Wakefield Street, en el barrio de St. Pancras, y unos meses después estaba en el número 10 de Tavistock Square (Moreno, 1995: 31). Más tarde, en 1841, el establecimiento se promocionó en algunos periódicos[6], los cuales emplazaban el local en el número 20 de la misma calle. Posteriormente, en 1847, se trasladó a un número no determinado de Regent Street, la calle comercial de moda en el Londres de mediados de siglo, hasta que en 1849 se afincó en el número 281, donde se mantuvo algunos años. Fue a partir de la nueva década cuando se instaló de forma definitiva en el número 105 de la misma vía (Rodríguez, 2019: 277).

Paralelamente a la actividad relojera, en la trastienda de su establecimiento se organizaron unas reuniones denominadas “La tertulia del habla española”, donde los exiliados hispanos pudieron congregarse, conversar y

1 Hay una discusión con la fecha debido a que se ha localizado su partida de bautismo, derribando la afirmación de que nació el 8 de mayo de 1797, que parece corresponder al nacimiento de su hermano mayor, José, fallecido el 7 de abril de 1800.
2 Benito Ruano pudo comprobar en el libro sacramental de confirmados que la familia Rodríguez Conejero viene reflejada en el día 5 de julio de 1816 y José Manuel no consta ya en ella.
3 Archivo Histórico del ROA, caja n.º 088, legajo 120.
4 Memoriales solicitados por Losada en Londres en 1853 para conseguir la nacionalidad británica.
5 Fernández Duro y Montañés Fontenla asumen que su maestro fue Santiago James Moore French, relojero irlandés afincado en Londres.
6 Anuncio del 15 de enero de 1841 en *El Corresponsal*.

debatir. Algunos de los personajes ilustres que acudían de forma habitual fueron José Zorrilla, Luis Altamirano, el general Prim, Juan Manuel de Rosas o Ramón Cabrera, entre otros (*ibidem*: 86), que también pasaron a ser clientes.

En torno a mediados de siglo comenzó la etapa profesional más ilustre de Losada, recibiendo encargos de la Marina británica, de la casa real española y de otras monarquías europeas, de la Armada española –concretamente a partir de 1856, fecha en la que se dejó de comprar los instrumentos a French Hermanos por quejas previas–, y de las personalidades más ilustres del panorama internacional. También estableció sucursales para la adquisición de sus relojes en diversas ciudades europeas y comienza a ofrecerse como maestro para aprendices, como fueron José Díez de Colombres[7], relojero jefe del Real Instituto y Observatorio de la Armada, y David Glasgow, posterior vicepresidente del British Horological Institute (Moreno, 1995: 38).

Por otro lado, empezó a colaborar con cajistas y orfebres reconocidos, como fueron Louis Comtesse –con las siglas LC–, con el que trabajó hasta 1851 aproximadamente (Moreno, 1995: 118), y Alfred Stram –con las siglas AS–, con quien durante ocho años, hasta 1864, formaría un tándem perfecto en lo que a producción relojera se refiere. En este momento también mejoró tímidamente sus piezas, introduciendo pequeños avances técnicos y recibió por Real Decreto de 3 de octubre de 1854 la condecoración de Caballero de la Orden de Carlos III.

No fue hasta finales de 1856 o principios de 1857[8] cuando Losada volvió por primera vez a España desde su exilio para acudir a diversas citas comerciales derivadas de su fama. En esta época realizó varios reguladores astronómicos y, sobre todo, cronómetros marinos para el Real Instituto y Observatorio de la Armada (González, 1998: 188). En 1857 cerró con el Ministerio de Marina más acuerdos comerciales[9] y fue nombrado relojero cronometrista honorario de la Marina militar por la Real Orden de 3 de diciembre de 1856 (Moreno, 1995: 57) –también fue designado relojero oficial de la Cámara de la Reina a través del Real Decreto de 5 de junio de 1859–.

En 1859 llevó a cabo otro viaje durante cuatro meses por España[10], teniéndose constancia de su paso por Madrid, Barcelona y San Fernando. El objetivo de dicho recorrido fue definir algunos compromisos comerciales con ciertas entidades públicas y privadas[11]; no obstante, Losada, de visita en Madrid, conoció de primera mano la nefasta situación en la que se encontraba el reloj de la Real Casa de Correos –por entonces Ministerio de la Gobernación– en la Puerta del Sol. Así, el autor estuvo trabajando en un nuevo reloj para dicho edificio, donándoselo al Ayuntamiento de Madrid en 1866 e inaugurándose el 19 de noviembre en honor a Isabel II (Moreno, 1995: 186-187).

Tras este episodio, Losada alcanzó más éxito si cabe. Ya había instalado relojes de torre en varias ciudades de la geografía española, como el del antiguo Ministerio de Fomento en Madrid (c. 1851)[12], el de la Escuela Naval de San Fernando (1859)[13] o el antiguo reloj de la Catedral de Málaga (1868)[14]. Asimismo, tuvo encargos de muchos particulares, como fueron los relojes de bolsillo del almirante Casto Méndez Núñez[15] y de Fernando de Villares Amor[16]; y se llegó a constituir en sociedad con su sobrino Miguel del Riego Rodríguez en 1865.

La fama de Losada no deja de crecer y se llegan a exhibir diversos relojes suyos en la Exposición Internacional de Londres de aquel año, en la cual ya se prevenía al público de las numerosas falsificaciones que se estaban realizando por parte de autores suizos y británicos (Moreno, 1995: 35), como fue el conocido caso de la demanda a la firma Ruben Brillman en 1858 (Rodríguez, 2019: 85).

En 1868 fue cuando el relojero hizo su último viaje a España[17], momento en el que llegó a redactar un primer testamento el 3 de abril de 1868 en Málaga; sin embargo, se ha localizado otro testamento fechado en Londres el 14 de enero de 1870 mediante el cual modificaba el anterior (Benito, 1993: 21). Dejó en herencia una fortuna de en torno a más de 30 000 libras esterlinas y varias

7 Archivo Histórico del ROA, caja n.º 088, legajo 132.
8 Archivo Histórico del ROA, caja n.º 087, legajo 98.
9 Archivo Histórico del ROA, caja n.º 087, legajo 99.
10 Archivo Histórico del ROA, caja n.º 088, legajo 122.
11 Archivo Histórico del ROA, caja n.º 088, legajo 105.
12 Instalado luego en la Iglesia de Santa Cruz de Atocha.
13 Desaparecido en el incendio de 1976.
14 Donación de Juan Larios Herreros a la catedral, que se mantuvo en funcionamiento hasta 1973.
15 Obsequio realizado por la Armada al vicealmirante en 1868 y conservado en el Museo Naval de Madrid.
16 Regalo de Isabel II en 1855 y custodiado en el Museo Arqueológico Nacional.
17 Archivo Histórico del ROA, caja n.º 088, legajo 34.

sociedades empresariales, que fueron repartidas entre sus hermanas –Vicenta, Antonia y María–, sus sobrinos –Norberto del Riego Rodríguez, Jacinto Rodríguez Carbajo y Nicolasa Rodríguez Carbajo–, su doctor –Donald Fraser–, y algunos sirvientes –Emma Pennycad y Thomas Perrin– (Moreno, 1995: 83). Finalmente, a causa de una enfermedad que arrastraba desde 1859, José Rodríguez Losada murió en Londres el 6 de marzo de 1870, con setenta y dos años[18] y sin hijos, siendo enterrado en el cementerio católico de Santa María en Kensal Green (Moreno, 1995: 83).

Tras su fallecimiento, la famosa relojería mantuvo su actividad gracias a que su sobrino Norberto siguió con la producción bajo el nombre J. R. Losada (Moreno, 1995: 85), aunque, a pesar de ello, la calidad disminuyó y no supo adaptarse a los cambios técnicos. Así, se centró más en las sucursales del número 1 de la rue du Faubourg Saint-Honoré en París y, sobre todo, la del número 23 de la calle de la Montera en Madrid (Pérez, 2017: 46). No obstante, el fin de la firma estaba sentenciado y se produjo su cierre en torno a 1890.

Producción de J. R. Losada y sus relojes de bolsillo

A lo largo de los treinta y cinco años de su vida profesional, Losada llegó a producir todo tipo de relojes, estimándose un total de 6275 piezas (Moreno, 1995: 95), entre las que hay cronómetros marinos, relojes de torre, *brackets*, relojes de bitácora, reguladores astronómicos, relojes de taberna, relojes de viaje y, los de mayor producción y más reconocidos, relojes de bolsillo. Sin embargo, solamente se conoce una cifra que ronda los doscientos cincuenta ejemplares, estando la mayor parte de ellos en manos privadas y, por lo tanto, de difícil acceso. Este motivo se debe a varios factores: por un lado, muchos de estos objetos se perdieron junto a innumerables buques españoles y navíos extranjeros dentro de la historia bélica reciente; otros tantos se vendieron a segundas y terceras manos debido a las imprecisiones que pudieron presentar con el tiempo, lo que los catalogaría como inservibles para los particulares; por otro lado, un número considerable de ellos se adquirieron fuera de España, lo que dificulta su rastreo y localización; y, en ciertos casos, algunos de estos relojes permanecen en manos de personas que desconocen sus valores históricos, científicos y artísticos. Lo más relevante de este hecho es que Losada numeraba sus obras de forma consecutiva, así que hoy en día se puede establecer una estimación del discurso productivo del relojero que, además, se complementa con los punzones que legalmente tenían que presentar los objetos de joyería y platería en la Inglaterra del momento (*ibidem*: 110). Estos contrastes oficiales eran unas marcas que se debían hacer en las cajas de los relojes de bolsillo, de modo que se inscribían en ellos un símbolo para la ciudad, otro para el metal usado, las siglas del cajista, el número de la pieza y una letra con una tipografía que correspondía al año concreto de producción.

Como se ha podido comprobar, la tipología de reloj de bolsillo fue la más elaborada por Losada. Se estima que a lo largo de su vida llegó a realizar unas cinco mil quinientas piezas (*ibidem*: 105) y, aunque el autor no aportó ningún adelanto técnico sustancial, más allá de algunos cambios en espirales y volantes, sus relojes eran de una calidad sin igual tanto en la mecánica como en la estética, consiguiendo unos productos homogéneos y con identidad propia, lo que los hace diferentes a los de otros relojeros contemporáneos. Dentro del grupo de relojes de bolsillo, los dos estilos ingleses más comunes fueron los "lepine" y los "saboneta".

Los relojes "lepine" –conocidos en Inglaterra como *open face*– reciben su nombre del apellido del relojero de origen francés Jean-Antoine Lépine (1720-1814), inventor de esta tipología en torno a 1770. Se caracterizan por un calibre poco voluminoso, por ser de una sola tapa sin protección sobre la esfera, por contar con un cristal más grueso, por el empleo de puentes en la platina, por la situación del colgante y la anilla de suspensión sobre las XII, y por la supresión del caracol. Son pocos los ejemplares de esta tipología que se conocen dentro de la producción de Losada, aunque se tiene constatada la existencia de algunos, haciéndolos una verdadera rara avis dentro de su legado.

Los relojes de tipo "saboneta" –denominados hunter en el mundo anglosajón– derivan del vocablo francés *savonette*, que significa pastilla de jabón pequeña, por la forma similar que tenían con estos objetos. Esta tipología existe desde la creación de los prime-

18 A pesar de que en la lápida se indique que tenía 72 años, si se hace la resta de su nacimiento en 1801 y su fallecimiento en 1870 da el resultado de 68 años.

ros relojes portátiles en el siglo XVI, la cual se fue perfeccionando y alcanzó las características de lo que actualmente sería un saboneta. En este caso, estaría compuesto por tres tapas abisagradas, cuya apertura de la delantera es automática a través de la presión del pulsador en la corona y, por lo tanto, sirve como tapa protectora de la esfera; la posterior, con una apertura manual por medio de una pequeña cavidad, da acceso al lugar de toma de cuerda a través de unos orificios instalados en la última, denominada guardapolvo, que se abre también de forma manual y tras de sí se descubre la maquinaria –compuesta por muelle motor, rodaje y escape–, protegida por una caja, normalmente compacta y circular. También se caracteriza por poseer un calibre redondo, por un cristal más fino y frágil, y por la disposición del colgante y de la anilla de suspensión sobre las III. Losada será uno de los fabricantes más importantes de este modelo, por lo que la mayoría de sus relojes de bolsillo conocidos serán sabonetas.

Los dos relojes de bolsillo de Losada del MNAD

Son precisamente dos relojes de bolsillo de tipo saboneta de José Rodríguez Losada los que custodia el Museo Nacional de Artes Decorativas. En ambos casos, los relojes tienen un peso en torno a los cien gramos y están compuestos por cajas de oro amarillo de dieciocho quilates –lo común en la producción de Losada–, cuya composición habitual era un 75 % de oro, un 10 % de plata y un 15 % de cobre. Se encuentran cincelados con motivos vegetales y florales, aunque los reversos de las tapas se mantienen lisos. Destacan las esferas de plata planas y labradas, en las que hay incorporadas números romanos en esmalte negro para las horas, una división de minutos mediante rayas, agujas de acero pavonadas en negro de tipo flor de lis y segunderos en la posición de las VI, eliminando este número de la superficie. Igualmente, los mecanismos de ambos son parecidos, desarrollados en latón dorado con un tono verde abigarrado y formados mediante escape de cilindro de rueda dúplex con volante, puestas en hora y cuerda mediante llaves, y maquinaria ubicada entre dos platinas –o chapas de latón– apartadas por tres pilares cilíndricos, con piedras duras que protegen de la fricción de la propia máquina. Además, la platina superior es de tipo tres cuartos, con raqueta ornamentada, dejando un foso donde se ubican el volante y la rueda del escape en el cuarto restante, y casi siempre va firmada mediante una inscripción en la que aparecen el autor, el domicilio, la ciudad y el número del reloj. Asimismo, son reseñables los cristales saboneta, usados únicamente en estos modelos de reloj de bolsillo, que se caracterizan por ser de extremada finura, fácilmente rompibles y con aperturas de los biseles mediante bisagras bajo las XII; y el sistema *fusée*, empleado en las piezas de pequeño tamaño y formado por tres partes –tambor, caracol y cadena articulada– responsables de la cuerda del reloj.

Por último, hay que mencionar que los contrastes son semejantes, apareciendo una cabeza de leopardo no coronado a través de la cual se identifica la ciudad de Londres; una corona real inglesa, símbolo del oro, sobre el número 18, con el que se certifica la ley del metal; una letra mayúscula concreta que, según su tipografía, hace referencia al año de fabricación de la pieza; las iniciales del cajista; y, finalmente, el número de serie del reloj.

El reloj con número de inventario CE27994 (Figura 1) se data en 1846 y posee un diámetro de 5 cm. Tiene reservas centrales en ambas tapas en forma de blasones de piel de toro y entados en punta, en la tapa superior liso y en la inferior con decoración floral, además de contar con ornamentación vegetal en toda la superficie; y destaca su escape de cilindro dúplex por tener volante bimetálico tipo *cut compensation*.

Aparecen contrastes en el reverso de todas sus tapas –IJ, 681, L, 18, junto a la cabeza de leopardo y la corona– y la firma J. R. LOSADA. LONDON 681 mediante caligrafía inglesa en la tapa que protege la máquina y en la esfera, debajo de las XII; en esta última también aparece señalado su domicilio en el número 105 de Regent Street. Asimismo, la esfera (Figura 2) está adornada en su fondo con una discreta decoración vegetal, que presenta una aplicación de oro en la circunferencia de su borde, creando una orla floral, y muestra una división de minutos, en esmalte negro, mediante rayas y un icono también de carácter floral en los cuartos de hora, es decir, sobre las III, las IX y las XII y sobre el segundero, el cual posee números arábigos cada diez cifras y tiene una decoración sutil mediante círculos concéntricos. Cabe destacar que tanto el pulsador como el colgante, que son lisos, tienen inscritos en ellos el contraste de la corona, y en el segundo elemento este símbolo aparece

Figura 1. Vista general de la tapa trasera del reloj. José Rodríguez Losada. Londres, h. 1846. Caja de oro cincelada y esfera metálica labrada. MAND (CE27994).

Figura 2. Esfera del reloj. José Rodríguez Losada. Londres, h. 1846. Caja de oro cincelada y esfera metálica labrada. MAND (CE27994).

Figura 3. Detalle del guardapolvo del reloj. José Rodríguez Losada. Londres, h. 1846. Caja de oro cincelada y esfera metálica labrada. MAND (CE27994).

junto a una marca con el número 18. También se ha identificado en el guardapolvo (Figura 3) una pequeña decoración floral en torno a las bocallaves, que sirven para dar cuerda manual mediante llave.

Además, se puede saber gracias a su numeración de serie que este ejemplar fue el 681 de su producción, siendo uno de los más tempranos relojes saboneta que se conservan de Losada; sin embargo, por su firma, en la que aparece la ubicación 105 Regent Street, se deduce que, a pesar de su bajo número, su finalización y su salida al mercado, tuvo que producirse tras la instalación de la relojería en ese lugar en torno a mediados del siglo XIX. En cuanto a las iniciales IJ, no se ha logrado identificar el cajista que trabajaría en esta pieza –podrían ser autores como John Jackson o John Jones–; no obstante, no debió ser alguien al que el relojero recurrió habitualmente, debido a que son pocas las piezas en cuyos contrastes aparecen estas iniciales, teniéndose constancia de ello solamente en épocas tempranas de su producción.

La adquisición del reloj, asignado a la colección estable del Museo Nacional de Artes Decorativas, se produjo por parte del Estado en septiembre de 2011, en una subasta en Madrid a través de oferta de venta irrevocable, figura que puede activar el Estado cuando hay piezas pertenecientes al patrimonio histórico español que son interesantes por sus valores culturales, de forma que se impide su salida al extranjero y se compran por el valor declarado por el propietario –en este caso, 8484 euros-, establecido anteriormente en la solicitud de permiso de exportación del bien cultural.

El otro reloj, con número de inventario CE27995 (Figura 4), se data en 1869 y destaca por los esmaltes usados en ambas tapas, teniendo en la delantera la representación de un escudo cuartelado mediante esmaltes opacos, y en la trasera (Figura 5) dos iniciales entrecruzadas con esmaltes traslúcidos y negros, junto a dos representaciones de flores: una flor de lis en la zona superior y un alhelí en el centro de dichas iniciales. El resto de la pieza está decorada con motivos vegetales cincelados en las tapas, en el pulsador –donde aparece el símbolo de la corona–, en el colgante –hasta la mitad, en el que se encuentra la marca del número 18– y en la carrura o perfil de la caja, la cual destaca por su impresionante cenefa labrada.

Con un diámetro de 4,5 cm, la esfera (Figura 6) se constituye mediante plata cincelada con apliques de oro fino

Figura 4. Vista general de la tapa delantera del reloj. José Rodríguez Losada. Londres, h. 1846. Caja de oro cincelada y esfera metálica labrada. MAND (CE27994).

Figura 5. Vista general de la tapa trasera del reloj. José Rodríguez Losada. Londres, h. 1846. Caja de oro cincelada y esfera metálica labrada. MAND (CE27995).

–resalta la orla vegetal que la circunda– y se considera de estilo victoriano, siendo una pieza fantástica a nivel de ornamentación. En ella se ubican siete flores pequeñas de oro en su centro, bajo el inicio de las agujas, y la división de minutos se ha realizado por medio de pequeñas rayas y mitades de rombos para cada cinco, a excepción de los cuartos de hora señalados mediante un icono floral, todos ellos diseñados en esmalte negro. En su caso, el segundero presenta números arábigos cada diez cifras y pequeñas rayas, también de color negro, que resaltan sobre el fondo con apliques de plata. También hay que comentar la compacta decoración que presenta la raqueta del reloj, sobre la que se inscriben las palabras *fast* y *slow* junto a una pequeña escala, y el uso de un diamante de talla rosa en su maquinaria. Además, hay que destacar la conservación de dos elementos: la leontina de oro, con una longitud de 27 cm, conformada mediante eslabones alternos de menor y mayor tamaño, y la llave hexagonal, labrada con elementos vegetales en el prendedor.

En esta pieza los contrastes aparecen en el reverso de las tapas –AS, 6073, 0, 18, la corona y la cabeza de leopardo–, y las firmas con caligrafía inglesa en la platina –J. R. Losada, 105 Regent Street, LONDON Nº 6073– y en la esfera, bajo la cifra de las XII –J. R. LOSADA. 105 REGENT ST. LONDON Nº 6073–.

Como indica su numeración, es el 6073, siendo este reloj uno de los últimos en la producción antes de su fallecimiento y de que su sobrino tomara el relevo en la empresa. Para su elaboración contó con la ayuda del cajista inglés Alfred Stram, como así lo demuestran las iniciales AS. Dicho artista estuvo vinculado con el relojero hasta su fallecimiento, aunque, a lo largo de las décadas de mitad de siglo, Stram empezó a trabajar con otros artífices. Gracias a la marca cronológica se puede conocer que este fue fabricado en 1869, y se ha localizado, igualmente, en la tapa delantera una numeración pequeña, 38534+23, que hace referencia a alguna restauración que se le haya realizado con posterioridad.

También se adquirió por parte del Estado en septiembre de 2011, a través de la figura de oferta de venta irrevocable, en la misma subasta que el anterior reloj de bolsillo, pero esta vez por un valor superior –12 726 euros–, debido principalmente al estado de conservación de la leontina y de la llave. Cabe destacar que seguramente este reloj estaría incorporado por Losada a la serie que

Figura 6. Esfera del reloj. José Rodríguez Losada. Londres, h. 1846. Caja de oro cincelada y esfera metálica labrada. MAND (CE27995).

Figura 7. Detalle del guardapolvo del reloj. José Rodríguez Losada. Londres, h. 1846. Caja de oro cincelada y esfera metálica labrada. MAND (CE27995).

él mismo denominó como "real", que estaba compuesta por obras especiales en su ornamentación y que resaltaban por su calidad en materiales y técnicas, y esto se puede justificar por la abundante decoración floral que aparece en su guardapolvo (Figura 7).

En esta última pieza, las tapas poseen un valor singular debido a lo representado mediante los esmaltes. A pesar de que las iniciales MP o PM, según se considere, no se han podido identificar, sí se puede afirmar que hacen referencia a la persona o a la familia a la que perteneció este reloj de bolsillo, como se puede observar de igual forma en otros ejemplares de Losada con las mismas características. Por otra parte, gracias al escudo representado se ha podido establecer un rastreo a través del estudio de la heráldica del siglo XIX. El blasón está timbrado con una corona española abierta de infante o de ducado –hay elementos representados atribuidos a ambos títulos, aunque seguramente pertenezca a un ducado, ya que se han investigado los escudos de armas de los infantes españoles del siglo XIX y ninguno se asemeja–, tomando luego forma de piel de toro redondeada y entada en punta. Al estar cuartelado en cruz, se divide en cuatro partes iguales, todas con el fondo azur menos el primero. Justamente, este cuartel está partido en dos: en la parte superior se encuentra un campo de oro con tres franjas de gules y en la inferior con fondo de plata y una figura en su centro, identificada como el sultán nazarí Boabdil encadenado por la izquierda, con alfanje de plata sobre la mano derecha. El segundo y tercer cuartel son exactamente iguales y se presentan en su centro con un escusón de oro con borduras y con una barra de oro compuesta por dragantes linguados, también de oro; fuera de él se encuentran dos columnas de plata en los flancos, con capiteles y basas de oro, y dos flores de lis de oro en los puntos de honor y de ombligo. El cuarto cuartel muestra una barra de gules con dragantes linguados de oro, quedando una estrella o sol de once puntas en el extremo superior izquierdo y un león rampante en el inferior derecho, ambos de oro.

De esta forma se ha identificado a la familia Fernández de Córdoba[19] con el primer cuartel, a la familia Álvarez de las Asturias Bohorques[20] con los cuarteles repetidos, y a la

19 Fue el I marqués de Comares, Diego Fernández de Córdoba y Arellano, quien capturó a Boabdil en 1483 y quien lo aplicó en su escudo de armas cuando Fernando el Católico le otorgó el marquesado en 1512. Se incorporó este título nobiliario a la Casa de Medinaceli en 1676, permaneciendo hasta la actualidad.
20 Carlos IV concedió el ducado de Gor a Nicolás Mauricio Álvarez de las Asturias Bohorques en 1803, título que consiguió la denominación de grandeza de España más tarde y que continúa existiendo hoy en día. Es curioso porque esta familia se remonta al siglo XVIII y son descendientes del rey Pedro I de Castilla, el cual creó el señorío de Gor, y adoptaron, por tanto, las armas del infante Juan de Castilla por trece generaciones, continuando con esta representación incluso cuando se les confirió el título del ducado.
21 Apellido de origen gallego asociado al título nobiliario de señor de Magulan, del cual se tiene poca información histórica.

familia Giráldez[21] con el cuartel inferior derecho. A través del árbol genealógico se registra que el II duque de Gor, Mauricio Álvarez de las Asturias Bohorques y Chacón, se casó con María de la O Giráldez y Cañas, siendo su hijo, Mauricio Álvarez de las Asturias Bohorques y Giráldez, el III duque de Gor. Este tuvo una hermana que sería María del Carmen Álvarez de las Asturias Bohorques y Giráldez, condesa de Santa Isabel, quien se casó con Joaquín Fernández de Córdoba y Álvarez de las Asturias Bohorques, XI marqués de Povar. Ambos tuvieron un total de cinco hijos: María del Carmen, María de la Encarnación, María Elvira, Joaquín Fernando y Pedro, compartiendo todos los mismos apellidos (Fernández de Córdoba y Álvarez de las Asturias Bohorques –siendo Álvarez de las Asturias Bohorques y Giráldez sus otros dos apellidos–). Tras todo este proceso daría como resultado una familia en la que se aglutinan la totalidad de apellidos y que coincide cronológicamente con la fecha de producción del reloj, pudiendo ser perfectamente la que se identifica con este blasón añadido en la tapa delantera de este ejemplar de bolsillo.

Conclusión

A pesar de que existen relojes integrados en las colecciones de numerosos museos e instituciones, los dos que conserva y custodia el Museo Nacional de Artes Decorativas son muy representativos de la relojería mecánica de bolsillo del siglo XIX, siendo un ejemplo ilustrativo de lo que fueron los relojes de tipo saboneta durante esa centuria. Piezas de Losada parecidas tipológicamente se pueden localizar en las colecciones permanentes de algunos museos públicos, como el Museo Arqueológico Nacional y el Museo Naval de Madrid; no obstante, también son poco comunes en cuanto al objeto en sí, ya que relojes de este autor en entidades de cualquier tipo en España no son nada habituales, destacando el del Museo Nacional de Ciencia y Tecnología, los del Real Instituto y Observatorio de la Armada, el del Ayuntamiento de A Coruña o el del Palacio del Tiempo-Museos de la Atalaya de Jerez de la Frontera.

A partir de estos instrumentos se pueden hacer discursos variados e interesantes, sin embargo, lo más curioso a resaltar es el hecho de que el Museo Nacional de Artes Decorativas cuente con dos relojes tan distanciados en el tiempo: por un lado, el de menor numeración sería uno de los primeros relojes de Losada conocidos; y, por otro lado, el de mayor numeración es uno de los últimos que llega a fabricar el relojero antes de su muerte. Por ello, por separado, tienen unos valores históricos, artísticos y científicos incuestionables, pero juntos muestran la clara evolución a nivel técnico y estético de la firma J. R. Losada.

Bibliografía

Alonso Benito, J. (2009): «Mecánica y lujo de bolsillo». *Estrado. Boletín del Museo Nacional de Artes Decorativas*, 6, p. 38.

Alonso Benito, J. (2012): «Relojes». En: Villalba Salvador, M. (coord.) *Viaje a través de las artes decorativas y el diseño*. Madrid: Asociación Amigos del Museo Nacional de Artes Decorativas y Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, p. 60.

Alonso Luengo, L. (1990): *El reloj de la Puerta del Sol. Vida y genio de su constructor Losada*. Madrid: Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid.

Barquero Cabrero, J. D. (2004): *Enciclopedia del reloj de bolsillo: historia, catalogación, mecánica y detalles de las mayores colecciones públicas, privadas y museos internacionales*. Barcelona: Amat Editorial.

Barquero Cabrero, J. D. (2007): *Todo sobre los relojes de bolsillo: de la decisión de compra a la catalogación*. Barcelona: Amat Editorial.

Benito Ruano, E. (1993): «Losada, el relojero de la Puerta del Sol». *Ciclo de conferencias: El Madrid de Isabel II, Volumen 15*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, pp. 1-24.

Betts, J. (2017): *Marine Chronometers at Greenwich: A Catalogue of Marine Chronometers at the National Maritime Museum, Greenwich*. Greenwich: Oxford University Press y National Museum Greenwich.

Fernández Duro, C. (1879): *Disquisiciones náuticas. T. IV. Los ojos en el cielo*. Madrid: Ministerio de Defensa e Instituto de Historia y Cultura Naval.

González González, F. J. (1998): «Péndulos astronómicos y cronómetros marinos de la Armada: el Observatorio de San Fernando y los antecedentes del Patrón Nacional de Tiempo (1753-1957)». *Asclepio*, 50 (1), pp. 175-198.

Montañés Fontenla, L. (1954): *Capítulos de la Relojería en España*. Madrid: Ed. Roberto Carbonell Blasco.

Moreno, R. (1995): *José Rodríguez de Losada. Vida y obra*. Madrid: Fundación Juanelo Turriano.

Pérez Alija, O. (2017): «La familia del relojero Losada en Londres: Teresa del Riego y Philip Desborough, dos artistas ingleses de origen leonés». *Argutorio*, 37, pp. 43-60.

Rodríguez Díez, M. (1909): *Historia de la muy Noble, Leal y Benemérita Ciudad de Astorg*a. Astorga: Establecimiento tipográfico de Porfirio López.

Rodríguez Vives, C. (2019): *Los exilios de Ramón Cabrera*. Zaragoza: Prensa de la Universidad de Zaragoza.

Zorrilla, J. (1882): *Recuerdos del tiempo viejo. Tomo III. Hojas traspapeladas*. Madrid: Eduardo Menguíbar.

Llevar la naturaleza al hogar: los papeles pintados y los tejidos de William Morris

Alicia Lozano Comino | **Universidad Complutense de Madrid** | alicia.lozano.comino@gmail.com
Graduada en Historia del Arte por la Universidad Autónoma de Madrid y máster en Estudios Avanzados en Historia del Arte Español por la Universidad Complutense de Madrid. Ha realizado prácticas en el Instituto Moll Centro de Investigación de Pintura Flamenca y recientemente participó con una comunicación en el XV Coloquio de Arte Aragonés. Actualmente se dedica al estudio del arte de la miniatura en España.

Resumen: El escritor, artista, diseñador y pensador político William Morris fue uno de los personajes más importantes de la Inglaterra del siglo XIX. En un momento en el que la industria era un activo creciente dentro de la sociedad, decidió ir a contracorriente en pro del establecimiento del trabajo manual y del aumento de la calidad dentro del ámbito del arte. La creación de su empresa Morris & Co. supuso la aplicación de estos preceptos al ámbito de las artes decorativas, donde destacaron sus tejidos y sus papeles pintados creados para los hogares de familias más adineradas. En este estudio se resaltan cuatro ejemplos extraordinarios de estos objetos, conservados en el Museo Nacional de Artes Decorativas.

Palabras clave: William Morris, Morris & Co., *Arts and Crafts*, papel pintado, tejido.

Abstract: The writer, artist, designer, and political thinker, William Morris, was one of the most significant cultural figures in 19th century England. At a time when industry played a growing role within society, he decided to go against the tide in favour of the establishment of manual labor and increasing the art's quality. The founding of his firm Morris & Co. meant the application of these precepts in the decorative arts field, highlighting his textiles and wallpapers created for the wealthiest families' houses. This essay focuses on four extraordinary examples of these objects, preserved at the Museo Nacional de Artes Decorativas.

Keywords: William Morris, Morris & Co., Arts and Crafts, wallpaper, textile.

Llevar la naturaleza al hogar: los papeles pintados y los tejidos de William Morris

William Morris: entre el arte y la política

William Morris (Figura 1) nació el 24 de marzo de 1834 en Walthamstow (Inglaterra), dentro de una familia acomodada. Su infancia fue bastante feliz, y el futuro artista mostró desde niño interés por el arte. En su mente quedaron marcadas algunas obras, como la iglesia gótica de Minster en Thanet, que visitaba a menudo con sus padres (Clutton-Broock, 1914: 14). Fue a partir de este momento cuando Morris comenzó a quedar fascinado por las formas del arte medieval, algo que influyó especialmente en todos sus trabajos como artesano y escritor. Esto se verá especialmente en sus papeles pintados y sus tejidos, como se analizará más adelante en este artículo.

A pesar de estos primeros contactos con la cultura medieval, Morris no se interesó plenamente por el arte, y más concretamente por la artesanía, hasta su ingreso con trece años en el Marlborough College de Wiltshire. Pero fue en Oxford, tras su entrada en el Exeter College, donde realmente pudo desarrollar su faceta de artista. Al principio William Morris se sintió atraído por la arquitectura y sus formas, recordando sus experiencias de la niñez en las visitas a la iglesia de Minster. Tal vez sea este el motivo por el que se acercó también al ámbito de la religión, concretamente al anglicanismo (Clutton-Broock, 1914: 15).

El ambiente cultural bullicioso de la ciudad de Oxford le concedió la oportunidad de conocer a una serie de personalidades con las que compartirá sus ideas y proyectos. De este modo, Morris pudo hacer amistades dentro de la llamada Hermandad Prerrafaelita, creada en septiembre de 1848. Artistas como Edward Burne-Jones o Dante Gabriel Rossetti permanecieron a su lado durante años, siendo ellos quienes le introdujeron en la estética del prerrafaelismo (Reyero, 2014: 130). Incluso le animaron a realizar obras pictóricas, aunque nunca destacó especialmente en esta disciplina. A pesar de los intentos de estos artistas de convertirle en pintor, Morris decidió decantarse finalmente por el mundo de las artes decorativas, un género mucho más cercano a sus ideales socialistas, adquiridos tras conocer al crítico de arte y escritor John Ruskin.

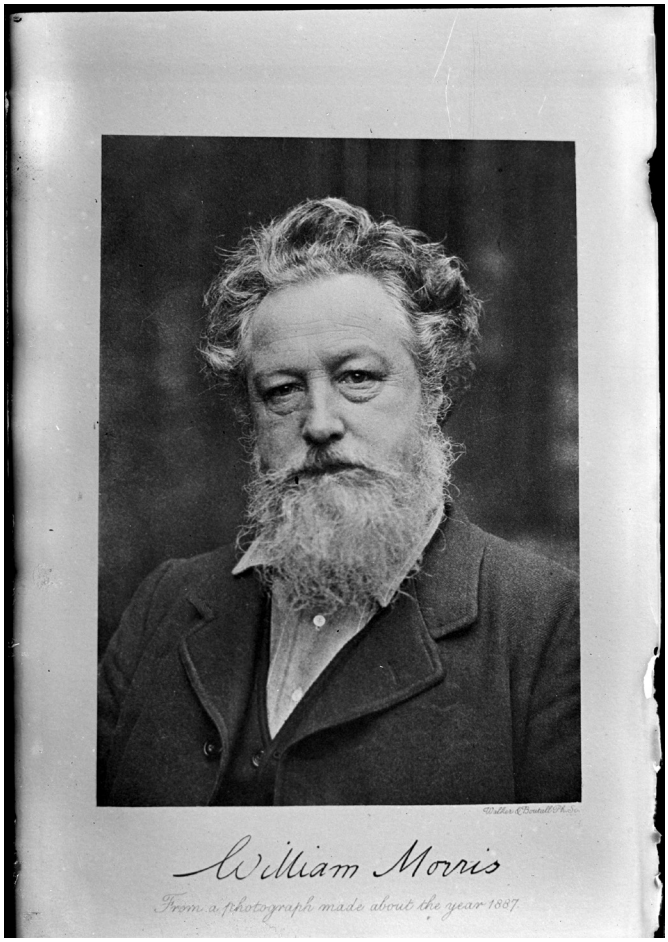


Figura 1. Retrato de William Morris. Emery Walker (fotografía), Walker & Boutall (impresión). Londres, Inglaterra. 1887. Impresión en gelatina sobre vidrio. MNAD (FD11978).

A Ruskin también le conoció en Oxford, en un momento en el que la creciente industrialización de Inglaterra comenzaba a ser rechazada por ciertos personajes dentro de la universidad. William Morris coincidía con estos pensamientos, y pronto se convirtió en uno de los abanderados de la causa socialista, algo que influyó de lleno en su producción artística. Los escritos de John Ruskin causaron en él un fuerte impacto, especialmente Las piedras de Venecia, donde el autor expone sus ideas en cuanto al arte, prestando especial atención al período gótico, pero oponiéndose completamente a la cultura del Renacimiento, tan alabada en aquella época. Morris ya era un apasionado de la cultura medieval, pero tras un viaje al norte de Francia y a Bélgica en 1854, durante el cual pudo observar el esplendor del arte flamenco, con artistas como Memling o Van Eyck, su interés por esta época aumentó mucho más. Tras esta experiencia,

el joven inglés tomó el libro de Ruskin como un referente para formar sus propias ideas políticas y relacionarlas directamente con su oficio de artista, aunando dos puntos de vista: una crítica a la sociedad del momento, que había entrado en decadencia en su forma estética y moral; y una crítica al materialismo desde una visión socialista, culpando a la economía y la industrialización propias de la época (Martínez Sahuquillo, 1994: 171). Es por este motivo por el que el artista decide finalmente dedicarse a la creación de objetos insertos en las artes decorativas, donde prima la artesanía como reacción a la mecanización del trabajo propia de la sociedad industrial.

En este sentido, cabe destacar el importante papel que tuvo William Morris dentro de *Arts and Crafts*, un movimiento artístico surgido en la Inglaterra del siglo XIX. Esta corriente tenía como objetivo la revalorización de los objetos de uso cotidiano como sillas, instrumentos musicales, tapices e incluso papeles para pared, que en aquella época se fabricaban en serie, a través de cadenas industriales. Los seguidores de *Arts and Crafts* decidieron realizar estas piezas de forma artesanal, mediante la organización de los trabajadores en gremios parecidos a los antiguos talleres medievales, donde cada persona se encargaba de una tarea concreta. Todo el proceso de creación debía ser manual, rehuyendo toda participación de maquinaria industrial. William Morris fue el gran representante del movimiento *Arts and Crafts* en Inglaterra, aunque también despuntaron otros creadores como Arthur Heygate Mackmurdo, Walter Crane o Charles Robert Ashbee. Todos ellos fueron parte de la Arts and Crafts Exhibition Society, que realizó distintas exposiciones hasta el año 1912 (Crepaldi, 1999: 108).

Morris no se veía a sí mismo como un gran maestro de la pintura, sino como un humilde artesano al servicio de la sociedad. Su interés por este tipo de arte comenzó tras ver que, al intentar amueblar su casa, no encontró ningún objeto que se adaptara del todo a sus gustos, hablando incluso de cierta "vulgaridad" en la decoración realizada de forma industrial. Por ello, empezó a diseñar su propio mobiliario.

La creación de una empresa: Morris & Co.

En el año 1857 William Morris conoció a la bordadora Jane Burden (Figura 2), que en aquel momento trabajaba como modelo para Rossetti. Burden posó para Morris en varias

Figura 2. Retrato de Jane Morris (Mrs. William Morris). John Robert Parsons (fotografía). Chelsea, Inglaterra. Negativo de julio de 1865, impresa después de 1900. Impresión en gelatina de plata. The J. Paul Getty Museum (84.XM.847.1). Imagen digital cortesía del Getty's Open Content Program.

ocasiones cuando se dedicaba a la pintura, y muy pronto los dos jóvenes se enamoraron. La pareja acabó contrayendo matrimonio dos años después, en abril de 1859. Los recién casados compraron un terreno en Bexleyheath para irse a vivir juntos, y como regalo de boda el arquitecto Philip Webb les construyó una gran casa, conocida como la Red House, que el propio Morris decoró entera con sus diseños (Clutton-Broock, 1914: 33). Morris pensaba que el mobiliario y la decoración de un hogar debían ser expresivos, románticos, casi como los poemas que él mismo escribía. Esto es lo que quiso transmitir cuando revistió su propia casa con objetos que él mismo había diseñado, siendo el inicio de un gran proyecto que comenzó poco después: la Morris, Marshall, Faulkner & Co.

Esta empresa fue fundada en la primavera de 1861 por William Morris, el ingeniero Peter Paul Marshall y el matemático Charles Faulkner, aunque también formaron parte de ella Burne-Jones, Rossetti, Madox Brown y Philip Webb. Su finalidad principal fue la de traer nuevos aires a las artes decorativas guiándose por los principios de *Arts and Crafts*, de manera que los artistas trabajasen como en los antiguos talleres medievales, donde de for-

ma supervisada se encargasen de una tarea concreta. Todo el proceso de creación debía ser manual, justo al contrario de las industrias repletas de máquinas que realizaban todo el trabajo de forma mucho menos cuidada. Su estética la tomaron directamente de las obras prerrafaelitas por su conexión directa con la Hermandad, mezclando la nostalgia romántica de sus pinturas con la influencia del gótico. Los primeros objetos que realizaron se expusieron por primera vez en 1862, en la Exhibición Internacional de South Kensington, en Londres. Los artistas recibieron duras críticas por parte de algunos de los asistentes, pero la jornada acabó siendo un verdadero éxito, llevándose dos medallas de oro y multitud de nuevos encargos (Crepaldi, 1999: 104).

Desde su fundación, la empresa tuvo un gran éxito entre la sociedad del momento. La firma estaba especializada en cinco campos dentro de las artes decorativas: revestimiento mural, talla de elementos arquitectónicos, vidrieras, trabajo del metal y mobiliario de diferentes materiales y usos (Clutton-Broock, 1914: 42). Morris pretendía realizar diseños desde la conciencia de clase, rechazando la explotación laboral de las empresas industriales y respetando el derecho de todo ciudadano a un trabajo digno, premisas que el propio socialismo ya defendía. Pero este pensamiento quedó tan solo en una utopía, descrita por el propio artista en su libro Noticias de ninguna parte, pero que también se trasladó a su propia firma. La revolución que Morris buscaba nunca llegó a cumplirse, ya que los objetos que realizaba de forma manual eran tan caros que solo las clases más altas podían permitirse comprarlos, e incluso se pusieron de moda durante el siglo XIX. Su alto precio era la única forma de pagar los tintes naturales, la mano de obra humana y el tedioso trabajo que conllevaba la realización de sus obras, con el fin de evitar el uso de maquinaria (Valverde, 1997: 31-32). Morris no quería un arte alejado del compromiso social, pero su intención no se vio traducida en su empresa.

Parecía que los compañeros asociados en 1861 serían inseparables, pero en 1875 la empresa pasó a llamarse Morris & Co., convirtiéndose William Morris en el único propietario. Por ello, el artista tuvo grandes disputas con Madox Brown y Dante Gabriel Rossetti. La situación se calmó con Brown posteriormente, pero Morris nunca volvió a hablarse con Rossetti, ya que Jane Burden se convirtió en su amante. A pesar de las rencillas internas entre los creadores de la firma, Morris & Co. continuó siendo una empresa próspera, incluso algunos la consideran precursora de Le Corbusier y el diseño industrial (Valverde, 1997: 35). Pero tras sufrir dos guerras mundiales, Morris & Co. acabó por ser absorbida en 1940 por la firma Arthur Sanderson & Sons. Gracias a este hecho, los diseños de William Morris siguen comercializándose hoy en día, a través de la empresa Style Library.

Los papeles pintados y los tejidos de William Morris

Entre las creaciones más destacadas de la empresa Morris & Co. se encontraban los papeles pintados y los tejidos de patrones vegetales para decorar los muros de las casas. En aquel momento, estos objetos se realizaban de forma industrial, agilizando así el proceso y obteniendo más beneficio económico, aunque bajando drásticamente la calidad del producto. Los diseños eran simples, con colores planos de pigmentos baratos, produciendo como resultado un producto de figuras toscas, pero asequibles monetariamente para la clase media de la época. Morris decidió enfrentarse a estos preceptos, realizando piezas decorativas de forma completamente manual para así obtener una calidad excelente en sus obras, aunque su precio aumentara exponencialmente.

El uso de papeles pintados y tejidos en los hogares fue consecuencia de la proliferación de las artes decorativas en la Inglaterra del siglo XIX, impulsada por el ya mencionado movimiento *Arts and Crafts*. Contra la moda de los motivos geométricos que se había impuesto hasta aquel momento, esta corriente apostó por la representación de la naturaleza en su máximo esplendor, haciéndose habituales los motivos florales y vegetales en estos objetos. Morris no será una excepción en este sentido, y sus diseños estarán plagados de plantas y flores entrelazadas, creando dibujos muy similares a los tapices de tradición gótica que el propio artista pudo observar en distintos museos del país (Holt, 1995: 57). Además, el artista también se interesó por los estudios de botánica, para ver qué especies vegetales eran las más adecuadas para ser representadas en las telas, así como observar sus correctos colores y formas (Harris, 2018: 170). Por otra parte, el orientalismo también inundó estos patrones realizados por Morris, ya que en la Inglaterra de la época era habitual la llegada de objetos desde Oriente. De este modo, trabajó tomando como inspiración libros de diseño de origen japonés realizados durante el siglo

Figura 3. Colección de patrones para tejidos, Vol. II. Seifû Tsuda (autor), Yamada Unsodo (editor), Japón, 1904. Estampa polícroma (*nikishi-e*) sobre papel. MNAD (CE21856).

Figura 4. *Trellis*. William Morris y Philip Webb (diseño), Morris & Co. (producción). Londres, Inglaterra. Diseñado en 1862, producido por primera vez en 1864. Estampado de bloques sobre papel. The Metropolitan Museum of Art (23.163.4h). Creative Commons.

XIX, con repertorios decorativos que imitaban a la naturaleza (Figura 3).

Al no trabajar con máquinas, Morris adoptó un sistema que ya se utilizaba desde época medieval: la estampación con bloques de madera. Sobre una tabla, generalmente de peral, se tallaba un diseño simple para luego estamparlo sobre el papel o la tela deseada. Al utilizar varios bloques se creaban los famosos patrones de flores y plantas entrelazadas con cierta sensación de profundidad, que caracterizaban a la firma. En cuanto a los colores utilizados, Morris se decantó con la ayuda del experto Thomas Wardle por los pigmentos naturales como el gualdo o la rubia, rechazando por completo el uso de tintes sintéticos como la anilina (Harris, 2018: 176). Esto consiguió que los tejidos y los papeles pintados obtuviesen un colorido mucho más armonioso y natural que los realizados con maquinaria industrial.

En 1862 William Morris elaboró, junto a Philip Webb, su primer papel de pared. El diseño se llamó *Trellis* (Figura 4), un entramado de rosas que sube por una celosía donde se posan distintos pájaros. El diseño inicial se hizo en acuarela, ocupándose Morris de las plantas y Webb de las aves del dibujo (Clutton-Broock, 1914: 42). Este patrón, así como muchos otros que realizó entre 1865 y 1885 como *Daisy* (Figura 5), estaba inspirado en las formas de su jardín de la Red House. Para el proceso de estampado, el artista contó con una empresa especializada en esta labor, la firma Jeffrey & Co.

Jasmine (Figura 6), creado en 1872, fue uno de sus diseños más conocidos y mejor comercializados debido a su evidente belleza. La elección de la temática pone de manifiesto el creciente interés de William Morris por los motivos orientales anteriormente mencionados, al tratarse de un entramado de flores de jazmín, planta originaria de Asia, en tonos verdes y blancos. En el detalle se puede observar cómo el artista utilizó diferentes bloques con distintos diseños que, al juntarlos, crean una perfecta sensación de profundidad. Estos papeles eran pintados al temple, con tintes que el mismo Morris pasó años refinando, y sus vivos colores todavía pueden observarse con una gran intensidad debido a la calidad de sus materiales (Jackson, 2013: s.n.). El ejemplar conservado en el Museo Nacional de Artes Decorativas es una gran muestra de ello, aunque existen otras ver-

Figura 5. *Daisy*. William Morris (diseño), Morris & Co. (producción). Londres, Inglaterra. Diseñado en 1862, producido por primera vez en 1864. Estampado de bloques sobre papel. Los Angeles Country Museum of Art (M.2003.6.1). Digital image courtesy of Los Angeles Country Museum of Art: www.lacma.org

Figura 6. *Jasmine*. William Morris (diseño), Morris & Co. y Jeffrey & Co. (producción). Londres, Inglaterra. 1872. Estampado de bloques al temple sobre papel. MNAD (CE22111).

Figura.7. *Acanthus*. William Morris (diseño), Morris & Co. y Jeffrey & Co. (producción). Londres, Inglaterra. 1875. Estampado de bloques al temple sobre papel. MNAD (CE22117).

Figura 8. *Honeysuckle*. William Morris (diseño) y Morris & Co. (producción). Londres, Inglaterra. 1876. Tafetán de algodón estampado por bloques. MNAD (CE27089).

Figura.7. *Honeysuckle*. William Morris (diseño) y Morris & Co. (producción). Londres, Inglaterra. Diseñado en 1876, producido por primera vez en 1876-1877. Tafetán de lino estampado por bloques. The Metropolitan Museum of Art (30.95.46a-f). Creative Commons.

Figura 8. *Cray*. William Morris (diseño) y Morris & Co. (producción). Londres, Inglaterra. 1884. Tafetán de algodón estampado por bloques. MNAD (CE24091).

siones en las que se alteran sus tonalidades, como es el caso de la que guarda el Metropolitan Museum de Nueva York (número de acceso: 23.163.4j).

A partir de 1870, Morris decidió introducir en sus creaciones formas mucho más complejas con colores más vivos y realistas. Este fue el caso de *Acanthus* (Figura 7), estampado en el año 1875. Se trata del ejemplo perfecto de la simplificación de líneas y tonalidades de influencia japonesa, utilizando además un tipo de planta comúnmente asociado a lo oriental. Las grandes y curvadas hojas de un acanto en colores granates y marrones trepan por todo el papel, creando formas sinuosas de una belleza exquisita. Debido a la complejidad del diseño, también estampado en Jeffrey & Co., *Acanthus* llegó a ser uno de los papeles pintados para pared más caros de la empresa de Morris (Harris, 2018: 175).

Los tejidos que se realizaban en Morris & Co., diseñados por William Morris, también fueron objetos comercializados para la decoración de los hogares en Inglaterra. Confeccionados con la misma técnica que los papeles pintados, solían ser telas de algodón, lino o seda con técnica de tafetán. En cuanto a los diseños, también primaban las representaciones de patrones vegetales, con el fin de revestir los muros con alegres diseños de plantas y flores de vivos colores, llevando así la estética de la naturaleza al hogar.

En el Museo Nacional de Artes Decorativas existen dos ejemplares de tejidos realizados por William Morris. El primero de ellos es *Honeysuckle* (Figura 8), realizado en torno a octubre de 1876 en tejido de algodón con técnica de tafetán. Esta tela es de una calidad excelente, se observa a la perfección el delineado de las flores de madreselva de gran tamaño en tonos verdes, rosas y granates, cómo se enredan entre sí para formar el hermoso patrón casi simétrico que da sensación de profundidad. El diseño fue bastante popular y se hicieron varias versiones del mismo, como el que conserva el Metropolitan Museum (Figura 9) con colores más apagados (Parry, 1983: 150).

El segundo ejemplo conservado en el Museo Nacional de Artes Decorativas es un diseño llamado *Cray* (Figura 10), realizado en el año 1884. De nuevo, se trata de un tafetán de algodón estampado al temple, donde se repite la temática de tipo vegetal. En este patrón las flores de tonos pastel se enredan con distintas ramas y hojas, creando una composición armoniosa que resulta perfecta

para decorar un hogar. Se trata de uno de los diseños más caros que pudo realizar William Morris, utilizando hasta un total de treinta y cuatro bloques de madera para estampar cada uno de los detalles de los motivos naturales. Por esta razón, este tejido también era de los más caros que se podían comprar de su muestrario (Parry, 1983: 157).

En definitiva, William Morris y su empresa marcaron un antes y un después en el ámbito de la decoración de interiores. Gracias a su labor, las artes decorativas comenzaron a revalorizarse en la Inglaterra del siglo XIX, volviendo a métodos tradicionales alejados de la industrialización para devolverle la calidad a los objetos que fabricaban. En este sentido, los papeles pintados y los tejidos que Morris diseñó fueron objetos fundamentales para este proceso, convirtiéndose en los productos más vendidos por la firma, y cuya fama ha llegado hasta nuestros días.

Bibliografía

Clutton-Broock, A. (1914): *William Morris.* New York: Parkstone International.

Crepaldi, G. (1999): *Prerrafaelistas: La discreta elegancia del siglo XIX inglés*. Barcelona: Electa.

Harris, J. (2018): «Más sugerentes que imitativos: tejidos y papeles pintados del movimiento Arts and Crafts». En: Fontán del Junco, M. y Zozaya Álvarez, M. E(eds.) *William Morris y compañía: el movimiento Arts & Crafts en Gran Bretaña*. Barcelona: Fundación Juan March, pp. 167-184.

Holt, J. (Ed.) (1995): *The Metropolitan Museum of Art Bulletin: Textiles in The Metropolitan Museum of Art*, vol. LIII, 3. New York: The Metropolitan Museum of Art.

Jackson, L. (2013): «William Morris Textiles». *Country Life*, (116).

Martínez Sahuquillo, I. (1994): «William Morris y la crítica a la sociedad industrial. Una síntesis singular de radicalismo romántico y marxismo». *REIS: Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, (66), pp. 171-180.

Reyero, C. (2014): *Introducción al arte occidental del siglo XIX*. Madrid: Cátedra.

Valverde, J. M. (1997): «William Morris, precursor estético». *Temes de disseny*, (14), pp. 30-37.

Una manufactura real. Jícara y plato de la Fábrica de Porcelana del Buen Retiro

Alba Lérida Jiménez | **Universidad Complutense de Madrid** | leridajimenezalba@gmail.com
Graduada en Historia por la Universidad Complutense de Madrid y máster universitario en Estudios Avanzados de Museos y Patrimonio Histórico-Artístico por la misma universidad. Ha realizado trabajos de investigación tales como "Cultura y pedagogía en la Edad de Plata", y colaboró en "Totum Revolutum", un blog sobre patrimonio que pertenece a la Asociación Hispania Nostra.

Resumen: Creada en 1759, la Real Fábrica de Porcelana del Buen Retiro, conocida como la "Fábrica de la China", fue la encargada de comenzar en España la tradición de producir extraordinarias obras destinadas a la decoración o al servicio de mesa de las residencias reales. Así se demuestra en el conjunto estudiado de jícara y plato que, muy posiblemente, estuvo en uso en la familia real, y fue utilizado por el monarca Carlos IV y su mujer, María Luisa de Parma, una reina que influyó de manera fundamental en la política del reinado de su esposo, pese a los prejuicios y rumores difundidos. El presente trabajo se encargará de contextualizar la pieza, de investigar acerca de sus características y de compararla con otras importantes manufacturas europeas, como la de Meissen, cuyo influjo fue clave.

Palabras clave: Carlos IV, María Luisa de Parma, porcelana, plato, jícara, manufactura.

Abstract: Created in 1759, the Real Fábrica de Porcelana del Buen Retiro, known to all as the "China's factory", had the task of starting in Spain the tradition of producing extraordinary works destinated to the table services of the royal residences. Thus, it is shown in the studied set of jícara and plate that, quite possibly used by the monarchs Carlos IV and his wife María Luisa de Parma, a queen who influenced, in a fundamental way, in the policy of the reign of her husband, despite the prejudices and rumors spread. This work will focus on contextualizing the piece, investigating its details, and comparing it with other important European manufactures, whose influence was essential, such as the Manufacture of Meissen.

Keywords: : Carlos IV, María Luisa de Parma, *porcelain*, *plate*, *small cup, manufacture*.

Una manufactura real. Jícara y plato de la Fábrica de Porcelana del Buen Retiro

La Real Fábrica de Porcelana del Buen Retiro

Después de heredar la corona de España en 1759, Carlos III tomó la radical y acertada decisión de crear una de las manufacturas más conocidas y emblemáticas: la Real Fábrica de Porcelana del Buen Retiro, conocida como la "Fábrica de la China", por referencia directa a la porcelana chinesca, y que se supone que fue la única en nuestro país encargada de crear la porcelana tierna. Se trató de una fábrica que dio continuidad a la tradición italiana comenzada en el palacio de Capodimonte, construido por el mismo monarca en 1738. Tras el fallecimiento sin sucesión directa de su hermano Fernando VI (1746-1759) y su ascensión al trono, su deseo fue imperioso: clausurar la fábrica italiana y trasladar todas sus pertenencias a España a bordo de tres barcos que partieron desde Nápoles rumbo a Alicante. Meses más tarde de ese mismo año, los operarios de la fábrica napolitana, concretamente cincuenta y cuatro grandes expertos y especialistas en la fabricación de porcelana, desembarcaron allí, con el fin de instalarse, emprender su labor y enriquecer culturalmente la ciudad de Madrid (Granados Ortega, 2016: 239). Según las fuentes consultadas, los gastos que supuso el traslado fueron cuantiosos: el viaje costó un total de 170830 reales desde Nápoles hasta Alicante, y 83465 desde Alicante a Madrid (Pérez Villamil, 1904: 27).

En mayo de 1760 se data la apertura de la Real Fábrica de Porcelana, instalada en los jardines del Palacio del Buen Retiro, ubicada en la actual Glorieta del Ángel Caído, obra del escultor Ricardo Bellver, y donde funcionó sin interrupción hasta el inicio de la guerra de la Independencia; el ejército francés, en los primeros momentos de la contienda, se apropió del centro y se sirvió de esta fábrica para depositar toda la munición y las armas. Cuatro años más tarde, pese a ser aliados de los españoles, el general al mando de las tropas inglesas decidió acabar con ella, volándola (Pérez Villamil, 1904: 28).

Son limitados los datos que tenemos acerca de la construcción de la fábrica, sobre todo antes de que el estudioso Pérez Villamil diera a conocer su trabajo sobre la Fábrica de Porcelana del Buen Retiro (1904). Algunos de los testimonios existentes previos a esta fecha, procedentes de Ponz (1775) o de Álvarez de Baena (1786), hacen referencia a información concreta, como su ubicación o su tamaño. No obstante, como ya hemos avanzado, la mayor fuente de información sobre este asunto la ha vertido Pérez Villamil, aproximadamente medio siglo después que los otros dos autores. De este modo, él mismo nos explica cómo el rey, procurando un acuerdo con José Gricci, el primer modelador y jefe técnico, y con Antonio de Borbón, arquitecto real, decidió que los trabajos constructivos comenzaran donde entonces se situaba la ermita de San Antonio, que evidentemente «quedó cercada por la nueva construcción y fue lo suficientemente grande como para acoger a un personal bastante numeroso»; además bastaba con «decir que tenía tres pisos y seis pabellones, que la cornisa era de piedra y decoraban su fachada 98 rejas y 170 ventanas» y que «la cantidad invertida en toda la obra pasó de seis millones de reales, suma que no parece excesiva para tan extensa y variada construcción, ejecutada a costa del Rey y con la urgencia que él mismo reclamaba» (Pérez Villamil, 1904: 27-28). Cada palabra de la obra de este autor sigue contando con un valor irrefutable a pesar de los años que han transcurrido desde su publicación. Su manejo de fuentes primarias conservadas en el Archivo del Ministerio de Hacienda, así como sus apuntes y comentarios, son rigurosos y detallados. No obstante, existe algún vacío documental importante que ha detallado la autora Carmen Mañueco Santurtún en sus últimos estudios. Se cree que no debió informarse en el tan conocido Archivo de Simancas ni tampoco consultó otros títulos encontrados en el Archivo Histórico Nacional, documentos que resultan de gran relevancia y que hacen que su escrito, pese a su calidad, cuente con algunos vacíos documentales (Mañueco Santurtún, 1999: 336).

Todas estas nuevas conclusiones las explica la investigadora anteriormente mencionada, destacando que la ermita de San Antonio contó, al menos, con dos construcciones cercadas por un foso, figurando así en el dibujo de dicha ermita realizada por Louis Meunier. No cabe duda de que una de estas construcciones fue la que se rehabilitó para la fábrica. Lo que se deduce de

las conclusiones obtenidas es que en el Sitio del Buen Retiro no se construyó la fábrica de nueva planta, sino que se reutilizó esta construcción ya existente, donde se instalarían los talleres y más tarde se llevaría a cabo otro edificio, este sí completamente nuevo, destinado a las viviendas de los empleados (*ibidem*: 337).

Con la creación de la excepcional fábrica, Carlos III continuó en su nuevo reino el perfil que años antes había fraguado en Nápoles, siguiendo los pasos de su suegro, elector de Sajonia y rey de Polonia, y a su vez segundo propietario de la fábrica de Meissen. Esta Real Fábrica de Porcelana, cuyo director fue Johan Friederich Böttger, fue creada por el elector de Sajonia Augusto III, y se localizaba en el castillo de Meissen, lugar que le da nombre. Su porcelana se caracterizó por ser más pesada, menos translúcida y con las paredes más gruesas que la porcelana oriental. Como hecho anecdótico, cabe destacar que Augusto III obligó a Boöttger y a todo su equipo a mantener un secretismo y un férreo silencio en torno al proceso de fabricación de este tipo de porcelana. Las piezas producidas aquí y sus diferentes tipologías fueron más tarde un verdadero modelo, y sirvieron de inspiración para el resto de las monarquías europeas durante el siglo XVIII, entre ellos la de Luis XV, que adquirió en 1759 la manufactura de Sèvres. La porcelana blanca no se fabricó en esta manufactura hasta 1713, y hasta entonces la producción sería de gres. Una vez descubiertos los yacimientos de caolín en Aue, Sajonia, estos se empezaron a utilizar y, desde ese momento, la explotación de estos yacimientos pasó a ser objetivo del Estado (Ramiro Reglero, 2015: 89-90).

Por su parte, las dos manufacturas de porcelana que inauguró el monarca español, la italiana y la madrileña, fabricaron pasta tierna, término que designa un tipo concreto de porcelana cuya cocción se efectúa a temperaturas inferiores que la porcelana de pasta dura, concretamente alrededor de los 1100 ºC. Este tipo de pasta se caracterizaba por la carencia de caolín, por poseer un cuerpo más poroso y por su inferior grado de vitrificación a la hora de la cocción. El resultado es una cerámica delgada y de cuerpo bastante translúcido (*ibidem*: 90). Por su parte, en la Fábrica del Buen Retiro, a partir de 1803, Comenzó a emplearse un nuevo tipo de porcelana, de pasta dura, gracias a uno de los operarios más importantes, Bartolomé Sureda. La nueva técnica consistió en sustituir el caolín por sepiolita. Por otro lado, cabe destacar que la pasta que se trasladó en 1759 desde Capodimonte resultó, como la del Buen Retiro, una verdadera amalgama de arcillas blancas y otros ingredientes, y que gracias a las instrucciones que dio Cayetano Schepers[1], la fabricación y el inicio de esta nueva manufactura fue mucho más eficiente y dinámico de lo esperado (Granados Ortega, 2016: 239-240).

Volviendo al asunto de la fábrica, en el año 1760 se comenzó a trabajar bajo la dirección de José Gricci, el primer director y uno de los mejores escultores que tuvo la fábrica; como químico encargado destacó, en sus primeros momentos, el alemán Carlos Schepers; el trabajo de pintura tuvo por jefes a Genaro Boltri y a Juan Bautista; y el taller de tiradores de rueda lo dirigía José Grossi (Ramos Gutiérrez, 2002: 2). Además de estos, Pérez Villamil apunta en su trabajo la colaboración de jóvenes artistas: «Al crearse la Fábrica, dice Larruga, se sacaron seis chicos, bastante adelantados en el dibujo, de la Academia de San Fernando. Los seis salieron excelentes artistas, cuatro escultores y dos pintores» (Pérez Villamil, 1904: 28). A lo largo de los primeros años de recorrido, entre 1760 y 1770, y con Gricci encargado de la dirección, se diseñaron y llevaron a cabo obras de una calidad inigualable cuya importancia hoy se sigue destacando: una numerosa serie de jarrones y figuras decoradas donde la influencia del Neoclasicismo está ya patente; el gabinete del Palacio de Aranjuez y la sala de porcelana del Palacio Real de Madrid. El primero se encuentra decorado principalmente con esculturas y sus temas giran en torno a la vida oriental de China. Su estilo tiene grandes semejanzas con las salas francesas del rococó decoradas con boiseries pintadas con *chinoiseries* y *singeries*; por su parte, la sala de porcelana del Palacio Real de Madrid, decorada entre 1766 y 1771, asume un estilo más tradicional del clasicismo barroco italiano, en el que son protagonistas los temas báquicos representados en relieves o con figuras exentas. Si bien el Gabinete de Aranjuez quedó revestido con la porcelana traída de Capodimonte, la sala del nuevo Palacio Real de Madrid fue cubierta enteramente por la porcelana tierna fabricada en la Real Fábrica del Buen Retiro (Granados Ortega, 2016: 240).

1 «Los primeros experimentos arquitectónicos de inspiración claramente antigua se produjeron en Roma, en la década de 1740, con motivo de la ejecución de los decorados efímeros de la fiesta anual de la *Chinea*, que se solían confiar a los pintores y arquitectos pensionados de la Academia de Francia» (De Rochebrune, 2007a: 19).

Llama la atención la ausencia de personal ajeno a la industria italiana ya conocida. Influyen, según Granados Ortega, dos aspectos fundamentales: el primero es que Carlos III no fomentara la contratación de este tipo de plantilla, como hizo, por el contrario, con la Real Fábrica de Cristales de La Granja de San Ildefonso, debido a los enormes gastos ocasionados. Además, el apego "sentimental" y personal que el rey tuvo a los trabajadores italianos provocó que no se contara con personal de otros países. Este hecho puede reflejarse en el momento en que muere Carlos Schepers (1783). El rey convocó un concurso para destinar su puesto de creador de pasta a un técnico que lograra alcanzar y mejorar con nuevas fórmulas la calidad que hasta entonces se había producido. Compitieron Sebastián Schepers y Carlos Gricci (1747-1795); aquí, la herencia del oficio de padres a hijos se tradujo en que, a partir del año 1784, la nueva dirección de la fábrica recayó sobre Carlos. Tanto él como su hermano Felipe (1754-1803), hijos de José Gricci, se mantuvieron en sus puestos hasta 1803, creando la mejor porcelana tierna de esta manufactura (*ibidem*: 243).

Las características de la manufactura correspondían al patrón de empresa que había creado con anterioridad en Francia Jean Baptiste Colbert, ministro de Finanzas de Luis XIV. Sus funciones eran diversas y, en muchos de los casos, se vinculaban con aspectos más pragmáticos que simbólicos o artísticos. La creación de todos estos objetos, como la jícara y plato que a continuación analizaremos, tenía un carácter político, pues no hacía más que aumentar el prestigio y el reconocimiento de la Corona. Por otro lado, ayudaba económicamente a equilibrar la balanza de pagos, al fabricarse este tipo de productos en la capital madrileña. Y, en última instancia, favorecía la decoración y adorno de las residencias reales españolas más destacadas: el Palacio de Oriente, La Granja, Aranjuez y, en un segundo periodo, los palacetes de la Casita del Príncipe en El Escorial y la Casita del Labrador en Aranjuez (Ramos Gutiérrez, 2002). Cabe destacar que la Real Fábrica del Buen Retiro no resultó tan económica como se esperaba; las investigaciones afirman que su sostenimiento se vio profundamente agravado por el pago de pensiones y, en 1774, coincidiendo con esta crisis de la fábrica, José Cadalso se lamentó de que no existiera una verdadera industria del lujo nacional y de que las clases más acomodadas se dirigieran al extranjero para comprar la porcelana china, sajona o francesa, en vez de la madrileña (Granados Ortega, 2016: 241). Se destaca por tanto que, pese a los esfuerzos del rey y los operarios, no todo fue beneficioso en la fábrica.

A lo largo de todo el recorrido de la manufactura se puede entrever que hace verdadero honor a su nombre. Todo el proceso de fabricación de la porcelana, a excepción de la molienda, se efectuaba a mano. La manufactura madrileña actuó como verdadera intermediaria entre el mundo más tradicional, el del artesanado, y el moderno, de la industrialización. Ambas facetas estuvieron muy presentes en la fábrica; por un lado, el grado de especialización de cada uno de los operarios era evidente y se reflejaba en las actividades individualizadas en cada uno de los sectores de trabajo; por otro lado, cabe destacar que su nivel de mecanización no fue muy elevado y que sus procesos no estuvieron muy a la orden del día con respecto a otras empresas similares. Hasta la llegada de Bartolomé Sureda en el año 1803 no se produjeron numerosas transformaciones de este tipo (Mañueco Santurtún, 1999: 19).

Los temas más tratados en la Fábrica del Buen Retiro, al menos en sus primeros momentos, son profundamente variados: chinescos, cortesanos de influjo sajón, populares al estilo Teniers o napolitanos, de la *Commedia dell'Arte*, alegóricos, etc. No obstante, el tema preferido es el mitológico, un gusto que se inicia en el Renacimiento y que poco a poco se irá desarrollando y haciendo más acorde a las nuevas corrientes. Además, con la nueva dinastía de los Borbones y su gran afición por las figuras mitológicas, su fabricación aumenta de manera evidente. Felipe V fue el primero que colmó de dioses clásicos los jardines de La Granja, intentado asemejarse a Versalles. Sin duda, se creó un nuevo ambiente en la corte que se vio reforzado con el reinado de Fernando VI y con Carlos III, ambos amantes de la Antigüedad clásica. No solo aparece como predominante el estilo o gusto francés, destacaron de forma importante el color y el movimiento característicos, por ejemplo, de Lucas Jordán, que decoró los palacios españoles con temas mitológicos y alegóricos. El gusto por lo exótico también estuvo presente (Ramos Gutiérrez, 2002: 7-8).

Todas las obras que se llevaron a cabo en la Manufactura del Buen Retiro fueron firmadas y selladas con una marca concreta, como la que nosotros analizamos, independientemente de las iniciales o las firmas de los operarias y artistas que las fabricaron. La marca protago-

Figura 1. Detalle de la jícara de dos asas con el retrato de la reina María Luisa de Parma. Real Fábrica de Porcelana del Buen Retiro, Madrid, 1784-1803. Porcelana Tierna Moldeada. MNAD (CE28869/1).

Figura 2. Jícara de dos asas con roleos con cornucopias en blanco sobre dorado. Real Fábrica de Porcelana del Buen Retiro, Madrid, 1784-1803. Porcelana tierna moldeada. MNAD (CE28869/1).

nista de la manufactura madrileña fue la flor, de grandes proporciones y ejecutada en negro; posteriormente se realizaría más pequeña y con un color azul cobalto. En general este aspecto suponía un incremento de su valor artístico y personal (*ibidem*: 8-9).

Una pieza sacada de sus hornos: jícara y plato

Todo aquello que conocemos en torno al asunto del coleccionismo de las artes decorativas en España durante el siglo XVIII y, concretamente, del coleccionismo de porcelana es, además de escaso, muy fragmentario. Aún, a día de hoy, nos seguimos planteando la cuestión de si verdaderamente existió la conciencia de un coleccionismo real o si simplemente se trató de un mero acopio de objetos que tenían un valor decorativo y que se dirigía a los palacios y las grandes casas. La continua compra y adquisición de este tipo de objetos, que tienen un sentido más allá de lo práctico, podría derivarse, tal y como expresa Eduardo Alaminos López, del amueblamiento y decoración de los numerosos palacios nobiliarios, algo que, además, justificaría la presencia constante de competitividad en lo que algunos autores denominan coleccionismo mobiliar; un tipo de coleccionismo que poco a poco fue cogiendo fuerza y determinación, producto de una nueva sensibilidad y de los gustos estéticos impuestos por los monarcas de la Casa de Borbón (Alaminos López, 1999: 157). Sin lugar a duda, es importante destacar que el arte y el estilo en la mesa constituyen desde hace siglos una importante prueba del desarrollo de las sociedades y civilizaciones. La mesa del monarca, así como su decoración, supone un verdadero reflejo de su poder y de su autoridad; la hora de comer, y todo lo que ello conlleva, establece entre el rey y sus súbditos una distancia impenetrable que a su vez fomenta y fortalece la concepción del rey como algo sagrado y digno de ser respetado.

La obra de la que nos encargamos es un conjunto de jícara y plato datado entre 1784 y 1803, época en la que comenzó a reinar Carlos IV, y se realizó en porcelana tierna. Se cree que, tanto por el retrato de la reina, que presenta una de las piezas, como por la alegoría de la prosperidad del reino que se representa en el plato, este gran conjunto perteneció al uso de los propios monarcas o a algún miembro de la corte (Mañueco Santurtún, 1999: 224). Un juego de mesa excepcional que no se había mostrado antes de la exposición en el Museo Arqueológico Nacional en 1999 y cuyo catálogo nos ha servido de gran ayuda para nuestra investigación.

La primera de las piezas es una jícara (CE28869/1) (Figura 1) que contiene un óvalo realizado con técnica de grisalla e introduce el retrato de María Luisa de Parma rodeado con una orla en blanco sobre dorado. Esta técnica consiste principalmente en producir un efecto de relieve escultórico a través de pintura monocroma aplicando claroscuros. Se trata de uno de los métodos predilectos uti-

lizados por los pintores desde la Edad Media hasta el siglo XVII, manteniéndose en la actualidad. La grisalla fue un procedimiento utilizado en Buen Retiro en las últimas décadas del siglo para ilustrar, preferentemente en jarrones, escenas en reserva que contenían indistintamente figuras o paisajes. El retrato mencionado muestra a la reina consorte —aunque más tarde nos detendremos en su figura mucho más detenidamente— María Luisa de Parma, que es conocida por la historiografía como una mujer que influyó de manera clave en la política del reinado de su esposo, Carlos IV, pese a los prejuicios y rumores difundidos. La jícara, que posee dos asas, tiene una influencia directa de la manufactura de Meissen (Torres Carceller, 2015: 179) (Figura 2).

En la realización de la jícara llama la atención el uso intencionado de un tipo muy concreto, de gran antigüedad, de jícara con dos asas, algo que procede como ya hemos establecido de la manufactura de Meissen, que tuvo gran influjo sobre ella durante la segunda década del siglo XVIII. La jícara que estudiamos presenta algunas diferencias con respecto a otros modelos extranjeros. Por ejemplo, en el caso del prototipo sajón se detectan distinciones en el grosor y el perfil del asa, así como en el punto de unión de ambas partes. Se destaca, en este caso, un menor nivel de cuidado y perfección. En segunda instancia, debemos hacer referencia al tamaño de la taza; aquí de nuevo encontramos una diferencia, y es que el tamaño de esta es bastante más grande de lo habitual. Según las investigaciones y los documentos españoles de principios del siglo XIX, podría corresponder a lo que se denominó "jícara más grande que sirve para el rey para el chocolate" (Mañueco Santurtún, 1999: 224).

Por otro lado, cuando estos objetos decorativos y estos juegos de mesa se destinaban al monarca, como en este caso, o a algún personaje importante de su alrededor, la decoración se disponía de acuerdo a unos patrones ya establecidos previamente, y que en estas dos piezas se recogen. La jícara se presenta como la pieza más noble e ilustre, y estaba dirigida al retrato o retratos de los protagonistas, normalmente insertos en un óvalo o cartera. En esta ocasión el retrato lo protagoniza la esposa de Carlos IV, María Luisa de Parma, siendo posiblemente una reproducción de uno de los grabados que realizó Salvador Carmona o Agustín Esteve (Alaminos López, 1999: 158).

Figura 3. Plato con representación del cuerno de la abundancia, palma y ramos de olivo. Real Fábrica de Porcelana del Buen Retiro, Madrid, 1784-1803. Porcelana tierna moldeada. MNAD (CE28869/2)

Por su parte, el plato (CE28869/2), en su banda exterior, en blanco sobre dorado, muestra diversos elementos como roleos con cornucopias y flores de lis, mientras que en el fondo, en grisalla de nuevo, se presentan ciertos emblemas y símbolos de la monarquía. En el centro del plato se representa una alegoría de la prosperidad del reino, reflejada en los motivos que tradicionalmente forman parte de dicho mensaje: la corona, el cetro, el laurel y el libro, situados sobre la mesa, y en el suelo, el cuerno de la abundancia conteniendo monedas. Ambas escenas están realizadas en grisalla con técnica de miniatura (Mañueco Santurtún, 1999: 225) (Figura 3).

Tanto el retrato como la alegoría explicados se ensalzan sobre el fondo dorado que envuelve toda la superficie que no se encuentra decorada, junto con cuatro flores de lis en el ala del plato, de nuevo un símbolo de la dinastía borbónica. Además de este color, se debe destacar una decoración de roleos sombreados con un matiz verde acuoso, que se realizaron con un gran detalle, finura y elegancia, distribuidos geométricamente en la orla del plato. En último lugar, hemos de hacer referencia a la marca de la fábrica, realizada en dorado, algo que refuerza el valor intrínseco de esta obra (Figura 4) (Mañueco Santurtún, 1999: 224).

Como dato anecdótico, cabe destacar que el Museo de Historia de Madrid custodia en su interior, de igual manera, otras dos jícaras con la misma tipología y tamaño que

las que explicamos aquí. Aparecen decoradas también con roleos y plumeados policromados. Su cronología puede situarse en torno al cambio de siglo.

Los protagonistas: María Luisa de Parma y Carlos IV

Si en la realización y manufactura de esta pieza tuviéramos que destacar a algún personaje por encima de todos, estos serían, sin duda alguna, María Luisa de Parma y su esposo Carlos IV, especialmente la primera, quien aparece representada en la jícara. Carlos IV fue el heredero directo de la fábrica y contó con un espíritu férreo y un gran interés por dar a la manufactura una larga continuidad y llevar a cabo aquello que su padre había comenzado años atrás.

Bien es cierto que la mayor parte de la producción de aquellos años se centraba, sobre todo, en el "uso de palacio"; no obstante, la venta a un público más general seguía estando presente y, regulada por Carlos IV, se efectuaba en un almacén que se encontraba en el recinto del Buen Retiro y en otro ubicado en la calle del Turco. Tal y como expone Granados Ortega, se sugiere que una enorme cantidad de esculturas y de piezas bellísimas que se realizaron durante el reinado de Carlos III fueron vendidas posteriormente en el reinado de su hijo (Granados Ortega, 2016: 243). Muchas de aquellas piezas no pudieron entrar en competición con los maravillosos jarrones, esculturas y placas de porcelana del Buen Retiro fabricadas entre 1795 y 1804 dentro del estilo neoclásico y que por orden de Carlos IV decoraban el Palacio Real de Madrid, la Casita del Príncipe de El Escorial y la Real Casa del Labrador de Aranjuez.

Los diferentes estudios, artículos y diversos archivos consultados nos hacen plantearnos la posición que asumieron estos monarcas, su relevancia histórica, y el porqué de su pésima consideración. Influyó decisivamente en la construcción de la figura de Carlos IV una visión tremendamente despectiva sobre el monarca, en gran parte por una tradición historiográfica que se fue forjando a lo largo de los últimos años de su gobierno. La mayoría de sus diplomáticos en el extranjero y el papel que tuvo su hijo, futuro Fernando VII, no hicieron más que crear a su alrededor una imagen indolente y pasiva de este monarca; un hombre de buen carácter, "bonachón", que se alejaba de los intereses del gobierno y que contó

Figura 4. Reverso del plato, con la marca de la Real Fábrica. Real Fábrica de Porcelana del Buen Retiro, Madrid, 1784-1803. Porcelana tierna moldeada. MNAD (CE28869/2).

en todo momento con el apoyo incondicional de su esposa. Esta concepción fue establecida por la historiografía liberal del siglo XIX y se consolidó tan férreamente que ha llegado a implantarse hasta nuestros días casi sin ninguna diferencia. Los escasos estudios posteriores en torno a la figura del rey, como los relativos a los enfrentamientos entre Godoy y Aranda, no han contribuido a crear una imagen, más real y diferente a la que se sigue teniendo. Emilio La Parra López establece la importancia del historiador Carlos Seco y sus nuevas aportaciones, que sientan las bases de una nueva concepción. En sus estudios se destaca, precisamente, la importancia de Carlos IV en la dirección de la política española de aquellos momentos (La Parra López, 1994: 24). Una política y una monarquía que era inestable y con grandes deficiencias, protagonizada por la división de fuerzas que habían apoyado, hasta entonces, a la monarquía ilustrada (Elorza, 1985: 246).

El mismo fenómeno afecta a su esposa, María Luisa de Parma. Así, escribió Carlos Pereyra que «ni María Luisa ni Carlos IV han tenido lo que con gráfico galicismo se llama "buena prensa"» (1935: 11). A la hora, por tanto, de asentar las bases sobre su figura se destaca que existe un gran consenso, en primer lugar, sobre la importancia y el papel que tuvo para la monarquía y para la política durante el reinado de su marido, algo que también ocurrió mientras fue princesa de Asturias y reina madre exiliada. La desafortunada imagen de la que goza esta reina es,

de igual forma, una verdad irrefutable que la mayoría de los historiadores contemporáneos han sostenido (Calvo Maturana, 2010: 121).

Si nos centramos en María Luisa de Parma, en su papel de madre, no debe olvidarse que esta faceta era sobre la que giraba principalmente su vida. La maternidad dependía, sobre todo en este contexto de familia noble, de su éxito como mujer y como esposa. Podemos imaginar la constante presión que se ejercía sobre ella para obtener una extensa descendencia, condicionada por alumbrar principalmente a un heredero varón; ese era, antes que nada, su principal y mayor deber en la vida. Un cometido que no era nada simple; se destaca el sufrimiento psíquico y físico de una mujer en constante embarazo, sin ser respetadas sus épocas de lactancia, y las dificultades añadidas que entonces existían alrededor del momento del parto, la alta mortalidad infantil y maternal y las secuelas que todo ello podría acarrear (Calvo Maturana, 2005: 624).

La reputación que arrastra esta reina pudo ser, en primer lugar, un instrumento político al servicio de los intereses del momento y, por otro lado, el producto de una serie de acontecimientos que se produjeron entre 1765 y 1808: la postura de los fernandinos durante la guerra contra Napoleón, la de algunos historiadores de la etapa de Fernando VII, la de los primeros nacionalistas que lloraban por una España que estaba deteriorada a consecuencia de unos gobiernos degenerados y la de los que apostaban por un rey constitucional y alejado de los «vicios de la Corte» (como Cánovas y sus historiadores afines). Esta postura no podía ser otra que la de considerar a la reina como una "viciosa" que educó a un hijo en los peores valores, la que cedió ante Napoleón y abrió las puertas de España y la que encumbró a un amante ante la pasiva actitud de los monarcas. No obstante, no deja de sorprender que a día de hoy, en el propio siglo XXI, siga existiendo una ingente cantidad de obras que siguen sin cuestionar esta historiografía. Son demasiados los autores que siguen anclados en esta concepción (*ibidem*: 641).

En conclusión, todo este asunto esconde una realidad muy contundente: la consorte de Carlos IV ha sido una de las reinas más denostadas de nuestra historia. Cualesquiera que fueran la ideología y el contexto del autor, la mayor parte de la literatura que se ha vertido sobre ella, en relación a su papel como mujer, ha encarnado todo lo que no debería relacionarse con una reina: mala esposa (adúltera), mala reina (que antepone su interés al de los súbditos) y una mala madre. Además, se hace evidente cómo la imagen de esta mujer fue maltratada por la campaña de descrédito que la reina padeció desde 1808 (Calvo Maturana, 2010: 121).

Bibliografía

Alaminos López, E. (1999): «Consideraciones acerca del coleccionismo de porcelana a finales del siglo XIX y principios del XX». En: Mañueco Santurtún, C. Dir. *Manufactura del Buen Retiro 1760-1808*. Madrid: Museo Arqueológico Nacional, pp. 155-168.

Álvarez de Baena, J. A. (1786): *Compendio Histórico de la Villa de Madrid*. Madrid: Don Antonio de Sancha.

Calvo Maturana, A. (2005): «María Luisa de Parma: la madre virtuosa eclipsada por la leyenda negra». En: López-Cordón, V. y Franco, G. Coords. *La Reina Isabel y las reinas de España: realidad, modelos e imagen historiográfica*. Madrid: Fundación Española de Historia Moderna-VIII Reunión Científica, pp. 623-641.

Calvo Maturana, A. (2010): «Floridablanca, Aranda, Godoy y el Partido de la Reina: La influencia política de Mª Luisa de Parma en los primeros gobiernos de Carlos IV (1788-1796)». *Revista de Historia Moderna*, (28), pp. 121-146.

Elorza, A. (1985): «El tema de la monarquía en el pensamiento político español bajo Carlos III». *Borboni di Napoli e i Borboni di Spagna (I)*. Napoli: Guida editori.

Granados Ortega, M. A. (2016-2017): «La Real Fábrica de Porcelana de Su Majestad Católica». *Carlos III. Majestad y Ornato en los escenarios del Rey Ilustrado, 19 de mayo de 2017 a 7 de enero de 2018*. Madrid: Patrimonio Nacional, pp. 239-243.

La Parra López, E. (1994): «La inestabilidad de la Monarquía de Carlos IV». *Stvdia Histórica*. Historia Moderna, (XII), pp. 23-34.

Mañueco Santurtún, C. (1999): «Manufactura del Buen Retiro 1760-1808». En: Mañueco Santurtún, C. Dir. *Manufactura del Buen Retiro: 1760-1808*. Museo Arqueológico Nacional, 1999. Madrid: Ministerio de Educación y Cultura, pp. 17-128.

Mañueco Santurtún, C. (2004): «La Real Fábrica de Porcelana del Buen Retiro (1760- 1808)». *Jornadas sobre las Reales Fábricas [La Granja, 14,15 y 16 de noviembre de 2002]*. Segovia: Fundación Centro Nacional del Vidrio, Real Fábrica de Cristales.

Pereyra, C. (1935): *Cartas confidenciales de la Reina María Luisa y de Don Manuel Godoy*. Madrid: Aguilar.

Pérez Villamil, M. (1904): *Artes e industrias del Buen Retiro. La fábrica de la China : el laboratorio de piedras duras y mosaico, obradores de bronces y marfiles*. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra.

Ponz, A. (1776): *Viage de España: en que se da noticia de las cosas más apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella*. Madrid: D. Joachin Ibarra.

Ramiro Reglero, E. (2015): «La porcelana del siglo XVIII. El nacimiento de un nuevo arte». *Ge-conservación*. Madrid: Universidad de Alcalá, pp. 89-97.

Ramos Gutiérrez, I. (2002): «Real Fábrica del Buen Retiro "La China": siglos XVIII-XIX». *Pieza del mes de octubre*. Madrid: Museo de Artes Decorativas.

Torres Carceller, A. (2015): «Forma y color: La Grisalla en la Pintura; Aproximación a un procedimiento Inadvertido». *BRAC: Barcelona, Research, Art Creation*, pp. 179-200.

La infanta Isabel de Borbón y Borbón. Imagen de su infancia por Juan Pérez de Villamayor

Ana Cantos Requena | **Universidad Complutense de Madrid** | anacantosrequena@gmail.com

Historiadora del arte por la Universidad de Murcia y máster en Estudios Avanzados en Museos y Patrimonio Histórico-Artístico por la UCM. Realizó prácticas en el Museo de Bellas Artes de Murcia y dos años en el archivo del escultor Federico Coullaut-Valera. Tesorera, durante cuatro años, de la Asociación Cultural Universitaria San Eloy de los Plateros. Sus principales líneas de investigación son el mecenazgo en la Edad Moderna, el retrato y los estudios de género.

Resumen: La infanta Isabel de Borbón y Borbón (1851-1931), primogénita de la reina de España Isabel II, es retratada en esta miniatura a los tres años por Juan Pérez de Villamayor, un miniaturista de la escuela española, que trabajó en Sevilla y Madrid escalando hasta convertirse en pintor de miniaturas en la corte, trabajando así estrechamente con la familia real. La pieza de estudio (CE26623) es una miniatura realizada con técnica de gouache sobre marfil de una gran calidad de ejecución, presenta un buen estado de conservación y representa a la infanta con fidelidad. La pieza fue propiedad de un gran coleccionista contemporáneo de la infanta, el general Ezpeleta (1844-1929), y en la actualidad pertenece a la colección del Museo Nacional de Artes Decorativas.

Palabras clave: infanta Isabel, retrato en miniatura, marfil, colección Ezpeleta, Museo Nacional de Artes Decorativas.

Abstract: The Princess Isabel de Borbón y Borbón (1851-1931) was the first-born daughter of Queen Isabel II of Spain. The Princess was portrayed by Juan Pérez de Villamayor. He was a miniature painter who worked in Sevilla and Madrid until he became the court painter in miniatures. He worked very close to the royal family. The study object (CE26623) is a miniature made with the gouache technique on ivory of a high quality of execution. In general, the piece has good conservation and represents the princess faithfully. This miniature was owned by General Ezpeleta (1844-1929), a great collector who was contemporary to Isabel, but currently belongs to the collection of the Museo Nacional de Artes Decorativas.

Keywords: princess Elisabeth, portrait miniature, ivory, Ezpeleta collection, Museo Nacional de Artes Decorativas.

La infanta Isabel de Borbón y Borbón. Imagen de su infancia por Juan Pérez de Villamayor

Un género artístico peculiar, la miniatura-retrato

El retrato en miniatura es un género artístico que consiste en un retrato de carácter portátil y pintado en pequeño formato, el cual se parece en uso y formato al denominado "pequeño retrato", pero se diferencia en la técnica de ejecución. Al referirnos a este tipo de obras debemos destacar los dos aspectos que la identifican. En primer lugar, se trata de la miniatura que ha evolucionado de una técnica antigua, como es la iluminación, y que puede contener temáticas muy diversas. En segundo lugar, se trata de representaciones únicamente de personas; el retrato fue una temática tan utilizada en estas miniaturas que acabó adquiriendo una personalidad propia y creándose lo que podríamos considerar un subgénero de retrato, o un subtipo de miniatura, al referirnos a su especialización en un tema concreto.

Por tanto, para definir la miniatura-retrato, o retrato en miniatura, debemos analizar lo que es una miniatura, término que comienza a utilizarse como tal en el siglo XVII referido a pinturas con motivos de pequeño tamaño y caracterizadas por la delicadeza o el detalle. Etimológicamente este término procede de la palabra miniare que, erróneamente, se identificaba con el tamaño de las piezas y de sus motivos, pero que se refiere al color característico de las primeras manifestaciones de esta técnica realizadas con pigmentos fabricados con minerales rojizos originarios del río Minium (Smith y Rueda, 2014: 9).

Así, el primer diccionario estandarizado del castellano, el Diccionario de Autoridades de la Real Academia Española, en su tomo IV (1734), recoge esta procedencia y ya nos habla de la técnica de ejecución: «Pintúra, que se executa sobre vitela o papel terso, a manera de iluminación; pero executado el claro y obscuro, punteado y no tendido. Llamose assí, porque al principio se hacía solo con Mínio. Latín. Subtilissima pictura, vel delicatissima ». Mientras que, en la actualidad, el Diccionario de la Real Academia Española (2014) mantiene una definición simple, centrada en la técnica de ejecución, pero no hace referencia a su origen o evolución: «Pintura primorosa o de tamaño pequeño, hecha al temple sobre vitela o marfil, o al óleo sobre chapas metálicas o cartulinas».

Para establecer de forma más amplia y precisa una interpretación de este término ampliaremos algunos conceptos. La miniatura es una técnica que generalmente se realiza en gouache, acuarela o esmalte, en ocasiones óleo, sobre vitela, marfil o cobre, dependiendo de las preferencias de la zona geográfica y la época en la que nos centremos, que con el paso del tiempo ha evolucionado en los materiales y soportes de su ejecución. Así, es posible identificar la técnica en cualquiera de sus versiones, incluso reconociendo la existencia de variaciones de la técnica y uso de materiales tan curiosos como las emulsiones fotográficas y los soportes plásticos del siglo XIX (Arias, 2015: 2011).

El uso de las miniaturas también ha vivido una evolución paralela al de la técnica y materiales de ejecución. Desde las primeras iluminaciones de letras capitulares de manuscritos hasta independizarse del libro, la miniatura creó un gran repertorio de motivos, pero también un gran número de personas atraídas por las características detallistas de estas representaciones. Así, la miniatura cobrará entidad propia pasando a realizarse en otro formato individual y popularizándose el retrato como motivo principal de estas obras. Aun siendo un fenómeno común a varias zonas de Europa, se ha teorizado mucho sobre el origen de esta nueva técnica, situándolo en Inglaterra, pero como un resultado de la comunicación y fusión de la técnica con el resto del continente (Coombs, 1998: 7). En las miniaturas-retrato vemos volcada la tradición europea del retrato de corte, un género que ganará mucho reconocimiento y valor a partir del Renacimiento, siendo piezas importantes de las primeras colecciones de arte europeas con las llamadas galerías de retratos. Estos retratos suelen estar enfocados en resaltar las características de la personalidad del retratado y destacar el poder que ostenten y su linaje –en el caso de las mujeres se observan posturas y recursos propios de este género para destacar y equipararse al estatus y poder propios de los monarcas o nobles varones–.

Al inicio de la Edad Moderna en Europa, los usos del retrato como forma de difundir la imagen se vuelcan en la miniatura por un coste menor que el de la pintura de ca-

ballete, aunque se siga considerando un objeto de lujo. Estas piezas adquirirán usos propios derivados de su carácter portátil como obsequios entre monarquías, prueba de afecto y cercanía o portar estos retratos en eventos públicos y representaciones oficiales para vincularse a otra persona o legitimar su poder y dinastía –ejemplos de esto pueden ser los retratos de Isabel Clara Eugenia o Juana de Austria, ambas portando retratos del rey Felipe II, padre de la primera y hermano de la segunda, o siglos después Isabel II retratada con una miniatura de su esposo el rey consorte Francisco de Asís de Borbón en una muñequera (Smith y Rueda, 2014: 16-19)–.

Una vez generalizado este tipo de retrato en miniatura en otros países europeos, fue introducido en España por Felipe V, quien trajo esta técnica para sustituir los pequeños retratos que se hacían en España y que tenían los mismos usos que las miniaturas en Europa (Espinosa, 2011: 8).
El auge del retrato en miniatura en toda Europa se dio entre los siglos XVIII y XIX, época en la que se generaliza el uso del marfil, democratizando la técnica y acercándola a un uso masivo. Como respuesta al aumento de la demanda crecerá el uso de nuevas formas y la fusión con nuevas técnicas, incrementando el número de retratos en miniatura de las joyas, cajas y diferentes objetos que obligaban a los miniaturistas a trabajar con otros artistas, orfebres y profesionales de diferentes materiales y artesanías (Smith y Rueda, 2014: 21).

Esta técnica caerá en desuso a partir de la aparición y posterior normalización del uso de la fotografía, pues, aunque sea una técnica totalmente distinta, los usos que tenía la miniatura quedarán sustituidos por estas fotografías que pueden cumplir la misma función, pero con costes más baratos y con una representación totalmente fiel al retratado, muy útiles en la difusión de la imagen, siendo la carte de visite el formato más industrializado como sustituto del retrato en miniatura.

Según el catálogo del Museo Nacional del Prado (Espinosa, 2011: 16), este ocaso del retrato en miniatura comenzaría en el propio año de ejecución de nuestra pieza, 1855. El comienzo de este declive será un proceso gradual en el que seguiremos encontrando obras en miniatura en años posteriores, pero cada vez menos con motivos de retratos. Esta caída en la creación de obras hará que comiencen a destacar las colecciones de miniaturas, sobre todo a principios del siglo XX.

Este tipo de piezas, a las que en ocasiones no se les ha concedido importancia, en las últimas décadas han tenido una mayor atención por parte de los estudios en nuestro país –ya que en otros países europeos como Francia e Inglaterra estos estudios han tenido mayor significación, aun con escasez de especialistas en comparación con otros campos–. Ejemplo de estos, nuevos y necesarios, trabajos son los catálogos de miniaturas de museos como el Museo Nacional de Artes Decorativas (1994), el Museo Lázaro Galdiano (1999) y, el más reciente, Museo Nacional del Prado (2011), que publicó el catálogo razonado y el proyecto de restauración de la colección. Estos estudios de las grandes colecciones públicas eran necesarios, en algunos casos deben actualizarse y renovarse, pero también es preciso resaltar la falta de mayor atención a las numerosas colecciones privadas y a las públicas que no han sido estudiadas aún.

Para los especialistas está muy clara la diferencia entre miniatura-retrato y pequeño retrato, por sus diferencias en los soportes, las técnicas de ejecución, su origen y hasta el vocabulario para designarlos a lo largo de los estudios y referencias a estas técnicas. Aun así, hay que señalar que, en la actualidad, la mayor parte de los trabajos sobre miniatura incluyen también los pequeños retratos, esto se debe a los usos cercanos que han tenido y a que los especialistas en la materia suelen tratar ambos (Rodríguez-Marco, 2018a: 335).

La infanta Isabel de Borbón y Borbón, la Chata

La miniatura que vamos a analizar (CE26632) recoge el retrato de la infanta Isabel de Borbón y Borbón, conocida popularmente como la Chata, alrededor de los cuatro años. Se trata de la primogénita de la reina Isabel II de España y Francisco de Asís y Borbón, nacida el 20 de diciembre de 1851 y bautizada con los nombres de María Isabel Francisca de Asís. Fue princesa de Asturias[1] desde su nacimiento hasta que en 1857 –año en el que a la infanta le es impuesta la Cruz de la Victoria– el título pasó

1 A diferencia de otras monarquías europeas, en España solo el heredero del trono es llamado príncipe o princesa, ostentando sus hermanos y hermanas los títulos de infante o infanta de España.

a su hermano Alfonso al nacer y ella quedó como infanta de España –debido a la Pragmática Sanción aprobada en 1830 que reestablecía el sistema de sucesión tradicional de las Siete Partidas de Alfonso X de Castilla, según el cual las mujeres podían reinar si no tenían hermanos varones, como sucedió con Isabel II–. Cuando comienza el reinado de Alfonso XII en 1874 vuelve a ostentar el título de princesa de Asturias hasta el nacimiento de la primogénita del rey y su segunda esposa María Cristina de Habsburgo, María de las Mercedes, el 11 de septiembre de 1880 (Robles, 2009: 336-337).

Es interesante destacar algunos aspectos de su infancia y su formación, ya que es el periodo en el que aparece retratada en esta miniatura. María José Rubio (2003) la define como «recta, fuerte, inteligente y aplicada en sus estudios; nada que ver con la personalidad voluble y fácilmente manejable de Isabel II», refiriéndose al periodo de aprendizaje en la infancia de ambas. Recibirá una educación propia de una reina gracias al intento de Isabel II de procurarle la educación que a ella le faltó, por ello pasará su infancia y su adolescencia en la corte centrando su atención en el estudio, definiendo así parte de su personalidad (Bermúdez Ruiz-Cabello, 2013: 131-133).

El 13 de mayo de 1868, en el Palacio Real de Madrid, la infanta Isabel tomaba por esposo a su primo Cayetano de Borbón-Dos Sicilias, conde de Girgenti, hijo del rey Fernando II de las Dos Sicilias y de la archiduquesa María Teresa de Austria. En septiembre del mismo año comienza una época de desdichas en la vida de la infanta. Se produjo la Gloriosa Revolución que provocó el exilio de la familia real, impidiendo el regreso de los recién casados de su viaje de novios. Tres años y medio después, tras un aborto, la infanta quedó viuda de don Cayetano, que, débil de salud, acabó voluntariamente con su vida el 26 de noviembre de 1871. Isabel permanecerá en París hasta la proclamación de su hermano como rey y volverá al exilio por la proclamación de la II República. La infanta fallecerá cinco días después de su salida de España, el 23 de abril de 1931, a los setenta y nueve años en París.

Gracias a la educación que recibió y a las costumbres nobiliarias de la época se conoce la afición de la infanta por la música y otras artes, entre las que destacaremos la existencia de una colección de miniaturas y numerosos álbumes de fotografía (Tuda Rodríguez, 2005: 120). El retrato que J. Laurent hace de la infanta entre 1857 y 1858, y que este utilizaría como carta de presentación,

Figura 1. Detalle de la firma del autor en el retrato miniatura de la infanta Isabel de Borbón y Borbón. Juan Pérez de Villamayor. 1855. Gouache sobre marfil. MNAD (CE26632).

es uno de los mejores ejemplos que conservamos de fotografías de la infanta niña, el cual guarda un gran parecido con el retrato de Villamayor (Utreta, 2017: 234-236). Estos y el resto de los bienes de la infanta fueron heredados por su sobrino Alfonso XIII por testamento, pero fueron requisados por la Comisión General de Incautación de Bienes de la Corona, hasta que en 1938 fueron distribuidos entre Alfonso XIII y sus descendientes por la anulación de la ley de incautación del gobierno militar de Burgos en plena Guerra Civil (Malvadi Domingo, 2017: 139-140).

El camino de Juan Pérez de Villamayor hasta pintor de corte de Isabel II

La miniatura objeto de estudio de este trabajo aparece fechada y firmada, como J. Pérez, por el autor Juan Pérez de Villamayor (Figura 1), uno de los miniaturistas más relevantes del segundo tercio del siglo XIX, junto con autores de la índole de Cecilio Corro y Florentino Decraene Naert.

Juan Pérez de Villamayor es un autor de formación francesa, madrileña y sevillana. Lo cierto es que se desconocen datos relativos a su nacimiento y a sus primeros años de vida y formación. Las primeras noticias conocidas de este autor son de su traslado a Francia, en 1818 toda su familia se traslada a París, donde comenzará su aprendizaje en el dibujo junto al pintor de bodegones Francisco Lacoma y Fontanet, de origen español, pero asentado en París. Un año después continuó con su formación básica en el dibujo estudiando geometría con Mr. Albert en la ciudad de Poitiers.

En 1821 sabemos que regresó a España con su familia, viviendo en la ciudad de San Sebastián hasta que en 1823 se trasladan a Madrid, época de la que no se conocen datos relativos a su formación o actividad artística. Una vez en la capital, se formó durante dos años en la Academia de San Fernando estudiando junto a José Aparicio, uno

Figura 2. Isabel II, reina de España. Juan Pérez de Villamayor. 1863. Gouache y témpera sobre marfil. Museo Nacional del Prado (0000698).

de los mejores representantes de la pintura neoclásica, e Ignacio de Uranga, de quien se cree que le pudo venir la afición por la miniatura. Tras esta estancia viajó en 1825 a Sevilla donde pudo continuar su formación en la Academia hispalense de la mano de los artistas Andrés Rossi, José María Arango y Juan Astorga. Durante este periodo parece concurrir a otra academia con varios condiscípulos, como José Domínguez Bécquer, padre de Gustavo Adolfo, y Juan Rot. A partir de 1828 se registran sus primeros trabajos en Sevilla, compartiendo esta ocupación con la enseñanza; fue una época en la que recibió numerosos encargos de distintas técnicas, entre las cuales sus miniaturas aún no se destacaban sobre otras. En los retratados de la etapa sevillana podemos identificar características que ponen de manifiesto la falta de expresividad en los rostros (Espinosa, 2011: 62-63).

El último periodo de su vida, ya instalado de vuelta, y definitivamente, en Madrid, es el más fructífero artísticamente hablando, por la calidad y número de obras. Desde 1843 acudió a la corte para realizar varios encargos por parte de Isabel II, hasta que el 13 de enero de 1849 obtuvo el título de pintor de cámara en miniatura. Poco después, en 1851, fue nombrado profesor de los Estudios Menores de Dibujo de la Casa de Santa Catalina por la Academia de San Fernando y después profesor del Conservatorio de Artes. Especializado por tanto en la miniatura, centrará su actividad en los encargos recibidos de la corte, encargos que aumentaron entre 1861 y 1863, época en la que realizará los retratos oficiales de Isabel II, en numerosos tamaños y formatos dependiendo del uso que tendrían. Hasta 1863, año en que fallece el autor, existen registros de recibos por encargos de miniaturas para la familia real, conservados en el Archivo de Palacio (Ezquerra, 1916: 42).

Ejemplo de uno de los retratos oficiales de Isabel II es el conservado en el Museo Nacional del Prado de 1863 (Figura 2). Se trata de uno de los últimos retratos de su vida, en los que se aprecia mayor expresividad en el rostro que en obras posteriores, posiblemente gracias al contacto con la obra de autores como los nombrados anteriormente –Cecilio Corro y Florentino Decraene Naert– en Madrid (Espinosa, 2011: 61-64).

Gracias a algunos de los catálogos de museos o particulares –como los mencionados anteriormente o el Catálogo de Miniaturas-retrato en España de Ezquerra (1916) que recoge obras propiedad de los principales coleccionistas del momento–, sabemos que además de las piezas que pertenecieran a la Corona, muchas pertenecieron a colecciones privadas, algunas de las cuales han acabado en diferentes museos. Ejemplos son el Museo del Prado, que conserva dos firmadas por el propio autor y dos atribuidas a su círculo, y el Museo Nacional de Artes Decorativas (en adelante MNAD), que también conserva obra de este autor, aunque en este caso no aparecen en ningún catálogo ni en el catálogo online CERES, como sucede con la pieza objeto de estudio de este trabajo.

Lo cierto es que, dada la exclusividad de los trabajos del autor en los últimos años de vida, es probable que no hubiera muchas piezas realizadas para personas externas a la familia real, lo que no implica que otros particulares y coleccionistas las adquirieran de forma contemporánea, tras el exilio de la familia o después de que pertenecieran a esta. Además, no se han identificado encargos concretos con los retratos conocidos del autor, ni con los que se conservan en los museos ni con los que conocemos por el catálogo de 1916, por lo que debe haber más sin identificar o desconocidos, tanto que pertenecieran a la familia real como a otros particulares.

Figura 3. Lámina incorporada a la trasera del retrato miniatura de la infanta Isabel de Borbón y Borbón. Juan Pérez de Villamayor. 1855. Gouache sobre marfil. MNAD (CE26632).

Técnica, método, soporte. La ejecución de la miniatura

La infanta Isabel aparece representada de forma realista y vestida a la moda romántica en una miniatura realizada con la técnica más común de los siglos XVIII y XIX, el gouache o aguada sobre marfil (Rodríguez-Marco, 2018b: 128-129). En tratados sobre miniaturas el gouache se utiliza como un término para englobar todas las policromías a base de agua sobre marfil, pero consiste en una técnica pictórica moderna, que proviene de la aguada, al igual que la acuarela. Originalmente se trataba de colores diluidos en agua y goma arábiga, desde el siglo XVIII adquiere una mayor consistencia por añadirle elementos como la glicerina, por lo que resulta una técnica más opaca que la acuarela, que utiliza pigmentos molidos menos finos y emplea el blanco (Espinosa, 2011: 2).

El soporte es marfil[2] , también uno de los más usuales en las miniaturas o retratos de pequeño formato del siglo XIX. Comienzan a realizarse sobre este material en diferentes zonas de Europa en el siglo XVIII. Las tablillas de marfil se realizan con colmillo de elefante, cortándolo de forma longitudinal y suelen tener un formato oval, adaptado a la propia forma del colmillo, y aprovechando al máximo el diámetro de este. En ocasiones, las tablillas de marfil de mayor tamaño muestran un color más irregular, amarillento y oscuro en la parte exterior del óvalo, coincidiendo con la parte más dañada y superficial del colmillo, algo que no se aprecia en nuestra miniatura, aunque sí es apreciable un corte irregular en los bordes. Tampoco hizo falta para esta pieza unir otras pequeñas entre sí para alcanzar el tamaño deseado, algo útil para las de gran tamaño. Aun sin utilizar ninguno de los recursos anteriores, el marfil llega a medir 8,9 x 7,3 cm, que, como la mayoría de las obras de gran calidad, tiene una medida aproximada de 0,5 mm. Su delgadez, sumada a la estructura anisótropa y porosa del marfil, potencia la sensibilidad de dicho material a la humedad y la temperatura, lo que puede producir alabeos o fisuras. La pieza presenta marcas de haber sido pulida, normalmente este proceso se hacía empleando piedra pómez o utilizando luz rasante y una lupa binocular; parece más probable que fuera pulida de la primera manera (Arias, 2015: 212).

En la parte trasera del marfil podemos observar una pequeña lámina de papel de metal pegada por sus bordes al centro de la miniatura. Esto tiene una utilidad concreta, el marfil es un material claro y translúcido, muy adecuado para utilizarlo como fondo de las carnaciones de los retratados, pero a veces este puede ser demasiado blanquecino. Por eso se añaden estos papeles que abarcan sólo la zona de atrás donde se ha pintado el color carne, lo que ayuda a dar brillo y luminosidad a la piel (Figura 3). En este caso sí se observan algunas muestras de deterioro en el papel metálico y en los adhesivos que parecen no haber dañado ni afectado la capa pictórica.

El marfil se encuentra incrustado dentro de un soporte de madera hueco como si fuera una cajetilla y forrado en su interior (Figura 4). Dentro de la estructura era frecuente introducir una serie de elementos, normalmente papeles o cartones que rellenan el hueco y ayu-

2 El marfil es un material muy útil en diferentes objetos artísticos, no solo en el que aquí analizamos, por ello es interesante destacar que en el Museo Nacional de Artes Decorativas se conservan numerosas piezas en dicho material, pero con diferentes usos. Actualmente estas piezas se encuentran diseminadas en apartados distintos del museo, dada esa variedad de objetos que presentan, ya que sirven para las recreaciones de espacios de todo tipo de épocas y entornos.

Figura 4. Soporte hueco, en madera, del retrato miniatura de la infanta Isabel de Borbón y Borbón. Juan Pérez de Villamayor. 1855. Gouache sobre marfil. MNAD (CE26632).

Figura 5. Inscripción en el reverso del soporte del retrato miniatura de la infanta Isabel de Borbón y Borbón. Juan Pérez de Villamayor. 1855. Gouache sobre marfil. MNAD (CE26632).

dan a fijar la tablilla de marfil al marco. En esta pieza encontramos dos láminas, ambas se han utilizado para añadir inscripciones relativas al origen y autoría de la pieza. La primera, de menor grosor, parece haber sido incluida desde el momento de creación de la pieza y recoge, de forma manuscrita, la identidad de la retratada y el autor, "Infanta Isabel de Borbón de Pérez de Villamayor" (Figura 5). No parece que haya sido incluido por el autor, ya que el firmaba como J. Perez, y la grafía es totalmente distinta (Figura 1). Este papel conserva cuatro marcas de adhesivos, por lo que anteriormente debió estar pegado al marfil para darle consistencia a este. Tanto utilizar papeles o cartones finos para reforzar la dureza del fino marfil como usar solo pequeñas zonas de adhesivos para no dañar la obra era muy común en este tipo de piezas (Arias, 2015: 212). La otra lámina parece de mayor grosor y recoge una inscripción más larga, "RETRATO DE S.A. LA INFANTA Dª Isabel de Borbón, aproximadamente de la época a que alude el cartel Nº 272 DE EDAD DE TRES AÑOS por PEREZ VILLAMAYOR, MINIATURISTA DE S.M. FIRMADA Y FECHADA EN 1855 GENERAL EZPELETA" (Figura 6). Esta inscripción sin duda alude al coleccionista que conservó esta pieza, por lo que debió añadirse posteriormente, o solo el texto o el elemento completo. Lo cierto es que aparte de confirmar que el autor era el miniaturista de Isabel II y que pertenecía a la colección Ezpeleta, sus datos no aportan mucha luz a las incógnitas que quedan sobre esta pieza. La información sobre el autor y la fecha seguramente estén copiadas directamente de la propia obra, no data la adquisición, ni cómo llegó a manos de este coleccionista, y tampoco se conocen datos suficientes de la colección para poder reconocer o encontrar sentido al número de cartel al que hace referencia.

Cierra esta composición el uso de dos marcos de distinta forma y utilidad. Un primer marco de metal dorado y con forma oval, igual que el resto de los elementos de la pieza, siendo el formato más común durante el siglo XIX y el más numeroso entre las miniaturas del propio MNAD (Hidalgo, 1994); este está colocado sobre el marfil y el soporte de madera. Este conjunto, una vez cerrado y con un aspecto más homogéneo, se muestra sobre otro marco rectangular de mayores dimensiones y forrado con terciopelo granate (Figura 7). Este ha podido ser añadido posteriormente con una función de exhibición, aunque podría tener este uso también originalmente.

La figura de la infanta Isabel aparece dispuesta de manera casi totalmente frontal y con un ligero escorzo que enfatiza el volumen del rostro con gesto de seriedad y formalidad a pesar de su temprana edad. Sobre su vestimenta romántica porta una banda azul y blanca –por sus

Figura 6. Inscripción realizada por el coleccionista en el retrato miniatura de la infanta Isabel de Borbón y Borbón. Juan Pérez de Villamayor. 1855. Gouache sobre marfil. MNAD (CE26632).

Figura 7. Retrato miniatura de la infanta Isabel de Borbón y Borbón. Juan Pérez de Villamayor. 1855. Gouache sobre marfil. MNAD (CE26632).

colores puede tratarse de una banda de la orden de Carlos III, de la cual se conoce que también poseyó una cruz (Lázaro, 2020: 102)–. Puesto que la pieza aparece fechada en 1855 y la infanta nació a finales de 1851, es muy probable que no hubiera cumplido los cuatro años cuando se realiza esta obra, como señala una de las inscripciones que acabamos de analizar. La postura de la infanta es tomada del modelo de retrato noble, pero acompañada del gesto que identificábamos como serio y formal, que ayuda a enfatizar el papel que Isabel desempeñó en la corte hasta el nacimiento de su hermano Alfonso. La miniatura nos presenta a una niña que está recibiendo una educación para ser reina y que se forma en el protocolo y las exigencias de una corte real.

Es probable que, por el puesto de trabajo del autor y la cercanía de este a la niña, Juan Pérez de Villamayor pudiera pintar a la infanta directamente del natural. Lo cierto es que no se observa dibujo subyacente o preparatorio, por lo que debió quedar oculto por la opacidad del gouache o ser realizado con la misma técnica a pincel. Tampoco se observa una cuadrícula como la que el propio autor usaba en los retratos oficiales de su madre para plasmarlo en diferentes tamaños, como ocurre con la miniatura de Isabel II conservada en el Museo Nacional del Prado (Figura 2), por tanto, y al no tener otras miniaturas de la infanta del mismo autor con las que compararla, no podemos afirmar que se trate de un modelo predeterminado. A propósito de la miniatura citada de Isabel II, destacaremos que es una de las piezas más reconocidas del autor y también una de las últimas que realizó, por eso es un excelente ejemplo de la depurada técnica que llegó a adquirir. En dicha obra el autor utilizó la misma técnica del puntillismo con la que realizó el rostro de la infanta en la miniatura del MNAD, donde pone de manifiesto que cuando pintó nuestra miniatura en 1855 ya se encontraba en un alto nivel de desempeño y uso de la técnica (Figura 8).

Además del puntillismo, técnica común en los retratos analizados de esta época, se han utilizado pinceladas translúcidas en la parte subyacente de la pintura, mientras que en el vestido y algunos detalles del cabello se

Figura 8. Detalle del rostro. Retrato miniatura de la infanta Isabel de Borbón y Borbón. Juan Pérez de Villamayor. 1855. Gouache sobre marfil. MNAD (CE26632).

Figura 8. Detalle del rostro. Retrato miniatura de la infanta Isabel de Borbón y Borbón. Juan Pérez de Villamayor. 1855. Gouache sobre marfil. MNAD (CE26632).

han utilizado pinceladas más opacas para enfatizar el dibujo, el color y el volumen de la pieza. Este periodo madrileño del autor se caracteriza por un uso de colores menos contrastados, por lo que en esta pintura es fácil identificar esas formas más difuminadas hacia el contorno y el protagonismo de azules, blancos, rosas y colores claros sobre un fondo oscuro y neutro que le caracteriza.

La capa pictórica se mantiene en mejor estado de conservación que el resto de la estructura y soporte de la miniatura, lo que implica que los adhesivos no han corroído la pintura ni el marfil. Tan solo la cajetilla de madera muestra en la parte trasera algunas grietas y un orificio que no ponen en riesgo la estructura total de la pieza, pues no traspasan al interior del soporte (Figura 9). A través del orificio queda visible un muelle y lo que puede ser un mecanismo de cierre, por lo que no se descarta que en origen la miniatura tuviera una pieza más, hoy desaparecida.

Por último, destacaremos el detalle y la dedicación del autor en la ejecución de esta pieza, logrando un gran parecido con la realidad al plasmar la identidad de la infanta. Algo constatable al comparar esta miniatura con fotografías de su infancia, como las realizadas por el fotógrafo Jean Laurent (Figura 10), donde las semejanzas en el rostro y en el formato hablan de la futura sustitución de la miniatura por la fotografía que tratábamos al comienzo de este trabajo.

Destino Museo Nacional de Artes Decorativas

El propietario de esta miniatura nos es dado por la información que figura en ella, lo que no significa que pudiera tener otro propietario antes, como la propia infanta o su madre, Isabel II, pero lo que sabemos seguro es que perteneció a la colección del general Ezpeleta.

La primera fecha en la que podemos asegurar que esta pieza estaba en manos del general es 1916, cuando la Sociedad Española de Amigos del Arte realiza una exposición entre mayo y junio de ese año, en la que recoge las principales piezas de miniatura en manos privadas de la época. En el catálogo ilustrado de dicha exposición (Bayona, 1916) se muestran numerosas piezas propiedad de este coleccionista, entre ella tres miniaturas de Juan Pérez de Villamayor. Una de la reina D. ª Isabel de Borbón, otra del rey D. Francisco de Asís y una última

de S. A. R. la infanta D. ª Isabel de Borbón, firmada en 1855. No cabe duda de que esta última se corresponde con la pieza del MNAD, la miniatura con número de inventario CE26632. Gracias a esta exposición conocemos las grandes colecciones de miniaturas de principios de siglo y nos permite hacer un balance cuantitativo de estos coleccionistas y del número de piezas que poseían, entre las que son destacables las propias aportaciones de la colección de la infanta Isabel. Además, este trabajo sirve para arrojar luz al estudio de los numerosos nombres de pintores de miniaturas de los periodos destacados de este género.

El general de brigada Luis de Ezpeleta y Contreras, nacido en Madrid el 25 de febrero de 1844 y fallecido el 15 de diciembre de 1929, estuvo casado con María de los Dolores de Montenegro y Gamio, también coleccionista de arte. Fue un hombre de la clase alta acomodada cercano a la familia real española y procedente de una estirpe de militares de alto rango, por lo que no extraña la posesión de diversas miniaturas de los miembros de la familia real española y otras familias nobles. El general poseyó una de las colecciones más destacadas en el siglo XX, con piezas de excelentísima calidad, de distintas épocas y autores de renombre, entre los que destacan los de escuela española y alguno de origen flamenco, como el retrato de Carlos II de España (CE26627), también propiedad del MNAD en la actualidad (Rodríguez-Marco, 2018b: 125-127). Prueba de la magnitud de esta colección son las imágenes publicadas por Mercedes Simal López (2017) del interior de su residencia, donde se muestran estancias repletas de estas piezas en la pared y en aparadores.

Aunque varios especialistas han tratado esta colección, la documentación del coleccionista sigue siendo un campo sin explorar, y por tanto se desconoce el inventario completo de las piezas que poseyó el general. Según las Leyes 4/1993, de 21 de abril, de Archivos y Patrimonio Documental de la Comunidad de Madrid, y 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español, transcurridos cien años de antigüedad de los documentos estos formarán parte del Patrimonio Documental, lo que pronto facilitará la investigación en profundidad de esta colección.

La miniatura de la infanta Isabel, junto a la citada de Carlos II, y algunas otras pasaron de los herederos del general Ezpeleta a Francisco Escudero, a quien se las compró el Estado en 2003. Tras la compra fueron depositadas en el MNAD y ahora forman parte de su colección permanente, en la cual se conservan muy diversos tipos de miniaturas según épocas, formatos, técnicas y materiales. El museo incluyó este tipo de obras en la colección en el año 1939, tras el depósito de muchas de las piezas artísticas de particulares en este y otros museos de España durante la Guerra Civil (Rodríguez-Marco, 2018b: 123-124). Esto despertó el interés por unas piezas que habían sido relegadas, dejando por fin una colección permanente de miniaturas en el MNAD, colección inexistente hasta dicha fecha.

Conclusiones

La miniatura-retrato de la infanta Isabel de Borbón y Borbón es en sí un testimonio del entorno artístico de la corte de Isabel II, que nos muestra la imagen de la que será uno de los personajes más afectados por los continuos cambios políticos que sufrirá España en la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX.

Se trata de una pieza en la que Juan Pérez de Villamayor da muestras de las características que lo hicieron merecedor del título de pintor de corte en miniatura. Con este retrato se ponen de manifiesto las tendencias artísticas y estilísticas de mitad de siglo, así como el interés por piezas artísticas como las artes decorativas.

La investigación de esta pieza ha supuesto, además de una profundización en el personaje retratado, el autor y la técnica de ejecución de la obra, el descubrimiento de varias lagunas interesantes respecto a la procedencia de la obra, siendo este apartado uno de los más intrigantes. No solo la falta de información sobre la colección Ezpeleta, sino la falta de obras identificadas de esta colección, hacen complicado el estudio de la obra del autor y de la colección Ezpeleta. Lo mismo sucede con la falta de identificaciones de obras del autor tanto en manos privadas como en museos y, puesto que aún se detectan piezas de Juan Pérez de Villamayor en circulación en subastas y otros medios del mercado del arte, hace muy complejo aventurarse en la identificación o catalogación de estas. Bajo estas premisas se abre un campo de estudio en la datación e identificación de estas piezas, tanto del autor como del coleccionista, que ayudará al enriquecimiento de la documentación de las colecciones de miniaturas y a la comprensión del entorno artístico del siglo XIX en España.

Bibliografía

Arranz, C. (2010): «Bauhaus, la unidad de arte y técnica». *Cuadernos de Historia del Arte*, 20, pp. 87-99.

Arias Riera, E. (2015): «La restauración de la colección de miniaturas del Museo Nacional del Prado». *Ge-conservación,* (8), pp. 211-220.

Bermúdez Ruiz-Cabello, Mª. A. (2013): «Influencias en la imagen pública y privada de una reina: Isabel II (1833-1868) ». *APORTES*, 83, XXVIII (3), pp. 123-143.

Coombs, K. (1998): *The Portrait Miniature in England. London: Victoria and Albert Publications*.

Espinosa Martín, C. (1999): Iluminaciones, pequeños retratos y miniaturas en la Fundación Lázaro Galdiano. Madrid: Fundación Lázaro Galdiano.

Espinosa Martín, C. (2011): Las Miniaturas en el Museo del Prado: Catálogo Razonado. Madrid: Museo Nacional del Prado.

Ezquerra Del Bayo, J. (1916): Exposición de la miniatura-retrato en España: catálogo general [ilustrado]: Madrid, mayo-junio 1916. Madrid: Imprenta Alemana.

Garnier, N. (Dir.) (2008): «La Miniature en Europe». *Actes du colloque organisé par la Fondation pour la Sauvegarde et le Développement du Domaine de Chantilly*, Maison de Sylvie, 10 et 11 octobre 2007. Paris: Institut de France.

Hidalgo Ogayar, J. (1994): *Catálogo de las miniaturas conservadas en el Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá Servicio de Publicaciones.

Lázaro Milla, N. (2020): «El inventario de joyas de la infanta Isabel de Borbón y Borbón realizado con motivo de sus nupcias». *Librosdelacorte.es*, primavera-verano, (20), pp. 100-128. Disponible en: https://doi.org/10.15366/ldc2020.12.20.003 [Consulta: 21 de octubre de 2020]

Malvadi Domingo, A. (2017): «La biblioteca de la Infanta María Isabel Francisca de Asís Borbón, "la Chata"». *Revista General de Información y Documentación*, 27 (1), pp. 137-175.

Robles Do Campo, C. (2009): «Los infantes de España tras la derogación de la Ley Sálica (1830) ». *ARAMHG*, XII, pp. 329-384.

Rubio, M. J. (2003): *La Chata. La infanta Isabel de Borbón y la corona de España*. Madrid: La esfera de los libros.

Simal López, M. (2017): «Óleo sobre naipe. Dos pequeños retratos de Carlos II (según Van Kessel II) y Mariana de Neoburgo del Museo Nacional de Artes Decorativas». *Además de: revista on line de artes decorativas y diseño*, (3), pp. 29-52.

Rodríguez-Marco, M. I. (2018a): «Definición, usos e historiografía de la miniatura-retrato». *Espacio, Tiempo y Forma*, serie VII, Historia Del Arte 6, (6), pp. 331-348 Disponible en: https://doi.org/10.5944/etfvii.6.2018.20598. [Consulta: 21 de octubre de 2020]

Rodríguez-Marco, M. I. (2018b): «The Collection of Portrait Miniatures and Small Portraits in the Museo Nacional de Artes Decorativas». En: Pappe, B. y SchmieglitZ-Otten, J. (Eds.), *Portrait Miniatures: Artists, Functions and Collections*. Petersberg: Michael Imhof Verlag, pp. 122-131.

Tuda Rodríguez, I. (Ed.) (2005): *Jean Laurent en el Museo Municipal de Madrid*. Madrid: Museo Municipal de Madrid.

Utrera Gómez, R. (2017): «La infanta Isabel de Borbón y su desconocida pasión por la fotografía». En: Hernández Latas J. A. (Coord.), *I Jornadas sobre Investigación en Historia de la Fotografía: 1839-1939, un siglo de fotografía*. Zaragoza: IFC, pp. 233-244.

Normativa

Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español. Boletín Oficial del Estado, 296, de 11 de diciembre de 1985.

Ley 4/1993, de 21 de abril, de Archivos y Patrimonio Documental de la Comunidad de Madrid. Boletín Oficial del Estado, 138, de 10 de junio de 1993.

El beso de Peter Behrens. Icono del *Jugendstil* y lo *queer*

Belén Serra Martín | **Universidad Complutense de Madrid** | belenserramartin@gmail.com
Graduada en Bellas Artes por la Universitat Politècnica de València y máster en Estudios Avanzados en Museos y Patrimonio Histórico-Artístico por la Universidad Complutense de Madrid.

Resumen: *El beso* es un cartel de Peter Behrens realizado mediante xilografía. Perteneciente al movimiento Jugendstil, muestra a dos personas besándose y rodeadas de los cabellos de ambos. Aunque la imagen fue publicada por primera vez en la revista *Pan* en 1989, en este caso la pieza que se conserva en el museo pertenece a la revista *Dekorative Kunst*, en la que se publicó en 1900.

Aunque Peter Behrens es conocido principalmente por su trabajo como arquitecto, fue uno de los diseñadores pioneros de finales del siglo XIX y principios del XX, ya que realizó multitud de piezas icónicas, sobre todo en la etapa en la que trabajó como director artístico de AEG. La obra que nos ocupa constituye un ejemplo del trabajo de principio de su carrera, cuando experimentaba con los estilos de moda del momento, antes de convertirse en defensor de la simplicidad y la practicidad.

Palabras clave: Peter Behrens, beso, *Jugendstil*, *Dekorative Kunst*, xilografía.

Abstract: *The kiss* is a poster by Peter Behrens made by woodcutting. Belonging to the *Jugendstil* movement, it shows two people kissing and surrounded by each other's hair. Although the image was first published in the magazine *Pan* in 1898, the piece that is kept in the museum belongs to the *Dekorative Kunst* magazine, where it was published in 1900.

Although Peter Behrens is mainly known for his work as an architect, he was one of the pioneering designers of the late 19th and early 20th centuries, producing many iconic pieces, especially during his time as AEG's artistic director. This poster is an example of his early work, when he was experimenting with the fashion styles of the day, before becoming an advocate of simplicity and practicality.

Keywords: Peter Behrens, kiss, *Jugendstil*, *Dekorative Kunst*, woodcutting.

El beso de Peter Behrens. Icono del *Jugendstil* y *lo queer*

Contexto

El origen de la historia del diseño moderno se remonta a la Inglaterra del siglo XIX, cuando, debido a la industrialización y a los cambios sociales que esta conllevó, se buscó una nueva unión entre arte y funcionalidad. Los pioneros de este movimiento fueron el reformista y pintor John Ruskin y el pintor y crítico social William Morris. Este último fue el primero en proclamarse artesano y diseñador en lugar de artista, fundando además el movimiento *arts and crafts*, que atrajo a jóvenes artistas y artesanos que hicieron importantes contribuciones a este estilo reformista. Fueron ellos los que contribuyeron a la mejora estética y técnica de los bienes producidos industrialmente, en una corriente renovadora que se produjo también en los países europeos de habla alemana entre 1880 y 1930, época que podemos considerar la de los pioneros del diseño moderno. Gracias a los logros de la Bauhaus y otras escuelas de artes aplicadas, se hicieron probablemente las contribuciones más significativas e interesantes, estableciendo además las bases teóricas para el desarrollo del diseño en el siglo XX. En esta época se crearon distintos centros de innovación, como Wiener Werkstätte (Talleres Vieneses) o Vereinigte Wekstätte für Kunst in Handwerk (Talleres Unidos por el Arte y la Artesanía); pero el centro más importante de innovación creativa fue la colonia de artistas de Mathildenhöhe en Darmstadt, fundada en 1899 por el gran duque Ernst Ludwig de Hesse. Las figuras principales de esta colonia fueron Joseph Maria Olbrich y Peter Behrens, a los que se unieron muchos otros diseñadores.

En el plano artístico, a finales del siglo XIX en Europa triunfaba el estilo *art nouveau*, que se caracterizaba por los motivos ornamentales, las formas orgánicas y el abundante uso de curvas. En Alemania este estilo se denominó *Jugendstil*, tomando el nombre de la revista alemana *Jugend*, fundada en Múnich en 1896 por Geirg Hirth, y que contribuyó en gran medida a la difusión de este estilo, mediante la publicación mensual de ejemplos tanto literarios como de arte plástico de jóvenes alemanes y también de otras nacionalidades. Es decir, se mostraba la vanguardia centroeuropea. Hoy en día se puede acceder a sus textos e ilustraciones en la web de la Universidad de Heidelberg y en la Hemeroteca Municipal de Madrid, aunque, en esta última, de forma incompleta. No era la única revista de la época que incluía obras impresas, otras, como Pan o *Dekorative Kunst*, también lo hacían.

Por otra parte, en esta época surgió también un gran interés por todo lo japonés, lo que contribuyó a que se pusiera de moda la xilografía, técnica muy común en las obras del *ukiyo-e*. Ya un año antes de realizar El beso, Behrens creó la obra *Storm*, una xilografía que consiste en una reinterpretación de una de las cien vistas famosas de Hiroshige de Edo (Tokio). También es significativo que, durante este periodo, había una prevalencia de figuras andróginas representadas tanto en obras literarias como artísticas, aspecto que se ve claramente reflejado en la estampa de Behrens.

La meta del diseño de esta época era, siguiendo el cambio social que estaba teniendo lugar y aprovechando las nuevas posibilidades técnicas, crear una cultura estilística más amplia y para todos los públicos, no únicamente para la élite rica. Y el mayor representante de esta asociación de artistas, arquitectos y artesanos, quien estableció las bases de muchos de los pilares fundamentales del diseño actual, fue Peter Behrens.

El autor: Peter Behrens

Peter Behrens (1868-1940) fue un arquitecto y diseñador alemán. Educado en las Bellas Artes, no estaba conforme con la separación artificial entre estas y las artes aplicadas, ya que estaba interesado en la unificación del funcionalismo y la belleza y la fusión de arte e industria. Como diseñador gráfico, formaba parte del movimiento *art nouveau*, pero como arquitecto evolucionó hacia un estilo geométrico y austero que sirvió posteriormente como modelo para la arquitectura industrial.

En 1893 fue uno de los miembros fundadores de la Secesión de Múnich, una asociación de artistas de vanguardia que se separaron del arte académico, y cuyo camino siguieron la Secesión de Viena en 1897 y la Secesión de Berlín en 1898. Además, en 1897 Behrens fue cofundador de la Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk (Talleres Unidos por el Arte en las Artesanías) de Múnich.

En la época en la que realizó esta estampa, trabajaba como pintor, dibujante publicitario, fotógrafo y diseñador. Es en 1899 cuando se muda, junto con el arquitecto secesionista vienés Joseph Maria Olbrich y otros, a la colonia utópica de artistas de Darmstadt, creada por el gran duque Ernst-Ludwig de Hesse, que se dedicó activamente al apoyo y la promoción del arte. En esta colonia se reunieron los principales representantes del *art nouveau*, además de ser considerada como la capital del *Jugendstil*. El objetivo era promover la producción de objetos de calidad que aunasen belleza y funcionalidad. Fue en la colonia de Darmstadt donde Behrens construyó su primera casa, una obra de arte total, ya que no solo diseñó la estructura, sino también todo su contenido. En cualquier caso, nunca llegó a vivir en ella, sino que la vendió, pero esta casa fue el punto de partida de su carrera como arquitecto.

Entre 1907 y 1912 fue director artístico de la Allgemeine Elektricitäts Gesellschaft (AEG), donde coincidió con Walter Gropius, Adolf Meyer, Ludwig Mies van der Rohe o Le Corbusier, entre otros. Se trata de la etapa más fructífera y significativa de su carrera, ya que su trabajo para esta compañía fue muy completo: diseñó productos, carteles publicitarios, edificios, etc. En primer lugar, utilizó su propia caligrafía, a la que denominó *Behrens Antiqua*, para rediseñar el logo de AEG, con tan buen resultado que, aún hoy en día, sigue siendo la utilizada en la identidad gráfica de la marca. Además, se encargó de todo el diseño de los carteles publicitarios, estableciendo un conjunto de normas que constituyen el primer manual de identidad corporativa de la historia. Por otra parte, diseñó multitud de productos de la empresa, algunos de los cuales se conservan también en el Museo Nacional de Artes Decorativas y forman parte actualmente de la exposición «Esperanza y utopía: el diseño entre 1900 y 1939».

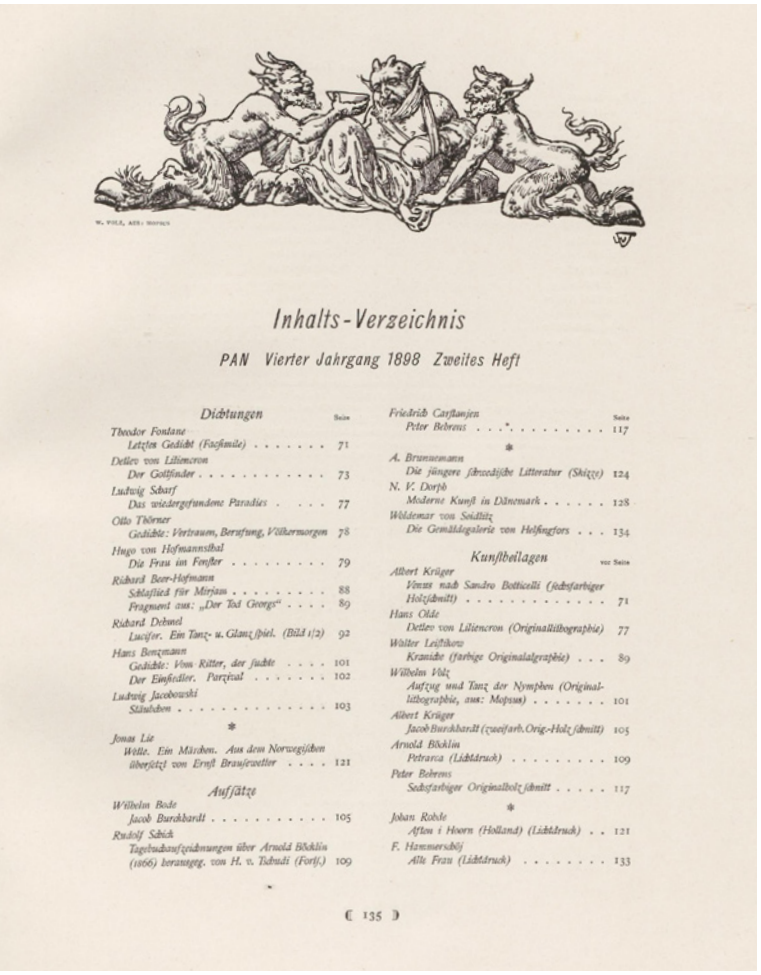
La culminación de su trabajo en AEG llegó con el encargo de la nueva sede de la compañía en Berlín, la fábrica de turbinas, que consolidó su trabajo como arquitecto. Se trata de uno de los hitos de la arquitectura del siglo XX, ya que combina la transparencia y los ritmos industriales con la gran monumentalidad clásica. Además, su estilo sentó las bases del racionalismo, ya que optaba por la simplificación. Este pensamiento caló hondo en algunos de sus alumnos, como Mies van der Rohe, creador de la consigna "menos es más", Le Corbusier o Walter Gropius. Otros de sus diseños más destacados son la embajada alemana en San Petersburgo (Rusia), la fábrica de tabacos de Linz o su rediseño de la Alexanderplatz de Berlín (1929-1931). Tras la Primera Guerra Mundial, se afilió al partido nacionalsocialista y colaboró en los proyectos urbanísticos para la capital del III Reich, además de dirigir la sección de arquitectura de la Academia Prusiana de Arte. Finalmente, murió en Berlín en 1940, de un ataque al corazón.

Dentro de su compromiso con la simplicidad y practicidad, Behrens defendía que el aspecto de la obra debía conjugar la belleza con el equilibrio y la sencillez, de forma que se pudiera entender a primera vista sin necesidad de analizar en profundidad el objeto. Estas características se aprecian en gran medida en la estampa El beso, y las analizaremos más adelante.

Por tanto, se trata de una figura fundamental en el ámbito del diseño de finales del siglo XIX y principios del XX. Es el representante artístico más importante de la nueva asociación que se creó en Alemania a finales del siglo XIX, un conjunto de artistas, arquitectos, artesanos y diseñadores que defendían que el diseño no sólo era para la élite, sino que también debía ser asequible para la clase media. Por último, su mérito reside en la capacidad para saber aunar las nuevas tecnologías industriales con el gusto popular, evitando las experimentaciones formales de las primeras vanguardias y apostando por la racionalidad, siendo capaz de integrar sus productos en la vida cotidiana de la población europea.

Las revistas *Pan* y *Dekorative Kunst*

La estampa a la que venimos haciendo referencia forma parte de uno de los diseños realizados para la revista alemana *Pan*, publicada entre 1895 y 1900 en Berlín y editada por Otto Julius Bierbaum y Julius Meier-Graefe. Se trata de una influyente publicación que se encargó de ensalzar el estilo *art nouveau* y contribuyó en gran medida a su desarrollo en Alemania. Además, esta gaceta, al igual que otras en esta época, se caracterizaba porque cada número contenía una obra de arte original impresa, así como ensayos y artículos de destacados críticos y coleccionistas, ya que pretendía conectar todas las ramas del arte entre sí. En el folleto que anunciaba la publicación de la revista en agosto de 1894 se indicaba que *Pan* pretendía ofrecer una "imagen clara y completa de las fuerzas artísticas de nuestro tiempo, así como una visión general de los esfuerzos relacionados de épocas anteriores" (Effinger, 2019). Entre los artistas que publicaron en esta revista encontramos,



Inhalts-Verzeichnis

PAN Vierter Jahrgang 1898 Zweites Heft

Dichtungen

Theodor Fontane
Letzlen Gedicht (Faksimile) 71
Detlev von Liliencron
Der Goldfinder 73
Ludwig Scharf
Das wiedergefundene Paradies 77
Otto Thörner
Gedichte: Vorfrühling, Berufung, Völkermorgen 78
Hugo von Hofmannsthal
Die Frau im Fenster 79
Richard Beer-Hofmann
Schlaflied für Mirjam 88
Fragment aus: „Der Tod Georgs" 89
Richard Dehmel
Lucifer. Ein Tanz- u. Glanzspiel. (Bild 1/2) 92
Hans Benzmann
Gedichte: Vom Ritter, der suchte 101
Der Einsiedler. Parzival 102
Ludwig Jacobowski
Stimmen 103
Jonas Lie
Wölfe. Ein Märchen. Aus dem Norwegischen übersetzt von Ernst Brausewetter 121

Aufsätze

Wilhelm Bode
Jacob Burckhardt 105
Rudolf Schick
Tagebuchaufzeichnungen über Arnold Böcklin (1866) herausgeg. von H. v. Tschudi (Forts.) 109
Friedrich Castlunjen
Peter Behrens 117
A. Brunnemann
Die jüngere französische Litteratur (Shluß) 124
N. V. Dorjb
Moderne Kunst in Dänemark 128
Woldemar von Seidlitz
Die Gemäldegalerie von Helsingfors . . . 134

Kunstbeilagen

Albert Krüger
Venus nach Sandro Botticelli (sechsfarbiger Holzschnitt) 71
Hans Olde
Detlev von Liliencron (Originallithographie) 77
Walter Leistikow
Kraniche (farbige Originalradierung) . . . 89
Wilhelm Volz
Aufzug und Tanz der Nymphen (Original-lithographie, aus: Mopsus) 101
Albert Krüger
Jacob Burckhardt (zweifarb. Orig.-Holzschnitt) 105
Arnold Böcklin
Petrarca (Lichtdruck) 109
Peter Behrens
Sechsfarbiger Originalholzschnitt 117
Johan Rohde
Aften i Hoorn (Holland) (Lichtdruck) . . 121
F. Hammershöj
Alte Frau (Lichtdruck) 133

Figura 1. Índice del número de la revista Pan en el que aparece El beso de Peter Behrens. Berlín, 1898. Digitalizado por la Universitätsbibliothek Heidelberg. (ISSN 2195-4836).

además de a Behrens, a Franz von Stuck, Auguste Rodin, Paul Signac y Max Klinger, entre otros.

Se publicaron cinco volúmenes, uno por año, conteniendo el primero de ellos cinco números y cuatro los demás, por lo que, en total, cuenta con veintiún números y doscientos veinticinco suplementos artísticos. En definitiva, la revista pretendía mostrar lo mejor del arte contemporáneo, sin manifestar preferencia por ninguna escuela o movimiento concreto y sin buscar el beneficio económico (ya que era publicada por una cooperativa), sino que procuraba el deleite estético, así como apoyar a los artistas e informar al público.

Por otra parte, la revista se publicaba en tres ediciones de diferente calidad. En primer lugar, la edición estándar en placa de cobre, que costaba setenta y cinco RM y constaba de mil cien copias. También contaba con una edición de lujo, numerada, en papel imperial hecho a mano, con un precio de ciento sesenta RM y formada por setenta y cinco copias. Por último, la edición de artista, también numerada e integrada por treinta y ocho copias. Esta contaba también con dibujos originales adicionales en varios papeles caros, como el papel Japón imperial, y sólo podía ser comprada por los miembros de la cooperativa por trescientos RM. Por este motivo, se trata de la revista artística alemana más cara de la época. Como comparación, cabe tener en cuenta que una suscripción anual a la revista Jugend solo costaba veinticuatro RM.

Debido a esta presentación exclusiva y a su alto precio, además de la mezcla de tantas disciplinas (arte gráfico, literatura, teatro y música), la revista resultó ser comercialmente inviable, por lo que dejó de publicarse en 1900. En el último número, Ludwig von Hoffmann dibujó a un joven escribiendo la palabra Ende en la arena en la penúltima hoja de la revista. Más adelante, en 1910, el marchante de arte y editor Paul Cassirer la relanzó, pero sólo sobrevivió cinco años (1910-1915), publicando cien números más en cuatro volúmenes.

Esta revista se puede encontrar digitalizada al completo en la web de la Universitäts-Bibliothek Heidelberg (Biblioteca de la Universidad de Heidelberg), aunque en este caso no aparece justamente el grabado de Behrens, sino que simplemente se muestra en el índice de contenidos del número correspondiente.

La estampa El beso fue publicada por primera vez en 1898 en el segundo número del cuarto volumen de la revista *Pan*. En el índice de la publicación (Figura 1), la estampa aparece como sechsfarbiger originalholz schnitt (xilografía original de seis colores). Como la obra conservada en el Museo Nacional de Artes Decorativas no está numerada, en un principio podría pensarse que se trata de una copia perteneciente a la edición general de la revista. Pero al compararla con las copias que se encuentran en otros museos, como el Museum of Modern Art de Nueva York o el Museo de Arte de Filadelfia, se observa claramente que la página no es igual. En la copia conservada en el MNAD podemos leer "P. Behrens, München" en la parte inferior izquierda del dibujo y "*originalholzschnitt*" en la inferior derecha (Figura 2). En cambio, en la estampa del MoMA aparece en el borde inferior de la hoja la inscripción "Peter Behrens, *sechsfarbiger originalholz schnitt* Pan IV 2". En ambos casos las piezas no estaban numeradas, por lo que tendrían que pertenecer a la edición estándar de la revista, la única no numerada de las tres. Pero parece inverosímil que, habiendo sido

Figura 2. *El beso*. Peter Behrens. Múnich, 1900. Papel estampado. MNAD. (CE25001).

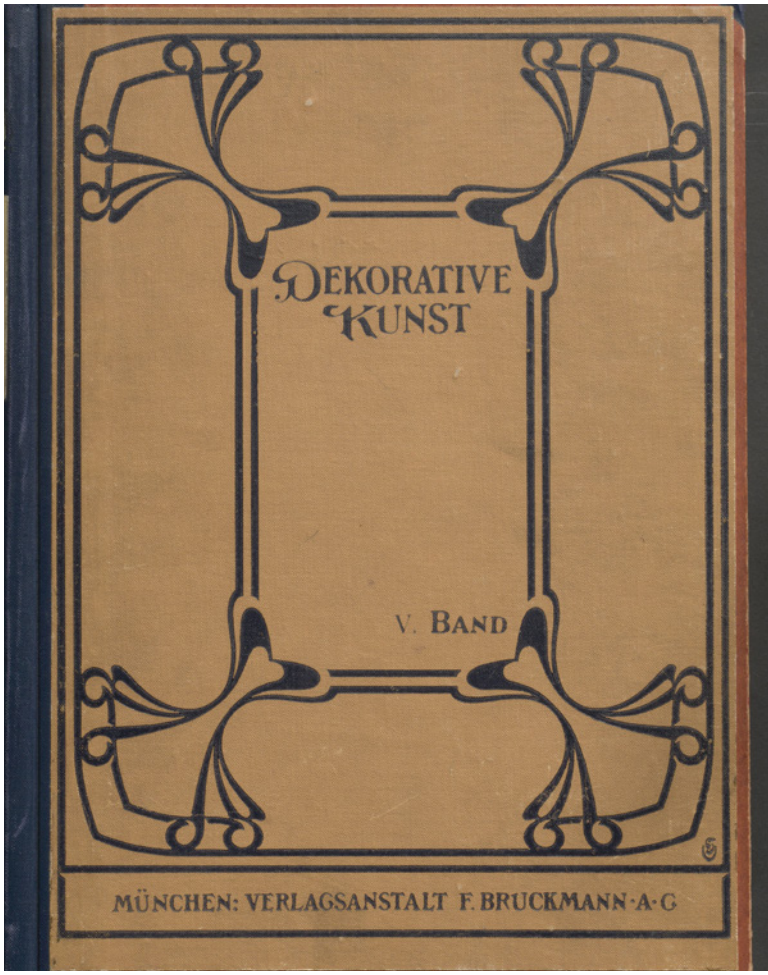


Figura 3. *El beso* en la revista *Dekorative Kunst*. Peter Behrens (diseño). Múnich, 1900. Estampa sobre papel. Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek (inv. 3387666).

publicadas en la misma revista y en la misma edición de esta, no fueran completamente iguales.

En cambio, este grabado también fue publicado en 1900 en *Dekorative Kunst: illustrierte Zeitschrift für angewandte Kunst* (Arte Decorativo: revista ilustrada de artes aplicadas). Esta revista promovía también el *Jugendstil* y el *art nouveau*, aunque centrándose en la arquitectura, y fue fundada en Múnich en 1897 por Julius Meier-Graefe y publicada por Alexander Koch. En 1900, se combinó esta revista con *Die Kunst für Alle* (Arte para Todos) en una edición completa llamada *Die Kunst* (Arte). A pesar de ello, los volúmenes pares continuaron apareciendo por separado desde 1900 hasta 1929 bajo el título *Dekorative Kunst*. Por otra parte, podemos encontrar todos los volúmenes de *Dekorative Kunst* digitalizados en el Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek (Biblioteca Digital del Centro de Digitalización de Múnich).

La estampa de Behrens fue publicada en el quinto volumen, que comprende los números entre octubre de 1899 y marzo de 1900 (Figura 3). En concreto, se encuentra entre las páginas cuatro y cinco, dentro de un artículo sobre Behrens en el que ya se le describe como artista famoso.

Al comparar la pieza conservada en el MNAD con la que se muestra en la versión digitalizada, mencionada anteriormente, de la Biblioteca Digital del Centro de Digitalización de Múnich, observamos que son exactamente iguales. En primer lugar, las inscripciones están situadas en el mismo lugar y tienen el mismo contenido. Además, algunos de los fallos propios de la impresión de la xilografía son también idénticos, como, por ejemplo, la separación que aparece entre el mechón de pelo que se encuentra en la parte inferior izquierda y el borde del dibujo, lo cual no ocurre en el ejemplar del MoMA, en la que el pelo y el borde se tocan, sin verse el fondo entre ambos.

Por estos motivos, se puede deducir que la estampa que se encuentra en el Museo Nacional de Artes Decorativas está extraída de un ejemplar de *Dekorative Kunst*, en lugar de *Pan*, como se pensaba anteriormente.

Procedencia de la pieza: la colección Torsten Bröhan

Esta estampa formó parte de la colección Torsten Bröhan hasta 1999. Compuesta por objetos de diseño y una biblioteca, fue entregada al Estado como dación en pago de impuestos de las empresas Afinsa y BBV, comprada por ochocientos millones de pesetas (Samaniego, 2000). En concreto, la estampa de Behrens se incorporó a la colección estable del museo por Resolución de la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales de 18 de febrero de 2000, en concepto de dación en pago por deuda tributaria de Afinsa Bienes Tangibles S.A. La valoración del bien cultural en el momento de su adquisición ascendió a 3000 marcos.

Torsten Bröhan nació en Hamburgo (Alemania) en 1948, estudió Economía y Negocios e Historia del Arte en la Freie Universität Berlin. Después de un tiempo dando clases en la Universidad y trabajando en marketing y publicidad, se convirtió en marchante de arte en 1983, cuando abrió una galería de clásicos del diseño, siendo pionero en la venta de artes decorativas. En cualquier caso, en 1992 la galería cerró y vendió todo el estocaje, así que Brohän se hizo consultor y trabajó para importantes instituciones como el Metropolitan Museum of Modern Art de Nueva York, el Victoria and Albert Museum de Londres, el Musée d'Orsay de París o el Bauhaus Archive de Berlín.

En 1997 participó en la creación del Fondo de Arte Mundial del banco alemán DZ Bank, en Luxemburgo, como administrador del fondo, que permitía a los inversores participar en una colección de primera clase.

Dedicó veinte años a reunir una completa colección sobre diseño industrial, desde mediados del siglo XIX hasta finales del siglo XX, por lo que hoy en día es conocido como uno de los mayores especialistas en el campo del diseño y la artesanía. Esta colección está integrada por piezas de diseño y por una biblioteca especializada de cuatro mil volúmenes. Ingresó en el museo mediante asignación por dación en pago de impuestos, pasando a formar parte de sus fondos quinientas cuarenta y ocho piezas, entre las que se encuentra la estampa de Behrens objeto de esta investigación.

Descripción de la pieza

Esta estampa fue realizada en 1898, cuando Peter Behrens todavía se dedicaba más al diseño que a la arquitectura y no trabajaba en AEG. Se trata de una xilografía, es decir, está realizada con una técnica de impresión con plancha de madera. Por este motivo, no es una pieza única, sino que se trata de una de las múltiples copias. A pesar de que Behrens realizó un total de seis xilografías, esta es la única de estilo *art nouveau*, y podríamos decir que es una de las más conocidas de la Alemania de la época, que se convirtió además en referencia para otros artistas contemporáneos, como Klimt.

Se trata de un ejemplo de estilo e imaginería de final de siglo, concretamente del *Jugendstil*, la variante del *art nouveau* que surgió en Alemania durante la última década del siglo XIX. Debido a las formas y estética, se puede asociar también a las ilustraciones de *The Yellow Book* de Aubrey Beardsley y otras publicaciones de vanguardia de la época. El *Jugendstil* se caracteriza por las formas orgánicas, sus estilizadas composiciones florales y el abundante uso de curvas. Evidencia, por tanto, una clara influencia asiática, japonesa principalmente, en sus formas y colores.

Realizado con cinco colores, el diseño está simplificado en patrones puros y planos que acentúan el motivo de la pareja que se besa. Sus perfiles están enmarcados en multitud de curvas formadas por sus cabellos, que no solo transmiten la intensidad del beso, sino que también podría interpretarse como un intercambio de almas. Además, los cabellos entrelazados contribuyen a fomentar la ambigüedad de género de la pareja. Por tanto, la imagen es a la vez erótica y limpia, con una composición excesivamente decorativa y simétrica, pero a la vez dinámica y naturalmente asimétrica, gracias a la profusión de curvas y contracurvas de los cabellos.
Aunque puede parecer que esta profusión decorativa no es propia de un artista como Behrens, firme defensor de la simplicidad y la practicidad, es cierto que se trata de una obra temprana. Pero también podemos apreciar en ella indicios de ese estilo que poco a poco irá desarrollando este artista, como la limpieza de las formas o la simplicidad de las figuras que representa, que provoca a los ojos del espectador una indefinición del género de los protagonistas.

Debido a esto, esta estampa formó parte de la exposición «Queer Cabinet» en el Museo Nacional de Artes Decorativas en 2017, organizada con motivo de la elección de Madrid como sede del World Pride 2017. La teoría queer, desarrollada a finales del siglo XX, propone una crítica a las concepciones tradicionales de género, identidad y op-

ción sexual. Por tanto, defiende la libertad y rechaza clasificar a las personas por su orientación sexual o identidad de género, busca no encasillarse ni definirse, sino vivir en una fluidez constante. En esta exposición se mostraba la obra de Behrens junto a otra de David Trullo en la que aparecen dos boxeadores mexicanos cuyas lenguas están a punto de tocarse: "Además de acto íntimo o erótico, el beso es ante todo un acto político, y puede tanto sellar un compromiso como proponer una declaración" (Trullo, 2017: 5).

Aunque podemos descartar que Behrens realizara esta pieza pensando en lo queer, es cierto que en ella se muestra cierta ambigüedad en la representación de la masculinidad o feminidad de las figuras, dejando la interpretación en manos del espectador, y dando importancia solamente al aspecto estético, a la composición. Pero también es cierto que, debido al compromiso de Behrens con la practicidad y simplicidad, si bien esta pieza data del principio de su carrera, cuando aún no tenía un estilo tan depurado, es probable que la ambigüedad en la identificación de las figuras se deba a esos principios, según los cuales el artista no consideraría relevante quién es quién sino lo que la pieza transmite. Es decir, la importancia está en el beso, no en quién besa a quién.

Conclusiones

Aunque en un primer momento siempre se ha pensado que la estampa El beso conservada en el Museo Nacional de Artes Decorativas procedía de la revista *Pan*, después de esta investigación podemos concluir que claramente proviene de la revista *Dekorative Kunst*. Es muy interesante que, gracias a la digitalización de las colecciones por parte de los museos y las bibliotecas de todo el mundo, nos ha sido posible comparar nuestra pieza con las de otras instituciones para descubrir su auténtica procedencia.

Por otra parte, esta investigación ha sido muy interesante a la hora de conocer en mayor profundidad los pormenores del diseño a finales del siglo XIX y principios del XX, gracias a la multitud de revistas que se publicaban en esta época en relación con este tema. En este aspecto, ha sido de nuevo de gran ayuda la consulta digital de estas publicaciones. También ha sido fundamental la colaboración del MNAD para conseguir descubrir finalmente que la pieza no perteneció originalmente a la revista *Pan*, ya que fue al observar la pieza in situ cuando empezaron a surgir dudas debido a que no era exactamente igual que las copias conservadas en otros museos y que se habían consultado *on line*.

Por último, es relevante destacar que, a pesar de la importancia que tuvo Peter Behrens en el campo del diseño, ha pasado a la historia principalmente por su trabajo como arquitecto. Pero esta pieza es el firme testimonio de que no podemos encasillarle únicamente como arquitecto racionalista, sino que supo evolucionar y crear multitud de obras relevantes de distintas disciplinas y en diferentes estilos, además de haber sido una de las figuras fundamentales del diseño de finales del siglo XIX y principios del siglo XX.

Bibliografía

Bröhan, T y Berg, T. (1994): *Avantgarde design*. Berlin: Taschen.

Bröhan, T. y Calvo Serraller, F. (2000): *Diseño de Vanguardia, 1880/1940*. Madrid: Ministerio de Educación.

Effinger, M. (2019): "Pan – digitized". Disponible en: <https://www.ub.uni-heidelberg.de/Englisch/helios/fachinfo/www/kunst/digilit/artjournals/pan.html> [Consulta: 30 de septiembre de 2020]

Ministerio de Cultura y Deporte (ed.) (2010): *Informe de colecciones*. Madrid: MNAD.

Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek: "Dekorative Kunst". Disponible en: <https://www.digitale-sammlungen.de/index.html?c=sammlung&projekt=1385134301&l=de> [Consulta: 11 de noviembre de 2020]

Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek: "Dekorative Kunst, illustrierte Zeitschrift für angewandte Kunst, Bd.: 5. 1900, München, 1900". Disponible en: <https://daten.digitale-sammlungen.de/0008/bsb00087496/images/index.html?id=00087496&groesser=&fip=193.174.98.30&no=&seite=17> [Consulta: 11 de noviembre de 2020]

Museo Nacional de Artes Decorativas (2017): "David Trullo. Queer Cabinet". Disponible en: <http://www.culturaydeporte.gob.es/mnartesdecorativas/dam/jcr:95ac-

b4a9-1d23-46dc-888f-b6bbb22b71e6/dossier-queer-cabinet-ok0.pdf> [Consulta: 26 de septiembre de 2020]

Museum of Modern Art (2016): "The Kiss (Der Kuss) (plate, facing page 116) from the periodical Pan, vol. IV, no. 2 (Jul-Aug-Sept 1898)". Disponible en: <https://www.moma.org/s/ge/collection_ge/object/object_objid-70285.html> [Consulta: 27 de septiembre de 2020]

Raissis, P. (2014): *Prints and drawings. Europe 1500-1900*. Sydney: Art Gallery of New South Wales.

Samaniego, F. (2000): «El diseño de las vanguardias históricas entra en el Museo Nacional de Artes Decorativas. Una muestra recoge parte de la colección Torsten Bröhan, entregada al Estado como dación». *El País*, 23-02-2000. [Consulta: 11 de noviembre de 2020]

Universitäts-Bibliothek Heidelberg (2019): "Pan <Berlin>". Disponible en: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/pan?&ui_lang=eng> [Consulta: 11 de noviembre de 2020].

Van Roojen, P. (2006): *Jugendstil*. Amsterdam: The Pepin Press.

Tradición y lujo en Trápani. El nacimiento de los hermanos Tipa

Ismael Martín Torres | **Universidad Complutense de Madrid**
Graduado en Historia del Arte por la Universidad de Castilla-La Mancha y Máster universitario en Estudios Avanzados de Museo y Patrimonio Histórico-Artístico por la Universidad Complutense de Madrid. Sus líneas de investigación están orientadas al arte contemporáneo y la cultura visual.

Resumen: El objetivo de este artículo es estudiar una de las piezas pertenecientes al Museo Nacional de Artes Decorativas, un nacimiento proveniente de Trápani y cuya autoría corresponde a los hermanos Tipa (CE28856). Este belén se va a enmarcar en un contexto histórico-social para tratar el origen de la tradición del belén, su evolución e impacto y su importancia como portador de símbolos antropológicos, artísticos y espirituales.

Palabras clave: belén, nacimiento, Andrea Tipa, Alberto Tipa, coral.

Abstract: The aim of the present research is to study one of the pieces belonging to the National Museum of Decorative Arts, a nativity scene from Trapani and authored by the Tipas brothers (CE28856). This nativity scene will be framed in a historical-social context to deal with the origin of the nativity scene, its evolution and impact, and its importance as a bearer of anthropological, artistic and spiritual symbols.

Keywords: Nativity; Nativity scene; Andrea Tipa; Alberto Tipa; coral.

Tradición y lujo en Trápani. El nacimiento de los hermanos Tipa

El belén o el nacimiento es una de las prácticas y tradiciones navideñas más extendidas entre los países de culto católico, principalmente en el foco mediterráneo. Se trata de la representación plástica y simbólica del nacimiento de Cristo que surgió con una evidente intención de adoctrinar al pueblo. Lo podemos considerar un "espacio teatral" entendido por la relación que surge entre los personajes y el espacio. Llegó a convertirse en una entidad propia, desarrollando un gran abanico de tipologías, desde aquellos de gran calidad artística a los más humildes, lo que permitió su democratización social. Pero su gran valor reside en el carácter portador de singularidades y del imaginario de su lugar de producción, así como de las nociones religiosas, estéticas y sociales de su momento. Por tanto, podemos considerar a la tradición belenística en su pluralidad como una disciplina que incorpora datos antropológicos, artísticos e históricos. Su gran éxito se debe, en gran parte, a su motivo estacional, repetido cíclicamente, y permitiendo que muchos de ellos se adapten o se renueven cada año, convirtiéndose así en una afición o entretenimiento popular.

En España llegó a convertirse en una expresión religiosa muy popular arraigada en la sociedad, muestra de ello es que a día de hoy se siga dando importancia al montaje del belén en el ámbito doméstico, al igual que en el público. Hoy día existen varias asociaciones belenistas repartidas por nuestra geografía, ocupadas no solo del montaje de nacimientos, sino también de su puesta en valor por medio del patronazgo de estudios y la realización de actos de difusión como publicaciones, conferencias y talleres, entre otros.

Con anterioridad a la aparición del belenismo, la Natividad ya había sido representada por multitud de artistas y/o artesanos de los cuales se van a recuperar algunas figuras modélicas. Las primitivas representaciones plásticas del nacimiento de Cristo se remontan a los primeros cristianos, en cuyas catacumbas empezó a emerger la expresión pictórica del cristianismo. El fresco más antiguo dedicado a la Natividad se fecha en el siglo II, conservado en la catacumba de Santa Priscila en Roma, concretamente en su *Capella Grecca,* en la cual se encuentra la virgen entronizada con el niño y ataviada como una emperatriz de la época. Así se inició toda una tradición artística que se irá configurando según los avances técnicos, los postulados de la Iglesia y los gustos de la época. A pesar de ser desautorizados por la Iglesia, los Evangelios apócrifos resultaron ser la fuente más recurrente para la inspiración de la Natividad tal y como hoy la conocemos y tal como se extrapoló al ámbito del belén.

La evolución de la pintura gótica, determinada por el cambio conceptual en la visión del mundo, supuso un punto de inflexión para el medio plástico en general, y en la representación de la Natividad en concreto. Las pinturas se impregnaron del creciente realismo con el que se observa minuciosamente la realidad, así es como se desarrolla el interés por el lugar, las arquitecturas y las anécdotas o los detalles. No corresponde únicamente a un realismo material, pues también se dotó de humanización a los personajes a partir de la expresión del sentimiento y su relación con su entorno, enriquecida por la variedad de actitudes y vestimentas destinada a la individualización del representado. Como podemos comprobar, se trata de un carácter mucho más teatral en el que juega un papel fundamental la composición. Todos estos valores se perfeccionaron en el Renacimiento y encontraron su máxima expresión en el Barroco, momento que corresponde con el auge del belén, para lo que se recuperaron todos estos valores en su concepción.

Si bien es cierto que la tradición del belén popular viene aparejada al Barroco, no podemos situar su génesis en este momento. Tradicionalmente se ha señalado su origen en 1223, año en el que san Francisco de Asís –nombrado santo patrono del belenismo en 1986–, tras recibir el permiso papal, decide elaborar una escenificación del nacimiento de Cristo en una cueva de la villa de Greccio en Umbría. Esta representación pretendía poner de manifiesto la pobreza y la armonía con la naturaleza en la que había nacido el hijo de Dios para hacerlo extensible a todos los feligreses (Puerta Leisse, 2010: 64). Aun así, no podemos señalar al santo como el creador de este tipo de teatralizaciones, pues se tiene constancia de que desde la proclamación en el año 380 de la religión cristiana como la oficial del Imperio romano se fueron realizando pequeñas representaciones sobre el nacimiento y la muerte de Jesucristo, hasta que fueron prohibidas por la Iglesia ante el miedo a la burla o la banalización.

Pero, sin duda, la decisión de san Francisco de Asís de encarnar la Natividad supuso un éxito sin precedentes entre los asistentes, en especial para aquellos frailes de diferentes órdenes que fueron convocados en su celebración. Las diversas órdenes monásticas, como fueron los franciscanos, los jesuitas y los dominicos, entre otros, lo convirtieron en una tradición, garantizando así la expansión y la celebridad de estos montajes. No se trató exclusivamente de un oficio para los hombres del clero, pues las monjas clarisas también tomaron un papel fundamental en este éxito al ser las iniciadoras de la confección de los atuendos, tradición que se extendió a tantos otros conventos femeninos (Martínez Palomero, 1992: 64).

Estos belenes tenían una evidente finalidad de adoctrinamiento o catequesis para reprimir la expansión de la rama protestante. Se basaron en la captación visual mediante el relato y el juego simbólico que permitía emplear diversos recursos. Cada orden monástica hacía uso de un lenguaje distinto para expresar sus propios valores fundacionales, así es como el belén franciscano se priva de la ornamentación para poner de manifiesto la humildad; el belén dominico introduce la cotidianidad mediante una profusión de personajes con diversos quehaceres y el belén jesuita pone en valor la riqueza de los elementos que lo componen (Puerta Leisse, 2010: 64). Este último fue el que más éxito tuvo entre las clases nobles y el germen del belén napolitano.

No es de extrañar que fuera captado tempranamente por las monarquías europeas que querían gozar de nacimientos para sus capillas privadas, sobre todo entre las casas reales italianas y españolas. Como era de esperar, la aristocracia y la alta burguesía comerciante imitaron los gustos de la Corona, así fue como el montaje del nacimiento se convierte en una nueva forma de ocio, que después llegó a las clases populares. Razón por la cual se desarrolló toda una pluralidad de belenes, desde los más afamados por su riqueza a aquellos con materiales más baratos al alcance del pueblo llano. Así es como alcanzó la popularidad que lo convirtió en la tradición navideña por excelencia.
Pero fue en el Barroco cuando el belenismo cobró una entidad artística propia, llegando a convertirse en una costumbre navideña fundamental, especialmente en los países mediterráneos, donde alcanzó gran envergadura, en especial con la producción italiana. Los nacimientos se convierten en expositores antropológicos de sus lugares de producción, es decir, una especie de galería de los tipos cotidianos, implícita desde los materiales de fabricación hasta en la representación de la vida cotidiana. Las formas de realización van a variar según los países o las regiones, pues aparecen representados el folclore y la etnografía en la que se inscribe su productor (Galán de Francisco, 1965: 18).

De todos los modelos, el que alcanzó mayor universalidad fue el de Nápoles. El *presepre napoletano* hace gala de sus montajes espectaculares y de su gran riqueza, que le dotan de un carácter único. Esta región del sur de Italia ya gozaba de una extensa tradición espiritual y de oficio desde la Baja Edad Media, pero fue en el siglo XVIII cuando experimentó un gran crecimiento económico y social, enriqueciendo el terreno artístico (Valipas López, 2008: 419-420). Debemos tener en cuenta que la perfección y enriquecimiento de esta práctica se debe, en gran parte, al creciente interés que mostraron las clases adineradas por esta actividad, que hasta el momento se encontraba reducida al núcleo clerical, convirtiéndose así en una afición o divertimento de índole elitista, aunque mantuviese su germen religioso. Los gustos de la época por el espectáculo, el artificio y la idealización de la realidad social fueron los que determinaron la transformación de la práctica belenista. Así es como el modelo se implanta, pasando de pequeñas figuras en terracota o figuras de vestir articulables, talladas únicamente en sus extremidades y la cabeza, al prototipo de treinta centímetros que emplea el ensamblaje, mediante un tronco de alambre maleable con extensiones para brazos y piernas, que permitirá adoptar diferentes posturas (Travieso, 2010: 10). A esta estructura se fijan las cabezas y las manos elaboradas con arcilla y pintadas en óleo y sus cuerpos se cubren con trajes mediante alfileres imperceptibles.

Estas figuras, llamadas *pastori*, permitían dinamizar el montaje, debido a que cada año se podían variar sus posiciones y vestimentas. Era la época de mayor esplendor del naturalismo y refinamiento artístico, por lo que estas cabezas eran elaboradas por las manos maestras de los escultores napolitanos, quienes creaban una gran variedad de cabezas tomadas al natural con todo tipo de expresiones y rasgos raciales e, incluso, de defectos o huellas del deterioro físico. También se desarrolló la importancia de la escenografía como nunca antes se había experimentado. El montaje se profesionaliza, pasa a estar bajo la dirección de arquitectos o escenógrafos que articulan el pesebre tal y como era la ciudad de Nápoles en la época (Travieso, 2010: 11-12). El belén se convirtió así en un

teatro o espectáculo inanimado repleto de anacronismos, pues aparecen todo tipo de personajes, vestimentas, arquitecturas, costumbres y oficios de la época en armonía con la narración de episodios sacros. Una nueva forma de predicación, como ya se llevaba tiempo experimentando, entendida como el acercamiento de lo divino a lo humano y a todo estamento social mediante la semejanza.

El éxito del *presepre* llegó a otros países mediterráneos, como sucedió en el caso de España, y más teniendo en cuenta la figura del monarca Carlos III, que fue rey de las Dos Sicilias, y el introductor determinante del gusto belenista napolitano en la corte española. Si bien es cierto que, antes de su llegada al trono español, los lazos comerciales y la circulación de mercancías y obras de arte se intensificaron durante el último coletazo del virreinato español en Nápoles, en estos años se registra un importante número de encargos de nacimientos por parte de los virreyes (Peña Martín, 2010: 287-289). El ejemplo napolitano más antiguo conservado en nuestras fronteras es el del Hospital Provincial de Palma de Mallorca, que, según las crónicas de la época, llegó a la isla por un milagro al ofrecerse como exvoto durante una tempestad, por lo que fue instalado para su culto en un monasterio franciscano. Se trata de un belén de madera policromada, cuyo rasgo característico es su disposición en dos niveles, siguiendo el modelo de los primitivos belenes napolitanos. Bajo el arco de la gruta se encuentra la sagrada familia, flanqueada por una corte de ángeles músicos, con el niño sentado en un trono bajo un baldaquino para enfatizar su naturaleza sacra. Sobre la gruta se encuentran las figuras de tres pastores y nueve ovejas, motivo que ya empezaba a ser frecuente en la representación de la Natividad. Aunque su autoría sigue siendo una incógnita, se han atribuido a los maestros Pietro y Giovanni Alamanno por sus reminiscencias napolitanas y por cuestiones formales (Peña Martín, 2010: 287-289).

Volviendo al gusto monárquico, Carlos III y su esposa, María Amalia de Sajonia, encargaron para el futuro regente lo que se conoce como el Belén del Príncipe, a pesar de que se conservan pocas piezas originales de esta época. Carlos IV siguió a lo largo de su vida montando y exhibiendo este nacimiento, llegando a adquirir cinco mil novecientas cincuenta piezas (ibidem: 262), todas provenientes de diferentes artistas. Algunas de estas fueron adquiridas por el Estado en 1986 a Nicolás Sospedra González, y se encuentran entre los fondos del Museo Nacional de Artes Decorativas, al que haremos referencia a partir de ahora como MNAD (ibidem: 266).

Esta nueva afición coleccionista de figuras napolitanas de las clases dominantes españolas hizo que por un tiempo apenas hubiera producción propia, pero a partir del año 1700 se puede observar un desarrollo de gran calidad debido a las labores de los imagineros, por lo que se vuelve a poner la atención sobre la producción nacional. Desde este momento ya podemos hablar de tres focos españoles: el valenciano, el predilecto en los encargos de la casa real, destacando el escultor José Ginés Marín (de cuya escuela el MNAD conserva un grupo escultórico de cerámica de gran singularidad); el murciano, en el que sobresale el célebre Francisco Salzillo, que heredó su tradición belenista de su padre, muy influenciada por las tendencias napolitanas, y el foco catalán, en el que se puede rescatar el nombre de Ramón Amadeu. Estos son algunos de los nombres que potenciaron la expansión de este arte dentro y fuera de nuestras fronteras, adquiriendo una fisonomía propia.

El MNAD conserva también obras de otros célebres escultores belenistas o provenientes de su escuela, como es el caso de Luisa Roldán, "La Roldana", majestuosa en el pequeño formato, dotando de gran ternura a sus figuras. Destacan también Pedro Duque Cornejo, sobrino de "La Roldana", con una Virgen y un San José tallados en madera y estofados, y Eugenio Gutiérrez de Torices, con su célebre mueble relicario de ébano en el que se representan elegantes escenas de la vida de la madre de Dios. No solo se conservan piezas de producción nacional, pues se atesora una gran muestra de piezas provenientes de Sudamérica que nos hablan de la extrapolación de nuestras tradiciones al Nuevo Mundo y cómo estas acabaron fusionándose con motivos autóctonos, en muchos casos con un latente sincretismo. Dentro de esta miscelánea de nacimientos, el museo conserva otros de corte más naif o popular, con materiales más pobres que servían para el ornamento hogareño, entre los que suelen incluirse las figuras de trapo, típicas del noreste español, relegadas injustamente a un "arte menor" al identificarse con una labor "femenina", pero podemos rescatar los nombres de sus creadoras, como Elvira Loyzaga y Adela Behrmann, presentes en el museo (Arbeteta, 1991: 15).

De entre todos los belenes históricos españoles debemos destacar uno por cercanía y semejanza a nuestra pieza a estudiar, la Montaña de Coral, un regalo por parte del virrey

de Nápoles Francisco Stati al monarca Felipe II, que cedió a su hermana Juana, quien lo depositó en el Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid en el que profesaba. La montaña sacra o Sacro Monte es una tipología de belenes con un escenario ascendente y casi salvaje que alberga el misterio, poblado por múltiples figuras y adornos. Usualmente se encuentran coronados por un castillo del que parten los Reyes Magos y aparecen algunas ruinas romanas. Se trata de un modelo muy característico de la zona mediterránea y son considerados los antecedentes del pesebre napolitano (Arbeteta, 1991: 65-69). Estos nacimientos destacan por el uso de materiales ricos como el coral, una materia característica de su principal centro de producción, Trápani.

Durante la segunda mitad del siglo XVI observamos una proliferación en la producción de belenes de coral elaborados en Trápani, la región italiana de Sicilia y bajo el mandato de la Corona de España, por lo que mantuvo una estrecha relación con la península, por tanto, no es de extrañar que nuestro país albergue algunos ejemplos de manufactura local. Esta zona fue durante mucho tiempo el centro comercial de circulación mediterránea cuyas características naturales, sumadas a los accidentes naturales como minerales marinos o canteras de alabastro, definieron el trabajo de sus artesanos por el empleo de todos los ricos materiales a su disposición. Su riqueza en materias primas provocó que la exportación a otros lugares se convirtiera en la actividad económica primordial (Migliorato, 2019: 165-168).

Si por algo se distingue esta ciudad es por su minucioso arte en coral. El coral es una concreción marina dura de color rojizo con la que era muy fácil trabajar. Se le dotó de valor apotropaico, al ser considerado la derivación de sangre que emanaba de la cabeza cortada de Medusa. Superstición pagana que el cristianismo tomó para adaptarlo a sus propias necesidades religiosas, por lo que se acabó asimilando con la sangre derramada de Cristo en redención de nuestros pecados (Di Natale, 2013: 293-301), lo que justifica su protagonismo en los nacimientos. Aunque su uso ya era frecuente en amuletos y joyas, no fue hasta el siglo XVI cuando la producción en coral toma el impulso definitivo gracias a la aportación del maestro Antonio Ciminello, quien introdujo la herramienta del buril, haciendo posible un trabajo a pequeña escala, pero de gran refinamiento técnica (Di Natale, 2010: 256-276). Debido a la masiva explotación de esta materia en sus años de mayor esplendor, su presencia tuvo que ser reducida por su alarmante escasez, pasándose de utilizar predominantemente el coral a limitar su uso a las pequeñas figuras y motivos ornamentales. En este ambiente gozaron de gran fama las producciones de los hermanos escultores y tallistas Andrea (1725-1766) y Alberto Tipa (1732-1783), maestros en el trabajo de técnica mixta con materiales preciosos y alabastro. Sus piezas sobresalen por su delicadeza y elegante minuciosidad, trabajo que aprendieron y heredaron de su padre, Giuseppe, fundador del taller Tipa. Los Tipa trabajaron tanto con escenas sacras como mitológicas, recibiendo múltiples encargos de las casas más ilustres de España, Italia y otros países periféricos. Alberto Tipa desarrolló mayoritariamente su producción en marfil y alabastro, destacando el trabajo en este último debido a su semejanza con el color de la piel, agregando una peculiaridad, pues esta piedra presentaba tonos que se asemejaban a venas o a contusiones, un capricho de la naturaleza que le hacía idónea para esculpir el cuerpo magullado de Cristo en la cruz. Por este motivo, de Alberto Tipa son mucho más recordados y notables sus crucifijos, de una refinada suavidad en el tratamiento escultórico (Migliorato, 2019: 165-168). A pesar de la habilidad erudita de ambos hermanos, Andrea Tipa fue quien distinguió al taller y con quien alcanzó las altas cotas de elegancia, refinamiento y expresionismo idealizado con el que se identifican las producciones de los Tipa. Destacó en el trabajo de miniaturas de marfil y en la elaboración de belenes con una profusión de adornos de reminiscencia marina con un gran cuidado compositivo.

En la literatura de viajes de la época fue frecuente la presencia de los Tipa, aunque muchas veces no fueron críticas del todo positivas. Este es el caso del viajero Jean Baptiste Houel, que, aunque quedó muy impresionado por el genio creador de Alberto, comentó: “Ha imitado para un trabajo prodigioso, la naturaleza hasta el más mínimo detalle, se puede contar hasta el pelo: es su obra maestra, pero no es bueno: el artista tiene talento pero le falta gusto, modelos y práctica […] No es naturaleza lo que le falta al hombre, es educación, emulación, pero esto se encuentra solo en países más ricos y populosos de lo que Sicilia fue en el pasado” (Houel (1784) *Voyage pittoresque des isles de Sicile, de Malte et de Lipari*, T.1. París, *Imprimerie de Monsieur*: 14-15). Sin embargo, otros, como Rosario Gregorio de Palermo, una intelectual

Figura 1. Nacimiento. Hermanos Tipa, Trápani, segunda mitad del siglo XVIII. Marfil y nácar tallados, cuarzo, coral, ébano, concha de tortuga, latón y fibras textiles. MNAD (CE28856).

Figura 2. Nacimiento (detalle). Hermanos Tipa, Trápani, segunda mitad del siglo XVIII. Marfil y nácar tallados, cuarzo, coral, ébano, concha de tortuga, latón y fibras textiles. MNAD (CE28856).

del siglo XVIII, admiraron el talento de la escuela de Trápani: "Del coral se hacen simulacros y estatuillas con rasgos humanos […] Los grupos de marfil son muy celebrados allí, ya que aquellos demuestran un artificio muy sutil en la escultura" (Migliorato, 2019, 172).

La exportación a otros lugares se convirtió en el recurso económico fundamental, destacando sobre todo España y, en concreto, la región de Murcia. También se recibieron encargos por parte de la monarquía, como lo atestigua el marfil exento que conserva el MNAD, en el que se representa a Carlos III ofreciendo a la Virgen sobre la esfera terráquea (CE28824). Su técnica y estilo señalan directamente al sur de Italia, e incluso se podría relacionar con la familia de los Tipa debido a la disposición y elaboración de elementos decorativos como las volutas. Por lo que, aunque su autoría no es evidente, sí se puede asociar con el taller de los Tipa, y nos sirve como ejemplo para resaltar la excelencia metodológica de su ambiente y la relación con España. El MNAD también conserva otras dos piezas cuya autoría podría atribuirse a Andrea Tipa o a su taller; un grupo escultórico en el que los profetas del Antiguo Testamento dan culto a la Virgen ascendente (CE01673) y una miniatura que reproduce un Calvario (CE002046). Las tres piezas comparten rasgos comunes, como la elaboración en marfil y la composición ascendente, muy habitual en las creaciones de los Tipa.

La pieza de nuestro estudio guarda muchas de las características que hemos estado comentando. Se trata de un nacimiento con autoría de los hermanos Tipa (CE28856), aunque no se dispone de una datación precisa, se estima que fue creado entre 1726 y 1775 (Figura 1). Fue adquirido por el Estado al salir a la venta en Alcalá Subasta en 2017, para ser asignado al MNAD, en cuyos almacenes se encuentra. Esta pieza tiene mucha relación por su semejanza con una subastada por London Sotheby's en 2006, que fue adquirida originalmente por el rey Luis de Baviera durante su viaje a Sicilia en 1817 (Di Natale,1988: 117).

Nuestra pieza reproduce un paisaje rocoso en el que se enmarca el Misterio o Sagrada Familia cobijada en unas ruinas romanas. La presencia de estas no es inusual en los belenes, pues corresponden a un momento de gusto neoclásico que se potenció tras el reciente descubrimiento de Herculano y Pompeya. Sin embargo, otros historiadores van más allá de lo puramente estético y afirman que la presencia de la ruina en el nacimiento del Salvador remite al triunfo de Cristo sobre el mundo antiguo y las religiones paganas. Aparece representada la Adoración de los Pastores, un tema que se convirtió en frecuente debido a su cercanía al pueblo llano frente a la riqueza y exotismo, reservada a los Reyes Magos (Figura 2). Muestra de ello son las figuras que aparecen en este nacimiento, vestidas anacrónicamente a la forma italiana del siglo XVIII, reali-

Figura 3. Nacimiento (Gloria). Hermanos Tipa, Trápani, segunda mitad del siglo XVIII. Marfil y nácar tallados, cuarzo, coral, ébano, concha de tortuga, latón y fibras textiles. MNAD (CE28856).

Figura 4. Nacimiento (vista frontal parcial). Hermanos Tipa, Trápani, segunda mitad del siglo XVIII. MNAD (CE28856).

zando labores cotidianas del campo, como vemos en el hombre que carga con el trigo o en la mujer acompañada de una niña que portan cestos de mimbre.

Como todos los trabajos de los Tipa, se caracteriza por una gran fragilidad debido a su compleja creación, empleando diversos materiales a pequeña escala. Se hace uso de la madera, el carey, el latón y el nácar, pero destacan tres materiales: el marfil para las figuras de los personajes, en donde se muestra su habilidad en la técnica del tallado; el coral, que debido a su escasez lo vemos reducido a elementos vegetales o mostacilla como piedras en el suelo que simbolizan el derramamiento de sangre de Cristo sobre la tierra; y el cuarzo, agrupado en fragmentos para imitar la topografía de un terreno montañoso. Por tanto, a este modelo también se le puede considerar dentro de la tipografía de sacro monte, pues aún mantiene muchas soluciones como esta, la disposición de una arquitectura en la parte superior que remite a la ciudad de Jerusalén. También se mantiene la composición ascendente, aunque en este caso no viene dada por la forma de la montaña, sino por una Gloria con Dios Padre o Deus ex Machina entre rayos de gloria y ángeles, que corona la escena y se sitúa perpendicularmente a la imagen de Cristo para remitir a su procedencia divina y al dogma trinitario sobre la naturaleza del Creador (Figura 3). Todo se dispone sobre una peana o base en madera, sostenida por unas volutas decorativas elaboradas en concha.

En España se conserva, al menos, otro nacimiento con autoría de Andrea Tipa en el Primer Monasterio de la Visitación de Madrid fechado en 1749. Aunque mantiene muchos elementos en común con la pieza del MNAD, esta es mucho más compleja y elaborada, como podemos comprobar por sus ruinas o por la presencia de la escena de la matanza de los inocentes. Fue restaurada por el Instituto de Patrimonio Cultural de España, por lo que conocemos datos sobre su creación que se podrían aplicar a nuestro estudio, como que las bases estaban elaboradas en madera y corcho, sobre las que se incrusta la mostacilla de coral roja y se adhieren las figuras con resina natural. Nuestra pieza fue también restaurada por el IPCE debido a la acumulación de contaminantes ambientales. Se realizó asimismo una consolidación de los elementos decorativos y estructurales con adhesivo acrílico, debido al envejecimiento de las colas y resinas que podían causar caídas o pérdidas (Figura 4).

Con la llegada del siglo XIX, el panorama belenístico empezó a cambiar de tercio, debido en parte a la pérdida del papel de mecenas y protector de las artes de la nobleza y la Iglesia. La burguesía ocupa entonces un papel fundamental en las artes, pero no como protector, sino como cliente de la obra acabada. El artista trabaja excepcionalmente por encargo, a partir de ese momento pasa a ser un creador libre, vendiendo su producción si hay alguien dispuesto a comprarla. Por otro lado, germinó el afán co-

leccionista de los ricos viajeros que solicitaban figuras a artistas locales de todas partes. Finalmente, fue con la Revolución Industrial cuando cambió radicalmente con la aparición de productos sustitutorios que favorecían el abaratamiento. Así nos situamos en un siglo XX en el que el belenismo tradicional decae debido al crecimiento de las ciudades, el rechazo a la tradición y el uso del plástico o la goma (Arbeteta, 1991: 14).

La situación no es tan desoladora como parece, pues existe un mantenimiento en el ámbito doméstico y un interés por los aficionados que favorecen la existencia de mercadillos artesanales dedicados a ello. Pero también por parte de instituciones, sobre todo en las grandes ciudades, como es el caso de Madrid, en el que el mes de diciembre se suele dedicar atención a la oferta de rutas para la exhibición de belenes en varias instituciones o por asociaciones belenistas. Forma parte de la tradición navideña madrileña visitar el MNAD, que en estos años ha ido dedicando varias exposiciones y actividades en torno a sus nacimientos.

Como podemos comprobar a lo largo del texto, los belenes son portadores de incalculables valores materiales e inmateriales. Aunque su base es relatar la narración evangélica de la Natividad, es en los matices donde se encuentra su riqueza. Debido a su extensión global, en las tradiciones artesanales y en la representación de sus símbolos autóctonos es donde reside la visión del mundo y lo espiritual de cada cultura, dotándolos de un interés artístico, histórico y antropológico. A pesar de esto, el desprecio que han sufrido las "artes menores" ha repercutido en la marginación de su historiografía, como se refleja en la escasez de estudios sobre este tema. La atención académica y crítica se ha centrado, principalmente, en nacimientos de mayor calidad artística, como es el caso de los napolitanos. A esta situación le debemos sumar la dificultad de su conservación y el deterioro por los delicados materiales que los componen o su enorme cantidad, que facilita el extravío o el ser considerados efímeros. Por estos motivos existen lagunas ilustrativas de varios de los primeros belenes, e incluso de algunos de los más valorados, como la desaparición de algunos elementos del Belén del Príncipe, desconociéndose el paradero de muchas piezas originales.

Bibliografía

Arbeteta, L. (1991): *Belenes en el Museo Nacional de Artes Decorativas*, Ministerio de Cultura. Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Madrid.

Di Natale, M. C. (1988): *L'arte del corallo in Sicilia*. Trápani: Novecento.

Di Natale, M. C. (2010): "L'arte del corallo tra Trapani e la Spagna". En: J. Rivas Carmona (coord.), *Estudios de Platería*. Murcia: Universidad de Murcia.

Di Natale, M. C. (2015): "Apotropaici gioielli di corallo". *En:* Herradón Figueroa, M.A., *II Congreso Europeo de Joyería. Vestir las joyas. Modas y modelos*, Museo del Traje, Madrid.

Galán de Francisco, J. (1965): "Belén popular". *Belenismo. Arte y tradición de hacer nacimientos*. Madrid: Publicaciones españolas.

Houel, J. B. (1784): *Voyage pittoresque des isles de Sicile, de Malte et de Lipari*, t. 1. Paris: Imprimerie de Monsieur.

Martínez Palomero, P. (1992): *El Belén. Historia, tradición y actualidad*. Madrid: Aura Comunicación.

Migliorato, A. (2019): "Fonti e storia critica per l'albastro trapanese: una parabola artística dall'apice allá decadenza". *Ars & Renovato*, 7.

Peña Martín, A. (2010): "El gusto por el belén napolitano en la corte española". En Arce Oliva, E. C. (coord.), *Simposio. Reflexiones sobre el gusto* [Zaragoza, 4-6 de noviembre de 2010]

Puerta Leisse, G. (2010): «Entrevista a Antonio Basanta». *Dossier*, 180.

Travieso, J. M. (2010): "El belén napolitano, un ritual lúdico para iniciados". *Atticus*, 12.

Valipas López, F. M. (2008): "El belén ante la historia del arte. Apuntes para el estudio de sus elementos y contenidos escenográficos". *Cuaderno de arte de la Universidad de Granada*, 40.

GOBIERNO DE ESPAÑA
MINISTERIO DE CULTURA

museo nacional de
ARTES DECORATIVAS

Reiteramos el agradecimiento del Museo a todos los investigadores
e investigadoras y al equipo coordinador de la UCM por su participación en este ciclo.